

La proposta discursiva del serial català sobre temes d'interès social

Estudi de cas: *El cor de la ciutat*
(Televisió de Catalunya, 2000 – 2009)

Lorena Gómez Puertas

TESI DOCTORAL UPF 2010

DIRECTORA DE LA TESI

Dra. Mònica Terribas i Sala
(Departament de Comunicació)

Aquesta tesi doctoral ha estat realitzada gràcies a una Beca
Predoctoral per a la Formació de Personal Investigador del
Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la
Informació de la Generalitat de Catalunya.
Anys: 2001-2004 / Ref.: 2001FI 00614

Aquesta tesi doctoral ha estat realitzada gràcies a una Beca
per a Estades de recerca a l'estranger del Departament
d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la
Generalitat de Catalunya.
Centres de recerca: Dipartimento di Scienze Politiche e
Sociologia della Università degli Studi di Firenze i
Osservatorio sulla Fiction Italiana (seu del Projecte
Eurofiction – European Audiovisual Observatory – Roma)
Anys: 2005-2006. / Ref.: 2005BE 00563

A en Juanmi,
pels *nostres* móns possibles

Agraïments

Resulta impossible concebre aquesta tesi sense remetre'ns a les persones i les institucions que han bastit l'esperit, el coneixement i les experiències amb què ens hem enfrontat als nostres interessos de recerca al llarg dels darrers anys. En fer-ne menció aquí no només volem expressar-los-hi el nostre agraïment sinó també reconèixer-los com les claus interpretatives del context on l'elaboració d'aquesta tesi ha estat possible.

En primer lloc ens remuntem al curs 1999/2000 per agrair al degà dels estudis de Comunicació Audiovisual, Sergi Schaaff, així com al Dr. Xavier Ruiz, aleshores director del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra per instar-nos a sol·licitar la beca FI de la Generalitat de Catalunya que ens va permetre iniciar la nostra vida acadèmica. Agraïm a les persones que els han succeït en els càrrecs de direcció la confiança que ens han fet: Dra. Montserrat Quesada, Dr. Josep Maria Casasús i Dr. Miquel Rodrigo al Departament; i Dr. Domènec Font, Dr. Xavier Pérez, Dr. Jaume Guillamet i Dr. Salvador Alsius als deganats dels estudis on hem impartit docència. Un agraïment que volem fer extensiu a les persones amb qui hem compartit responsabilitats en una o altra matèria al llarg del temps i als estudiants que impulsen constantment el nostre procés d'aprenentatge i autoexigència. Tampoc volem oblidar aquí els consells i les gestions que tants i tan bons companys d'aventures acadèmiques, professors i equips de secretaria de la Facultat i el Departament, ens han proporcionat en el nostre pas per la universitat. A risc de descuidar-nos a algú, els hi agraïm conjuntament, conscients que se sabran reconeguts.

En segon lloc volem mostrar la nostra gratitud als que considerem els quatre pilars bàsics de la nostra formació investigadora. Així, agraïm al Dr. Josep Gifreu la formació continuada que ens ha proporcionat en incorporar-nos el 2001 com a membre del grup consolidat UNICA (Unitat d'Investigació en Comunicació Audiovisual) i permetre'ns col·laborar activament en els diferents projectes que ha dirigit i coordinat, des d'on s'han gestat les bases i el *modus operandi* d'aquesta tesi. A ell li devem la nostra aprehensió de la recerca com una forma de vida i confiem en correspondre la confiança que ens ha dipositat com a discent no perdent mai la voluntat d'aprendre i la capacitat de qüestionar-nos *allò donat per descomptat* que ens ha imbuït. Com a part de la nostra família acadèmica, també volem fer menció de les persones amb qui tenim el privilegi de compartir el dia a dia i a qui devem l'actualització de la nostra curiositat, la sorpresa d'una alternativa impensable i la humil constatació de la ignorància que promou l'aprenentatge: Dr. Jordi Pericot, Dr. Jordi Berrio, Dr. Carles Pont, Joan Corbella i Reïnald Besalú. Guardem un especial record pel Dr. Josep Maria Baget i Herms, qui ens va inculcar el requisit bàsic per parlar de la televisió, estimar-la i respectar-la.

A la Dra. Arantxa Capdevila volem agrair-li la generositat amb què ha compartit els seus coneixements i la seva brillant agudeses analítica, així com la perseverança amb què ha tutelat la nostra formació com a investigadors, inculcant-nos el rigor i l'honestetat com a valors bàsics. La seva amistat és un tresor que ens fa sentir més afortunats cada dia que passa. Amb ella volem fer una menció especial dels col·legues que han confiat en nosaltres per participar en projectes i ens han brindat la seva amistat, enriquint el nostre capital social i cultural: Laia Aubia, Dr. Jordi Farré, Dr. Josep Fernández-Cavia, Dra. Mònica Figueras, Dra. Virginia Luzón i equip AGMI, Dr. Ivan Pintor, Carmina Puig, Dr. Xavier Ruiz i Noemí Sánchez.

Voldríem agrair també la gentilesa amb què la catedràtica Milly Buonanno i els membres del seu equip docent a la Università degli Studi di Firenze, i del seu equip investigador a l'Osservatorio sulla Fiction Italiana, han col·laborat en el desenvolupament de la tesi des del moment en què va acceptar la nostra sol·licitud per a fer una estada de recerca a Itàlia la tardor del 2005. Sense l'altruisme, l'amabilitat i l'interès amb què la Dra. Milly Buonanno es va implicar en el projecte, el resultat no seria el que és. Pel record de les tardes als arxius de la RAI, les sessions metodològiques o les estimulants lectures compartides d'aquells mesos en què ens vam sentir part d'una comunitat, volem fer extensiu aquest agraïment als investigadors del camp de la ficció televisiva amb qui hem revalidat aquest sentiment també a casa nostra: la Dra. Charo Lacalle, el Dr. Enric Castelló i la Dra. Anna Tous.

Per últim però no menys important, volem destacar el rol essencial que la Dra. Mònica Terribas ha jugat en l'esdevenir de la nostra tesi des del dia en què va acceptar ajudar-nos a definir les directrius del projecte d'inscripció al Doctorat. Li agraïm de tot cor la intensa dedicació que ens ha dispensat en els moments claus, la sensibilitat i la ferma voluntat amb què ha fet seus els nostres sacrificis i les nostres crisis, l'acurada precisió amb què ha revisat la tesi i ens ha suggerit els canvis i les correccions pertinents per millorar-la, i la convicció amb què ens ha donat el suport necessari per tirar endavant. A risc de no poder correspondre el privilegi de la seva valuosa i intel·ligent direcció de tesi amb la qualitat del nostre treball, volem expressar la nostra gratitud i admiració per la seva entrega. El seu compromís amb nosaltres ens honora i ens commou. Un sentiment que guardem, en darrer lloc, per la família ampliada, la de sang i la de dret moral, els amics de sempre, la que encara ens acompanya i la que roman en el record de la nostra convivència. Als pares, la Susi i l'Àlex, les àvies i la tia Basí, el padrí i la padrineta, la Karen i els seus pares, els Mourin-Sam i tots els que formen part del que som. Però sobretot, a en Juanmi, qui ens emociona en descobrir-nos nous sentits del que és estimar i ens proporciona el refugi segur i equilibrat des d'on animar-nos a recórrer nous camins, sabent que ja és impossible viatjar sols. Per un treball que és indefectiblement *nostre*. Gràcies.

Resum

Des del marc dels Estudis Culturals Consensuals on la televisió s'entén com a fòrum aquesta tesi doctoral estudia l'aportació del serial de Televisió de Catalunya a la construcció social de la realitat i el seu potencial com a *institució intermèdia* per a la negociació i l'objectivació social del sentit. L'objectiu de la investigació consisteix en entendre quines són les estratègies sobre les que el serial seleccionat com a estudi de cas, *El cor de la ciutat* (2000-2009), proposa l'organització de l'experiència de la vida quotidiana en relació a les qüestions que prèviament defineix com a temes i problemes socials rellevants per a l'individu al que adreça la seva acció comunicativa, l'espectador català. La combinació de tècniques d'anàlisi textual i d'anàlisi de contingut per a l'estudi de l'agenda temàtica permet detectar les lògiques d'introducció, plantejament i rellevància de determinats temes d'interès social, sobre els que es dur a terme una anàlisi comparada dels marcs interpretatius que organitzen la seva comprensió, així com de les estratègies discursives desplegades pel serial segons plantegi qüestions on els valors socials són compartits, transgredits o contraposats.

Riassunto

Dalla prospettiva dei Cultural Studies Consensuali dove la televisione è definita come forum, questa tesi dottorale studia la contribuzione del serial di Televisió de Catalunya alla costruzione sociale della realtà e il suo potenziale come *istituzione intermedia* per la negoziazione e l'oggettivazione sociale del senso. La ricerca prova a capire quali sono le strategie del serial studio di caso, *El cor de la ciutat* (2000-2009) per proporre l'organizzazione dell'esperienza della vita quotidiana a proposito di questioni che prima definisce come temi e problemi sociali rilevanti per gli individui verso ai quali dirige la sua azione comunicativa, gli spettatori catalani. Combina tecniche di analisi testuale con strumenti metodologici dello studio della agenda tematica che permettono rivelare le logiche di introduzione e impostazione di determinati temi d'interesse sociale e procedere a fare l'analisi comparativa dei *frames* interpretativi che organizzano la loro comprensione, così come le strategie discorsive sviluppate secondo siano questioni dove i valori sociali sono condivisi, trasgrediti o in conflitto.

Índex

	Pàg.
Resum	xi
Llista de figures	xxi
INTRODUCCIÓ	1
1. ELS SERIALS TELEVISIUS. BASES	7
1.1. El fulletó com a matriu de les formes narratives serials	9
1.2. El melodrama com a element de socialització. L'ètica de les emocions	14
1.2.1 Els trets característics del melodrama	15
1.3. La televisió com a espai de consagració del melodrama. L'ocultació ideal del dispositiu d'enunciació	20
1.4. La serialitat en la ficció televisiva	22
1.4.1 De la crítica a la reivindicació de la serialitat	22
1.4.2 La serialitat de la ficció televisiva	24
1.4.3 Els efectes de la serialitat	33
2. ELS SERIALS TELEVISIUS. ANTECEDENTS I MODELS TRADICIONALS	37
2.1. La <i>soap opera</i>	40
2.1.1 Els orígens. Marcada per la publicitat, tributària de la ràdio	40
2.1.2 Característiques	41
2.1.3 Models diferenciats: dinàstic, comunitari, diàdic	53
2.1.4 Una qüestió essencial: la clausura ideològica	56
2.2. La telenovel·la	61
2.2.1 Els orígens. La forta empremta d'una tradició oral	61
2.2.2 Evolució del gènere	62
2.2.3 Característiques	65
2.2.4 Models diferenciats: clàssic i realista	72

	Pàg.
3. MARC TEÒRIC DE LA RECERCA SOBRE SOAP OPERAS I TELENOVEL·LES. Línies principals i estat de la qüestió	81
3.1. Introducció	83
3.1.1 Criteris d'avaluació per a un producte de la cultura de masses per al consum femení	84
3.1.2 El fil d'Ariadna	87
3.2. La intensa relació entre la <i>soap opera</i> i els seus espectadors. Primer pas: dels efectes als usos	89
3.3. La relació entre el món de la <i>soap opera</i> i el món real. <i>El mirall distorsionador</i>, concepció difícil de superar	93
3.4. La <i>soap opera</i> com a text. Una proposta semiòtico-textual des de la crítica literària que redimensiona la relació amb l'espectador	97
3.5. La reorientació de la recerca sobre <i>soap operas</i> cap a nous interessos. Els Estudis Culturals i la Crítica Cultural feminista	102
3.5.1 La relació entre el món de la <i>soap opera</i> i el món real. <i>Sota la concepció de la televisió com a finestra al món: la representació sota sospita</i>	103
3.5.2 La intensa relació entre la <i>soap opera</i> i els seus espectadors. <i>A la recerca de les fonts de plaer del consum d'un producte de la cultura popular</i>	126
3.5.3 <i>Un punt de partida des d'on girar el cap enrere. Les limitacions de l'anàlisi del consum productiu aplicat a les <i>soap operas</i></i>	156
3.6. Una proposta comprensiva del complex procés de recepció de les telenovel·les	158
3.6.1 La telenovel·la com a <i>mediacions</i> . Comprendre els processos micro i macro	159
3.7. La funció educativa de les telenovel·les	168
3.7.1 <i>Purposive Approach</i> o estudi de continguts intencionals	168
3.7.2 <i>Non-Purposive Approach</i> o estudi de continguts no intencionals	175

	Pàg.
3.8. Els processos de recepció de la ficció televisiva des de la psicologia	177
3.8.1 Una proposta interdisciplinària des d'on replantejar la relació entre el serial televisiu i l'audiència <i>implicada</i>	179
3.9. Els temes d'interès socials a les <i>soap operas</i>. Estudis des de la producció a la recepció	183
3.10. Conclusions	189
3.10.1 <i>Recapitulació</i> : l'estigma del producte cultura femení	189
3.10.2 Punts de partida per a la recerca dels valors socials al serial televisiu català	190
4. MODEL TEÒRICO-METODOLÒGIC PER A L'ANÀLISI DE LA PROPOSTA DISCURSIVA DE TEMES D'INTERÈS SOCIAL AL SERIAL CATALÀ	193
4.1. El potencial socialitzador de la ficció televisiva	195
4.1.1 Plantejament epistemològic	195
4.1.2 La doble dimensió de la ficció	198
4.1.3 El paper de la ficció televisiva	200
4.2. L'anàlisi dels marcs interpretatius	203
4.2.1 Què entenem com a tema d'interès social?	206
4.2.2 On queden els valors socials (dimensió moral)?	208
4.2.3 Històries narrades i situacions representades	212
4.2.4 Proposta d'anàlisi discursiva del serial català	214
4.2. Disseny metodològic	220
5. EL SERIAL TELEVISIU CATALÀ, OBJECTE D'ESTUDI	237
5.1. Contextualització	239
5.2. <i>Marc de referència I: La ficció televisiva a Espanya</i>	242
5.2.1 Evolució de l'índex de contemporaneïtat de la ficció televisiva a Espanya	242
5.2.2 Els serials de producció pròpia a Espanya	257
5.2.3 <i>Conclusions parcials</i> : Avaluació dels serials catalans situats en coordenades de serialitat i contemporaneïtat	271

	Pàg.
5.3. Marc de referència II: La ficció televisiva de producció pròpia de Televisió de Catalunya	273
5.3.1 Entendre Televisió de Catalunya	273
5.3.2 Entendre la producció de ficció de Televisió de Catalunya	275
5.4. Els serials catalans: trajectòria i trets diferencials	287
5.4.1 Els orígens: la influència de la tradició teatral i literària com a marca de qualitat	289
5.4.2 Procés de producció: aprenentatge i professionalització	291
5.4.3 Estructura narrativa serial i plantejament argumental, un lligam indissoluble	295
5.4.4 Estratègies de programació: millorant la fórmula, altres innovacions	300
5.4.5 L'èxit dels serials. Dades d'una trajectòria	303
6. ESTUDI DE CAS: <i>EL COR DE LA CIUTAT</i>	311
6.1. Mapa de navegació d'<i>El cor de la ciutat</i>	313
6.1.1 Peculiaritats del serial obert de Televisió de Catalunya	313
6.1.2 Àrea de context: un índex de contemporaneïtat alt	315
6.1.3 Estructura serial híbrida	318
6.1.4 Àrea de confecció: l'estructura del capítol, el grafisme, el llenguatge audiovisual i la banda sonora	320
6.2. Mapa temàtic d'<i>El cor de la ciutat</i>	322
6.2.1 <i>El cor de la ciutat</i> . Temporada 1	324
6.2.2 <i>El cor de la ciutat</i> . Temporada 2	332
6.2.3 <i>El cor de la ciutat</i> . Temporada 3	341
6.2.4 <i>El cor de la ciutat</i> . Temporada 4	348
6.2.5 <i>El cor de la ciutat</i> . Temporada 5	356
6.2.6 <i>El cor de la ciutat</i> . Temporada 6	361
6.2.7 <i>El cor de la ciutat</i> . Temporada 7	368
6.2.8 <i>El cor de la ciutat</i> . Temporada 8	374
6.2.9 <i>El cor de la ciutat</i> . Temporada 9	381
6.2.10 <i>El cor de la ciutat</i> . Temporada 10. Epíleg	387
6.3. Conclusions parcials: entendre l'agenda de temes d'<i>El cor de la ciutat</i>	392
6.3.1 Retrospectiva d' <i>El cor de la ciutat</i> .	392
6.3.2 Estratègies per a la introducció i el plantejament de temes d'interès social a <i>El cor de la ciutat</i>	395

	Pàg.
7. L'AGENDA DE TEMES D'INTERÈS SOCIAL D'EL COR DE LA CIUTAT	397
7.1 Delinqüència	400
7.1.1 Delictes greus contra la indemnitat sexual i la vida	400
7.1.2 Delictes greus contra la propietat: estafes a gran escala	406
7.1.3 Tractaments singulars: a mig camí de la tipificació de delictes	408
7.2. Processos de reinserció social	411
7.2.1. L'estigma de la pena jurídica i/o la sanció social de la violència	411
<i>Cas destacat (1): La reinserció social d'un violador múltiple</i>	419
7.2.2 Risc d'exclusió social extrema: les persones sense llar	422
7.3. Violència domèstica	424
7.3.1 Violència de gènere	424
7.3.2. Violència contra menors o discapacitats psíquics	428
<i>Cas destacat (2): Abusos sexuals de menors en el si familiar</i>	430
7.4. Assetjament sexual i/o moral en l'àmbit laboral i escolar	434
7.4.1 Assetjament sexual i/o moral en l'àmbit laboral	434
7.4.2 Assetjament escolar	438
<i>Cas destacat (3): L'assetjament escolar</i>	439
7.5. Drogodependències	454
7.6 Salut i mort	461
7.6.1 Sensibilització social: malalties greus i tractaments mèdics	462
7.6.2 Dependència i tasques assistencials	464
7.6.3 La mort	469
<i>Cas destacat (4): Debat social entorn a l'auxili al suïcida</i>	471
7.7. Discapacitats i risc d'exclusió	479
7.7.1 Discapacitats físiques	479
7.7.2 Discapacitat psíquica	482
<i>Cas destacat (5): La integració en la vida adulta dels discapacitats psíquics</i>	485
7.7.3 Trastorns mentals i del comportament	491
7.7.4 La sida i el risc d'exclusió	494

	Pàg.
7.8. Identitat sexual i risc d'exclusió	496
7.9. Identitat de gènere i risc d'exclusió	500
<i>Cas destacat (6): Transsexualitat</i>	500
7.10. Immigració	505
<i>Cas destacat (7): Els immigrants com a col·lectiu de risc</i>	510
7.11. Precarietat econòmica i atur	515
7.11.1 La problemàtica de l'habitatge: negoci o drets civils	520
<i>Cas destacat (8): Especulació immobiliària versus moviment okupa</i>	522
7.12. Problemàtiques en l'àmbit familiar	525
7.12.1 Reproducció: maternitat de risc i avortament	525
<i>Casos destacats (9): L'embaràs en l'adolescència</i>	527
7.12.2 Cura i custòdia dels fills	530
7.13. Problemàtiques en l'àmbit de la sexualitat	533
7.14. Institucions de socialització, més enllà de la família	536
7.15. Conclusions parcials: l'agenda de temes d'interès social d'<i>El cor de la ciutat</i>	544
8. CONCLUSIONS FINALS	553
La proposta discursiva sobre els temes d'interès social destacats d' <i>El cor de la ciutat</i>	561
Els valors socials als temes d'interès social del món possible d' <i>El cor de la ciutat</i>	579
<i>El cor de la ciutat</i> com a acció comunicativa	583
Avaluació de la qualitat de la proposta discursiva d' <i>El cor de la ciutat</i> des d'una perspectiva ètica	587
La recerca com a <i>continuous serial</i>	590
Bibliografia	593
Annex I. La <i>soap opera</i> i la telenovel·la com a fenòmens globals	627
Annex II. Fitxa tècnica dels serials de Televisió de Catalunya	632
Annex III. Relació de personatges principals fixos i ocasionals	654

Llista de figures

	Pàg.
Fig. 1. Estructura dramàtica del melodrama	17
Fig. 2. Paràmetres de classificació de la ficció televisiva	25
Fig. 3. Distinció sèrie/serial segons Villa (1992)	26
Fig. 4. Variables observades en la classificació de models de sèrie de Calabrese (1984)	27
Fig. 5. Distinció sèrie/serial segons O'Donnell (1999)	28
Fig. 6. Criteris tipològics segons González Requena (1989)	32
Fig. 7. Comparació entre el model fulletó i el model culebró segons González Requena (1989)	44
Fig. 8. Comparativa entre els models clàssics de l' <i>American soap opera</i> i la <i>British soap opera</i> (Geraghty, 1991)	54
Fig. 9. Comparativa sintètica entre els models de telenovel·la	72
Fig. 10. Contraposició entre <i>Realisme Social</i> i <i>soap opera</i> (Jordan, 1981a)	105
Fig. 11. Tipologia d'oposicions segons variables d'implicació (Katz i Liebes, 1985) i models de lectura (percepció selectiva i explicació de motivacions (Liebes, 1990)	146
Fig. 12. Distinció entre ficció i no-ficció (Buonanno, 2004)	195
Fig. 13. Relació Tema-Frame-Format (Altheide, 1996)	205
Fig. 14. Categorització analítica per a l'estudi de les trames narratives d' <i>El cor de la ciutat</i>	226
Fig. 15. Paraules clau per a l'estructuració dels temes socials segons esferes d'acció	227
Fig. 16. Categorització analítica per a l'estudi de l'agenda temàtica d' <i>El cor de la ciutat</i>	229
Fig. 17. Recorregut generatiu del sentit	232
Fig. 18. Graella analítica per a l'avaluació comparativa dels marcs interpretatius dels temes socials a <i>El cor de la ciutat</i>	233
Fig. 19. Evolució de l'índex de serialitat de la ficció televisiva espanyola	240
Fig. 20. Índex de contemporaneïtat de la ficció televisiva	243
Fig. 21. Direcció i etapes de la producció de ficció a Televisió de Catalunya (Castelló, 2005)	276
Fig. 22. Telecomèdies i sitcoms de Televisió de Catalunya (1984-2009)	280
Fig. 23. Sèries dramàtiques de Televisió de Catalunya (1984-2009)	282
Fig. 24. Serials de Televisió de Catalunya (1994-2009)	287

	Pàg.
Fig. 25. Audiència dels serials de sobretaula de TVC (I). Quota de pantalla (<i>share</i>) mitjana sobre el total del període d'emissió	303
Fig. 26. Audiència dels serials de sobretaula de TVC (II). Milers d'espectadors (<i>rating</i>) mitjana sobre el total del període d'emissió	304
Fig. 27. Nombre de capítols dels serials de sobretaula de Televisió de Catalunya	305
Fig. 28. Comparativa de la quota de pantalla mitjana global amb la del darrer capítol dels serials de sobretaula de Televisió de Catalunya (1994-1999)	306
Fig. 29. Audiència mitjana (<i>rating</i>) dels darrers capítols dels serials de sobretaula de Televisió de Catalunya (1994-1999)	307
Fig. 30. Comparativa de la quota de pantalla mitjana global amb la del darrer capítol de les set primeres temporades d' <i>El cor de la ciutat</i> a TVC (2000-2007)	308
Fig. 31. Comparativa de l'audiència mitjana (<i>rating</i>) global amb la del darrer capítol de les set primeres temporades d' <i>El cor de la ciutat</i> a TVC (2000-2007)	309
Fig. 32. Temes d'interès social rellevants per nuclis familiars i blocs. <i>Temporada 1</i>	324
Fig. 33. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs. <i>Temporada 2</i>	332
Fig. 34. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs. <i>Temporada 3</i>	341
Fig. 35. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs. <i>Temporada 4</i>	348
Fig. 36. Temes d'interès social rellevants per nuclis familiars/personatges i blocs. <i>Temporada 5</i>	356
Fig. 37. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs. <i>Temporada 6</i>	361
Fig. 38. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs. <i>Temporada 7</i>	367
Fig. 39. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs. <i>Temporada 8</i>	374
Fig. 40. Temes d'interès social rellevants per ambients/personatges i blocs. <i>Temporada 9</i>	381
Fig. 41. Temes d'interès social rellevants per nuclis (bloc únic). <i>Epíleg. Temporada 10</i>	387

	Pàg.
Fig. 42-A. Delictes greus a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (1)	400
Fig. 42-B. Delictes greus a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (2)	403
Fig. 42-C. Delictes greus a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (3)	406
Fig. 43. El tràfic de drogues a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Cas excepcional	408
Fig. 44. Estafes i trastorns del comportament en clau de comèdia a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos exemplars	410
Fig. 45-A. La reinserció social a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (1)	412
Fig. 45-B. La reinserció social a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (2)	414
Fig. 45-C. La reinserció social a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (3)	417
Fig. 45-D. La reinserció social a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (4)	422
Fig. 46-A. La violència domèstica a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (1)	425
Fig. 46-B. La violència domèstica a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (2)	428
Fig. 47-A. L'assetjament sexual a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	434
Fig. 47-B. L'assetjament moral en l'àmbit laboral a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	436
Fig. 47-C. L'assetjament escolar a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	438
Fig. 48-A. Les drogodependències a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (1)	455
Fig. 48-B. Les drogodependències a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (2)	458
Fig. 49-A. Malalties greus i tractaments mèdics a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	462
Fig. 49-B. Dependència i tasques assistencials a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	464
Fig. 49-C. Problemes de la tercera edat a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats per protagonistes	468
Fig. 49-D. Malalties terminals i auxili al suïcidi a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	470

	Pàg.
Fig. 50. Les discapacitats físiques a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	481
Fig. 51. La discapacitat psíquica a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009)	484
Fig. 52. Els trastorns mentals a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	491
Fig. 53. La sida i el risc d'exclusió a <i>El cor de la ciutat</i> . Cas destacat	494
Fig. 54. La identitat sexual i el risc d'exclusió (homosexualitat) a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	497
Fig. 55. Transsexualitat i risc d'exclusió a <i>El cor de la ciutat</i>	502
Fig. 56-A. La immigració a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (1)	506
Fig. 56-B. La immigració a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (2)	507
Fig. 56-C. La immigració a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats (3)	509
Fig. 57. La precarietat econòmica i l'atur a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	516
Fig. 58. Especulació immobiliària i moviment okupa a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009)	522
Fig. 59. Problemàtiques vinculades a la reproducció (avortament i maternitat) <i>El cor de la ciutat</i> (2000-9)	526
Fig. 60. Problemàtiques vinculades a la cura i custòdia dels fills i/o menors en situació de risc a <i>El cor de la ciutat</i> (2000- 2009). Casos destacats	531
Fig. 61. Problemàtiques en l'àmbit de la sexualitat a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos destacats	533
Fig. 62. Sectes religioses i ètica periodística a <i>El cor de la ciutat</i> (2000-2009). Casos	536
Fig. 63. Etapes i direcció argumental d' <i>El cor de la ciutat</i> (2000- 09)	558
Fig. 64. <i>El cor de la ciutat</i> : acció comunicativa de conservació	584
Fig. 65. <i>El cor de la ciutat</i> : acció comunicativa de transformació	586

INTRODUCCIÓ

“En aquest país hem arribat a creure que qualsevol forma de permissivitat era bona i que qualsevol aplicació de les *normes* era expressió de la misèria *moral* d’una tradició execrable, dictatorial, autocràtica i passada de moda. Tal confusió només pot demostrar que sofrim d’una *neciesa col·lectiva* que veritablement fa por. (...) Un país que ha arribat a pensar que l’educació en llibertat és educació en la indisciplina necessita anar al psiquiatra”

Salvador Giner¹

El discurs versa sobre els tràgics fets que van marcar la darrera nit del solstici d’estiu en què, honorant aquest lloc comú de la nostra cultura, nosaltres superàvem una crisi de sentit com a investigadors. La indignació moral del sociòleg català en reclamar “la impaciència, la indisciplina i la insolència (...) trets característics dels països avançats” com a claus interpretatives de l’atropellament d’una trentena de joves quan creuaven les vies del tren per arribar a la platja de Castelldefels, ens va fer retrobar-nos amb l’impuls que va originar l’inici de la nostra recerca doctoral ara fa nou anys.

Aleshores tot just acabava la primera temporada d’*El cor de la ciutat* i senties a la gent parlar dels fills dels Peris, de com la Laura “havia tingut sort amb en Marcel, que ja li tocava trobar un noi com cal”, i d’en David, perquè “es veia a venir, encara gràcies que en Huari era de bona pasta i no li havia girat l’esquena després del que li va haver d’aguantar quan anava amb els *caps pelats...*”, però “ja feien bé de no dir a la seva mare que l’havien apallissat a la presó, prou que patia”, i al mateix temps, tornaves a sentir els discursos que anys enrere ja sentenciaven *Poble nou*, el primer serial català, com a pedagògic –quan no intencionadament esbiaixat– en no reflectir la realitat: “ja se sap que han de parlar de la sida i els problemes de la gent... i no posaran pas un immigrant dolent... però la gent, de debò, no els tracta així”.

L’article de Joana Gallego, *Els serials catalans: un nou producte amb denominació d’origen* publicat dins del monogràfic que els hi va dedicar la revista *Anàlisi* el 1999, atribuïa gran part de l’èxit d’aquestes produccions a “la presentació d’una societat oberta, integradora i normalitzada, amb la seva pròpia llengua i els seus costums”. Una afirmació que poc temps després la tesi doctoral de Marta Ortega (2002) corroborava a partir de l’anàlisi demogràfica i des de la perspectiva de gènere dels serials més pròxims al relat de costums, *Poble Nou*

¹ “*Impaciència mortal*, per Salvador Giner”, article publicat a la secció Tema del dia (pàg. 9), d’*El Periódico de Catalunya*, el 25 de juny de 2010.

i *El cor de la ciutat*. Aquesta darrera investigació, que ha acabat sent el referent bàsic, quan no únic, de la recerca comunicativa aplicada al serial televisiu català fins a l'àmplia aportació d'Enric Castelló (2005) al coneixement de la producció pròpia de sèries de ficció de Televisió de Catalunya en relació a la construcció nacional, en sosté la funció moralitzadora que els professionals insisteixen en negar encara avui: “Les telesèries han de donar una imatge real de la societat. Però hi ha qui entén que han d'educar. Nosaltres no hem de donar lliçons morals. (...) No som ni cures ni mestres, no hem d'orientar la moral de la gent” (Maria Jaén, en premsa, 20/09/2009)².

Salvador Giner, en parlar de *neciosa col lectiva* –del llatí *nescius*, ignorant, “que no sap allò que podria saber o allò que hauria de saber”– associada a les normes i la moral, reclama l'atenció pública sobre l'educació en uns valors contraris als que descriu com a celebrats socialment i considera devaluadors de la convivència, com ara: “La insolència en el tracte (que) és considerada costum democràtica admirable. Fins i tot progressista”. El nexa entre el coneixement i la moral el retrobem en els discursos d'altres tants sociòlegs i filòsofs catalans quan justifiquen les prohibicions i les sancions a les que tendeix el nostre actual model de convivència en què “els fets demostren l'enorme dificultat de regular qüestions que abans no feia falta legislar perquè els bons usos i costums ja les solucionaven” i es preocupen per la demanda social d'una major regulació:

“Aquesta necessitat no expressa una societat disciplinada, sinó al contrari, expressa una societat desorganitzada a la que li falta sentit comú social i té dificultats per a dur a terme actuacions comunes. Per això es tendeix a regular més, perquè hi ha un *dèficit de convivència*” (Salvador Cardús, en premsa) (la cursiva és nostra)³

El que en últim terme s'atribueix a la societat culturalment diversificada i internament diferenciada en fenòmens de classe, poder, prestigi i dominació (Giner *et al.* 1996) en què ens ha tocat viure, la que conformen grups i comunitats de vida o de sentit diverses que, tot i coexistir, no interactuen per

² Entrevista a Maria Jaén, “Las teleseries no han de dar lecciones morales”, *Cuaderno del Domingo, El Periódico de Catalunya*, 20 de setembre de 2009.

³ “Prohibir per a conuiuere. Els límits de les llibertats”, reportatge publicat diumenge 1 d'agost de 2010 al mateix diari, a propòsit del veto als toros i el burka, que ha generat un intens debat en els mitjans de comunicació i les xarxes socials sobre el que alguns assimilen a la utopia reaccionària –més seguretat a canvi de menys llibertat– que als EUA van reactivar els atemptats de l'11-S. Un esdeveniment que va generar una oposició dilemàtica en l'activitat de la indústria cinematogràfica nord-americana per a la definició dels marcs interpretatius del que s'anunciava com un nou ordre mundial (Huerta, M.A. (2008) Cine y política de oposición en la producción estadounidense tras el 11-S, *Comunicación y sociedad*, XXI-1, 81-102). Altres autors l'han descrit com a retorn a la funció de descripció de la realitat de la serialitat televisiva (de títols com *El Ala Oeste de la Casa Blanca* a *Los Soprano*) o “del “model Otto Preminger” de compromís, implicació i denúncia” (Tous 2010:40).

evitar el conflicte entre els seus sistemes de valors. Aquest estat en què el respecte mutu com a única limitació per a la llibertat ve transformat en un valor supraordinal (“tot és vàlid mentre no faci mal a tercers”) és el que Berger i Luckman (1997) denominen *pluralisme modern*. Per aquests autors, la *convivència* com “la forma moderna de pluralisme que fa que proliferin les crisis subjectives i intersubjectives de sentit” eleva els principals aspectes estructurals del pluralisme a la categoria de valor “il·lustrat”, que preval sobre els sistemes de valors que coexisteixen i competeixen entre sí (com ara, la *tolerància*). No parlem doncs d’una *societat sense valors* o en crisi de sentit global –altrament inconcebible– sinó d’una *societat sense patrimoni comú de valors* que, d’acord als postulats del Construccionisme, determinin l’acció dels individus en les diferents esferes de la vida, i en garanteixin un sistema de sentit compartit amb els seus *contemporanis* (Berger i Luckman, 1997:51).

La redefinició del que Alfred Schutz entenia com a *contemporanis* en la nostra era no pot desvincular-se de l’evolució dels mitjans de comunicació, corresponsables d’incrementar la pluralitat de formes de vida i pensament a la que l’individu té accés, o el que Meyrowitz (1985:200) apuntava com a tendència a “atenuar les diferències entre estranys i amics i afeblir la distinció entre els que són *aquí* i els que són en *a un altre lloc*” ja fa unes dècades:

“Es representen tendències socials com la “convivència” i ambients familiars no tradicionals. A més, els rols tradicionals són presentats en una nova forma d’*àrea intermèdia*, responent a les noves informacions disponibles sobre els rols i sobre els modes d’interpretar-los en general. (...) I les precedents divisions entre situacions i comportaments públics i privats venen presentats mentre estant fonent-se (...) o són ja completament integrats.” (Meyrowitz, 1985:290-291)⁴

“El pluralisme modern condueix a la relativització total dels sistemes de valors i esquemes d’interpretació” (Berger i Luckman, 1997:75) i la seva “desanonització” ha dut a l’individu a la desorientació. No acceptem els dogmes de l’Església com els únics possibles en els debats sobre la veritat i la moral, i hem socavat el coneixement donat per suposat que permetia donar lliçons morals des del Racionalisme il·lustrat. Ja no valen “cures ni mestres” perquè vivim en un món ple de possibilitats d’interpretació on cadascuna té les seves pròpies perspectives d’acció possible. On *la moral no s’ensenya, es practica*.

És des d’aquí que hem d’entendre les afirmacions dels creadors del serial televisiu català i de la investigació que conclou el que és comunament assumit. Apel·len a l’anacronia dels enfocaments tradicional-religiós i racional-conductista per defugir la idea de què el coneixement és un

⁴ Les citacions provinents de fonts documentals originalment en anglès, francès, italià i castellà, han estat traduïdes a llengua catalana per la doctoranda.

instrument de moralitat, però sobretot la que deriva de la responsabilitat de concretar un “món ideal” com a meta o alternativa –“com ho faig per millorar el món si no sé què és millor, què és pitjor, quina és la direcció vers la perfecció?” (Alberoni, 2000:151)– que subjau en l’argumentació de Gallego (1999) i Ortega (2002) sobre l’èxit i la funció moralitzadora del serial català.

Berger i Luckman (1997:67) atribueixen l’èxit de la societat moderna, en gran part, “a la *legalització* de les normes de la vida social i la seva “moral antiquada”, com també a la *moralització formal* de certes esferes d’acció més o menys professionalitzades”. La primera, com un sistema funcional regulat per normes abstractes aplicables a tots els membres d’una societat, ens ha dut a les prohibicions en l’àmbit públic –que “ignoren els diversos sistemes de valors d’aquells que resulten afectats”–, mentre que la segona, descrita com un intent per resoldre problemes ètics concrets que es presenten en esferes d’acció individuals “prescindeix d’un ordre de sentit global”. Aquí entrarien els *manuals per a la convivència* a les escoles, en altre temps dits *codis de bona conducta* –d’acord amb els canvis en els modes d’entendre l’aprenentatge que a la universitat han quedat paradoxalment ancorats al nom de “Bolonya”– o els llibres de recomanacions que s’acumulen al temps que tots els col·lectius professionals escriuen els seus codis deontològics. Fins que ens demanem què falla quan uns joves moren per passar per on no s’ha de passar, o quan un noi es suïcida perquè a l’escola els companys li fan la vida impossible. Perquè no ho entenem.

En el context d’aquestes reflexions és que cobraven sentit els nostres interessos de recerca: quina és l’aportació del serial de producció pròpia de Televisió de Catalunya a la construcció social de la realitat catalana? Si en la societat catalana, tal i com ve definida en els termes de pluralisme modern és impossible parlar d’un ordre de valors únic i d’aplicació general, de quina manera contribueix el serial televisiu català a la nostra definició de moralitat –tant en termes de conservació de l’existent com de canvi social gradual–?

El que és i el que ha de ser, o “la relació dialèctica entre la pèrdua de sentit i la nova creació de sentit, o entre l’erosió de sentit i la seva reconstitució” (Berger i Luckman, 1997:63) ens duu a recordar la definició de crisi orgànica de Gramsci –*allò vell no mor i allò nou no pot encara néixer*– amb la que Jesús Martín Barbero sol iniciar les seves exposicions de la Teoria de les mediacions. L’investigador colombià situa les bases per analitzar el serial televisiu com a *mediació*, en qualitat d’hereu del melodrama al que l’autor dels *Quaderns de la presó* (1929-1935) atorgava “l’estatus de concepte clau per a la comprensió dels desajustaments històrico-culturals que caracteritzen la modernitat” (Herlinghaus, 2002:30).

El seu plantejament s'adscriu a la definició del rol dels mitjans de comunicació en les societats avançades de Berger i Luckman (1997:98): “com a mediadors entre l'experiència col·lectiva i la individual en proporcionar interpretacions típiques per a problemes que són definits com a típics” o *institucions intermèdies* –manllevant el terme de Durkeim⁵– que neutralitzen la “crisi latent de sentit” impedit que s'agreugin fins a afectar a tota la societat. El melodrama com a matriu simbòlico-social, ens recorda Martín Barbero, regula la moral, en proveir els criteris d'organització de l'existència quotidiana que els processos de secularització han ocultat. Ens preguntem doncs, quins sistemes de valors proposa el serial televisiu català? O ens demanem com els integra l'espectador?

Però més enllà de les lectures ideològiques que des d'una perspectiva crítica han centrat l'anàlisi de les formes televisives primigènies del melodrama – la telenovel·la i la *soap opera*–, o de les que en avaluar què aporta a les seves espectadores, es cenyeixen a la definició dels mitjans de comunicació com a institucions intermèdies terapèutiques –“només són capaces d'administrar dosis homeopàtiques que no eliminen les causes, per molt que aconseguixin atenuar el desenvolupament de la malaltia i augmentar el grau de resistència a ella” (Berger i Luckman, 1997:125), volem plantejar-nos el potencial del serial televisiu català en els termes que els sociòlegs que ens inspiren plantegen a la fi de la seva diagnosi:

“Només si les institucions intermèdies garanteixen que els patrons subjectius d'experiència i acció dels individus contribueixen a *la negociació i objectivació social del sentit*, els individus no es sentiran com complets estranys en el món modern, i només aleshores serà possible evitar que la identitat de la persona individual i la coherència intersubjectiva de la societat es vegin amenaçades o fins i tot destruïdes per una modernitat assetjada per la crisi” (Berger i Luckman, 1997:125) (la cursiva és nostra)

Obrim, doncs, una recerca sobre **la proposta discursiva del serial televisiu català sobre els temes d'interès social** que ens permeti entendre quines són les estratègies sobre les que proposa l'organització de l'experiència de la vida quotidiana en relació a les qüestions que preocupen als individus als que es dirigeix la seva acció comunicativa. L'estudi de cas serà el serial més llarg de Televisió de Catalunya, *El cor de la ciutat*, sobre el que avaluarem en últim terme el seu potencial com a *institució intermèdia* per al públic català.

⁵ “Esteses a través de tota la societat, reuneixen totes les interpretacions compartides o comunes de la realitat (*représentations collectives*) fins a transformar-les en una visió coherent del món, que assentava, en aquell procés, les bases d'una moral social (*conscience collective*)” (Berger i Luckman, 1997), en la línia amb què a *La construcció social de la realitat* (1969) plantegen els universos simbòlics com a bases de la legitimació de l'ordre social.

El nostre recorregut ens durà a rastrejar els orígens del gènere tant com a estratègia de comunicabilitat –el fulletó i la serialitat– com en els termes de matriu-simbòlica en què ha estat descrit més amunt –el melodrama– (capítol 1). Ens endinsarem en el dens camp de la recerca sobre la telenovel·la i la *soap opera*, a partir de dos eixos fonamentals –la relació amb la realitat i la relació amb l'espectador–(capítol 3), després d'haver resseguit els trets característics d'aquests models tradicionals dels que el serial televisiu català és declinació (capítol 2). Arribats a aquest punt del nostre viatge, reprendrem el que és el nostre plantejament teòric-metodològic de la mà de la sociòloga italiana que ha situat l'anàlisi de la ficció televisiva des de la matriu schutziana i els *Media Studies* en els termes afins als nostres interessos, la professora Milly Buonanno, entre d'altres autors que haurem recollit en el nostre camí.

La segona part de la nostra tesi, s'estructura en tres capítols d'acord a l'aproximació que hem anat elaborant de manera seqüencial en l'anàlisi de l'objecte d'estudi. En primer lloc, contextualitzar-lo com a producció de ficció televisiva adreçada al públic català de la dècada dels 2000 per un emissor, Televisió de Catalunya, del que la investigació precedent d'autors com Enric Castelló (2005) ens ha ajudat a comprendre la seva tasca. Definit el serial televisiu català (capítol 5), ens endinsem en el que esdevé el nostre estudi de cas, *El cor de la ciutat*: des de les seves característiques textuais distintives –en relació als models tradicionals revisats– fins a la seva definició com a món possible dinàmic on es situa la proposta discursiva sobre temes d'interès social (capítol 6). En últim terme, recollirem els resultats de l'anàlisi dels casos més significatius (capítol 7) sobre els que recuperar les nostres reflexions inicials i tancar les conclusions entorn a la pregunta d'investigació (capítol 8). Amb la voluntat de què sigui, una clausura provisional en el camí de la recerca sobre els serials televisius catalans que a penes s'ha iniciat.

CAPÍTOL 1

Els serials televisius. Les bases

1.1 El fulletó com a matriu de les formes narratives serials

La telenovel·la i la *soap opera* són abordades tradicionalment com a actualitzacions televisives del fulletó, tal i com ho defineixen els diccionaris especialitzats:

“*Fulletó*: Escrits seriatos publicats en diaris. Novel·la per lliuraments de gust popular, paraliteràries, amb forts contrastos entre el bé i el mal, entre bons i dolents, perseguïdors i víctimes; carregades d’episodis no sempre molt ben lligats entre sí: raptos, fugues, duels, enverinaments, aventures i bandolers, amb acció que acaba amb el restabliment de la justícia entre llàgrimes compassives o melodramàtiques” *Diccionario de retórica y terminología literaria* (Angelo Marchese i Joaquín Forradellas, 1986:172-173 a Fernández, 1989)

Les filiacions entre el fulletó i la telenovel·la o la *soap opera* són complexes i engloben aspectes propis de la relació entre els agents del procés comunicatiu, de l’estructura narrativa serial que en resulta o la propicia, així com d’un marcat component melodramàtic a nivell argumental. Una correcta aproximació a aquestes formes narratives serials comença per observar amb deteniment l’origen i els trets diferencials del fulletó i constatar quines són les característiques genèriques heretades pels seus descendents televisius.

El fulletó (*feuilleton*) neix a França, al s.XIX, com a relat en lliuraments que pren el nom de l’espai on s’ubicava als diaris: la part inferior de la primera pàgina, una secció de varietats separada per una línia negra on solien aparèixer les crítiques literàries o les ressenyes teatrals juntament amb anuncis i receptes culinàries.

Aquesta nova forma de difusió dels relats fragmentats entronca amb els canvis que experimenta el camp periodístic en el context de desenvolupament industrial, on l’evolució de les tecnologies d’impresió unida a la necessitat d’expandir-se en el nou mercat de consum massiu, converteixen el fulletó en el signe més evident de la incorporació de les classes populars a la cultura hegemònica.

“A França i arreu (Schudson, 1987) els anys trenta del segle XIX van veure emergir, per primer cop, les condicions d’un mercat de consum cultural de massa; i els diaris, que miraven d’estendre la seva circulació més enllà de la restrictiva esfera de les èlits, cercaven gèneres i continguts capaços d’atreure i fidelitzar un ampli públic popular.” (Buonanno, 2002a:80)

El fulletó, com a forma serial, ajuda a construir una demanda de consum cultural de masses més enllà dels límits del públic tradicional. Amb aquest objectiu, explota les noves tecnologies de producció –com ara el desenvolupament de les rotatives de gran velocitat– per a la distribució

narrativa a través dels diaris i els magazines (Hagedorn, 1995). Des de *La vieille fille* d'Honoré de Balzac o *Les mystères de Paris* de Eugène Sue, el fenomen s'estén ràpidament a altres països europeus i a l'Amèrica de l'època, de manera que la serialització esdevé un estàndard significatiu de les novel·les publicades el 1850, amb casos paradigmàtics com el de Dickens –la majoria de les obres del qual van ser llegides, en vida de l'autor, com a magazines serials. De fet, aquesta dinàmica del relat serial facilitada pel desenvolupament industrial que connecta la nova demanda cultural amb els interessos comercials, s'estén més enllà del fulletó. Així, els *serials comic strips* facilitaren l'explotació de la impremta ràpida a color just cap al canvi de segle, amb noves històries d'herois populars com Tarzan o Flash Gordon, i més tard les filmacions serials ajudarien a construir una audiència regular al cinema del 1910 (Buonanno, 2002a, Balló i Pérez, 2005).

El fulletó, com a primer tipus de text escrit en el format popular de massa, simbolitza, a més, la progressiva conversió del periodisme polític a l'empresa comercial, on es prima l'amortització de costos i la maximització del nombre de lectors. La línia física –el gràfic cordó negre– que separava el fulletó de la resta del diari assenyalava alhora el reducte on quedava confinat com a espai de llibertat per vehicular idees polítiques que no podien fer-se públiques obertament, és a dir, idees que no podien formar part de les pàgines internes del diari. L'investigador colombià Jesús Martín Barbero (1995a:33), assenyalava que justament la condició d'origen del fulletó unida a la seva capacitat de comunicar-se amb el poble a través de “notícies que disfressaven la política de literatura”, són algunes de les marques que deixen bona empremta en els seus descendents televisius. I en sentit contrari, observa com la naturalesa mixta del fulletó –narració popular i novel·la, escriptura literària i periodística, actualitat i ficció– es deixa sentir en la premsa que li va donar origen quan es disgrega la premsa “seriosa” de la sensacionalista o popular (Martín Barbero, 1995a:36).

Aquest autor amplia la mirada sobre el gènere en establir un fil conductor entre el format original imprès del fulletó i la narrativa popular fragmentada de la tradició oral. A banda de les possibles semblances argumentals, hi destaca el similar tipus d'implicació del lector que permet el fulletó, a través de la dialèctica construïda entre escriptura i lectura pel relat fragmentat, l'adopció del melodrama i la correlativa incorporació del lector (“la massa del poble”) al consum cultural. Els dispositius que faciliten aquesta implicació són descrits per Martín Barbero i Muñoz (1992) en tres nivells. El primer és el de la composició tipogràfica, on es contemplen aspectes com ara la mida i la tipografia de les lletres o la disposició del text, tots ells destinats a facilitar la lectura als sectors menys avesats o sense accés als textos literaris cultes. El segon nivell és el de la fragmentació de la lectura, promoguda per la comercialització de la novel·la per lliuraments als diaris i alhora origen de l'aplicació de recursos de fidelització, que l'autor defineix com a “dispositius

de seducció”. Aquests constitueixen el tercer nivell, que es correspon, d’una banda, a la creació de suspens que comporta l’organització del desenvolupament dramàtic en episodis, de manera que es mantingui i es reforci l’interès dels lectors, i de l’altra, a l’estructura oberta del text, en el sentit de permeable a les reaccions del públic.

El suspens és un element innovador inherent al format per entregues i a la narrativa popular d’origen oral, que viu tant de la sorpresa com de la repetició en la tradicional combinació cultural del binomi tradició–innovació. La permeabilitat del relat és el tret fonamental de la definició del fulletó com a *comunicació del poble i per al poble* aportada per Martín Barbero (1995a:40) ja que comporta l’acceptació d’aquesta narrativa seriada i dels seus hereus com a “nou espai de comunicació que travessa allò popular fins arribar a allò massiu”.

Aquest és un aspecte clau si és té en compte que, tot i la seva definició com a publicació literària, el fulletó era considerat un producte de la cultura de masses en una època en la que aquesta denominació era sinònim d’exclusió, o de crítica aferrissada, per als interessos acadèmics. No és fins als anys seixanta, en la línia dels Estudis Culturals que contempla la politització de la cultura popular i la conseqüent reivindicació de l’estudi de les seves manifestacions i pràctiques significatives, que els estudis del fulletó com a fenomen *sub-* o *para-* literari, el consideren una via única d’accés a la literatura per a les classes populars i destaquen que l’operació comercial que li era inherent escindia l’acte mateix d’escriure i desplaçava la figura de l’escriptor cap a la del periodista. De la mà d’autors com Martín Barbero (1995a:42) es proposa l’anàlisi del fulletó com a “experiència cultural on s’inicia el camí del reconeixement de les classes populars”. Un esperit de recerca que volem imprimir a la nostra aportació sobre el serial televisiu català.

La idea del subjecte com a lector i coautor resultant de l’escissió de l’acte d’escriure¹, entronca amb les investigacions del fulletó com *relat de gènere* per oposició al *relat d’autor* que sovint s’assimila al de l’obra culta. L’anàlisi del fulletó es promou aleshores com a forma de la cultura de masses en funció de la seva adaptació al gènere –entès com a lloc exterior a l’obra, des d’on es produeix i es consumeix, és a dir, es llegeix i es comprèn el sentit del relat (Fabbri, 1973:77 a Martín Barbero, 1995a)–. Des d’aquesta perspectiva, l’investigador colombià accepta el precepte d’Umberto Eco (1981, 1992) per

¹ Assimilable a la figura del *lector model* descrita per Umberto Eco (1981:73-94) com l’estratègia o rol textual amb la que es preveu un lector capaç de cooperar interpretativament en l’actualització del text. Els nivells de cooperació textual i la competència dels lectors empírics, com s’abordarà en l’exploració del marc teòric de la tesi doctoral, són la clau per a la interpretació de les narratives serials en tant que textos oberts, és a dir, textos que inciten la imaginació del lector cap a la construcció imaginària de l’esdevenir.

a la seva anàlisi de l'activitat interpretativa en termes de coautoria, segons el qual la identificació i el grau d'implicació del lector funcionen en relació inversament proporcional al reconeixement del dispositiu d'enunciació. Així, contra més s'adeqüi el text al gènere en què s'inscriu, més desapercebuda serà l'enunciació, de manera que es podran activar amb major facilitat els dispositius de reconeixement que produeixen la identificació del món narrat amb el món del lector popular.

“la degradació [del dispositiu d'enunciació] transforma la força dramàtica del relat en la capacitat de consolació: el lector és col·locat en tot moment davant d'una realitat donada, que pot acceptar o modificar superficialment, però que no pot rebutjar. Al mateix temps el fulletó parla al poble del qual parla.”
(Martín Barbero, 1995a:37)

El parlar del poble per al poble es fa mitjançant el desplaçament de l'heroi de l'espai sobrenatural a l'espai real o possible, i converteix el fulletó en una forma de mediació entre el mite i la novel·la. Aquí entra en joc el component melodramàtic intrínsec al fulletó des dels seus orígens.

La relació entre fulletó i melodrama és simbiòtica. El fulletó, com a mitjà o text escrit, proveeix al melodrama la seva capacitat de permetre la llibertat d'expressió creativa i la difusió de continguts del teatre, per a arribar a un nou públic heterogeni interclassista. Al seu torn, determinats elements narratius i dramàtics del melodrama actuen com a motor d'evolució del fulletó (Covarrubias *et al.*, 1994:161).

Les diferents fases d'evolució del fulletó segons la funció ideològica i cultural² que compleix descrites per Medina i Montoya, (1989 a Covarrubias *et al.* 1994) permeten observar com el fulletó que en una primera època difonia els problemes, les necessitats, els conflictes i les lluites de les classes subalternes es transforma en el promotor de l'ordre i la moral triomfant en una “escenografia fictícia d'una societat que no passava de ser mera ficció” per després transformar els personatges justiciers en transgressors de les normes i les tradicions, moguts per l'afany del poder. Així, el fulletó que inicialment es definia com a mitjà de denúncia o “fiscal de la societat” es transforma en instrument ideològic, primer, per a la naturalització “del bon sentit comú, els bons pensaments, l'ordre i la moral”, però més tard, per a la legitimació de la lluita pel poder. És justament aquesta darrera fase la que Covarrubias *et al.* (1994:159) qüestionen. Per a les autores, l'heroi continua sent “un personatge carismàtic que buscava un somni impossible d'assolir, la

² Veure: Castelló (2005:172-174) per a una síntesi de les funcions del gènere al voltant de la seva definició com a punt de trobada o marc interpretatiu comú entre autor i públic: accessibilitat al sentit, contracte, dipòsit de sentit comú, eina de treball, i funció ideològica i cultural.

justícia social”, de manera que preval com a element comú al llarg del desenvolupament del fulletó la seva tendència melodramàtica.

Des del nostre punt de vista, la qüestió radica en acceptar la progressiva adaptació del melodrama als sistemes axiològics del món social que narra. Un món variable, a més, en funció dels contextos cap a on s’expandeixen les diverses manifestacions radiofòniques i televisives d’aquestes narratives serials. El caràcter moral dilemàtic del melodrama sembla poder connectar fàcilment amb el concepte de pluralisme i les crisis de sentit que planen sobre les societats contemporànies. Aquests conceptes, com amb el regust nostàlgic dels anacronismes descrits per Martín Barbero i Muñoz (1992) a propòsit de la vigència del melodrama en el context actual que s’abordaran en el següent epígraf, seran revisats abastament en el marc teòric de la recerca doctoral.

Abans, però, paga la pena resumir els trets distintius del fulletó com a forma narrativa serial, tot recollint la sistematització en cinc punts de Buonanno (2002a: 81-85):

- la segmentació narrativa en lliuraments encadenats per la seqüència temporal (fórmula “à suivre” o “la suite au prochain numéro”);
- l’escriptura adequada als ritmes quotidians i les exigències del format de fidelitzar els lectors que fan recórrer al suspens o l’ús de “ganxos”;
- la llarga duració de la narrativa i la conseqüent complexitat de trames i personatges múltiples (“l’estructura sinusoidal” d’Eco) que va imposar;
- la forta relació interactiva entre autor, lector i novel·la, molt similar a la de la tradició oral;
- les històries de caràcter melodramàtic arrelades en els fets socials d’actualitat, especialment, els de la misèria dels baixos fons com a *retroescena* del poder.

A efectes de la present recerca, s’exploraran agrupats en tres característiques, tot observant la seva pervivència en les seves hereves televisives més directes, la *soap* i la telenovel·la. En primer lloc, la forta empremta del melodrama com a gènere popular que permet observar el fulletó com a narrativa de mediació en termes socio-culturals. Vinculat a aquest potencial, s’ha apuntat com el fulletó suposa la definició d’un nou mode d’implicació dels lectors, pròxim a l’oralitat i deutor de la invisibilització del dispositiu d’enunciació. En aquest sentit, és adient veure com s’oculta aquest dispositiu en els discursos televisius i s’obté la neutralitat o transparència necessàries per al mode de narrar descrit pel fulletó. Per últim, s’abordarà la definició del fulletó com a estructura serial fragmentada que engloba els tres primers punts citats per Buonanno (2002a) a partir de l’exploració del concepte de serialitat vinculat a la fragmentació del relat, la creació del suspens com a efecte útil per a mantenir la intriga i conseqüentment el plantejament d’una estructura oberta o permeable.

1.2 El melodrama com a element de socialització. L'ètica de les emocions

El melodrama sorgeix com a reacció contra l'ús de la música formal en el teatre dels segles XVI i XVII i dona lloc a una nova expressió del sentiment en el text cantat:

“Era un espectacle musical, poètic-literari, que girava al voltant de drames sentimentals i individuals, ric en moments de conflicte i sentiments profunds (dolor, ira, plaer, amor...) en el qual el text i la música gaudien de la mateixa importància i es reforçaven mútuament a la recerca de l'expressió perfecta, sentiment i emotivitat.” (Medina i Montoya, 1989:74, a Covarrubias *et al.*, 1994:158)

El terme *òpera* –introduït per Rousseau el 1777 per a referir-se a un tipus de drama en el qual la frase musical precedeix a les paraules en comptes d'acompanyar-la (Enríquez, 1990:17)– originàriament ve a significar *melodrama* i representa el vincle entre el teatre i la música, com a símbol d'una relació entre formes d'expressió popular. Al segle XX veurà capgirada la seva definició pel sentit pejoratiu amb què es denomina la *soap opera* radiofònica com a melodrama per vendre sabó a les mestresses de casa. Paradoxalment, el melodrama en els seus orígens té un marcat sentit burgès, hereu del teatre catequístic abanderat pels jesuïtes.

A la França i l'Anglaterra del s. XVIII només els grups privilegiats podien gaudir d'aquest espectacle als teatres oficials, mentre que al poble únicament se li permetien representacions sense diàleg, ni parlat ni cantat (Habermas, 1981). Així, l'espectacle popular va anar incorporant recursos expressius i narratius d'altres formes tradicionals –dels espectacles de fira, els models; dels relats provinents de la literatura oral, els temes, els contes de por i de misteri o les històries de terror; etcètera– fins al punt de desdibuixar l'arrel teatral i definir-se, cap al 1790, com a mestissatge de recursos que volen generar una expressió popular pròxima al teatre. El paradigma del melodrama d'aquesta època el trobem en “*Celina o la filla del misteri*” de Gilbert Pixerecourt (Martín Barbero, 1987).

Fou, doncs, aquesta exclusió i les prohibicions dictades per la classe que ostentava el poder “sota el pretext de preservar el veritable teatre de la corrupció i combatre l'aldarull” (Habermas, 1981:76-77 a Martín Barbero, 1987), el que va acabar generant el melodrama com a forma d'expressió dels sentiments pròpia del poble. La reacció a les mesures repressives de l'aparell governamental de l'època constitueix l'essència de la seva gènesi: l'esperit de rebel·lió amb el que, més enllà de les variacions formals o temàtiques, s'identifica el melodrama del 1800 i es constata la reivindicació del nous valors socials arrelats a la Revolució Francesa.

Martín-Barbero (1995a,b) i Martín Barbero i Muñoz (1992) en la seva recerca sobre les matrius culturals de la telenovel·la, postula el melodrama com “l’entrada del poble *doblement* a escena”, com a públic consumidor i com a partícip dels processos de construcció de l’opinió pública. El melodrama és vist com el mitjà d’expressió de totes les emocions contingudes de les masses populars, un vehicle d’alliberament de les passions polítiques exacerbades i les situacions d’extrema sensibilitat que s’han viscut durant una de les època més convulses de la història moderna.

Així, “*abans de ser mitjà de propaganda el melodrama serà el mirall d’una consciència col·lectiva*”. (P. Reboul, 1976, a Martín Barbero, 1995a:24). El triomf de la justícia que s’imposa en les narracions d’empresonament, conspiracions i desgràcies patides per les víctimes dels traïdors il·lustra, per a l’investigador colombià, la moralitat de la Revolució, i entronca, amb la definició primerenca del fulletó com a mitjà de denúncia social, i alhora, amb la doble filiació, literària i política, del seu origen periodístic que han estat descrites anteriorment.

Des de la nostra recerca entenem el serial televisiu català com a hereu d’aquests trets característics del melodrama i defensem la pertinència d’analitzar el rol que ha jugat en la construcció dels referents col·lectius com a narrativa de l’època moderna de la història de Catalunya³.

1.2.1 El trets característics del melodrama

El que defineix el melodrama en la seva accepció com a forma d’expressió popular i l’allunya del teatre restrictiu burgès on té origen és la seva **forta empremta emocional**. La configuració de l’escena privada de la burgesia sota el precepte del control dels sentiments contrasta amb el melodrama popular, on emergeixen mecanismes alternatius a la paraula per expressar les grans passions de les històries que narra. A finals del segle XIX els corrents estètics del naturalisme plantejaren el melodrama com a sentimentalisme exagerat, carregant-lo d’un sentit pejoratiu que arriba a algunes de les seves declinacions televisives actuals. Però, és justament aquesta recerca expressiva la que dona lloc a la idea clau del melodrama: **la complicitat de saber comunicar-se amb el públic** sense necessitat de paraules –el “saber escriure per als que no saben llegir”, que recullen els elogis a les obres de Pixerecourt (Martín Barbero, 1995a)–. Aquesta comunicació resulta efectiva gràcies al desplaçament de tot el conjunt de recursos manllevats d’altres formes d’expressió popular que fan del melodrama una **forma d’espectacle total**.

³ Veure també: Gómez (2008a) i Gómez (2008b, en premsa).

Molts d'aquests recursos es poden rastrejar en les manifestacions melodramàtiques televisives, malgrat haver variat en gran mesura la seva significació com a pràctiques socials en el decurs del temps. Així, per exemple, la pantomima pròpia dels espectacles de les *troupes* ambulants de la que prové l'exageració gestual del melodrama televisiu, que era utilitzada com a recurs expressiu forçat per l'absència de diàlegs, originàriament constituïa una forma de ridiculitzar la noblesa en els melodrames escenificats al carrer. En una línia similar, la dansa jugava el rol de distinció al temps que redimensionava l'expressió musical en associar temes o motius musicals a personatges i situacions emotivament similars. Avui dia s'observen clares reminiscències d'aquesta aplicació funcional dels recursos musicals en tot tipus de narratives cinematogràfiques i televisives.

Aquestes característiques, unides a la impactant escenografia que permetia el domini de la tècnica de construcció de decorats, i l'ús d'efectes òptics i sonors en la reproducció de grandiloqüents escenes d'acció (com naufragis o terratrèmols), feien del melodrama un autèntic espectacle audiovisual. No en va, els efectes sonors i l'ús de la música seran l'herència més evident del melodrama, a les radionovel·les, mentre que els efectes visuals arribaran filtrats pel cinema de la línia successòria directa del prestidigitador de fira Mèlies.

Un punt i a part el marca l'ampli repertori temàtic i narratiu que reuneix el melodrama en tant que lloc d'arribada de la memòria popular i lloc d'emergència de l'escena de masses, subjecte progressivament a processos d'homogeneïtzació i diversificació segons la capacitat i la necessitat d'adaptar-se al context històrico-social.

En quant als aspectes narratius, el que esdevé més rellevant és **la vinculació de l'estètica popular a l'ètica** que el melodrama, com a relat de la vida social, aconsegueix a través de la correspondència entre els personatges com a figures corporals i els tipus morals, fàcilment distingible en els estudis iconogràfics del cinema:

“Es produeix una estilització metonímica que tradueix allò moral en termes de trets físics carregant l'aparença, la part visible del personatge, de valors i contra-valors ètics.” (Martín Barbero, 1995a:27).

Es tracta d'estereotips coherents amb el mode d'actuació efectista del melodrama, que responen en termes narratius a una articulació elemental i precisa entre conflicte i dramatúrgia (Brooks, 1985). La Figura 1 recull sintèticament la proposta de l'estructura dramàtica del melodrama de Martín-Barbero i Muñoz (1992):

FIGURA 1. *Estructura dramàtica del melodrama*

SENTIMENTS bàsics	SITUACIONS o SENSACIONS	Experimentades per PERSONATGES	GÈNERES Inclusius
Por	Terribles	El Traïdor	Novel·la negra
Entusiasme	Excitants	El Justicier	Epopeia
Llàstima	Tendres	La Victima	Tragèdia
Riure	Burlesques	El Beneït	Comèdia

Font: Anàlisi de la telenovel·la *Topacio* (1984, RCTV) Martín-Barbero i Muñoz (1992:139-176)

Per pal·liar la complexitat que es desprèn del desenvolupament d'aquesta estructura dramàtica, els autors identifiquen dues operacions necessàries: l'esquematzació i la polarització. Des de l'òptica dels Estudis Culturals, amb la intenció de legitimar l'estudi del melodrama com a manifestació popular, es revisen ambdós conceptes. L'esquematzació, entesa com a manca de profunditat psicològica i càrrega vital dels personatges convertits en signes, es replanteja en considerar la funció dels estereotips com a elements d'engranatge que permeten relacionar l'experiència amb l'arquetipus. En canvi, la polarització maniqueïsta dels personatges com a tipus morals es considera una reducció valorativa dels personatges que comporta un xantatge emocional amb clares repercussions ideològiques. Aquest plantejament és el que s'imprimeix a la lectura crítica de les telenovel·les i també de les *soap operas* de l'era moderna.

En aquest punt, subscriuim el que Jesús Martín Barbero (1987, 1995a,b; amb Muñoz, 1992), referent indiscutible de l'anàlisi del melodrama com a forma de mediació cultural, apunta com a clau per a desxifrar la intensa implicació de l'espectador que sosté la telenovel·la malgrat mantenir una polarització moral extrema i inversemblant. Per a ell, el desenvolupament de l'univers de significació de **la matriu cultural del melodrama comporta un doble anacronisme**: el de les relacions familiars o de parentesc com a "estructura de les fidelitats primordials" en quant a la significació moral; i el de l'excés que suposa la retòrica del melodrama (posada en escena efectista i espectacular de l'estructura dramàtica).

El primer anacronisme remet a la vinculació del melodrama amb la vida quotidiana i la seva potencialitat com a espai de constitució d'identitats primordials en reflectir les institucions primàries de socialització, família i grup social de referència. Per a Martín-Barbero (1995a), el *drama del reconeixement* descrit per Brooks (1985) correspon al desconeixement de la pròpia identitat i la lluita per fer-se reconèixer que aborda el melodrama, tant en la interpel·lació al subjecte com en la constitució de col·lectius —classes socials o actors polítics— amb la que l'ésser humà es configura com a ens socials.

Troba aquí la raó de l'arrelament del melodrama, com a gènere popular, al continent sud-americà, i el gran pes que adquireix com a element socialitzador allà on les institucions socials i polítiques han fracassat:

“(el melodrama) treballa una veta profunda de l'imaginari col·lectiu, i no hi ha accés possible a la memòria històrica que no passi per aquest imaginari. En tot cas el des-coneixement del “contracte social”, en el melodrama parla del pes que, per aquells que en ell s'hi reconeixen, tenen aquesta altra socialitat primordial del parentesc, de les solidaritats veïnals, territorials i d'amistat.” (Martín Barbero i Muñoz, 1992:26).

El temps familiar realitza la mediació entre el temps històric de la col·lectivitat, de la nació i del món, i el temps de la vida de l'individu, de manera que la família (i el veïnat, com a grup social de referència) es defineix com a institució medidora entre l'individu i la societat. L'anacronisme ve donat, per tant, per la vigència del melodrama –i la família com a antiga forma de socialització primària– en la societat actual. Fet que permet a Martín Barbero i Muñoz (1992) reivindicar la telenovel·la com a **forma de culturalització** (i afegiríem lloc de construcció de la identitat social) dels individus.

“Davant d'aquesta concepció i aquesta vivència, les transformacions operades pel capitalisme en l'àmbit del treball i de l'oci, la mercantilització del temps de la casa, del carrer i fins i tot de les relacions més primàries, semblaria haver abolit aquella socialitat. En realitat no ha fet sinó tornar-la anacrònica. Però aquesta anacronia és preciosa, és ella la que en “darrera instància” li dona sentit avui al melodrama a Amèrica Llatina, la que li permet intervenir establint mediacions entre el temps de la vida, això és, el d'una socialitat negada, econòmicament desvaloritzada i políticament desconeguda però culturalment viva, i el temps del relat que l'afirma i possibilita a la gent reconèixer-se en ella. I des d'ella, melodramatitzant-ho tot, venjar-se a la seva manera, secretament, de l'abstracció imposada per la mercantilització de la vida i la desposseïció cultural.” (Martín Barbero i Muñoz, 1992:29)

La vinculació del melodrama amb la vida quotidiana és el que garanteix la seva perdurabilitat. El carisma socialitzador del melodrama adscrit al fulletó és el que genera l'interès per l'estudi de les seves descendents televisives, la telenovel·la o *soap opera*, des de l'àmbit cultural, però també sociològic i psicològic. D'una banda, es l'escenificació de la vida quotidiana on es narren les vivències i experiències d'una vida individual compartida amb els altres, per tant, narra les relacions humanes. De l'altra, les rutines temporals que imposa la seva estructura serial reforcen els elements que permeten construir una relació de proximitat i identificació contínua amb aquells que participen de la narració.

En aquest sentit, el segon anacronisme –l'excés de la retòrica del melodrama– pot ser observat, des de la perspectiva construccionista que adopta aquesta recerca doctoral com a recurs per a potenciar els vincles entre els personatges i els espectadors que s'han de reconèixer en la representació de les situacions de la vida quotidiana i dels discursos enunciatats sobre problemes i valors socials més generals (veure també: Covarrubias *et al.*, 1994:160).

Els aspectes més específics del melodrama han anat evolucionant i adaptant-se segons els contextos i les diverses formulacions del melodrama en telenovel·les, *soap operes* o d'altres narracions serials. Varien la polarització maniquea dels personatges, l'estructura narrativa on la resolució és el restabliment de l'ordre i una justícia moral que provoca la inversió dels rols; el grau d'excés en la retòrica audiovisual que sobreviu en els dispositius escenogràfics i l'actuació; o la configuració de l'eix central del *drama del reconeixement* i la dinàmica de secret i ocultació que aquest instaura. Però l'essència del melodrama sobreviurà al llarg dels segles: mudarà les seves formes i es filtrarà en els nous mitjans.

Des de l'oralitat de la representació al carrer que posa en escena moments i vivències socials que després seran escrites al fulletó, a l'audició d'aquestes trames a través de les radionovel·les o radioteatres, o la contemplació de móns virtuals construïts per les *soap operes* i les telenovel·les on compartir experiències a través de la pantalla del televisor, el que roman és el melodrama i amb ell, la certesa “de que el món quotidià perdura” (Montoya a Covarrubias *et al.*, 1994:161).

1.3 La televisió com a espai de consagració del melodrama⁴. L'ocultació ideal del dispositiu d'enunciació

El melodrama troba a la televisió un espai únic on desplegar-se com a *espectacle total* en la quotidianitat de la llar familiar després del seu periple per diversos mitjans (premsa, ràdio i cinema).

El mitjà televisiu és simultàniament narració, audició, posada en escena i visualització, permet la reestructuració del temps i de l'espai així com la captació del moviment, i suma a l'accés a un públic heterogeni, potencialment universal, el valor afegit del consum en el context quotidià de la intimitat de la llar familiar. Reuneix, per tant, moltes de les possibilitats expressives que el melodrama ja ha assimilat d'altres mitjans i en conjugar-les les redimensiona.

Els relats melodramàtics d'estructura fulletonesca que arriben a la ràdio, recuperen el bagatge expressiu de la precedent representació al carrer –com ara els efectes sonors i musicals– en una nova oralitat enriquida pel seu pas per la impremta. Més tard, la televisió recull la connexió íntima amb l'espectador que la ràdio assolía en situar-se a la seva llar i determinar noves rutines en els ritmes de consum quotidià. Malgrat les possibles lectures comparatives entre ambdós llenguatges on sovint es critica la simplificació que la televisió acaba fent de la riquesa expressiva de la ràdio, el mitjà televisiu redimensiona el potencial comunicatiu radiofònic en ampliar els sentits implicats en el seu consum: de l'audició a la seducció visual i auditiva d'un aparell que reestructurà l'espai privat de la llar, el concepte de plaer i la dinàmica de les relacions familiars (Silverstone, 1991).

El llenguatge i la narrativa audiovisual de la televisió, però, troben la seva referència més clara en el cinema. Concretament, en el cinema clàssic de Hollywood, el mode històric de narració que aconsegueix ocultar el dispositiu d'enunciació (Bordwell, 1985) i ofereix, per tant, la imperceptibilitat enunciativa que completa l'adaptació ideal al gènere –un requisit del fulletó necessari per a connectar amb el públic–.

El cinema clàssic ha naturalitzat un mode de mirar i narrar les històries en pantalla, és a dir, ha aconseguit que la construcció del relat audiovisual no sigui vista per l'espectador com a tal. Assoleix aquesta fita a força d'educar-lo o, dit d'una altra forma, de fer que adquireixi les competències bàsiques per entendre una gramàtica audiovisual concreta que passarà de ser fàcilment comprensible a simplement donada per descomptat.

⁴ L'expressió pertany a Enríquez (1990:17)

En el cinema s'instaura, doncs, ràpidament, el *model de representació institucional* (MRI) que Noël Burch (1991) defineix com la construcció d'una il·lusió d'espai-temps homogeni i continu gràcies a l'ocultació de les empremtes del procés d'enunciació. És a dir, s'evita la presa de consciència per part de l'espectador dels trucs visuals, muntatges ficticis o moviments de càmera impossibles que trencarien la màgia del relat (en termes pragmàtics, el *pacte ficcional*⁵). Allò il·lusori i fictici que evidenciava el caràcter fragmentari i discontinu del llenguatge cinematogràfic –en certa mesura, l'excés, visual i sonor, que el cinema de Mèlies havia fet traspassar de l'espectacle de carrer a la pantalla– quedava anul·lat en institucionalitzar-se la narració en imatge encadenades com la forma natural de mirar. El propi Mèlies, en la seva adaptació dels contes populars en “quadres vivents” (Bordwell, 1985 a López Pumarejo, 1987) va contribuir a la naturalització d'aquesta nova narrativa en la que sembla que ningú està darrera de les imatges, aquestes s'expliquen soles: “Les marques de l'estil de Hollywood són: economia, transparència i accessibilitat” (Allen, 1985:64).

Aquesta forma de narrar del cinema clàssic respon a la reincidència de convencions realistes i naturalistes, tant del teatre com de la literatura, en un moment en què el melodrama té molt de pes. López Pumarejo (1987:57) subscriu l'anàlisi de Raymond Williams (1981) sobre el nexa entre la representació televisiva i el drama naturalista d'Ibsen i Chejov, però la fa extensiva al que denomina el model dominant de la comunicació de masses, de manera que la televisió simplement connecta amb les convencions del naturalisme que privilegien allò representacional i que ja havien estat adoptades pel cinema, la ràdio, el teatre de varietats i la narrativa melodramàtica sensacionalista.

L'hegemonia d'aquest tipus de representació realista en el discurs televisiu ha estat motiu de preocupació per a molts dels investigadors que han volgut examinar-ne les conseqüències ideològiques, especialment, en el marc de la recerca sobre *soap operas* i telenovelles.

⁵ “Pacte tàcit entre enunciadador i enunciatari pel quan l'enunciatari posa en suspens la seva incredulitat i accepta com a vàlid el món imaginari que se li presenta” (Eco, 1996 a Pericot, 2002: 63).

1.4 La serialitat en la ficció televisiva

1.4.1 De la crítica a la reivindicació de la serialitat

L'anàlisi de la serialitat, com el propi concepte, no és patrimoni exclusiu dels estudis de la comunicació, però n'esdevé un element cabdal des del moment en què es produeix l'adveniment dels mitjans de comunicació de masses. El context socio-històric és el del desenvolupament industrial on les conseqüències de l'economia capitalista lligada a la producció en sèrie –els canvis socials i polítics– esdevenen l'objecte d'anàlisi dels autors de l'Escola de Frankfurt a través de la crítica cultural.

La *pèrdua de l'aura* a l'obra d'art convertida en mercaderia gràcies als nous mitjans de reproductibilitat tècnica que denuncia Walter Benjamin simbolitza la posició adoptada vers el concepte de serialitat pel vessant crític de la cultura de masses. Però, com afirma Eco (1988:134): “la *serialitat* dels mitjans de comunicació de masses es va considerar més negativa que la de la indústria”, de manera que a les obres produïdes pels mitjans de comunicació se'ls hi va negar tot valor estètic, no tant per formar part del sistema de producció en sèrie com per “produir en sèrie els continguts d'expressions aparentment diferents”.

En la seva dimensió socio-política més àmplia el concepte de serialitat com a estratègia de fragmentació està present en gran part dels pressupòsits del model de Pseudocultura o model ideològic-cultural de la Societat de Masses.

“Així, el fragment d'òpera substitueix a l'obra completa, el best-seller fa més fàcil i manejable la seva lectura, es readapten textos clàssics i es reconverteixen en espectacles musicals, fascicles i fulletons posen a l'abast del “gran públic” la “totalitat” del coneixement científic, artístic o literari. La pseudocultura, en definitiva, suposa la frivolitització i trivialització artificial de les creacions essencials de l'esperit humà, però aquesta banalització és creada amb finalitats de rendibilitat econòmica i integració i adaptació ideològica en el sistema de la societat de consum massiu” (Muñoz, 1995:286).

La uniformitat de missatges i la homogeneïtzació dels públics, com a conseqüència directa de “l'esquematisme dels productes estandarditzats del consum comunicatiu cultural” duen a una societat hipertecnificada en la que paradoxalment s'imposa un coneixement de caràcter arcaic davant la tendència psicopatològica dels models de conducta generalitzats (Muñoz, 1995: 287-290).

El canvi de perspectiva es produeix anys més tard en el marc dels Estudis Culturals, des d'on es legitima l'anàlisi de les noves formes de cultura popular

i es promou la revisió històrica del concepte de serialitat, tant en la seva accepció de sistema de producció cultural com en la referida als continguts produïts (Williams, 1981). Aquest plantejament permet superar el sentit pejoratiu de la serialitat associada a la repetició i la falta d'innovació, i alhora, resitua el concepte en els orígens de la història cultural i artística. Conseqüentment, es revisa el plaer de la recepció de produccions serials no necessàriament diferents i es defensa la serialitat com una característica redimensionada per, però no originària de, la cultura de masses⁶.

L'exemple més reconegut d'anàlisi de l'estètica serial en aquesta línia és el d'Eco (1998) a "La innovació del serial". L'autor italià estableix una tipologia de la repetició –continuació, calc com a *remake*, la sèrie com a "retorn d'allò idèntic" i els seus variables recursos (*loops*, espirals, entre d'altres) o la saga com a "continuïtat"– i analitza les principals formes de dialogisme intertextual que connecten el plaer de l'espectador a la seva competència enciclopèdica pel que fa a la narrativa de la producció cultural contemporània.

Altres autors, en canvi, recorren a arguments més complexos per a privilegiar certes formes serials sobre altres. Així, Costa i Quaresima (1992) es qüestionen si la creativitat és compatible o no amb les noves modalitats de producció i fruïció en sèrie, i insisteixen en diferenciar la "serialitat de la producció industrial" d'aquella pròpia dels mitjans de comunicació. Primer restringeixen el concepte de "serialitat de la producció industrial" a la rèplica sempre idèntica d'un prototipus que optimitza l'avaluació de la qualitat cultural en termes de forma/funció però que anul·la tota possibilitat creativa⁷. I a continuació, neguen que la serialitat dels mitjans de comunicació respongui a la idea de prototipus, potser per compensar el desequilibri de la crítica que ha estat denunciat per Eco (1988). Reconeixen així el valor creatiu dels serials de durada indefinida al marge de qualsevol relació amb obres unitàries:

“(aquests) no són la dilatació i l'adaptació en un nou “vehicle” de “programes” posats a punt per un film o per un gènere cinematogràfic, que

⁶ Per exemple, des d'una concepció més àmplia de la cultura –com ara la continguda en l'accepció antropològica del concepte *territori* com a “conjunts de modes de vida practicats en un determinat context geogràfic i històric”– autors com Abruzzese (1992:105) també reivindiquen l'anàlisi del fort component serial de les formes de vida social resultants del desenvolupament de les tecnologies de la comunicació i conseqüentment, dels modes de representació.

⁷ Aquesta forma d'avaluació és el que en termes del *fordisme* s'obté de la racionalització del procés de fabricació per tal de maximitzar-ne el rendiment econòmic i que en la història de l'art es troba en la idea de *technè* o *ars* dels grecs i els romans, que preval com a criteri pragmàtic d'avaluació de l'artesanía i les arts menors (Costa i Quaresima, 1992).

han tingut directament o indirectament la funció de *pilots*” (Costa i Quaresima, 1992: 112)

Els estudis narratològics que aborden les ficcions televisives seriades, contradiuen aquesta idea en fer present de forma més o menys explícita el concepte de prototipus, ja sigui com a fórmula o com a estructura narrativa modular. El que sí és cert, és que la serialitat en la ficció televisiva, i especialment la de les produccions que aquí ens ocupen, no es pot reduir a aquesta definició. De la mateixa manera que l'estudi contemporani de la creativitat i la qualitat en televisió sembla apuntar cap a l'exploració de noves formes d'intertextualitat (Balló i Pérez, 2005; Cascajosa, 2006; Tous, 2008).

1.4.2 La serialitat de la ficció televisiva

Establir una classificació del gènere televisiu consensuada per la comunitat acadèmica internacional esdevé tot un repte si tenim en compte el nombre de tipologies existents. L'objectiu aquí no és el de revisar aquestes classificacions –tasca àmpliament abordada per Castelló (2005)– sinó partir d'aquelles més convencionals per tal de conèixer quins són els criteris pertinents a l'hora de definir les produccions de ficció televisiva seriada. Parafraçant la definició d'Omar Calabrese a *L'età neobarocca* (1987): veure quins són els elements variables i invariables que s'articulen en l'eix temporal.

Al seu torn, l'observació acurada d'aquestes variables, pot facilitar una aproximació més entenedora dels models de *soap opera* i telenovel·la, com a hereves televisives directes del fulletó, així com de l'objecte d'estudi d'aquesta recerca doctoral –els serials televisius catalans– més enllà de la constricció d'inscriure's com a variant d'un o altre model.

La tipologia més convencional de la ficció televisiva ha estat l'atribuïda a Gianfranco Bettetini (1987 a Cortés, 1999), que continua sent el referent per a molts dels investigadors del camp. Es tracta, però, d'una classificació que pot resultar confosa, pel que sembla ser una barreja de criteris estructurals –com ara la durada o el nombre de capítols que permet diferenciar pel·lícules i telefilms, de minisèries, sèries i serials–, amb d'altres de tipus temàtic (més pròxims a la varietat de gèneres narratius) o de gènesi del format, que servirien per a distingir sèries i serials de les comèdies de situació, les *soap operas* i les telenovel·les.

El projecte *Eurofiction*, iniciativa d'anàlisi de la ficció televisiva domèstica, o de producció pròpia, en el marc de l'Observatori de l'Audiovisual Europeu, ha separat ambdós criteris evitant caure en aquest tipus de confusions. Aquests investigadors, encapçalats per la sociòloga italiana Milly Buonanno,

estableixen dos paràmetres clarament delimitats, i n'exclouen les pel·lícules en tant que ficcions produïdes per al seu visionat a la sala cinematogràfica:

FIGURA 2. Paràmetres de classificació de la ficció televisiva.
Eurofiction

FORMAT	GÈNERE
<ul style="list-style-type: none"> ▪ TV movie (una emissió) ▪ Mini-sèries (fins a 6 capítols) ▪ Sèrie ▪ Serial obert ▪ Serial tancat 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Drama (general) ▪ Acció / crim ▪ Comèdia ▪ Altres

Font: Buonanno (ed.) (1997:5)

La variable de *format* és la que remet al concepte de serialitat. De fet, l'equip Eurofiction, s'hi refereix també com a l'*índex de serialitat* –en gradació segons el nombre d'episodis per títol– que ajuda a fixar les categories i per tant, podria delimitar el marge que separa les dues estructures elementals de la serialitat: sèrie i serial.⁸ Però aquesta distinció no sempre ve definida en un nombre exacte de capítols, més enllà de la descripció de les sèries en blocs de tretze entregues –el nombre estàndard que s'adequa a l'emissió setmanal per trimestres de la temporada– i la del serial com a estructura continua potencialment infinita (Buonanno, 2002). Per definir els serials televisius, caldrà veure quins altres aspectes ajuden a diferenciar-los de les sèries.

Una de les idees que es troba a la base d'aquesta distinció és la de prototipus com a “retorn a allò idèntic” (Eco, 1988) que permet a Villa (1992) definir la sèrie com repetició variada sobre una estructura narrativa modular (prototipus) i oposar-la a la lògica del funcionament del serial com a estructura oberta, on les diferents històries que es succeeixen de manera potencialment infinita venen lligades per relacions de semblança entre personatges, escenaris o temes.

Les bases de la comparació s'estableixen no només en la lògica de funcionament de la sèrie i el serial, sinó també en la dinàmica que instauen un i altre.

⁸ Aquest indicador es fa servir com a variable per a mesurar el rendiment assolit per cada producció en les anàlisis de la ficció televisiva europea tant del projecte *Eurofiction* com de l'Osservatorio sulla Fiction Italiana (OFI). Es pot consultar la referència a l'aplicació específica al context televisiu espanyol en els informes anuals (Vilches *et al.*, 1999, 2001, 2002, 2003, 2004a,b).

FIGURA 3. Distinció sèrie / serial segons Villa (1992)

	SÈRIE	SERIAL
Lògica de funcionament	Variació d'un idèntic Estructura narrativa modular. L'idèntic (<i>pilot o prototípus</i>) que es repeteix amb variacions.	Identitat de més diversos Estructura oberta sense final previst. Successió de narracions diverses amb lligams o relacions de semblança.
Dinàmica que instaura	Dinàmica d'acumulació. Personatge/s com a element de continuïtat. Variacions mínimes	Dinàmica de prossecució Capítols que se succeeixen de forma consecutiva. Personatge que evoluciona

Font: Elaboració pròpia a partir de Villa (1992:61-68)

Així, la *sèrie* es presenta com un seguit d'episodis modulats com a conjunt, no per una continuïtat narrativa, sinó per la presència d'un mateix personatge o grup de personatges. Per tant, procedeix segons la lògica de la *variació d'un idèntic* a partir d'un *pilot*, és a dir, d'un mòdul narratiu que preveu i determina personatges, ambients i accions. En termes de Calabrese (1984)⁹ es correspondria a l'estructura de capítols anàlegs entre sí on els personatges protagonistes fixos garanteixen la continuïtat mentre que les variants s'estableixen segons el grau de repetició dels elements figuratius i narratius entre un i altre episodi.

Aquesta lògica es tradueix en una dinàmica d'*acumulació* en la que el caràcter iteratiu del comportament del personatge fa previsible les accions i genera el tipus de plaer associat al reconeixement d'allò familiar. Així, quan l'espectador gaudeix en tornar a veure com el doctor House (*House M.D.*, Fox, 2004-) encerta el diagnòstic després de tres intents fallits per l'engany del pacient o quan presencia un cop més el flashback¹⁰ de la resolució definitiva del crim a *CSI (CSI: Crime Scene Investigation, CBS, 2000-)*, per citar

⁹ Autor inclòs en l'edició compilatòria de Francesco Casetti i Federica Villa per a la RAI-NuovaERI, VQPT (desembre1992): *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva*. Referència íntegra consultada: Calabrese (1989).

¹⁰ *Flashback* és el terme amb el que es designen les analepsis audiovisuals: seqüències anacròniques retrospectives en les que "el discurs trenca el curs de la història per recordar successos anteriors" (Chatman, 1990:67). L'autor segueix la proposta analítica de Gérard Genette sobre les relacions entre el temps de la història i el del discurs (ordre, durada i freqüència) resumides a "Time and Narrative in *A la recherche du temps perdu*" a J. Hillis Miller (ed). *Aspects of Narrative*, Nova York, 1970 (pàgs.93-118)

algun exemple actual, segueix el mateix principi de plaer basat en el prototipus.

“Per tant, el telespectador memoritza una sèrie de recurrències i en la pràctica fructiva tendeix a potenciar la pròpia atenció en quant ja disposa d’un saber complex dels continguts de la sèrie, suficient per la comprensió de les vivències narrades.” (Villa, 1992:67-8).

En canvi, el serial vindria articulat per un conjunt de capítols consecutius, que es succeeixen sense final previst, és a dir, en una estructura completament oberta o circular (Calabrese, 1984). A diferència de la sèrie, el serial segueix la lògica de la *identitat de més diversos*: malgrat diferir substancialment en quant els continguts, els successius capítols “activen entre ells una xarxa finíssima d’analogies, reclams, ecos i reflexos que els fan homogenis i escassament caracteritzats com a singulars.” (Villa, 1992:67). El reconeixement de l’espectador ve garantit aleshores per la dinàmica de *prosecució* pròpia del serial, en un procés de memorització continu que el proveiria d’un cert pòsit històric o biogràfic dels personatges com a recurs alternatiu de familiarització, similar al de les relacions humanes a llarg termini. Així doncs, els pressupòsits de definició de Villa (1992) es corresponen a l’anàlisi de Calabrese (1984) de l’estructura dels capítols (anàloga o circular) i el tipus de relació que s’estableix entre ells (Figura 4).

FIGURA 4. Variables observades en la classificació de models de sèrie de Calabrese (1984)

	ANÀLOGA	CIRCULAR
ESTRUCTURA DELS CAPÍTOLS	<i>Prototipus</i> amb variació	El final d’un és el principi de l’altre
RELACIÓ ENTRE CAPÍTOLS	Personatge/s protagonista/es comuns	Personatge/s protagonista/es fixos i en continuïtat
	Elements figuratius i narratius repetitius	Elements figuratius i narratius idèntics (màxima regulació)
DIMENSIÓ TEMPORAL	Temps metahistòric sense referència a inici ni final	Temps històric progressa linealment cap a la sanció final
	Personatges atemporals (sense passat ni futur)	Personatges amb biografia (amb passat i futur)
Ritme de la narració	Determinat pel muntatge d’històries paral·leles i alternades	

Font: Elaboració pròpia a partir de Calabrese (1984 a Casetti i Villa, 1992:52-61)

De la mateixa manera, la dinàmica d'*acumulació* o *prossecció* que descriu Villa (1992) remet a la distinció de Calabrese (1984) entre el temps metahistòric – quan els fets transcorren en present, sense referències de passat o futur i generen personatges atemporals, sense biografia definida, ni canvis físics o psicològics en la seva forma de ser ni el seu mode de viure– i el temps històric –on sí es dona una progressió lineal, orientada per la sanció final que resol l'acció, i es perceben els efectes del temps en els personatges, dotant-los de biografia, d'un passat i un futur–.¹¹

És justament aquesta connexió temporal entre els capítols del serial el que, per a O'Donnell (1999) esdevé un tercer punt de divergència entre sèrie i serial: l'ordre d'emissió (Figura 5).

FIGURA 5. Distinció sèrie / serial segons O'Donnell (1999)

	SERIAL	SÈRIE
Trames	Continuïtat.	Episòdiques. Històries autoconclusives
Personatges	Variables. Canvien amb el pas del temps	Relativament estables
Ordre d'emissió	Cronològic	Aleatori i potencialment intercanviable

Font: O'Donnell (1999:2-3)

A les darreries dels noranta, aquest autor citava alguns casos anecdòtics en els que la confusió entre sèrie i serial es produïa en intercanviar les lògiques de funcionament d'un i altre, com ara el cas dels noruecs que esperaven el final de *Dinasty* (Grisprud, 1995) o el de la confusió generada per la televisió pública italiana (RAI) en emetre desordenadament els capítols de *Dallas* (Buonanno, 1994). Deu anys després és difícil pensar en sèries que puguin ser emeses intercanviant l'ordre dels capítols sense que l'espectador acabi sentint que es perd *part* de la informació –generalment, aquella que li permet entendre les relacions interpersonals o la trajectòria vital dels personatges–.¹²

¹¹ L'autor distingeix un tipus més que aquí no incloem. Es tracta d'una variant del temps metahistòric que defineix com a *temps indefinit*, caracteritzat per uns personatges que tot i tenir biografia, no adquireixen competències al llarg del temps. Per alguns autors, s'adscriu a la peculiar caracterització de la *soap opera* nord-americana exportada als anys vuitanta. L'exemple paradigmàtic el trobem en les sèries d'animació iròniques actuals, com *Los Simpson* o *South Park* (veure: Grandió, M.M (2008). ¿Series para menores? La realidad que transmite la ficción. Anàlisis de "Los Simpsons", *Sphera Publica*, n.8, p. 157-172).

¹² Es destaca en cursiva la idea de parcialitat, ja que és obvi que la programació en bloc de dos o més capítols de temporades diverses d'una sèrie és una pràctica habitual avui dia de les graelles televisives dels canals espanyols. I, a jutjar pel seu seguiment d'audiència, no sembla generar problemes de comprensió a l'espectador.

Aquest argument dur a parlar de la contaminació o fins i tot, l'hegemonia, de les formes serials a la televisió contemporània –el fenomen *soapisation* (Kilborn, 1992; Henderson, 2007) o el *soap paradigm* descrit per Wittebols (2004).

Com en tota taxonomia subjecta a les variacions pròpies de les produccions socio-culturals, i independentment de la nomenclatura que es faci servir, la distinció sèrie–serial falla com a classificació tan bon punt s'analitza una de les sèries televisives actuals. Així, per exemple, hom pot qüestionar-se per què aquests personatges de les sèries contemporànies que s'han citat com a exemple d'estructura modular –el doctor *House* o l'equip de forenses del *CSI*,– sí semblen evolucionar en el temps i són susceptibles de ser biogràficament reconstruïts. No són, doncs, produccions definibles com a sèries basades en un prototipus? La resposta és simple: sí es basen en la repetició variada d'una estructura modular –el que permet descriure-les com a procedimentals (Tous, 2008)– però no responen a totes les característiques que aquests dos autors atribueixen a un tipus estrictament definit de ficció seriada.

L'anàlisi de l'organització interna del capítol de Calabrese (1984) proveeix un criteri nou per a reordenar aquestes idees. Per a l'investigador italià el ritme narratiu ve determinat pel muntatge d'històries paral·leles i alternades d'acord a diferents “construccions de continuïtat”:

- MARC. “...indefinida, que obliga a pensar en seqüència les modificacions dels personatges, obliga a l'espectador a generar el seu propi saber del marc.”
- CICLES AMPLIS. “la única a la que pot confiar-se l'eventual reformulació del mapa de les relacions entre els personatges.”
- CICLES BREUS. Ocuparia dos o tres capítols.
- HISTÒRIES MÍNIMES. Històries que conclouen en un sol capítol.

Es podria afirmar que el clàssic exemple de la resurrecció d'un personatge assassinat dos setmanes abans que es produïa en alterar l'ordre dels capítols del serial –fora de la idea de reversibilitat que s'atribueix a algunes *soap operas* i discutirem més endavant– avui no sorprendria a gran part del públic de la ficció televisiva. L'espectador competent ubicaria amb facilitat el capítol com a pertinent a una temporada televisiva anterior sense que es produïssin interferències en la comprensió dels fets narrats o de la posició dels personatges. En tot cas, aquestes noves formes de programació promouen i generalitzen nous modes de gaudir aquestes ficcions com ara, el que es deriva de la possibilitat de retornar al passat i revisar-lo des del coneixement privilegiat de qui ja ha vist què ha de passar. Per a una lectura aprofundida d'aquestes pràctiques veure: Nelson, J. “The Dislocation of Time: a Phenomenology of Television Reruns”, *Quarterly Review of Film and Video*, 12, n.3 (1990):89 (a Seiter i Wilson, 2005).

La clau aquí està en no traçar una línia divisòria entre les sèries com a ficcions limitades a les “històries mínimes”, on cada episodi conté la seva pròpia història, i els serials, com aquelles que poden presentar les altres “construccions de continuïtat” (O’Donnell, 1999). Ans al contrari, cal tenir present que la trama episòdica, o “història mínima” (tècnicament, capítols autoconclusius), no defineix automàticament la ficció televisiva com a sèrie, i que les sèries actuals es componen de dos o més trames que solen incloure tots quatre tipus de “construccions de continuïtat” en funció de l’àmbit temàtic que aborden.

A partir d’aquests pressupòsits González Requena (1989)¹³ intercanvia la unitat d’anàlisi del capítol per la de trama a l’hora d’establir una tipologia de la ficció televisiva seriada. Un cop reduït a la mínima expressió l’índex de serialitat –telefilm unitari i sèrie–, estableix un conjunt de criteris tipològics de caràcter formal destinats a explorar aquestes relacions de les parts entre si i amb el conjunt. Per fer-ho, estableix dos tipus de relació entre unitats narrades –l’economia temporal i l’economia lògica– d’acord al pressupòsit que “l’estructura interna de cada episodi ve determinada per l’estructura general que regeixi la integració (o interconnexió) del conjunt d’episodis” (González Requena, 1989:40).

Les relacions temporals poden ser “determinades” (RTD) o “indeterminades” (RTI), segons hi hagi una clara connexió en termes d’*abans i després* entre els episodis o no. En sintonia amb O’Donnell (1999), quan les relacions són indeterminades l’ordre d’emissió és potencialment aleatori i l’estabilitat de la sèrie radica en la permanència d’un univers narratiu on personatges i ambients són clarament definits i els esdeveniments, per tant, resulten previsibles.

Hi afegim, d’entrada, una opció mixta en la que les relacions temporals són determinades únicament “entre blocs d’episodis” (RDB), generalment el conjunt de tretze o vint-i-sis capítols que componen una temporada. Aquesta opció és la que es desmarca de la divisió categòrica entre sèrie i serial dels autors que han estat resseguits anteriorment.

La qüestió del temps aplicada a l’evolució dels personatges és abordada per González Requena (1989) a través de la distinció entre les el·lipsis funcionals pròpies de la “lògica de l’esdevenir significatiu” amb què s’han d’analitzar la supressió dels temps morts, i les el·lipsis biogràfiques que transformen les característiques significatives de l’univers narratiu en tant que suposen canvis

¹³ El que justifica l’elecció dels paràmetres d’aquest autor com a base per a descriure les característiques serials de les formes televisives vinculades al fulletó és la capacitat de sintetitzar i convergir amb el pioner anàlisi de la *soap opera* com a construcció textual que Robert C. Allen (1985) realitza des de la crítica literària seguint els preceptes de la lingüística estructural.

en l'esdevenir dels personatges i els escenaris. La presència (PEB) o absència (AEB) de les el·lipsis biogràfiques és, doncs, una variable important.

Pel que fa a les relacions lògiques en la configuració de les trames, es contempen dos criteris: la longitud i l'estructuració. El primer remet a les “construccions de continuïtat” de Calabrese (1984) i distingeix:

- *Trama serial* (TS), quan es perllonga al llarg de tota la sèrie.
- *Trama episòdica* (TE), quan la seva durada correspon a la de l'episodi.
- *Trama de bloc d'episodis* (TB), quan la seva durada supera a l'episodi, però no arriba a assolir la totalitat de la sèrie.

González Requena (1989) apunta la “combinació de trames de diverses longituds” com l'opció més habitual, tant dels models de sèrie més pròxims a la idea de prototípus on es combina una trama serial de caràcter eròtico-amorós amb una trama episòdica de temàtica professional, com en la combinació de trames més o menys serials amb successives i/o paral·leles trames de bloc i trames episòdiques que definiria el complex model híbrid de la ficció contemporània. Aquest darrer també és el que més s'aproximaria, com veurem, a la idea de serial televisiu.

Respecte a l'estructuració, contempla dos aspectes: el “grau de complexitat”, entès com a nombre de conflictes interconnectats, i el “grau de jerarquització” que organitza les trames en relacions de dominació o subordinació. D'aquest últim apunta les següents variables, òbviament, susceptibles de combinació:

- *Trames jerarquitzades* (J), on alguns conflictes apareixen subordinats (com a secundaris) a un altre (principal).
- *Trama no jerarquitzada* (NJ), on els conflictes estan interconnectats però no s'ordenen en relacions de subordinació. El relat es percep com el desenvolupament de diverses línies narratives que es creuen periòdicament i s'afecten les unes a les altres de forma arbitrària.
- *Trames paral·leles* (P), que es desenvolupen sense arribar a entrecreuar-se mai.

Aquest conjunt de criteris (veure síntesi a Figura 6) li permet establir una nova tipologia del telefilm serialitzat (González Requena 1989:42-52) on s'inclou la definició de dos models serials, el fulletó i el culebró, que convencionalment han estat assimilats com a telenovel·la i *soap opera* respectivament. La diferència entre ambdós models, segons l'autor, és doble: pel que fa a la dimensió temporal, assenyala la presència o absència d'el·lipsis biogràfiques; i en quant a l'organització de les trames serials, el fet de si respon o no a una jerarquia clarament definida.

FIGURA 6. Criteris tipològics

<p>FACTORS TEMPORALS:</p> <p>Relacions temporals entre episodis:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ determinades RTD ▪ indeterminades RTI ▪ determinades entre blocs, indeterminades entre episodis RDB <p>El lípsis:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ presència d'el lípsis biogràfiques PEB ▪ absència d'el lípsis biogràfiques AEB <p style="text-align: right;">+ Funcionals</p>
<p>FACTORS LÒGICS:</p> <p>Longitud de la trama:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ serial TS ▪ episòdica TE ▪ de bloc TB <p>Grau de jerarquitzaació de les trames:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ jerarquitzada J ▪ no jerarquitzada NJ ▪ trames paral·leles P

Font: Elaboració pròpia a partir González Requena (1989)

**MODELS DE TELEFILM D'ESTRUCTURA FRAGMENTADA
EN CAPÍTOLS**

RTI + AEB + TE J	Model recurrent. En forma pura
RTI + AEB + TS/E J	Variant interruptus
RTI + AEB + TE P	Variant de trames paral·leles
RTI + AEB + TS/E P	Combinació interruptus + paral·leles.
RTB + AEB + TS/E J	Interruptus amb transformacions periòdiques de l'univers narratiu
RTB + AEB + TE P	Paral·leles amb transformacions
RTB + AEB + TS/E P	Combinació interruptus + paral·leles amb transformacions
RTD + PEB + TS J	Fulletó
RTD + AEB + TS NJ	Culebró

La revisió crítica d'aquesta doble definició quedarà recollida en el següent capítol quan s'entri a definir els tipus de *soap operas* i telenovel·les dels que el serial català pren referència com a una de les moltes variants derivades de la seva combinació. Abans, però cal introduir una altra qüestió, i és que aquesta perspectiva ajuda a superar aquelles qüestions obertes entorn al binomi de definicions excloents sèrie–serial que han estat recollides aquí i resulta extremadament útil per observar el tipus de relació que l'espectador pot establir amb la ficció narrada, tant en termes de compromís i fidelitat, com pel que fa als modes de recepció i plaer.

“D'aquesta manera es satisfan tots els tipus de fruïció possibles: ocasional, sèrie discontinua, sèrie media, “de culte”. A cada episodi els quatre tipus s'entrecreuen i la conseqüència és un ulterior efecte rítmic...” Calabrese (1984 a Casetti i Villa, 1992:59)

Els efectes que la fragmentació del relat genera en la relació de l'espectador amb el serial televisiu és una preocupació constant en la recerca sobre *soap operas* i telenovel·les al llarg dels darrers setanta anys.

1.4.3 Els efectes de la serialitat

La narració serial no neix amb la televisió, però tal i com conclou González Requena (1989:38) en resseguir l'evolució de les formes serials a través dels mitjans de comunicació (premsa i ràdio): “la constitució de la sèrie d'episodis, es confirma com la fórmula canònica del relat televisiu”. Així doncs, la fórmula de l'estructura serial de n capítols, on n (nombre de capítols) tendeix a l'infinit, es pot fer extensiva a tot el discurs televisiu, com fa el mateix González Requena (1992) en analitzar-lo com “l'espectacle de la postmodernitat”.

Aquesta idea, però, manleva la conceptualització del discurs televisiu com a *flux* –successió contínua de fragments heterogenis– de Williams (1981) que roman a la base de la distinció entre els models de la televisió que Eco (1986) va denominar Paleotelevisió i Neotelevisió. El model de Neotelevisió suposa una lògica programàtica diferent, la de l'audiència que es vol capturar a través d'un flux planificat d'imatges que es succeeixen de manera contínua. La dificultat d'apagar la televisió és conseqüència directa de les estratègies de ressonància i interconnexió entre aquests fragments diversos que estableix el *flux* televisiu a un ritme incessant de pauses i repeses que desdibuixa el que abans es consideraven les unitats textuais d'anàlisi: els programes (Cortés, 1999).

Si ho apliquem a una forma de narrativa en essència fragmentada com el fullotó, es confirma la idoneïtat del mitjà televisiu com a plataforma per a les seves actualitzacions modernes, més enllà del que ja ha estat comentat aquí a

propòsit del dispositiu d'enunciació i el vessant melodramàtic dels relats audiovisuals. Les *soap operas* i les telenovel·les, doncs, com a formes televisives del fulletó del s.XIX es caracteritzaran per la multiplicació dels efectes de seducció que els hi proveeix el mitjà televisiu.

“La serialització, entesa com l'organització de la narració al voltant de la suspensió forçada i regular tant del text com de l'activitat de lectura (escolta/visionat), produeix un tipus de compromís amb el lector (oient/espectador) i de plaer d'aquest molt diferent al de les experiències amb narracions no-serials.” Allen (1995:17)

Aquest és un element clau de la recerca sobre *soap operas* i telenovel·les que travessa els plantejaments teòrics des de les primeres anàlisis dels anys quaranta. Tot i que s'entrarà a descriure l'evolució d'aquest plantejament al llarg del temps en capítols posteriors d'aquest treball, cal avançar aquí una breu referència a la que ha estat la seva contribució més transcendental: la definició de la *soap opera* com a construcció textual de Robert C. Allen (1985).

En manllevar els preceptes de la Teoria de la recepció literària (*Reader Response Theory*) d'autors com Iser (1982)¹⁴ sobre la lectura de la novel·la per lliuraments al segle XIX com a *narrativus interruptus*, Allen (1985) reconeix com a element clau de l'estructura narrativa fragmentada de les *soap operas* i les telenovel·les hereves del fulletó: les pauses textuales. Per a Allen (1985:56) són les pauses les que “mobilitzen al lector com a constructor de l'esdevenir davant l'estímul de la imatge”. La pausa és la interrupció estratègica del relat que actua com a mecanisme de creació de suspens, no només de cara a fidelitzar a l'espectador, sinó també per proveir-li els marges necessaris on generar expectatives i promoure el treball d'interpretació que proposa el text.

Però Allen (1985) no limita la seva anàlisi de l'estructura narrativa de les *soap operas* a un dels dos eixos simultanis sobre els que s'organitza el llenguatge, val a dir, el sintagmàtic o combinatori –on observa la fragmentació del relat, les pauses textuales i el suspens–, sinó que també té presents les variables que introdueix l'eix paradigmàtic o associatiu. En aquest darrer opera el que descriu com una bateria àmplia de personatges que protagonitzen històries diverses però entrecreuades de manera que es genera una xarxa complexa de relacions tant entre els personatges com entre els fets que protagonitzen. El grau de complexitat o d'ordenació de la xarxa es pot relacionar amb el que González Requena (1989) descriu com a estructuració jeràrquica de les trames, si bé supera aquesta definició.

¹⁴ Wolfgang Iser (1982) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, John Hopkins University Press [a Allen, 1995:79 i seg.; i a López-Pumarejo, 1987: 106 i seg.]

Sobre aquest constant flux d'històries entrelaçades, que es fragmenten i suspenen momentàniament entre sí, s'organitzen tot un seguit de clausures temptatives on és comú el recurs als plans de reacció (*reaction shots*) amb els que es tanquen les seqüències o els capítols en suspens, per recuperar més tard el moment de resolució (Allen, 1985:71).

D'altra banda, es crea la necessitat de proveir constantment al lector o espectador de les informacions que permeten connectar una història amb un altre o les diferents parts de cada història entre sí. Aquest sistema de balises imprescindibles és el que genera una de les característiques més comentades d'aquest tipus de narrativa: la redundància. Allen (1987:70-71) la desglossa en dos categories: la redundància interepisòdica i intraepisòdica, d'una banda, i l'efecte acumulatiu, de l'altra.

La redundància interepisòdica i intraepisòdica seria un recurs més aviat sintagmàtic, ja que compleix la funció de mantenir al dia a l'espectador assidu que perd algun capítol, i alhora perllonga les línies argumentals en el temps. En canvi, l'efecte acumulatiu és una variable de la redundància plenament paradigmàtica doncs remet a "la densa *història acumulada* de la comunitat" al llarg dels anys, inclosa la biografia dels personatges (López Pumarejo, 1987:98)¹⁵. I ens duu, de nou, a la distinció entre text obert i text tancat d'Eco (1981).

És justament la complexitat paradigmàtica d'aquestes obres les que permet classificar-les com a obra oberta que dona lloc a la participació imaginativa, més que no pas la seva capacitat d'introduir innovacions argumentals o formals (López Pumarejo, 1987:111). El que demana, però, és un lector *model* erudit en un sentit *intratextual*, que nodreixi el seu coneixement a través de la interacció amb el text al llarg del procés de lectura (Allen, 1985:83).

La competència textual com a mecanisme de plaer en la recepció és apuntada temps després per Allen (1995:7-8) en relació a aquest efecte *acumulatiu* que, a llarg termini, recompensa a l'espectador fidel de la *soap opera*, ja que el seu coneixement de l'àmplia i complexa comunitat de personatges i les seves històries el fa capaç de produir subtils i complicades lectures, impossibles per a un crític textualment naïf. El comentari aleshores serà el de la crítica habitual: "mai no passa res" en al·lusió al ritme ralentitzat de la narrativa, o la ferma convicció de poder "tornar a enganxar-se" al serial després d'un període més o menys llarg de no veure'l.

¹⁵ En relació a aquesta variable, val la pena destacar l'exercici de condensació biogràfica de les nou temporades emeses d'*El cor de la ciutat* articular entorn als tres nuclis familiars protagonistes que Televisió de Catalunya ofereix l'estiu del 2009 sota el títol "*Històries del Cor*".

Aquesta darrera afirmació té a veure amb una altra característica pròpia del discurs televisiu de la que les formes serials del fulletó multipliquen l'efecte: la integració en les rutines de la vida quotidiana, i per extensió, a l'espai íntim de la llar. Aquests aspectes es troben recollits en les anàlisis sobre les formes de recepció i els usos socials de la *soap opera* i la telenovel·la que es realitzen sota la influència de les aportacions d'autors com Morley (1986) o Silverstone (1981, 1991) des dels Estudis Culturals (veure capítol 3, epígraf 3.5.2).

Ara, però, havent examinat els trets característics del fulletó –caràcter melodramàtic, ocultació del dispositiu d'enunciació i serialitat– en la seva adaptació televisiva, el pas següent consisteix en definir la *soap opera* i la telenovel·la, i emmarcar-les en els seus contextos d'origen.

CAPÍTOL 2

Els serials televisius. Antecedents i models tradicionals

Les formes de drama serial varien de societat en societat i d'audiència en audiència dins d'una societat. La majoria dels drames serials no són *soap operas*. (Cantor i Pingree, 1983:25)

Com s'ha vist al llarg de les pàgines precedents, si bé no tots els drames serials són *soap operas*, sí totes les *soap operes* i les telenovel·la es poden definir-se com a serials. Són aquells serials que tenen en comú la filiació fulletonesca i l'herència d'una evolució del melodrama filtrada en les seves formes d'expressió.

En canvi, tal i com es recull a continuació, la *soap opera* i la telenovel·la es distingeixen entre sí per les particularitats estructurals i narratives que una i altra han desenvolupat en els contextos geogràfics i socioculturals on s'emmarca, si més no, tradicionalment, la seva producció.

Malgrat que cronològicament la *soap opera* anglosaxona precedeix la telenovel·la llatinoamericana, la seva relació de parentesc no es definirà aquí en termes jeràrquics, sinó com a productes germans, en tant que descendeixen d'una mare comuna però veuen la seva identitat condicionada pel context on adquireixen els trets distintius i les peculiaritats que les fan diferents entre sí.

2.1 La *soap opera*

2.1.1 Els orígens: marcada per la publicitat, tributària de la ràdio

Un segle després de l'aparició del fulletó com a novel·la publicada per entregues, la *soap opera* neix als Estats Units d'Amèrica com a forma narrativa de ficció serial per a l'emissió radiofònica (Allen, 1985:8-10). El seu objectiu final aleshores també és comercial, però en aquest cas, el melodrama radiat per entregues serveix per vendre sabó a les mestresses de casa:

“L'originalment pejoratiu terme anglès, que serveix per ràdio i telenovel·la, deixa clar que es tracta d'un pretext per a presentar reiteradament un específic tipus de publicitat. La paraula *soap* vol dir sabó o detergent, i *opera* remet a allò melodramàtic del gènere musical romàntic.” (López Pumarejo, 1987:69).

El context és el de l'expansió econòmica d'un país on les fórmules de producció industrial en sèrie s'han estés a tots els sectors. El consumisme ve afavorit per la introducció de formes de pagament a terminis amb les que s'incentiva la compra d'automòbils, electrodomèstics i altres gadgets tecnològics. Productes que, com altres fungibles (sabons, cosmètics, etcètera), suposen un avenç social i criden l'atenció d'una societat benestant on la publicitat comercial té un lloc privilegiat. La ràdio, com el telèfon, també es popularitza durant *els feliços anys vint*, i es constitueix com un espai d'expansió per a la publicitat dirigida al nucli de les llars. És aquí on pren sentit la descripció de López Pumarejo (1987) del discurs televisiu com a “sistema publicitari”, descendent de la ràdio i sorgit del matrimoni de l'Època d'Or del cinema de Hollywood i l'Època d'Or de la publicitat.

El cert és que la televisió no adoptarà immediatament la *soap opera* com a gènere, malgrat el seu rendiment comercial. Un dels obstacles més destacats serà justament el temor a què la narració amb imatges resulti incompatible amb la pràctica habitual de consum: la d'escoltar la *soap opera* mentre es realitzen les tasques domèstiques. L'estil visual de les *soap operas* clàssiques o de *daytime* —és a dir, d'emissió diürna, en les franges horàries en què es concentra la presència de la mestressa de casa— ve determinat, en gran mesura, per aquests requisits inicials, tot i que, com recull Buonanno (2002:97):

“En realitat, des dels primers experiments, als inicis dels anys cinquanta, els temors es van revelar infundats; en el curs d'aquell decenni van ser emeses 35 *soap* diàries (*daily soap*), algunes de les quals, com *Guiding Light* manllevades a la ràdio; mentre que als inicis dels seixanta els serials televisius diürns (*daytime*) havien substituït completament els serials radiofònics (*radio serial*).”

La sociòloga italiana descriu l'evolució del gènere dècada a dècada i assenyala el naixement de la variant de *soap opera* de *prime time* –franja horària nocturna de màxima audiència televisiva– com a resultat de l'evolució de l'audiència tradicional del model clàssic i d'una sèrie de factors conjunturals que el 1978 converteixen una sèrie projectada en pocs capítols en un èxit sense precedents que val la pena reformular com a serial. Es tracta de *Dallas*, l'exponent més clar de la *soap opera* de *prime-time*, també coneguda com a *super-soap* –en al·lusió als recursos de producció amb què treballa, propis de la franja de destí– o *soap transnacional* –pel grau d'exportació que arriba a assolir–.

Ambdues modalitats, juntament amb la *soap* britànica o *real drama* anglès seran diferenciades al llarg d'aquest apartat prenent com a referència la classificació del gènere en tres models, reconeguda internacionalment, amb què Liebes i Livingstone (1998) replantegen la divisió tradicional entre *British soaps* i *American soaps*: el model dinàstic, el de comunitat i el diàdic¹. Tot i així, val la pena aclarir que el model clàssic de la *soap opera* de *daytime* és aquell que es pren com a estàndard aquí. Són molts els autors que descriuen la *soap opera* diürna ja no com la *classic soap opera*, sinó com l'autèntica o l'única *soap opera*. Aquest és el cas de Cantor i Pingree (1983) quan sistematitzen per primer cop les característiques del gènere televisiu.

2.1.2 Característiques distintives

2.1.2.1. Producte destinat a un públic femení

Els forts vincles entre la publicitat i la *soap opera* marquen la seva primera característica distintiva: es dirigeixen a un públic eminentment femení. La dona ocupa una posició nuclear com agent de compres de la família i esdevé un objectiu prioritari de la publicitat d'aquesta nova era de consum. La configuració de la dona com a destinatària d'aquests missatges persuasius és descrita per López Pumarejo (1987:29-56) com la d'un “consumidor

¹ *Grosso modo*, el model dinàstic es correspon al de la *soap opera* articulada entorn a una família poderosa des de la que es generen relacions amoroses i de rivalitats, pròpia de les produccions nord-americanes de *prime time*. El model de *community soap* correspondria al de les *soaps* britàniques que presenten famílies multigeneracionals de classe treballadora convivint en veïnats o altres llocs geogràficament acotats. Per últim el model diàdic, es presenta sovint com a una evolució de la *soap opera* nord-americana caracteritzada per la seva tendència al caos i la inestabilitat que provoquen les relacions constantment canviants entre els personatges que configuren l'estructura social del món diegètic o narrat.

estúpid”: una persona conservadora i ensopida mentalment que evita haver d’esforçar-se a l’hora de comprar. Una discutible descripció que es basa principalment en les preferències en matèria d’entreteniment que mostra la dona: justament aquestes produccions serials i/o les històries de la premsa sensacionalista –el “sociodrama com a suport del consum” (López Pumarejo, 1987:42)–. El qüestionament d’aquesta visió crítica de l’audiència de les *soap operas* és una constant al llarg del temps i s’actualitza en la recerca sobre les comunitats on-line més recent (Baym, 2000).

Independentment de la visió més o menys negativa que es vulgui donar, les *soap operas* parteixen d’un públic objectiu estrictament femení, si bé això no implica que el seu perfil d’audiència efectiva es limiti al de les dones d’entre 18 i 49 anys. A més, tant el perfil al que es dirigeixen com l’audiència que finalment obtenen, ha anat variant al llarg del temps. Així, l’entrada de la dona en el mercat laboral i la repercussió dels canvis socials dels anys seixanta en els rols de gènere, són alguns dels canvis que segons Buonanno (2002: 98) justifiquen la introducció de temes socials o sexuals controvertits, l’increment de personatges masculins i la diversificació de gèneres narratius.

De la mateixa manera, la innovació estilística de *soap operas* com *The Young and the Restless* (CBS, 1973-) i el gir que altres produccions experimenten, anys més tard, cap a ambients més exòtics o luxosos –preàmbul de les *super-soaps*– respon a la voluntat de captar un públic més jove seduïnt-lo amb un estil de vida molt més confortable al que aspirar. I l’objectiu no és altre que el de cultivar la societat de consum, l’imperatiu econòmic que ha marcat el gènere *soap opera* des dels seus inicis (Cantor i Pingree 1983; Allen, 1985). En canvi, el model de *soap* britànica es dirigeix a un públic no exclusivament femení, tot i que la seva audiència sol ser eminentment femenina. Fins i tot arriba a desmarcar-se de les *soaps* nord-americanes en abordar d’entrada conflictes econòmiques o temes de precarietat laboral (Wittebols, 2004:39-41)

Aquests canvis han estat analitzats com a estratègies d’explotació comercial aplicades a les *soap operas* a partir de finals dels anys setanta (Feuer, 1990) i es combinen amb altres “tàctiques de supervivència” en el context actual, com ara: la introducció d’elements fantàstics i altres fenòmens d’hibridació (Tous, 2008) o l’adaptació a públics específic, com les *teen-soaps*, entre d’altres (Seiter i Wilson, 2005).

El que és indiscutible és que el públic destinatari condiona la producció, i en el cas de les *soap operas*, la prioritat temàtica de les relacions interpersonals –“amor, educació dels infants, salut i malalties, educació i moral” (Cantor i Pingree, 1983:28)– o el fet que els diàlegs prevalguin sobre les accions en són algunes de les característiques que s’associen al seu públic genuïnament femení. Justament aquests trets les convertiran en objecte d’anàlisi preferent de la recerca comunicativa realitzada des de la Crítica Cultural Feminista.

2.1.2.2. Estructura narrativa serial

La característica estructural més òbvia de les *soap operas* és que “mai comencen i mai acaben”, són *continuous serials* de **durada indefinida**, “històries que continuen, amb línies argumentals que s’entrellacen entre si” (Cantor i Pingree, 1983:22). Aquesta és també la característica que les diferencia de les telenovelles llatinoamericanes, que solen durar uns pocs mesos i no els trenta o cinquanta anys d’emissió que registren algunes *soap operas*. Allen (1985) assenyalava el cas paradigmàtic de *The Guiding Light*, que va començar a radiar-se el 1937 i es va televisar a partir del 1952, sobrevivint més de setanta anys –fins al desembre de 2009– gràcies a la seva progressiva adaptació a les necessitats del mercat i els gustos d’un públic que envelleix al temps que els seus protagonistes.

Les *soap operas* anglosaxones són serials oberts (“open serials”). Com apunta Allen (1995) són les úniques formes de narrativa serial –amb la possible excepció del *comic strip*– que prediquen la **impossibilitat d’una clausura última i definitiva**. Ningú mira els capítols amb l’expectació de veure algun dia aquell en què tots els conflictes, individuals i comunitaris, es resolguin. Ningú, a excepció dels confosos espectadors danesos de *Dinasty* de l’estudi de Grisprud (1995), esperen un *happy end*.

El mateix Allen (1985) ho analitza en termes de **complexitat paradigmàtica**. En aquests serials, no hi ha lloc per a personatges centrals, ni molt menys indispensables –el destí dels personatges està indissolublement lligat a l’interès que generi en l’espectador–. El **protagonisme és compartit pels membres d’una comunitat canviant** de personatges (*protagonisme policèntric*, Buonanno, 1999) que al llarg del temps configuren la densa xarxa d’interrelacions que fa de base per a **múltiples històries**. I les històries, com els personatges, no només transcorren en un mateix univers diegètic, compartint el context espai-temps, sinó que es presenten fortament **interconnectades**.

Aquí és on resulta útil reprendre la diferenciació que González Requena (1989) estableix entre el model de fulletó i el de culebró (Figura 7), ja que s’obté una bona guia per a sistematitzar les descripcions i les anàlisis de les especificitats estructurals de la *soap opera* que nombrosos investigadors han realitzat, especialment arran de la publicació d’Allen (1985) (Dyer *et al.*, 1981; Ang, 1985; Fiske, 1987; Buckman, 1988; entre d’altres).

FIGURA 7. Comparació entre el model fulletó i el model culebró segons González Requena (1989)

FULLETÓ	CULEBRÓ
RTD + PEB	RTD + AEB
TS J	TS NJ

L'investigador semiòtic articula dues concepcions divergents del temps, amb clares reminiscències de les definicions de Calabrese (1984) que han estat comentades: el temps *pretèrit indefinit* del fulletó envers el *present continu* del culebró. Aquest darrer és el que equipara a la *soap opera*.

CULEBRÓ	
RTD + AEB + TS NJ	RTD. Relacions Temporals determinades. AEB. Absència d'el lípsis biogràfiques. TS. Trames serials NJ. No jerarquitzades

El que González Requena (1989) descriu pel culebró és una “espècie d'incessant **present continu**” **simultani** al de l'espectador que, unit a l'absència d'una estructura jeràrquica de la xarxa de múltiples històries simultànies, descarta tota possibilitat de clausura temporal. De fet, per a l'investigador el que acaba de marcar la diferència és aquesta darrera organització no jeràrquica de les trames ja que implica la introducció del principi d'aleatorietat estructural que dona lloc a la proliferació incontenible del relat.

Però la visió de González Requena (1989) supera la idea d'*estructura circular* enunciada per Calabrese (1989) i dibuixa un gruix de relacions paradigmàtiques que tendeixen al caos més absolut (“la proliferació cancerígena del relat”); personatges que poden establir tot tipus de relacions amb qualsevol dels altres personatges i conflictes mancats de tota estructuració jeràrquica que s'entrecreuen i s'afecten mútuament de forma periòdica en un “present continu virtualment infinit”. Al procés d'erosió de tota expectativa de resolució i el col·lapse per la retenció d'informació acumulada inherents a aquesta definició, l'investigador espanyol hi adscriu la noció de temps reversible.

Són bastants les investigacions que sostenen amb casos concrets l'argument de que la mutabilitat de la identitat dels personatges i el caràcter reversible de tots els esdeveniments –inclosa la mort– són aspectes intrínsecs de la *soap*

opera (per exemple, el personatge de Roger Thorpe assassinat dos cops a *The Guiding Light* que cita Allen (1995:39) com a cas extrem). De fet, és un dels tòpics subjacents en els discursos crítics sobre aquestes produccions.

Des d'aquest punt de vista, no resulta estrany que s'associï el culebró al llibertinatge promogut per la falta d'estructuració jeràrquica, d'una banda, i a la falta de sentit teleològic del seu temps il·limitat i reversible, per l'altra:

“Ja sigui perquè es converteix en espai d'una infinita repetició (el temps abolit d'allò idèntic en el model recurrent), ja sigui perquè es converteix en l'espai d'una combinatòria proliferant cap a l'infinit (temps reversible i sense direcció del culebró).” (González Requena, J. 1989:52)

En efecte, l'absència de clausura narrativa serà per a molts investigadors de la *soap opera* l'argument per parlar **d'absència de clausura ideològica**. El mateix Allen (1985) observa que l'estructura narrativa descriu una seqüència de clausures temptatives o provisionals que resolen conflictes dispersos, però no necessàriament independents ni dirigits cap a una clausura final.

“A la telenovel·la clàssica, la retenció no va contestant preguntes per conduir cap a un final, sinó aclarint-les *interinament* a favor de la continuïtat” (López-Pumarejo, 1987:103-4). Aquestes resolucions susceptibles d'incorporar constantment noves complicacions narratives, generen el que Allen (1985) defineix com a textualitat *temptativa* articulada a través d'un suspens que es multiplica en relació al nombre de personatges, tant a nivell sincrònic –dins de l'episodi– com diacrònic –atenent la *soap opera* com a text global.

La qüestió de la clausura ideològica s'abordarà en profunditat tot seguit, però ara resulta pertinent posar de manifest una ulterior discrepància amb González Requena (1989), fruit de l'assimilació de la *soap opera* a la que es considera una definició extremadament radical del model de culebró. Des del nostre punt de vista, cal limitar la idea del “temps reversible”, on res té transcendència, a algunes de les variants del model i no fer-la extensiva a totes les seves manifestacions. Així, a jutjar per la revisió bibliogràfica feta en el marc de la recerca doctoral, la noció de temps reversible es pot aplicar a la *soap opera* nord-americana de *daytime* en menor grau que a la *soap opera* de *prime-time* exportada internacionalment als anys vuitanta, mentre que el model de *soap britànica*, o *real drama* anglès es distancia clarament d'aquesta concepció del temps per la seva condició de narrativa més volgudament realista.

Convé considerar, per tant, que la idea del temps reversible –en sintonia amb el “temps indefinit” acunyat per Calabrese (1989)– no es correspon literalment ni abasta totes les possibilitats del temps present continu de la ficció televisiva que pot assolir la *soap opera* com a hereva televisiva de la narrativa serial fragmentada. I d'altra banda, en avançament de les

conseqüències ideològiques que l'absència de clausura narrativa comporta, paga la pena insistir en què aquesta definició de l'estructura circular *in extremis* tampoc suposa l'absència de càrrega ideològica de la narració. En tot cas, connecta amb la idea de repetició constant d'un model d'ordre social concret.

2.1.2.3. Estratègies narratives i marques enunciatives recurrents

Abans d'entrar a revisar el debat sobre la repercussió ideològica de l'absència de clausura narrativa, és preferible abordar algunes de les característiques que es desprenen del model estructural de la *soap opera* com ara el ritme narratiu, l'estil visual o el tipus d'espais on transcorre l'acció.

El ritme narratiu de les *soap operas* és descrit com un **ritme lent** producte del constant ús de flashbacks, diàlegs repetitius i altres recursos dramàtics com els resums a mode de pròleg o epíleg dels capítols destinats a garantir que la informació vital per seguir les històries del dia a dia arriba a l'espectador. “És quasi impossible *no* veure una escena crucial” (Cantor i Pingree, 1983:23), o si més no, no assabentar-se'n. En termes d'estructura narrativa, Allen (1985), com ja ha estat comentat, ho expressa a través del concepte de **redundància intraepisòdica i interepisòdica**.

El lent fluir de la narrativa es tradueix en l'habitual percepció de l'espectador esporàdic de *soap opera* de què “mai no passa res”. Arrelada a la condició oberta del serial, aquesta queixa permet a Allen (1995) corroborar un dels aspectes bàsics de la seva anàlisi textual: el doble eix sintàctico-paradigmàtic sobre el que s'articulen els significats possibles amb què els espectadors omplen els buits del text. L'autor els sospesa fins a concloure que per a l'espectador no té tant de pes el moment en què es produeixen els esdeveniments –la seqüència on sintàcticament s'insereix l'acció o la conversa concreta– com la cadena de conseqüències que comporta. Aquestes només seran inferides, diu Allen (1995) per aquell espectador habitual que conegui a fons la xarxa de relacions entre els personatges.

D'acord al que ja ha estat exposat més amunt a propòsit de l'estructura serial del fullotó, l'ús de ganxos (“*teasers*”) i situacions de suspens (“*cliffhangers*”) són les que propicien el joc especulatiu de l'audiència i doten a la *soap opera* d'un alt grau de fidelitat intraepisòdic i interepisòdic. Però, l'hàbit de la visita diària al món de la soap, també ve afavorit pel tractament del temps del relat que hi afegeixen algunes *soap operas*, especialment les *soap* britàniques tradicionals. Val a dir que, tot i que les alteracions d'ordre, durada i freqüència dels esdeveniments de la història en el relat² poden variar en funció del grau de

² Són alteracions comunes de les *soap operas* i les telenovel·les pel que fa a l'ordre: l'ús de flashbacks i flashforwards (analepsis i prolepsis) amb els que es mostren els

realisme que es vol imprimir a la *soap opera*, la tendència general d'aquest model és la de crear la il·lusió de què el món de la *soap opera* transcorre en **temps real**, és a dir, que té un esdevenir temporal paral·lel al de l'espectador. Les cites diàries adequen una coincidència total amb els calendaris laborals o escolars, i fins i tot els períodes de vacances es tradueixen en absència d'emissions i no en l'aturada del pas del temps de la ficció. Així, es genera la percepció de que el món de la *soap opera* existeix independentment de la mirada de l'espectador, i per tant, que el temps transcorre igualment entre emissions. És el que Gerarghty (1981:10), en analitzar *Coronation Street*, va denominar "existència no enregistrada" (*unrecorded existence*).

Un segon element, comú als diferents models de *soap opera* i vinculat a l'estructura complexa de coneixements que implica el seu seguiment és el que s'ha definit com un dels arguments transversals al gènere melodramàtic: el *drama del reconeixement*. Un argument que troba en aquesta complexitat paradigmàtica d'especulacions i secrets de les *soap operas*, un valor afegit per a desenvolupar-se en termes d'identitat individual retrobada, o que pot ser reconstruïda, des del moment de la *revelació* de les autèntiques relacions de parentesc entre personatges (Stempel Mumford, 1995).

Això posa de manifest un altre aspecte derivat, en part, de l'estructura narrativa de les *soap operas* com és el **predomini dels diàlegs** en detriment de la representació dels esdeveniments (Cantor i Pingree, 1983:24). Aquesta relativa manca d'acció, però, no respon únicament al requisit de repetir informacions vitals constantment, sinó també al caràcter oral que el gènere recupera gràcies a les seves predecessores radiofòniques, així com a les limitacions pressupostàries per a la producció d'escenes d'acció. A més, conflueixen amb la necessària adequació del producte al públic femení en adaptar el seguiment de la història a un visionat distret o poc concentrat, el de la mestressa de casa que realitza altres activitats simultàniament, sovint lluny del televisor (Seiter *et al.*, 1989).

Per a Gerarghty (1981:24), narrativament, el diàleg constitueix un comentari de l'acció que "revela les diferents posicions morals que tenen els personatges respecte al que està passant (...) i proveeix a l'audiència d'un ventall de perspectives des de les quals entendre l'acció", a més de ser sovint acció en si mateixos (revelació de secrets com a tema principal). El requisit dels diàlegs com a base de les relacions interpersonals, comporta, al seu torn, el predomini d'escenes que transcorren en interiors, on s'enregistra més

esdeveniments anteriors i posteriors al present de la història narrada. En quant a la durada, els resums que inclouen com a pròlegs o epílegs dels capítols, les el·lipsis i el que s'ha definit com a pauses textuales. I per últim, pel que fa a la freqüència, la repetició a través de diàlegs i/o diferents punts de vista dels fets de la història en el relat. (conceptualització de Gérard Genette recollida a Chatman, 1978; veure nota a peu de pàgina 11, capítol 1).

fàcilment el so. Amb l'afegit de que la gravació amb decorats a plató, redueix el cost de producció sensiblement.

Per altra banda, la importància concedida als diàlegs per fer avançar la història condiona la configuració del món narrat. No només en quant a les localitzacions –que han de complir el requisit de ser **espais socio-centrípets**, és a dir, llocs de reunió social– sinó també pel que afecta a la representació de les **ocupacions laborals** dels personatges i consegüentment, de la classe social que es defineix.

“Les *soap operas* versen “sobre” la parla, i en el món laboral de la *soap opera* l'oportunitat de parlar s'associa a les ocupacions de classe mitja” (Allen, 1985:74). Convé destacar aquí la seva repercussió com a eix de distinció entre les diferents variants clàssiques de *soap operas*. D'una banda, es situen les *soap operas* diürnes nord-americanes i les *soaps* britàniques, protagonitzades per personatges de classe mitja o mitja-alta –si més no, aparentment, com diu O'Donnell (1999)– que defugen les ocupacions asocials, solitàries o que no depenguin del diàleg (oficinistes, informàtics...) (Allen, 1995:17). Els personatges solen ser propietaris de botigues, bars, restaurants, clubs nocturns, o professionals del sector serveis que actuen de nexa social o proveeixen el contacte amb espais de circulació i forta càrrega dramàtica com hospitals o comissaries (Dyer *et al*, 1981; Allen, 1985). De l'altra, es troben les *soap operas* de *prime-time* nord-americanes on la comunitat de personatges s'articula al voltant d'una gran família en la que els vectors d'unió i de tensió provenen del negoci (petroleres, navilieres, caves...) que les situa com a classe alta. La lectura en termes ideològics d'aquests condicionants de la representació –com es veurà més endavant– ha estat el centre d'interès de les primeres investigacions sobre la *soap* britànica des dels Estudis Culturals.

En darrer lloc, és adient dedicar una breu menció a l'**estil filmic** de les *soap operas*, del que només s'ha destacat allò que té de singular en origen en referir-nos al tronc comú del melodrama. “Fílmicament parlant, la *telenovel·la* [nomenclatura genèrica] es constitueix probablement com la versió més austera, pragmàtica i predictable del cinema clàssic de Hollywood” (López Pumarejo, 1987:91). L'austeritat respondria, d'una banda, al baix pressupost amb què es treballen les *soap operas* del *daytime* i també les telenovel·les originalment, i de l'altra, al context domèstic on s'ubiquen els conflictes interpersonals que narren aquestes produccions fruit de la voluntat de connectar amb un públic femení concret, el de la consumidora de la creixent classe mitja de la nova societat de consum. Un punt i apart aquí el constitueixen les produccions nord-americanes de *prime time*, inicialment filmades en suport cinematogràfic que, com es veurà, s'allunyen d'aquests paràmetres en definir-se a través de l'excés visual tant de l'ambientació luxosa com dels recursos expressius.

El grau d'austeritat de l'escenografia, el vestuari i l'atrezzo de les altres modalitats de *soap opera*, variaran en funció del grau de realisme que es vulgui donar a aquestes produccions, especialment, pel que fa a la classe social que es pretén evocar en la representació. El que sí és comú a tot el gènere televisiu són els aspectes fílmics recollits a l'anàlisi d'Allen (1985:64-69), dels que, a més de l'edició d'acord a les convencions del cinema clàssic de Hollywood prèviament relatades, destaquem dos.

El primer és la **definició de l'espectador ideal com l'observador omniscient**. Sense entrar ara en una anàlisi acurada de la dimensió enunciativa del relat audiovisual, es pot dir que la idea remet a la posició privilegiada que ocupa l'espectador respecte als esdeveniments de la història narrada: es troba sempre al lloc oportú, en el moment just, i en la ubicació perfecta per presenciar el que passa. Aquest és un dels aspectes més importants en la recerca doctoral plantejada, ja que postula que l'enunciació estàndard de les *soap operas* permet conèixer els pensaments i sentiments dels personatges, amb un abast impensable pel que fa al conjunt de persones que habiten la vida quotidiana dels espectadors.

També aquí és on rau la capacitat d'anticipar i entendre les reaccions dels personatges davant de les situacions que se'ls hi plantegen –generalment problemes concrets de la vida moderna amb els que és fàcil identificar-s'hi– (Hobson, 2003) o una de les bases de les “relacions parasocials”³ entre personatge i espectador que tant han estat analitzades des dels estudis de recepció (Brown, 1990; Livingstone, 1990; p.ex.) i que esdevé un dels pilars sobre els que construir aquesta recerca doctoral.

En segon lloc, i vinculat a l'anterior, destaquen dos aspectes de la realització audiovisual, de caràcter funcional. D'una banda, els enquadraments de càmera orientats a destacar els elements que facin avançar la narració i dirigir la mirada de l'espectador cap allò que és rellevant. Esdevé central l'ús del pla mig i del primer pla, que reforcen, al seu torn, l'eix de proximitat entre espectador i món fílmic. Mentre que el pla mig situa la posició dels parlants en escena i, afegiríem, ajuda a emmarcar la situació d'interacció, el primer pla manté l'atenció en l'expressió facial i promou, a més, l'empatia o la projecció de l'espectador sobre els sentiments del personatge. D'altra banda l'ús de la música d'acord als paràmetres del cinema clàssic que faciliten la seva invisibilitat es manté, amb només dues excepcions: el tema d'obertura i clausura de l'episodi, i el recurs, molt melodramàtic, de temes musicals fixos adscrits a un personatge o una relació, com a elements de coherència textual de la *soap opera*.

³ Horthon, Wohl (1956) Mass Communication and Parasocial Interaction, *Psychiatry*, 19, p. 215-29.

2.1.2.4. *Aspectes productius a considerar*

A banda de les consideracions que es puguin fer sobre els condicionaments de producció que per a qualsevol ficció televisiva suposen el públic objectiu, els requisits de programació del mitjà i la franja horària de destí, els mecanismes d'exploració previstos o el pressupost amb què es treballa, hi ha alguns aspectes derivats de la definició de *soap opera* que és pertinent destacar com a distintius d'altres formes de serial televisiu.

El primer fa referència a la idea **d'estructura oberta** en el sentit de permeable a les reaccions de l'audiència. Les *soap operas*, com a *continuous serial* solen incorporar un sistema de treball en cadena amb un grau de flexibilitat variable per poder implementar canvis en, per exemple, el desenvolupament de les trames o la caracterització dels personatges, segons les preferències que manifestin els espectadors. Això depèn, d'una banda, del sistema de gravació que es fa servir i de l'altra, del decalatge temporal entre les diferents fases de producció. Pel que fa al primer aspecte, és obvi que l'enregistrament en vídeo, habitual d'aquestes produccions, permet introduir modificacions de manera molt menys problemàtica i costosa que el suport cinematogràfic emprat en algunes *soap operas* de *prime time* als anys vuitanta.

Pel que fa al complex i laboriós **procés** que va de la idea al producte – conceptualització de la idea o creació de la Bíblia (generalment per temporades), desenvolupament de les trames, seqüencialització dels capítols i escriptura dels guions, realització, etcètera–, el que fa variar el grau de flexibilitat a l'hora d'introduir modificacions és el temps que separa la producció dels capítols de la seva data d'emissió, unit a la rigidesa d'aquesta cadena de producció. En el cas de les *soaps* anglosaxones, tant les nord-americanes per la seva orientació comercial, com les britàniques per la seva llarga trajectòria en l'àmbit públic, parlem de productes “efectivament industrialitzats, amb un alt grau de divisió del treball i especialització, d'acord a la demanda d'una producció ràpida i econòmica” (Abercrombie, 1996:123 a Wittebols, 2004:41).

Tot aquest procés, evidència, d'altra banda, un concepte **d'autoria** fins a cert punt diferent de les telenovelles llatinoamericanes, si més no, de les primeres produccions, on sembla poder aïllar-se una figura d'autor, generalment, l'escriptor del llibret original. Per a molts investigadors, la racionalització que ha patit la producció televisiva en un constant intent d'incrementar el seu rendiment comercial, ha reduït considerablement la llibertat i l'autonomia creativa (Wittebols, 2004). La *soap opera* destaca aquí, especialment, per la seva condició de producte industrial (*commodity*) que juga amb un sistema de treball basat en una cadena de muntatge on l'equip de guionistes i dialoguistes opera sota la supervisió d'un director (*creative manager*). Una figura que assumeix la responsabilitat sobre la coherència

global de la producció i posa en marxa els mecanismes de control per a un correcte funcionament dels engranatges, on s'inclou la revisió argumental, la neutralització de qualsevol marca individual en els diàlegs o l'homogeneïtat de certs aspectes de realització i producció (caracterització, vestuari, etcètera).

En l'àmbit anglosaxó, la naturalesa col·lectiva de la creació de la història matisa el concepte d'autoria, que quedarà relegat als anys vuitanta i noranta com a indicador de qualitat en la figura dels grans productors televisius com ara Steven Bochco o Michael Mann, o dels directors cinematogràfics reconeguts quan incorren en el gènere televisiu (Caldwell, 2000 a Seiter i Willson, 2005). Aleshores, i per extensió, la marca d'autoria esdevé un element comú en el món de les *soap operas* diürnes nord-americanes: “Els productors de *soaps* són coneguts pel seu estil, la seva firma, i la imatge associada a les seves particulars soaps, establint una espècie de *estil cassolà*” (Seiter i Wilson, 2005:138). Exemples àmpliament coneguts pel grau d'exportació que han assolit són les produccions de Aaron Spelling dels anys noranta, *Sensació de viure (Beverly Hills 90210)*, FOX, 1990-2000) o *Melrose Place (Melrose Place)*, FOX, 1992-1999).

Un altre aspecte a considerar, vinculat a aquesta noció de permeabilitat del serial, és el que remet a la variabilitat de **canals de comunicació que s'estableixen entre emissor i audiència**. Les fórmules clàssiques són aquelles relacionades amb el que Fiske (1987) defineix com a intertextualitat vertical o capacitat de generar discursos en altres suports, com ara revistes, magazines especialitzats o programes específics de la pròpia televisió (textos secundaris) i propiciar converses i intercanvis entre els espectadors i/o amb els productors (textos terciaris). La implementació de noves tecnologies ha multiplicat les modalitats de textos secundaris i terciaris, fent-los més visibles. Fòrums, xats i altres recursos oferts per la plataforma Internet són bàsics no només pel valor de canal de retorn que pot tenir per a l'emissor sinó també per a l'estudi de la recepció (especialment, aquell referit a les comunitats interpretatives, en aquest cas, *virtuals*) (Baym, 2000).

Independentment del suport que facin servir, els textos secundaris generen discursos i espais on debatre els continguts, aprofundir en el coneixement del món narrat a través dels avenços de les trames, per exemple, o fomentar la constitució d'un *star system*. Sobre aquest darrer punt, val a dir que el *protagonisme policèntric* de les *soap operas* sol minvar les possibilitats dels actors d'obtenir l'atenció mediàtica i el fervor popular del que sí gaudeixen, en canvi, els seus homòlegs de la telenovel·la llatinoamericana. Però al temps que els actors de la *soap opera*, en estar fixos al seu rol indefinidament, difícilment esdevenen estrelles, sí que fàcilment pateixen el que s'ha descrit com el fenomen d'assimilació per part del públic dels actors amb els personatges. “No sóc un metge, però vaig fer de metge a la televisió” és l'eloqüent títol d'una de les anàlisis de Butler (1995) que millor defineix

aquests moments paradoxals en què l'estrella transcendeix el seu rol més enllà de la ficció. Aquí, també cal tenir en compte les variables de cost de producció i l'èxit o grau de seguiment de la *soap opera*, ambdues significativament més elevades per a les *soap operas* de *prime-time*, per exemple⁴.

El que sí és clar és que justament les pauses que implica l'estructura serial, la manca de clausura narrativa i la connexió amb els personatges que ofereixen les *soap operas* potencien l'activitat creativa dels espectadors i promouen el tafaneig (*gossip*) i els fenòmens *fan*, que les noves tecnologies no inventen, sinó que potencien amb noves fórmules (Fristch, 2005; Jenkins, 2006).

2.1.3 Models diferenciats: dinàstic, comunitari i diàdic

Malgrat que Liebes i Livingstone (1998) fan constar que factors com l'expansió de la producció del gènere *soap opera* fora dels Estats Units, la importació de telenovelles llatinoamericanes i altres serials australians, i la dinàmica identitària entre la Unió Europea i les diverses comunitats culturals que la conformen, suposen una diversificació difícil de classificar, el seu estudi comparatiu d'observació etnogràfica els permet distingir tres models de *soap opera* predominants amb desenvolupaments paral·lels entre els països productors.

El primer és el **model dinàstic** caracteritzat pel protagonisme d'una família de classe alta que domina una estructura altament jerarquitzada tant pel que fa a les relacions amoroses i laborals amb els seus subordinats o amb clans rivals, com pel que fa a la gestió interna de les tres generacions representades. Liebes i Livingstone (1998) distingeixen un model patriarcal honorable, on s'estableixen lluites per l'autoritat, d'un model més rígid, inspirat en l'estil de la màfia. La divisió dels espais socials es correspon amb la distribució de rols per gèneres, de manera que les dones no accedeixen als espais laborals i el seu poder es redueix, en el si de la llar, a les qualitats físiques o maternals que les glorifiquen (Cantor i Pingree, 1983). Els homes es divideixen, al seu torn, entre dominants i febles, en funció de la seva posició en l'estructura familiar (Geraghty, 1991).

Aquest model s'adscriu a les *soap operas* nord-americanes que van exportar-se internacionalment als anys vuitanta. En ser produccions destinades a la franja horària de *prime time*, compten amb un pressupost elevat que permet

⁴ Entre els casos catalans destacats figuren l'Emma Vilarasau en el seu paper d'Eulàlia Montsolís a *Nissaga de poder* (1995-1996) i en Lluís Soler, increpat com a Tomàs Llorens, el violador de Sant Andreu a *El cor de la ciutat* (temporada 2004-2005).

enregistrar escenes d'acció en localitzacions exteriors i recrear ambients luxuosos (Cantor i Pingree, 1983), però al seu torn, estan obligades a treballar amb un estil visual i sobre unes estructures narratives capaces d'atreure públics més amplis que l'estrictament femení. D'aquí es deriva l'excés visual i narratiu com a característica essencial (Feuer, 1990 a Grandi, 1995) i la inspiració dels grans melodrames familiars de Hollywood. Així, si a les dècades dels quaranta i cinquanta el model clàssic s'inspirava en els grans drames (*weepies*) i les comèdies romàntiques (*women pictures*), als vuitanta es poden establir nexes amb el cinema manierista de Douglas Sirk sobre els conflictes humans i la fatalitat de la passió o amb la saga familiar del tipus *Bigger than life* basada en l'ambició econòmica i la lluita pel poder (Fernández, 1989). Ambdues característiques han estat analitzades com a factors que expliquen, en part, el seu èxit com a productes transnacionals. *Dallas*, *Dynasty*, *Falcon Crest*, *Los Colby* o *Santa Bàrbara* són algunes de les produccions que, com a Espanya, es van veure a molts altres països durant la dècada dels vuitanta. Les dos primeres van ser objecte d'estudi de la recepció transcultural a l'època.

El **model comunitari**, en canvi, respon a una tradició molt diferent, la que marquen les directrius del servei públic a Europa, concretament a Gran Bretanya. Els precedents es troben, d'una banda, en les *soaps* radiofòniques que als anys quaranta emetia la BBC –cadena pública britànica–, basades en la vida quotidiana de famílies comuns, com *The Archers* o *The Dales*. De l'altra, el drama documental d'aparença naturalista i objectius didàctics dels anys cinquanta, que havia abordat els fenòmens socials més significatius de la postguerra –com ara les conseqüències de la crisi econòmica i social en l'estructura familiar, la integració de la dona en el mercat laboral, la manca d'habitatge, l'augment dels divorcis o el reforçament de la família nuclear (Alvarado, 1989: 147).

El model de *soap* britànica televisiva el representa tradicionalment *Coronation Street* (1960-) emès per la cadena comercial ITV, i esdevé objecte d'estudi acadèmic el 1980. Es caracteritza per les convencions de realisme social amb les que construeix un món paral·lel, on els personatges *comparteixen* problemes i preocupacions vitals amb la classe treballadora, malgrat poder definir-los com a petit burgesos o propietaris de negocis i comerços (Jordan, 1981; O'Donnell, 1999). L'estructura de relacions paradigmàtiques la componen les diferents famílies que conviuen en el barri o poble, i combinen els problemes domèstics amb els laborals. A diferència del model anterior, la força la representen les dones –com a matriarques o com a persones actives i independents– i les relacions amoroses venen limitades per la pertinença a una o altra generació. La representació de la dona, fins i tot quan es tracta de dones grans i/o solteres, com a personatges “forts, independents i sexualment actius” suposa un gran canvi en la imatge que les narratives

populars promouen habitualment de les dones (Lovell, 1981 a Geraghty, 1996:464).

En quant al tractament temàtic i l'estructura axiològica d'un i altre model, Geraghty (1991, 1995) ofereix una anàlisi textual comparativa del que denomina els “melodrames patriarcals” (*soap opera* nord-americana) descrits més amunt com a model dinàstic i les *soaps* britàniques del model comunitari enteses com a “melodrames matriarcals” (Figura 8). Esdevé central l'observació de l'estructura familiar i les relacions de poder, així com el rol de gènere sobre el que l'autora discernirà els valors i els plaers oferts a l'audiència implicada des del marc de la Crítica Cultural Feminista.

FIGURA 8. Comparativa entre els models clàssics *American soap opera* i *British soap* (Geraghty, 1991)

	MELODRAMA PATRIARCAL <i>Soap opera nord-americana de prime time</i>	MELODRAMA MATRIARCAL <i>Soaps britàniques</i>
Família	EXTENSA	NUCLEAR
Figura central	PARE. També cap del negoci	MARE
Pilars	PROPIETATS (poder econòmic) i PATERNITAT (herència familiar)	FAMÍLIA (mare: suport moral i pràctic) i COMUNITAT (solidaritat)
Divisió i relació entre les esferes d'actuació	ESFERA PÚBLICA (laboral) condiona l'esfera privada (familiar)	ESFERA PRIVADA (familiar) condiona l'esfera pública (comunitat)
Espai familiar	CAMP DE BATALLA	REFUGI, LLOC SEGUR
Càrrega moral	DONA com a SISTEMA ALTERNATIU DE VALORS (família > negoci)	DONA com a CONTROL EMOCIONAL. No desafia l'autoritat paterna
Conflictivitat (origen, tipus)	Origen INTERN DONA com a AMENÇA (divorci, adulteri)	Origen EXTERN CRISI ECONÒMICO- SOCIAL

Font: Elaboració pròpia a partir de Geraghty (1991: 60-105)

Tot i així, cal tenir present que les *soaps* britàniques es dirigeixen a un públic ampli, pel que es programen generalment en horari familiar, a primera hora de la tarda. Per alguns autors les *soaps* britàniques inicialment reprenen els valors dels anys trenta, amb una visió idealitzada de la “solidaritat orgànica” (Liebes i Livingstone, 1998) o la consciència de classe obrera basada en la llar i la comunitat com a pilars. Una visió nostàlgica que genera sensació de seguretat davant dels canvis socials recents (Alvarado, 1989). La immutabilitat de la família com a element definidor de l'individu i del seu

estatus social explica per a aquest autor perquè fenòmens com la immigració massiva no han estat fidelment representats a la *soap* britànica clàssica. Geraghty (1991) diferencia clarament el model de *soap* britànica clàssica que representa *Coronation Street*, compromesa amb la classe obrera i el sentiment nostàlgic i conservador que s'entèn majoritari, de les “noves *soaps*” com *Brookside* (1982- a Channel Four) o *Eastenders* (1985-, primera *soap* televisiva de la BBC) que manifesten una voluntat realista explícita tant pel que fa a l'estil, inspirat en el cinema britànic contemporani, com pel contingut, on posen al límit l'equilibri entre realisme i melodrama .

Per a l'autora, els creadors de les *soaps* modernes incorren en un joc de doble moral ja que s'emparen en la seva voluntat de reflectir la realitat per defensar-ne l'excés i alhora en el component melodramàtic per justificar la intensa dramatització de qüestions morals. El resultat, crítica, és l'excés de franquesa i brutalitat d'unes *soaps* “violentes de paraula i de fet”, on s'oblida fàcilment que el personatge no deixa de ser exemplar –exigència del melodrama– malgrat voler convertir-lo en “gent del carrer” (Geraghty, 1997:195-6). El seu és un dels molts estudis sobre la representació del gènere, la raça i altres qüestions identitàries que detectarà la progressiva revitalització del realisme en la *soap* britànica dels noranta i la ruptura del model de “drama d'harmonia social”, bé per la introducció de minories ètniques i de temes d'actualitat no sempre consensuats, bé per les variacions formals amb les que replantegen el gènere (com per exemple: eliminar els diàlegs reiteratius).⁵

Per últim, Liebes i Livingstone (1998) defineixen una darrera variant, el **model diàdic**, representat per algunes produccions alemanyes i holandeses, i apuntat com a potencial evolució postmoderna dels altres dos models. Es caracteritza per la inestabilitat i el soccament de l'estructura familiar generat per l'intercanvi constant i sense límits de parelles en el marc d'una comunitat generalment unigeneracional. Connecta amb el valor mític del model dinàstic i la concepció de temps reversible que González Requena (1989) definia com a “proliferació cancerígena del relat”: el que suscita crítiques sobre la versemblança del relat ficcional i el seu sentit intrascendent. És, de tots tres models, el que més s'allunya del serial català, i per extensió, de la producció de ficció seriada de la Televisió de Catalunya⁶.

En canvi, no podem deixar de fer menció aquí d'un model de *soap opera* no europeu que sí ha estat importat per la Televisió de Catalunya i pot ser contemplat com a referents del serial català: la *soap* australiana de la que *Neighbours* (1986), producció de Grundy emesa a TV3 sota el títol *Veïns*, n'és

⁵ Aquests i altres títols són àmpliament estudiats al llarg de les darreres tres dècades (Dyer *et al*, 1980; Hobson, 1982; Buckingham, 1987; Geraghty, 1991; etcètera). Es pot consultar una síntesi dels títols principals a O'Donnell (1999).

⁶ Com a exemples coneguts d'aquest model podem remetre'ns a les produccions d'Aaron Spelling citades més amunt: *Sensación de vivir* i *Melrose Place*.

un clar exponent. Es tracta d'un model de *soap* que s'exporta amb èxit a finals dels anys vuitanta, fins i tot a països que, com Gran Bretanya, compten amb una consolidada trajectòria de ficció de producció pròpia. El component idíl·lic del món creat per les *soaps australianes* es combina amb ingredients del melodrama, la riquesa visual de les *supersoaps* nord-americanes i el realisme de la *soap* britànica tamisat per l'humor com a element de distensió (Kilborn, 1992). Per aquest investigador, l'atractiu original de la *soap* australiana radica en l'accés a localitzacions i estils de vida diferents, els d'una societat homogènia, despreocupada i aproblemàtica, mentre que per altres, la clau es troba en la seva capacitat d'adreçar-se a una audiència no descoberta internacionalment: els joves (Crofts, 1995; Havens, 2005).⁷

2.1.4 Una qüestió essencial: la clausura ideològica

Tal i com ha quedat recollit en les pàgines precedents, la *soap opera* és un tipus de *continuous serial* de durada indefinida, un “serial obert”. L'absència de clausura narrativa és, però, discutida per aquells autors que, partint de la idea de textualitat *temptativa* d'Allen (1985) entenen que la idiosincràsia estructural de la *soap opera* genera confusió a l'hora de definir quina és la seva clausura narrativa. Així, Buonanno (1996, 2002a) o O'Donnell (1999) són alguns dels investigadors que reivindiquen l'existència de clausura narrativa –en realitat, clausures narratives, en plural– a les *soap operas*.

La sociòloga italiana es mostra en desacord amb tot aquell conjunt d'idees que remetent al concepte de “*never-ending story*” o “*storia infinita*” –el final “contínuament posposat” a Geraghty (1981), “la interminable pròrroga” de Fiske (1987) serien alguns dels autors recollits per O'Donnell (1999:8-10) en abordar aquesta qüestió– ja que no es pot parlar de final endarrerit quan aquest final –entès com a clausura simultània i definitiva de totes les històries– no existeix, “no hi és a l'agenda”.

Però la veritable qüestió és si l'absència de clausura narrativa “total” implica la falta de finalitat, de sentit teleològic, o tal i com postulen autors com Allen (1995:21): “el posposar indefinidament qualsevol moment de final ideològic o clausura moral”. Una pregunta plantejada per Buonanno (1994), que O'Donnell (1999) recull i també deixa oberta: un text sense un final concloent pot tenir una posició ideològica consistent més enllà dels alts i baixos de les narracions individuals, o depèn del seu tancament?

⁷ Altres *soaps* d'exportació internacional són: *The Sullivans*, *Sons and Daughters*, *A Country Practice* o *The Young Doctors*. Per a un recorregut panoràmic de les sèries televisives australianes pot consultar-se Moran (1989).

Robert C. Allen es manifesta clarament a favor de la segona possibilitat. Amb ell s'han posicionat part de les investigacions que des de la crítica cultural feminista han abordat l'anàlisi textual de les *soap operas* i altres formes serials del melodrama (Grandi, 1995).

La perspectiva teòrica que adopten aquestes recerques –tal i com s'explicarà més endavant– obre la possibilitat de fer diferents lectures del significat d'un text. I en aquest marc, l'estructura de múltiples històries clausurades de forma *temptativa* que presenten les *soap operas* suposa un “potencial major per a les lectures múltiples i aberrants que el d'altres formes de narrativa popular” (Feuer, 1990:263 a Grandi, 1995). L'argument esgrimit és clar: des del moment en què tota acció és reversible perquè cap final és definitiu, qualsevol posició ideològica podria ser contraatacada pel seu oposat⁸.

En canvi, O'Donnell (1999), tot i no manifestar-se en desacord amb la posició adoptada pels investigadors de la línia de Feuer (1990), segueix les observacions de Buonanno (1994) i acaba aproximant-se a la visió de Grisprud (1995:238-9), qui argumenta que l'absència o presència de clausura narrativa “no és simplement un tret tècnic de la macroestructura narrativa, sinó que més aviat es tracta d'un tret fonamental de fabricació del text”. Des d'aquesta perspectiva, la *soap opera* estructuralment tancada, pot estar oberta a múltiples significats, i l'estructuralment oberta, pot oferir-ne un significat marcat. Per tant, la càrrega ideològica d'un text no depèn de la clausura tècnica.

Com resulta obvi en examinar el marc teòric de la present investigació doctoral, aquest darrer és el punt de vista que s'adopta com a pressupòsit per a analitzar quins són els discursos sobre temes d'interès social que construeixen els serials televisius catalans. El seu potencial socialitzador s'examinarà, doncs, des d'una posició diametralment oposada a la d'Allen (1995:21) quan propugna que l'absència de clausura narrativa en el serial obert no només posposa la clausura moral sinó que el converteix en un instrument pobre, quasi podríem dir incapacitat, per a la inculcació de valors particulars.

“Aquest tret probablement fa el serial obert un pobre vehicle per a la inculcació de valors concrets, però significa que els escriptors i productors del serial obert poden aixecar qualsevol nombre de temes socials potencialment controvertits i polèmics sense haver d'assumir cap responsabilitat ideològica. L'espectador no està buscant una moral a la història en la mateixa manera ell o ella està en una narrativa tancada, fins i tot un serial tancat. Això no vol dir que els serials oberts no siguin constructes ideològics, sinó que darrerament no estan en els seus interessos (o els dels

⁸ Aquesta noció de relativisme ideològic ja ha estat discutida en el decurs del capítol anterior a propòsit de la definició “extrema” de *culebró* de González Requena (1989).

productors o espònsors) per ser vistos per portar lectures d'un tema concret qualsevol o per semblar obertament didàctics.” (Allen, 1999:21-22).

Aquesta afirmació es considera no només errònia, sinó extremadament perillosa. De manera equiparable al risc del relativisme que suposa donar un pes excessiu a l'audiència en el procés d'interpretació del significat sobre el que s'alerta des del nou revisionisme dels Estudis Culturals (Curran, 1998), la posició d'Allen (1985) podria dur a abandonar tot interès crític sobre les *soap operas* o sobre qualsevol producte mediàtic jutjat com a “no-intencional”.

La realitat, però, es mostra molt diversa. Els resultats aportats des de la investigació sobre la recepció de *soap operas* al llarg dels darrers vint anys, especialment aquells treballs de tipus etnogràfic –que seran àmpliament referenciats en el decurs d'aquesta recerca– permeten entendre la relació de l'audiència amb aquestes ficcions en termes d'aprehensió de valors socials. De la mateixa manera, el mode en què aquests serials són produïts deixa entreveure fins a quin punt els individus que juguen un rol en la producció d'aquestes narratives són conscients de la seva capacitat per a generar, com a mínim, debat social.

Ho demostra el fet de què els guionistes i la resta d'implicats en el procés de producció de les *soap operas* –i per extensió, d'altres formes de serial obert– recorrin al seu sentit de la responsabilitat social, ja sigui com a individus o com a professionals dels mitjans de comunicació, quan es qüestionen la introducció de temes socials que consideren controvertits o quan avaluen en detall el tractament que en faran per no ferir sensibilitats (Henderson, 2007; Castelló, 2005 per al cas català). Sense oblidar les intenses pressions a què estant subjectes per part de diversos grups socials, en la dinàmica de gestió de poder simbòlic des d'on s'ha d'avaluar l'acció dels mitjans de comunicació “tant pel que fa a la incorporació de temes per incrementar la consciència pública com quan es tracta d'incrementar la visibilitat d'una organització” (Henderson, 2007:22).

Fins i tot si es restringeix aquesta observació als sectors vinculats a la televisió pública a Europa, el fet de què aquests professionals es plantegin la conveniència de tocar certs temes més enllà de les constriccions dels arguments narratius o dels beneficis comercials que se'n puguin derivar, continuaria sent una prova evident de la capacitat de –no direm “inculcar” però sí– socialitzar d'aquests serials oberts. Com a mínim, constitueix un argument sòlid amb el que refutar el plantejament que Allen (1995) fa en termes tan taxatius en negar qualsevol presa de partit per part de l'equip de producció o de valor didàctic general d'aquests serials.

Al nostre parer, l'anàlisi d'Allen (1995) –avalat amb cites d'algun creador de *soap operas* com Phil Redmond (*Brookside*)– trasllada el camp d'observació dels valors transmesos pels serials al discurs manifest dels seus creadors. Un

plantejament, com a mínim, qüestionable, ja que, es basa en un discurs de construcció d'autoimatge –el del professional implicat– essencialment pragmàtic, que es caracteritza per evitar l'avaluació ètica del treball televisiu amagant-se darrera de la lògica del rendiment comercial.

“El problema de la “inferència” en la base de les anàlisis textuais només es fa significatiu aquí quan els espectadors, els crítics mediàtics i els investigadors acadèmics assumeixen que l'equip de producció està “òbviament” compromès en la producció de televisió educativa social, però en la pràctica el mateix equip manté una autoimatge en què ells simplement reflecteixen els esdeveniments del món.” (Henderson, 2007:170)

La posició d'Allen (1995), en canvi, passa per acceptar com a vàlid el discurs manifest de l'emissor, en una línia argumentativa que va del “reflectim la realitat social” al “donem a la gent el que vol” i que ha estat àmpliament debatuda en els fòrums sobre qualitat televisiva, per la confluència entre criteris d'avaluació extàtics –basats en el plaer de la recepció– i ètics, més enllà de la ficció televisiva (veure Pujadas, 2001):

“Aquesta responsabilitat ètica no pot ser negada en dir que “la gent vol el que estem fent” perquè la gent podria també (i potser més) voler un producte diferent i millor... No és estrany pensar que la retransmissió en directe de les execucions atrauria, i força, a una àmplia audiència àvida d'emocions fortes. Però quan fins i tot els executius comercials de la televisió més agressius es resisteixen a programar tal cosa, queda clar que accepten almenys *algunes* limitacions ètiques al tipus de desitjos de les audiències que voldrien satisfer” (Grisprud, 2002:290 a Henderson, 2007:179).

Una lògica, d'altra banda, clarament coneguda per Allen (1985) si es tenen en compte les observacions que fa en la seva anàlisi sobre el manteniment de l'*status quo* socio-econòmic que, des del seu punt de vista, fan les *soap operas* en cenyir-se a l'espai normatiu compartit per l'audiència (o el reflex d'aquest tal i com el perceben els productors).

Per a Allen (1995) la introducció de temes no consensuats socialment ve justificada per la necessitat de mantenir l'interès de l'espectador amb arguments actuals. L'estructura narrativa dels serials oberts possibilita que s'aportin aquestes tipus de línies argumentals (drogues, prostitució, etcètera) perquè els valors implícits poden ser posats a prova sense córrer el risc de què, en cas d'una resposta negativa del públic, no es puguin eliminar apartant el personatge implicat o abandonat el tema. Es pot deduir que el que Allen està afirmant és que allò no consensuat es sotmet a judici de l'espectador de manera més fàcil en els serials oberts. Així doncs, la contradicció probablement es trobi en una visió malentesa de l'ambivalència oferta per aquesta estructura narrativa serial.

Estem d'acord amb què, des d'aquest punt de vista, el serial obert és una opció "políticament més acceptable per airejar temes controvertits, que altres formes més determinades de drama televisiu" (Allen, 1995:23), però, afegiríem, al seu torn, que és justament això el que li confereix un caràcter més arriscat a l'hora d'observar-lo com a "baròmetre" de temes socials conflictius abordats per la ficció televisiva. Des del nostre punt de vista, cal reconsiderar aquí l'herència melodramàtica d'aquestes produccions i avaluar la proposta sovint ambigua o contradictòria dels valors no consensuats com la fórmula particular del serial obert de contribuir al debat social. A aquest punt hi tornarem com a eix bàsic de la nostra tesi.

Ara, però, cal veure què és el que fa diferent la telenovel·la llatinoamericana.

2.2 La telenovel·la

2.2.1 Els orígens: la forta empremta d'una tradició oral

“*Telenovel·la* és el terme amb el que es designa qualsevol producte de ficció seriada a l'Amèrica Llatina, si bé internacionalment s'assimila només a la versió tancada del *continuous serial*” (Buonanno, 2002a:121) o l'adaptació televisiva de la radionovel·la desenvolupada originàriament a Cuba als anys quaranta (López Pumarejo, 1987:87).

Es tendeix a rastrejar l'inici de la telenovel·la en la lectura en veu alta de relats de caire fulletonesc que feien els presoners durant les jornades de treball a les plantacions de tabac a Cuba i que va saltar a la ràdio amb un títol que en sintetitza l'essència melodramàtica –el drama del reconeixement d'una filla il·legítima tenyit pels prejudicis de classe– *El derecho de nacer* (1948) de Félix Caignet. De la mateixa manera que es reconeix el pes dels Estats Units en el desenvolupament de la infraestructura radiofònica i subseqüentment de la radionovel·la cubana, l'extensió del fenomen arreu del continent es vincula a la sortida dels escriptors i productors cubans després de la Revolució Castrista (1959) que va reforçar el pas de l'exportació de telenovel·les cubanes (traduïdes o adaptades) a la producció pròpia a Veneçuela i Brasil, i progressivament, a la resta de països llatinoamericans (López, 1995:271).

Tot i així, la seva filiació amb el fulletó la trobem en les novel·les per lliuraments en premsa que s'havien estès a Argentina a mitjans del segle XIX, i també en una tradició oral arrelada en les classes populars: la literatura de *cordel* –històries en vers impreses en fulletons o fascicles sospesos d'un cordill, el que els hi dona el nom, llegides o cantades per narradors itinerants en els mercats i les places públiques– i la seva variant *repente*, que deu el seu nom a la improvisació i el to més participatiu que adquireixen les històries en ser narrades per dos o més veus i permetre la intervenció del públic (Tufte, 2000).

“Alguns d'aquests aspectes connecten el *cordel* i el *repente* a les telenovel·les: (1) tots són el treball d'un autor específic, reconegut a través de les seves característiques distintives; (2) són treballs oberts que reflecteixen preocupacions contemporànies sobre qüestions locals, regionals i nacionals; (3) entren en diàleg amb la seva audiència, (4) com a producte de consum, utilitza alguns dels mateixos mecanismes per assolir audiència que aquells productes desenvolupats en la indústria cultural de la que les telenovel·les en són part?”. (Tufte, 2000:93)

La matriu melodramàtica es fa evident en l'acompanyament musical i el caràcter interactiu d'aquests espectacles populars amb clares reminiscències

circenses, però sobretot en les històries que narren. En elles es barregen imaginació i informació sobre els problemes socials i/o polítics emergents al que són permeables en tant que relats oberts al diàleg en el que s'actualitzen i des d'on reivindiquen la justícia social.

2.2.2 Evolució del gènere

L'inici de la producció de telenovel·les a l'Amèrica Llatina es correspon amb l'eclosió de l'activitat televisiva al continent. De manera que no només es pot resseguir la història del mitjà a partir de l'evolució del gènere com a producte de la indústria cultural sinó també entendre tot un complex procés de construcció identitària moderna a través dels mitjans de comunicació que depassa els límits de la present recerca.

Un element cabdal de l'evolució de la telenovel·la a l'Amèrica Llatina és justament el seu intens grau de circulació, ja sigui en forma de llibrets o de vídeo, a nivell nacional, continental i transnacional. Però justament és aquesta característica evolutiva la que dificulta qualsevol intent de definir la identitat plural de la telenovel·la llatinoamericana: caldria atendre acuradament a les variacions del gènere i la diversitat de condicions de producció dels diferents països (Martín Barbero, 1995c:118).

Malgrat que l'ingent volum de producció de telenovel·les i la complexa xarxa que constitueixen els seus fluxos d'exportació, dificulten cada cop més l'anàlisi sintètica de la seva evolució, són diversos els esforços de compilació sobre el gènere que s'han difós internacionalment, sobretot a finals dels anys vuitanta i amb un pes significatiu de l'enfoc crític cultural: Ortiz *et al.*, 1989, al Brasil; Quiroz i Cano, 1988, Quiroz 1993, al Perú; o González, 1987, 1988 a Mèxic, en són exponents clars. Una aportació significativa per a l'abast reduït de la mirada que aquesta recerca doctoral vol construir sobre la telenovel·la, és el treball de Nora Mazziotti (1996) qui, a partir d'una revisió aprofundida de les compilacions anteriors, proposa una primera sistematització de les etapes evolutives de la telenovel·la llatinoamericana.

Així, l'etapa inicial o "**prehistòria de la telenovel·la**" correspondria al període d'emissions en directe comprès entre els anys cinquanta i seixanta, del que només queden "testimonis escrits, orals i fotografies, i en el millor dels casos, els llibrets" (Coccató, 1978:108 a Mazziotti, 1996). Aquestes emissions abasten tota una tradició de representacions itinerants en viu per part de companyies teatrals, tant prèvia com contemporània a les adaptacions radiades dels textos.

Els primers enregistraments marcarien el pas cap a l'**etapa artesanal** dels anys seixanta i setanta, caracteritzada per una incipient producció industrial

de baix cost. La introducció del *videotape* suposa la possibilitat de comercialitzar les produccions enregistrades com a producte acabat i incrementar el ritme de producció optimitzant recursos. A més, suposa un salt qualitatiu en aspectes estètics com la mobilitat i varietat de decorats pel que fa als interiors de plató, la introducció de preses en exteriors i la major cura del grau de versemblança escènica i d'actuació que es té en poder esmenar els errors del directe.

El que destaca Mazziotti (1996) d'aquesta etapa, però, és la definició d'algunes característiques genèriques derivades de l'adaptació efectiva al mitjà televisiu de la radionovel·la desenvolupada entre els anys trenta i els seixanta sota el patrocini de firmes nord-americanes de productes de neteja com Colgate Palmolive o Lux. La radionovel·la comptava amb un llenguatge desenvolupat a partir no només de l'adaptació de textos literaris i teatrals, sinó també de l'escriptura de guions originals, que va llegar a la seva descendent televisiva. En són distingibles, entre d'altres trets heretats d'aquest període: el desconeixement del llenguatge visual que es tradueix en una realització austera i funcional, les limitacions tècniques subjectes al baix cost de producció —on s'inclou l'abandonament dels escenaris exòtics i les catàstrofes naturals—, el predomini de la paraula i l'ús de la veu en *off* del narrador omniscient, que es manté com a punt de vista cognitiu del relat preferent.

La diversificació del gènere entre els països productors es farà evident la dècada dels vuitanta, durant l'**etapa d'industrialització**. Superades les adaptacions inicials i sempre partint d'un tronc comú —la història d'amor que implica el triomf del bé sobre el mal—, s'incorporen progressivament elements narratius, estètics i de ritme, adequats a les pràctiques culturals del país productor, incloses aquelles televisives (aspectes programàtics com la durada dels capítols o els temps d'emissió). La creixent industrialització va en paral·lel a la desvinculació dels patrocinis externs originals i la diversificació de les fonts de finançament. El desenvolupament d'un teixit productiu sòlid permet als principals països productors consolidar les estratègies d'exportació que completen el rendiment comercial de la telenovel·la. Aspectes econòmico-industrials com la dificultat per a produir o el desconeixement del *know how* d'alguns països importadors ajuden a definir el sentit i la perdurabilitat dels fluxos intracontinentals. Així, Brasil —inicialment orientat cap al mercat europeu—, i Mèxic i Veneçuela —cap al mercat llatinoamericà i la població hispano-parlant dels Estats Units— esdevenen els grans exportadors del gènere a la fi dels anys vuitanta.

L'**etapa de transnacionalització**, als noranta, es vincula a les transformacions del mercat televisiu europeu —la desregularització del sistema televisiu i el conseqüent augment de les hores d'emissió a omplir— i específicament, a les mancances detectades en alguns països (França, Itàlia i

Espanya, principalment) pel que fa a la producció pròpia de ficció televisiva seriada, que els fan recorre a la compra de producció aliena com a opció més rentable. Ambdós són factors que afavoreixen la penetració de la telenovel·la llatinoamericana. Els grans productors de telenovel·les, havent optimitzat els recursos, veuen en l'exportació internacional una via d'ingressos major, fins i tot, a la del mercat llatinoamericà (Mazziotti, 1996).

A partir dels noranta, tant si són produïdes nacionalment o importades d'altres països llatinoamericans, les telenovel·les són el producte bàsic de la programació de totes les televisions llatinoamericanes (diürna i de *prime-time*), de la programació en llengua espanyola als Estats Units i, en menor grau, de la programació televisiva a Espanya (López, 1995:256). Però la distribució i exposició internacional contribueix a una complexa xarxa d'influències que té efectes en l'evolució del gènere i en la lectura crítica de la seva influència, i acaba desembocant en el que un conjunt d'autors ha denominat "el debat internacional sobre la telenovel·la" (Biltereyst i Meers, 2000).

Entre les modificacions introduïdes en el procés d'adaptació als països importadors (extensió del nombre de capítols, uniformització dels estàndards de qualitat d'imatge i so, etcètera) alguns investigadors observen amb cautela les que afecten a la neutralització dels trets culturals i identitaris propis de la telenovel·la, com ara la universalització de temàtiques. Mentre que d'altres, recolzant-se en els canvis introduïts en els estudis de recepció dels anys vuitanta i noranta, contemplen el creixent negoci internacional d'exportació de telenovel·les en termes d'expansió cultural "inversa" o "contra-imperialisme cultural" especialment cap a la comunitat llatina a Europa (Mattelart i Mattelart, 1987; Rogers i Antola, 1985)⁹ o bé, en el marc de teories molt més complexes des de les que comprendre el fenomen dels fluxos comunicatius i les seves repercussions en la construcció de la identitat cultural¹⁰.

Biltereys i Meers (2000), després d'analitzar el flux de telenovel·les de l'Amèrica Llatina a Europa als noranta, conclouen que la dependència de la importació d'aquestes produccions ha anat decreixent a la majoria dels països europeus conforme han anat incrementant la seva capacitat productiva, i ha

⁹ Des de l'òptica espanyola no es pot negar el conegut "boom de les telenovel·les" que va detonar l'emissió de la veneçolana *Cristal* el 1989 i es va estendre a les gralles televisives fins ja ben entrada l'època d'or de la ficció de producció pròpia a mitjans dels noranta. La crítica cultural de la premsa el definia en termes d'invasió cultural, acunyant l'expressió "la venjança de Moctezuma" (Guadarrama, 1995).

¹⁰ Veure: Annex III *La soap opera i la telenovel·la com a fenòmens globals*. Per a una revisió exhaustiva dels paper dels mitjans de comunicació en la construcció identitària, veure Castelló (2008). Les implicacions en l'anàlisi de les telenovel·les i les *soap opera* com a productes internacionalitzats s'abordaran en el capítol dedicat a la construcció del marc teòric.

obligat a obrir nous mercats, com ara l'asiàtic¹¹. Com a contrapartida, i malgrat que autors com Martín Barbero (1995c) i López (1995), postulen inicialment la *resistència* cultural de certs models de telenovel·la, s'estén un cert consens en el que ha estat la influència de l'exportació internacional de la telenovel·la sobre el gènere i l'erosió de la seva popularitat a l'Amèrica Llatina: l'esgotament del contingut localment rellevant, la generalització de models narratius i la pèrdua d'especificitat cultural (Havens, 2005:274). Contemporàniament Orozco (2006) introdueix la denominació “mercantil” per a definir i acotar una ulterior etapa, del 2000 en endavant, on denuncia que del binomi *negoci i cultura* sembla restar només el primer concepte.

2.2.3 Característiques distintives

2.2.3.1. Productes destinats a assolir audiències massives

A diferència de les primeres produccions nord-americanes (*daily soaps*), la telenovel·la es situa des dels anys seixanta en la franja televisiva de *prime-time* amb l'objectiu d'assolir un major rendiment i impacte entre el públic familiar cap al que reorienta la seva explotació comercial (Havens, 2005). Cal recordar que les telenovel·les passen a ser finançades directament per les *networks* o per productores independents subjectes al mercat publicitari en endinsar-se en el camp televisiu (López, 1995). Aquest és l'aspecte que condiciona la construcció d'un univers narratiu basat en l'estructura familiar i un escenari de quotidianitat, amb una certa “evocació de les necessitats i aspiracions socials i culturals com a reflex de la interacció entre la telenovel·la i la societat circumdant” (Tufte, 2000:98).

2.2.3.2. Estructura narrativa serial

En definir la telenovel·la com a versió tancada del *continuous serial* s'assenyala el seu tret distintiu: tenir una **durada determinada**. La mitjana d'episodis sol ser de 170 i, si bé avui dia s'allarga o s'escurça en funció dels seus resultats, tradicionalment suposaven una cita diària durant sis o vuit mesos, com a màxim (Tufte, 2000).

La telenovel·la és essencialment el relat d'una història que comença i acaba. S'articula al voltant d'una trama (*story*) principal, de caràcter amorós, que

¹¹ Mazziotti (2006:62 i següents) malgrat reconèixer que l'expansió territorial del productor llatinoamericà encara no ha tocat sostre, destaca com els països de l'est europeu (Romania, Eslovènia, Sèrbia, Croàcia i també Rússia) reproduïxen les tendències dels seus predecessors: continuen comprant però volen aprendre a produir. I això obliga a descartar “el triomfalisme sobre l'expansió llatinoamericana”.

manté l'**estructura clàssica** de la narració, és a dir, les tres unitats aristotèliques (inici, desenvolupament i final). El seu plantejament dramàtic reclama, per tant, la **necessitat d'una clausura definitiva** i suposa un acord amb l'espectador: la promesa d'un final on es restableixi l'ordre, el *happy end* melodramàtic que convencionalment s'associa al triomf de la virtut moral¹².

Això és possible perquè, a diferència de la complexitat paradigmàtica que es deriva del protagonisme policèntric de les *soap operas*, la telenovel·la llatinoamericana presenta una comunitat de personatges on els rols dramàtics estan distribuït de manera estable i **jeràrquicament ordenada**.

“La telenovel·la no és, com la *soap opera*, una narrativa de la inestabilitat i de la incertesa; ans al contrari, la temporalitat de la seva fórmula reflecteix la tensió finalista vers l'assoliment de situacions estables i gratificants, vers el triomf irreversible de certs valors” (Buonanno, 2002a:140).

Generalment, la parella protagonista desenvolupa la trama principal, mentre que la resta de personatges esdevenen secundaris que suporten tot el conjunt de *stories* o trames paral·leles que completen, sempre com a subordinades, el context de la història. Aquests són personatges plans, que poden variar o desaparèixer sense alterar l'esdevenir de la història principal de manera radical. Però, que segons alguns autors, i depenent del model de telenovel·la de què es tracti, permeten atreure amb més facilitat, a partir d'arguments menors, a l'espectador ocasional –en el que Tufte (2000:96) denomina fenomen de l'*escena específica*.

Tanmateix, la jerarquització de les trames i els personatges de la telenovel·la és el que l'adscriu al model de *fulletó* que González Requena (1989) oposa al de les *soap operas* (el culebró) (veure figures 6 i 7, capítol 1). El model **fulletó** presenta relacions temporals fortament determinades entre els seus episodis, fins a l'extrem que “el final de cada episodi sol caracteritzar-se per un cop d'efecte creador d'un suspens que apunta cap al següent episodi” (González Requena, 1989: 50) és a dir, pauses textuales que reforcen el seguiment de la trama. D'altra banda, la presència d'el·lipsis biogràfiques permet construir el pas del temps en el context d'una història on els personatges s'enriqueixen

¹² Com hem vist en abordar el melodrama en el capítol precedent, Brooks (1985) ho denomina “economia moral”. La revisió del concepte d'autors com Fernández (1989) o Mazziotti (2006) respecte a les *soap operas* i les telenovel·les, vincula la virtut moral a les essències judeo-cristianes. El joc de recompenses a herois i càstigs a infractors que implica la clausura narrativa i ideològica de la telenovel·la llatinoamericana evidencia un sistema de valors dominants distintiu (pecat, masclisme, culte falocràtic a la virilitat, virginitat, fidelitat conjugal i la inferioritat de la dona), en clara oposició al poder i l'ambició econòmica que com a valors dels anys vuitanta dominarien les *soaps* nord-americanes de prime time (model *Dallasty*: *Dallas*, *Dinasty*, etc).

biogràficament. El temps, irreversible, es converteix en l'eix vertebrador de la sèrie i aporta les bases necessàries per a construir un discurs de canvi social.

FULLETÓ

RTD + PEB + TS J

RTD. Relacions Temporals determinades.

PEB. Presència d'el lípsis biogràfiques.

TS. Trames serials

J. Jerarquitzades

En contrastar-ho amb el model recurrent¹³ de les sèries on el temps és abolit i els personatges no adquireixen cap competència, de manera que esdevé “el relat de la reproducció constant de l'ordre establert” (González Requena, 1989:50), l'autor reivindica la relació intrínseca entre fulletó i melodrama. Independentment del “gènere temàtic” al qual s'hi adscriu, per a l'investigador espanyol, les produccions d'aquest model inclouran sempre un cert biaix melodramàtic. De la mateixa manera que, independentment de la complexitat i multiplicitat de les trames, la jerarquització és diàfana: “...no hi ha cap dubte sobre quin és el conflicte principal, quin és el seu aspecte principal, qui és el principal protagonista i quin és el seu autèntic objecte de desig.” (González Requena, 1989: 50).

La relació entre el protagonista i l'objecte de desig marca una estructura lineal vers la resolució, positiva o negativa, d'un final previst que no té, en canvi, el culebró, senzillament perquè la seva concepció del temps no assoleix necessàriament dimensions biogràfiques o històriques.

2.2.3.3. *Estratègies narratives i marques enunciatives recurrents*

El ritme lent, la redundància intraepisòdica i interepisòdica, el predomini dels diàlegs i l'estil filmic auster que han estat definits per a la *soap opera* com a descendent del fulletó del segle XIX, són trets fàcilment observables en la telenovel·la.

Els elements que distingeixen la telenovel·la llatinoamericana són els que centren la definició de l'univers diegètic que construeix. D'una banda, en contrast especialment amb el model de les *soaps* britàniques, flexibilitza la coincidència entre l'esdevenir del temps de la història i el temps real de l'espectador. De l'altra, varia els escenaris on transcorre la història, és a dir, les situacions d'interacció entre personatges on el diàleg sol substituir l'acció.

¹³ Model recurrent (RTI + AEB + TE J): relacions temporals indeterminades; absència d'el lípsis biogràfiques i trames episòdiques jerarquitzades.

Això pot diferir més o menys en funció del model de telenovel·la i el país productor, però generalment predominen els espais domèstics (salons, habitacions i altres estances de la llar) i es redueixen els espais socio-centrípets descrits per a la *soap opera*, a llocs més oberts o vinculats a les xarxes socials solidàries (places, comunitats veïnals, etcètera) degut a que el món de la telenovel·la el poblen personatges de condició més humil – treballadors assalariats més que no pas autònoms o petits empresaris.

Aquesta tendència general de la telenovel·la clàssica però, no és incompatible amb la introducció de personatges de classe social alta que es mouen en espais luxosos (mansions, restaurants, despatxos, etc.) a l'estil de les *soap operas* nord-americanes de *prime-time*. A vegades perquè, com aquelles, s'ambienta en el si de grans famílies de terratinents o d'altres negocis que connecten el món rural amb el món urbà modern (comercialització de café, tequila o xocolata, per exemple). I sovint perquè remet al contrast entre els dos mons habituals de l'argument recurrent de la diferència de classe com a obstacle per a la relació amorosa i el consegüent ascens social, en el marc del que per a molts autors defineix la telenovel·la com “l'eterna història de la ventafores o el que la novel·la lliurada per capítols fou per a la burgesia del segle XIX” (Cortés, 1999:172)¹⁴.

Una arrel temàtica que entronca, i ens duu un cop més al concepte de **clausura ideològica**, que per a molts autors és la clau de distinció entre serials tancats i oberts. Al marge del que ja ha estat exposat en pàgines precedents, sí que es vol assenyalar com la naturalesa teleològica de la telenovel·la clàssica com a relat melodramàtic sembla donar garanties a l'espectador de què serà “el que ha de ser”. Es redueix per tant, el pes de l'especulació sobre el que passarà i el tipus de persona que esdevindrà el personatge (Geraghty, 1991:46), especialment en aquelles produccions que més rígidament s'adscriuen al model clàssic segons els paràmetres d'esquematzació i polarització que han estat descrits per Martín-Barbero i Muñoz (1992). És a dir, que més previsiblement duen a la revelació de la “moral oculta” en la clausura del relat melodramàtic.

¹⁴ Mazziotti (2006) recull els títols més emblemàtics de la telenovel·la llatinoamericana (en termes de circulació i èxit) i els contrasta amb els *plots* descrits per Doc Comparato (1986) a partir de la classificació de Lewis Helman, basada al seu torn en *Les 36 situacions dramàtiques* de George Polit. En paraules clau, els cinc plots són: amor obstaculitzat, Ventafores o ascens social, triangle amorós, retorn del fill pròdig, venjança i sacrifici de l'heroi o l'heroïna. Partint de la idea que la telenovel·la és un gènere multiplot, però jerarquitzat, Mazziotti resol que els plots preferents són el primer i el segon, sovint combinats sobre una mateixa estructura narrativa. Veure: Comparato, D. (1986) *El guió. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. (1a ed.) Buenos Aires: Gray.

No podem negar que la telenovel·la privilegia els episodis finals institucionalment i textualment (Vink, 1988 a Allen, 1995) i que això es tradueix en termes d'audiència amb expectació i satisfacció. El final de la telenovel·la és fortament promogut i el ressò que aconsegueix com a objecte d'un discurs privat i anticipatori del públic és proporcional a la seva popularitat.

La telenovel·la duu a un clímax molt més intens, que el de les *soap operas* cíclics: suposa el tancament definitiu de les històries i la desaparició dels personatges de la pantalla. La premsa especialitzada en recull casos d'intens debat –sovint promogut per l'anunci de dos finals possibles – i fins i tot, d'expressions emocionals extremes (O'Donnell, 1999). Davant d'uns índexs d'audiència que toquen sostre –l'audiència mitjana (*rating*) arriba a superar els registres habituals de l'audiència acumulada (*reach*)¹⁵– els programadors implementen tècniques diverses per rendibilitzar aquests darrers lliuraments i assegurar la lleialtat dels espectadors a la cadena durant la transició d'una telenovel·la a la següent, com ara la substitució progressiva per combinació dels darrers lliuraments d'una amb els primers tasts de l'altra.

2.2.3.4. Aspectes productius a considerar

Estructuralment, en relació a l'evolució argumental de la telenovel·la, es pot diferenciar la telenovel·la oberta de la telenovel·la tancada. La telenovel·la **oberta** es presenta com un text flexible i permeable que pot canviar de direcció argumental en funció de les reaccions del públic i les pressions o esdeveniments que es succeeixen contemporàniament al seu procés de producció. Això és possible gràcies a un sistema de producció per fases separades en la seqüència temporal (esquelet argumental, guionatge i diàlegs, realització, etcètera) de manera que hi hagi un *decalage* mínim d'episodis entre la producció i l'emissió. La telenovel·la **tancada** es defineix per oposició com una producció filmada en la seva totalitat abans de la seva emissió, que no permet, per tant, variacions d'aquest tipus.

Crítics brasilers com Decio Pignatari (1984, a Tufte, 2000:95) han analitzat l'estructura del guió de la telenovel·la oberta, d'acord a les tres fases principals de treball, com un *work in progress* que es resol en els darrers trenta

¹⁵ Mentre que l'audiència mitjana (*rating*) correspon al nombre de persones que han vist la telenovel·la ponderats pel temps de seguiment, l'audiència acumulada (*reach*) indica el nombre de persones que l'han vist amb independència del temps. És a dir, la primera apunta a la mitjana de públic habitual, i la segona al total de públic que potencialment podria acumular la telenovel·la. El quocient entre ambdues ens dona l'índex de fidelitat del programa, generalment mig per aquestes produccions (Jauset, 2000).

capítols. Tant en el preludi, dels 30-40 capítols inicials, on “totes les possibilitats romanen obertes, dos o tres temes són emfatitzats i els personatges encara no estan ben definits”, com en la fase central, d'almenys 100 capítols, on el guió es jerarquitzava, la narrativa està oberta a variacions per aspectes productius o sovint, en resposta a les reaccions de l'audiència.

“El públic és conscient de la *cooperació creativa* i opina” (Buonanno, 2002:136). Un al·licient més per atreure l'audiència cap a les telenovel·les obertes – aplicable a altres tipus de ficció seriada de producció pròpia–, i explicar la seva tendència a imposar-se com a estratègia imprescindible en el si del model televisiu comercial tant als països llatinoamericans com a Espanya (Huerta, 2007:21-22), on també són comuns els mecanismes de pressió de l'audiència, especialment organitzats a través de la xarxa. Des del nostre punt de vista és també un atractiu afegit per a l'exportació dels formats que poden adaptar-se als diferents contextos de producció (veure: Saló, 2003).

Un dels efectes col·laterals de l'adopció de noves estratègies de producció és el de la revisió del concepte d'**autoria**. En primera instància, l'autoria podria considerar-se com una marca diferencial de les telenovel·les llatinoamericanes envers la *soap opera* que connecta amb la tradició narrativa oral de la literatura de *cordel* i *de repente* que ha estat descrita més amunt (Tufte, 2000). De fet, els autors dels llibrets són reconeguts pel seu estil individual, fins i tot més enllà de les fronteres llatinoamericanes –noms com Delia Fialho o Enrique Torres arriben a ser considerats com a marca de prestigi a Espanya o Itàlia als anys noranta–. Un reconeixement autorial que invoca la figura de l'artista més pròpia de la denominada alta cultura que no dels productes de la cultura de masses (Seiter i Wilson, 2005:137) i entronca amb la recerca activa de prestigi que la telenovel·la protagonitza a l'Amèrica Llatina (López, 1995:260).

Però, tal i com apunta O'Donnell (1999), aquesta diferència s'ha anat difuminant al llarg del temps. Els denominats autors de les telenovel·les, especialment en aquelles definides com a obertes, són els que escriuen el llibret o Bíblia que *grosso modo* pot definir-se com el document que conté les línies generals o l'argument principal. Aquest document només serveix com a punt de partida per a un procés de producció complex, ple de rutinàries modificacions a petita escala, que pot acabar desvirtuant la seva idea original fins a fer-la irreconeixible¹⁶. Coincidim amb O'Donnell (1999) en què, també per a la telenovel·la, actualment, sembla més precís parlar de la figura del

¹⁶ Així ho denuncia Mazziotti (2006:107) a propòsit de la inserció de temes socials, tret del cas brasiler: “A diferència del que passa en d'altres països amb els autors de telenovel·la a qui no se'ls hi respecten els llibrets, se'ls hi tallen escenes, els hi treuen personatges – les decisions de productors, directors i fins i tot d'editors són sovint més importants –, a Brasil els autors són els propietaris de les seves novel·les”.

director del serial, al·ludint a l'organització jeràrquica de la producció, o si es vol, d'un responsable de l'argument original, que a un autor o autors únics.

I una ulterior coincidència entre telenovel·la i *soap opera* en tant que productes televisius és la seva capacitat de generar textos secundaris i terciaris a través de un nombre variable de canals de comunicació que les noves tecnologies reforcen. Canals de descàrregues o creació de muntatges i finals alternatius a plataformes com YouTube o Motiono, xarxes temàtiques, pàgines no oficials, participació i/o administració de fòrums, xats, campanyes orquestrades des d'Internet¹⁷... són algunes de les mostres constants de **l'activitat de l'audiència** de les telenovel·les, que s'afegeixen als ja tradicionals fenòmens de masses que la premsa llatinoamericana ha recollit des dels primers anys seixanta. Aquí es destaquen l'adopció de mesures governamentals per aturar l'activitat en l'horari d'emissió de la telenovel·la o els debats a nivell nacional sobre el que havia de ser el seu desenllaç com a exemples més comuns.

L'aspecte amb el que la telenovel·la es desmarca és el de la **creació d'un star system** molt més sòlid amb el que nodrir de material revistes i publicacions especialitzades, i fins i tot, establir de manera pionera, sinèrgies amb la indústria discogràfica i cinematogràfica. Les raons són òbvies. D'una banda, l'estructura narrativa de la telenovel·la, amb una trama central i una parella protagonista, afavoreix l'elevació dels actors principals a la categoria d'estrelles mediàtiques amb un seguiment propi (López, 1995:258). De l'altra, la consolidació d'un sistema d'estructura dels mitjans de comunicació –o més aviat, indústries culturals– entorn a grans conglomerats n'afavoreix la creació i promoció dels actors com a actius empresarials (sent habitual la fórmula del contracte d'exclusivitat).

El grau d'expansió de la telenovel·la a Internet –nombre de pàgines i fòrums d'opinió, que suporten les comunitats interpretatives virtuals transfrontereres, per exemple– i l'aclamació dels actors protagonistes en les gires internacionals, són dos elements amb els que s'acostuma a mesurar l'èxit d'una telenovel·la i la seva viabilitat en termes d'exportació. Són, en definitiva, nous paràmetres per a l'avaluació econòmica de la transacció del producte audiovisual que s'uneixen als ja habituals (Mazziotti, 2008).

¹⁷ Veure l'estudi de la investigadora mexicana Claudia Benassini (2000) sobre un dels primers espais virtuals creats per fans de telenovel·les, *Rincon Latino*, on aborda, a més, el tipus d'intercanvi que es genera a partir de les informacions compartides entre membres d'una comunitat virtual internacional – com per exemple, el relat del final de la telenovel·la, que avui es preveu com a *spoiler*–.

2.2.4 Models diferenciats: clàssic i realista

Partint sempre de la base que la història dels amants separats per rivalitats o obstacles familiars, socials o econòmics, que origina la lluita per l'amor vertader és una constant de la telenovel·la, es poden distingir el que autors com Martín-Barbero (1995c, López (1995) o més tard, O'Donnell (1999) han descrit com els dos models temàtics o subgèneres de la telenovel·la latinoamericana: el model clàssic i el model realista¹⁸.

FIGURA 9. Comparativa sintètica entre els models de telenovel·la

MODEL CLÀSSIC	MODEL REALISTA
Esquematisme i polarització	Complexitat i ambigüïtat
Manca de contextualització	Contextualització [nacional]

El primer, també conegut com a **model melodramàtic** o gènere seriós, prové directament de les radionovel·les cubanes. Es caracteritza per tractar històries d'intriga familiar i rivalitats arquetípiques (passions, conflictes de parentesc) des de les bases del gènere pur – esquematisme i polarització–. Imprimeix, per tant, una visió maniquea i rutinària del món, “excloent de l'espai dramàtic tota ambigüïtat i complexitat històriques, és a dir, esborrant o neutralitzant les referències als llocs i temps” (Martín-Barbero, 1995c:119). L'esquematisme de la narració redueix els personatges a purs signes, i

¹⁸ En funció del criteri emprat per a classificar unes i altres produccions es poden descriure altres models, com ara Mazziotti (2006:31) quan distingeix en termes de desenvolupament industrial “tres models consolidats (Mèxic, Brasil, Colòmbia), un que no es va arribar a conformar (Argentina); un altre discontinu (Veneçuela) i un en sorgiment (el global fet amb capitals nord-americans)”. El nostre recorregut ha de ser forçosament reduït i optem per seleccionar la classificació basada en la temàtica i el seu tractament narratiu, que comparteixen els autors citats.

Descartem, a més, la línia de producció dels EUA que s'allunya dels referents clàssics del serial televisiu català. Aquesta línia, dibuixada com a telenovel·la global o transnacional és la que autors com Renato Ortiz (1997), Omar Rincón (2005) o López Pumarejo (2006) han descrit com a “*spaghetti western* de la telenovel·la”, “caricatura del Marlboro”, model Miami o “telenovel·les de cos”, en tant que apropiació del format com a imatge per a la seva explotació comercial. El prototipus seria *Pasión de Gavilanes* de Telemundo (propietat de la NBC) on “no importa la contextualització històrica, l'accent, l'actuació (...) La innovació no està en les històries, *remakes* de títols ja coneguts (...) sinó en la tensió que genera la sensualitat a flor de pell que s'ofereix per a ser vista, però que està en contradicció permanent amb el discurs verbal, antic, masculista” (Mazziotti, 2006:47). Veure: Mato (2002).

accentua l'expressió més primària de les emocions (en sintonia amb l'accepció de “melodramàtic” com a sentimentalisme lacrimògen).

El segon model, n'és una variant, denominada també **model brasiler** perquè s'origina amb la telenovel·la brasilera *Beto Rockefeller* (1968) coincidint amb un període de modernització cultural del país de major abast (Mattelart i Mattelart, 1987:16). Es distingeix, en quant a la forma, per l'exploració de noves possibilitats expressives manllevades del cinema, la publicitat i el videoclip, que permeten dinamitzar diàlegs, improvisar i alleugerir el ritme narratiu, i abolir l'estil del teleteatre en prioritzar el rodatge en exteriors. Aquests elements, units a un manifest interès per abordar conflictes socials contemporanis, o històrics però clarament contextualitzats, més que no pas conflictes familiars, converteixen la telenovel·la en un retrat històric-social. El realisme, pel que fa als continguts, el marca la flexibilització del model melodramàtic i el tractament complex dels personatges, dotats de profunditat psicològica i definits en la seva dimensió social segons paràmetres d'identitat de gènere, sentiments de pertinença a una classe social i identificació amb el territori.

“Els personatges s'alliberen del pes del destí i allunyant-se dels grans símbols s'apropen a les rutines de la vida i les ambigüitats de la història, guanyant així capacitat referencial del país i les seves regions, dels seus modes de parlar i dels seus costums” (Martín Barbero, 1995c:119)

Inicialment, López (1995: 261-2) defineix el model clàssic com el de les telenovel·les mexicanes, per oposició al model realista de les brasileres, i situa, a mig camí d'un i altre, les produccions veneçolanes i colombianes. Des del nostre punt de vista, telenovel·les mexicanes i veneçolanes podrien ser agrupades en el si del primer model. El que les diferencia és el tractament formal amb el que pal·lien l'esquematisme narratiu: mentre que les mexicanes ho fan a través de l'opulència escenogràfica i l'excés visual en què es tradueix el seu alt pressupost, les veneçolanes aposten per l'austeritat i prioritzen la dimensió oral del relat primigeni. De la mateixa manera, en el segon model inclouríem les telenovel·les brasileres i colombianes –ambdues centrades en temes socials i polítics locals– i diferenciades, a grans trets, pel pes que el realisme màgic i la tradició satírico-costumista de la literatura té en les produccions de Colòmbia. Per a una anàlisi detallada de l'evolució del gènere al Brasil, amb especial atenció a la variant realista, es poden consultar els treballs més recents de Ramos Trinta (1997a,b) o Tufté (2000).¹⁹

¹⁹ Per a un seguiment actualitzat de les produccions de ficció a Brasil, Argentina, Xile, Espanya, EUA, Mèxic, Portugal i Uruguai, ens remetem als Anuaris OBITEL (Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva): Vilches (comp) (2007), V. de Lopes i Vilches (coord) (2008), Orozco i V. de Lopes (coord.) (2009).

Tot i així, l'evolució dels gèneres i subgèneres de la telenovel·la a cadascun dels països productors, amb l'afegit de la complexa xarxa d'intercanvis que suposen els fluxos d'importació-exportació de la telenovel·la arreu del món, converteix qualsevol classificació actual en un intent esquemàtic i reduccionista. De manera que l'exposició de les principals variants d'ambdós models en els epígrafs següents es limitarà a destacar els aspectes més significatius de cara a definir posteriorment algunes de les reminiscències d'uns i altres en el serial català²⁰.

2.2.4.1 Mèxic i Veneçuela: marc per a les telenovel·les culturals o pro-desenvolupament

Mèxic és un dels principals països productors i exportadors de telenovel·les, amb caràcter pioner. Als anys setanta, amb Televisa²¹ al capdavant, ja exportava a 18 països, inclosos els Estats Units, i ràpidament va estendre el seu domini sobre el mercat llatinoamericà, amb només dues excepcions – Brasil, amb qui l'exclusió d'exportacions és mútua, i l'Argentina, subjecte a un fort proteccionisme de la cultura nacional–. L'èxit d'aquesta expansió s'explica en termes industrials pel baix preu de venda a través de la distribució en paquets²² que permet l'alt volum de producció, la fortalesa de les sinèrgies establertes amb les indústries discogràfica, editorial i publicitària –per a la comercialització de bandes sonores, publicacions especialitzades i *merchandising*–, i un concepte de qualitat basat en l'alt pressupost de producció que es tradueix en escenografies opulentes, sofisticats vestuaris i un espectacular tractament visual. Tot i així, les veus crítiques amb el model mexicà tendeixen a retreure-li, d'una banda, la devaluació qualitativa dels arguments i, sobretot, de la interpretació – com a conseqüència de la promoció d'un *star-system* seleccionat pel seu potencial com a producte d'exploració global (models i cantants amateurs que arrossegueu grans audiències femenines i/o juvenils)– i de l'altra, el ser el més clar exponent de la neutralització de la identitat cultural local.

²⁰ Per una revisió més detallada de la bibliografia sobre el tema, es pot veure el treball anterior de la doctoranda (Gómez, 2004).

²¹ Televisa és el consorci mediàtic –indústria editorial, discogràfica, ràdio, producció i distribució cinematogràfica i televisiva internacional– vinculat originalment a la família Azcárraga. Controla la televisió comercial a Mèxic i cobreix el 90% de les llars llatines, i és la productora principal de la televisió de parla hispana als Estats Units. L'altre nom propi destacat és Azteca TV (Grupo Salinas) (Mazziotti, 1996, 2006).

²² Estratègia comercial consistent en vendre produccions d'èxit garantit unides a un conjunt de productes de qualitat inferior poc atractius en el mercat d'exportacions, i que solen programar-se com a comodins o espais per omplir buits de graelles, en horaris no estel·lars.

Això és aplicable als dos sub-tipus principals de telenovel·la mexicana: la clàssica basada en la història de la Ventafochs, i la telenovel·la d'època, generalment ambientada al segle XIX, però on l'escenari històric no és més que un decorat vistós que pal·lia, segons Mazziotti (2006:34-35) la problemàtica arcaica derivada de remetre a l'imaginari i els valors d'un passat patriarcal clarament inversemblants en el present²³. Per a Cortés (1999) els referents literaris els troben en els relats de Balzac, Víctor Hugo, Dumas, Galdós, Dickens, Stendhal o les germanes Brönte, que les imbueixen del sentit moral d'essència judeo-cristiana –premi, càstig, redempció i perdó– i duen al protagonisme femení que sovint els hi dona nom. Ambdós han estat exportats amb èxit a Espanya després de la represa d'aquestes produccions que el 1993 va iniciar *Marielena* (primera telenovel·la mexicana importada des de *Los ricos también lloran* al 1980).

Per la seva banda, la telenovel·la **venezolana** segueix un patró molt similar d'evolució i exportació. També diferencia dos estils: el clàssic basat en la història de la víctima femenina que assoleix l'ascens social a través de la seva relació amb un home ric (els títols d'autores com Delia Fialho), i un model experimental que ha quedat reduït a objecte d'estudi d'Oscar Morana i la revista *Videoforum* durant la dècada dels vuitanta (Mendoza, 1996; Escudero i Verón, 1997).

El que esdevé significatiu a efectes de la nostra recerca és el denominat model de **“telenovel·les culturals”** que es gesta a Veneçuela arran de la Reglamentació Governamental de 1976 per a la promoció obligatòria de programes culturals. Aquesta regulació afecta especialment a les produccions de ficció: a més de reduir les històries a menys de 180 capítols d'una hora, es completen les mesures adoptades quatre anys abans per regular els horaris de programació i les temàtiques de “plats forts” o temes considerats censurables (incestos, truculències diverses), fixant tot un seguit de condicions per a convertir les telenovel·les en un espai per a l'elevació del nivell cultural col·lectiu (Mendoza, 1996). Entre les modificacions substancials que es proposen pel que fa a les telenovel·les es troba l'exigència d'un nivell de qualitat mínim en les interpretacions i la realització, i una reorientació

²³ “La novel·la forma part d'un pla normatiu, integra o encapçala una creuada moral. L'enunciació és d'una exacerbada defensa de la família tal i com se l'entenia al segle XIX i inicis del XX (abans dels 50). Sempre hi ha respecte pels valors morals establerts. Les transgressions es castiguen, les òptiques noves no tenen espai.” (Mazziotti, 2006:32). Són escassos els títols que poden considerar-se rupturistes per incorporar una sensualitat no penalitzada o herois que reneguen dels privilegis de gènere promovent una parella igualitària, com ara *Corazón salvaje* (1993). Si bé creiem que aquí també cal tenir present que la tendència al *remake* de la indústria mexicana els ha retornat al model i la factura més tradicionals (veure per exemple la versió 2009).

temàtica que passa per la introducció d'adaptacions d'obres literàries, revisions històriques i propostes innovadores d'autors teatrals, on s'inclou el tractament de temes socials contemporanis (la independència femenina, el divorci, etcètera).

Els resultats d'aquestes mesures –la major versemblança del món construït, la seva contemporaneïtat i l'orientació pedagògica de les telenovel·les– són factors decisius per entendre la bona acceptació que van tenir tant per part de la crítica com del públic. Però, al seu torn, també expliquen els recels que durien del control polític i la censura més o menys encoberta de continguts a la desaparició d'aquest tipus de telenovel·les després de que el *boom* d'exportació dels anys vuitanta reorientés la producció cap als mercats exteriors. Tot i així, encara avui es poden observar reminiscències de les telenovel·les culturals en el tractament de temàtiques socials i certs tocs del realisme màgic habitual de la literatura històrica veneçolana en algunes produccions, especialment aquelles destinades al consum nacional.

Una variant similar, tot i que de repercussió i continuïtat molt menor és la **telenovel·la pro-desenvolupament** que es localitza a Mèxic durant els anys 1975–1982, de la mà de Miguel Sabido (Televisa), on s'aborden temes socials amb finalitat clarament pedagògica, com ara la planificació familiar responsable o la promoció de la dona. Un fenomen que serà àmpliament analitzat des del vessant acadèmic i fermament explotat en països en vies de desenvolupament (veure capítol 3, epígraf 3.7).

2.2.4.2 *Brasil i Colòmbia: de com la telenovel·la es permeabilitza fins a convertir-se en seu i fòrum de l'imaginari col·lectiu*

La telenovel·la a Brasil articula l'expansió econòmica i el consum cultural de la televisió, i configura com a nom clau la xarxa O'Globo (Matterlart i Matterlart, 1987). A l'extrem oposat del model mexicà, Brasil també esdevé un dels grans països exportadors de telenovel·les des dels anys setanta i una dècada després arriba a abastir 128 països si bé, condicionat per factors com la llengua a l'hora d'establir les seves pautes d'expansió en el mercat europeu (Marqués de Melo, 1992 a Mazziotti, 1996). Les claus de l'èxit en aquest cas es fixen en la modernitat, el tractament plàstic, la riquesa visual, una actuació natural, i uns arguments poc previsibles que suposen la innovació de les estructures mítiques convencionals sota matrius universalitzables (Revista Visão, 1992; De Sousa, 1994 i Marqués de Melo, 1996 a Mazziotti, 1996:45-48). Es manté la temàtica melodramàtica però amb una actuació mesurada, en un model coral on s'articulen diferents nuclis a partir de personatges menys subjectes als arquetips del model mexicà.

“Els personatges tendeixen a allò individual, a constituir un caràcter, a desenvolupar una personalitat. Els personatges creixen, maduren, canvien, evolucionen, trien, involucionen, dialoguen i debaten entre sí, tenen punts de vista diferents, divergents” (Mazziotti, 2006:37).

A la telenovel·la brasilera se li reconeix internacionalment un nivell de qualitat distintiu, definit des de criteris diametralment oposats als del model mexicà: els crítics valoren la seva excel·lència en termes formals i d'execució, sense considerar els mitjans de producció o el pressupost invertit com a variables significatives. Aquest és un aspecte important per entendre la influència del model de producció brasiler en el serial de la Televisió de Catalunya. Alguns dels aspectes productius que distingeixen la telenovel·la brasilera, com ara l'adaptació a una franja horària de programació a partir d'un públic objectiu fixat prèviament, la creació de la bíblia i els mecanismes per mantenir un intercanvi d'opinions constant amb el públic (Ortiz *et al.* 1989), es recullen en la configuració originària dels serials catalans a través de la formació d'alguns dels seus productors i realitzadors de ficció més emblemàtics al Brasil. Sense oblidar la importació d'aquestes produccions que la cadena autonòmica va fer, pràcticament en exclusiva a Espanya, amb títols de gran acceptació, com *La esclava Isaura* (Baget, 1999a).

Els orígens i l'evolució històrica de la telenovel·la brasilera han estat objecte d'estudi de prestigiosos acadèmics –Ortiz *et al.*, 1989; Tufte, 2000 –, a qui devem les bases sobre les que hem estructurat la nostra exploració sobre el gènere i també tot un conjunt de casos analitzats que mostren la permeabilitat de la telenovel·la brasilera com un dels seus trets diferencials. El caràcter dialèctic de la seva estructura serial i la capacitat de nodrir-se de la situació social, política i cultural que envolta a l'autor heretada de la literatura *de cordel* converteixen la telenovel·la en un fòrum potencialment útil per a promoure debats públics i articular la identitat dels ciutadans. Autors com Tufte (2000) i Buonanno (2002) coincideixen en defensar aquest valor de les telenovel·les des de la premissa que els mitjans de comunicació han de ser descrits com els nous escenaris de la lluita pel poder entès com a visibilitat (Thompson, 1998; Newcomb, 1999).

“És aquí –en la interconnexió entre la reconstitució de l'esfera pública i privada per una banda, i la reconceptualització de la política i el poder per l'altre– que el gènere telenovel·la, a l'Amèrica Llatina, entra com un jugador central en el principal fòrum públic actual: el dels mitjans. (...) Els espectadors reconeixen a les telenovel·les els temes que els hi pertocuen i dels que han de procurar participar com a membres de diferents comunitats, ja sigui nacionals, locals o vinculades al gènere o la professió, transformant el seu ús de les telenovel·les en un procés que promou el “sentiment de pertinença” o millor: la ciutadania.” (Tufte, 2000:230)

S'eleva, per tant, a “l'estatut d'esfera pública popular, on es reprenen i es debaten les qüestions sociopolítiques més rellevants del moment”

(Buonanno, 2002a:138) des d'on parteix l'anàlisi del serial català de la nostra recerca, com a manifestació televisiva amb clares filiacions amb el model brasiler –descriu com “el més permissiu en el pla moral” (Mazziotti, 2006:35). Aquesta filiació és un punt en comú amb la variant colombiana de telenovel·la abastament descrita pels estudis de Martín Barbero (1987, 1995b) i Rey (1996).

A Colòmbia, la telenovel·la, es configura com a espai ideal per a les dinàmiques de construcció de l'imaginari col·lectiu especialment a partir dels anys vuitanta. La seva evolució ve marcada per un procés de modernització que es recull en la dicotomia sociocultural rural-urbà que travessa la història recent del país. Segons aquests autors, les transformacions que fan possible aquesta trobada del gènere amb la identitat nacional afecten tant el pla expressiu com el referencial. Així, l'espai escènic, a diferència del model mèxic, guanya valor dramàtic com a expressió “d'hàbits, comportaments de classe o regionals, entramats de gustos materialitzats en gestos que fan visibles les diverses cultures i subcultures” (Martín Barbero, 1995c:121), i l'actuació naturalista que manlleva del model brasiler ve marcada per la transformació dels personatges en tipus socials, molt allunyats dels símbols que l'esquematisme original del gènere proposava.

Malgrat que manté com a empremtes diferencials el realisme màgic i el gust per la ironia heretats de la tradició literària i folklòrica, alguns autors denuncien la neutralització de la identitat cultural de la telenovel·la colombiana, sobretot a partir dels noranta, quan es sotmet a una pressió més forta de les dinàmiques del mercat global. En paral·lel, però, s'analitza amb optimisme l'aparició de variants com el gòtic o relat de por d'arrel tradicional (Verón i Escudero, 1997) i la preservació de la sensualitat i l'humor²⁴, així com, des d'una òptica extratextual, es valora la promoció internacional del territori que fan produccions de reeixida exportació com ara *Café con aroma de mujer* (RCN, 1994).

No volem acabar aquesta breu exploració sense mencionar, d'entre les moltes variacions del model a altres països llatinoamericans (Perú, Xile, etcètera), una variant de la telenovel·la argentina vinculada estretament a la idea de telenovel·la com a fòrum que ha estat importada pels canals públics i privats espanyols als anys noranta. Es tracta d'un tipus de producció que entraria dins del que Steimberg (1997) descriu com a telenovel·la

²⁴ Mazziotti (2006:39) analitza en clau de “picardia” els atreviments de les telenovel·les colombianes més conegudes internacionalment dels darrers anys en introduir “galans sexualment impotents” (*Café con aroma de mujer*), “protagonistes prostitutes verges en l'amor” (*Todos quieren con Marilyn*) o senzillament lletges (*Yo soy Betty, la fea*).

postmoderna. Es coneix com a telenovel·la d'actriu o del Clan Del Boca²⁵ i es caracteritza per incorporar trets narratius i formals d'altres gèneres en el que esdevé una falsa paròdia del melodrama clàssic (Neale i Krutnik, 1990:18 a Mazziotti i Borda, 1997). En aquest collage multigènere, és on insereix peces informatives o breus discursos de caràcter persuasiu amb els que l'actriu-personatge s'adreça directament a l'audiència per abordar temes públics d'actualitat (sòcio-sanitaris preferentment) amb el didactisme propi de les revistes femenines (Mazziotti, 1996:164) o de l'expressió més anacrònica dels discursos prescriptors.

Seria un exemple peculiar del que es coneix com a *merchandising social*, una modalitat per a inserir missatges persuasius que la Rede O Globo al Brasil ha adoptat progressivament com a via per a informar, conscienciar i promoure comportaments socials i que s'estén a altres països adequant-se a la seva modalitat narrativa i productiva²⁶. Així, les recents produccions argentines adreçades al públic juvenil (com *Rebelde Way* o *Floricienta*, de Cris Morena Group), o, fins i tot, la més melodramàtica mexicana, en aquest cas no per iniciativa dels autors dels llibrets, és clar, sinó a través de la Fundación Televisa i la Fundación Azteca (de Azteca TV, Grupo Salinas), que en gestionen la responsabilitat social corporativa.

Havent diferenciat els models tradicionals del serial televisiu –telenovel·la i *soap opera*– d'acord al nostre interès de base, el potencial socialitzador del gènere, en el següent capítol ens endinsem en el camp de la recerca on situarem la nostra aproximació al cas català.

²⁵ Família de professionals (guionista, productor, dissenyadora de vestuari, etcètera) que treballa entorn a l'actriu Andrea Del Boca –estrella infantil dels vuitanta– a qui es vinculen títols com *Celeste*, *Antonella* o *La perla negra*, molts d'ells en coproducció amb les empreses vinculades a Silvio Berlusconi (Mediaset).

²⁶ “Intencionalment o no, Globo va transformar la telenovel·la brasilera de pur gènere d'entreteniment que es va allunyar del model hegemònic de la telenovel·la llatinoamericana, cap a un fòrum de discussió de la realitat brasilera. En el procés, el *merchandising social* va quedar establert com una característica de la televisió brasilera dels 90” (La Pastina, 2003 a Mazziotti, 2006:106). Veure: La Pastina *et al.* (2004).

CAPÍTOL 3

Marc teòric de la investigació sobre *soap operas* i telenovel·les

Línies principals i estat de la qüestió

3.1 Introducció

(Sobre la *soap opera*) “No s’ha preguntat *què és*, sinó més aviat *què no és*, i quant mal fa” (López Pumarejo, 1987:79)

Els principals obstacles amb els que la *soap opera* i la telenovel·la s’hi han trobat en el decurs d’un llarg i discontinu procés de construcció com a objectes d’estudi són tres: la seva definició com a forma narrativa per al públic femení d’escàs interès acadèmic; la seva valoració pejorativa com a producte vulgar propi de la cultura de masses, en contraposició a l’art d’èlits que degrada (*l’òpera*) per tal de vendre detergent (*soap*)¹; i els efectes nocius que pot generar en una audiència definida com a passiva en el seu context de naixement mediàtic² (Allen, 1985; Guadarrama, 1995).

Entre els inicis de la investigació de les narratives serials radiades als anys quaranta i els primers treballs sobre els serials pròpiament televisius van passar trenta anys. Els interessos que mouen la recerca sobre *soap operas* inicialment giren entorn al seu potencial persuasiu, oscil·lant entre un pol positiu, el del rendiment comercial –d’acord a la finalitat publicitària inherent als seus orígens com a producte de masses–, i un pol negatiu, el dels riscos ideològic-socials –com a contrapunt a l’afectació psicològica que imposa el paradigma dels efectes forts–. Per a Allen (1985), aquests efectes nocius de la *soap opera* tenen a veure amb l’actitud conreada pels “discursos supervisors”

¹ Allen (1995:6-8) anys més tard recull la condició femenina de la *soap opera* i la seva finalitat comercial com a part de l’anàlisi de la “brutícia” pròpia del gènere, que desglossa en dues accepcions. D’una banda, la clàssica “brutícia” relacionada amb la promoció de producte de neteja i higiene encara vigent a les *soap operas* dels noranta als Estats Units i les telenovel·les llatinoamericanes contemporànies. De l’altra, la “brutícia” vinculada a l’habitual ocultació i revelació dels petits secrets de la vida quotidiana dels personatges o “l’airejar els draps bruts” que Buckingham (1987) denomina “secrets públics”. Té la seva base en el *secret* com a mecanisme essencial del melodrama (Brooks, 1985) o “motor narratiu” d’aquestes narratives serials (Escudero, 1996), però es tradueix en la denominació crítica de “serialized drool” – “glitzy”, “tasteless” o “trash” (Baldwin, 1995)– amb la que es posa de manifest la tendència dels serials a versar sobre ximpleries. Aquesta accepció s’estén al discurs que es genera entorn a la intromissió en les vides privades dels personatges, el xafardeig o *gossip* que serà descrit en termes de plaer i de resistència ideològica per les recerques etnogràfiques de caràcter feminista (Hobson, 1989; Brown, 1994).

² Paradigma dels efectes directes, forts o totpoderosos o model hipodèrmic, teoria de l’agulla hipodèrmica o la bala màgica (entre 1920 i 1940). Es recolza el paradigma conductista E-R (estímul-resposta), la comunicació com a transferència, i s’assumeix un efecte directe i immediat de l’exposició a un missatge sobre la conducta d’una audiència considerada com un ens passiu i maleable. La perspectiva sociològica dominant és la teoria de la societat de masses (Igartua i Humanes, 2004:204).

de la crítica —que no la considera art sinó “anti-art del regne del *kitsch*”³—, el periodisme —que es limita a constatar-ne l’abast— i les ciències socials —que mesuren el potencial perjudici adscrit pels anteriors al serial radiofònic i televisiu com a producte de la cultura de masses.

No és fins als anys vuitanta que es conceptualitza la *soap opera* com a objecte cultural i es planteja la seva anàlisi des d’una perspectiva estètica i ideològica, en tant que exponent de la cultura popular, especialment de consum femení —polititzada i convertida en objecte d’anàlisi preferent dels Estudis Culturals—. En aquest context, també es veu capgirat el rol de l’espectador de la *soap opera* com a part d’una audiència activa.

3.1.1 Criteris d’avaluació per a un producte de la cultura de masses de consum eminentment femení

Els nous interessos de recerca comporten també nous criteris d’avaluació de la qualitat de la *soap opera* i la telenovel·la. El criteri normatiu de valoració de l’obra artística del que la *soap opera* era tradicionalment exclosa ve desafiat, d’una banda, per la definició de la seva poètica des de la crítica literària, que en permet una valoració formal més enllà de l’habitual discurs sobre els seus continguts (Allen, 1985), i de l’altra, per la defensa de l’estètica popular que Ang (1985), d’acord amb Bourdieu (1979), fa des d’una perspectiva extàtica, és a dir, des del plaer de l’espectador. En aquesta línia es situa la comparació que Kim Schroder estableix entre les obres de Shakespeare i la *soap opera* nord-americana *Dinasty* com a productes culturals “que generaven experiències comparables en les seves respectives audiències” (Emanuel, 1994), del que paga la pena destacar “la dinàmica d’alternar implicació i distància dels preocupants dilemes morals de la societat contemporània” (Schroeder, 1989:27)⁴.

La defensa de la cultura popular es desenvoluparà en el marc de la *Teoria de la resistència* a la ideologia dominant de Fiske (1987) i la idea del consum

³ *Kitsch* és el terme emprat des de la crítica d’art per a designar pejorativament l’expressió del mal gust (veure: Greenberg, C. (1969) *Vanguardia y kitsch*. Dins: D. Macdonald (ed.) *La industria de la cultura*. Madrid: Alberto Corazón). Defineix la mercaderia que actua com a succedani de l’autèntica cultura i predigereix l’art a l’espectador, és a dir, li mostra els efectes o les reaccions de forma explícita, impedit per tant, tota experiència estètica (Busquet, 1998). Correspon a la crítica vers la *soap opera* com la degradació d’allò artístic que procura interpretacions fàcils: les reaccions són prescrites en el *dir* i no en el *suggerir*. (López Pumarejo 1987:71)

⁴ Emanuel (1994) cita: Schroder, K. “Convergence of Antagonistic Traditions? The Case of Audience Research”, *European Journal of Communication*, vol. 2, p. 7-31, 1987.

productiu (veure Grandi, 1995). El reconeixement de què el significat es crea en el context de consum “va dur, lògicament a la conclusió de què les audiències poden *crear* qualitat en la cultura popular”⁵ (Curran, 1996:405). Segons aquest autor, els darrers anys es desvia la valoració sobre la qualitat dels textos mediàtics a “judicis sobre les seves audiències i les seves competències culturals”. Aquesta nova forma d’avaluació circumscrita al plaer de la recepció s’incorpora en el marc de la recerca de les *soap operas* a través de l’estudi de les competències específiques requerides per tal de gaudir d’un producte diferenciat de la cultura popular on no s’hi corresponen, necessàriament, les tradicionals competències del “bon gust” definit per Bourdieu (1979). Plaer, identificació i competències són conceptes clau de l’anàlisi de la recepció d’orientació feminista i dels estudis de recepció transcultural de les *soap operas* exportades amb èxit arreu (Brunsdon, 1981; Hobson, 1982; Ang, 1985; Seiter *et al.*, 1989)⁶.

Òbviament, en l’actualitat hi són vigents criteris d’avaluació de tipus més funcional, d’acord a l’adequació de les *soap operas* i telenovel·les a la seva finalitat comercial –èxit d’audiència, rendiment publicitari, etcètera– o a la inversió de recursos –desplegament de mitjans de producció més o menys amplis–, i la dicotomia *forma-contingut* sobre la que sovint s’avalua l’aparició de certs temes en detriment d’una factura deficient o viceversa (Pujadas, 2000). Però els discursos socials sobre la *soap opera* més comuns en l’actualitat són, al nostre parer, els que Schroder (1987) diferenciava en les tres dimensions per a l’avaluació de la “qualitat de l’experiència de la cultura popular”: l’estètica –convencions narratives i formals del gènere–, l’extàtica –vinculada al plaer que genera en l’espectador– i l’ètica –que té a veure amb el coneixement que procura sobre la condició humana.

Aquesta darrera dimensió, àmpliament descrita per Mephan (1990), connecta amb el valor que autors com Jerome Bruner (1986) –des de la psicologia social i cognitiva–, Carey (1988) des del *ritual view of communication*, Silverstone (1981) des de l’anàlisi narrativa estructural, Fiske i Hartley (1978) i Fiske (1987) en l’anàlisi semiòtica i cultural de la televisió, i també la sociòloga italiana Buonanno (1999a,b) seguint la proposta de forum cultural de

⁵ Afirmació sostinguda per la definició del sociòleg nord-americà Schudson (1987:59 a Curran, 1996): “La qualitat de l’art es troba en com és rebut, o com és creat dins del context de la recepció, més que en certes qualitats intrínseques a l’objecte artístic en si mateix”.

⁶ És especialment polèmic el posicionament de Hobson (1982) respecte a *Crossroads*, una *soap* britànica definida unànimement per acadèmics i programadors com un producte comercial de baix nivell, tant tècnic com estètic (Allen, 1995:7-8; Grandi, 1995:152). En la línia d’investigació del plaer del consum femení, Hobson (1982) “sostenia que les percepcions i interpretacions que les audiències duïen amb si mateixes en veure la telenovel·la britànica – àmpliament menyspreada –*Crossroads*– reconstituïen el seu valor cultural.” (Curran, 1996:495).

Newcomb (1999) –en l'ampli marc dels Estudis Culturals– atribueixen a la ficció com a “realitat en subjuntiu”, revitalitzacions dels mites en la seva “funció de fabulació”, o “ampliació de l'horitzó del possible”. Tot ells, són conceptes amb els que s'analitza el potencial socialitzador de la ficció televisiva més enllà del paper conservador que tradicionalment se li ha atribuït com a instrument útil per a reafirmar o prescriure la normativa social d'una comunitat. Aquests autors atorguen a les narracions mediàtiques – especialment la ficció televisiva de producció pròpia per parlar “de nosaltres i per a nosaltres” (Buonanno, 1999b)– la capacitat de posar en dubte allò establert, problematitzar la realitat social, jutjar-la o reconsiderar-la a partir de la seva constant proposta d'alternatives, de realitats somiades i temudes.

Des d'aquesta perspectiva, Buonanno (1999b) proposa l'avaluació de la ficció a partir del criteri de diversitat, força arrelat en el debat sobre la qualitat televisiva. Es basa en la idea propugnada per Raymond Williams sobre la capacitat de la televisió de construir una *societat dramatitzada* oferint una *vasta gamma d'experiències* –situacions, ambients i aspectes de la realitat dels que es pot participar simbòlicament i que serien inaccessibles per contacte directe– recollida com a “dret cultural de l'experiència” per George Murdoch:

“els ciutadans tenen dret a accedir a la representació el més diversificada possible de l'experiència personal i social. Mentre que la informació televisiva ha estat la reserva primària dels programes d'actualitat (...) *l'exploració de l'experiència ha estat principalment realitzada a través de la ficció*” (Murdoch, 1999:11-12 a Buonanno, 1999b:58 – cursiva de l'autora)

Havent desvinculat l'experiència de la idea de referencialitat o de representació estadísticament fidedigna de la realitat a través del concepte de *fictionscape* en la seva accepció més afí al de *comunitat imaginada* de Benedict Anderson⁷, Buonanno (1999b) descriu el criteri d'avaluació de la qualitat de la ficció en termes de:

⁷ Buonanno (1999b) encunya el concepte *fictionscape* per referir-se al conjunt de ficcions pròpies posades a disposició del públic en un temps determinat, és a dir, el panorama o paisatge construït per l'oferta televisiva de narracions. La seva accepció més afí a la idea de *comunitat imaginada* el considera un paisatge limitat, que mostra una part del país o del territori, des d'un punt de vista determinat, com un “constructe prospectiu”. Les referències emprades per Buonanno (1999b) són: Williams, R. (1981); Murdoch, G. (1999) *Rights and Representations*, a Grisprud, J (ed.) *Television and common knowledge*. Routledge, London; i Mepham, J. (1990) *The ethics of quality in television*, a Mulgan, G. (ed.) *The question of quality*, BFI, London. Cal matisar que l'autora diferencia la idea de “fiction di qualità” aplicada als productes singulars sota criteris variis (artístic, temàtics, de popularitat, etcètera), de la “qualità della fiction” com a requisit del sistema o de l'ambient productiu global (veure Buonanno, 2004b:36-37).

“la capacitat del sistema (...) de tenir relativament obert el ventall de les seleccions rellevants i significatives que han de ser incloses dins de l'enorme potencial de la material narrativa present a la societat (...) és a dir, la varietat d'*històries utilitzables* (*usable stories* de Mephan, 1990) que els espectadors poden utilitzar per comentar, comprendre, interpretar la seva pròpia vida quotidiana i per accedir a les diverses representacions de l'experiència que estan entre els drets de la ciutadania cultural” (Buonanno, 1999b:59)

Aquesta visió de la ficció televisiva posa de manifest no només noves formes d'avaluació dels serials objectes d'estudi, sinó també un dels eixos sobre els que s'articula la seva revalorització com a productes populars, i es dissolen, ni que sigui parcialment, els prejudicis que l'han allunyat tradicionalment dels interessos de la recerca comunicativa. Constitueix, a més, un dels fonaments teòrics de la nostra recerca doctoral i un argument sòlid amb el que justificar, ja no la pertinença, sinó la necessitat d'estudiar els serials televisius catalans com a objecte acadèmic de primer ordre.

3.1.2 El fil d'Ariadna

La construcció del marc teòric de la investigació sobre *soap operas* i telenovel·les en tant que antecedents dels serials televisius catalans pot abordar-se cronològicament d'acord als corrents teòrics predominants i els àmbits d'interès on s'emmarca la recerca en els diferents contextos d'origen i producció. Aquesta tasca es va dur a terme com a part del treball predoctoral atenent especialment aquelles investigacions que per les seves bases teòriques, els seus objectius o els mètodes aplicats per assolir-los resultaven significatives en l'anàlisi de la seva dimensió ètica i socialitzadora (Gómez, 2004).

A partir d'aquesta primera aproximació global es van aïllar els eixos sobre els que s'articula l'evolució de la recerca sobre els serials televisius que serviran de guia per a l'elaboració del marc teòric de la tesi doctoral. D'una banda, **la relació entre la *soap opera* i el món real**, on persisteix la idea del mirall distorsionador fins i tot quan la semiòtica textual reconstitueix la *soap opera* com a text de ficció i la concepció de la televisió com a finestra al món obre l'anàlisi de les representacions més enllà de la mera comptabilització de recurrències. De l'altra, la intensa **relació entre la *soap opera* i l'espectador**, on pendolarment s'observen efectes i usos, i on la politització de la cultura popular redreça la recerca cap a les fonts de plaer del consum, des de la identificació a la resistència.

Entremig s'entrecreuen els processos discursius de construcció de les identitats múltiples, les diverses concepcions del realisme empíric i emocional, referencial o convencional, i les dicotomies entre usos i

interpretacions, funcions i efectes educatius, d'un gènere que s'expandeix, es transforma i arrela en contextos socioculturals diversos. En definitiva, un marc teòric complex, enriquit des de múltiples perspectives, que travessa el camp de la recerca comunicativa.

En el nostre recorregut no pretenem ser exhaustius sinó tocar les tecles essencials que componen el camp de la recerca sobre *soap operas* i telenovel·les. No eliminem l'eix temporal perquè creiem que ens ajuda a compondre una melodia, on sovint reconeixem els motius musicals que es repeteixen, però confiem en què ens ajudin a entendre, harmònicament, l'estat de la qüestió on situar la nostra aportació a l'anàlisi dels serials televisius catalans com a agents socialitzadors.

3.2 La intensa relació entre la *soap opera* i els seus espectadors. Primer pas: dels efectes als usos

Les *soap operas* radiofòniques dels anys trenta són objecte d'estudi de dos tipus d'investigació diferenciats, ambdós especialment orientats cap a l'àmbit de la recepció: els denominats estudis de màrqueting i les especulacions de tipus sociològic-empirista (López Pumarejo, 1987:71).

Els primers són promoguts pels interessos comercials de programadors i agències publicitàries a l'hora de mesurar la popularitat dels serials radiofònics i esbossar-ne els primers mapes de la seva audiència a través de mètodes d'aproximació com el "correu ganxo"⁸. Els segons, en canvi, suposen la incorporació de la radionovel·la com a objecte d'estudi de les ciències socials i s'emmarquen en el controvertit debat sobre els possibles efectes perniciosos d'escoltar la ràdio, on la *soap opera* es va veure doblement atrapada en adreçar-se a un segment de públic descrit com a especialment vulnerable a la injecció dels missatges mediàtics. En el convuls context bèl·lic dels anys quaranta, la preocupació social per la influència dels nous "omnipresents" mitjans de comunicació de masses sobre la configuració de l'opinió pública i la provocació de l'acció social, els converteix en poderosos instruments propagandístics a témer i controlar.

Una de les denúncies més importants sobre el paper adoctrinador de la *soap opera*, tant per la seva repercussió com per la seva paradoxal capacitat de "rearticular de forma científica tot allò negatiu que la crítica d'art havia vessat sobre la radionovel·la" (López Pumarejo, 1987:74) fou la publicació el 1942 del psiquiatra novaiorquès Louis Berg al *Buffalo Advertising Club*, on donava a conèixer els resultats del seu estudi sobre els efectes de la recepció d'aquest serials. Tot i que es tracta exclusivament dels efectes fisiològics immediats que detecta en monitoritzar-se a si mateix durant l'escolta radiofònica – "estats d'ansietat severa, taquicàrdia, arítmies, augment de la pressió sanguínia, transpiració profusa, tremolors, inestabilitat vasomotora, malsons, vertigen i disturbis gastrointestinals" (a Allen, 1985:21)– el prestigi atorgat a la titulació professional, i l'objectivitat que s'adjudicava als estudis basats en xifres i dades, fan de la publicació un exemple clar de com es donava cos a les pors manifestes sobre les *soap operas* i per extensió, sobre els nous mitjans de comunicació de masses.

⁸ El correu ganxo (*mail hook*) consisteix en oferir un regal a qui enviés un comprovant de compra del producte anunciat en el programa. En extrapolar el nombre de cartes rebudes en funció de les adreces remitent, es pot obtenir una idea aproximada de la mida, la composició i la distribució geogràfica de l'audiència del serial (Allen, 1995:10).

Des de la perspectiva conductista aplicada a les teoritzacions de la societat de masses del segle XX i per extensió als nous mitjans de comunicació, la impossibilitat de refutar-ne els efectes potencialment perniciosos duu irremediament a l'intervencionisme governamental, extrem al que la ideologia liberal capitalista nord-americana és absolutament contrària⁹. És així com, en el marc d'evolució de la *Mass Communication Research*¹⁰, es redreça la visió dels mitjans de comunicació des de la investigació funcionalista – també coneguda com a recerca administrada, en ser finançada per empreses privades de l'àmbit cultural i comunicatiu i institucions públiques de l'administració nord-americana (Estrada i Rodrigo, 2009)–.

La visió funcionalista es fonamenta en la idea d'una societat formada per individus lliures, racionals i autònoms, i permet reconsiderar tant el paper de l'audiència com els límits del poder dels mitjans de comunicació de masses, subjectes a l'autoregulació del lliure mercat (“l'estructura no monopolística de la seva propietat i control”, en termes de Lazarsfeld i Merton, 1948)¹¹. Així, d'una banda, es donarà pas, progressivament, al paradigma dels efectes limitats –dels anys quaranta fins als setanta– on l'audiència deixa de ser considerada un ens passiu i manipulable, i adquireix un paper actiu en el nou model E-O-R (estímul-organisme-resposta)¹².

De l'altra, es reconduirà la idea dels efectes perniciosos dels mitjans de comunicació a la de les mancances o necessitats de l'audiència que aquests poden satisfer. Conseqüentment, el debat sobre l'escolta de la *soap opera* radiofònica s'orienta cap al que es coneix com la primera fase de l'aproximació dels usos i gratificacions, que intercanvia la relació “adoctrinador/oient manipulats” per la de “mestre/estudiant” (López

⁹ Estrada i Rodrigo (2009) expliquen de manera molt clara els interessos econòmics del propi sistema comunicatiu nord-americà, de naturalesa privada i finançament publicitari, i les conseqüències que la visió dels ciutadans sistemàticament manipulats per la propaganda política pot tenir en els fonaments de la democràcia.

¹⁰ Paradigma dominant de la recerca comunicativa als Estats Units des de finals del anys trenta, ancorat en l'Estructural-Funcionalisme Sociològic, la psicologia i la Teoria Matemàtica de la informació (Igartua i Humanes, 2004:111)

¹¹ Lazarsfeld, P.F., i Merton, R.K., (1948) “Comunicación de masas, gustos populares y acción social organizada” a Moragas de, M. (ed) *Sociología de la comunicación de masas*. Volumen II. *Estructura, funciones y efectos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1985 (pàgs. 22-49)

¹² Aquest paradigma es bastirà a partir de la *Teoria dels dos esglaons* o la comunicació en dos fases –que comporta el redescobriments de la influència personal, el grup primari i la figura del líder d'opinió–, el plantejament de la capacitat selectiva de l'audiència i l'anàlisi del potencial persuasiu dels diferents components del procés de comunicació, o la hipòtesi que els mitjans de comunicació reforcen les opinions preexistents més que promoure canvis d'opinions i actituds (Rodrigo, 2001; Igartua i Humanes, 2004)

Pumarejo, 1987:78). Palmgreen (1984 a Grandi, 1995:52) agrupa les investigacions empíriques d'aquesta aproximació en dos categories:

“(i) estudis tipològics de les gratificacions dels mitjans i (ii) estudis que analitzen l'associació empírica entre, per una banda, percentatges de gratificació buscats o obtinguts i, per l'altra, mesures de l'exposició als mitjans, a un mitjà o a una elecció de contingut”

Els treballs més significatius des d'aquesta perspectiva són els desenvolupats per Herta Herzog (1944)¹³ sota el marc d'un programa d'investigació finançada de l'Office of Radio Research de la Universitat de Colúmbia dirigida per Paul Lazarsfeld (1937). Amb l'objectiu d'analitzar les característiques de les oients dels serials radiofònics i les raons esgrimides per justificar el seu consum, Herzog (1944) va aplicar mètodes de recerca quantitativs —a partir de tècniques d'ús encara poc generalitzat, com qüestionaris i enquestes a mostres àmplies— juntament amb els mètodes qualitativs més comuns —l'entrevista oberta i l'estudi de cas— que li van permetre obtenir resultats generalitzables, d'una banda, sobre el seguiment massiu i fidel dels serials radiofònics, i de l'altra, sobre les funcions psicossocials que acomplien entre les dones (Igartua i Humanes, 2004:314-5).

Herzog (1944) recull com a motius principals adduïts per escoltar el serial radiofònic: fugir temporalment de les responsabilitats domèstiques rutinàries, a mode d'alliberament o descàrrega emocional —les *soap operas* donen l'oportunitat a l'oient de plorar o sentir-se millor sabent que altres també tenen problemes—; fer-se il·lusions —omplen els buits de les vides dels oients i compensen els fracassos—; i sobretot, rebre consells —donen explicacions pràctiques dels patrons de conducta apropiats per enfrontar qüestions familiars i problemes domèstics comuns (Cantor i Pingree, 1983). De la satisfacció de necessitats centrades en la companyia, l'exploració de la realitat personal i la descàrrega emocional, es desprèn la descripció prototípica de l'oient fidel de la *soap opera* que va persistir més enllà dels anys quaranta com “una dona amb deficiències emocionals, psicològiques i socials” (Allen, 1995:6):

“És àmpliament acceptat que els membres de l'audiència de la *soap opera* són intel·lectualment limitats i miren *soaps* perquè es troben socialment aïllats, són solitaris, i/o emocionalment deficitaris. Les conclusions de Frank i Greenberg (1980) donen suport a aquesta generalització, com ho feren altres recerques precedents” (Cantor i Pingree, 1983:127)

¹³ Herzog, H. “What Do We Really Know About Daytime Serial Listeners” a Lazarsfeld, P.L. i Stanton, D.N. (eds.) (1944) *Radio Research 1942-1943*. New York: Duell, Sloan and Pearce. (Referència a Allen, 1985; López Pumarejo, 1987).

La vigència d'aquesta concepció s'atribueix, en part, a la manca d'estudis dedicats als serials durant els anys cinquanta i seixanta. L'article de Natan Katzman el 1972, "*Television Soap Operas: What's Been Going On Any Way?*"¹⁴ constata l'escàs interès acadèmic que havien desvetllat els serials d'emissió diürna als Estats Units els darrers vint-i-cinc anys, fins i tot, havent fet el salt del mitjà radiofònic al televisiu.

"Mentre que el drama televisiu de *prime-time* (Cantor, 1980, 1982), el magazine de ficció (Cantor i Jones, 1983), i la música popular (Lewis, 1978) han estat objecte de recerca des de diverses perspectives teòriques, la *soap opera* ha estat estudiada només intermitentment i sense perspectiva teòrica. El estudis més seriosos són anàlisis de contingut (...) i tan sols les anàlisis de Natan Katzman (1972) i Rose Goldsen (1977) intenten explicar la continua popularitat de les *soap operas* en un marc contextual de treball rigorós" (Cantor i Pingree, 1983:17-18).

La publicació de Katzman (1972) esdevé el detonant d'una nova onada de recerca sobre la *soap opera* –Tegler (1982)¹⁵ en recull setanta-sis llibres, tesis i/o articles els següents deu anys– que consolida la seva conceptualització com a objecte de recerca científica social. Tot i així, es tracta d'una recerca circumscrita als preceptes d'anàlisi dels anys quaranta, on es detecten les mateixes febleses metodològiques: no té en compte l'origen sociopsicològic de les respostes dels receptors i recorre als textos per descobrir-ne els usos (Liebes, 1989 a Grandí, 1995:51).

La revisió crítica d'aquesta bibliografia hereva de la *Mass Communication Research* és una de les grans aportacions de Robert C. Allen (1985), qui apropa l'estudi de les *soap operas* a una perspectiva teòrica ben diferent, la dels Estudis Culturals. Per a Allen (1985:32) l'error rau en manllevar mètodes de la psicologia, la sociologia i la ciència política tot acceptant les assumpcions ontològiques i epistemològiques que els governen, de manera que l'empirisme de base que els sosté tradueix el coneixement en recurrències observades –les "veritats" són expressades en regularitats–. Així, l'observació rigorosa i quantificada, ja sigui de la *soap opera* a través de l'anàlisi de contingut, com de la seva audiència a través d'enquestes i qüestionaris, esdevé, des d'aquesta perspectiva, "l'únic recurs *científicament* possible d'entendre allò social" (López Pumarejo, 1987:77).

¹⁴ Katzman, N. (1972) "*Television Soap Operas: What's Been Going On Any way?*" a *Public Opinion Quarterly*, 36, pàg. 200-212. (Referència a Cantor i Pingree, 1983; Allen, 1985, López Pumarejo, 1987). La tradició de l'eloqüent títol podria ser: "A propòsit, què ha estat passant amb la *soap opera*?"

¹⁵ Tegler, P. (1982): "*The Daytime Serial: a bibliography of Scholarly Writing, 1943-1981*", a *Journal of Popular Culture*, 16, Winter 1982. (Referència a Allen, 1985; López Pumarejo, 1987).

3.3 La relació entre el món de la *soap opera* i el món real. *El mirall distorsionador, una concepció difícil de superar*

Més d'un terç dels treballs recollits en la bibliografia de 1982 eren anàlisis textuals i quasi sense excepció, empraven com a mètode l'anàlisi de contingut quantitativu¹⁶—“tècnica de recerca per a una descripció objectiva, sistemàtica i quantitativa del contingut manifest de la comunicació” (Bernald Berelson, 1952). L'anàlisi de contingut transforma el text en dades quantificables a través de categories predeterminades que en permeten detectar la recurrència o freqüència relativa dels ítems observats. Facilita tant la comparació de textos entre si, com, el que és més important, del text amb el món real. De fet, Allen (1985:36) entén que la intenció motora de l'anàlisi de contingut quantitativu aplicat a les *soap operas* —inicialment com a tècnica auxiliar en l'estudi dels efectes— és la d'establir el grau de distorsió del món real que presenten, a partir de l'anàlisi de categories com els rols ocupacionals o de gènere, els patrons de comunicació interpersonal, els temes morals relatius a la conducta sexual, la violència o el consum d'alcohol, i les malalties o les causes de mort.

Una prova de la validesa d'aquesta afirmació és el recull de les anàlisis de contingut més significatives dels anys setanta en endavant que fan Cantor i Pingree (1983) —en el marc del seu estudi comparatiu entre “la demografia social” de la *soap opera* diürna i la programació de *prime-time* als Estats Units—. El seu propòsit és comprovar com el serial és sensible als canvis socials contrastant-ne els resultats amb els que als anys quaranta Arnheim (1944) i Herzog (1944) havien obtingut dels serials radiofònics.

Citen, entre d'altres, els treballs de Sutherland i Siniawsky (1982) on codifiquen els estàndards morals reiteradament violats a les *soap operas* a partir de les sinopsis de *Soap Opera Digest* (1980) de *All My Children* i *General Hospital* —el sexe prematrimonial o extramatrimonial, els fills il·legítims, l'avortament, l'incest, la violació, el consum de drogues o l'assassinat, per exemple, d'acord a la intencionalitat, la responsabilitat i la sanció social que s'hi aplica— tot detectant-ne les variacions en quant a presència i tractament d'aquests temes entre els serials radiofònics i els televisius. O els de Downing (1974) i més tard Greenberg *et al.* (1982) que, en actualitzar el treball de Katzman (1972), monitoritzen els temes recurrents de les *soap operas* confirmant com els arguments del serial diürn són prioritàriament l'amor

¹⁶ Tant Allen (1985) com López Pumarejo (1987) denuncien la pràcticament nul·la presència a la compilació bibliogràfica de Tegler (1982) dels incipients treballs d'anàlisi textual d'orientació semiòtica o feminista. Síntoma evident de l'escassa consideració dels aspectes estètics de la *soap opera* a l'època.

romàntic i les relacions interpersonals, mentre que les dificultats econòmiques o laborals només es tracten com a problemes personals, mai en la seva dimensió social¹⁷.

El mateix Allen (1985) cita com a mostra significativa el treball adscrit a la iniciativa engegada des de la State University of New York, a Buffalo, el 1977, amb el nom *Project Daytime* per a l'anàlisi sistemàtic de les *soap operas* nord-americanes, que donarà lloc al primer llibre acadèmic dedicat íntegrament a aquests serials: *Life on Daytime Television: Tuning-In American Serial Drama* editat per Mary Cassata i Thomas Skill el 1983. Entre els estudis compilats, Allen (1985) en destaca el que Cassata, Skill i Boadu dediquen a l'anàlisi dels efectes que les malalties i morts representades en les tretze *soap operas* en emissió als Estats Units el 1977 tenen sobre la seva audiència. A *Life and death in the Daytime Television Serial: A Content Analysis*, l'anàlisi de contingut aplicat a les sinopsis argumentals de les *soap operas* els fa concloure, d'acord amb els estudis d'Herzog (1944) anys enrere, d'una banda, que hi ha una distorsionada sobrerepresentació de les malalties i les morts en les *soap operas* respecte al món real, i de l'altra, que les solucions aplicades pels personatges en situacions vitals d'estrès poden servir als espectadors com a guies per resoldre problemes similars.

D'aquí es desprenen les principals observacions crítiques d'Allen (1985). D'una banda, l'anàlisi textual des de la perspectiva empírica oblida que les regularitats detectades a la *soap opera* no són sobre aspectes de la vida real sinó sobre una construcció ficcional. Així, la idoneïtat dels mètodes qualitius es posa de relleu quan la quantificació, malgrat ser un procediment necessari, no és suficient per a la investigació de les *soap operas*, que requereixen, a més del recompte, la seva interpretació com a sistemes textuais.

Aquesta primera observació té a veure amb la relació entre el món real i el món de la *soap opera*, que s'abordarà amb deteniment en epígrafs posteriors però cal tenir-la en compte aquí perquè ve lligada intrínsecament a la segona crítica apuntada per l'autor. I és que, segons Allen (1985), la transmissió directa de valors i models de conducta entre la *soap opera* i l'espectador que reproduceix solucions davant conflictes similars, es basa en el pressupòsit que l'espectador considera reals els personatges i pot identificar-s'hi amb el que aquests viuen sentint-se segur. El sil·logisme és clar: "si els personatges són percebuts com a reals, les *soaps operas* poden servir potencialment com a transmissors directes de valors" (Allen, 1985:37).

Ambdós aspectes evidencien les assumpcions no demostrades des d'on operen les anàlisis de continguts de les *soap operas* entre els anys quaranta i els

¹⁷ Veure referències als estudis a Cantor i Pingree (1983:80-90).

anys setanta. La primera és la d'establir una equivalència entre la unitat de contingut del text i la del món real amb la que es compara, i s'equipara al seu torn, el significat d'aquesta unitat en relació al món real que es pren com a referència sense considerar la funció que aconsegueix en el text.

“En relació al fracàs de l'anàlisi de contingut en no distingir entre els sistemes textuais fictici i no-fictici es troba la creença implícita de què la funció de les *soaps* és representar el món real i que han de ser jutjades i llegides exclusivament com a mimesi” (Allen, 1985:38)

En definitiva, es nega la naturalesa del text com a selecció d'elements convencionals del món real –accidents, malalties, ocupacions, etcètera– que són reorganitzats, combinats i disposats d'acord als condicionants propis de la narrativa de ficció. Motiu pel qual, “la construcció d'un món ficcional des d'elements del món experimentat pel lector no és un procés de transplantament sinó de transmutació” (Allen, 1985:38).

La segona assumpció no demostrada té a veure amb la simplificació de la relació entre personatges i espectadors fruit d'aquesta errònia assimilació entre la narrativa fictícia i el món real de l'espectador. Els mateixos Cassata i Skill (1983) –*Soap Opera Women: An Audience View*– constaten, amb sorpresa, que molts dels espectadors més joves manifesten obertament no trobar del tot creïbles els personatges de les *soap operas*. Per a Allen (1985), aquests resultats contradictoris no són cap paradoxa. Senzillament l'anàlisi de contingut no pot aportar resultats significatius sobre el grau d'imitació de les conductes dels personatges justament perquè la relació entre la *soap opera* i els seus espectadors és molt més complexa del que es plantejava la perspectiva empirista, als anys quaranta, i tres dècades més tard¹⁸.

En aquest sentit, Cantor i Pingree (1983) reconeixen l'especulació que elles mateixes apliquen al seu estudi sobre la influència que la representació de certs temes a les *soap operas* –la conflictiva integració de la dona al mercat laboral o l'excés de divorcis, malalties, accidents i agressions– pot tenir en la seva audiència. Assenyalen la falta d'estudis rigorosos sobre els efectes comportamentals de les *soap operas*, tot i que, al nostre parer, no superen les contradiccions inherents a les deficiències de coneixement sobre els processos de recepció:

¹⁸ És exemplar la connexió que Allen (1985:27;41) estableix entre les conclusions d'aquests estudis (Cassata i Skill, 1983) i els que el 1947 van conduir els antropòlegs W. Lloyd Warner i William E. Henry sobre la *soap opera* radiofònica *Big Sister* i l'estimulació positiva o negativa de l'audiència femenina. Aleshores ja van assumir que les *soap operas* “contribuïen a la integració de les vides (dels seus oients) en el món en què viuen”, i anys després, es continua constatant aquest ús, sense fer avançar la recerca en la comprensió de *com* o *per què*.

“a excepció d’una inqüestionable recerca sobre les relacions entre els suïcidis a les *soaps* i els suïcidis a la societat (veure Phillips, 1982; i Kessler i Stipp, 1982), són pocs els estudis sobre com les *soap operas* afecten les actituds, els creences i el coneixement” (Cantor i Pingree, 1983:136).

Del seu seguiment dels primers estudis sobre l’efecte de cultiu de George Gerbner i el seu equip¹⁹, es desprèn en les conclusions de Cantor i Pingree (1983:174) l’interès que genera el potencial socialitzador de les *soap operas*:

“els missatges amb els que les *soap operas* cultiven la realitat social, el que signifiquen per a les seves audiències i pels seus programadors han de ser un tema de preocupació per tots els que tenen cura de les relacions entre homes i dones, i sobre la relació dels mitjans amb la conducta individual i el canvi social”

¹⁹ Entre d’altres estudis afins, les dues investigadores nord-americanes recullen les enquestes de satisfacció de Buerkel-Rothfuss i Mayes (1981), l’anàlisi d’estils de vida i ocupacions professionals de Carveth i Allison (1982) i el de Pingree, Starret i Hawkins (1979) sobre les creences familiars (veure referències a Cantor i Pingree, 1983). Per a una revisió actualitzada dels treballs en aquesta línia ens remetem a Igartua (2007).

3.4 **La *soap opera* com a text. Una proposta semiòtico-textual des de la crítica literària que redimensiona la relació amb l'espectador**

Tot i que les *soap operas* generen un alt grau de fidelitat i una constant interacció entre espectadors i personatges al llarg del temps –fins al punt de que alguns espectadors coneixen els seus personatges favorits millor del que coneixen algunes persones reals del seu entorn–, això no significa que es deixi de reconèixer que són constructes ficticis. Per a Allen (1985) assumir el contrari, com fa l'anàlisi de contingut, és negar tota possibilitat d'experiència estètica en la relació de l'espectador amb la *soap opera*.

Per tal d'avançar en la recerca sobre la *soap opera*, segons Allen, és necessari reconceptualitzar-la com a objecte d'estudi “acceptant més que no pas combatent la seva complexitat i reconeixent les nostres limitacions” (Allen, 1985:43). És així com l'investigador nord-americà proposa un model d'anàlisi –“*A reader-oriented poetics of the soap opera*” (Allen, 1985:61-95)– que redefineix la *soap opera* com a sistema textual des d'una perspectiva semiòtica i literària. La seva aportació teòrico-metodològica suposa un punt d'inflexió en la recerca sobre aquests serials en reorientar també l'enfocament de l'estudi de la recepció, i esdevé, consegüentment, una peça clau per a la nostra aproximació a l'anàlisi del serial català.

Malgrat reconèixer el rebuig que generaria entre els teòrics literaris de la *reader-oriented poetics/criticism* (o “poètica del lector”) la seva aplicació analítica a les *soap operas*, Allen (1992:106) en defensa la utilitat a l'hora d'explicar “el curiosament estructurat i complex món ficcional de la *soap opera* al que els espectadors s'enfronten a diari”. El seu objectiu, seguint la proposta de Tzvetan Todorov, és “establir les característiques normatives d'un tipus particular de producte estètic”, la *soap opera*, tot reivindicant la importància de la figura del lector construïda pel propi text en aquest tipus de narratives seriades com a obres no tancades ni singulars. Aquí rau el nexa amb la semiòtica textual i la teoria de l'enunciació segons el qual “el lector és *comidat* cap a un procés de significació que possibilita el plaer estètic” (López Pumarejo, 1987:90).

La *reader-response criticism* o *reader-oriented criticism* engloba les teories literàries de Roman Ingarden, Wolfgang Iser i Hans Robert Jauss, que Allen (1992:102-103) circumscriu al plantejament propi de la Fenomenologia d'Edmund Husserl segons el qual “la realitat no té significat per a nosaltres excepte com a fenòmens experimentats individualment en les nostres consciències” i, pel que fa a la lectura dels textos de ficció es centra en el procés pel qual el significat és imposat en la consciència individual, és a dir, en l'acte de lectura

“que porta a la vida en la imaginació del lector (les pàgines escrites)” (Allen, 1992:104).

Aquesta branca dels estudis literaris analitza les formes en què el lector interacciona amb el text. El text és descrit com una estructura esquemàtica amb significats potencials que es realitzen de manera efectiva únicament a través de l'acte de lectura. És en l'acte de lectura on el lector construeix el món imaginari suggerit pel text, que li permetrà, al seu torn, omplir els buits de significat²⁰. Es tracta, per tant, d'un procés complex on el lector ha de posar en relació el text amb les seves experiències prèvies, el que duu clarament al concepte de polisèmia:

“(des del moment en què) les experiències i el coneixement varien d'una cultura a una altra, d'un grup a un altre, d'un individu a un altre, hi hauran diferents móns ficticials construïts per diferents lectors basats, però, en les mateixes instruccions textuais” (Allen, 1992:104)

D'acord amb els treballs precedents d'Iser (1982) i Jauss (1982) sobre l'acte de lectura en el camp literari, Allen (1985) analitza les dimensions verbal i afectiva del sistema textual de la *soap opera*. Primer, aïlla les propietats formals del text –les regles del joc de lectura de les *soap operas* (regles de gènere) o “instruccions intersubjectivament verificables per significar la producció del text” (Iser, 1982 a Allen, 1985:63)– a mode d'estructura verbal que guia la resposta de l'espectador, potenciant certs significats i eliminant-ne altres. Aquí, també manlleva de la teoria de l'activitat de lectura fenomenològica desenvolupada per Iser (1982) la distinció semiòtica de l'organització paradigmàtica (o associativa) i sintagmàtica (o seqüencial) com a formes d'organitzar els buits del text.

Es tracta, per tant, d'identificar les pràctiques específiques de codificació que donen lloc al reconeixement de la *soap opera* com a tal per part de l'espectador, i les pràctiques de descodificació que doten el text audiovisual de significat. A partir d'aquí el significat construït depèn de l'activitat del lector, que és qui tradueix la potencialitat en efectivitat. Aquest acompliment

²⁰ La proposta d'Umberto Eco (1981) que ja ha estat comentada a propòsit de la figura del *lector model* previst com a estratègia comunicativa en el capítol dedicat a la serialitat, contempla el concepte de *món possible* com a prefiguració d'un món de referència sobre el que realitzar els “passejos inferencials”. La noció de *món possible* per a les anàlisis textuais és definida preliminarment per Eco (1981:181) com un “estat de coses expressat per un conjunt de proposicions en el que, per a cada proposició, p o $\neg p$, com a tal, un món consisteix en un conjunt d'*individus* dotats de *propietats* (...) un *desenvolupament d'esdeveniments* (...) no efectiu, sinó precisament possible, que depèn de les *actituds proposicionals* d'algú que l'afirma, el creu, el somia, el desitja, el preveu, etcètera”. Per a una revisió del concepte de *món possible* i les seves característiques aplicades a l'anàlisi de textos audiovisuals, ens remetem a Pericot (2002:62-71).

“d’allò que ha estat pre-estructurat pel llenguatge del text” és el que Iser (1982) designa com a dimensió afectiva (Allen, 1985:63). Conseqüentment, per a Allen (1985) els significats de la *soap opera* no estan en el text ni en l’espectador de forma exclusiva, però ambdós són instàncies amb un paper crucial en el moment de lectura/visionat, que entén com l’espai d’interacció on es produeix el significat de tot text polisèmic d’acord a les regles del gènere.

El reconeixement d’aquestes regles ens duu a un darrer aspecte a considerar de la seva anàlisi, la varietat de codis que Allen (1985:84-91) aïlla en el text *soap opera*, tant perquè el converteix en un text sobrecodificat on es potencia la diversitat de possibilitats d’interpretació, com perquè permet revisar el concepte d’espectadora emocionalment i socialment deficitària que la perspectiva dels usos i gratificacions havia consolidat als anys quaranta.

Allen (1985) distingeix quatre tipus de codis a aplicar en la *soap opera*: els *codis estilístics*, que permeten diferenciar les produccions malgrat la seva base comuna; els *codis genèrics* (ritme lent, escenes interiors, predomini del diàleg, comunitat protagonista, narrativa fragmentada, efecte acumulatiu i sense final, etcètera); els *codis intertextuals no genèrics* (revistes, publicacions afins o creació d’un *star system*, per exemple) –ambdós àmpliament desenvolupats en capítols anteriors–; i per últim, els *codis ideològics*, o sistema de valors, creences i actituds que permeten al lector omplir els buits textuals. Els darrers són els que centraran la nostra atenció en abordar l’anàlisi del serial televisiu català.

La premissa adoptada per Allen (1985) de què el significat de qualsevol text narratiu es produeix en el procés de lectura el duu a concloure que els marcs de referència de l’espectador –els denominats “frames comuns” per Eco (1981)– interactuen amb els codis ideològics proposats per la *soap opera*²¹:

“L’espectador constantment compara les accions de la *soap opera* amb “el que hauria de passar” en aquella situació: el que és plausible, versemblant, moralment correcte, d’acord tant amb els codis textuals del món de la *soap*

²¹ Eco (1981) contempla les inferències basades en “frames o quadres comuns”, manllevant el terme de les investigacions coetànies sobre la Intel·ligència Artificial per la seva capacitat de “resoldre a la pràctica certs problemes de difícil descodificació textual”. Per a Eco (1981:113) el *frame* està a mig camí “entre una representació semèmica molt “enciclopèdica”, expressada des de la perspectiva de la gramàtica dels casos, i un exemple d’hipercodificació”. Recull, per tant, la idea de *frame* de Minsky (1986) com a representació mental o abstracta de situacions –guions, expectatives– de la memòria, i la definició de Van Dijk (1976b:31 a Eco, 1981:114) com a elements de “coneixement cognitiu...representacions sobre el “món”, que ens permeten realitzar actes cognitius fonamentals com a percepcions, comprensió lingüística i accions”. El concepte de marc interpretatiu que connecta amb la idea construccionista del coneixement de recepta és central en el plantejament de la nostra recerca, i serà recuperat al llarg d’aquest capítol 3 i el capítol 4.

opera com amb el propi món d'experiència i els valors de l'espectador" (Allen, 1985:89)

Aquest plantejament es pot aplicar als altres tres tipus de codis descrits per Allen (1985) i serà desenvolupat pels estudis de recepció de caràcter etnogràfic de la Crítica Cultural feminista en termes de competències textuais, genèriques i socials de les espectadores de la *soap opera* (Brunsdon, 1981). La conceptualització de la *soap opera* com a text sobrecodificat, a més, permet capgirar la noció d'espectadora de la recerca empírica precedent.

Estem d'acord amb Allen (1985) en què el fet que l'espectadora de la *soap opera* tingui la possibilitat d'aplicar *tant uns com altres* codis de manera simultània, és el que li permet percebre que els seus judicis i expectatives sobre l'esdevenir de la història narrada, malgrat estar basades en l'experiència, no estan sent aplicades a una situació de la vida real sinó a una construcció fictícia. La crítica d'Allen (1985) a les anàlisis de contingut de caràcter ideològic aplicades a les *soap operas* als anys setanta es fonamenta justament en aquest error de base: no tenir en compte els diferents codis que l'espectador empra a l'hora de comprendre les situacions representades. Per a Allen (1985:90-91) d'acord amb la investigació precedent que li serveix de base, la de Sari Thomas (1977)²², l'espectadora és perfectament capaç de diferenciar entre "el que passarà perquè es tracta d'una *soap opera*" (codis textuais, estilístics i genèrics, o *marc atributiu*) i el que "hauria de passar" d'acord a la seva experiència de la vida real (codis ideològics o *marc inferencial*).

El treball d'Allen (1985) sobre les relacions entre la *soap opera* com a text i els seus receptors, es complementa amb una àmplia revisió dels condicionants socio-històrics del gènere i apunta cap a la construcció del significat social de l'acte de lectura de la *soap opera* com "un acte que existeix dins de la història i on convergeixen l'esforç de producció i el de consum" (Grandi, 1995). Entronca amb la possibilitat de considerar l'espectador com a individu que arriba a l'acte de lectura des d'una posició social determinada, a diferència dels estudis dels anys setanta, i trenca amb la imatge de l'espectadora de la *soap opera* que "necessita compensar frustracions existencials i entretenir-se amb trivialitats a expenses de veure's adoctrinada cap a una noció falsa del món real" (López Pumarejo, 1987:89).

²² A la seva tesi doctoral, "The relationship between Daytime Serials and Their Viewers" (University of Pennsylvania), Sari Thomas (1977) formula la hipòtesi que els espectadors de *soap opera* empen dos *frames* de referència diferents per descodificar-les: l'atributiu, quan l'identifiquen com a text ficcional, i l'inferencial, quan recorren al seu coneixement, els seus valors i la seva experiència –sense que això signifiqui que els espectador contemplen les *soap operas* com a realitat, tal i com es desprèn del seu estudi a partir d'entrevistes extensives a una mostra de quaranta espectadors.

Tal i com hem manifestat anteriorment, l'aportació d'Allen (1985) és una peça clau en el camp de la recerca sobre *soap operas*. En el marc de la nostra recerca esdevé una referència imprescindible ja que permet sostenir la nostra concepció del serial català com a una proposta discursiva singular de Televisió de Catalunya. Com a tal, ha de ser analitzada en el context sociohistòric de producció i consum d'on provenen les claus interpretatives del marc inferencial, i al seu torn, poden ser avaluades les estratègies discursives amb què participa de la construcció social de la realitat.

3.5 La reorientació de la recerca sobre *soap operas* cap a nous interessos. Els Estudis Culturals i la Crítica Cultural feminista

Tal i com recullen sintèticament Igartua i Humanes (2004:145-7) el redescobriments de la dimensió ideològica en el si del paradigma crític dels Estudis Culturals suposa la ruptura amb la *Mass Communication Research* pel que fa a la definició del *consens*, reconceptualitzat com a resultat d'un complex procés de construcció social i de legitimitació, on els mitjans de comunicació juguen un rol actiu, ja no de manteniment de l'ordre social "natural" sinó de reproducció de l'estructura social dominant. Els mitjans de comunicació no reflecteixen la realitat, sinó que la representen, és a dir, la defineixen:

“El concepte de representació és bastant diferent al de reflex, ja que implica un treball actiu de selecció i presentació, d'estructuració i d'enquadrament. És una pràctica de producció de sentit. El missatge no només s'analitza en quant a significat manifest sinó també en termes d'estructuració ideològica” (Igartua i Humanes, 2004:146)

Els mitjans de comunicació són vistos com a instruments per a la producció i reproducció de les ideologies dominants. Hall (1982) ho desenvolupa a partir de les funcions ideològiques dels mitjans de comunicació:

1. Faciliten i construeixen selectivament el coneixement social
2. Reflecteixen l'aparent pluralitat de les situacions de la vida social
3. Organitzen, dirigeixen i mantenen com a comú el que prèviament han seleccionat i classificat.

D'acord al concepte d'*hegemonia* de Gramsci, els mitjans de comunicació són objecte d'estudi preferent pel seu potencial a l'hora de construir, mantenir i reproduir significats i pràctiques que són *naturalitzades*, assumides com a part del *sentit comú*, d'allò que és dóna per descomptat, en comptes de com a representacions específiques –ideològiques– de la realitat (Grandi, 1995:125). La influència del postestructuralisme de Foucault²³ i la seva vinculació de poder i coneixement a través de les pràctiques discursives determinades per les condicions històriques, lligat al deconstruccionisme de Derrida, pel qual

²³ Foucault parteix de la idea que el significat és inestable, en deslligar-se el signe del seu referent, és a dir, el coneixement del món de la seva materialitat. És el discurs el que construeix els objectes de coneixement de forma intel·ligible, d'acord a les condicions històriques de cada situació. Aquest plantejament el duu a estudiar les *formacions discursives* de les estructures socials de poder i coneixement, és a dir, allà on des d'un sistema d'identitats i diferències s'ordenen les idees, la comprensió del món, i per tant, s'exerceix el poder (simbòlic). Es pot consultar Castelló (2008) per a una aproximació entenedora al pensament de Foucault i àmpliament desenvolupada en la seva aplicació a l'estudi de la representació i les identitats mediàtiques.

no hi ha cap significat original circulant fora de la representació, i el “Gir Lingüístic” de la semiòtica, acaben de compondre el context teòric des del que els Estudis Culturals Crítics desviaran l’atenció cap a la *representació*, d’una banda, i d’acord al model de codificació-descodificació de Hall (1980) i les diferents formes d’apropiació del text polisèmic, la *resistència* en el camp cultural –definit com un lloc de lluita entre grups socials diversos en identitats, interessos i graus de poder, per establir el seu domini social i cultural (hegemonia)– (Grandi, 1995; Barker, 2002; Barker i Galasinski, 2001; Rodrigo, 2001).

3.5.1 La relació entre el món de la *soap opera* i el món real. *Sota la concepció de la televisió com a finestra al món:* la representació sota sospita

A l’àrea d’estudi de les *representacions* culturals populars on s’inscriu el serial televisiu, les investigacions es diversifiquen de la mà de teories de l’etnicitat, el postcolonialisme, el feminisme i la pluriculturalitat –cultura com a diferència, com a pluralitat d’experiències– (Grandi, 1995:141). El tema de la representació s’aborda principalment, pel que fa a la ficció televisiva, des de l’estudi del gènere, la raça, i la identitat i la diferència. Esdevé central la noció d’antiessencialisme –inexistència de referents estables en ser produccions culturals contextualitzades històricament– i l’articulació dels conceptes de subjectivitat i identitat que, especialment des del feminisme, es col·loquen en primer terme.

En quant a les aproximacions metodològiques, s’imposa la lectura en profunditat o *close reading*²⁴ i les anàlisis narratològiques estructuralistes²⁵, tot i

²⁴ Castelló (2008) descriu la lectura en profunditat o *close reading* com un mètode propi de la Nova Crítica literària dels anys vint interessat per l’anàlisi del text, al marge d’altres qüestions extratextuals, que ve aplicat pels Estudis Culturals als nous textos de la cultura popular contemporània –com la televisió– de la mà d’autors com Fiske i Hartley (1978). “La lectura en profunditat es basa tant en el comentari crític del contingut, dels temes, dels personatges, de l’estètica, de la narrativa, de les relacions amb altres programes (...) es tracta bàsicament d’una aproximació interpretativa i crítica sobre les representacions, el realisme de la història i el producte mediàtic com a producció artística” (Castelló, 2008:208).

²⁵ La narratologia o estudi de les narratives esdevé un camp important de la recerca semiològica a partir dels anys seixanta, amb la reelaboració de la teoria literària tradicional des del Formalisme rus (*La morfologia del conte* de Propp n’és essencial) i els estudis d’autors com Barthes, Genette o Todorov, que proposen un seguit de procediments analítics aplicables a l’estudi qualitatiu dels mitjans de comunicació (Larsen, 1993:154-55). Umberto Eco és un dels grans promotors de l’anàlisi de les estructures textuais profundes que, d’acord amb el plantejament dels mites de l’antropòleg Claude Levi-Strauss duu fins a la concepció de la televisió que Roger

que, especialment en els estudis de representació de gènere, continuen combinant-se amb aplicacions psiconalítiques tradicionals de la Teoria Filmica.

3.5.1.1 *Representació de la classe obrera i la variable gènere a les soaps realistes*

Els estudis de la representació a les *soap operas* i les telenovel·les pivoten inicialment sobre els eixos de classe obrera i gènere. Ambdós es troben a la base dels diferents treballs que conformen el monogràfic sobre la *soap* britànica *Coronation Street* publicat el 1981 pel British Film Institute –una obra de referència en el camp dels Estudis Culturals aplicat a la *soap opera*, en recollir les principals qüestions teòrico-metodològiques de l'època–.

Coronation Street neix als anys seixanta, en un context teòric marcat per l'estudi de Richard Hoggart sobre la cultura de la classe treballadora. Dyer (1981) constata com els quatre aspectes que Hoggart considerava essencials a *The Uses of Literacy* (1958) per defensar la pertinença de l'estudi de les formes de cultura populars –èmfasi en el sentit comú, absència de temes laborals i polítics, accentuació en les dones i la seva fortalesa, i perspectiva nostàlgica de les virtuts del passat– componen el món ficcional de *Coronation Street*, conferint-li l'estatus d'objecte d'estudi prioritari:

“La forma de les interaccions quotidianes de *Coronation Street* connecten amb el diàleg i la filosofia del sentit comú. (...) Tot i així, el sentit comú de *Coronation Street* és el d'una particular descripció en un moment concret (*The Uses of Literacy*), la veritat del qual és garantida en ser basada en testimonis personals. D'aquesta forma la peculiaritat del sentit comú ha estat naturalitzada, el que li dóna una autoritat especial com a agent resolutiu de temes problemàtics” (Dyer, 1981:4)

Un dels elements destacats per Dyer (1981) en la seva introducció és justament el *realisme* de la *soap opera* britànica, com a font de reconeixement i plaer, que fàcilment es vincula a la tradició del cinema realista britànic. Jordan (1981a) contraposa el *Social Realism* tradicional a les convencions del gènere *soap opera* (veure Figura 10) –en gran mesura sistematitzades per Geraghty (1981) en el capítol precedent del monogràfic– i defensa que “de la fusió de tots dos emergeix la forma televisiva específica que podem pensar com a *Soap Opera Realism*” (Jordan, 1981a:28). *Coronation Street* en seria un exemple paradigmàtic: multiplicitat d'històries, absència de resolució

Silverstone i John Fiske promouen: *storyteller* o “institució central de la societat moderna, (que) s'ha fet càrrec de les funcions integradores i socialitzants del narrador d'històries en societats de tipus oral” (Larsen, 1993:157). (Per a una aproximació detallada, veure Chatman, 1990, Berger, 1991; García Jiménez, 1993).

dramàtica, la llar com a escenari preferent i la prominència d'estereotips femenins.

Figura 10. Contraposició entre *Realisme Social* i la *soap opera* (Jordan, 1981a)

Realisme Social (<i>Social Realism</i>)	Convencions de la <i>soap opera</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Narrativa d'esdeveniments personals <ul style="list-style-type: none"> - Inici, nus i desenllaç - Personatge principal i altres personatges implicats o afectats en menor grau - Problemes socials - Resolucions personals. - Visió tranquil litzadora - Personatges de classe treballadora - Representació de la quotidianitat: família, amics, relacions, escenaris (llar i espais comuns reconeixibles) - Temps present - Estil transparent: visió global de la realitat no mediada, sense prejudicis 	<ul style="list-style-type: none"> - Entramat d'històries múltiples <ul style="list-style-type: none"> - Desenllaç no conclusiu - Múltiples personatges implicats (experiències diverses) - Esdeveniments personals "domèstics" - Rol femení principal - La llar com a escenari preferent - Temps present i ritme idèntic - Estereotips

Vista així, la naturalesa de la *soap opera realista* ajuda a entendre el que ha estat un aspecte recurrent de la crítica sobre aquestes produccions, com a marca pròpia: l'avaluació del tractament de temes socials des del vessant de les relacions personals.

“En termes narratius el *Soap Opera Realism* de programes com *Coronation Street* convencionalment exclou tot el que no pot ser vist com a causat per la gent que es considera plausible de ser físicament present en les convencions abans mencionades. El que significa, en efecte, que la majoria de les explicacions socials, i totes les obertament polítiques, són omeses. Les diferents situacions, problemes o èxits, dels diversos personatges són explicades en termes psicològics o ocasionalment atribuïts a la sort.” (Jordan, 1981a:29)

Un dels aspectes més significatius en quant a la representació de gènere de l'anàlisi de Jordan (1981a) és el que proposa com a “resolució intel·ligent” de la *soap opera realista* en haver de combinar dos aspectes *a priori* incompatibles: les dones dèbils i dependents que reclama l'estereotip social, amb les dones assertives que han d'ocupar els rols centrals de la *soap opera*. La clau radica en la representació de la classe obrera, que permet estereotipar les dones com a

personatges tradicionalment més forts que les seves homòlogues de classe mitja. Segons Jordan (1981a) en realitat les dones independents es circumscriuen a sub-grups específics d'estereotips: el de les dones grans “pre-1914” com les grans supervivents, el de les dones lluitadores que es situen al capdavant de negocis o ocupacions laborals masculinitzades, i el de les dones àvids sexualment que contradiuen l'estereotip femení tradicional²⁶. Tal és així, que Jordan (1981a:32) acaba assenyalant que l'èxit de la *soap opera* rau justament en què “es pot veure com omet els grups sociològics normatius – pare, mare i dos nenes– sobre els que afirma tractar”.

“Veiem un programa que utilitza les convencions del *Soap-Opera Realism* en els temes comuns de la vida quotidiana on es localitza; el final conclusiu però no determinant; la impressió d'estereotips sexuals, social i d'edat d'estridents i excitants dones envers flemàtics i obtusos homes; un escenari on l'espai és ostensiblement compartit però flagrantment passat de moda. I els productors són capaços de fer això amb la certesa de què els espectadors es familiaritzaran amb les convencions com a convencions on trobaran divertit veure's caricaturitzats” (Jordan, 1981a:36)

La representació del gènere ocupa bona part de l'anàlisi textual de Terry Lovell (1981), interessada en fer una lectura ideològica de la *soap* a partir de l'observació dels rols socials desenvolupats pels diferents personatges.

Lovell (1981:52) detecta la representació de dones fortes, independents, i sexualment actives, fins i tot, també laboralment, obrint per tant el ventall d'imatges que s'ofereixen a les dones des de les narratives populars. Però la seva constatació de què “la cultura popular és, com el sentit comú, contradictòria i ambigua quan vincula la política de classe i el sexe” manifesta la inquietud comuna a l'època “pel mode en què la representació interactuava amb l'experiència de les espectadores” (Geraghty, 1996:464).

En efecte, a partir del concepte d'*estructura del sentiment* de Raymond Williams, al que adjunta tímidament una noció d'*estructura de la sensibilitat* que entén com a determinada per la classe social –propera a la base de *La distinció* de Bourdieu (1979)– l'anàlisi de Lovell (1981:50-1) conclou que “*Coronation Street* ofereix a les seves espectadores certes *estructures de sentiment* que prevalen a la nostra societat, només parcialment reconegudes en l'ordre normatiu patriarcal”. En validar i celebrar aquests interessos, “la *soap opera* pot ser l'opi de les masses de les dones, o com la religió, ser també, el *signe de l'oprimit*” a partir del qual manifestar la seva acceptació o articular la seva protesta. S'apunten, tot i que pràcticament de forma intuïtiva, en partir de l'anàlisi del

²⁶ Jordan (1981b) classifica els personatges de *Coronation Street* en els següents tipus: dones grans, dones que poden casar-se (madures però atractives, solteres o joves), homes que poden casar-se (madurs i atractius, aterradors, tímids o convencionals), matrimonis, i murrís (maldestres o engalipadors).

text, els grans eixos sobre els que es treballarà la *soap opera*: identificació, identitat i lectures de resistència.

Completa el monogràfic, la contribució de Paterson (1981) sobre la producció i l'anàlisi textual de dos capítols que realitza amb Stewart, on constaten la dificultat d'aplicar les aproximacions a l'anàlisi narrativa tradicionalment pensades per als textos tancats. Apliquen per tant, un mètode d'anàlisi estructuralista, basat en els treballs de Lévi-Strauss sobre els significats simbòlics i els mites com a estructures profundes organitzades en sistemes d'oposició binària. Les dues oposicions operatives fonamentals que examinen en el serial –*inside/outside*, aplicat al concepte de classe, i *masculí/femení*– a partir de les quals conclouen que la *soap opera* “no privilegia un sol conjunt d'actituds i valors, sinó un ventall ampli de posicions sovint contradictòries que són ofertes (a l'espectador) pels diferents personatges i treballades sobre les principals oposicions” (Paterson i Stewart, 1981:97). La multiplicitat d'històries entrelaçades que tant els impressiona els duu a afirmar que “el plaer del text no prové simplement de la resolució dels enigmes, sinó de la representació i del sempre creixent coneixement de la mítica realitat (que crea)”. Una mitologia –*Street life*– on preval “la nostàlgica noció de “comunitat” que dominava les representacions de la classe obrera britànica els darrers anys cinquanta” d'acord als anacronismes propis del melodrama (Paterson i Stewart, 1981:98).

3.5.1.2 *De les representacions a la construcció discursiva de la identitat. Nous interessos: gènere, raça, etnicitat, sexualitat*

Una dècada més tard, Gerarghty (1991, 1995a,b, 1997) reprèn la seva anàlisi de l'estructura serial, i atenent les noves aportacions sobre l'experiència estètica que proposa el gènere i la definició de melodrama al que s'adscriu, divers al cinematogràfic, reforça aquesta àrea amb l'anàlisi comparativa de les *soap operas* de *prime-time* nord-americanes –*Dallas* i *Dinasty*– i les *soaps* britàniques –*Coronation Street*, *EastEnders* i, posteriorment, *Brookside*–. El seu propòsit és doble. D'una banda, des de la línia d'estudis feminista, vol examinar “el rol de les dones a les *soap operas* de *prime-time* i els plaers i valors que els hi són oferts com a audiència implicada” (Gerarghty, 1991:6) atenent les preocupacions temàtiques i les convencions formals com a pilars de l'atractiu d'aquest serial. De l'altra, vol observar com els límits del gènere –i de retruc, el plaer femení– es desdibuixen amb l'entrada de noves temàtiques, que van des del major protagonisme masculí a la inclusió de temes de raça i sexualitat.

La distinció entre ambdós tipus de *soap opera* de *prime-time* com a *melodrama patriarcal* (nord-americana) i *melodrama matriarcal* (britànica) ha estat abordada en el capítol anterior sintèticament (veure Figura 8), així com les principals

diferències entre *Coronation Street* i les denominades “noves *soaps*” o *soaps* modernes britàniques.

En quant a la representació de gènere, Gerarghty (1991) destaca la divergència entre el personatge femení del *melodrama patriarcal* com a opositora que desafia l'autoritat, proposant valors alternatius, i el personatge femení de la *soap opera* com a gestora emocional dels problemes que actua com a pilar d'integració familiar i comunitària (veure Quadre I). Sobre ambdós models construirà l'anàlisi dels tipus d'identificació i els plaers de l'espectadora, coincidint amb les aportacions d'Ang (1985, 1990) sobre les que s'assentarà l'anàlisi del consum antagonista femení (Brown, 1994).

Quadre I – Melodrama matriarcal versus melodrama patriarcal (Gerarghty, 1991)

La seva anàlisi mostra el personatge femení de la *superssoap* nord-americana construït com a amenaça a l'estabilitat del poder masculí –representat físicament en la propietat, el negoci familiar– per la seva capacitat de traspasar les fronteres familiars (divorci, adulteri): “el conflicte generat pel moviment transgressor de les dones s'expressa en problemes relatius als fills, la propietat i l'herència” (Gerarghty, 1995:88). La dona de la *superssoap* nord-americana malgrat la seva aparença de bellesa vàcua i la seva avidesa sexual, basa el seu poder en la gestió de la paternitat: posseeix el control dels fills, fins a l'extrem de la separació que suposaria un divorci, i pot trencar les línies de consanguinitat de l'herència (fills il·legítims). La fórmula ideal per mantenir els desitjos sexuals femenins en la demarcació familiar és l'incest, una opció prohibida que garanteix la tensió narrativa. En canvi, el personatge femení de la *soap* britànica és el de la mare com a suport moral i pràctic de la família en època de crisi (Gerarghty, 1991:79), tant per a la família nuclear com per a la comunitat veïnal i amical on estén modes d'adopció materno-filial des d'on inculcar els valors comunitaris integradors. La transmissió del rol femení de mares a filles assegura la pervivència de l'estructura matriarcal, i d'acord amb les anàlisis precedents, només els subgrups específics s'allunyen d'aquest model –les dones grans, independents, caracteritzades com a tafaneres, excèntriques i “amb una llengua viperina i unes opinions mordaces (que) sovint provoquen discòrdia i empitjoren els problemes. En el fons, són compassives...” (Gerarghty, 1995:91).

El camp de la recerca sobre la representació de la dona en les *soap operas* es configura com una àrea d'estudi sòlida i internacionalitzada, des de l'àmplia perspectiva dels Estudis Culturals i la Crítica Cultural Feminista. La visió panoràmica de les principals publicacions internacionals ens retorna un camp diversificat en quant als aspectes analitzats –rols familiars, comportament sexual, integració laboral, relacions interpersonals d'índole diversa– i els

textos analitzats, d'acord als nous models de producció d'aquests serials arreu del món. Darrerament destaquen, però, els estudis sobre les noves produccions d'èxit internacional, com la comparativa entre els models de dona a les adaptacions de *Betty la fea*, o les anàlisis aplicades a sèries nord-americanes que presenten models femenins aparentment nous, com ara *Sex in New York*, *Men in tree* o *Gossip Girls* però que s'allunyen de la definició del nostre objecte d'estudi.

En quant a les aproximacions metodològiques, val la pena assenyalar també que la lectura en profunditat continua combinant-se amb les aproximacions des de la psicoanàlisi en els darrers treballs sobre les *soap operas* nord-americanes diürnes (Nochlimson, 1992) i les *soaps* britàniques, on Livingstone i Liebes (1995) desenvolupen una línia de treball sobre el valor terapèutic d'aquestes narratives com a continuació dels contes infantils analitzats per Bruno Bettelheim (1977)²⁷ i contraposen a les optimistes lectures feministes de la *soap opera* com a text obert, el risc que la seva ideologia conservadora –en la representació de les relacions amoroses o de la maternitat– pot tenir en el subconscient de les espectadores.

A efectes de la nostra recerca, sense voler abastar el magma d'aportacions que configura la combinació d'aquestes variables, ens limitem a destacar l'anàlisi de les relacions de gènere que contempla Ortega (2002) i el treball previ de Gallego (1999) sobre els serials televisius catalans, que seran comentats més endavant, i les anàlisis recollides en els treballs sobre recepció i identitat juvenil dels serials espanyols on es contempla la variable gènere (França, 2001; Huertas, 2003, Montero, 2006)²⁸.

²⁷ Bettelheim, B. (1977) *Psiconàlisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Ed. Crítica.

²⁸ La representació de gènere en la ficció televisiva, en general, obre un camp de recerca inabastable en el nostre projecte doctoral. Tot i així, podem citar com a representatius de les dues opcions metodològiques preferents en aquesta àrea els recents projectes finançats per l'Instituto de la Mujer del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales a España: l'anàlisi de contingut de l'informe *Tratamiento y representación de las mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de ámbito internacional* (2007) completat amb entrevistes a productor i experts pel que fa a l'anàlisi de l'emissor i amb enquestes d'opinió pel que fa a l'anàlisi de la recepció; i l'anàlisi semiòtico-narrativa aplicada al projecte interuniversitari més ampli sobre les imatges dels adolescents en el *prime-time* televisiu des de la variable gènere, que es completa amb una anàlisi de la recepció qualitativa a través de grups de discussió (Luzón *et al.* 2009). Veure també per a l'anàlisi de contingut: Ramajo *et al.* (2008) "La presencia del adolescente en el *prime time* televisivo: objeto de interés en informativos, ficción y publicidad", *Sphera Pública. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, n.8, p.191-211. En el mateix monogràfic s'inclou l'article de Rodríguez i Correyero (2008), Los observatorios como agentes mediadores en la responsabilidad social de los medios de comunicación: panorama internacional (p. 15-40) on és fa un recull exhaustiu dels observatoris que solen concentrar gran part de les anàlisis de representació sobre gènere, joves, infància i altres àmbits d'interès (immigració, religió, etcètera).

Pel que fa a l'estudi de la representació de temes de classe, raça i etnicitat i sexualitat, Gerarghty (1991) va més enllà dels interessos feministes i es constitueix en un referent ineludible del marc dels Estudis Culturals aplicats a les *soap operas*. Com en el monogràfic de *Coronation Street*, l'interès investigador sorgeix del canvi experimentat en els serials a partir de l'estrena de noves *soap operas* de tradició realista més accentuada. En efecte, si *Coronation Street* és descrita com una *soap* de classe treballadora, que responia als desitjos nostàlgics i conservadors majoritaris als anys seixanta, *EastEnders* o *Brookside*, als vuitanta, són projectes altament compromesos amb la idea de reflectir la realitat social de la Gran Bretanya moderna, de manera explícita tant per l'estil com pel contingut. Especialment en aquest darrer aspecte, compensen les crítiques alçades contra la *soap* clàssica amb el canvi de dècada –absència de personatges d'altres races i de temes contemporanis– i manifesten la seva voluntat de presentar una societat multiètnica i plural, a través d'un ampli espectre de personatges de diferents edats, races i condició sexual, on els problemes socials volen ser tractats en la seva dimensió pública i personal, fins i tot, aquells polèmics per la seva actualitat (pobresa, delinqüència, violacions, atur, racisme o sida). Aquest compromís passa també per dissoldre els vincles comunitaris, i el nucli familiar concentra el valor de refugi que abans era compartit solidàriament amb la xarxa veïnal i amical.

En el rerefons d'aquests canvis, com ja ha estat assenyalat, roman l'objectiu d'ampliar l'audiència entre els joves i el sector masculí (Gerarghty, 1991:167). Un fenomen que també trobarem en el decurs del serial televisiu català analitzat, *El cor de la ciutat*, quan després de quatre temporades trasllada l'escenari del barri de Sant Andreu al de Sants, i en renovar la bateria de personatges, dóna molt més pes a les trames conduïdes per adolescents per tal de captar segments d'audiència més jove.

L'anàlisi de la representació de la raça de Gerarghty (1991:140-7) marca diferències notables entre la primera *soap* televisiva de la BBC, *EastEnders* i la de Channel Four en el que l'autora entén com a modes de caracterització – trets individuals, personatges-tipus recurrents del serial o grups detentors d'una posició o estatus (Gerarghty, 1981:20)– Així, *Brookside* en optar per incloure només un o dos personatges negres els converteix en “representatius” d'una comunitat negra en realitat absent en el món ficcional, cosa que, al seu torn, redueix la seva possibilitat d'acció en les trames i conseqüentment, la seva continuïtat com a personatges fixes individualitzats. Per a Gerarghty (1981:19-20) la introducció de nous personatges durant un nombre limitat de capítols sol respondre al fet que protagonitzen històries que no són aplicables als personatges d'aparició regular amb el que l'espectador s'ha familiaritzat al llarg dels anys. En introduir els personatges negres com a justificació d'històries de prejudici racial (Gerarghty, 1991:145)

els confinen al rol passiu de víctima del racisme dels altres que l'autora descriu com a conseqüència tant del compromís realista com del caràcter melodramàtic del gènere (1997:199). Com a ulterior conseqüència d'aquest tractament planeja el risc d'estereotipar el col·lectiu, ja que la caracterització dels personatges en el serial ha de ser ràpida i precisa –“el sentit immediat de qui és i quin rol desenvolupa el personatge (...) ha de ser comprensible tant pel seguidor fidel com per l'espectador casual” (Gerarghty, 1981:19)– i per tant, pels personatges negres s'accentua el recurs a elements escènics i interpretatius altament reconeixibles.

En canvi, *EastEnders* en multiplicar el nombre de personatges negres, en rebaixa la càrrega de representativitat, i permet oferir una visió més plural on es neutralitza la variable raça com a element de diferència, és a dir, “s'espera que (els personatges negres) comparteixin els mateixos problemes socials i familiars que els blancs” (Gerarghty, 1997:199). Però, tal i com assenyala la investigadora de la Universitat de Glasgow, malgrat els rols més actius que desenvolupen, els personatges negres protagonitzen trames que no són equivalents ni interactuen plenament amb les dels personatges blancs, a les que ni tan sols se'ls hi dedica el mateix temps. Allen (1995:17) en la seva obra compiladora corrobora aquesta conclusió afirmant que la integració en els tres tipus de relacions possibilitades per l'estructura narrativa paradigmàtica –parentesc, relació amorosa o vincle social– ve limitada als personatges “blancs i heterosexuales”.

De l'estudi específic de Fuqua (1995) es desprèn que a les *soaps* l'opció sexual o la raça són elevades a la categoria de trets definidors centrals, que consignen els personatges negres i homosexuals a temes socials conflictius o situats fora del consens comunitari, o circumscrits a la seva subcomunitat. Aquesta percepció de confinament o ghetto –evident en la invisibilització d'ídils interracials, per exemple– on els personatges negres no adquireixen la categoria de ciutadans de ple dret en veure reduït el seu radi d'acció, és compartida per Gerarghty quan assenyala com les trames protagonitzades per personatges negres solen derivar en finals poc feliços –famílies desfetes, i personatges que “retornen com si aquella no hagués estat mai la seva llar” (Gerarghty, 1997:200).

Per a Gerarghty (1991), es tendeix a parlar d'allò comú entre personatges negres i blancs (pobresa, atur, etcètera), i justament per no voler remarcar la diferència, no s'analitza “la possibilitat de què hi hagi diferents raons per a problemes similars”, entre ells la raça. Aquesta aplicació del “políticament correcte” és el que impedeix, al seu parer, la incorporació plena dels personatges. La tesi del desplaçament o no integració es fa extensiva als personatges asiàtics, avalada per estudis com el de Daniels i Gerson (1989 a Barker, 2003) que critiquen la seva representació estereotipada com a

professionals liberals²⁹. Des d'aquesta mateixa òptica, Gerarghty (1991:157-166) analitza la representació de la homosexualitat, que el debat públic va vincular a la sida en el context dels anys vuitanta, detectant les diferències que a les *soaps* britàniques modernes imposa el joc d'equilibri entre les exigències del realisme i les del melodrama:

“En aquest sentit, els personatges són exemplars; la forma en què aborden les qüestions racials o sexuals, per exemple, no només mostra com s'enfronten aquests problemes en l'Anglaterra actual, sinó que suggereix com haurien —o no— de ser tractats” (Gerarghty, 1997:195).

En aquest cas, la intenció de crear imatges positives que neutralitzessin la por a una malaltia endèmica que es llegia en termes de càstig duu als creadors de les *soaps* a evitar vincular l'HIV amb els personatges homosexuals. El prejudici de la filiació entre la homosexualitat i la malaltia, es va narrativitzar en la trama de la sospita (no confirmada) de ser sero-positiu, que *Brookside* va construir reforçant el valor del suport familiar al personatge gai. Tot i així, va ser objecte de crítiques per ignorar les agrupacions socials existents a Gran Bretanya com a vies alternatives de suport (Gerarghty, 1997:197).

La fórmula emprada inicialment per tractar el tema de la sida, idèntica a totes dues produccions britàniques, va ser la d'introduir el tema a partir d'un personatge nou, amb el que es disminuïa la intensitat del nexa amb l'audiència tot cuidant que la seva caracterització fos neutra (no marcada essencialment per variables de raça, edat o sexe). Es concentrava el tema en la reacció dels personatges fixos davant la malaltia, a través dels quals “s'instava als espectador a superar els seus propis prejudicis, i se'ls hi mostrava com arribar a conviure amb les pors irracionals” (Gerarghty, 1997:197). Només *EastEnders* va apostar per incloure la sida en el marc de “l'estructura dominant de la família blanca de classe obrera” a través d'un personatge fix que perd la dona poc després del casament. El valor afegit d'aquesta opció és el de partir de personatges fixos, construïts de forma complexa al llarg dels seu esdevenir narratiu: “el públic coneix la situació i pot aplicar aquest coneixement quan resulta apropiat per a entendre la conducta d'en Mark” (Gerarghty, 1997).

Malgrat poder definir el tractament de la raça, l'homosexualitat i la sida a les *soaps* britàniques com a gens arriscat, Gerarghty (1997) les valora positivament com a “veu popular opositora” i alternativa al radicalisme de la premsa popular anglesa i les *soap operas* nord-americanes. Segons Gerarghty (1991:163-5) en els melodrames patriarcals els personatges homosexuals, a més de ser representatius resulten ambivalents, fins al punt de qüestionar-se la seva condició sexual com a conseqüència d'un excés d'amor matern o acte de rebel·lia vers la figura paterna. En qualsevol cas, afirma la investigadora

²⁹ Un punt en comú amb Lacalle (2005, 2008) (veure: a continuació).

es tracta de personatges “gai per forces que no pot controlar” i que s’enfronten a l’actitud homòfoba imperant del patriarca. Gerargthy (1991:158) només suggereix aquesta pressió en les *soaps* britàniques dels vuitanta pel que fa a la representació de les relacions entre dones, on mai es transgredeixen els límits visibles d’una amistat.

Els estudis sobre la representació de la raça i la sexualitat en el camp de la *soap opera* durant els anys noranta diversificaran els seus interessos però sense perdre de vista els aspectes aquí destacats: estatus (fixe/espòdic) i integració plena dels personatges, d’una banda, i normalització de conductes a partir de la seva visibilitat, de l’altra. Així, el treball de Clark (1995) sobre el melodrama lèsbic *Two in twenty* on denuncia la representació “asexual i deserotitzada” de les relacions lèsbiques, n’és un bon exemple:

“...les dos lesbianes semblen tenir suficient amb abraçar-se en la porta de la cuina o amb llançar-se mirades mentre sopen en restaurants de luxe (...) només les dones heterosexuales són representades com éssers sexuals. Sens dubte, una lesbiana sexualitzada podria ser percebuda com una amenaça per a l’estabilitat de grup homosocial.” (Clark. 1995:132)

I en termes de raça i etnicitat, les anàlisis de noves formes de relació interracial en la comunitat multiètnica representada a *EastEnders* de Bramlett-Solomon i Farwell (1996) o els de Krishnan i Dighe (1990) sobre la representació de la dona postcolonial a la televisió índia, i per extensió en els treballs integrats d’anàlisi de la construcció de la identitat cultural en relació als moviments diaspòrics de Marie Gillespie, són alguns dels més significatius de la dècada recollits per Barker (2003). S’inscriuen, lògicament, en una àrea d’estudi molt més àmplia que abasta la representació de la raça i l’etnicitat com a aportacions discursives a la construcció d’identitats múltiples en els diferents formats de ficció televisiva, i per extensió, de la televisió en general que depassa els límits de la nostra recerca (veure també Lacalle, 2008:47-54).

3.5.1.2.1 *Algunes consideracions metodològiques:* de l’anàlisi de contingut a noves propostes integradores des de la sociosemiòtica.

Val a dir que, a banda dels estudis de representació basats en l’anàlisi narratològica estructuralista i la lectura en profunditat (*close reading*) que hem volgut destacar aquí com a propis de l’orientació dels Estudis Culturals, continua vigent durant aquests anys la tradició empiricista de l’anàlisi de contingut aplicat a la *soap opera* i la representació de gènere, grups o minories, i temàtiques socials diverses. Es tracta d’un tipus de recerca generalment orientat a mostrar els biaixos de la representació que fa la ficció respecte a la realitat social, ja sigui en termes de infrarepresentació de col·lectius considerats de risc (nens, gent gran, immigrants) o de altres variables sociodemogràfiques (professions, com els treballadors no qualificats; gènere,

com els models de dona marginats; o edat, com adolescents, gent gran), o de sobrerrepresentació de determinades conductes en relació a temes com la sexualitat, la violència, el consum de drogues o l'avortament. L'objectiu final d'aquesta comparativa demogràfica, sovint acaba sent el de sospesar els efectes que té sobre l'audiència, entroncant per tant, amb la línia de la Teoria del Cultiu i la perspectiva dels Usos i Efectes, des d'on s'examina la *soap opera* i la telenovel·la com a contingut d'Entreteniment–educació (veure epígraf 3.7.1.2).

Igartua i Humanes (2004:325) fan una síntesi de la visió esbiaixada dels serials televisius descrita a partir dels treballs sobre les *soap operas* nord-americanes de la dècada dels vuitanta (Barwise i Ehrenberg, 1988; Cassata i Skill, 1983; Fine, 1981; Greenberg *et al.*, 1982). Entre les darreres aportacions, trobem treballs com el de Greenberg *et al.* (1996) que il·lustren aquesta línia de treball: una comparativa de la representació de la sexualitat a les *soap operas* nord-americanes la darrera dècada (1985 i 1994), com a base per a l'anàlisi dels efectes de cultiu. La mostra inclou cinc produccions, tres d'elles presents en ambdós períodes (*The Young and the Restless* i *Days of Our Lives*) i la seva codificació recull vuit categories d'activitat sexual (prostitució, violació, homosexualitat, relacions matrimonials i extramatrimonials, penetració, petons, i una miscelània on s'inclou l'avortament, l'embaràs o la virginitat). Els resultats mostren una sobrerrepresentació de relacions sexuals extramatrimonials i l'increment de la visibilitat d'accions físiques, però no d'aquelles violentes o polèmiques, que Greenberg *et al.* (1996:160) atribueixen a la necessitat de la *soap opera* d'acontentar tant el públic veterà com el més jove.

Aplicacions analítiques sobre la ficció televisiva a Espanya: *la representació de la immigració*

Sense tenir cap voluntat de ser exhaustius, sí volem ressenyar una línia d'especial interès que arrenca amb el canvi de segle i concentra les aportacions més rellevants de l'estudi sobre els serials televisius catalans dels darrers anys: la representació de la immigració en la ficció televisiva espanyola. Els fluxos d'immigració massius de la present dècada arriben a objectualitzar-se en els discursos televisius i passen a ser un focus d'interès de primer nivell en la recerca comunicativa, on hi trobem tot un conjunt de treballs basats en l'anàlisi de contingut –com aplica Galán (2006) en creuar els resultats obtinguts a partir de dues sèries professionals, *El comisario* i *Hospital Central*, amb els temes recurrents de tres diaris nacionals i les dades de Instituto Nacional de Estadística, per exemple– o des de l'anàlisi semiòtico-narrativa.

Un dels treballs més rellevant en aquesta àrea, tant per l'abast com pel seu nivell d'exhaustivitat i precisió analítica, és el de Charo Lacalle (2004, 2008).

La semiòloga espanyola combina l'anàlisi de contingut amb un plantejament innovador de l'anàlisi del discurs de Van Dijk (1997)³⁰ des de la sociosemiòtica, amb el que contempla els textos com a part del discurs social:

“La miríade de missatges que constel·len l'univers de la comunicació mediàtica interactua i es confon amb la pròpia experiència de l'individu, amb els coneixements adquirits i amb els relats sobre els que es sustenta la cultura d'una determinada societat (religiosos, polítics, literaris, etc). El concepte d'*enciclopèdia* d'Umberto Eco defineix, de manera precisa i aclaridora, aquella noció de cultura que representa la idea global de l'organització del saber, integrada per un model de les competències socialitzades en un determinat moment històric. L'*enciclopèdia*, entesa com a horitzó general de l'ordre, es converteix en l'entorn socio-interpretatiu de l'individu que el fundador de l'Escola de Semiòtica de la Cultura de Tartú, Yuri Lotman, denomina *semiosfera*” (Lacalle, 2008:12-3)

Al marge dels resultats específics del seu estudi, el plantejament teòricometodològic de l'especialista en ficció televisiva espanyola més reconeguda esdevé una referència ineludible pels interessos de la nostra recerca. La investigació de Lacalle (2008:32-3) s'inscriu en l'anàlisi dels marcs interpretatius (*framing analysis*) a través del treball del nivell més abstracte de l'anàlisi semiòtic, és a dir, des de les estructures narratives al sistema axiològic del quadre semiòtic “*exclòs expulsat/segregat i admès assimilat/integrat*” proposat per Landowski (1993) per a “l'anàlisi de la construcció de les dos grans figures que venen a ocupar el lloc tradicional de l'altre (exòtic) en l'imaginari social contemporani: l'estranger i el marginal”:

“La projecció en el quadrat semiòtic dels diferents modes d'articular la conjunció i la disjunció de l'estranger i del marginal amb la societat que els acull, permet a Landowski determinar les relacions que mantenen ambdues figures de l'alteritat social amb el grup de referència a partir del qual es construeix la identitat de l'altre divers: assimilació o exclusió de l'estranger i admissió o segregació del marginal” (Lacalle, 2005:33).

Des de la perspectiva d'interpretació qualitativa dels marcs narratius que la ficció televisiva proposa en els seus discursos sobre la immigració, l'altra aportació rellevant en el nostre context immediat és la de Ruiz Collantes *et al.* (2006, 2007)³¹. Al igual que en l'anterior, el seu valor afegit no és tant

³⁰ Lacalle (2008) segueix el procediment de l'Anàlisi Crítica del Discurs, assumint el seu compromís de posar al descobert les estructures cognitives de discriminació, per tal de realitzar una anàlisi sociosemiòtica i cultural complexa, basada en la narratologia estructuralista de Propp i la semiòtica-interpretativa de Greimas.

³¹ Aquest treball es desenvolupa en el marc del projecte de recerca I+D+I *La televisión y la construcción de una imagen pública de la inmigración en España* finançat pel

l'atenció que dispensa al serial televisiu català (12 de 66 trames analitzades pertanyen a *El cor de la ciutat*) com el disseny metodològic que implementa des de la semiòtico-narrativa d'inspiració greimasiana. Així, la graella analítica s'estructura en tres blocs: a) característiques sociodemogràfiques, físiques i temperamentals dels personatges; b) la definició de les seves accions (motivacions, capacitats, tipus i resultats); i c) els rols narratius que acompleixen en les trames, atenent les relacions que configuren el seu entorn d'actuació. L'objectiu és doble. D'una banda, permet obtenir una visió panoràmica de la imatge de l'immigrant en termes de visibilitat, autonomia, plenitud i integració en les relacions socials. De l'altra, permet aïllar les estructures narratives prototípiques o recurrents en el tractament de la immigració de la ficció televisiva espanyola com a marcs interpretatius.

Les diferències entre totes dues aproximacions als marcs narratius de la ficció televisiva espanyola parteixen sobretot del marcat caràcter lògic-inductiu de l'estudi de Ruiz Collantes *et al.* (2006, 2007) en fer emergir les estructures prototípiques de la construcció de la imatge de l'immigrant en contraposició al plantejament d'abducció de Lacalle (2008) a partir del quadrat semiòtic de Landowski descrit més amunt. Cal afegir, però, que les divergències en la dimensió de la mostra d'un i altre estudi no permeten contrastar resultats. Mentre que l'anàlisi de Ruiz Collantes *et al.* (2006, 2007), en abarcar únicament les sèries espanyoles emeses la temporada 2002/2003 només permet valorar els resultats com una "instantània", és a dir, com l'anàlisi comparativa de la imatge de l'immigrant en un moment concret, el treball de Lacalle (2008:67) s'ajusta a un objectiu més ambiciós: "construir un mapa conceptual de les relacions d'*identitat/alteritat* en la representació de l'estranger" longitudinalment i treballa, en conseqüència, a partir d'una mostra àmplia que engloba trenta sèries i serials de producció pròpia emesos per les tres principals cadenes estatals i l'autonòmica catalana entre 1998 i 2006.

El seu estudi comparatiu permet obtenir resultats significatius diferenciats per a cadascuna de les produccions analitzades tot considerant les seves peculiaritats genèriques i extratextuals en un context sociocultural evolutiu. En incloure els serials catalans *El cor de la ciutat* i *Ventdelplà* en la mostra analitzada, el treball de Lacalle (2008) adquireix un valor afegit com a antecedent de recerca per a la nostra tesi.

D'ambdues produccions la investigadora espanyola destaca com a resultat la recurrència de personatges immigrants fixos en les línies argumentals –en variables d'edat, gènere i origen–, generalment d'axiologització positiva, tot i

Ministerio de Ciencia y Tecnología (2002-2004), sota la direcció del Dr. Josep Gifreu i Pinsach (Universitat Pompeu Fabra – Grup consolidat UNICA), del que hem estat membre investigador. L'enfoc prevalent és el *framing analysis*.

que poden desenvolupar rols temàtics i professionals diversos. A diferència de la resta de ficcions que componen la mostra, *El cor de la ciutat*, afirma Lacalle (2008:109-112), presenta una configuració d'*exclusió per expulsió* a partir d'un cicle narratiu de mitja durada en comptes de les trames episòdiques habituals –els paquistanesos Yasir i Kanan, obrers no qualificats sense contracte legal, que són ajudats per una veïna del barri–; i una configuració d'*inclusió per assimilació* en el personatge fix d'en Huari, marroquí integrat en la comunitat de referència per relacions de parentesc i amoroses (matrimoni intercultural) i vincles socials (laborals, veïnals i amicals) que “bandeja entre l'assimilació i la normalització truncada per la seva mort a mans d'un grup de neonazis” (Lacalle, 2008:116).

“Cap dels personatges *assimilats* (en la mostra analitzada) té tanta rellevància narrativa com en Huari, degut al paper pedagògic del serial català (les condicions de versemblança del qual són molt menys rigoroses que les de les sèries professionals). Els personatges admesos estan estereotipats, tant pel seu marcat accent com per la seva cultura d'origen (russos i ucraïnians estrictes, cubans faldillers, mexicanes riques consentides, o marroquins condicionats pel seu masclisme cultural).” (Lacalle, 2008:117)

Lacalle (2005) ja havia abordat des d'aquesta perspectiva d'anàlisi la representació del malalt de sida a la ficció televisiva espanyola, assenyalant el progrés que experimenta, en paral·lel al devenir social entre l'alteritat i la identitat: “expulsió, allunyament, confinament, absorció i normalització i es completa el desplaçament de la malaltia vers altres qüestions socials emergents” –en el que divideix en tres fases de representació: divers (1994-98), semblant (1999-2001) i idèntic (2002-04) (Lacalle, 2005:32). Pel que fa al serial català inclòs a la mostra d'estudi, *El cor de la ciutat*, adscriu la representació a través del personatge fix de la Laura Peris una “relació topològica amb allò social d'absorció visible o assimilació”, marcada per la solidaritat com a passió col·lectiva. Lacalle (2005:35) remarca que malgrat que la representació de la Sida no està subjecta a la melodramatització que es fa a Espanya d'altres malalties com el càncer, les exigències del format, el gènere i la temàtica d'aquestes produccions condicionen un tractament, que, veient el quadre sintètic dels resultats, al nostre parer pot ser considerat, si no pioner, sí avançat en el recorregut temporal de la representació de la Sida en la ficció espanyola.

L'anàlisi de la representació de gènere, raça, sexualitat o altres qüestions socials en la *soap opera* i la telenovel·la forma part de dues vies de recerca clarament definides: d'una banda, la investigació sobre la construcció discursiva de les identitats (de gènere, juvenils i culturals) especialment treballada a partir de l'anàlisi etnogràfica sobre les converses generades entorn al serial, que serà ressenyat més endavant (veure epígraf 3.5.2.3.6) i de l'altra, la que entronca amb el seu potencial educatiu o socialitzador, especialment explotat en països en vies de desenvolupament o modernització

(veure epígraf 3.7). Però, en el camp de la representació i les identitats, una de les àrees on la *soap opera* i la telenovel·la han adquirit protagonisme és la que aborda la construcció discursiva de la nació, on situem la recerca singular de Castelló (2005) sobre la ficció de producció pròpia de Televisió de Catalunya.

3.5.1.3 *Narrant la nació, també des dels serials televisius*

“Els mitjans contemporanis normalitzen el ciutadà en una base quotidiana, fent accessibles les formes culturals nacionals i oferint oportunitats per a compartir experiències mediàtiques” (Castelló, 2009:2)

Entre les darreres contribucions al camp de l'anàlisi del rol de la televisió en la construcció d'identitats nacionals, destaca l'obra compiladora editada per Castelló, Dhoest i O'Donnell (Castelló *et al.*, 2009a) arran de l'Encontre Internacional organitzat a Reus l'octubre de 2007 sota el lema *Narrating the nation* on justament es reivindica la centralitat de la representació com a “mecanisme clau en la producció d'imatges i històries sobre la nació”³². El punt de partida és el de considerar les nacions com a “comunitats imaginades (Anderson, 1991) (que són) construïdes discursivament a través de l'èmfasi en les arrels, la història, les característiques ètniques, la cultura, la llengua i (sovint) la religió compartides” (Castelló *et al.*, 2009a:1). Des de la concepció postmoderna de les identitats plurals i híbrides, “les representacions són la matèria prima per a la formació de les identitats nacionals i culturals (Kellner, 1995; Mato, 2003)” (Castelló *et al.*, 2009a:1-2) i en la seva dimensió mediàtica requereixen d'una anàlisi que abasti també l'estructura política de la producció i la recepció.

³² Entre les contribucions més significatives de la primera part de la compilació, destinada a la narrativa, hi figuren les ponències pronunciades per Milly Buonanno, entorn a la religió i la història en la ficció contemporània italiana, els resultats de l'anàlisi comparativa de la representació entre serials catalans i escocesos a partir de l'eix rural-urbà, de O'Donnell i Castelló, i les reflexions sobre el rol dels serials en construcció de la identitat de Lothar Mikos, a partir de l'estudi de cas de les múltiples edicions de *Betty la fea* i Alexander Dhoest, sobre el nacionalisme quotidià. Entre les conclusions publicades del congrés, figura la detecció de dos grups d'experiències sobre la televisió i la identitat, segons si es tracta de nacions sense estat o d'estats amb una indústria audiovisual consolidada. S'assenyala, a més, que malgrat l'escassetat d'anàlisis de recepció qualitatives, sí es pot constatar que “el fet de disposar de ficció televisiva pròpia no significa, obligatòriament, una interpretació en clau nacional per part de l'audiència o que aquesta compleixi un paper fonamental en la construcció nacional dels espectadors” Castelló *et al.*, (2009a:9)

Segons Castelló (2008)³³, la construcció discursiva de la nació és un camp sobre el qual, malgrat no haver-hi una tradició tan consolidada com en altres estudis sobre identitats i mitjans de comunicació, sí es poden resseguir aplicacions analítiques des de l'etnometodologia pel que fa a la producció i recepció (entrevistes en profunditat, grups de discussió), i de lectures en profunditat pel que fa a l'anàlisi textual. Hi destaca els treballs analítics entorn a les peculiaritats nacionals de la ficció alemanya (Moran, 2000) i finlandesa (Ruoho, 2001), i sobretot els casos de les nacions sense estat, d'especial interès acadèmic per a l'anàlisi de la representació, on s'hi inclou la seva aportació doctoral:

“Així, les *soap operas* i sèries dramàtiques per a televisió del País de Gales (Griffiths, 1993; McElroy, 2007); Escòcia (Caughie, 1982; Petrie, 2000 i 2004; O'Donnell, 2008); Flandes (Dhoest, 2003,2004 i 2007) o Catalunya (Fecé, 2003; Castelló, 2007a) han estat analitzades des d'aquest punt de vista culturalista” (Castelló, 2008:244-5)

A efectes de la nostra recerca, val la pena detenir-se en dos treballs, d'especial interès pel seu plantejament teòric-metodològic: els d'O'Donnell (1999) – font d'inspiració per a Castelló (2005), que tractarem abastament– i el de Buonanno (1999a) –principal pilar de la nostra recerca.

3.5.1.3.1 La construcció discursiva de la identitat nacional com a exercici de poder. *El model analític neogramscià d'Hugh O'Donnell*

O'Donnell (1999:10-28) des d'una perspectiva neogramsciana proposa un model analític complex que li permet aproximar-se a les *soap operas* occidentals europees com a narracions influïdes pels models socioculturals que configuren el seu context de producció. Es centra, inicialment, en l'estudi de l'emissor, el context de producció, i l'anàlisi narratològica del text, minimitzant la seva aproximació a la recepció al treball de documentació del marc intertextual –recull de publicacions en premsa– sobre les repercussions de les *soap operas*.

³³ La recent publicació de Castelló (2008) constitueix una obra de referència per a l'estudi de les identitats mediàtiques. L'investigador català construeix el marc teòric a partir de quatre eixos des d'on definir la comprensió de les identitats socials modernes –“creades en processos històrics, construïdes en interacció social, transformades en les tecnologies i fragmentades en la postmodernitat”– a partir de les quals pot recórrer les identitats culturals, nacionals, de classe, de gènere o juvenils i urbanes com les més comunes en la representació que en fan els mitjans de comunicació. Ens interessa especialment el tractament de les identitats nacionals que entronca amb el seu treball doctoral.

O'Donnell (1999:11) estructura el seu treball en quatre camps. Els dos primers comprenen els factors extratextuals i intertextuals que intervenen en la producció de les *soap operas* (pressions exercides per l'estat, les classes socials, les indústries televisives, l'audiència, etcètera) i els aspectes tècnics i lingüístics del text. Connecta, per tant, amb els interessos de l'estudi de la producció de serials apuntats per Cantor i Pingree (1983)³⁴, i els dota d'un cos teòric-metodològic que retrobem en els treballs acadèmics sobre el serial català d'Ortega (2002), però sobretot, en la sistemàtica recerca de Castelló (2005) a través d'entrevistes en profunditat amb els guionistes i els professionals implicats en la direcció i producció de la ficció de Televisió de Catalunya.

Al nostre parer, la sospita que sovint subjau en aquest tipus d'investigacions prové de la dificultat d'avaluar la manera en què els diversos factors extratextuals i intertextuals condicionen la producció sense caure en el parany de establir relacions causals o donar explicacions reduccionistes on no es pondera el valor determinant de múltiples factors en interacció. En aquest sentit, considerem que les aportacions de Castelló (2005) sobre el cas català o de Ruoho (2001) sobre el cas finlandès, tot i ser estudis longitudinals, en concentrar els esforços en la comprensió d'un context socio-cultural i televisiu concret, presenten com a valor afegit el grau de profunditat necessari per a analitzar els diferents condicionaments de la producció de ficció. Tot i així, el projecte d'O'Donnell (1999), és acuradament precís alhora de fonamentar les seves afirmacions, en una comparativa europea sense precedents, i com a pioner, assenta les bases metodològiques per a l'anàlisi de la influència del context sociocultural en la producció de *soap operas*.

Un altre dels valors afegits del seu projecte global rau en la inclusió de l'anàlisi narratològica en el seu model analític, on els dos últims camps comprenen els nivells narratius –micronarratiu, metanarratiu i

³⁴ D'acord amb els interessos que delimiten la nostra tesi doctoral, no tenim per objectiu incloure una revisió dels treballs acadèmics orientats al vessant productiu de les *soap operas* o les telenovel·les. Tot i així, Muriel Cantor i Suzanne Pingree amb *The Soap Opera* (1983) constitueixen un referent ineludible de l'estudi dels serials com a productes de la indústria televisiva i de les rutines de producció al llarg de tot el procés creatiu, des d'on complementen la seva anàlisi de contingut "emfatitzant la relació del contingut ambg els contextos socials i econòmics de producció i transmissió" (Cantor i Pingree, 1983:29) i assenyalen que els condicionants econòmico-polítics influeixen en els contingut molt per sobre dels valors individuals i creatius dels responsables d'aquests serials (veure també Vilches, 1993:148).

A banda dels treballs més complexos de Hobson (1982) i Buckingham (1987) aquí ressenyats, altres estudis d'interès són els de Kilborn (1992) on entrevista diversos professionals per a l'elaboració d'un informe global del British Film Institute, o Grisprud (1995) que relaciona text i producció de *Dinasty*.

macronarratiu— i les dimensions de la narració —transnarrativa i hipernarrativa—. El micronarratiu de les històries o arguments individuals, basat en les relacions entre personatges, l'estudia a partir de les sinopsis transcrits dels capítols. En el metanarratiu distingeix els temes o *issues* d'actualitat incorporats de manera recurrent per les *soap operas* europees, suggerint la seva classificació en tres categories segons la freqüència d'aparició: temes “ben establerts o quasi obligatoris (homosexualitat, racisme, violacions, drogues)”, temes “clarament emergents (sida, lesbianisme, eutanàsia o incest)”, i temes “més o menys tabú (pobresa, atur)”.

Aquesta classificació suposa un cert reduccionisme de “la (complexa) relació entre el producte cultural amb la societat que el produeix”, a més de requerir d'un profund coneixement per part de l'investigador de la normativa socialment consensuada i l'estat de l'opinió pública sobre els temes concrets en el moment en què es proposen. Malgrat que l'anàlisi dels reculls de premsa li permet valorar la repercussió que determinats temes tenen en la societat receptora —com ara, per exemple, l'acceptació social del primer petó homosexuals en televisió a Suècia, o la diferència entre parlar de l'avortament el 1985 o al 1990—, l'investigador escocès és conscient d'aquesta complexitat. Entén, però, que el moll de l'ós —la naturalesa dels textos populars com a pràctiques discursives— és aquest nivell d'anàlisi on “a vegades les *soaps* poden anar darrera de les tendències socials, i a vegades poden avançar-s'hi, però sempre el vincle (text-societat) està fortament mediatitzat i subjecte a un conjunt de pressions de forces variables” (O'Donnell, 1999:22). Una anàlisi que serveix de base a la reflexió necessària per al nivell macronarratiu on s'extrapola el tipus de societat construïda pel serial a partir dels seus valors dominants.

Pel que fa a les dimensions de la narració —amb les que s'ha treballat l'aproximació al serial català en el capítol anterior de la tesi—, O'Donnell (1999:23-24) diferencia la dimensió transnarrativa com a sincrònica, on es relaciona la *soap opera* amb les ficcions contemporànies del context de recepció; i la dimensió hipernarrativa o diacrònica que recull el sentit fabulatori de la ficció i la seva capacitat de persistir en el temps. La primera correspondria al que Buonanno (2002b:77) defineix com a *fictionscape* o territori imaginari determinat pel conjunt d'històries de ficció ofertes durant un temps determinat, que “no coincideix necessàriament amb l'experimentat per les audiències” sinó que es proposa com un conjunt de formes a través de les quals “la societat es representa a si mateixa” o es narrativitza, d'acord amb O'Donnell (1999), de forma condicionada pel que selecciona com a experiències socials rellevants a incloure-hi. La segona es vincula a les funcions que Buonanno (1999a:62-7) adscriu a les sèries de televisió: explicació de faules, familiarització i manteniment de la comunitat (veure capítol 4).

La voluntat holística del model analític d'O'Donnell (1999), es diferencia dels plantejaments comprensius que des de la línia llatinoamericana de la *Teoria de les mediacions* de Martín-Barbero (1987) proposen Vassallo de Lopes *et al.*, (2002) o Tufte (2000) (veure epígraf 3.6) en què, malgrat descriure el text com l'espai seu d'un complex procés de negociació entre productors i consumidors, aquest darrer no forma part de l'estudi si no és en relació als pressupòsits del text (d'acord a *l'intentio operis* d'Eco) i dels productors³⁵. Darrerament, però, l'investigador de la Glasgow Caledonian University s'ha endinsat en el camp dels estudis comparatius internacionals sobre la recepció de sèries pròpies de ficció a Catalunya i Escòcia (Castelló *et al.*, 2009b) a través de grups de discussió centrats en l'avaluació del grau de realisme percebut i de representació d'allò distintiu català o escocès, així com dels usos lingüístics, seguint la línia que va “dels discursos a la recepció” encetada per Castelló i López (2007) amb la que l'investigador català donava continuïtat a la seva tesi doctoral.

3.5.1.3.2 El rol de la ficció televisiva com a realitat social simbòlica.

L'anàlisi fenomenològica de Milly Buonanno

El treball de Milly Buonanno està vinculat a l'Osservatorio sulla Fiction Italiana (OFI) de la Fundació Hypercampo amb seu a Roma, que lidera des del 1988, des d'on es realitza una anàlisi continuada de la representació de la societat contemporània italiana que ofereixen les històries de ficció televisiva de producció pròpia. Compta amb el suport del Departament de Recerca de la cadena pública italiana (RAI) i el Departament de Marketing de la televisió privada (Mediaset) i es tradueix en informes periòdics publicats sota la col·lecció *La fiction italiana/L'Italia nella fiction* de la RAI – VQPT (1991–2006)³⁶.

³⁵ O'Donnell (1999:25-26) subscriu el plantejament de la *intentio operis* d'Umberto Eco, pel qual el text és un lloc de convergència entre les intencions de l'autor i les del lector (*intentio auctoris* i *intentio lectoris*) i permet rastrejar els rols textuals de l'autor i el lector model. Renuncia, per tant, a l'anàlisi del lector empíric.

³⁶ Tal i com hem mencionat en els agraïments que encapçalen el nostre treball, vam tenir el privilegi de conèixer de primera mà el treball de la Dra. Milly Buonanno en el marc d'una estada de recerca predoctoral a Florència i Roma la tardor del 2005. El que ens va facilitar l'oportunitat d'integrar-nos en el Dipartimento di Scienze Sociali e Politiche della Università di Firenze on tenia la càtedra, accedir als arxius documentals de la televisió pública italiana, la RAI (especialment els estudis recollits sota el paraigua de la Verifica Qualitativa dei Programmi Tramessi) i l'aplicació dels dissenys metodològics de l'Osservatorio sulla Fiction Italiana –seu del Projecte Eurofiction de l'European Audiovisual Observatory–.

Des del marc teòric dels Estudis Culturals Consensuals –*ritual view of communication* de James Carey (1988)³⁷– i la fenomenologia social d'Alfred Schütz– aplica el mètode de *close reading* o lectura en profunditat –“de tipus eminentment qualitatiu i hermenèutic (...) una anàlisi interpretativa sobre textos simples o corpus més extensos” (Buonanno, 1999a:76)– a partir d'un disseny *ad hoc* per a la ficció televisiva seriada inspirat en els codis televisius de Fiske i Hartley (1978)³⁸. Així, subdivideix l'anàlisi en cinc àrees, al marge dels elements d'identificació (producció, gènere, dades d'emissió): context (escenari històric-social, localització, ambients i espais), confecció (elements formals, visuals i sonors), narració (trames, personatges, accions i estructura temporal), continguts (temes, problemes, subjectes i institucions) i significats (valors reafirmats, rebutjats o transgredits).

L'objectiu de Buonanno (1999a:64) és analitzar els continguts televisius de les sèries de ficció televisiva italiana sobre els que: “es constitueix i desplega un ric repertori d'objectes, estímuls, suggestions –potser encara més que no pas models de comportament– per a l'elaboració fantàstica sobre sí mateixa i sobre el món, reconeguda com a part essencial dels moderns processos de construcció de la identitat”. Al llarg de la seva trajectòria de recerca, Milly Buonanno, ha abordat la identitat cultural i nacional italiana a la ficció televisiva, centrant-se en el tractament dels temes socials vinculats als seus pilars: la família (maternitat i paternitat), la religió o la història.

Buonanno (1999a) s'adscriu a la visió dels mitjans de comunicació “com a canals que transporten continguts” i no “com a llenguatge del que cal estudiar la gramàtica o com a ambient que marca un determinat context epistemològic” – metàfores emprades per Meyrowitz (1985:55-6) amb les que es separaria de l'anàlisi de les estructures narratives i la sociosemiòtica o l'anàlisi crítica dels discursos socials. La seva aplicació metodològica representa una alternativa a les anàlisis textuais d'estructures narratives que han estat aplicades a l'estudi de les *soap operas* i les telenovel·les centrades en la representació, ja que es tracta d'una anàlisi d'estructures narratives de tipus fenomenològic on contempla el personatge i les seves accions com a comportaments humans i socials, i no com a “rol narratiu” definit per

³⁷ Des dels Estudis Culturals Consensuals, James Carey (1988) defineix la comunicació com *the ritual view*, per l'accent que posa en la “comunió”, el “compartir” i el “mantenir unida” la comunitat de manera simbòlica i ritualitzada. La comunicació és “un procés simbòlic a través del qual la realitat es produeix, es manté, es reconstitueix i es transforma” (Rodrigo, 2005; Estrada i Rodrigo, 2009; Carey, 1988). Veure definició de *comunicació* de Gifreu (1991)

³⁸ Els codis de la televisió proposats per Fiske i Hartley (1978) –*discursius* (tècnics i lingüístics), *de realitat* (representació o elements de referència) i *ideològics* (significats adscrits)– són també la base de la proposta analítica de Martín Barbero i Muñoz (1992) pel que fa a l'anàlisi textual del seu complex model.

l'estructura on tenen lloc les seves accions en tant que “funcions” del relat (Casetti i Di Chio, 1999:267-273).

Aquesta perspectiva analítica del personatge “com a real”, compartida amb el plantejament des de la psicologia social cognitiva de Livingstone (1990) (veure epígraf 3.8.1) és diametralment oposada a la de les investigacions pioneres als anys quaranta sobre els efectes nocius i les que se'n feien ressò als setanta des de la perspectiva d'usos i gratificacions, ja que parteix d'un definició prèvia de la ficció com a *estatut de la realitat* des de la fenomenologia schutziana que compartim com a plantejament teòric de base en la nostra recerca (veure capítol 4).

3.5.1.3.3 *Nation as a political stage*. L'aportació a l'anàlisi de la identitat nacional de Televisió de Catalunya

Des de la base teòrica definida per O'Donnell (1999), Castelló (2005) estudia la construcció de la identitat nacional en la ficció televisiva de producció pròpia de Televisió de Catalunya a través de l'anàlisi de contingut i les entrevistes en profunditat amb els professionals implicats en la producció, que li permeten, a més, bastir el marc contextual de la televisió autonòmica i de cada una de les vint-i-sis produccions que s'inclouen en el període estudiat (1994-2003).

La representació de la identitat nacional a través de l'anàlisi de contingut³⁹ li permet verificar que les directrius político-culturals per a la construcció nacional es materialitzen a les sèries de producció pròpia de Televisió de Catalunya en la presència de referents nacionals catalans, especialment territorials i lingüístics més que no pas els de tipus folklòric, esportiu o social. L'investigador català, detecta una representació desigual del territori i la diversitat cultural, on predomina el món urbà, barceloní i els referents més universals, vàlids per a tota Catalunya (Castelló, 2005:486-9) i remarca que “(la) identitat és construïda en base a la representació del “nosaltres” però també dels “altres” culturals i nacionals” (Castelló, 2005:550).

D'altra banda, l'anàlisi hipernarrativa i extratextual que completa el seu treball, li permet concloure que “la nació és un procés polític i cultural en

³⁹ Treballa sobre una mostra aleatòria estratificada per gènere i una mostra de propòsit, amb un total de vint capítols de gènere i durada diversa, d'entre un univers de 2.784. Inclou categories d'anàlisi com símbols, territori, institucions, llengua, agents i afers socials, religió, història, folklore i cultura popular o esports (Castelló, 2005:455-461). Posteriorment, i d'acord als resultats obtinguts, l'investigador les ha seleccionat i classificat en quatre elements: localització i territori, temes i usos lingüístics, representació cultural i referents històrics o institucionals (Castelló, 2009:303).

construcció permanent” (...) on la televisió juga un paper essencial en la construcció dels referents nacionals i culturals col·lectius, sent les sèries de ficció, com a “productes populars i de masses”, una peça clau (Castelló, 2005:541-7). Retorna, per tant, als conceptes de “*fictionscape*”, “comunitat imaginada” o “nació narrada” (Buonanno, Anderson, Bhabha), per defensar la necessitat d’analitzar i avaluar la representació que la televisió ofereix com a proposta de nació:

“La televisió, per tant, esdevé un “escenari nacional” – amb la seva particular escenografia – que retrata les situacions “banals” que són irrealitzables en l’esfera pública perquè el conflicte polític tendeix a conduir a situacions de “*hot nationalism*”⁴⁰. Mentrestant els estats representen també els seus propis trets banals del dia a dia. (...) Les comunitats no només necessiten ser “integrades” en la vida social, sinó també veure que són representades i participen en imatges fictivals i sentir que realment pertanyen a un projecte global de futur”. (Castelló, 2009:316-7)

En l’estudi de cas aplicat a Televisió de Catalunya, Castelló (2005) conclou, a diferència dels resultats d’altres estudis sobre la producció de *soap operas* anglosaxones (veure Henderson, 2007) que:

“Des d’un punt de vista extratextual, Televisió de Catalunya ha aplicat un criteri polític sobre la producció de ficció basat en el mandat fundacional de l’ens públic de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, que exigeix que la programació faci una promoció de la llengua i la cultura catalanes. Dins d’aquests paràmetres, els creadors de ficció han disposat d’una llibertat creativa que només ha patit entrebancs de tipus econòmic-financer (manca de pressupost) i, en casos molt puntuals, de tipus “sensibilitzador” (consells de tipus polític sobre temes de sensibilització social) o comercials (participació d’espònsors i coproductors)” (Castelló, 2005:552)

És difícil trobar altres recerques similars en quant al rigor i l’exhaustivitat que Castelló (2005) aplica a l’anàlisi de la producció i els continguts, en el que Newcomb i Alley (1993) definarien com a combinació de l’anàlisi de nivell mig –que estudia el treball dels professionals no circumscrit a una sola producció– amb la de macronivell que engloba la base cultural, social i política on arrela la indústria televisiva. L’aportació de Ruoho (2001) sobre el cas finlandès com a “*utility drama*” és, des del nostre punt de vista, una de les excepcions, igualment rellevants, de l’estudi de la construcció de la identitat

⁴⁰ *Hot nationalism* és el terme emprat per John Hutchinson (2005:150) per definir “el nacionalisme didàctic que es centra en instigar la idea essencialista de nació, com a objecte sagrat i transcendent, pel que val la pena sacrificar-se (...) a través de la promulgació de conductes exemplars on s’unifiquen variables de classe, regió, religió i gènere”. Hutchinson (2005) *Nations as zones of conflict*. London: Sage Publications. El concepte s’articula per oposició al de *banal nationalism* (consumit inconscientment).

nacional –i el valor funcional dels drames televisius– des d'aquesta perspectiva.

3.5.2 La intensa relació entre la *soap opera* i els seus espectadors. *A la recerca de les fonts del plaer del consum d'un producte de la cultura popular*

3.5.2.1 *Plaer, identificació i representació femenina.*

La concepció d'una espectadora femenina amb carències emocionals que la fan vulnerable a l'adoctrinament ideològic mobilitza el gruix de la recerca sobre *soap operas* dels anys vuitanta sota la guia de la Crítica Cultural feminista⁴¹, de la que Tania Modleski (1982) n'és una de les principals precursoras.

A *Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Modleski (1982) analitza les narratives de ficció romàntica –on inclou la novel·la gòtica del segle XIX, els *Harlequin romances* i la *soap opera* nord-americana de *daytime*– com les formes de la literatura popular amb les que millor connecta l'audiència femenina, amb el propòsit de discernir què és el que els proporciona un “plaer únic”. Amb la seva recerca sobre la forma particular en què la *soap opera* posiciona l'espectadora femenina, Modleski (1982) “desafia obertament els supòsits de la teoria fílmica establerta a finals dels anys setanta” (Clancy, 1994:141).

Tant la *Teoria de Screen* o Teoria britànica del Film com els Estudis Culturals parteixen del mateix concepte de “*subjectivitat individual* com a producte ideològic” de Louis Althusser, amb el que es substitueix la categoria d'individu, i sobre el qual treballa des de la psicoanàlisi postestructuralista, Jacques Lacan, i des de la noció de subjecte historitzat, Michel Foucault (Storey, 1993:90 a Grandi, 1995)⁴². La *Teoria de Screen* parteix de la idea

⁴¹ La Crítica Cultural Feminista de la Televisió forma part de la Crítica Cultural que es desenvolupa significativament a partir del desplaçament dels Estudis de la Dona (*Women Studies*) als Estudis de Gènere (*Gender Studies*) (Grandi, 1995). L'investigador italià hi inclou totes aquelles investigacions feministes –Ang (1985), Seiter *et al.* (1989) o Brown (1990)– que analitzen els programes i l'audiència televisiva des de la *Reader-response Criticism* descrita anteriorment. Per a una panoràmica completa de l'estudi de la *soap opera* des de la perspectiva feminista ens remetem a Blumenthal (1997).

⁴² Per *Teoria de Screen* es coneixen les hipòtesis teòriques dels treballs publicats per la prestigiosa revista britànica de nom *Screen*, inicialment sobre textos cinematogràfics i

antiessencialista que les identitats són, en plural, construccions discursives culturals en un temps i espai específic –ja que no existeixen referents estables per a les categories socials (gènere, raça, etcètera) que reflectirien una identitat essencial bàsica– i entén que el subjecte es troba immers en un creuament de diversos discursos (fílmics, literaris, socials, etcètera) que l'interpel·len proposant-li una “pluralitat de posicions”.

És a partir d'aquests pressupòsits teòrics que en les seves anàlisis textuals conclou que els textos produeixen les seves lectures possibles i els seus propis lectors, generant una única posició possible per l'espectador –el que influirà, tal i com afirma Grandi (1995:130) en la idea de “lectura preferida” dels Estudis Culturals coetanis–. Des de la *Teoria de Screen* els definits com a “mecanismes de sutura” (l'ús de la càmera subjectiva o el pla-contraplà, per exemple) són “tècniques narratives i visuals persuasives que organitzaven les respostes de l'audiència segons certes fórmules preescrites” (Curran, 1996:387) estimulants la identificació i la participació de l'espectador en un sentit únic⁴³. Modleski (1982), en canvi, proposa la idea d'una identificació múltiple a les *soap operas*.

posteriorment també televisius. Com Grandi (1995:130-132) recull, la seva base és estructuralista i post-estructuralista: “utilitzava un quadre conceptual compost per diversos fragments: no només les propostes teòriques sobre la relació subjecte-ideologia formulades per Louis Althusser (1965;1974; Althusser i Balibar 1965), sinó també per la categoria d’“interpel·lació” i de “subjecte” de Jacques Lacan, les teories del discurs elaborades per Michel Foucault (1966;1969;1970;1972; 1975;1976;1984a;1984b), pel grup *Tel Quel* i per Julia Kristeva; les principals categories d'anàlisi dels films que han caracteritzat la teoria psicoanalítica de Christian Metz (1968;1971).”

⁴³ Des de la perspectiva feminista, l'article de Laura Mulvey, “*Visual pleasure and narrative cinema*” a *Screen* el 1975, marca un punt d'inflexió en la teoria dominant de la revista britànica en descriure els plaers del cinema clàssic hol·lywoodià –voyerisme i identificació narcisista– com a eminentment masculins i denunciar la conseqüent reclusió de la dona com a símbol o objecte fetitxe. Malgrat que des del moviment feminista es titllarà aquesta Teoria psicoanalítica del film de reduccionista i essencialista, i de forma similar, des dels Estudis Culturals se l'acusa de determinisme textual (Grandi, 1995:138), la revisió lacaniana de Mulvey (1975), en descriure l'espectador del cinema clàssic de Hol·lywood com a masculí, relega la recerca feminista al cinema per a dones, i de retruc, al melodrama maternal que és la *soap opera* (Geraghty, 1996:464).

Pel que fa a l'adaptació de la teoria fílmica britànica als estudis sobre la televisió, cal destacar la importància de l'anàlisi teòrica del melodrama com a element de connexió. A tall d'exemple només cal veure la citació per part d'Ien Ang (1982) dels assajos de Laura Mulvey i Thomas Elsaesser, sobre el melodrama fílmic; i els treballs de David Thorburn i Jean-Marie Piemme sobre el melodrama televisiu als EUA i França. Susan Emanuel (1994:32) fa referència a la recopilació sobre el melodrama fílmic que Christine Gledhill (1987) fa a finals dels vuitanta, destacant les seves especificitats i diferències amb el melodrama televisiu. L'estudi comparatiu més complet és el de Christine Geraghty (1996).

A partir dels treballs psicoanalítics de Nancy Chodorow i Luce Irigaray sobre els forts vincles afectius entre mare i filla, Modleski (1982) descriu la relació entre l'espectadora femenina i la *soap opera* com una relació de "proximitat" excessiva (Kaplan, 1992). Així, de la mateixa manera que entre mare i filla és difícil dirimir on comença una i on acaba l'altra, per a l'espectadora de la *soap opera* no hi ha distància suficient per a un procés d'identificació únic, i s'identifica:

"com una espècie de *mare ideal*, de gran saviesa, i amb sensibilitat suficient com per a comprendre i resoldre els conflictes i les necessitats dels seus familiars, s'identifica amb tots ells sense fer preguntes ni demanar res a canvi" (Modleski, 1982:91 a Clancy, 1994).

Aquesta relació entre l'espectadora femenina i la *soap opera* ve facilitada per dos factors. El primer és l'estructura narrativa fragmentada de la *soap opera* que imita els ritmes de la vida domèstica i entronca amb l'interès preliminar de Modleski (1982) de desenvolupar la hipòtesi de Carol Aschur sobre la filiació entre l'estructura del serial televisiu i el treball de les dones (Kaplan, 1992:264). El segon, que s'hi deriva, és l'intrínsec plaer femení de l'espera: la resolució dilatada dels problemes domèstics ajuda a exercitar la paciència i proporciona el plaer del consol per empatia amb el personatge femení.

"Sintonitzar demà, no per trobar les respostes, sinó per veure quines altres complicacions postergaran les resolucions i introduiran noves preguntes. D'aquesta manera, la narrativa, col·locant més i més complexos obstacles entre el desig i la seva satisfacció, fa de l'anticipació d'un final un final en si mateix. Les *soap operas* inverteixen l'exquisit plaer en la condició central de la vida d'una dona: esperar –una trucada, que el nadó s'adormi o que la família es reuneixi al final del dia, mentre la *soap opera* ha deixat la seva família lluitant contra la dissolució" (Modleski, 1984:85)

És així com "les *soaps* acomoden la naturalesa del treball femení a la llar, al igual que la distracció o interrupció femenina" (Kaplan, 1992:265). Però malgrat aquesta adaptació a la rutina domèstica de la dona, Modleski (1982) no propugna en absolut les *soap operas* com a textos feministes. La seva és una anàlisi textual on constata que tant l'estructura formal com els temes abordats a les *soap operas* remetent a "les demandes domèstiques que es fan les dones des del capitalisme patriarcal" (Clancy, 1994:143).

L'obra analítica que completa aquesta primera aproximació feminista a la *soap opera* és l'estudi *Reading the Romance* de Janice Radway (1984) per a qui, tot i que la ficció romàntica proporciona un espai utòpic d'alliberament de responsabilitats domèstiques, circumscriu la plenitud de la dona a la relació monògama amb un home. Es tracta, doncs, d'un treball que corrobora les conclusions de Modleski (1982) però contraposa a l'anàlisi de les estructures

narratives de Propp (1928/1971), l'estudi etnogràfic –entrevistes i qüestionaris– d'un grup de seixanta lectores habituals de ficció romàntica. Així, Radway (1984) fa un pas més i explora “el lloc on el gènere del text, els valors i creences individuals i les relacions materials de poder estan en interacció de forma molt evident” (Purdie, 1994:166).

La importància d'ambdues aportacions rau en la conjuntura històrica de la recerca comunicativa i cultural en què es produeixen –especialment en el context britànic, on exerceixen major influència–, que Clancy (1994:134-7) descriu a partir de tres grans preocupacions. En primer lloc, el paper irrellevant de la dona com a rol actiu en la producció i el consum literari, equiparable al pes irrisori que té la cultura femenina en les primeres obres significatives dels Estudis Culturals –Richard Hoggart i Raymond Williams–. En segon lloc, els canvis originats pels debats feministes sobre les imatges de les dones, on cal tenir present que, inicialment, els estudis feministes adopten la línia empírica de l'anàlisi de contingut que sosté la transmissió de models de comportament o rol a través dels personatges femenins (*Role Image Approach*) i conclouen, de la seva comparativa amb el món real, que les *soap operas* “refleixen actituds masculines i la situació de la dona en la societat sovint a través d'una falsa representació de la dona “real”” (Barker, 2003:166). Les falses representacions, assimilades al concepte d'estereotip⁴⁴ són vistes amb preocupació pels estudis feministes fins que, a finals dels anys setanta, es substitueix la idea de la televisió com a “mirall distorsionador” per la de “finestra al món” i entra en joc la noció de representació i identitat des d'una òptica antiessencialista a través dels Estudis Culturals. El que connecta, al seu torn, amb el darrer aspecte contextual apuntat per Clancy (1994), les inquietuds teòriques postestructuralistes dels Estudis Culturals britànics a l'època.

3.5.2.2 *El text com a punt de trobada i l'entrada en joc de la interpretació*

La Crítica Cultural Feminista de la Televisió s'emmarca en els Estudis Crítics d'Audiència, on també es localitza gran part del treball dels Estudis Culturals sobre la televisió en l'àmbit de la recepció, sent el punt comú l'aplicació de mètodes etnogràfics (combinació de tècniques: entrevistes, observació participant i anàlisi de converses) i diferint en quant a l'objectiu específic de “determinar el mode en el que l'audiència respon a les distintes activitats

⁴⁴ Afirmar Stuart Hall (1997:258 a Barker 2003:166) que: “L'estereotip redueix, essencialitza, naturalitza i fixa la *diferència*”. I partir d'aquesta definició, Barker (1999:166-169) recull alguns dels treballs més significatius sobre la representació de la dona i del gènere (*gender*) des d'aquesta òptica: el de Meehan (1983) sobre la televisió als EUA, el de Gallagher (1983) a escala mundial, o el de Krishnan i Dighe (1990) a la ficció de la televisió índia.

textuals en relació a la televisió (...), especialment a la manera en què l'audiència es relaciona en quant a *gender* i utilitza la televisió en la seva vida” (Brown, 1990:12 a Grandi, 1995:267). Connecta doncs, amb un context on cobra importància la idea de l'activitat interpretativa de l'audiència i es qüestiona el poder del text respecte a la pluralitat de posicions que el subjecte hi pot adoptar –d'acord a les modalitats de lectura (hegemònica, negociada i d'oposició) definides per Hall (1980).

El model de codificació-descodificació de Hall (1980) planteja una ruptura significativa en passar de considerar els processos de producció i recepció com a separats a centrar-se en les relacions entre tots dos processos pel que fa a la construcció de significat (Grandi, 1995). Així, l'anàlisi dels processos socials i individuals de producció de sentit des de la semiòtica i l'etnografia s'adreçarà tant a l'estudi de l'emissor com del receptor.

Aquí és on s'emmarca el treball d'Hobson (1982) des del mateix Centre d'Estudis Culturals Contemporanis de la Universitat de Birmingham sobre la *soap* britànica *Crossroads*, tot seguint la línia d'influència del treball de Morley des de l'anàlisi semiòtica del text i les primeres aproximacions a l'estudi etnogràfic de les condicions individuals, socials i extratextuals del context de consum televisiu que marquen la producció de sentit⁴⁵.

Hobson (1982) duu a terme una anàlisi etnogràfica complexa on examina el significat que la *soap opera* adquireix per a cadascun dels implicats en el procés de producció i recepció, entenent que *Crossroads* és el resultat d'un conjunt dinàmic de pràctiques institucionals que dona lloc a múltiples lectures. Així, estudia a partir d'entrevistes semiestructurades el treball dels guionistes, i les decisions que productors, programadors i demés professionals que conformen el pol emissor prenen al llarg del procés creatiu de la *soap opera*, atenent a la seva pròpia concepció de l'audiència, contemplada en el text. I pel que fa a l'anàlisi de la recepció, recorre a mètodes d'observació participant en el context real de consum, és a dir, segueix l'experiència de visionat a la llar durant l'emissió de la *soap opera*, comprovant la influència del context específic de recepció familiar.

Té en compte també les variables del marc intertextual que cobreix la premsa com a mostra del discurs públic que influeix en la construcció del significat

⁴⁵ David Morley aplica una aproximació no pròpiament etnogràfica orientada a establir la tipologia de descodificacions de *The “Nationwide” audience: Structure and decoding* (1980). Anys més tard, a *Family television: Cultural Power and Domestic Leisure* (1986) estudia la influència de l'organització de la vida domèstica en els modes de recepció televisiva i conclou que la unitat de consum és la família, i no l'individu. La seva aportació sobre els modes de consum i les competències de gènere per part dels espectadors seran recollides per la recerca sobre *soap operas* (Seiter *et al.*, 1989) i telenovel·les (a Colòmbia, Martín-Barbero i Muñoz, 1992; a Veneçuela, Barrios (1988), a Mèxic, Covarrubias *et al.* 1994; a Perú, Quirozi Márquez, 1997, etcètera).

de la *soap opera* que fa l'audiència. El cas concret que tria –la reacció de les espectadores contra la desaparició de la protagonista, Meg Mortimer, en no renovar l'actriu el seu contracte amb la productora– posa de manifest la capacitat dels espectadors de recórrer a diferents codis –textuals, genèrics, etcètera– a l'hora d'interpretar el text polisèmic. I tal i com destaca Grandi (1995:154), Hobson (1982) qüestiona el concepte de “lectura preferida” i s'alinea en la idea de Morley (1980) sobre l'existència de diversos significats i plaers en el visionat de la *soap opera* en funció de la posició que l'espectador ocupa en la societat (gènere, raça, classe social, etcètera) fent-la extensiva als individus implicats en el procés de producció.

En la seva defensa de la qualitat de *Crossroads*, Hobson (1982:136) apel·la al seu valor socialitzador, que reclama com a prioritari: “la ficció popular *hauria* de connectar amb la vida i la realitat”. Els espectadors, “a partir de l'acumulació de coneixement sobre el que ha passat en el serial, fan judicis sobre el que passa, però sempre basats en *la vida real*” i és justament aquest valor –diametralment oposat al d'escapisme– el que configura les *soap operas* com “una forma de comprensió i de reproducció de problemes que reconeixen com a “compartits” per altres dones, tant en el programa com en la *vida real*” (Hobson, 1982:127,129). Coincideix amb Brunson (1981:35) en què:

“(les *soap operas*) són repertoris de comprensió i assumpció sobre les relacions personals i familiars en què la noció de personatge individual és central. Perquè encara que la narrativa de la *soap opera* sembla abocar a la pregunta: *Què passarà a continuació?*, aquesta ve determinada per una pregunta prèvia: *Quina classe de persona és?* (...) la *soap opera* planteja una potencial igualtat moral de tots els individus”

De la seva anàlisi textual conclou que “en una *soap* com *Crossroads* les solucions als problemes no són òbviament progressistes, i mai són revolucionàries” malgrat poder tenir un cert marge de variabilitat, però allò important no és el tipus de solució que troben, sinó el fet de presentar determinats problemes. Coneixedors de les restriccions imposades al programa, saben “apreciar que està representant temes que veuen com a part de la seva vida quotidiana” (Hobson, 1982:130).

Allen (1995:8) reconeix la influència de la recerca de Hobson (1982) més enllà de l'àmbit britànic. D'una banda, en la incipient crítica literària sobre *soap operas* i la recerca sobre el plaer femení, on destaca la seva reivindicació qualitativa del serial en funció de la importància que li adjudica la seva audiència femenina, atribuïble a les competències compartides entre text i espectadora en l'esfera personal i domèstica. I d'altra banda, en les aplicacions de la seva proposta d'anàlisi, com ara la de Tulloch i Moran (1986) de l'australiana *A Country Practice*.

Al nostre parer, el treball que millor segueix la línia oberta per Hobson (1982) en definir el programa televisiu “com un triple procés entre la producció, el propi programa i la comprensió del programa per part de l’audiència” (Grandi, 1995:153) és el de David Buckingham (1987), qui enfronta l’anàlisi de l’audiència d’*Eastenders* (BBC) des de quatre fronts: emissor, text (gènere), context, receptor (veure Quadre II).

**Quadre II – Eixos d’anàlisi de l’audiència d’*Eastenders*
(Buckingham, 1987)**

1. Emissor: la representació mental de l’audiència.

L’anàlisi etnogràfic del procés de producció li permet examinar les rutines professionals des d’on l’audiència –suposada, intuïda o imaginada–, que afecta a la presa de decisions sobre el serial, també es modela i s’educa.

2. Gènere: l’espectador com a rol textual (*lector model*).

Des de la perspectiva de la *reader-oriented criticism* analitza el recorregut que *Eastenders*, com a text, marca a la seva audiència, atenent especialment els aspectes sintagmàtics i paradigmàtics que han estat descrits com a regles del gènere.

3. Context: discursos de, sobre i per a l’audiència.

Estudia el marc intertextual generat per les activitats de promoció i màrqueting, i pel discurs social reproduït a la premsa en tota la seva complexitat (institució emissora, crítics, etcètera), del que l’audiència és alhora, subjecte, objecte i objectiu. Dels temes recurrents que aïlla en la premsa –prediccions, conflictes interns, interferències entre la vida pública dels actors i el serial, etcètera – destaquen aquells que conflueixen en el debat públic: el realisme social, la sexualitat i la moralitat al serial.

4. Receptor: l’espectador intèrpret (*lector empíric*).

Estudia els processos de recepció de la *soap opera* a través d’entrevistes a grups de joves receptors, als que considera especialment hàbils en la comprensió del mitjà –en la línia d’investigació sobre el consum televisiu infantil i juvenil que ell mateix perdurà.

Considerem essencial de l’anàlisi de Buckingham (1987) l’assumpció del que Eco (1981) conceptualitza com a *lector model*, en observar com el procés de producció de les *soap operas*, passa per una definició força precisa de les competències culturals dels espectadors, és a dir, dels coneixements, valors, creences i expectatives que li permetran fer les inferències necessàries en el procés de construcció de significats entès com a negociació (*intentio operis*).

“L’acurat treball que implica l’escriptura i producció del serial televisiu inevitablement comporta una sèrie d’assumpcions i càlculs sobre qüestions específiques –per exemple, com els espectadors es relacionaran o jutjaran els personatges, què recordaran dels capítols anteriors, què pressuposaran del que ha de passar i fins on seran capaços de fer prediccions– i d’altres més

generals, com què troben divertit, emocionant o creïble” (Buckingham, 1987:34).

L'autor reivindica l'equilibri entre el text i l'espectador, i defuig tant els extrems de les anàlisis de base psicoanalítica –que en atorgar al text el poder de construir la posició de l'espectador deixen un marge escàs de negociació a aquest darrer– com de les teories de la recepció que propugnen una multiplicitat infinita de lectures individuals, emparant-se en la definició de la *soap opera* com a text obert, d'autors com Hobson (1982:170): “tantes interpretacions com activin els espectadors”⁴⁶.

Tot i admetent la pertinença de tots els arguments que defineixen la *soap opera* com a text obert –multiplicitat de personatges en relacions no jeràrquiques que faciliten un ampli ventall de punts de vista sobre els que identificar-se; estructura serial fragmentada on tota resolució és temporal, i on els buits promouen l'especulació a través de la comparativa amb les pròpies experiències vitals; o l'ampli ventall de materials que configuren el marc intertextual– Buckingham (1987), considera arriscat i erroni afirmar que els significats d'una *soap opera* són potencialment infinits perquè varien per a cada espectador.

“Malgrat estar d'acord amb que és impossible reduir la *soap opera* a un únic “significat” –és a dir, “traduir-la” en una sèrie de proposicions substantives– si crec possible especificar les maneres en què convida als espectadors a produir significat. Si bé, hom no pot afirmar el que *EastEnders* “significa” per a la seva audiència, sí pot, almenys, assenyalar com *treballa*” (Buckingham, 1987:36)

En la seva anàlisi d'*EastEnders* apunta els diferents tipus de coneixement (*codis*) que es pressuposen als espectadors i que poden ser assimilables a les competències culturals descrites Brunson (1981): el que prové del text, sobre les històries i els personatges del serial, per l'acumulació del visionat previ (*competència textual*), el que prové de la familiaritat amb les convencions del gènere, la comprensió de com funcionen altres textos similars (*competència genèrica*); i el que defineix com a “sentit comú” propi d'un context sociohistòric concret (*competència social* o “coneixement cultural dels codis i convencions socialment acceptables per a la conducta personal” segons Brunson, 1981:36).

⁴⁶ Recupera, per tant, la idea de Hall (1980) de text com a polisèmic, però on les lectures possibles no són il·limitades, si bé, varia els arguments. Per a Hall (1980) el text és una forma de representació discursiva que veu limitats els seus significats al sistema de codis culturals acceptats en els que es codifica i descodifica, de manera que la “lectura preferida” la marca l'ordre cultural dominant d'una societat.

Buckingham (1987) entén que els significats que detecta en la seva anàlisi no necessàriament han de coincidir amb la intenció dels autors, i que tampoc pot fer un recull exhaustiu de totes les lectures possibles –condicionades per la posició del subjecte com a ens social i històric–, però sí identifica els tres processos simultanis pels quals l'espectador construeix a partir del visionat la seva relació amb el personatge: la *protensió* o projecció especulativa cap al futur; la *retensió*, cap a esdeveniments del passat de la història, i la *referència lateral* que, tot contenint els altres dos, inclou els “secrets compartits per només alguns personatges i, és clar, l'espectador”. Des d'aquesta perspectiva semiòtico-textual defensa que “es poden començar a identificar i descriure sistemàticament les formes en què venen limitades les lectures sobre les que *EastEnders* convida activament els seus espectadors a debatre” (Buckingham, 1987:53). Sumada a la idea de representació com a “finestra” o selecció, la capacitat del serial com a fòrum social de discussió és clarament reformulada:

“En funció del que es representa i el que no es representa, i en virtut de les formes en què es convida a l'espectador a donar sentit al que veu, el serial, inevitablement encoratja certs tipus de lectura, i dificulta altres” (Buckingham, 1987:86)

“La qüestió crucial no és si el personatge negre d'*EastEnders* és realista, sinó com el serial convida a l'espectador a donar sentit a les qüestions d'ètnicitat – i, en concret, com defineix la diferència ètnica i la desigualtat o el racisme” (Buckingham, 1987:102)

La recerca de Buckingham (1987) apunta, a més, com la forma en què els espectadors són capaços de distingir entre el mode d'actuar i “els sentiments reals” dels personatges posa de manifest el tipus de relació que hi estableixen i la tendència cap al judici moral i ideològic intrínseca de la *soap opera*:

“l'espectador ocupa una posició de coneixement privilegiat, des d'on pot observar les diferents facetes dels personatges, a través de múltiples i variades interaccions, en comptes de veure reduït el seu coneixement al d'una única relació o al punt de vista d'un sol personatge” (Buckingham, 1987:77).

Per a Buckingham (1987:82) la identificació s'instaura amb el procés narratiu perquè la definició formal del serial –històries fragmentades que s'entrecreen, intrusió d'elements còmics i melodramàtics en un estil naturalista, diversitat de personatges i elements de judici, influència dels factors extratextuals, etcètera– no permet una identificació amb un personatge concret, sinó és a curt termini i en termes relativament dèbils. Coincideix, però, amb Geraghty (1981) en què la pervivència de determinats personatges atenua la seva estereotipització i els enriqueix com a tipus morals, en poder “observar les seves diferents facetes en una gran varietat d'interaccions”. El text, a més, “anima a l'espectador a buscar semblances i diferències entre personatges, comparacions que també el conviden a moure's més enllà del nivell individual i interpretar i jutjar les seves

conductes en termes de discursos morals i ideològics més amplis” (Buckingham, 1987:72-77).

Com suggerien Cantor i Pingree (1983) des d’una perspectiva totalment diferent, la *soap* proporciona la possibilitat “d’adoptar un rol privilegiat d’observador per poder introduir-se a les vides dels personatges sense ser vistos i presenciar la revelació dels secrets amagats i la conducta “prohibida” sense por a represàlies” (Buckingham, 1987:85). Es participa, per tant, del diàleg constant, del *gossip* entre i sobre els personatges, tal i com apuntava Geraghty (1981). Aquí és on rau el seu potencial socialitzador, mai reconegut com a intencional pels productors, però implícit en la lectura orientada:

“Tot i que (els productors) senten que la *soap opera* pot ser un vehicle útil per proveir informació, i pot provocar valuosos debats sobre aquests tòpics entre els espectadors, pensen que el que es crucial és fer sorgir preguntes més que no pas donar respostes, i eviten ser “moralistes”. La seva principal preocupació, insisteixen, és el “conflicte dramàtic” i “l’entreteniment”, no els “temes socials”” (Buckingham, 1987:83)

Del *gossip* i els mecanismes destacats per Buckingham (1987) també deriva gran part del plaer, del que l’investigador de la University of London extreu el títol de la seva recerca, la revelació dels “secrets públics” d’uns personatges que, tot i entenent que són ficticis, resulten coherents i plausibles.

3.5.2.3 *El plaer: de la identificació a la resistència*

L’intent de comprendre de quina manera i per quins motius –com i per què– les *soap operas* proporcionen un determinat plaer a les dones ha generat un ventall de respostes en el si de la *Crítica feminista cultural de la televisió* que Grandi (1995:271) resumeix en dos tipus de plaers, ambdós derivats de la correspondència entre la *soap opera* (estructura, contingut) i l’activitat o capacitat atribuïda a la dona⁴⁷. D’una banda, el plaer derivat de l’estil narratiu serial que s’adequa a “la naturalesa fragmentària i cíclica de moltes activitats domèstiques”; i de l’altra, el plaer que prové de la complexitat de les relacions humanes que aborden les *soap operas* i que forma part de les competències socials i culturals femenines.

⁴⁷ La investigació del “plaer” produït per la recepció televisiva forma part del treball desenvolupat pels Estudis Culturals. Grandi (1995:268-271) i Barker (1999:149-183) ho aborden de forma explícita, des dels seus orígens en la distinció de Roland Barthes (1973) entre gaudi (plaer físic) i plaer (reconeixement, negociació d’identitat, relació amb l’ordre social) fins a la lectura de John Fiske (1987, 1989) sobre la distinció dels plaers populars (evasius i productius) en la seva concepció de la *Teoria de la Resistència* (a la ideologia dominant)

3.5.2.3.1. El plaer de la identificació és *emocional*

El nom clau és el d'Ien Ang. La publicació de l'original danès de *Watching "Dallas": Soap Opera and the Melodramatic Imagination* d'Ang el 1982 (en anglès el 1985) coincideix amb els treballs de Modleski i Hobson, i consolida la recerca sobre el plaer derivat del visionat de les *soap operas* en relació a les convencions de gènere i la naturalesa femenina de l'audiència en el marc dels Estudis Culturals i la Crítica Feminista Cultural de la Televisió.

Ang (1985) parteix de la idea de plaer popular com “reconeixement” i “identitat” descrita per Bourdieu a *La distinció* (1979), que “es caracteritza per una implicació immediata amb l'objecte de plaer de caràcter emotiu i sensual” (Grandi, 1995:271). Per a l'investigadora, el plaer és difícil d'explicar i racionalitzar, motiu pel qual opta per una metodologia d'anàlisi que descriu com a “lectura simptomàtica” o detecció d'indicis a través dels discursos de l'audiència. El seu material de treball són les dissertacions sobre què els hi agrada de *Dallas* que quaranta-dos espectadors envien en resposta a la sol·licitud que Ang fa a través d'una revista femenina holandesa. Es tracta d'una mostra qualitativa autoseleccionada, però no representativa, un valor enaltit per uns i criticat per altres, al igual que la falta d'interacció directa amb els components de la mostra –impròpia de la recerca etnogràfica– que és sovint contrarrestada per la ruptura que suposa en quant a “la tendència de l'estudiós a escriure des d'una posició superior a la dels televidents” (Emanuel, 1994:37).

Els mecanismes d'identificació, d'acord amb la recerca precedent que recull del belga Jean Marie Piemme sobre la participació en el món del serial i l'actitud psicològica que activa l'estructura del seu discurs en els espectadors –efectes de suspens i implicació en un relat fragmentat però continu– es basen en la possibilitat de compartir sentiments amb els personatges i avaluar tant les seves motivacions com la seva conducta. La condició *sine qua non* és que els personatges siguin creïbles i coherents amb l'estructura narrativa i el món que els envolta (Ang, 1985:28-34).

Subscriu, per tant, la noció de “mare ideal” o identificació múltiple de l'espectador com a font de plaer apuntada per Modleski (1982), sense acceptar les crítiques feministes que l'han interpretat com a devaluació del significat de la vida individual de les dones –esclaves de la seva comprensió– (Ang, 1985:75-77). Però l'aportació d'Ang (1985) a l'estudi del plaer femení de la recepció i els mecanismes d'identificació enriqueix el plantejament de Modleski (1982) en entrar en un dels debats claus dels Estudis Culturals: el realisme o la referencialitat al món real del context de recepció.

Havent estat desacreditada la teoria del realisme clàssic, Ang (1985:34-46) proposa una nova concepció del realisme de la *soap opera* –en un procés d'identificació diferent al dels programes informatius que han centrat l'estudi de Morley (1980)– i distingeix dos nivells: el “realisme empíric” i el “realisme no empíric o emocional”.

El primer correspondria a l'avaluació dels personatges i les situacions representades al text com a probables, de manera que si la realitat externa i independent del text està reflectida de forma “adequada” –sense simplificacions, exageracions o “clixés”– el text és percebut com a realista (Ang, 1985:35-36). Els problemes que detecta la investigadora són els que han estat comentats aquí a propòsit de la revisió de l'empirisme des de la crítica literària d'Allen (1985): s'avalua el text com a reproducció o reflex directe i immediat del món exterior i s'ignora que “tot el que és processat en un text és el resultat d'una selecció i una adaptació: els elements del “món real” funcionen només com a material de base per al procés de producció de textos” (Ang, 1985:37). Coincideix, per tant, amb l'enfocament analític de Hobson (1982) en què “cada text és un producte cultural realitzat sota unes específiques condicions ideològiques i socials de producció”.

El segon nivell descrit per Ang (1985), el “realisme no empíric o realisme emocional” és el que li permet entendre perquè, malgrat la imatge distorsionada de la realitat que dona la *soap opera*, “els fans *experimenten Dallas* com a “realista””. La raó per la qual tant el realisme empíric com el clàssic no aconseguen explicar l'experiència de realisme dels fans de *Dallas*, seria segons Ang, la idea cognitiva-racionalista que es troba en la base de tots dos: “l'assumpció de què el text realista ofereix *coneixement* de la realitat social “objectiva” (“coneixement adequat”, pel empiristes; “il·lusió de coneixement” pel realisme clàssic)” (Ang, 1985:45).

Ang (1985) defensa que els espectadors abstrueixen el nivell denotatiu o literal i reconeixen el realisme de *Dallas* en un sentit emotiu o connotatiu⁴⁸. Les circumstàncies concretes dels personatges i les situacions representades “interessen com a representacions simbòliques de les experiències de vida més generals”. *Dallas* es percep com “un tros de vida” perquè “el que succeeix als personatges no és essencialment diferent del que els espectadors (poden) experimentar en les seves vides” (Ang, 1985:44)⁴⁹. Els fans de *Dallas*

⁴⁸ Ang (1985:140) remet als orígens de la distinció dels dos nivells, denotatiu i connotatiu, a l'obra de Roland Barthes, 1967. [Barthes, R. “Elements of Semiology”, Jonathan Cape, London, 1967].

⁴⁹ Ang (1985) segueix els estudis del melodrama filmic per a la seva anàlisi de *Dallas* a partir de l'ús de la metàfora, la centralitat de les relacions familiars i l'ús irònic de la *mise-en-scène*. Del primer, exposa exemples interessants sobre la relació entre el nivell denotatiu (l'alcoholisme) i el connotatiu (impotència sexual) a *Dallas* (Ang, 1985:65-6). Del segon destaca la importància de la realització individual en el si de la família

es mouen en un nivell emocional i no cognitiu quan l'experimenten com a realista: "el que és reconegut com a real no és el coneixement del món, sinó una experiència subjectiva del món: una *estructura de sentiment*" (Ang, 1985:45 a Grandi, 1995:272). L'autora manlleva el concepte de Raymond Williams⁵⁰ i l'aplica al gènere de la *soap opera*, per remetre el sentit emotiu del realisme de *Dallas* a una realitat *psicològica* independent de la realitat social perceptible com a externa, si bé això li comportarà acusacions d'essencialista, en assumir una lectura melodramàtica de l'existència com a individu social (Emanuel, 1994:31).

En efecte, per a Ang (1985) el component melodramàtic de la *soap opera* accentua el reconeixement d'una "estructura *tràgica* del sentiment": situa uns personatges que no tenen control de les seves vides perquè desconeixen què els hi depara el destí o les maniobres dels seus opositors, i pels quals la felicitat no s'assoleix mai plenament ni roman per sempre. La prominència del codi hermenèutic en les *soap operas* on l'absència d'una clausura definitiva elimina el moment de veritat completa que és tot final, la fa coincidir amb Modleski (1982) en què la *soap opera* és una narració on "l'espera i la postergació són la regla, el curs normal dels fets" i el plaer es trasllada al "tràgic coneixement de la postergació d'aquest final" (Ang, 1985:74). Una visió que no subscriu, malgrat reconèixer el component melodramàtic de la seva lectura, per l'assumpció del sentit teleològic de la clausura del relat en les *soap operas* –discutida en el decurs del nostre treball– sobre la que es sustenta.

Ang (1985:48-50) assumeix plenament aquesta accepció de la vida quan afirma que la fantasia no és una fugida de la vida quotidiana, sinó un "exercici de la imaginació melodramàtica". El concepte d'*imaginació melodramàtica* el manlleva de Brooks (1985), qui el defineix com un intent (semidesesperat) de "portar dins del drama de l'existència quotidiana de l'home el major drama de les forces morals" (Ang, 1985:79)⁵¹ i, ens remet a la concepció de l'autora –que compartim en el si d'aquest treball– de la ficció com un joc que permet, des de la imaginació, modelar i experimentar la realitat des d'una perspectiva ètica. Es tracta, segons Ang (1985:79-80) de

com a argument central ja apuntat per Thorburn (1976). I pel que fa a la posada en escena, assenyala la filiació amb el cinema manierista de Douglas Sirk, pel qual *Dallas* combina el realisme intern amb l'irrealisme intern i desvia el plaer de la recepció, del "valor de realitat (...) a la seva estilització" (Ang, 1985:47).

⁵⁰ Williams, R. (1975) *Keywords: A Vocabulary of Culture an Society*. London: Fontana.

⁵¹ És important, destacar aquí que, tot i recórrer a la concepció del melodrama de Brooks, per a qui es tracta també d'una estratègia psicològica per a superar la incapacitat d'acceptar la vida quotidiana com a banal, l'existència humana rutinària i insignificant pròpia de la fragmentada societat moderna, "Ang no s'introdueix en la psicoanàlisi per a explicar el plaer". (Emanuel: 1994:34).

dotar al món de significat, i especialment a les relacions interpersonals que centren l'argument de la *soap opera* i que, com a producte de masses, es proposen en fantasies col·lectives i públiques (Grandi, 1995:275).

El realisme és una línia de reflexió que, com hem apuntat, travessa el camp de recerca sobre la *soap opera* des dels seus inicis, i on Ang (1985) protagonitza el gir més important que ha experimentat la investigació feminista sobre els mitjans de comunicació. Fins aleshores, la investigació sobre les imatges de la dona als mitjans (*Role Image Approach*) s'havia plantejat des de la concepció errònia de la televisió com a mirall distorsionador i, conseqüentment, de la *soap opera* com a vehicle privilegiat dels estereotips afins a la ideologia del capitalisme patriarcal. Ang (1985), des del desplaçament del “realisme empíric” al “realisme emocional”, aplicat a la seva anàlisi de *Dallas*, capgira aquest plantejament derogant els dos preceptes que, al seu judici, aniquilen tot intent feminista, en el que defineix com “una monstruosa aliança entre la crítica feminista i la ideologia de la cultura de masses” (Ang, 1985:120): l'acceptació de la dona com a víctima passiva i l'exclusió com a objectes d'estudi de les formes de cultura popular femenines.

Però, com Modleski (1982), l'interès en estudiar el plaer que productes de la cultura popular com les *soap operas* generen en el públic femení no significa que Ang (1982) els propugni com a productes feministes. Ans el contrari, la seva anàlisi de *l'estructura tràgica del sentiment* aplicada a la *soap opera*, la fa incompatible amb qualsevol interpretació feminista. Per a Ang (1985) malgrat l'absència d'un final feliç assimilable a la relació heterosexual estable (matrimoni), la identificació múltiple que defensa suposa assumir des de la posició de “mare ideal” problemes i conflictes que es generen en la base d'una ideologia patriarcal i que la narrativa de la *soap opera* no resol: “Això induïx sentiments de resignació o fatalisme –sentiments que no són exactament adreçats a la resistència d'aquestes estructures (de poder)” (Ang, 1985:123).

3.5.2.3.2. Un mode de visionat *femení*?

L'anàlisi etnogràfic de la recepció de les *soap operas* en el si de la recerca feminista entronca també amb la línia dels usos socials dels mitjans de comunicació i la integració del consum televisiu en els ritmes de la vida quotidiana de la mà de la recerca encapçalada per Ellen Seiter des del Tubingen Soap Opera Project (1986). A la compilació *Remote Control. Television, Audiences and Cultural Power*, Seiter et al. (1989) publiquen els resultats del seu estudi sota l'eloqüent títol “Don't treat us like we are so stupid and naïve” basat en vint-i-sis entrevistes personals a una mostra seleccionada a partir dels

contactes d'una espectadora de *soap operas* a Oregon –el mateix mètode del grup afí utilitzat per Radway (1982).

Coincideixen amb Hobson (1982) en la definició de la seqüència serial o trama global com a unitat comunicativa a partir de la qual les espectadores construeixen la seva interpretació i la importància que adquireix la recepció de la *soap* com a experiència socialment rellevant, però desvien el seu interès de la influència del context familiar de recepció cap al context domèstic on l'espectadora insereix la seva activitat de visionat, d'una banda, i cap al grup d'afinitat com a context social on es trasllada la interpretació i discussió de la *soap opera* –que resseguirem en epígrafs següents (veure 3.5.2.3.5)–, de l'altra.

En relació al plaer femení derivat del mode de visionar les *soap operas*, segueixen la línia de recerca que apuntava la seva adequació als ritmes de la vida quotidiana de la dona (Modleski, 1982) i l'anàlisi de les modalitats de consum de Morley (1986). Així, Seiter *et al.* (1989) diferencien dos modes de recepció entre les espectadores vinculant-los a la noció de poder i control del seu temps: el concentrat, propi de les mestresses de casa que organitzen les seves rutines estàndard al voltant de la cita fixa amb la *soap opera* com a espai reservat; i el distret o fragmentat, on el visionat es combina amb, i sovint ve supeditat a, les activitats domèstiques, com a mode de pal·liar el sentiment de culpa de les espectadores per incomplir o no dedicar-se a les seves obligacions. Brundson (1981), des de la crítica feminista associava la primera modalitat a un exercici de poder en el si de la llar, assimilant-la al consum masculí. Però, tal i com recull Grandi (1995:152), la posterior revisió d'Ang (1989) de l'obra de Morley disgrega el concepte de gènere de l'equació, defensant que el mode de consum distret femení és simplement un efecte del model de rol social dominant en la societat contemporània que “res té a veure amb cap tipus d'essència de la feminitat”.

3.5.2.3.3. De la *mare ideal* a la identificació amb *múltiples situacions*

El treball de Seiter *et al.* (1989) és una peça d'engranatge entre la recerca d'Ang (1982) sobre el plaer de la recepció en funció de la dicotomia *realisme empíric / realisme emocional* i les investigacions feministes des de les teories de la resistència en el marc del consum productiu tot just referides més amunt. El grup d'investigadores del Projecte Tubinga confirma la font contradictòria de plaer que és el serial en debatre's entre la distància crítica –com a avaluació del realisme de la representació (veure en la mateixa compilació: Liebes i Katz, 1989) (epígraf 3.5.2.3.4)– i la forta implicació personal, o *emotiva*, en termes d'Ang (1982).

Una implicació que no permet verificar, segons Seiter *et al.* (1989) la identificació múltiple defensada per Modleski (1982) a partir de la posició de

“mare ideal” inscrita en la *soap opera*. Grandi (1995:277) manifesta la seva objecció respecte a l’adequació de la metodologia emprada per Seiter *et al.*(1989) en aquest punt –les autores es basen en la crítica de les espectadores als personatges que més s’apropen als “models tradicionals femenins de comprensió i amabilitat” (Seiter *et al.* 1989:238)– i subratlla que el rebuig a la posició de dona passiva i sense control de la seva pròpia existència “es considera restringit i alterat” per un conflicte de classe social entre les entrevistades obreres i les representacions dels problemes de classe mitja que és, al seu judici, el que els “impossibilita identificar-se amb la “mare ideal” inscrita en el text”.

Des del nostre punt de vista, coincidim amb Grandi (1995) en què la metodologia emprada no és l’adient, però entenem que hi ha un conflicte d’interessos en el si del concepte “mare ideal” de Modleski (1982) que fa que hàgim de diferenciar la nostra acceptació a priori de la identificació múltiple –“amb tots i no exclusivament amb cap personatge” (Modleski, 1982:92)– de qualsevol adscripció a un model de dona o de mare determinat que es vulgui establir. Al nostre parer, des d’una posició antiessencialista la definició de la mare ideal de Modleski (1982) perd el seu sentit com a referent estable i, d’acord amb el plantejament postestructuralista, fins i tot quan s’aïlla en el text la figura de la “mare ideal” com a persona de saviesa i sensibilitat extrema, comprensió infinita i capacitat de sacrifici, aquesta no deixa de formar part de les pràctiques discursives amb les que s’articulen els processos d’identitat.

“Les culturalment construïdes habilitats de la feminitat –sensibilitat, percepció, intuïció i el necessari privilegi de les preocupacions de la vida personal– són reclamades i practicades en el gènere. Però el fet que aquestes habilitats i competències, aquest tipus de capital cultural, sigui ideològicament construït com a natural, no significa, com moltes feministes han assenyalat, que siguin atributs *naturals* de la feminitat” (Brunsdon, 1981:36)

Per tant, la no-identificació amb el personatge que s’apropa al model de “mare” descrit al text no nega la possibilitat de mantenir una identificació múltiple, ni tampoc altres tipus d’implicació amb el personatge en qüestió –tal i com fa la crítica feminista de Seiter *et al.* (1989) o sembla acceptar Grandi (1995) parcialment, segons variables com la classe social.

Geraghty (1991) ofereix una alternativa a la identificació amb la figura de “mare ideal” de Modleski (1982) a partir de l’anàlisi textual de les *soap operas* on explora el melodrama cinematogràfic i televisiu des d’una perspectiva feminista. En resseguir l’extensa bibliografia sobre l’estudi de la figura materna, Geraghty (1991:39-58) destaca que el paper de la dona passa pel de la família com a eix central del melodrama (veure epígraf 3.5.1.2).

Geraghty (1995a) té en compte la preeminència de les relacions personals, especialment familiars, l'èmfasi del discurs en detriment de l'acció, i el que entén com “un particular tipus de repetició en la que certes situacions emocionals són assajades a través de variacions d'edat, de personatge, entorn i classe social” com a trets determinants d'una identificació no circumscrita a un sol personatge. En la seva proposta teòrica sobre la identificació que promou la *soap opera*, hi afegeix la consideració de dues característiques pròpies del melodrama televisiu. D'una banda, el predomini d'un punt de vista femení:

“Aquesta sensació d'estar *entre dones* és decisiva pel plaer del reconeixement que els melodrames ofereixen a les dones –una comprensió discreta, tàcita, desenvolupada a través de l'interminable anàlisi de dilemes emocionals” (Geraghty, 1995a:82)

De l'altra, la distinció entre l'esfera privada, com aquella familiar i afectiva, i l'esfera pública, assimilable a l'àmbit laboral, com a parts indissolublement lligades pels rols femenins de la *soap opera* de *prime-time* nord-americana i la *soap* britànica.

La primera d'aquestes observacions, mostra l'assumpció al nostre parer errònia, de que la capacitat empàtica correspon únicament al gènere femení, senzillament perquè així es representa (a la *soap opera* i d'altres textos populars). Tot i així, l'anàlisi comparativa de Geraghty (1991: 107-129) entre ambdós *soap operas* de *prime time* conclou, al seu capítol “Utopian Possibilities”, que contràriament als pressupòsits feministes que reclamaven una representació “realista” de la dona, són els personatges femenins més idealitzats i “fantàstics” –propis de *soap operas* com *Dallas*– els que ofereixen a les espectadores l'oportunitat de jutjar els valors familiars del model patriarcal que desafien quan fan valer les seves necessitats i desitjos. En canvi, “l'èmfasi sobre les responsabilitats que les dones tenen en la família duu (als melodrames britànics) a presentar les dones com a víctimes que són incapaces de fugir a causa de les seves responsabilitats” (Geraghty, 1995a:92).

Geraghty (1991:197), d'acord amb Feuer (1990) vincula la idea d'empresonament o de ghetto dels personatges femenins als melodrames televisius a aspectes extratextuals, com “la baixa estima als programes de dones”, o de gènere, com l'estructura oberta i indefinida de la narració –amb els que difícilment podem manifestar el nostre acord, ni generalitzat, ni pel que fa a les produccions catalanes afins al model britànic. En canvi, sí trobem especialment interessant la línia argumental que es desprèn de la seva revisió de la noció d'identificació amb els personatges “més idealitzats i

fantàstics” inspirada pel treball precedent d’Ang (1990) sobre el personatge de Sue Ellen a *Dallas*⁵².

Aquí, Geraghty (1996) parteix del desdoblament del concepte d’identificació propi de la recerca feminista precedent: la identificació amb el procés de visionat i la identificació amb personatges concrets. Pel que fa al primer i d’acord al pes que pren en el seu estudi l’estructura serial de la *soap opera*, comparteix la noció de procés actiu de lectura on cal omplir els buits del text (Geraghty, 1981; Brunson, 1981; Allen, 1985). Però, a diferència de Brunson (1981:36), qui ho atribuïa a “les competències femenines tradicionalment vinculades a la responsabilitat de *gestionar* l’esfera de la vida personal” com a part d’un procés individual de lectura, Geraghty (1981) es situa en la línia que el projecte Tubinga acabaria confirmant, la de la lectura de la *soap opera* com a construcció col·lectiva⁵³. Avalada pels treballs etnogràfics d’Hobson (1990) i Brown (1994), Geraghty (1996:472) defensa la identificació social i activa com a pròpia del consum femení de la televisió.

Respecte a la identificació amb personatges concrets, Geraghty (1996), l’estén a la identificació amb les situacions concretes que experimenten⁵⁴. Coincideix amb Ang (1990) en què aquest tipus d’identificació és una font de plaer independentment del signe positiu o negatiu de la situació, perquè les *soaps* i els melodrames descrits com “anti-feministes” permeten a les espectadores en “un espai segur on es pot ser excessivament melodramàtic sense patir-ne les conseqüències” (Ang, 1990:87 a Geraghty, 1996:471) –una afirmació que ens retorna als estudis inicials des de la perspectiva d’usos i gratificacions d’Herzog (1944).

La identificació és un concepte central en la recerca sobre les *soap operas*, del que podem distingir dues línies d’interès. La primera opera sobre la

⁵² Ang (1990) analitza la recepció de *Dallas* a partir de la identificació amb el personatge femení *Sue Ellen*, descrivint tres etapes: fantasia, plaer i negociació de la feminitat. El valor de la seva recerca rau en la seva conceptualització dels personatges de ficció: no com a “imatges realistes de dones, sinó com a construccions textuais de possible *modes de feminitat*” (Grandi, 1995:275) amb el que es manifesten certs vincles amb la teoria post-estructuralista i un marcat anti-essencialisme. Es tracta d’un estudi que Ien Ang havia realitzat a Holanda, i que presenta de forma conjunta amb el que Herta Herzog va fer a Alemanya.

⁵³ Això no implica que Geraghty no assumeixi com una de les fonts de plaer femení aquella exposada per Brunson (1981). En la seva anàlisi de les *soaps* matriarcal (v. Geraghty, 1996:460) afirma que aquestes proporcionen plaer a l’espectadora femenina en tant que generen un espai privat on es valoren les “competències” (Brunson, 1981:36 a Geraghty, 1996:460) i el treball emocional de la dona pel manteniment de les relacions familiars i per extensió, aquelles comunitàries (amics, veïns, etc.).

⁵⁴ Tesi avalada pels treballs precedents de Julie D’Acci (1987) i Danae Clark (1990) sobre *Cagney & Lavey* (Geraghty, 1996:470-1).

identificació amb els models femenins representats com a font de plaer i exercici de poder. Com a continuació natural de la investigació que hem seguit fins ara duu a la recerca etnogràfica sobre el consum productiu tant des de la Crítica Cultural Feminista com des de l'àmbit teòric-metodològic més ampli de l'anàlisi de la recepció vinculat als Estudis Culturals (epígraf 3.5.2.3.5). La segona ho fa sobre el concepte d'identificació múltiple adscrit a les situacions representades i el tipus d'implicació que intervé en el procés de recepció. Aquí, la recerca evoluciona des de la psicologia aplicada a l'estudi de la relació entre l'espectador i els mitjans (epígraf 3.8). Entremig, evoluciona la perspectiva dels Usos i gratificacions cap als Usos i efectes (Igartua i Humanes, 2004) com veiem tot seguit.

3.5.2.3.4. El plaer subjecte a una distinció essencial: de les interpretacions als usos⁵⁵

En la seva lectura de les cartes de les espectadores com a “síntomes d'ideologies subjacents” Ang (1982:86-116) identifica tant el plaer com el disgust que genera la recepció de *Dallas* i associa el darrer al predomini de la ideologia de la cultura de masses a Europa i l'actitud proteccionista amb la cultura nacional envers l'imperialisme nord-americà. Sosté que les espectadores adopten dos tipus de postures defensives davant el disgust provocat pel visionat de *Dallas*: o bé apel·len a “l'actitud irònica de mirar un objecte dolent”, o bé, a “l'arbitrarietat del gust i el sentit comú” (Ang, 1982:96-102). Aquestes observacions converteix el treball d'Ang (1985) en un dels primers referents significatius per a l'estudi de la recepció transcultural de la ficció televisiva –línia amb una sòlida evolució en el marc dels Estudis Culturals, vinculada a la construcció de les identitats culturals a través dels mitjans de comunicació– i la connecten, de retruc, a l'aproximació moderna dels usos i gratificacions que Katz i Liebes (1985), Liebes i Katz (1989, 1990) apliquen a la mateixa *super-soap*.

Efectivament, el concepte d'activitat de l'audiència és central en la perspectiva dels usos i gratificacions, i es refereix a aspectes com l'ús, la intencionalitat, la selecció de mitjans o continguts i la implicació de les

⁵⁵ Grandi (1995:248-250) en un dels manuals de referència imprescindible de la recerca comunicativa descriu com al temps que l'aproximació dels usos i gratificacions ha anat prenent consciència del text i de la importància de les relacions entre espectadors, significats i usos de textos específics, des dels Estudis Culturals, a través de l'anàlisi etnogràfic s'ha fet un camí invers cap al context. És així com defineix el punt de partida d'una convergència parcial entre ambdós enfocaments a mitjans dels vuitanta, destacant quatre aspectes que han estat observats aquí, a propòsit dels treballs de Hobson (1982) i posteriorment, Buckingham (1987): la família com a unitat de consum, el consum televisiu com a procés que ha de ser estudiat en els diversos nivells (creació, text, promoció, recepció) i l'adopció –poc reflexionada– de tècniques etnogràfiques com l'observació participant i l'entrevista.

audiències (Blumler, 1979 a Igartua i Humanes, 2004:317). Aquest és el punt de partida per a la recerca de Liebes i Katz (1990)⁵⁶ sobre la recepció transcultural de *Dallas*: un treball que es planteja simular les dinàmiques de construcció de significat social del serial en diferents contextos culturals a partir de grups de discussió formats per tres matrimonis de característiques sociodemogràfiques similars, tots ells espectadors regulars i coneguts, que visionen un capítol de *Dallas* al saló de la casa d'un d'ells. Les triades de matrimonis conformen un total de deu grups pertanyents a sis comunitats ètniques: israelians àrabs, jueus immigrants recents de Rússia, jueus immigrants de primera i segona generació del Marroc, membres de *kibbutz* majoritàriament de segona generació i nord-americans de segona generació a Los Angeles, als que finalment afegiran un grup de japonesos, on l'emissió de la *supersoap* només va durar uns mesos. Es tractava d'una discussió guiada on els investigadors formulaven preguntes obertes –com la inicial invitació a relatar el capítol– i d'altres més específiques, i acabava amb un qüestionari individual on es recollia informació sobre el visionat i les dinàmiques de discussió habituals (regularitat, lloc, companyia).

Els resultats d'aquests estudis es coneixen essencialment a través de la tipologia d'oposicions dels diferents grups ètnics que van elaborar a partir de la combinació de variables d'implicació –entesa com a connexió personal entre l'audiència i el contingut dels mitjans⁵⁷– aïllades: referencial o crítica, calenta o freda (Figura 11). La implicació des del *marc referencial* s'aproxima a

⁵⁶ La recerca de Katz i Liebes sobre *Dallas* es duu a terme durant els anys vuitanta, període en què la seva divulgació científica a través de diversos articles obté més ressò. Destaquem: Katz i Liebes (1984): 'Once Upon a Time in *Dallas*', *Intermedia* 12(3): 28-32; Katz i Liebes (1985): 'Mutual Aid in the Decoding of *Dallas*: Preliminary Notes from a Cross-Cultural Study' a Drummond, Ph. i Patterson, R. (eds.): *Television in Transition*. London: British Film Institute, pp. 187-198; Liebes, Tamar (1988): 'Cultural Differences in the Retelling of Television Fiction', *Critical Studies in Mass Communication* 5(4): 277-92; Liebes i Katz (1989): 'On the Critical Abilities of Television Viewers' a Seiter *et al.* (eds.), *Remote control*, pp. 204-222. La base documental per a la nostra ressenya aquí han estat els capítols de Katz i Liebes (1985, 1989), i la publicació més àmplia del monogràfic de Liebes i Katz (1990), als que correspon la citació.

⁵⁷ Es tracta d'una primera aproximació al concepte *implicació* des de la perspectiva dels usos i gratificacions. Igartua i Humanes (2004:321-322) recullen altres definicions en el si d'aquesta àrea d'estudi al llarg de la segona etapa, com ara: concentració o no distracció durant el visionat (Levy i Windhal, 1984), grau d'atenció al contingut i grau de reflexió durant la recepció (Rubin i Perse, 1987), reacció emocional davant el visionat (Miyazaki, 1981) i interacció parasocial amb els personatges (Rosengreen i Windhal, 1972). Els darrers anys s'han distingit la implicació afectiva de la cognitiva, i s'han destinat molts esforços a avaluar la correspondència entre aquesta tipologia, la seva intensitat i els motius d'exposició a diferents programes televisius. Es tornarà sobre alguns d'aquests aspectes en el decurs de la tesi.

la implicació de tipus cognitiu, que Ang (1985) circumscriu al *realisme empíric*, en incloure les reflexions que els espectadors fan sobre la seva vida personal a partir de *Dallas* assumint els personatges com a reals (Liebes, 1989:209) – tot i que culturalment diversos, ja que es tracta del tipus d’interpretació que els investigadors detecten en els grups ètnics més distants, els àrabs i marroquins–. En canvi, la implicació definida com a *marc crític* (*poètic* o *metalingüístic*) parteix justament de la distinció entre la realitat i el programa televisiu, del que s’examina la construcció i es qüestiona la precisió de la representació. Grandi (1995:59) destaca d’aquest grup que “el plaer consisteix en el sentit de control que es pot obtenir en recuperar el sentit del missatge i l’estructura de la sèrie” fins al punt de diferenciar aspectes sintàctics, semàntics i pragmàtics (convencions de gènere i esquemes narratius, de temes, o de rols i marcs interpretatius). Liebes i Katz (1990) hi situen els grups més occidentals, diferenciant graus de major a menor intensitat entre els immigrants russos i els nord-americans i israelians dels *kibbutz*. Tot i així, insisteixen en destacar que en general, els espectadors s’impliquen més a nivell referencial que no crític, fins al punt de que el *marc crític* no exclou certa adscripció al *marc referencial*.

Figura 11. Tipologia d’oposicions segons variables d’implicació (Katz i Liebes, 1985) i models de lectura (percepció selectiva i explicació de motivacions) (Liebes i Katz, 1990)

	Marc REFERENCIAL		Marc CRÍTIC	
	<i>Calenta</i>	<i>Freda</i>	<i>Calenta</i>	<i>Freda</i>
OPOSICIÓ	Moral	Lúdica	Ideològica	Estètica
PERCEPCIÓ	LINEAL	SEGMENTAT	TEMÀTIC	SEGMENTAT
EXPLICACIÓ	Sociologia	Psicologia	Ideologia	Psicologia

Les distincions entre una implicació calenta o freda són els que permeten entendre què difereix entre els grups d’immigrants russos i els nord-americans i israelians dels *kibbutz* a l’hora d’interpretar el serial. Una de les primeres qüestions que destaquen Liebes i Katz (1990) en el seu estudi són els tòpics recurrents dels grups de discussió, on les motivacions per a l’acció dels personatges centren l’atenció de tots els grups ètnics –a excepció dels àrabs, on predomina el debat sobre l’adequació i la interpretació de la normativa social–. En la varietat d’explicacions sobre els motius per a l’acció que els investigadors recullen dels diferents grups ètnics, i l’enfocament que donen als temes evocats pel serial – com a problemes universals però que, al seu torn, posen en joc valors socials que difereixen dels de la pròpia cultura– Katz i Liebes (1985) troben la clau per construir la seva tipologia. Hi afegeixen una proposta de sistematització dels models culturals de lectura, en

termes de percepció selectiva, a partir de l'estructuració dels relats dels capítols visionats –lineal o distributiva, segmentada o indexada, i temàtica o paradigmàtica– que acaba de completar el mapa tipològic.

Així, distingeixen una *oposició moral* respecte al valors reflectits al serial des del *marc referencial*, predominant en els grups àrabs, que tendeixen a personalitzar els conflictes i a avaluar-los en termes de degeneració moral, de la que fan responsable a l'individu que s'oposa a les normes –no com a transgressor sinó com a partícip de les normes d'un “altres”, reflectit al serial, diferent als “nosaltres”–. Aquesta lectura moral de caràcter etnocentrista es correspon amb la seva estructuració lineal del relat que contribueix a destacar els estereotips (bo/dolent) i s'interpreta com a lectura sociològica per la connexió que s'estableix entre el serial i el món de referència a través del pes que té en ambdós la família com a estructura primordial de sociabilitat. En canvi, l'*oposició ideològica* es construeix des del *marc crític*, i s'adscriu al model de lectura del grup d'immigrants russos, dels que destaquen la seva capacitat de generalitzar o abstraure categories socials a partir de les quals avaluen la conducta del personatge com a determinada pel seu rol social i dedueixen els principis d'organització política del món de la *soap opera* entès com a instrument de manipulació ideològica d'un capitalisme “podrit”. Per a Liebes i Katz (1990) aquesta lectura ideològica arrela en un context cultural marcat per la propaganda política on el serial s'objectualitza com a fals retrat de la realitat i l'interès es desvia cap a les motivacions persuasives dels productors i guionistes.

En contrast, l'*oposició estètica* i l'*oposició lúdica* dels nord-americans i de gran part dels grups dels *kibbutz* defugen el discurs de la *culpa* amb explicacions de caràcter psicològic amb les que estructuren la seva pròpia aprehensió del relat com a mera diversió. Ambdues implicacions coincideixen en la seva lectura segmentada i en no percebre cap risc moral o ideològic en el consum de *Dallas*, si bé el raonament es basa en implicacions divergents en l'eix *referencial–crític*. Liebes i Katz (1990) assenyalen que la lectura segmentada d'ambdós es basa en l'evocació dels atributs, sentiments i motivacions dels personatges que connecten amb les experiències dels espectadors. Però, mentre que des de l'*oposició estètica* s'entén que formen part d'un món separat del real, amb el que s'estableix un joc de poder en comprendre l'entrellat del funcionament –com bé demostra la inclusió dels elements del marc intertextual del programa televisiu a l'hora d'especular amb el que passarà–, des de l'*oposició lúdica*, la distància la torna a marca el “nosaltres-altres” amb què es compara el món fictici amb el món real.

Aquí rau una de les conclusions generals més rellevants de l'estudi: la idea que a cada modalitat de descodificació hi correspon un ús i un efecte. Així, el visionat de *Dallas* no només és un motiu de comunicació, sinó que pot dur a la reafirmació dels valors culturals propis o a activar mecanismes d'integració

en funció del grup sociocultural. El que connectarà amb els plantejaments teòrics que deroguen la visió hegemònica de l'imperialisme cultural i comunicatiu dels anys vuitanta (veure capítol 2, epígraf 2.2 i annex I).

3.5.2.3.5. De la interpretació com a construcció col·lectiva de significats al consum productiu antagònic

Un aspecte recurrent en l'anàlisi de la recepció de les *soap operas* és la constatació dels diferents coneixements que requereix el procés d'interpretació en tant que "text sobrecodificat" (Allen, 1985). Seiter *et al.* (1989) corroboren, des de l'anàlisi etnogràfica, que les espectadores activen coneixements previs sobre els personatges i el desenvolupament narratiu global del serial, així com del seu funcionament discursiu –competències textuals i genèriques definides per Brunson (1981).

Seiter *et al.* (1989:233) també conclouen que les espectadores, conscients de la complexitat del text i les limitacions de la lectura individual, es veuen abocades a "una construcció col·lectiva o lectura en col·laboració de petits grups socials" no necessàriament limitats a l'àmbit familiar, ja que connecten per afinitat (consum de la *soap opera*) en el si de relacions socials diverses (amics, laborals, etcètera). Segons Vilches (1993:159), la noció de "construcció col·lectiva" duu implícita la definició del tercer tipus de coneixement de Brunson (1981). Al nostre parer, les conclusions de Seiter *et al.* (1989:236) sobre l'aplicabilitat que tenen les *soap operas* per a les espectadores en quant "a les seves pròpies situacions específiques i als rols socials en què es veuen involucrades" concorden perfectament amb la noció de competència social.

En qualsevol cas, aquesta noció de construcció col·lectiva del significat del text és la clau de la recerca etnogràfica que es desenvoluparà a continuació en el marc de les teories del Consum productiu dels mitjans de comunicació (De Certeau, Fiske) i que des de la Crítica Cultural Feminista duu a l'anàlisi de les converses entre dones o *gossip* de Brown (1994) i els treballs posteriors de Hobson (1990).

Des de la noció de "consum productiu" referida a l'anàlisi del consum –no exclusivament de mitjans de comunicació– "com un *procés de producció* pròpiament dit", la distinció entre ús i interpretació és la clau per fixar com a objecte d'estudi "la relació entre les *interpretacions* legitimades per la producció i els *usos* realitzats pels consumidors, considerats productors de segon nivell" (Grandí, 1995:229).

En l'àmbit de la comunicació i la cultura, aquest plantejament dona lloc a la definició de la influent *Teoria de la Resistència* o *Consum Productiu Antagonista*

enunciada per Fiske (1987), a partir del pressupòsit que els textos populars es defineixen com a “text” només quan són llegits –seguint el concepte de “text produït” de Roland Barthes–, de manera que “no hi ha text ni audiència, només existeixen processos de visualització” (Fiske, 1989:56 a Curran, 1996:428). Des d’aquesta perspectiva, les anàlisis més adequades són la semiòtica-estructural d’Algirdas Greimas, que permet analitzar les “estructures profundes” dels textos polisèmics; o bé, l’anàlisi de les diferents lectures o usos dels textos (Pozzato, 1995).

La darrera opció, que correspon a l’anàlisi del consum, es vincula al que per a Fiske (1987) és una característica intrínseca dels textos de la cultura contemporània, la “intertextualitat vertical” que d’acord al que hem exposat en capítols anteriors, estructura en tres nivells: primari (text original), secundari (text que posa en circulació i promou determinats significats del text primari –descriu com a *marc intertextual* per Hobson (1982) i Buckingham (1987)– i terciari (cartes, comentaris i converses sobre els dos anteriors). Aquest tercer nivell és el més arrelat a la vida quotidiana i conforma el material d’anàlisi d’algunes de les recerques de caràcter etnogràfic destacades aquí (Ang, 1982; Liebes i Katz, 1990), des d’on es comprova que “els espectadors no adopten necessàriament les representacions que els mitjans han posat en circulació en quant a models de realitat” (Grandi, 1995:247).

“(El procés de producció de sentit és aquell en què) els plaers que s’obtenen de la cultura popular resideixen precisament en la percepció i l’aprofitament que els “consumidors” realitzen dels elements de pertinença, així com en la selecció dels béns que proposa la indústria cultural i que es poden usar per produir el sentit popular (*popular sense*) de l’experiència social” (Fiske, 1987 a Grandi, 1995:245).

En aquest context teòric, on és clara la distinció entre les experiències socials i la representació textual, es situen les recerques sobre *soap operas* i telenovel·les basades en l’anàlisi dels textos terciaris, és a dir, dels intercanvis dialògics entre espectadors des d’on es construeix el significat del serial.

Un dels treballs més significatius des de la perspectiva de gènere és el de Mary Ellen Brown⁵⁸ qui, en la línia de la *Teoria de la resistència* enuncia la *Teoria del discurs femení*, segons la qual les dones estableixen les seves lectures emancipadores en el si del procés dialògic des d’on interpreten conjuntament les *soap operas* o les telenovel·les. Brown (1994:1-21) pren els seus referents teòrics i metodològics dels Estudis Culturals britànics i nord-americans, i fa

⁵⁸ La investigació de M.E. Brown aquí referida es presenta en el llibre “Soap opera and Women’s Talk. The pleasure of resistance” (1994) i de forma sintètica en dos textos posteriors, publicats a Peñamarín i López Díez (1995) i Escudero i Verón (1997). El seu bagatge teòric es pot consultar a Brown (1990) entre d’altres publicacions.

especial atenció en el concepte d'hegemonia que ha estat utilitzat també per la Crítica feminista de la televisió “per indicar les creences i els valors que oprimeixen a un grup social, però que aquest arriba a acceptar com a naturals” amb nocions com l'amor romàntic o la dependència econòmica i emocional de les dones (Brown, 1994:40-65). Però el seu objectiu passa per qüestionar la tesi generalitzada de què la societat es produeix a si mateixa a través dels textos televisius “com a instruments de legitimació de l'ordre social existent” (Newcomb i Alley, 1983:31 a Brown 1995:51) que duu a la idea lògica de que les dones “estan obligades a abandonar els seus plaers femenins (com el consum de *soap operas*) en el camí cap a l'emancipació”. Brown (1994) propugna que és possible la resistència a la cultura dominant i que les espectadores no estan obligades a la renúncia dels seus plaers i les seves competències, sinó que han d'assumir el seu capital cultural i el coneixement estratègic que posseeixen a través de la seva activitat i posició com a dona⁵⁹.

En un context social dominat històricament per l'home, on s'ha relegat a la dona també a nivell expressiu, Brown (1994:22-39) descriu el desenvolupament d'una cultura oral pròpia com a lloc de reconeixement i resistència femenina que identifica com a *gossip* (xafardeig) seguint la definició en quatre funcions de Jones (1980): parlar de temes de la llar, murmurar, renegar i fer confessions⁶⁰. Justifica, per tant, que “les dones posseeixen una àrea de coneixement especialitzat socialment reconeguda” que es caracteritza per qüestionar la cultura hegemònica –masculina– a través de la contínua detecció de “contradiccions entre el comportament social institucionalment esperat i el real” (Brown, 1995:52).

En el procés de resistència a l'hegemonia en el marc de l'esfera domèstica privada, els melodrames televisius tenen una contribució essencial per la seva

⁵⁹ Segons l'autora el *capital cultural* dels papers tradicionals de les dones no és necessàriament rebutjat. El terme, manllevat de Bourdieu (1979) fa referència aquí a tot el seguit de ritus, gustos, actituds i valors adscrits a la dona des de la seva cultura (sentit antropològic). Brown (1994:94-132) ho exemplifica a través d'un ventall ampli d'aspectes que cauen en la mateixa assumpció essencialista que hem recriminat a Seiter *et al.* (1989) en la seva lectura de la “mare ideal” de Modleski (1982): des de l'estabilitat emocional que ha de proporcionar la dona a la família, fins al seu gust pel detall o el mateix plaer de xafardejar. Aspecte aquest darrer, on segons l'autora, “germina la subversió”.

⁶⁰ Brown (1994) elabora la seva teoria del discurs femení a través dels arguments recollits d'un seguit de treballs feministes dels anys vuitanta sobre la cultura oral que ella mateixa complementa (Brown, 1990): Jones (1980), Kalcik (1975), De Vault (1990), o el treball genèric de Walter Ong (1982). Algunes de les idees essencials per l'argumentació de Brown (1994) són les de “la comprensió femenina”, “el trasllat de temes d'esfera pública a l'esfera privada domèstica” –ambdues contemplades en el marc teòric de la recerca sobre *soap operas*–, o el conjunt de característiques de la cultura oral definides per Ong (1982) que adscriu al discurs femení.

capacitat de motivar el diàleg en les xarxes discursives femenines –crear un “text terciari” oral– i esdevenen un paradigma de la cultura oral descrita per Ong (1982) per la seva pròpia essència dialògica (Brown, 1994:40-66). En efecte, les característiques genèriques de la *soap opera* s’adscriuen a la definició de la cultura oral d’Ong (1982:37-49 a Brown, 1994): de naturalesa additiva i agregativa en comptes de subordinada i analítica, i redundant –pel que fa a l’estructura–, avesada a la quotidianitat a partir d’un plantejament homeostàtic i situacional, on els conflictes són presentats de manera explícita, encarnats en personatges individuals i successos concrets, i es potencia l’empatia i la participació en un món de la vida que s’adequa als valors socials aprovats. És així com Brown (1994) proposa la *soap opera* com a forma de coneixement diferenciada de la cultura escrita dominant (epistemologia oral), que podem subscriure sense delimitar-ho com a competència inherentment ni exclusivament femenina:

“la cultura i el discurs femenins són principalment orals, part de la capacitat que posseeixen de generar significats alternatius és degut precisament a la seva estructuració en un tipus de realisme aliè a les convencions narratives del realisme de l’escriptura. Es tracta d’un codi narratiu diferent, basat en l’oralitat. Això fa que les *soap operas* siguin difícils d’interpretar per qui, com totes nosaltres, estem entrenades en els processos mentals de l’escriptura (...).” (Brown, 1994:60)

Els resultats de la seva recerca empírica –una anàlisi etnogràfica realitzada durant dos anys a Austràlia a partir de tècniques d’observació participant, entrevistes individuals i en grup, i qüestionaris aplicats a diferents grups de dones (segons variables d’edat, classe i procedència geogràfica) sobre *soap operas* nord-americanes, britàniques i australianes– sense pretendre ser generalitzables, aporten informació precisa sobre alguns dels punts d’interès plantejats per Brown (1994)⁶¹.

Destaquem la contraposició entre el que les dones valoren positivament i negativament de les *soap operas* en les seves converses perquè, per a Brown

⁶¹ Tres *soap operas* americanes: *Days of Our lives*, *The Young and the Restless* i *Another World*; tres *soap operas* britàniques emeses a la regió oest: *EastEnders*, *Brookside* i *Coronation Street*; i les quatre *soap operas* australianes més populars aleshores (de públic jove): *Sons and Daughters*, *Neighbours*, *Home and Away* i *A Country Practice*. (Brown, 1994: 184-185; 1995:58-60). Veure disseny metodològic complet a Brown (1994:184-193).

Un dels treballs més interessants sobre l’anàlisi del gossip en la seva doble dimensió –text i context– és el d’Esther Fritsch (2005) sobre l’emblematàtica *Sex and the city*. La investigadora parteix de la definició feminitzada del *gossip* (“parlar informal sobre coneguts comuns que no hi són presents”) com a descàndit en l’àmbit laboral i la seva subversió, en la representació irònica d’una ficció basada en el *gossip* entre les protagonistes com a mecanismes per explorar i transgredir els límits entre públic i privat, decent i indecent, o moral i immoral.

(1994) posa de manifest com prenen consciència de la seva situació subordinada, reconeixen les estratègies opressores i poden arribar a desenvolupar un sistema discursiu a partir de les seves pròpies experiències – tot ells requisits imprescindibles per a establir lectures de resistència. Així, valoren positivament als personatges femenins poderosos, amb actituds inconformistes i capacitat per manifestar-se en veu alta i total desinhibició contra les idees dominants i destaquen la humiliació del personatge masculí narcisista com a font de plaer. Critiquen, en canvi, els models de comportament sexualment diferenciats per gènere, la definició de les obligacions domèstiques com a femenines i el mite de la bellesa femenina imposat culturalment que afegeix a la servitud al marit, l'obligació de mantenir una imatge sotmesa permanentment a la seva avaluació.

Per a Brown (1994) les *soap operas* són un tipus de “text popular” privilegiat per a la generació de lectures emancipadores a través de “textos terciaris” perquè motiven la comunicació, tendeixen a establir espais exclusius a mode de “veritables cine-clubs de veïnes”, on es valora i es promou el coneixement estratègic (competència textual i genèrica acumulada) i es deroguen els controls normatius a través del riure i la crítica oberta en l'esfera privada que reforça els vincles entre les dones –recolzament mutu que potencialment permet superar les regles socials i els condicionaments culturals opressors. Defensa, per tant, la pertinència de l'anàlisi de les converses sobre serials (“textos terciaris”) com a lloc on es localitzen “les lectures emancipadores (que) traspassen les fronteres dels col·loquis sobre *soap operas* i, per tant, es traslladen al món de la política pública” (Brown, 1995:68).

En aquesta mateixa línia teòrico-metodològica es situa el treball de Hobson (1990) sobre la capacitat integrativa de la televisió en les converses quotidianes de les dones mantingudes en el seu espai laboral que confirma la participació activa de l'audiència en la construcció social del significat de la *soap opera* a través de la competència textual i de gènere, i la facilitat d'apropiació dels textos televisius en general amb independència del seu visionat –el que apunta a un procés de recepció que va més enllà del moment de consum que havia observat en el seu estudi sobre *Crossroads* el 1982. Tot i així, el que volem destacar d'aquesta investigació és la confirmació, metodològicament adequada, del que apuntaven Seiter *et al.* (1989) o Geraghty (1991): que els processos d'identificació es produeixen amb la situació viscuda més que amb un o més d'un personatge, a través de la qual es corrobora un dels usos més recurrentment analitzats i controvertits de la *soap opera*, que Hobson (1990) fa extensiu al discurs televisiu: l'aprenentatge social –“millorar la comprensió de si mateix i del món en què viu” (Hobson, 1990:70 a Grandi, 1995:286).

Tal i com reconeixen Grandi (1995), o Brunson (1995) des de la perspectiva feminista, els estudis que parteixen de la conceptualització del consum

productiu, antagonic o no, com un procés social actiu on es comparteix la identificació amb les experiències de les dones representades, han permès explorar nous espais de construcció de la identitat:

“El canvi del que *una imatge feia a la dona* al que *les dones podien fer amb les imatges de la dona* va permetre adoptar una actitud més complexa respecte a la feminitat on es reconeixia que l'esfera femenina tradicional d'allò privat i allò públic era culturalment construïda” (Geraghty, 1996:474) (la cursiva és nostra)

Els treballs d'Spence (1995) en són una mostra més d'aquesta línia de la Crítica feminista de la televisió en l'àmbit anglosaxó, mentre que en l'àmbit llatinoamericà s'hi afegeixen recerques etnogràfiques rellevants interessades en la relació entre la representació de la dona i la seva promoció social de la mà de Muñoz (1995) a Colòmbia –on atenent la variable edat i entorn rural/urbà s'apropa a la identificació dels “modes de veure” de Katz i Liebes (1985)– o Quiroz i Márquez (1997) al Perú. No hi ha estudis rellevants sobre el serial català en aquesta àrea. Salvant les distàncies, l'estudi pioner de Castelló i López (2007) sobre la recepció juvenil d'*El cor de la ciutat* a partir de focus group que ha estat apuntat en epígrafs anteriors, el que més s'hi aproximaria (veure 3.5.1.3.1.).

La consideració de “la naturalesa formativa del llenguatge com a recurs capaç de donar-nos forma a nosaltres mateixos i al nostre món a partir del flux contingent i desordenat de la conversa i la pràctica quotidianes” (Barker, 2003:200) és el punt de partida per als estudis sobre la construcció discursiva de la identitat, tant en la variable de gènere com en la d'edat, etnicitat o cultura, que han estat objecte d'interès en el marc dels Estudis Culturals arreu del món.

3.5.2.3.6. Anàlisi etnogràfica dels textos terciaris: la producció discursiva de les identitats des de la *soap* i la telenovel·la

En efecte, més enllà de la perspectiva estrictament feminista, aquest tipus de recerca etnogràfica d'orientació postestructuralista s'ha consolidat en aquelles àrees d'estudi interessades en la producció discursiva de les identitats múltiples –la identitat no és única ni tancada, sinó que som un jo fracturat i en procés– on les *soap operas* i les telenovel·les hi juguen un rol determinant com a recurs per a proveir representacions culturals amb les que donar sentit a l'experiència de la vida quotidiana.⁶²

⁶² Per a la revisió de la base teòrica de la construcció discursiva de les identitats ens remetem al capítol que Vivien Burr dedica a la definició i l'estudi del discurs i la identitat (Burr, 1997: 53-65)

Són especialment significatives, per l'atenció als processos d'hibridació cultural i de formació de la personalitat social, les anàlisis etnogràfiques de la recepció de la *soap opera* australiana *Neighbours* que Gillespie (1995a,b) realitza durant deu anys a joves asiàtico-britàniques. El seu treball confirma la funció socialitzadora del serial televisiu apuntada per Buckingham (1987): les espectadores l'utilitzen com a base sobre la que reflexionar, qüestionar i debatre les seves actituds i comportament en relació a les normes i valors d'una societat diferent a la dels seus pares –socialització familiar primària– sobre la que han d'articular la seva identitat cultural com a integració d'ambdues vessants. Conclusió que també corrobora Barker (1997; i André 1996) a partir de la seva recerca amb adolescents asiàtico-britànics i afrocaribenys, centrada en les dinàmiques de construcció de la identitat cultural a partir de les *soaps* britàniques *EastEnders* i *Brookside*⁶³. A efectes de la nostra recerca, cal destacar la importància atorgada per les espectadores asiàtico-britàniques a les qüestions relatives a la moral i l'ètica que apareixen en les *soaps* detectada per Barker (2003:220), que llegeix en termes foucaultians com una evident preocupació per “modelar-se” a si mateixes, èticament parlant, a partir del judici dels personatges⁶⁴:

“En aquestes converses s'exploraven tant les implicacions morals formals derivades de la vida cultural asiàtico-britànic, com un mode de preocupar-se per un mateix centrat en la sexualitat i la realització a través de les relacions personal. Així, les noies s'esforcen en forjar nous llenguatges relacionats amb la moral, l'ètica i l'acció, i també per fer intel·ligibles i superables els dilemes morals i ètics a què han de fer front” (Barker, 2003:220-1).

La pressió social del grup d'iguals a l'hora de participar de les discussions sobre el serial i el plaer d'emetre judicis morals, a partir dels quals reavaluar les normes socials vigents que subscriuen és una de les conclusions més sòlides d'aquest tipus de recerques. Pel que fa a les característiques del serial, s'apunten qüestions com que el pes atorgat a les relacions interpersonals amoroses i sexuals, els converteix en una excusa ideal per a generar converses en el si del grup d'iguals constitutives de la identitat de gènere i sexual, o que el realisme percebut potencia la discussió de temes socials que són vistos com a factibles en la seva vida quotidiana, però que difícilment abordarien com a tòpics de conversa de no venir facilitats pel serial (Barker i André, 1996).

⁶³ L'estratègia metodològica, descrita per Barker (2003:201) és la de “reclutar joves entre catorze i quinze anys” per què organitzin grups de conversa on i quan vulguin, i enregistren les sessions que després seran analitzades. A l'estudi de Barker participaren vint grups d'adolescents, sumant un total de setanta-set persones: “vint nois i cinquanta-set noies (vint blancs, quaranta-set asiàtics i deu afrocaribenys).

⁶⁴ Els pressupòsits teòrics postestructuralistes de Foucault que Barker (2003:220) descriu com a base contempnen l'ètica com la que “s'ocupa de les pràctiques reals dels subjectes en relació a les normes recomanades o imposades (per la moral)”.

El rol del serial com a font d'aprenentatge a través del contacte amb valors i actituds amb les que identificar-se i/o dels que aprendre, a partir dels rols socials i identitats representades es confirma de manera clara entre els espectadors més joves (Arnett, 1995; Fisherkeller, 1997; Haag, 1997, a Luzón *et al.*, 2008)⁶⁵. Les investigacions sobre sèries de ficció i adolescents des de l'anàlisi de la producció discursiva de les identitats a través de les xarxes dialògiques que generen són força comunes en el context anglosaxó (veure, per exemple, la compilació editada per Allrath i Gymnich, 2005) i, pel que fa a la telenovel·la, constitueixen una part important de l'anàlisi de la recepció familiar i de gènere dels anys noranta en endavant.

A tall d'exemple, podem destacar els estudis de recepció de *teen soaps* transnacionalitzades com *Beverly Hills 90210*, de Haag (1997) i Kiltgaard (1996) a Dinamarca –afins a la recerca sobre modes de lectura i identificació de Liebes i Katz (1990)– o la línia d'estudis de recepció de *soap operas* nord-americanes, com *Beautiful* (Silvana, 1992) i les seves fórmules adaptades, com *Vivere* a Itàlia (Giomì, 2004) o en comparativa (Capecchi, 2000). Mentre que a França els treballs genèrics de Fouassier (1997) i la recerca de Pasquier (1997, 1999) sobre la sèrie juvenil *Hélène et les garçons* constaten una certa previsibilitat sobre les característiques atribuïbles als personatges i la dificultat d'aïllar els condicionants dels judicis de valor divergents que s'emeten sobre ells.

A Espanya, trobem els treballs de Peñarín (1999) i Montero (2006) sobre la percepció de personatges, les actituds i els valors, dels adolescents espectadors del serial *Al salir de clase* i els treballs de França (2001) i Huertas (2003) sobre la sèrie *Compañeros* on no s'abandona la variable de gènere (tot i no ser serials exclusivament femenins), i es defensa la funció dels relats televisiu com a instruments de coneixement i transmissió de sabers socials, especialment sobre els temes de major interès per a aquest col·lectiu: sexualitat, amicitat, companyonia i drogues. Peñarín (1999) connecta des de la noció de “pensament narratiu” Ricoeur (1985) i la idea de “modelització mítica” de Schaeffer (1999)⁶⁶ com a mecanisme d'immersió

⁶⁵ Arnett, J.J. (1995) Adolescents' uses of media for self-socialization, *Journal of Youth and Adolescence*, 24 (5). Fisherkeller, J. (1997) Everyday learning about identities among young adolescents in television culture, *Anthropology and Education Quarterly*, 28(4). Haag, D. (1997) Using *Beverly Hills, 90210* to explore developmental issues in female adolescents, *Youth & Society*, 29. Klitgaard, K. (1996) Global teen soaps go local: Beverly Hills, 90210 in Denmark, *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 4. Ens remetem a Luzón *et al.* (2008) per a una revisió exhaustiva de la recerca sobre ficció, adolescents i gènere.

⁶⁶ L'autor fa un recorregut exhaustiu de les formes d'aprenentatge per observació o aprenentatge social adscrites a la ficció, i defensa la mimesi o aprenentatge per models exemplificants com a mitjà de coneixement (“els coneixements adquirits per

similar al dels jocs o els somnis amb què s'interioritzen els coneixements amb la Psicologia social i cognitivista aplicada als mitjans de comunicació, fet pel qual, esdevé un referent important a considerar en la nostra tesi doctoral.

“El que varem comprendre amb aquest estudi va sobrepassar el tòpic de com la televisió influeix a l'audiència i s'endinsa en com l'audiència utilitza les ficcions televisives com a models cognitius a través dels quals comprendre l'estructura de les relacions interpersonals i grupals en el món en què viuen. Un procediment fonamental en aquest procés de coneixement és el joc imaginatiu amb els rols socials, en desplaçar-se entre els diferents papers per a observar les situacions des de varies perspectives, és a dir, des de diferents sistemes de significat i valoració, que resulten així incorporats al conjunt dels recursos amb els quals comprenen la seva relació amb el món”. (Peñarín, 1999)

3.5.3 *Un punt d'arribada des d'on girar el cap enrera.*

Les limitacions de l'anàlisi del consum productiu aplicat a les *soap operas*

Aquesta darrera aproximació a l'estudi de la recepció de *soap operas* i telenovel·les ha estat revisada pels crítics del relativisme de l'audiència (Morley, 1998; Curran, 1998) que moguts per l'advertència de Seiter *et al.* (1989) contra “la ideologia conservadora del pluralisme sobirà del consumidor” denuncien els riscos que suposa situar-se a l'extrem del moviment pendular que duu de la sospita i el control del poder ideològic dels mitjans al malentès poder d'una audiència activa: “En preocupar-nos pels plaers de les audiències correm el risc de validar contínuament el domini de Hollywood del mercat mundial de la televisió” (Seiter *et al.* 1989:5).

Pel que fa a l'anàlisi etnogràfica, autores com Modleski (1986) també adverteix del risc d'acabar “escrivint apologies de la cultura de masses” tot “reproduint en les seves metodologies les mateixes estratègies per les quals la societat del consum mesura i construeix les seves audiències” (a Emanuel, 1994:40). Grandi (1995) recull en la seva obra *Texto y contexto en los medios de comunicación*, la crítica provinent dels investigadors que defensen l'anàlisi del text com a element central de la producció de significat. Aquí es situen autores com Feuer (1990) quan afirma que l'etnografia ha canviat l'objecte d'estudi, i en comptes d'analitzar el text primari analitza el terciari, el de l'investigador sobre la conversa dels receptors, introduint-lo com a variable distorsionadora i perdent, a més, tota iniciativa crítica —el que Brunson (1989:125 a Grandi, 1995:279) denuncia com a desplaçament de la recerca

mimemes són interioritzats en bloc per immersió”) canònic, juntament amb la transmissió de sabers explícits, l'aprenentatge individual per assaig i error, i el càlcul racional (Schaeffer, 1999:101)

“des del text dolent a l’audiència bona”-. Però tal i com recull Grandi (1995:180) “Brunsdon no voldria *recuperar el text* en oposició a les investigacions d’audiència, sinó dotar-les de (...) autenticitat, d’*un moment d’anclatge en el mar de la significació*”. És a dir, sense perdre de vista la realització del text en l’activitat de lectura contextualitzada, poder jutjar l’audiència i no limitar-se a subscriure-hi la descripció dels seus plaers que “semblen recrear els vells models de domini i de subordinació estètics i converteixen a l’audiència en quelcom patològic” (Brunsdon, 1990:69 a Grandi, 1995:181).

En un punt intermig similar, Morley (1996) defensa el retorn al text com a base, recuperant el concepte “conclusions directrius” del text polisèmic que va enunciar amb Brunsdon pels primers estudis sobre *Nationwide* a finals dels setanta:

“L’anàlisi del text o missatge segueix sent, naturalment, una necessitat fonamental, ja que la polisèmia del missatge conté la seva pròpia estructura. (...) mecanismes significadors que estimulen certs significats, o fins i tot un significat privilegiat, i suprimeixen els altres: es tracta de les “conclusions directrius” codificades en els missatges. El missatge és capaç de distintes interpretacions segons el context en què tingui lloc l’associació.” (Morley, 1996:422)

Una ulterior crítica a l’estudi de recepció basat en l’etnografia dels textos terciaris és l’abandonament de l’anàlisi de la producció. Des de la revisió crítica de Morley (1996:434) es rebutja l’equivalència entre el productor i el consumidor en termes d’elaboració de significats ja que suposa “ignorar la distinció de De Certeau (1984) entre les estratègies dels poderosos i les tàctiques dels dèbils”. D’aquí deriva la postura adoptada per Ang (1991) en reivindicar que “ser actiu” no és igual a “tenir poder”, amb la que reorienta la recerca cap a l’anàlisi “dels discursos sobre l’audiència dels emissors professionals basat en una anàlisi etnogràfica” (Emanuel, 1994:41) –tal i com havíem vist en els estudis de Hobson (1982) i Buckingham (1987), i en part de les anàlisis sobre producció de Castelló (2005) o Ruoho (2001). Una línia que recuperarem, de la mà de Henderson (2007) al final d’aquest capítol (veure epígraf 3.9).

3.6 Una proposta comprensiva del complex procés de recepció de les telenovel·les

Des de l'àmbit d'estudis comunicatiu llatinoamericà també es recull part d'aquesta crítica a l'anàlisi de la recepció des dels Estudis Culturals i concretament al plantejament de la recerca etnogràfica. Per als investigadors llatinoamericans, els Estudis Culturals, a diferència de la recerca sobre efectes, usos i gratificacions o els estudis de la crítica literària, permeten problematitzar la recepció com a pràctica complexa de construcció social de significat "en què les característiques socioculturals dels usuaris són integrades en l'anàlisi, no només d'una difusió, sinó també, d'una circulació de missatges en el si d'una dinàmica cultural" (V. de Lopes *et al.*, 2002:29). Tal i com recull Martín-Barbero (2002:14): "Molts dels estudis d'audiència moderns exclouen el context analític que la *teoria de les mediacions* col·loca en el centre: les paradoxes i ambigüitats que mobilitzen la recepció en un procés de negociació de sentit". Això, al seu parer, es deu a la neutralitat que s'ha imprès a l'observació etnogràfica en reduir-la a anàlisis sociopsicològiques d'interaccions controlades metodològicament, amb la que es perd la doble dimensió de la recepció, com a "part de processos subjectius i objectius, processos micro, controlats pel subjecte, i macro, relatius a les estructures socials i les relacions de poder que escapen del seu control".

Això duu, d'una banda, a la revisió crítica de les anàlisis etnogràfiques com a descripcions reiteratives que, fora de demostrar la capacitat de l'audiència a l'hora d'elaborar significats específics dels textos, no suposen cap avenç teòric, i com a ulterior conseqüència, eliminen tota perspectiva crítica: "A les recerques internacionals continua prevalent un insatisfactori nivell descriptiu, com aporten Lull (1992) o Silverstone (1996) i una perillosa tendència a la indulgència i a una abstenció de crítica (Murdock, 1990)" (V. de Lopes *et al.*, 2002:31). Les darreres investigacions en el context llatinoamericà reclamen, per tant, la reintroducció de la crítica cultural i política originària dels Estudis Culturals des d'una teoria comprensiva dels estudis de recepció on entenen "la teoria llatinoamericana de les *mediacions* (com a) contribució distintiva"

"La recepció, conseqüentment, no és un procés reductible al psicològic i al quotidià, malgrat ancorar-se en aquestes esferes, sinó que és profundament cultural i polític. (...) La recepció és, per tant, un context complex, multidimensional, en què les persones viuen la seva quotidianitat. Al mateix temps, viure aquesta quotidianitat s'inscriu en relacions de poder estructurals i històriques de les quals extrapolen les seves pràctiques quotidianes. La producció i la reproducció social de sentit implicada en els processos culturals no és apenes una qüestió de significació, sinó també, i principalment, una qüestió de poder" (V. de Lopes *et al.*, 2002:32)

3.6.1 La telenovel·la com a *mediacions*. Comprendre els processos micro i macro

L'emergència dels estudis de recepció a l'Amèrica Llatina es situa als anys vuitanta, en un marc afí als Estudis Culturals per l'interès en la cultura popular i “sota un fort moviment teòric-crític que procurava fer una reflexió alternativa sobre la comunicació de masses a través de la perspectiva gramsciana” (V. De Lopes *et al.*, 2002:29). Els investigadors més rellevants d'aquesta àrea aplicada a la telenovel·la dels darrers anys (de Fadul, 1993 a Tufte, 2000 o l'obra col·lectiva tot just citada) coincideixen en destacar el desplaçament dels “mitjans a les mediacions” de Martín-Barbero (1987) i la reflexió de García-Canclini (1990)⁶⁷ sobre els processos d’“hibridació cultural” com a pilars bàsics dels estudis de recepció llatinoamericans moderns⁶⁸.

La perspectiva teòrica de Jesús Martín-Barbero (1987, 1992, 1995a,b), cuidadosament allunyada tant de la semiòtica com de l'antropologia, el converteix en un referent fonamental de la recerca comunicativa moderna de l'àmbit llatinoamericà en abordar els principals ítems d'interès: identitat nacional, cultura popular i cultura de masses, televisió i vida quotidiana i representació de la realitat social. El punt de partida, recollit en la seva obra cabdal, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), és la seva concepció de la cultura i la comunicació com *mediacions* en la construcció del poble –entre allò popular i allò massiu, allò modern i allò tradicional que impregna el cinema, el circ, el radioteatre, la premsa, la música o les noves tecnologies–. La televisió és el dispositiu privilegiat en la seva anàlisi com a vehicle i promotor de textos dialògics, sobre el qual analitza els aspectes més rellevants de la mediació: quotidianitat familiar, temporalitat social, competència cultural i usos socials.

El seu acurat estudi dels dispositius escenogràfics i les trames simbòliques originàries del melodrama, i de les matrius culturals provinents del fulletó, a finals dels vuitanta –resseguit àmpliament en el primer capítol de la tesi–, li permet investigar la forma en què les telenovel·les, com a principal producte de la indústria televisiva llatinoamericana en el context actual, activen la memòria cultural a través d'històries compartides per la gent. En l'estudi

⁶⁷ García Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

⁶⁸ Suposa la superació de la dualitat que subjau a les aproximacions assagístiques precedents que, o bé subscrivien les tesis de reproducció o dominació ideològica de la cultura de masses, accentuada a més per l'expansió dels mercats internacionals, o bé, propugnaven la resistència o reelaboració dels continguts culturals per part de les classes populars (veure V. de Lopes *et al.* 2002:32-38, cas brasiler).

pioner sobre la telenovel·la colombiana que signa amb Muñoz exposa detalladament les estratègies d'anàlisi entorn a les tres línies de treball que, al seu parer, cal desplegar des de la *Teoria de les mediacions*: l'estructura i dinàmica de la producció, la composició textual i els usos socials i modes de veure les telenovel·les (Martín Barbero i Muñoz, 1992:29-37).

La seva anàlisi de la recepció s'estructura en tres àmbits. El primer és el dels hàbits de consum televisiu i les rutines familiars: tipus d'habitatge, composició de la família, graus d'exposició a la televisió, rutines domèstiques, relacions de poder en l'ús de la televisió i altres mitjans, etcètera. L'estudia a través d'un qüestionari dirigit a la mestressa de casa com a element central de la unitat bàsica d'audiència, la família, d'una banda, i d'una investigació etnogràfica de l'hàbitat familiar que inclou el reconeixement fotogràfic de l'organització de l'espai ocupat per la televisió, de l'altra.

El segon àmbit és el dels espais de circulació i resemantització de la telenovel·la, és a dir, els contextos on es gaudeix i es dona significat al text – la casa, el barri, el lloc de treball i altres llocs de reunió social – amb els que opta per abastar un ventall molt més ampli que el de les primeres recerques etnogràfiques anglosaxones. Opció que també aplica en el tercer àmbit per l'anàlisi de les competències culturals i els imaginaris col·lectius des d'on els diferents grups socials, ètnics, racials o regionals llegeixen les telenovel·les i projecten la seva identitat (Martín Barbero i Muñoz, 1992:33). La tècnica emprada és la re-narració d'allò vist: resums orals o escrits individuals o en grup, i tallers de producció d'històries construïdes a partir dels personatges de la telenovel·la. L'investigador colombià entén aquesta tècnica com la única forma d'accés a l'experiència de l'acte de veure, al temps que l'apropa a la recerca aplicada des de la psicologia cognitiva quan l'antropologia vira cap a l'anàlisi dels efectes de la comunicació.

Martín Barbero, però, té present que el manteniment i la reconstrucció de l'imaginari col·lectiu no pot estudiar-se només a través de l'experiència dels espectadors, i incorpora l'àmbit de la producció i el text a la seva exploració. Del primer estudia la competitivitat industrial en termes de producció i comercialització, i al igual que Hobson (1982) i Buckingham (1987), la competència comunicativa dels agents productors en reconèixer els públics i el procés de producció del gènere d'acord a les rutines ideològiques assumides pels professionals.

Pel que fa al segon, es desmarca de l'anàlisi textual de les estructures narratives per centrar-se en els elements de composició que defineixen l'adaptació del gènere i l'adequació de la realitat social referencial al món de la telenovel·la gràcies al melodrama com a matriu narrativa i escenogràfica (Martín Barbero i Muñoz, 1992:35). Els nivells d'anàlisi de la seva lectura en profunditat inclouen aspectes formals i de llenguatge audiovisual (*codis*

discursius, segons Fiske i Hartley, 1978), i aspectes relatius a la matèria de la representació, és a dir, allò que és dramatitzat (*codis de la realitat*), i a l'estructura de l'imaginari (com a *codis ideològics*). La realitat dramatitzada es disgrega en actors –segons categories d'edat, gènere, professió o classe–, conflictes –familiars, amorosos, laborals, d'ascens social o parentesc–, llocs de trobada, i la “quotidianitat construïda” o comportaments rutinaris dels personatges. L'estructura de l'imaginari, en canvi, permet observar els valors adquirits pels espais, el temps i els objectes representats d'acord a oposicions simbòliques entre noble i vulgar, modern i tradicional, rural i urbà, femení i masculí, etcètera.

Aquest plantejament teòric-metodològic es troba a la base dels treballs més rellevants de l'àrea d'estudis de la recepció a l'Amèrica Llatina, la majoria sota l'estructura d'equips de recerca en projectes integrats i multidisciplinars que, d'acord a V de Lopes *et al.* (2002:30-1) tenen en comú la seva voluntat d'experimentació metodològica per tal d'adequar els procediments de la recerca empírica a la complexitat de la Teoria de les mediacions, d'una banda, i el disseny globalitzat del procés d'investigació en les tres línies descrites per Martín Barbero, de l'altra⁶⁹. Els que Tufte (2000:23) i V. de Lopes *et al.* (2002:31) coincideixen en destacar són els projectes sobre telenovel·les a Colòmbia –lògicament de la mà de Martín Barbero i Muñoz (1992)–, a Mèxic, en el marc del Programa Cultura de la Universitat de Colima –sota la direcció de Jorge González (1988, 1991 i 1998), i on situen les aportacions de Covarrubias *et al.* (1994)⁷⁰–, i amb voluntat internacional i interdisciplinari, el projecte coordinat des del 1996 per Maria Immacolata Vassallo de Lopes a l'ECA/Universitat de São Paulo (Brasil) on hi figuren investigadors de

⁶⁹ Les iniciatives de projectes d'investigació comparativa i interdisciplinària són comunes a l'Amèrica Llatina en l'àmbit comunicatiu. Escudero (1997) assenyala com a primera col·laboració interuniversitària les trobades a Cali el 1986 i 1988, precisament entre investigadors de la telenovel·la procedents de l'Argentina, Brasil, Colòmbia, Xile i Perú. A aquest propòsit es crea el 1981 la xarxa FELAFACS (Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social) que agrupa més de 300 Facultats i/o Escoles de Comunicació, d'universitats de 21 països de l'Amèrica Llatina i té el reconeixement de la UNESCO des de 1987 [<http://www.felafacs.org>]. També en el marc d'aquesta tesi s'ha fet referència a l'Observatorio Iberoamericano OBITEL i la col·laboració entre diversos països llatinoamericans, Espanya i els EUA en l'edició dels tres anuaris publicats (2007, 2008, 2009).

⁷⁰ La darrera obra compilatòria de Jorge González citada (1998)– és un exemple paradigmàtic de l'aplicació analítica proposada per Martín-Barbero i Muñoz (1992) de forma parcel·lada, és a dir, incloent contribucions separades en l'àmbit de la producció –com l'anàlisi etnogràfica de Chávez Méndez– de la composició textual, i sobretot, dels processos d'interpretació –on recull diverses reflexions metodològiques, la seva proposta de protocol per a l'observació etnogràfica, i estudis de cas sobre la recepció familiar a través de grups de discussió – on es situen les contribucions de Covarrubias i Uribe.

renom com els brasilers Anna M. Fadul i Antonio La Pastina, la nord-americana Emile McAnanny o el xilè Valerio Fuenzalida –pràcticament tots ells amb un doble perfil d'interès: la recepció i el potencial educatiu de les telenovel·les–.

Pel que fa a l'estudi de la recepció des d'una perspectiva etnogràfica sense entrar pròpiament en l'anàlisi de l'estructura i la dinàmica de la producció, cal destacar també el treball de Barrios (1988) a Veneçuela, qui emprà mètodes d'observació participant en el si del context familiar durant la recepció, tot seguint la línia de Morley (1986) i Llull (1988) per explorar la integració de la televisió en l'espai íntim de la llar i els usos socials. Una línia que evolucionarà en l'àmbit anglosaxó amb les aportacions d'Ang (1990, 1996) i Silverstone (1991) vers l'assimilació de la televisió a la vida quotidiana i a l'experiència del món que donem per suposat, consolidant la seva funció integradora de valors en el consum televisiu com a ritual, totes elles ben acollides en la recerca llatinoamericana sobre recepció de telenovel·les.

N'és una mostra significativa el treball desenvolupat per Covarrubias *et al.* (1994) basat en la concepció de la televisió com a agent de *mediació* social, és a dir, com a sistema que aboca sentits de vida i intervé en els processos personals i col·lectius de transformació, definició, ideació i construcció de representacions del món. Des d'aquest punt de vista, si la televisió intervé activament en la producció i reproducció de sentits socials, les telenovel·les en tant que màxim exponent del melodrama televisiu reforcen encara més el sentit d'apropiació (Covarrubias *et al.*, 1994:118-123).

És així com les investigadores mexicanes es plantegen “en quins sentits socials participa la telenovel·la en la construcció del sentit de la vida dels subjectes que l'usen?” (Covarrubias *et al.* 1994:19) i, d'acord amb els pressupòsits teòrics de la sociologia qualitativa de Schwartz i Jacobs (1984) aplicats anteriorment per González (1988) com a coordinador el macroprojecte on s'inscriu la seva recerca, realitzen una aproximació etnogràfica a la família com a mètode de *reconstrucció* de la realitat social⁷¹. És

⁷¹ Des d'aquesta perspectiva sociològica s'intenta pal·liar un dels punts febles de la recerca etnogràfica –l'escassa representativitat i significació dels micro-estudis realitzats– a partir de la idea que la realitat no només és estructurada sinó també estructurant, de manera que l'anàlisi de les estructures familiars com a micro-realitats, entesa com a representació mínima, pot ajudar a comprendre l'estructuració de la pròpia realitat com a macro-estructura. Hi cobra especial importància la noció de quotidianitat com a medidora entre la naturalitat i la sociabilitat que manllevem d'Agnes Heller (1977/2001) –*Sociología de la vida cotidiana*, Madrid: Península–, per a qui la vida quotidiana ve marcada per dues característiques: allò ordinari que forma part de l'esfera del sentit comú i allò que té de mediació entre els nivells micro d'organització social, com la família, i els macro, com l'estat.

a dir, tracten de *reconstruir* o comprendre la realitat social –constituïda d’ideologies, relacions de poder, sistemes de comunicació i de mediació en les pràctiques, i jerarquies de valors socials i culturals– a partir de les dades recollides en l’estudi de les rutines i situacions quotidianes, i dels significats i motivacions dels individus, com a receptors televisius, en el si de les seves famílies.

Inspirades per Llull (1988) però també per la recerca de Katz i Liebes (1985), Covarrubias *et al.* (1994:199-200) formulen com a resultats de la seva investigació una tipologia d’usos conscients i inconscients de la televisió en famílies i categoritzen els “usos socials explícits durant el consum de la telenovel·la” en el que podem resumir com:

- *Funció educativa*, “comparant allò vist amb allò viscut”.
- *Mitjà preventiu*: “el telespectador quasi sempre aprèn d’allò negatiu, pren distància en les situacions en les que no està d’acord, i ubica la seva posició de rebuig davant d’una situació d’aquestes en la vida real”.
- *Representació cultural*: “El telespectador valora accions culturals, aprèn normes orientadores i reprèn alguns coneixements socials d’allà”.
- *Orientació cognoscitivo-social*: “Aprèn de les classes socials i de la pròpia, creant autorrepresentacions de classe.”
- *Ús catàrtic*: “S’apropien d’aquest ús amb la finalitat d’ajudar a trencar autoritarismes i repressions familiars, és també un ús de relaxació lúdica i sentimental, hi ha en ell una política de descans que rebaixa la tensió.”

Es poden establir connexions amb les aportacions dels estudis etnogràfics realitzats després del consum de Hobson (1990), Brown (1994) o els treballs de Barker i André (1996), així com amb el de Seiter *et al.* (1989) –del que subscriuen l’anàlisi dels modes de recepció difosa i concentrada–.

Des de la perspectiva adoptada en la nostra recerca doctoral és el marc teòric construccionista des d’on treballen Covarrubias *et al.* (1994) el que confereix un valor afegit a la taxonomia d’usos socials com a definició del paper de *constructores de la realitat social* que juguen les telenovel·les en oferir representacions de la vida quotidiana que són discutides i/o assumides com a formes d’educació, de coneixement i de legitimació social. Tot i així, les investigadores mexicanes defensen que la proposta analítica adient de la telenovel·la és aquella que assumeixi les tres àrees plantejada per Martín Barbero i Muñoz (1992) –producció, composició textual i usos i apropiació social– i interpreti adequadament la representació selectiva d’algunes, i no totes, les situacions de la vida quotidiana (Covarrubias *et al.*, 1994:240-3).

Aquesta premissa sí la segueixen els treballs de Tufte (2000) i V. de Lopes *et al.* (2002), que malgrat assenyalar la dificultat que suposa abordar l’anàlisi comprensiva del procés de comunicació que reivindica la *Teoria de les mediacions* a través d’anàlisi empíriques, constitueixen, sens dubte, les

recerques més ambicioses, complexes i interessants realitzades a partir d'un estudi de cas, al Brasil i a l'Amèrica Llatina.

Tufte (2000:3) parteix de la noció de cultura de l'antropòleg suec Ulf Hannerz (1992:3) –“els significats que la gent crea i que creen gent, com a membres de societats” – que li permet centrar la seva atenció en la circulació i producció de significats en la societat, i tot recollint la tradició etnogràfica del marc anglosaxó en l'estudi de les relacions entre mitjans, cultura i vida quotidiana, s'introdueix en el camp de recerca dels Estudis Culturals llatinoamericans⁷². Planteja la recerca de les matrius històriques i el context polític de la telenovel·la brasilera *Rubbish Queen* a partir del binomi comunicació-cultura i els conceptes de modernització, hibridació i negociació d'identitats. Això el duu a reconèixer com a pilar la noció de *mediació* de Martín Barbero (1987) i la definició de gènere com a estratègia de comunicabilitat i reproducció ideològica, és a dir, estructurant de la realitat social– que l'investigador colombià i altres autores, com Fadul (1993) proposen com a eix de qualsevol anàlisi comprensiva del procés de comunicació.

Tufte (2002) explora la cultura brasilera en les seves diverses manifestacions històriques des d'una òptica crítica que avalua el discurs nacional de la cultura i la identitat cultural com un discurs ideològicament construït, promogut per les classes dominants, l'estat i la indústria de la comunicació. D'acord amb l'estudi precedent del Mattelart i Mattelart (1987), dona un pes específic al desenvolupament de la Xarxa O'Globo, des d'on es centralitza, al seu parer, el procés de modernització cultural del país, amb una clara repercussió en la generació de hàbits de consum de telenovel·les arrelats a les pràctiques de la vida quotidiana de la majoria de brasilers. Havent construït aquest marc d'aproximació a la telenovel·la com a pràctica cultural en el context socio-històric actual, defineix el gènere i les matrius culturals i històriques pròpies de la telenovel·la brasilera,–estructura narrativa, i evolució del contingut i el llenguatge segons tres etapes: Romanticisme, Realisme i Postrealisme (Tufte, 2000:37, 98-111)– i només aleshores, aborda l'estudi de cas sobre *Rubbish Queen*, des d'una perspectiva global que passa per incloure l'estudi del procés de producció i de recepció.

⁷² L'estudi de recepció de *Rubbish Queen* el planteja des d'una anàlisi etnogràfica que reconeix inspirada en Martín-Barbero (1995) –vida quotidiana familiar, temporalitat social i competència cultural–, Silverstone (1994) –integració de la televisió en la vida quotidiana–, González (1991) –cartografia de les telenovel·les en quatre àrees: ideació, producció, composició textual, lectures i apropiacions–, i Gillespie (1995) per “la seva comprensiva anàlisi empírica (etnogràfica) del rol de la televisió en la formació i transformació de la identitat entre els joves Punjabi londinencs” (Tufte, 2000:32).

En la seva anàlisi etnogràfica de la recepció, definida com a microsocial, emprà tècniques d'observació participant i grups de discussió sobre una mostra de tretze dones de diferents condicions socioeconòmiques, seleccionades i contextualitzades a partir d'un ampli estudi de més de cent dones dels mateixos veïnats. Els resultats mostren com els usos de la televisió, d'acord a elements estructurals i relacionals, venen marcats pel consum de la telenovel·la, mentre que la diversitat d'interpretacions depèn de la repercussió i el rol que hi juga en les vides de les dones observades. Entre les seves conclusions més rellevants figura com la telenovel·la és reconeguda com un instrument de connexió entre l'esfera privada i l'esfera pública per les seves espectadores, que “veuen incentivat el sentiment de pertànyer a la comunitat i de poder participar del debat social” (Tufte, 2000:230).

En una línia similar, transcorre el projecte multidisciplinar de V de Lopes *et al.* (2002) que segueix el corrent de renovació dels estudis de comunicació sobre recepció a través de la *Teoria de les mediacions*, amb una estratègia multimetodològica de voluntat comprensiva, que parteix de la definició de la telenovel·la “com a repertori compartit (per productors i consumidors en el context modern brasiler) de representacions identitàries” (V.de Lopes *et al.*, 2002:21)⁷³. En aquest cas, investiguen els processos i les pràctiques de recepció d'una mateixa telenovel·la, *A Indomada*, per part d'un grup de quatre famílies de diferent classe social. L'objectiu és assolir una anàlisi interpretativa i no merament descriptiva dels modes de recepció, que permeti al seu torn comparar-los amb les quatre *mediacions* que contempen com a constitutives d'una “xarxa d'interaccions recíproques entre producció, producte i recepció”: la quotidianitat familiar, la subjectivitat, el gènere ficcional i la videotècnica”. (V. De Lopes *et al.*, 2002:16-24).

La complexitat metodològica de la seva anàlisi –definida en el pròleg de Martín-Barbero com a “activa imaginació metodològica”– radica en abordar les quatre *mediacions*:

“des dels nivells estructurals, institucionals, individuals i tècnics, en les seves *fonts* –classe social, família, subjecte i forma (com a gènere ficcional i videotècnica)–, en els seus *discursos* –sintàctics, semàntics, pragmàtics– i en els seus *llocs* –les seves pròpies temporalitats i espacialitats en el procés de comunicació (producció, producte i recepció)” (Martín-Barbero a V.de Lopes, 2002:16).

⁷³ Els conceptes teòrics de base inclouen, a més, el d'*habitus* i *pràctica* de Bourdieu i De Certeau, recurrents en el plantejament del consum productiu, i la categoria d'estructuració de Giddens com a valor de la rutina en termes de seguretat ontològica. Els referents metodològics per a l'anàlisi etnogràfica són els de Morley (1986). (Martín Barbero, 2002:16)

Per fer-ho, combinen múltiples estratègies i tècniques de registre i interacció amb els subjectes investigats, i altre tant per a l'observació dels espais domèstics i els contextos socioculturals, i el tractament dels textos televisius. Es tracta, doncs, d'una anàlisi quantitativa i qualitativa molt complexa on les tècniques són complementàries en un contínuum destinat a facilitar la "saturació de sentit" de la telenovel·la: qüestionaris de consum, observació etnogràfica i entrevistes temàtiques (per a cada tipus de *mediació*), històries de vida i històries de vida cultural, i grups de discussió a partir de la tècnica de la telenovel·la reeditada –selecció de seqüències clau per a la narració de la "memòria familiar" de la telenovel·la–, entrevistes semi-estructurades de producció i anàlisi interpretativa, de gènere i de flux sobre l'estudi de cas, el global de la telenovel·la *A Indomada*. (V. de Lopes *et al.*, 2002:49-82).

Les seves conclusions contempen, al igual que Tufte (2000) en l'àmbit de la recepció, que la telenovel·la posseeix una matriu narrativa popular que activa la competència cultural i tècnica tant de productors com de receptors, i que els modes de negociació de significat depenen de l'operació dels *habitus* o de com cada família crea la seva programació televisiva, de la mateixa manera que les lògiques dels usos les marca la història de vida cultural amb els mitjans de cadascun dels grups.

“La mediació de la quotidianitat, de les realitats viscudes per cada subjecte investigat, marca significativament les lectures de la telenovel·la. Les opinions sobre treball, política, condicions econòmiques, sexualitat, religió i educació mostraran una mediació profunda dels esquemes i dispositius adquirits i construïts durant la vida de les persones; per tant, els models proposats per la telenovel·la tenen com a mediació crucial o *habitus* de cada grup familiar. En aquest sentit, la recerca verifica l'existència de matrius de representació de classe, de gènere i de religió. O sigui, cada grup familiar (*classe*) configura un “palimpsest quotidià” que depèn de la competència cultural i de les seves característiques socioeconòmiques”. (V. de Lopes *et al.*, 2002:370)

Pels interessos de la nostra recerca, són especialment rellevants les aportacions que V. de Lopes *et al.* (2002:367) fan sobre com la telenovel·la aconsegueix funcions d'*agenda-setting*, en tant que “proposen una agenda temàtica que, a través de diferents mecanismes, insereix en el quotidià dels telespectadors qüestions que passen a ser considerades d'interès públic”, en ser compartides com a experiències públiques i privades a través de la dramatització.

Tot i així, i d'acord al seu concepte de subjectivitat “com a lloc de formació d'identitats i sensibilitats que interpreten una telenovel·la i són interpel·lats per ella, sigui en forma d'autoreconeixement o de fruïció estètica” (Martín-Barbero, 2002:17 a V. De Lopes *et al.*). matisen que malgrat la presència de la realitat social a la telenovel·la, el seu ús depèn de la dimensió simbòlica configurada per cada grup i cada subjecte, remarcant les múltiples variables

que intervenen en la lògica dels usos d'aquestes narracions serials (gènere, edat, ideològica, perfil psíquic, etcètera).

“Adquireix altres significacions segons la manera com el subjecte implicat comença a donar-los sentit en les seves produccions imaginàries. L'enteniment del real passa abans per l'enteniment del món i dels seus elements: aprenem a anomenar les coses i a veure com es processen, per a construir com ells una xarxa de relacions”. (V. de Lopes *et al.* 2002:374)

Per tant, les relacions realitat-ficció en termes de representació (família, treball, sexualitat, etcètera) i valors compartits o contestats, no depenen de la voluntat exclusiva d'uns o altres agents implicats en el procés de comunicació. Sí que observen, però, un *repertori comunicatiu* comú en tots els subjectes observats i corroboren que la seva existència no significa *consens de sentit*, sinó més aviat, construcció d'una arena de lluita per a la interpretació més legítima del sentit social –coincidint en la definició de Tufte (2000) també pel que fa a “la il·lusió de *poder participar* en un sistema del qual se sent exclosa” (V. De Lopes *et al.*, 2002:372)–:

“Entretant, independentment del sentit construït per cada grup de persones, observem un *repertori compartit*, una espècie d'agenda de temes comuns considerants importants per totes les famílies. La telenovel·la col·loca models de comportament a través dels personatges que representa, i aquests personatges serveixen per al debat, la interpretació, la crítica, la projecció o el rebuig dels públics.” (V. de Lopes *et al.*, 2002:368)

Confirmen, per tant, la concepció de la “narrativa televisiva com a forma contemporània de democràcia simbòlica” que els investigadors contemporanis de la telenovel·la brasilera realista, com Ramos Trinta (1997a,b), han descrit. Més enllà de ser una “escola de vida” on es proveeix el coneixement social necessari per viure en el món modern (allò “apropiat i correcte” en la societat representada), la telenovel·la suposa una “deliberada promulgació d'un ventall de problemes socials i personals” que les converteixen en “eines intel·lectuals per a la crítica cultural i política”.

La interdisciplinarietat i la voluntat de comprendre la influència sociocultural i educativa del serial televisiu en les seves audiències massives són els trets essencials del estudis llatinoamericans que aborden la representació de temes i problemàtiques socials o d'interès públic, especialment en els models de telenovel·la que hem descrit en capítols precedents com a model realista brasiler, i model pro-desenvolupament mexicà.

3.7 La funció educativa de les telenovel·les

McAnany (1993:136) estructura aquest ampli camp en dues àrees: la *Purposive Approach* o estudi de contingut intencionals i la *Non-Purposive Approach* o estudi de continguts no intencionals.

3.7.1 *Purposive Approach* o estudi de contingut intencionals

Aquesta aproximació es fonamenta en la premissa que els mitjans de comunicació poden “informar, educar i canviar comportaments en àrees com la salut, l'agricultura, la planificació familiar o la nutrició” (McAnany, 1993:136) i estudia els continguts comunicatius manifestament intencionats cap a aquesta finalitat, dirigits o finançats per institucions i organitzacions de caràcter públic, tant governamentals com civils. Es pot subdividir entre la Comunicació Prodesenvolupament (*Development Communication*) i la tradició coneguda com a Mitjans Prosocials (*Prosocial Media*) o Entreteniment-Educació (*Entertainment-education* o *Eduainment*).

3.7.1.1 *Comunicació Prodesenvolupament*

Des de la Comunicació Prodesenvolupament es treballa en el disseny estratègic de missatges educatius-persuasius destinats a països en vies de desenvolupament o modernització, incorporant factors estructurals i socials que pal·lien les acusacions de deterministes dels primers estudis. L'equip encapçalat per Hornik a la Universitat de Pensilvània, assessor d'agències internacionals com WHO/PAHO, UNICEF o FAO, n'és el màxim exponent (McAnany, 1993). Per a McAnany (1993:138-9) la Comunicació ProDesenvolupament i els Mitjans ProSocials no són vies necessàriament contradictòries, sinó complementàries. Ambdues vies de recerca mesuren els seus resultats a partir de l'observació dels canvis de comportament en els rols socials sobre els que actua el missatge intencional, i sovint, recorren a altres indicadors sociodemogràfics com a variables sobre les que promulgar l'eficàcia dels seus resultats –com ara, la reducció de la mortalitat fruit de l'adopció de mesures higièniques després de l'emissió de campanyes persuasives directes o incidentals en televisió.

3.7.1.1.1 Estudis demogràfics: la telenovel·la com a promotora de polítiques públiques

Aquí és on Ortega (2002:90-103) situa el treball d'anàlisi de la intervenció de les telenovel·les en el complex procés de promoció de polítiques públiques dels demògrafs brasilers sobre el que fonamenta la base teòrica de la seva recerca sobre els serials catalans (Vilmar Faria i Joseph Potter, i els equips de

Belo Horizonte, amb Maria do Carmo Fonseca i Paula Miranda-Ribeiro, i de Sao Pàulo amb Anamaria Fadul)⁷⁴.

No obstant aquesta classificació, considerem que els estudis demogràfics pivoten entre totes dues àrees de l'aproximació intencional, i el que, sens dubte, comparteixen amb la Comunicació ProDesenvolupament és l'interès en estudiar el fenomen sense aprofundir en el procés comunicatiu. És a dir, estudien resultats a partir d'estudis demogràfics correlatius entre la telenovel·la i el context social de recepció estudiat longitudinalment en el temps, on observen els canvis produïts com a conseqüència (lògicament parcial o sospesada per altres factors socio-estructurals) de l'exposició als missatges.

Ortega (2002:92-100) dedica especial atenció a l'anàlisi de contingut sociodemogràfic de les vint-i-set telenovel·les brasileres de *prime-time* emeses a la xarxa O'Globo entre el 1980 i el 1990 que realitzen Fadul *et al.* (1993), com a referent metodològic de la seva recerca doctoral. Fadul *et al.* (1993) fan una "descripció quantitativa, sistemàtica i objectiva del contingut sociodemogràfic de les telenovel·les" des de la perspectiva de família, relacions de gènere i comportaments sexuals i reproductius dels personatges, d'acord a les sinopsis argumentals i els reculls de premsa. De la correlació de les categories temàtiques detectades en les telenovel·les –"ascensió professional, sexualitat femenina, denúncia del masclisme, diferència d'edat entre els membres de les parelles, comportament sexual i comportament reproductiu"– amb els problemes socials rellevants de la dècada, Fadul *et al.* (1993) conclouen que la contribució de la telenovel·la al progrés del país es centra en els canvis experimentats per la dona en l'esfera sexual i laboral, que constaten en l'accés a professions concretes promogudes per la ficció o els discursos sobre sexualitat publicats en diaris fent-se ressò d'aspectes telenovel·lats. Però en quant a la salut reproductiva, les mateixes investigadores reconeixen la limitació de l'estudi per poder verificar les seves hipòtesis (Ortega, 2002:100-1).

3.7.1.1.2 Els serials catalans, objecte d'estudi demogràfic

La demògrafa catalana també planteja una aplicació de l'anàlisi de text a partir de categories demogràfiques, però de tipus qualitatiu i restringit als deu capítols inicials i els deu finals de dues produccions. Recorre a l'anàlisi dels articles de premsa com a recurs per a configurar el context del serial català ("consum i impacte social" Ortega, 2002:130) i, a diferència dels treballs

⁷⁴ Tot i que, recull dels primers treballs de Faria i Potter (1994) sobre la davallada de la fecunditat al Nord-est del Brasil com a conseqüència dels estils de vida, la sexualitat i el comportament reproductiu reflectit en les telenovel·les que "els missatges emesos, fins i tot de forma no intencionada, poden promoure nous valors i noves actituds" (Ortega, 2002:91).

brasilers, completa l'estudi de producció amb entrevistes als productors i guionistes, on indaga les qüestions tècniques i narratives que prescriu Berrio (1999:124-5). Per a Ortega (2002) el personatge és l'eix sobre el que s'articula el serial –no per concentrar el treball dels guionistes, com defensa Berrio (1999) o per ser un anclatge amb l'espectador (omés en aquest tipus de recerca)– sinó perquè les biografies dels personatges extretes de les sinopsis argumentals permeten observar les dinàmiques socials longitudinalment. Així, Ortega (2002) agrupa els personatges en nuclis familiars, els descriu d'acord als indicadors sociodemogràfics bàsics (edat, sexe, estat civil, classe social, ocupació, nacionalitat i ètnia), i a partir de les seves biografies, realitza la seva doble anàlisi sobre les relacions de gènere i els canvis sociodemogràfics representats –emancipació familiar, formació i ruptura d'unions, maternitat i paternitat, salut i reproducció sexual, anticoncepció i avortament–.

Les conclusions de l'estudi d'Ortega (2002:283-296) comprenen la consideració dels serials catalans com a “produccions culturals rellevants socialment” no només pels seus resultats d'audiència, sinó i sobretot, per tractar seriosament “problemes dels grups no dominants” (on inclou la tercera edat, les mares de famílies monoparentals, els immigrants i els malalts de sida). Apunta com a hipòtesi la voluntat de sensibilització pública a partir de la selecció de temes com la sida, el consum de drogues o l'assetjament sexual (Ortega, 2002:284). Si bé la seva anàlisi del context de producció no permet deduir els criteris de selecció de temes i aquests no són un objecte preferent del seu estudi resulta un punt de partida imprescindible pel nostre treball. Subscriuim les que, al nostre parer, són les conclusions millor fonamentades metodològicament en l'estudi d'Ortega (2002), és a dir, aquelles verificades en l'estudi de les relacions de gènere:

“(Els serials catalans) Construeixen identitats de gènere en què les dones solen ser personatges forts i els homes més dèbils. Amb el pas del temps, la ficció de telenovel·les a Catalunya ha tret marques de gènere en la representació dels rols d'homes i dones, en el seu poder de decisió i en les seves expectatives”

O que es corresponen a la descripció de l'univers social representat en el món diegètic del serial a partir de paràmetres sociodemogràfics:

“Representen bona part dels temes emergents en demografia de la família característics d'una Segona Transició Demogràfica, com l'emancipació tardana, les formes d'unió semicohabitació i cohabitació, la monoparentalitat producte de separació o divorci, la fecunditat fora del matrimoni o la paternitat i maternitat socials”.

“Presenten els conflictes de la vida familiar i de parella més freqüents i els resol d'una manera moderadament moderna, poc transgressora i amb molt de seny”.

Si bé, creiem que cal matisar alguns aspectes sobre aquestes darreres conclusions. D'una banda, la comparació implícita entre el serial i la realitat social catalana que subjau en afirmacions com que “aquests productes de ficció audiovisual són un mirall, encara que voltes *deforme*, i un reflex social” que poden ser llegides com a minimització de la definició del serial com a text narratiu audiovisual i com a producte cultural concret, on els criteris de selecció divergeixen de qualsevol “instantània” possible de la realitat. A diferència dels estudis brasilers, els serials catalans analitzats no entren dins dels continguts educatius intencionals, sinó, més aviat, dels no-intencionals o no directament dirigits. I ni tan sols en aquest cas podrien ser avaluats des del compliment d'una funció de reflex fidedigne de la realitat –que podem entendre com a biaix propi de les aplicacions de l'anàlisi de contingut (Wimmer i Dominick, 2001)⁷⁵.

Tot i que Ortega (2002) remet en el seu marc teòric a la perspectiva construccionista de Covarrubias *et al.* (1994) i a la funció de *mediació social* del melodrama, el fet de no abordar els processos de recepció i cenyir-se al nivell discursiu de l'anàlisi textual, suscita dubtes sobre la seva filiació amb la idea de representació distorsionada o “demografia perversa” (Roda Fernández, 1989) en la ficció televisiva, comunament subscripta pels primers treballs demogràfics i les anàlisis de contingut sobre la definició estereotipada dels rols sexuals i la sobrerrepresentació de la violència amb les que Gerbner i els seus col·laboradors avaluen els efectes no intencionats de la televisió: “El món simbòlic de la ficció televisiva potencia una sèrie de biaixos culturals, estereotips (sexuals i racials) i d'actituds polítiques conservadores, convertint-se la programació convencional de televisió en una forma implícita de *propaganda*.” (Igartua, 2007:77). En aquest mateix sentit, Ortega (2002) conclou finalment:

“... la societat representada a les dues telenovel·les és diferent a la de la resta de l'Estat espanyol i a la que podem veure a través de les telenovel·les anglosaxones i llatinoamericanes. A més, la construcció que es fa d'aquesta societat és esbiaixada, és a dir, que si un espectador no català veiés les telenovel·les que he analitzat tindria una imatge de la societat catalana que no es correspon totalment amb la realitat de referència.”

D'altra banda, Ortega (2002:287) assumeix en la seva anàlisi dels serials catalans una estructura narrativa tancada, on els capítols inicials “mostren les

⁷⁵ Wimmer i Dominick (2001) sistematitzen els tipus de recerca comunicativa on s'empra l'anàlisi contingut d'acord als objectius de: analitzar els patrons de representació (freqüències), corroborar hipòtesis sobre les intencions o objectius de l'emissor; comparar els continguts amb el món real; valorar la representació de grups socials (avaluació positiva o negativa); i formular inferències sobre els efectes (com ara els efectes de cultiu o d'agenda-setting). (Veure també Soriano, 2007)

negociacions dels conflictes, les discussions i el repartiment de poder” i els capítols finals, les resolucions. Aquesta estructura —a banda de no cenyir-se *stricto sensu* al model de serial d’*El cor de la ciutat*— condiona una avaluació teleològica poc adient dels valors subjacent als comportaments demogràfics.

Per últim, i probablement també per la carència d’una anàlisi textual que contempli els condicionants narratius i genèrics, tot i que la seva valoració de les resolucions dels conflictes com a “moderns, poc transgressors i sensats” ens sembla una hipòtesi plausible, hi detectem sovint una visió reduccionista en les observacions en què ho justifica. En són exemples la seva visió del personatge discapacitat psíquic d’*El cor de la ciutat*, en Narcís Crespo com aquell que “sempre dóna un punt de vista just sobre els temes i els conflictes que apareixen i fa la vida més maca al seu voltant” (Ortega, 2002:284).

“El que destil·la de les dues telenovel·les és una ideologia que respecta tot tipus de relació personal i actitud íntima, sentimental o sexual sempre que estigui fonamentada en la sinceritat, l’honestedat, la tolerància i la comprensió cap als altres, encara que es tracti de relacions poc freqüents a la societat catalana i, per aquest motiu, a vegades estiguin estigmatitzades” (Ortega, 2002:285)

Tot i així, la tesi d’Ortega (2002) constitueix un primer referent d’indiscutible valor per a la recerca sobre els serials a casa nostra, que els situa com a objecte d’estudi acadèmic i senta les bases sobre les que traçar vincles amb la investigació sobre el seu potencial educatiu i socialitzador. Sempre que tinguem present que cal ser crítics amb allò que proposa com a *donat per descomptat* i mesurar, d’una banda, que en la seva dimensió ètica, suposa una selecció dels temes i valors de la realitat catalana, i de l’altra, que com a text audiovisual respon a condicionants genèrics i productius.

3.7.1.2 *Mitjans Prosocials o Entreteniment-Educació*

L’aproximació Educació-Entreteniment, treballa la inserció de continguts educatius en programes d’entreteniment, per incrementar el coneixement d’un tema, crear actituds favorables, i canviar conductes relatives a la prevenció pressuposant que l’abast i acceptació social d’aquests programes n’incrementa el poder persuasiu (Singhal *et al.*, 1993:149). El pioner en la seva aplicació a les telenovel·les és el productor i investigador de Televisa, Miguel Sabido, responsable de les denominades *telenovel·les prosocials* de 1967 a 1975 a Mèxic, i de la implementació d’un model que serà exportat a la Índia el 1984. Les figures referencials que perpetuen aquesta línia són William J. Brown, Arvind Singhal, Everett M. Rogers, i Michael J. Brown i Michael J. Cody. (veure Singhal *et al.*, 2004).

Arran de l’èxit de *Simplemente María*, no només en termes d’audiència, sinó en la promoció de l’educació per a adults després de veure com garantia l’ascens

social a la protagonista, Miguel Sabido va dissenyar una metodologia per a produir *telenovel·les prosocials* que, sense perdre mai el component melodramàtic, havien de complir certs requisits, com ara la representació formal realista dels personatges i els escenaris. Singhal *et al.* (1993:151-3) els sintetitzen en tres punts: “la determinació d’un valor educatiu central consensuat per totes les parts implicades, la integració d’un marc teòric multidisciplinar que, entre d’altres perspectives, pivotés sobre la teoria social de l’aprenentatge de Bandura, i un sistema de producció de telenovel·les ben definit” (Singhal *et al.*, 1993:151).

Pel que fa al primer punt, l’acord sobre el valor central que defensen els personatges requereix del consens entre les forces oficials (líders polítics i religiosos, serveis sanitaris, etcètera) i la seva coordinació per a proveir “la infraestructura necessària per a implementar-lo (per exemple, clíniques de planificació familiar)”. Es tracta de proposar un valor central com a eix d’un sistema axiològic, per exemple: l’harmonia familiar com a centre de valors de comunicació intergeneracional, igualtat de gènere o responsabilitat compartida en la cura dels fills (Nariman, 1993:38).

La conversió dels valors en conductes requereix models on aquestes es puguin visualitzar com a recompensades. Per a la seva execució, Sabido recorre a un marc pluridisciplinar on la base teòrica de l’aprenentatge social del psicòleg Albert Bandura es complementa, entre d’altres, amb la teoria dels gèneres teatrals de Eric Bentley –que proveeix les bases del model melodramàtic per al disseny de personatges i arguments– i l’aportació des de la psicoanàlisi de Jung sobre els arquetips i estereotips –per a la construcció dels personatges com a tipus psicològics universals o encarnacions de les energies humanes que connectaran a l’espectador amb la mitologia del conte a nivell inconscient–. La teoria de l’aprenentatge social explica com les persones aprenen les conductes socials a través de l’observació dels models ja sigui a partir de la interacció amb o entre aquells amb qui conviuen, o a través de l’experiència vicària que els ofereix la televisió. Els models proposats a les telenovel·les no estan destinats a crear valors, sinó a reforçar-los tot influint en les conductes individuals (Nariman, 1993:36).

El procés que Bandura defensa com a propi de l’aprenentatge incidental és el d’*identificació*, que a diferència del d’imitació, es defineix com aquell en què “la persona comparteix els pensaments, sentiments i accions amb aquelles persones que actuen el model”, d’acord a quatre variables: l’atenció, l’atractiu percebut sovint per familiaritat, la reproducció motora o “traducció dels símbols retinguts en guies per a conductes futures” i la motivació (Nariman, 1993:39-41). Aquestes variables són les que Sabido contempla en el seu disseny quan defensa la popularitat de la telenovel·la com a valor afegit o reclama una ambientació realista o reconeixible, i treballa la implicació de l’espectador amb els personatges a través dels arquetips i de la construcció de

situacions d'interacció “psicològicament realistes”, inserides en estructures narratives on tota acció tingui la seva sanció.

Per últim, Sabido considera indispensable mantenir un nivell de producció adequat a les condicions del públic objectiu, tant pel que fa a l'adaptació dels guions a la vida quotidiana com a la seva realització (escenaris, atrezzo, vestuari, etcètera), és a dir, no perd de vista que es tracta d'un producte audiovisual que ha d'atreure audiències massives. Sobre aquestes premisses realitzarà altres set telenovel·les prosocials a Mèxic: *Ven conmigo* i *El combate* per promoure l'alfabetització i educació dels adults, *Acompáñame* i *Por amor* per a la planificació familiar, *Vamos juntos* sobre la responsabilitat paterna, *Caminemos* sobre la responsabilitat sexual dels adolescents, i *Nosotras las mujeres* per a la promoció femenina.

La iniciativa es va exportar a d'altres països i s'ha constituït com a base dels estudis empírics més rellevants d'aquesta àrea, orientats tots ells a la mesura dels efectes de les *Entertainment-Education Soap Operas*. Entre d'altres, els estudis genèrics de Rogers i Antola (1985) a l'Amèrica Llatina o el disseny metodològic de Nariman (1993) sobre les experiències a Mèxic, l'estudi sobre la primera telenovel·la prosocial a l'Índia –*Hum Log*, amb la inserció poc recixida de missatges pro-igualtat de gènere– (Brown i Cody, 1991) o dels serials radiofònics a Kenya i Tanzània –adreçats a la planificació familiar i la prevenció de la sida amb mesures com l'abstinència sexual, l'ús del preservatiu o la reducció de la promiscuïtat– (Singhal i Rogers, 1999), els treballs del xilé Fuenzalida (1992, 1996) sobre les produccions modernes brasileres, o les iniciatives d'educació del Departament de Salut britànic per accedir a la comunitat sud-asiàtica o per promoure campanyes anti-tabaquisme o de prevenció de riscos (Carlin, 2003 a Henderson, 2007:18), a més de les iniciatives vinculades al programa *Population Communication Service* de la Universitat John Hopkins que cita Ortega (2002:106-9), en són alguns exemples de l'atenció d'un fenomen força estès:

“Actualment s'han desenvolupat més de 200 campanyes basades en l'estratègia de l'Educació-Entreteniment executades a prop de 50 països de l'Àfrica, Àsia, Europa i Amèrica, per fer front a problemes com la discriminació per raons de gènere, la sida, l'alfabetització d'adults, el consum de drogues, el càncer i altres temes (Greenberg, Salmon, Patel, Beck i Cole, 2004).” (Igartua, 2007:100)

Entre les conclusions globals que es desprenen d'aquestes experiències, es constata l'adequació del model de Sabido, especialment pel que fa a la promoció d'un sol valor central i la necessària col·laboració institucional per a la seva implementació efectiva. Però també, s'evidencia l'existència de múltiples factors socioestructurals i culturals que alteren l'eficàcia dels missatges pro-socials. Singhal *et al.* (1993:162-4) defensen les campanyes comunicatives multimèdia integrals i la col·laboració d'investigadors socials

per a l'avaluació prèvia de les necessitats de l'audiència com a mesures que incrementen els efectes de l'estratègia Educació-Entreteniment.

Anys més tard, centren els seus esforços en els denominats “processos intermedia” –la discussió que s'estableix sobre els continguts en els grups socials– i complementen l'avaluació dels resultats amb tècniques etnogràfiques (grups de discussió, entrevistes en profunditat) que els permetin tenir en compte el pes de la comunicació interpersonal (o el que, des dels Estudis Culturals, s'entèn com a *consum productiu* de la comunicació). Aquesta reorientació cap a l'estudi dels processos, la converteix en una àrea en vies de revisió (Singhal i Rogers, 2002; Kincaid, 2002) on s'incorporen teories del camp de la comunicació com l'efecte de cultiu (*Cultivation Effect*), la perspectiva dels Usos i Gratificacions, l'Agenda-Setting o el model de probabilitat de l'elaboració (*Elaboration Likelihood Model, ELM*), entre d'altres (Sood *et al*, 2004 a Igartua, 2007). S'aproximen, per tant, al plantejament dels estudis de continguts no intencionals, amb els que comparteixen l'aplicació d'aquests i altres models de processament psicològic per explicar la persuasió narrativa (veure epígraf 3.8).

3.7.2 *Non-Purposive Approach* o estudi de contingut no intencionals

Des d'aquesta perspectiva s'estudia la influència que l'exposició habitual a la televisió pot tenir en les creences socialment significatives i els canvis de conducta, malgrat que no hi hagi cap intencionalitat ni objectiu prefixat en els continguts emesos. McAnany (1993) hi inclou les primeres indagacions de Faria i Potter (1990) sobre el rol de la televisió en relació al declivi de la fertilitat a Brasil, i el treball etnogràfic de Kottak (1990, 1991) sobre els efectes acumulatius de la televisió en la seva implantació al llarg del temps en sis comunitats, vinculades a la Teoria del Cultiu de George Gerbner.

La Teoria del Cultiu es planteja de quina manera la televisió contribueix a les concepcions de l'individu sobre la realitat que l'envolta i la seva vida social, i impulsa l'anàlisi dels efectes intencionats, però sobretot, dels no intencionats de la programació d'entreteniment, que es produeixen a llarg termini i per acumulació d'exposicions al mitjà. Opera en tres direccions: l'anàlisi institucional dels mitjans pel que fa a la distribució de missatges, l'anàlisi de contingut amb el que s'estudia el model de realitat difós i la orientació ideològica subjacent, i l'anàlisi de cultiu, pròpiament dit, a través d'enquestes que contrasten la influència en la percepció de la realitat circumdant (Igartua i Humanes, 2004; Igartua, 2007). En aquesta darrera línia es situa el projecte de recerca de Kottak (1991) que combina enquestes amb tècniques d'observació etnogràfica per comparar l'impacte de la televisió en els valors i la vida local a sis comunitats rurals del Brasil arran de la seva implantació als anys vuitanta. L'investigador de Michigan conclou que els efectes de la

implantació de la televisió són progressius, poden aïllar etapes, però que l'indicador cultural clau és el de compartir el que es pensa i el que es fa malgrat les diferències d'edat, sexe, educació, classe, etcètera que prèviament eren rellevants.

Entre els estudis més rellevants sobre els serials televisius destaquen els que podem emmarcar en la perspectiva dels Usos-efectes (Rubin, 1996, 2002 a Igartua i Humanes, 2004:324): el de Carveth i Alexander (1985), realitzat a partir de 265 qüestionaris a estudiants universitaris, que prova un efecte de cultiu major conforme el consum és més elevat i l'exposició a la televisió és "ritualista" (motivada per l'entreteniment i no per un ús instrumental) i dóna un pes específic a la identificació amb el personatge.

També s'observen filiacions amb algunes de les aportacions més significatives en el camp de la telenovel·la resseguides en la nostra tesi, en qualitat d'estudis alternatius que completen l'anàlisi dels processos de comunicació, com ara els plantejaments comprensius de Martín Barbero (1987) o González *et al.* (1988, 1998) o de les anàlisis crítiques del context de producció de Mattelart i Mattelart (1988) sobre la xarxa O'Globo, que Melo (1988) i Ortiz *et al.* (1988) emmarquen històricament. D'entre les aportacions significatives d'aquesta àrea, McAnany (1993) destaca el treball de Vink (1988) sota la premissa de que la telenovel·la és un vehicle per al canvi social positiu que ha experimentat el Brasil, especialment en els contextos urbans (i no un "instrument il·lusori per al manteniment de l'estatus quo", com la descriu Oliveira, 1990)⁷⁶. Però malgrat reconèixer el valor de l'anàlisi de Vink (1988) sobre la influència dels discursos socials alternatius en el treball dels guions, McAnany (1993:141) assenyalava la seva debilitat: "la falta de recerca sobre l'audiència i per tant, de resposta a la qüestió bàsica de si la gent canvia la seva conducta i si aquestes noves propostes de la telenovel·la condueixen a canvis significatius"⁷⁷.

⁷⁶ Referències a McAnany (1993): Oliveira, O. Brazilian soaps outshine Hollywood: is cultural imperialism fading out? Paper for the International Communication Association Conference, Dublin, June 1990. Vink, N. (1988) *The Telenovela and emancipation: a study on television and social change in Brasil*. Amsterdam Royal Tropical Institute.

⁷⁷ Un aspecte que ja ha estat destacat en el capítol 2, en veu de Mazziotti (2006) a propòsit dels temes socials abordats pels autors dels llibrets de les telenovel·les brasileres contemporànies.

3.8 Els processos de recepció de la ficció televisiva des de la psicologia

La necessitat d'estudiar els processos de recepció dels continguts persuasius incidentals en la ficció narrativa, connecta les dues aproximacions vistes sobre la funció educativa dels serials amb els estudis que des de la Psicologia dels Mitjans (*Media Psychology*)⁷⁸ proposen models explicatius del processament afectiu i cognitiu dels formats narratius. Igartua (2007:113) recull tres models teòrics diferents per a comprendre *com* es produeix la persuasió incidental: la teoria del transport narratiu, el model de probabilitat d'elaboració estès i el model de processos paral·lels de persuasió incidental.

La *Teoria del transport narratiu* planteja que les narracions de ficció indueixen estats d'immersió que permeten al lector fer viatges simbòlics a altres móns. Aquest estat d'immersió integra tres processos –focalització de l'atenció en el relat, activació de la imaginació i inducció d'imatges mentals (representacions cognitives), i efecte emocional– i pressuposa un subjecte transportat, que no realitza reflexions profundes sobre els arguments del relat (Green i Brock, 2002:315-320).

El *Model de Probabilitat d'Elaboració Estès* ve proposat per Slater i Rouner (2002) per comprendre els efectes indirectes dels continguts intencionats de l'*Entreteniment-Educació*, és a dir, els efectes no buscats “en particular en les actituds i creences, que solen precedir els canvis conductuals. Sent, a més (...) de major abast, des d'un punt de vista estadístic” (Igartua, 2007:124). Propugnen com a variables explicatives: el nivell d'implicació amb el tema, que facilita l'absorció o transport narratiu, i la identificació amb els personatges.

⁷⁸ Igartua (2007:21) descriu la Psicologia dels Mitjans com una disciplina que no ha estat fàcilment acomodada en els estudis de comunicació a Espanya degut al pes de la perspectiva sociològica en aquest camp. La ubica en l'estudi dels efectes com a subdisciplina teòrica predominantment empírica destinada a l'anàlisi de “com les persones processen els missatge audiovisuals (...) demostrar que els efectes es produeixen i comprendre i explicar com i perquè es produeixen”.

La diferència entre la Psicologia dels Mitjans i l'enfocament dels Estudis Culturals, per a Igartua (2007) radica en què la primera es centra en l'individu com a unitat d'anàlisi i aborda el problema de la recepció-processament dels missatges a partir de metodologies principalment de tall experimental que li permeten investigar els processos afectius i cognitius de la interacció individu-text, mentre que el segon adopta una anàlisi interpretativa de la diversitat cultural de la recepció, a través de tècniques de tipus qualitatiu que li permeten preservar el vincle del fenomen amb el seu context socio-històric.

Ambdues propostes neutralitzen la reflexió o elaboració cognitiva, i plantegen una via única de persuasió, la denominada *perifèrica* o de processament ràpid en el Model de Probabilitat de l'Elaboració de Petty i Cacioppo (1986) en què s'inspira la darrera d'elles.

En darrer terme, Igartua (2007) proposa el *Model de processos paral·lels de persuasió incidental*, originalment aplicat a pel·lícules cinematogràfiques, on defensa la combinació dels processos de *ruta central* o avaluació crítica de la veracitat dels arguments (processament sistemàtic) amb els processos de *ruta perifèrica* (processament heurístic). Les seves hipòtesis recullen un seguit de processos mediadors o factors a tenir en compte en la persuasió incidental de la ficció –actitud prèvia, realisme percebut, grau de versemblança, proximitat cultural, implicació i identificació, estat d'ànim–.

“Una primera línia de treball per poder avançar en aquest camp haurà de dedicar-se a analitzar els *factors antecedents* que influeixen en la identificació amb els personatges, atenen les característiques de l'audiència (coneixement previ de les situacions i/o personatges, expectatives i factors evolutius), el disseny dels personatges (aparença física, trets de personalitat, modes de parla, tipus de conductes, estats emocionals i comportaments no verbals), de la construcció dels textos on intervenen (en especial, dels aspectes narratius i les tècniques de producció, com al posició o angulació de càmera, l'escala de plans, el punt de vista) i el context de recepció (al cinema, la llar, etcètera)” (Cohen, 2001, 2006; Hoffner, 1996; Hoffner y Buchanan, 2005; Hoffner y Cantor, 1991). (Igartua, 2007:221-2)

Al nostre parer, en incloure tots aquests factors, l'anàlisi dels efectes es fa més complex i corre el risc de no poder obtenir més que una miríade de combinacions de variables com a resultats difícils de generalitzar. D'altra banda, continua defugint, per oposició al plantejament sociològic, dos aspectes essencials de la comunicació que han estat ressenyats aquí: el procés de comunicació com a *mediació* en les seves dimensions micro i macro, i les dinàmiques d'influència de les xarxes socials en la interpretació.

3.8.1 Una proposta interdisciplinària des d'on replantejar la relació entre el serial televisiu i l'audiència *implicada*

Livingstone (1990) fa una proposta interdisciplinària des de la psicologia social i cognitiva, la teoria del discurs, la representació social i els *Media Studies* per a analitzar com l'audiència interpreta les *soap operas* en tant que textos socials quotidians. Planteja una recerca empírica de caràcter exploratori on:

“1) estableix les lectures o representacions que els espectadors construeixen dels personatges de televisió; 2) examina la relació entre representació, text i coneixement social; 3) explora la varietat d'hipòtesis secundàries relatives al rol del lector, l'aplicabilitat de les teories de percepció de la persona, el rol de l'estructura del text, la rellevància dels temes de gènere (*gender*), etc., i 4) discuteix els valors de la recerca empírica sobre audiències i interpretació sota judici”. (Livingstone, 1990:114).

Per a Livingstone (1990) la televisió és un mitjà que estableix un vincle social en proveir experiències compartides –una visió constructivista que hem vist a través de Buonanno (1999, 2004)–: pot reforçar creences prèvies, validar o legitimar experiències privades dels espectadors, incrementar la prominència d'idees i formes de pensar amb les que familiaritza a l'espectador, o generar l'agenda temàtica, prioritzant els temes sobre els que preocupar-se. En definitiva, tot repreneu la noció de mite com a estructurador del pensament de Silverstone (1992) aplicada a la televisió com *central storyteller* o narrador que dona lògica a les seqüències d'esdeveniments que aborden els temes importants, Livingstone (1990:31) afirma que “la televisió pot reestructurar rols de les cognicions dels espectadors (...) organitzar les creences, els marcs de pensament específics –consistents i sovint simplificats– creant dicotomies i oposicions, o formar associacions i connotacions que no han estat prèviament usades pels espectadors”.

En aquest potencial narratiu de la televisió, la investigadora de la London School of Economics and Political Science atorga un paper clau a les *soap operas*, en funció de dues característiques essencials que han estat observades en el decurs de la recerca. D'una banda, la seva idiosincràtica complexitat estructural (protagonisme policèntric i relacions paradigmàtiques, en històries entrelaçades sense resolució definitiva) li permet explorar:

“una multiplicitat de perspectives rellevants dels temes que tracta – justament els no resolts pels mites culturals, el coneixement social i els discursos de sentit comú– on no hi ha veritats objectives, respostes definitives o seguretat permanent, ni accions no compromeses o absolutes” (Livingstone, 1990:53)

D'altra banda, tot i que si s'entenen com a mites o contes populars les *soap operas* són convencionals, conservadores i morals, el fet que les resolucions

dels conflictes siguin sempre individuals i no socio-estructurals o polítiques (Dyer *et al.*, 1981; Hobson 1982) li permet accomplir alguna de les funcions dels mites culturals: “connectar amb les preocupacions humanes bàsiques en explicar fenòmens socials complexos, tot proveint categories per pensar-hi i preceptes morals per viure-hi” (Livingstone, 1990:56). Subscriuim i adoptem ambdues consideracions com a claus interpretatives essencials per enfocar el nostre estudi de cas. Així com les variables de situació d’interacció i personatge sobre les que Livingstone (1990) assenta les bases de la seva anàlisi.

Per a la investigadora el que permet equiparar els marcs convencionals en què s’estructuren els programes de televisió i els marcs o *frames* interpretatius que els individus empenen en la seva vida quotidiana és la similitud entre les situacions d’interacció que plantegen. Les situacions representades en els mitjans i aquelles pròpies de l’experiència dels individus empenen convencions, regles de joc i rituals similars: un concurs o un joc de taula entre amics, o un casament fictici vers un de real, per exemple. Entenent que la televisió i la vida quotidiana són “simbòlicament iguals”, Livingstone (1990) defensa l’anàlisi dels marcs interpretatius des de la psicologia social – *framing analysis* d’Erving Goffman (1974/1986) i el treball sobre la cognició humana d’Argyle (1974/1981) o la teoria del guió de les seqüències d’esdeveniments de Schank i Abelson (1977/1987)– aplicada als programes televisius.

L’eix de la seva investigació és el personatge i la interpretació que en fan els espectadors. Livingstone (1990:2) considera el personatge com el vehicle dels temes proposats pels guionistes, ja que les relacions de conflicte i aliança entre els personatges són la seu dels temes morals i socials bàsics que aborda la *soap opera*. No només condueix l’acció sinó que atreu l’atenció de l’espectador, que es mostra interessat en un grup relativament constant de personatges i coneix les seves limitacions dins de l’estructura paradigmàtica de les seves relacions, fins i tot, “millor que ells mateixos”.

Tot i així, per a Livingstone (1990:20) els personatges no són potencialment complexos i bidimensionals –realistes però melodramàtics (Geraghty, 1991)– sinó, més aviat, dipòsits d’atributs que poden ser més o menys estereotipats o ambigus, en funció del nombre de personatges que intervenen en la *soap opera* i la conseqüent distribució i diversificació de trets. En conseqüència, Livingstone (1990:110-3) aplica la Teoria de l’Estereotipació (*stereotyping* o *gender schema*) i la Teoria de la Personalitat Implícita en una tècnica d’anàlisi d’escala multidimensional basada en la metàfora de l’espai semàntic, consistent en un qüestionari d’avaluació numèrica, que li permet ubicar els personatges segons els trets de personalitat –proposats en oposició binària– que els atribueixen els espectadors. Els resultats destaquen la importància que els espectadors donen al gènere, la intel·ligència, l’activitat,

la sociabilitat, la potència (dominant i fort) o altres aspectes que no són propis de la psicologia, com ara tradicional/modern. El més important, però, és que Livingstone (1990:143) demostra que els espectadors poden construir una representació coherent dels personatges que facilita la *interacció parasocial* (Horton i Wohl, 1956) que hi mantenen. S'obre la porta a una concepció dels personatges “com a persones reals”, en tant que compresos per l'espectador des dels mateixos paràmetres.

Malgrat que Livingstone (1990:18) estableix un punt comú entre la psicologia social cognitivista i la semiòtica-narrativa en quant a l'oposició binària dels trets –ambdues disciplines creuen que el significat rau en les semblances i les diferències entre signes, i la relació dels signes amb els referents del món real– diferencia les anàlisis d'estructures narratives (Dyer *et al.*, 1981, per exemple) de la interpretació dels espectadors. Entén, a més, que els personatges no han de ser concebuts com a rols narratius amb una funció dins de l'estructura, sinó com a individus complexos (“reals”). No descarta, però, la utilitat d'aquesta anàlisi del text, sempre que s'estudiïn les interpretacions dels espectadors i la seva relació amb l'estructura.

Entre els resultats de la seva recerca exploratòria destaca la tipologia de divergències que detecta entre les interpretacions dels espectadors, que mostren una diversificació important dels factors que afecten a la interpretació. A més de les ja detectades en la recerca precedent – coneixement del text i competència social (“complexitat i ús de la retòrica social”), distància crítica o implicació–, Livingstone (1990:167-174) hi inclou l'avaluació del personatge, del focus de narració i dels trets de personalitat, la interpretació de fets singulars i l'atribució de motivacions, així com les connexions inferencials.

L'objectiu de Livingstone (1990:30) és combinar una teoria del text amb les teories de cognició social de manera que ajudin a “proveir una teoria de l'espectador constructiu”. La investigadora anglosaxona arriba a sistematitzar una taxonomia de factors psicològics, sociològics i de complexitat textual que influeixen la interpretació “i mostren paral·lelismes conceptuals entre les teories del lector i les dels actors socials” (Livingstone, 1990:195). En aquesta línia trobem el recent treball de Kincaid (2002) per explicar la influència del drama televisiu en la conducta de l'audiència, recurrent a les mateixes tècniques que Livingstone (escala multidimensional per a mesurar les diferències percebudes pels espectadors entre els personatges) des d'una concepció dinàmica del mapat cognitiu i basant la seva recerca empírica en una producció d'Entreteniment-Educació sobre la Sida a l'Àfrica.

El que al nostre parer és rellevant és com els resultats d'aquestes investigacions es formulen com a hipòtesis, que en conjunt, evidencien la dificultat d'arribar a una anàlisi prospectiva de la interpretació del text per

part de cadascun dels espectadors potencials. Una constatació avalada per la recerca sobre recepció de *soap operas* i telenovel·les que, al llarg dels darrers vint anys, ha explorat aspectes com la posició social (gènere, edat, entorn urbà/rural) o el context de recepció simultani o posterior al visionat (domèstic, grup d'afins, etcètera) com a determinants de la interpretació. I que ens retorna, també des de la perspectiva de Livingstone, a un camp on hi ha molt per avançar. Com McAnany (1993) o V. de Lopes *et al.* (2002) des de l'àmbit de la Teoria de les mediacions, o Igartua (2007) des del seu recull sobre la investigació en Entreteniment-Educació, Livingstone (1998, 2006) reclama el treball en la recerca sobre recepció com a prioritari, però “sense restringir-se al *cànon* dels Estudis Culturals”, abordant *l'audiència implicada* des de un marc interdisciplinari que permeti desenvolupar una concepció de les audiències on es vinculin analíticament els nivells micro i macro.

3.9 Els temes d'interès social a les *soap operas*. Estudis des de la producció a la recepció

En el si del nostre treball de recerca, hem recollit algunes investigacions sobre la producció televisiva, tant des dels estudis sociològics sobre els processos de producció i la professionalització a les *soap operas* (Cantor i Pingree, 1983; Grisprud, 1995; o els recorreguts històrico-institucionals d'Allen, 1985; Melo, 1988; o Kilborn, 1992; per exemple) com des de les perspectives més transversals de Hobson (1982), Buckingham (1987) o Tufte (2000), en el marc dels Estudis Culturals.

Tot i així, en l'àmbit d'estudi de la producció ens interessa seguir la línia de recerca apuntada per O'Donnell (1999) i Castelló (2005) des d'on s'analitzen els elements que intervenen i condicionen la producció de ficció televisiva, i més específicament, la representació de temes socials conflictius. Una aplicació interessant, per exemple, és la de Costera-Meijer (2001) qui, a través de 34 entrevistes amb productors de *soap operas* daneses –especialment proclius a incloure personatges negres i homosexuals des de mitjans dels anys noranta– aïlla, de l'anàlisi dels seus discursos sobre la representació de l'etnicitat, vuit repertoris comuns sobre els que interpreten la seva tasca: negació, igualtat, diversitat, potencial dramàtic, gènere, credibilitat i responsabilitat.

Aquesta perspectiva d'estudi de la representació a partir de l'anàlisi dels marcs interpretatius o *frame analysis*, ve descrita per Castelló (2008:193) en tres nivells:

“una “aproximació discursiva” per intentar entendre com aquests missatges són emmarcats en el moment de la producció (...), i es dona una determinada forma al missatge (...) i com aquesta informació és llegida i interpretada per l'audiència/lectors en la seva aplicació particular dels frames (i per tant, els seus efectes cognitius)”

L'aplicació a l'àrea de la producció, permet sistematitzar –al igual que Livingstone (1990) fa per a l'audiència– alguns dels factors que intervenen en la presa de decisions que afecten la selecció i el tractament (emmarcament) de determinats temes en els serials televisius. L'aportació més rellevant en aquest camp, al nostre parer, és la de la investigadora de la Glasgow University Media Group (GUMG), Lesley Henderson a *Social Issues in Television Fiction* (2007).

En l'àmbit de la *soap* britànica, Henderson (2007:19-20) recull alguns dels interrogants bàsics sobre els que s'ha treballat la introducció de nous temes socials com ara el dret a la paternitat de personatges homosexuals o la transexualitat en les *soaps* clàssiques com *Coronation Street*. Defensant el caràcter educatiu —reconegut o no— d'aquestes produccions, Henderson (2007) plantejarà una recerca holística des d'on entendre els processos de construcció de coneixement públic.

Henderson (2007) constata com, malgrat l'existència d'algunes línies de recerca sobre el potencial educatiu dels serials televisius, la investigació sobre el coneixement públic i el poder dels mitjans per donar-li forma i determinar les actituds i creences dels espectadors tendeixen a concentrar-se pràcticament de manera exclusiva en els programes informatius. En part, per la consolidació de la perspectiva feminista d'estudi aplicada a les *soap operas*, que les ha relegat a projectes sobre la cultura popular, vinculats a les nocions de plaer i identificació. Una mancança que hem recollit entre les crítiques a la recerca etnogràfica aplicada als serials (Ang, 1990) i que Henderson (2007:4) confirma temps després:

“En comparació amb la ben desenvolupada sociologia de la producció de notícies, sorprenentment hi ha molt pocs informes sobre el procés de producció en relació a la ficció televisiva. La *soap opera* no ha estat examinada des de la perspectiva de l'economia política” (Henderson, 2007:4)

No cal dir que Castelló (2005) compensa aquesta afirmació per al cas català. Seguint la seva reclamació pel que fa a la necessitat d'estudiar la representació mediàtica de la realitat social des de la ficció, i en sintonia amb els preceptes teòrics de Buonanno (1999a, 2006), Henderson (2007:8) es situa en la intersecció en la que l'anàlisi de la ficció televisiva la replanteja “no simplement com un lloc de plaer sinó també com un lloc de definició de poder”.

“Després de tot, l'entreteniment mediàtic facilita el compromís o la fidelitat de l'audiència envers un “nivell intuïtiu i expressiu en un diàleg públic sobre la direcció de la societat” i és, en tant que això, una part integral del rol “informatiu” dels mitjans (Curran, 1991:102)”. (Henderson, 2007:7)

Així, Henderson (2007) proposa l'estudi de la producció de *soap operas* com a reflex, adaptat, del de la producció de notícies: com es trien les històries, l'existència de temes recurrents *versus* temes absents en la ficció —*fiction values* per a Buonanno (1996)⁷⁹—, com es determinen els valors socials i culturals de

⁷⁹ A *Leggere la fiction. "Narrami o diva" rivisitata*, (1996), un dels treballs que precedeixen l'edició castellana amb què es difon el treball de Buonanno (1999a) a Espanya, la sociòloga italiana inclou una proposta de *fiction-values* o criteris de selecció dels temes de la ficció, arran de la seva anàlisi sobre la filtració de l'actualitat informativa en els relats televisiu. En la seva classificació diferencia els criteris substantius —rellevància

referència (tractament del tema), quins són i com actuen els condicionants externs i interns (publicitat, grups de pressió social, institucions, o l'audiència "suposada" –que hem apuntat dels treballs de Buckingham (1987) o O'Donnell (1999), entre d'altres–) i tot el seguit de qüestions derivades de l'anàlisi etnometodològic de les rutines professionals (com ara les dinàmiques internes en la negociació dels límits entre els fets d'actualitat i la ficció). A partir d'aquí, planteja una recerca empírica sobre els professionals de la indústria televisiva des dels diferents nivells de la jerarquia institucional i amb especial atenció al rol de les fonts. Un treball orientat entorn a tres temes socials, seleccionats pel caràcter dilemàtic que adquireixen en el si dels equips de producció en el context social contemporani on s'emmarca la seva recerca: la violència sexual, el càncer de pit i el trastorn mental.

Completa la seva recerca amb un sol estudi de cas, la violència sexual, investigant com l'audiència dona sentit als arguments donats sobre aquest tema, quina relació hi estableix amb els productors, i per tant, comprovant si la ficció genera impacte en el coneixement i la comprensió de certs temes. La metodologia és de caràcter etnogràfic: al qüestionari previ d'hàbits de consum s'inclouen preguntes destinades a recollir opinions preexistents sobre el tema i el serial, i els grups de discussió s'estableixen a través d'un exercici similar a la renarració –l'escriptura dels diàlegs a partir de fotografies de les escenes– (Henderson, 2007:134). S'aproxima, per tant, als mètodes i als plantejaments comprensius de V. de Lopes (2002) o Tufte (2000) inspirats per la Teoria de les Mediacions de Martín Barbero (1987):

“Adoptar un model de recerca holístic del “circuit de comunicació de masses” no és comú en els estudis culturals mediàtics, però és un marc analític útil perquè accepta el procés de comunicació com “una complexa interacció de diferents relacions de poder”” (Henderson, 2007:11).

Cal tenir en compte la llarga trajectòria del treball de Henderson (2007) i la visió panoràmica que es trasllueix de la seva revisió del que ha estat la *soap opera* anglosaxona, especialment, la britànica, dels anys vuitanta en endavant, per sospesar la importància que atorga a les fonts i els condicionants externs en el seu estudi. La investigadora del GUMG, avalua la permeabilitat del gènere *soap opera*, la “celebrada hibridació genèrica del drama televisiu” (Creeber, 2004; Tous, 2008), en un doble sentit: d'una banda, el que designa com a “*soapisation*” o infiltració de la *soap opera* en altres gèneres, de l'altra, la tendència a absorbir aspectes de telerrealitat (*docu-soap*) o dels informatius, que han reforçat la seva condició d'arena per a la lluita de poder:

del protagonista, proximitat i actualitat– d'aquells relatius al producte, el mitjà, el públic o la concurrència –la lògica de la distinció o de la imitació que condiciona la qualitat de la ficció basada en la diversitat de *usable stories* que hem vist anteriorment– (Buonanno, 1996:187-198). Tot i continuar la línia d'anàlisi del *sceneggiare la cronaca*, no dona continuïtat a la sistematització dels *fiction-values* en la seva recerca posterior.

“Al temps que altres gèneres televisius s’apropen a les *soaps*, el terreny de la *soap opera* sembla haver-se mogut. El gènere ha estat criticat per moure’s cap al domini del “basat en fets reals” de les “notícies dures” –portant materials habitualment tractats en els butlletins de notícies o els documentals. Pel que s’ha defensat que la *soap opera* pot ser descrita com una aproximació als gèneres de la *informació* (Grisprud, 2002:218)” (Henderson, 2007:17)

És la introducció d’aquests temes més controvertits el que duu a Henderson (2007) a qüestionar-se quins han estat els canvis en les pressions exercides des d’organitzacions públiques laiques, institucions reguladores i grups de pressió, ja sigui com a causa o com a conseqüència.

Per a Henderson (2007:21), “el serial televisiu (pot ser vist) com un baròmetre dels canviants valors culturals” –una idea que ressona en bona part dels investigadors que hem resseguit en aquest capítol, tant des de l’àmbit llatinoamericà (Covarrubias *et al.*, 1994; Ramos Trinta, 1997a,b; Tufte, 2000; V. de Lopes *et al.* 2002) com l’anglosaxó o afí (Buckingham, 1987; Livingstone, 1990; O’Donnell, 1999; Buonanno, 1999a; Lacalle, 2008). Des d’aquest punt de vista, detecta un increment notable de la representació de temes controvertits en les *soaps* britàniques actuals, que suscita fèrries crítiques –i no sols dels grups religiosos o conservadors– on se’ls acusa d’estar “fora de control” en la seva lluita per l’audiència⁸⁰. Però entén que la lluita *per* l’audiència –on entren les definicions del públic objectiu segons directrius publicitàries– és només una de les variables en el treball dels productors de les *soap operas* i cal considerar altres qüestions, com ara el fet que “resistir els esforços de les organitzacions mèdiques, caritatives, grups de pressió i sobretot institucions vinculades al govern per promoure iniciatives polítiques sembla haver-se convertit en una part establerta del (seu) rol” (Henderson, 2007:23). El potencial socialitzador de la *soap opera*, sovint subjecte encara a la idea del *mirall distorsionador* des de la que es reivindica una representació fidedigna, es converteix en un arma de doble fil que reverteix en la tasca del productor:

“La *soap opera* televisiva és percebuda pels grups socials (interessats en fer-ne ús) com un “mirall” que reflecteix i determina de manera no problemàtica la comprensió de les audiències, tot legitimant culturalment certs grups (i definicions). Pels grups conservadors religiosos el món de la *soap opera* amb la seva representació de les relacions maritals, el sexe adolescent i les relacions lèsbiques i gais representa la societat en crisi, la davallada moral. Pels grups que desitgen promoure determinats temes socials, el poder de la *soap opera* per influir positivament és il·limitat” (Henderson, 2007:24).

⁸⁰ L’autora recull el cas de la impactant representació d’una violació masculina a la *teen soap* de Channel 4, *Hollywoaks*, el 2000, comparant-lo amb el que les dos dècades anteriors eren temes tabús: les relacions lèsbiques i els embarassos adolescents, ara totalment assumits per la narrativa serial.

En les seves conclusions, Henderson (2007:168) deroga la idea promulgada per Hobson (2003:210) de que els efectes d'agenda de la *soap opera* són *infinítament* positius simplement per introduir una llista interminable de temes controvertits –en sintonia amb el que ja apuntava anys enrere. Tot i reconèixer el valor diferencial del gènere –estructura serial, multiplicitat de punts de vista, referencialitat, etcètera– per a presentar problemes socials sota la forma de fòrum de debat, estem d'acord amb les prudents consideracions que Henderson (2007:171) fa sobre aquest punt:

“Assumir que un argument de ficció necessàriament augmenta la comprensió pública en una forma positiva és invertir la *soap opera* amb un rol i una responsabilitat que poden ser inviàbles. És també important apuntar que l'audiència pot no respondre de la manera que els creadors del programa anticipen o que els polítics o les organitzacions de les fonts desitjarien”

Coincideix amb Livingstone (1990), per tant, en què el fet que l'audiència compregui els personatges i les seves accions, i en avaluar-los com a creïbles i coherents, pugui jutjar-los moralment, i participar dels temes proposats com a fòrum de debat públic, no implica necessàriament que la ficció promogui el consens de manera directa. En aquest sentit, Buckingham (1987) ja apuntava als diferents modes d'implicació que l'espectador pot establir amb els personatges –psicològicament plausibles i coherents en les seves accions i motivacions, però alhora, artificis d'una ficció de la que hom es pot distanciar críticament (línia continuada per Katz i Liebes, 1985). I Livingstone (1990) ho corrobora sistematitzant els factors divergents en la comprensió que l'audiència fa de les *soap operas* i que en dificulten la prospectiva.

Subscriuim el que creiem que és un plantejament comú entre els investigadors que hem destacat en la nostra exploració, on Henderson (2007) ocupa el darrer lloc. Per a la investigadora escocesa el significat proposat pel text, en línia amb la “lectura preferida” defensada des del plantejament semiòtico-textual de Buckingham (1987) és un, i la seva recerca sobre els marcs interpretatius de l'audiència, reforça la idea de que, en un context sociocultural homogeni, la comprensió dels textos entre els membres de l'audiència és força similar. De manera que, el que cal diferenciar és la interpretació (que assimila a la comprensió dels marcs interpretatius de l'emissor) dels usos que en fa l'audiència:

“Diferents persones dins dels grups poden respondre diferentment als missatges argumentals, però això no és el mateix que dir que les audiències produeixen diferents *significats*, com alguns argumenten (Fiske, 1987; Hobson, 1982, 2003). Aquestes són diferents respostes a un *mateix* significat.” (Henderson, 2007:177)

Des del punt de vista de Henderson (2007), és lògic estudiar els condicionants que afecten a la selecció i l'emmarcament dels temes socials per part dels productors de les *soap operas*, i els marcs interpretatius amb els que les audiències comprenen aquestes ficcions. Però, aquest és només un punt de partida, sobre el que qüestionar-se que n'extreuen del visionat:

“El potencial de la ficció televisiva per influenciar la comprensió de l'audiència està subjecte a obligacions o límits, però. Els espectadors no reben informació en un buit social o cultural. Els missatges dels mitjans estan mediat per altres importants factors: pel que l'audiència ja sap, per la resta de missatges culturalment poderosos que ja circulen” (Henderson, 2007:178)

La seva anàlisi de l'àrea de producció, ens ofereix una relació del factors condicionants externs i interns que O'Donnell (1999) havia sistematitzat en el seu disseny metodològic –molts d'ells, resseguits per Castelló (2005) en la seva anàlisi de Televisió de Catalunya–: des de les ja destacades pressions de grups socials i anunciants o les directrius de la cadena (descrites com a mínimes o quasi nul·les en el cas català, a diferència del britànic), a l'autocensura dels professionals i l'audiència “suposada”, així com les limitacions i estratègies imposades pel gènere.

Des del nostre punt de vista, destaquem, a més, el criteri de diversitat aplicat a la selecció de temes tractats que, d'acord a les idees apuntades a l'inici d'aquest capítol sobre l'avaluació ètica de la qualitat de la ficció, serveix a Henderson (2007) per constatar el compromís “obvi” dels productors amb una televisió educativa social des d'on s'ha d'analitzar la seva tasca (malgrat la recurrent autoimatge del discurs oficial “no eduquem, simplement reflectim el món”).

Per últim, en quant als factors socio-culturals, la investigadora de la GUMG insisteix en remarcar la definició dels productors com a éssers socials capaços de dirimir quins són els temes consensuats i quins aquells polèmics o problemàtics sobre els que la seva responsabilitat social –generalment no assumida en la seva autoimatge– s'accentua, requerint sovint el suport d'organitzacions internes que acabaran condicionant-ne el tractament. El que converteix aquests temes en la base ideal sobre la que explorar el rol socialitzador de les *soap operas* i ens permet també sentar les bases per al nostre estudi de cas. Una idea compartida amb Livingstone (1998:78):

“Tenint present la seva immensa popularitat, i el fet que els mateixos productors consideren el gènere com a fòrum apropiat per a l'educació social i moral, és obligat fer un escrutini acurat del contingut d'aquests programes i dels missatges o opinions que els espectadors poden guanyar del gènere.”

3.10 Conclusions

3.10.1 Recapitulació: l'estigma de producte cultural femení

La recerca sobre *soap operas*, tal i com apunta Henderson (2007), ha estat molt marcada per l'atenció que han rebut des de la Crítica Cultural Feminista de la Televisió que pràcticament l'ha confinat als estudis sobre el **plaer** que genera el seu consum, en tant que textos de la cultura popular “no feministes”. Així, es desenvolupa, d'una banda, la línia que connecta amb les recerques de Morley (1986), Lull (1988) o Silverstone (1991) sobre la integració de la televisió en la vida domèstica, on l'estructura serial de la *soap opera* permet ser estudiada com a valor afegit en l'assimilació dels seus ritmes a les rutines de la mestressa de casa (Modleski, 1982; Seiter *et al.* 1989). I d'altra banda, es vincula la noció d'**identificació**, com a plaer de reconeixement, a les relacions interpersonals sobre les que tracta el serial, enteses com a atractiu i lloc natural on es desenvolupen les capacitats inherentment femenines d'empatia i gestió emocional.

Des del nostre punt de vista, tal i com hem expressat en el decurs d'aquest capítol, cal eliminar d'ambdues línies la visió essencialista de la feminitat que hi subjau –el visionat difós associat a la variable gènere i no a la definició social dels rols domèstics, per exemple, o la noció de “mare ideal” com a forma d'identificació *naturalment* femenina– per poder acceptar-les com a vàlides. Propugnem, per tant, la idea d'identificació múltiple, en part recollida per Buckingham (1987) i Geraghty (1991) com a identificació “amb el procés narratiu” i no amb un sol personatge, i en part, inscrita en la definició de *realisme emocional* d'Ang (1985), quan apunta que sempre que els personatges siguin creïbles i coherents amb el món ficcional, és possible identificar-se amb les situacions que viuen. Aquest tipus d'identificació amb els sentiments i els pensaments de diferents personatges d'acord a les situacions en què es troben –per tant, no només emocional sinó també cognitiva– ve confirmada pels estudis de recepció posteriors (Ang, 1990; Hobson, 1990), i subscripta des de la psicologia social per Livingstone (1990, 1998).

Però, més enllà de l'òptica feminista que s'adscriu irremediament a aquests serials televisius, sembla clar que l'exploració del marc teòric descrit a través de les dues línies d'investigació del nostre recorregut –la relació de la *soap opera* amb l'espectador, i el binomi *soap opera*/món real– ens ha permès travessar els grans debats de les teories de la comunicació, des del model conductista dels anys quaranta fins als models de la sociosemiòtica que actualment aborden la comunicació com un procés continu de producció i circulació de pràctiques significants. Volem concloure aquesta recapitulació,

destacant les nocions essencials sobre les que articulem la base teòrica del nostre treball.

3.10.2 Punts de partida per a la nostra recerca

La proposta d'anàlisi semiòtico-textual que hem seguit a través del plantejament de Robert C. Allen (1985) –*Reader-Response* o *Reader-Oriented Criticism*– marca un punt d'inflexió important en la recerca sobre *soap operas* en centrar l'interès en el concepte d'**interpretació**. Aquí serà clau l'aportació de Buckingham (1987) en el debat obert sobre les infinites lectures possibles de la *soap opera* (Hobson, 1982) envers la noció de lectura preferida apuntada per Hall (1980) quan en el seu model de codificació-descodificació convida a l'anàlisi integrat de les relacions entre emissor i receptor en el procés de comunicació.

La investigació de Buckingham (1987) sobre *EastEnders*, consolida la *soap opera* com a text, és a dir, com a lloc de negociació de significats –*intentio operis* (Eco, 1981)– que reclama la cooperació interpretativa dels espectadors, inserits com a rols textuais des de les estratègies pròpies del gènere serial. Així, la idea de “text sobrecodificat” d'Allen (1985) s'integra en la definició prèviament apuntada per Brunson (1981) de les competències textuais, de gènere i socials que requereix la *soap opera*, i que són confirmades pels estudis posteriors (Seiter *et al.* 1989; o Brown, 1994). En aquest sentit, es completarà el cercle amb l'anàlisi de les converses generades pel serial (*gossip* o textos terciaris) com a text que demana una interpretació col·lectiva (Seiter *et al.* 1989) i permet fer lectures negociades i d'oposició o *resistència*. Es diferencia per tant, la representació textual de la *soap opera* de les experiències socials que el seu consum suposa a les espectadores.

En un sentit similar, des de la perspectiva d'usos i gratificacions, la investigació transcultural de Liebes i Katz (1990) sobre la recepció de *Dallas*, ha permès concloure que, des del punt de vista de l'espectador poden variar les motivacions i amb elles, el tipus d'implicació amb el text, en funció de variables socio-culturals. El seu estudi permet anar més enllà de la mera constatació de que s'activen competències diverses en la interpretació de les *soap operas*, i comprendre que el procés d'interpretació també està subjecte a l'ús que es fa del text. Es diferencien, per tant, les interpretacions legitimades del text dels **usos** que fan els consumidors, i s'apunta, a més, que a cada ús, li correspondrà un efecte.

En aquest punt és on entren amb força els estudis de recepció llatinoamericans, que recullen les crítiques versades sobre el que s'ha definit com a pas de l'anàlisi del text a l'anàlisi del context (Grandi, 1995), és a dir, del text primari *soap opera* al text terciari de les “simulacions controlades”

d'interpretació col·lectiva –terme amb el que Martín-Barbero (2002) designa les anàlisis fora de l'espai natural de resegmentització de la telenovel·la– i es proposen superar el caràcter descriptiu i acrític en el que s'ha assentat la investigació. A ells corresponen els plantejaments holístics de recerca des d'on s'intenten comprendre els **processos** de comunicació com a fenòmens complexos on intervenen múltiples variables individuals i socials (González *et al.*, 1998; Covarrubias *et al.*, 1994; Tufte, 2000; V. de Lopes, 2002).

La perspectiva sociològica dels estudis llatinoamericans inspirats en la *Teoria de les mediacions* contrasta amb la recerca d'orientació predominantment psicològica que es planteja des de l'àrea d'aplicació educativa de la telenovel·la. Els estudis dedicats a constatar l'eficàcia de la telenovel·la com a promotora de polítiques públiques o a la implementació de millores en el disseny de missatges persuasius prosocials, convergeixen en el mateix punt: la necessitat d'investigar el *com* i *per què* d'aquests **efectes**, és a dir, els processaments cognitius i emotius que intervenen en la persuasió narrativa. S'obre el camp a noves perspectives teòriques que completin els que han estat els plantejaments inicials a partir de la Teoria del Cultiu de Gerbner o la Teoria de l'Aprenentatge Social o Modelatge de Bandura (Kincaid, 2002; Green i Brock, 2002; Igartua, 2007). Aquí destaquem la via interdisciplinària descrita per Livingstone (1990, 1998) per a explorar els conceptes d'implicació i interacció parasocial amb els personatges com a elements d'anclatge en l'experiència estètica que promou el serial televisiu.

Del treball de Livingstone (1990) ens interessa sobretot el seu plantejament teòric sobre l'anàlisi dels marcs interpretatius proposats pels diferents formats televisius que la connecta amb l'estudi des de la producció i la recepció de Henderson (2007) i en part –com ella mateixa reconeix– amb el treball des de la sociosemiòtica, del que Lacalle (2008) n'és un clar exponent en el nostre context immediat. D'altra banda, la definició del personatge com a “real” que determina la seva recerca, així com la perspectiva construccionista adoptada sobre la televisió, consoliden els fonaments de l'anàlisi fenomenològic descrit per Buonanno (1999a). Els resultats de la seva investigació, en canvi, ens retornen a un punt de partida similar: la constatació dels múltiples factors que expliquen les interpretacions divergents, i que per tant, fan inviable la prospectiva –tant desitjada des de l'àrea aplicativa educacional– així com la generalització de resultats.

Cal matisar, però, que quan Livingstone conclou en els seus estudis que els espectadors **comprenen** la *soap opera* de manera força uniforme i generalitzada, està separant comprensió i interpretació, de manera similar al que Liebes i Katz (1990) definien com a *implicacions* i per tant, *usos*, diversos de la *soap opera*. Des d'aquest punt de vista la funció de la *soap opera* com a “fòrum cultural” que defensa, s'assimila a la de V. de Lopes *et al.* (2002) quan

descriu el *repertori comú* o agenda de temes que destaquen els espectadors, “independentment del sentit construït”.

“És important en relació a la construcció social de la realitat (Adoni i Mane, 1984; Berger i Luckman, 1967), observar com parlar sobre els esdeveniments representats pot servir a diverses funcions: per a demostrar opinions, comprovar i explorar diferències en la percepció i el judici, compartir experiències, demostrar consens o normalitat, obrir debats sobre els temes significatius o proveir un fòrum segur i convenient per a aquests debats”. (Livingstone, 1998:73)

La seva visió construccionista ve compartida per Buonanno (1999, 2004) des d'una aproximació més afí als Estudis Culturals Consensuals –com a “intèrpret de la comunitat”⁸¹–, i per O'Donnell (1999) o Henderson (2007) des d'una perspectiva crítica quan plantegen l'anàlisi de la proposta de “societat narrativitzada” o dels criteris de selecció dels temes socials tractats a les *soaps*. És a dir, reclamen l'atenció cap a la realitat *mítica* en termes de Patterson i Stewart (1981) –o l'*escenari polític i cultural* per a Castelló (2009)– que representen les *soap operas* o la ficció televisiva en general.

Des d'aquesta perspectiva, compartim, que els serials televisius no han de ser avaluats en termes de *realisme empíric*, tal i com hem manifestat en la revisió dels debats generats entorn al seu potencial –nociu o educatiu–, i especialment, en els estudis demogràfics de la comunicació prodesenvolupament. Sí ens mostrem d'acord, en canvi, amb l'avaluació a través del *realisme* de la *soap opera* com a convenció (*Soap Realism*, Jordan, 1981a) perquè permet entendre la dimensió melodramàtica inherent al gènere, al temps que s'observen els elements referencials que, com a deíctics, faciliten el reconeixement d'universos diegètics pròxims al context socio-cultural de l'espectador (d'acord amb les recomanacions del model de Sabido, recollides a Nariman, 1993). I pel que fa al *realisme emocional* proposat per Ang (1985), considerem pertinent incloure'l en la proposta teòrica més àmplia de Buonanno (1999a, 2004) a la que ens hi remetem tot seguit com a base teòrica de l'estudi del serial *El cor de la ciutat* (2000-2009, Televisió de Catalunya) que centra la part analítica de la nostra tesi doctoral.

⁸¹ Com veurem tot seguit, Buonanno (1999a:67) defensa la televisió com a “intèrpret de la comunitat” que posa en comú o manté unit (comunió) “una multiplicitat de sintonies i consonàncies parcials, en les quals s'expressen i es reconeixen els heterogenis “nosaltres” d'una fragmentada cultura col·lectiva”.

CAPÍTOL 4

Model teòrico-metodològic per a l'anàlisi de la proposta discursiva sobre temes d'interès social del serial català

4.1 El potencial socialitzador de la ficció televisiva

4.1.1. Plantejament epistemològic

Buonanno (1999a) constata, d'acord amb Ang (1985), que l'oposició establerta entre realitat (*fact*) i ficció (com a fantasia) –principi bàsic d'individualització i reconeixement dels gèneres mediàtics (figura 12)– es basa en el criteri erroni d'avaluació de la ficció en termes de veridicció, o grau de relació entre les representacions i la realitat objectiva de referència, reduint la ficció a una funció mimètica. Per a Buonanno (2004:14) la ficció “treballa fortament la realitat”, però ha de ser plenament alliberada dels vincles de caràcter referencial, com a terreny del “versemblant o possible” i no del “cert i efectiu”.

Figura 12. Distinció entre ficció i no-ficció (Buonanno, 2004)

Ficció	No ficció
<i>Relat inventat. Imaginació</i>	<i>Relat d'esdeveniments reals</i>
Narrativa no referencial	Narrativa referencial
Relat ficcional	Relat factual (Genette)
Fiction telling	History telling (Kearney)
Relat de ficció	Historiografia (Ricoeur)

El problema de fons, però, segons la sociòloga italiana, parteix d'un equívoc epistemològic fonamentat en una “concepció del tot objectiva i positivista de la realitat, de la qual expugna tot component subjectiu, simbòlic i imaginari i la constitueix, orgullosament clara i transparent, respecte a les seves representacions” (Buonanno, 1999a:59).

La proposta de la investigadora italiana passa, doncs, per construir un marc teòric coherent amb l'epistemologia sociològica moderna de matriu schutziana, des d'on es concep la realitat com a producte social, és a dir, com a món construït intersubjectivament a través de les seves representacions en les interaccions dels actors socials¹.

¹ Alfred Schutz parteix de la teoria de l'acció social de Max Weber i de la fenomenologia d'Edmund Husserl, però també del pragmatisme de William James i l'interaccionisme de George H. Mead, i es constitueix com a base de l'obra de referència per a la recerca comunicativa des de la perspectiva interpretativa del construccionisme, *La construcció social de la realitat* (Berger i Luckman, 1966). No considerem pertinent exposar aquí els preceptes teòrics bàsics de la Sociologia del Coneixement d'Alfred Schutz –ens remetem a la seva bibliografia, especialment al recull d'assajos sota el títol *El problema de la realitat* (2003) que emprem com a referència. Tampoc procedeix reproduir les bases del construccionisme social o la

“És el significat de les nostres experiències i no l'estructura ontològica dels objectes el que constitueix la realitat” (Schutz, 1975 a Buonanno, 2004:17). Els processos pels quals dotem de sentit les nostres accions i construïm l'experiència viscuda com a significativa comporten una mediació simbòlica – on el llenguatge hi juga un paper essencial– a través de la interacció amb els altres. Des del marc de la Sociologia del Coneixement, on Schutz centra l'atenció en l'*estructura del món del sentit comú en la vida quotidiana* com a realitat suprema o *realissimum* de la consciència, és a dir, aquella que concentra la nostra atenció a la vida i que es dona per establerta sense ulteriors verificacions, la noció de “realitats múltiples” forneix les bases per la tesi de la investigadora italiana que subscriuim en la nostra recerca.

Per a Schutz, la nostra experiència viscuda es distribueix en les diverses estratificacions dels móns de la vida, on la vida quotidiana constitueix aquell més vívid –la *paramount reality*– d'entre els móns simbòlics contemplats que, a diferència de William James no descriu com a sub-universos, sinó com a “àmbits finits de sentit” o “províncies de significat” (el món de l'art, de l'experiència religiosa, dels jocs infantils, de la bogeria, dels somnis, etcètera) (Schutz, 2003:215).

D'acord amb el model schutzian, cadascun d'aquests móns, com a conjunt d'experiències afins, presenta una lògica interna i un estil cognitiu específic “respecte al que són coherents amb si mateixos, i compatibles entre si”. El trànsit d'un a l'altre, però, suposa una “commoció” o adaptació de la tensió específica de la consciència que suposa cadascun d'ells, és a dir, una modificació de la nostra *atenció a la vida* o “el trasllat de l'accent de realitat” (Schutz, 2003). Es tracta, segons Buonanno (1999a), d'una “travessia mai indolora” que des de la literatura o el cinema es descriu com a final del “pacte ficcional” o de la “suspensió d'incredulitat” que ens *submergia* en el text (Eco, 1981).

Per a Buonanno (1999a), però, és obvi que existeixen espais de superposició i interacció entre el món de la ficció –com a estatut de la realitat– i el món quotidià:

“l'imaginari és real, no només perquè quan estem immersos en ell es deixa creure, sinó perquè és susceptible de travessar i, en certa mesura, de modificar la nostra pròpia vida quotidiana, o si més no, d'anar més enllà de la percepció que tenim d'algunes de les seves dimensions i del nostre mode de relacionar-nos amb elles.” (Buonanno, 1999a:53)

perspectiva interpretativa on s'emmarca la recerca comunicativa construccionista – ens remetem a les obres genèriques de Burr (1997) i Rodrigo (2001) com a propostes sintètiques més clares.

La integració de la televisió en el context domèstic de la llar i les modalitats de gaudiment que ofereix en integrar-se en les rutines de la vida quotidiana (Morley, 1986; Lull, 1988), accentuades en la ficció serial (Modleski, 1982; Seiter *et al.*, 1989), són arguments sobre els que Buonanno (1999a:54) defensa que l'experiència del món de la ficció televisiva provoca: “una total *“suspensió de la incredulitat”*, i que el seu accent de realitat ressoni particularment alt i fort per a nosaltres, mentre que l'habitem i compartim amb ell les estructures de sentit, de plausibilitat, de verificació específiques.” De manera similar als pressupòsits assumits pels investigadors de la recepció de telenovel·les quan designen la quotidianitat com a eix sobre el que assimilar la família en tant que microestructura social a la macroestructura social (Covarrubias *et al.*, 1994), la sociòloga italiana defensa que:

“els móns imaginaris que ens desvetlla (la televisió) flueixen directament de dins i es barregen amb el flux de la vida quotidiana, tant que atenuen la separació entre les dos ordres de realitat. (...) crea les condicions d'un efecte pèndul i de transicions més fluïdes i contínues, menys marcades i doloroses, entre real i imaginari.” (Buonanno, 1999a:54)

Des del plantejament teòric de Buonanno (2004:17) es dona base a la idea de que “quelcom del sistema de representacions i de significats del món de la ficció s'insinua al nostre estil físic i d'acció en la vida quotidiana, si més no, com a extensió de *l'horitzó del possible*”. Aquesta és una qüestió plantejada des de la psicologia social per Livingstone (1990) quan es demana si televisió i realitat no són “simbòlicament” idèntiques, i que també subjau en la línia de recerca sobre *soap operas* que hem resseguit des d'Hobson (1982) fins a les darreres aplicacions etnogràfiques sobre la construcció discursiva de les identitats culturals o juvenils (Peñarín, 1999; Barker, 1999).

De fet, la mateixa Buonanno (2004) recull tot un seguit de nocions afins d'autors contemporanis, com Thompson (1998) –*experiència mediada*– o Meyrowitz (1985) –*geografia situacional* o deslocalització de la vida social²– que remetien a la mateixa idea de l'experiència televisiva com a accés, simbòlicament idèntic, a experiències socials i culturals que l'espectador difícilment tindria de manera directa, i que connecta amb la noció d'interacció parasocial amb la que Horthon i Wohl (1956)³ propugnaven el potencial de la ficció televisiva com a “enriquiment del capital de les relacions socials que intervenen en les eleccions de la vida” (Buonanno, 2004:30). Una concepció que hem subratllat en les investigacions ressenyades

² “Mutant els confins de les situacions socials, els mitjans electrònics no es limiten a fer-nos accedir de manera més ràpida i completa a esdeveniments i comportaments. Al contrari, ens donen nous esdeveniments i nous comportaments” (Meyrowitz, 1985:69).

³ Horthon, Wohl (1956): “Mass Communication and Parasocial Interaction, *Psychiatry*, 19. Págs. 215-29.

al capítol anterior, subscriuint aquelles afins al plantejament de la sociòloga italiana (on és especialment reveladora l'aportació de Livingstone, 1990)

4.1.2. La doble dimensió de la narrativa de ficció

En la definició construccionista de la ficció televisiva de Buonanno (2004) es recull la tradicional accepció de la narrativa de ficció inscrita en el sentit etimològic de la paraula ficció – *finger*: “modelar, imaginar i simular”– i del terme narrar –en la seva doble accepció de relat (*narrō*) i coneixement (*gnarus*)– és a dir, d'organitzar i donar sentit a l'existència humana que Bruner (2002) sosté en el seu plantejament i que es pot recórrer des de la genealogia del relat popular (la filiació entre la novel·la, el bardo dels jutglars i la narrativa televisiva) amb la que els estudis narratològics remetent al mite com forma primigènica.

“També quan creiem els móns possibles de la ficció, no abandonem el familiar, sinó que el subjuntivitzem transformant-lo en el que hauria pogut ser i el que podria ser. (...) La ficció narrativa crea móns possibles, però extrapolats del món que coneixem, en tant que poden aixecar-se sobre ell. L'art del possible és un art perillós. Ha de tenir cura de la vida com la coneixem, i també alienar-nos d'ella suficientment com per temptar-nos amb possibles alternatives que la transcendeixin. És confort i alhora repte”. (Bruner, 2002:107)

La ficció televisiva crea imatges d'un món paral·lel, com a declinació del món real que li serveix de referent: “construeix un univers a partir d'elements anàlegs al real, que al seu torn, pot combinar amb tants altres elements anòmals o irreal. Independentment de la seva forma, la ficció proposa un *món possible* que es desplega a partir de “la descripció restringida de la realitat i d'un nombre limitat d'individus” i, atenent a la definició de les narracions com a actes de parla, és configura com a “resultat d'una interacció cooperativa i creativa entre l'enunciador que el descriu i l'enunciatari que l'interpreta (pel que) l'enunciat pren una nova dimensió que esdevé una estratègia narrativa destinada a suscitar hipòtesis sobre el que és possible” (Pericot, 2002:61)⁴.

⁴ Aquesta noció del text “que inicia i guia la recerca de significats dins d'un espectre de significats possibles” (Bruner, 2004:36) ens remet a la denominada per Iser (1982) “dimensió verbal” del text com a estructura virtual que permet un espectre d'actualitzacions (*dimensió afectiva*), a partir de la qual Allen (1985) aïllava les regles de gènere *soap opera* –organització paradigmàtica i sintagmàtica– i contemplava el rol d'interpretació de l'espectador. Les nocions de *món possible*, *intentio operis*, *autor* i *lector model* i cooperació interpretativa que adopta Pericot (2002) en el seu plantejament d'anàlisi pragmàtica de la imatge audiovisual, al marge de la lògica modal descrita anteriorment, han estat resseguides en aquest treball a partir de la constant referència a la semiòtica textual d'Umberto Eco. L'accepció de Pericot (2002) del concepte de

La idea de “models de món” com a activitat pròpia del relat que Bruner (2004:19) recull de Ricoeur (1985) és la base sobre la que analitza els processos cognitius i lingüístics que regeixen les narracions amb les que els individus, d'acord al model cultural de base, estructuren la seva experiència perceptiva, organitzen la seva memòria i orienten la seva acció. Per a l'autor és evident, doncs, que “construïm els nostres models, elaborem els nostres móns, d'una manera molt diferent, per a guiar les nostres transaccions amb altres éssers humans en la vida quotidiana” (Bruner, 2004:58).

En consonància amb la idea de “pensament narratiu” de Ricoeur (1985) o el que Bruner (2004:25) designa com a “modalitat narrativa de coneixement” (*versus* la lògico-científica), l'estructuració narrativa “és l'instrument indispensable per donar ordre i sentit al flux, altrament caòtic, cognitivament i afectivament ingovernable dels esdeveniments (...) la possibilitat de reconstruir una representació intel·ligent del món” a través de dues operacions essencials: selecció i organització dels elements en seqüències causals interconnectades en un espai-temps (Buonanno, 2004:9)⁵.

En aquest sentit, la narració com a acció social no és només una interacció entre interlocutors i destinataris constitutiva de la realitat a través del llenguatge com a mediació simbòlica, sinó, i sobretot, un procés interpretatiu que implica una selecció, una versió possible dels esdeveniments representats, organitzats de manera que se'ls hi atribueixi un significat amb el que “definir o redefinir els límits de la realitat, negociant amb els altres actors socials les versions plausibles, reconduint els esdeveniments inesperats a trames més familiars i permetent així el manteniment de la rutina que més ens conforta o assegura” (Jedlowski, 2000).

“construïm i narrem històries, en part, per ensenyar-nos a nosaltres mateixos què sabem i què pensem. També creem històries per ensenyar als altres quelcom de nosaltres, el que sabem i el que pensem” (Schank i Berman, 2002:294)

món possible aplicat a l'anàlisi pragmàtica de la comunicació serà el nostre punt de partida.

⁵ La distinció entre *història* (faula o materials de la narració) i *discurs* (relat o trama), amb una llarga tradició acadèmica lingüística i narratològica que hi subjau, es pot resseguir a partir de l'obra de Chatman (1990).

4.1.3. El paper de la ficció televisiva

Des de la perspectiva interpretativa on arrela el treball de Berger i Luckman (1966) que continua la línia de Schutz, subscriuim la definició dels mitjans com a participants del procés continu de construcció de la realitat –“en el que es presenten, s'interpreten, es comparen, es discuteixen, es negocien significats sobre diversos aspectes de la vida quotidiana i del món social” (Buonanno, 1999a:79)– però entenent que són “subjectes agents i no només vehicles o mediacions”. No obstant tenir en compte la complexitat del “procés simbòlic a través del qual la realitat es produeix, es manté, es reconstitueix i es transforma” i per extensió, la complexitat dels processos de comunicació que implica la noció d'audiència activa, Buonanno (1999a:80) atorga un pes significatiu a les narratives televisives en la construcció social de la realitat gràcies al rol de “*central storyteller*” (Silverstone, 1991; Newcomb, 1999) adquirit per la televisió en el context contemporani.

El que la diferència, i ens diferencia en prendre-la com a referent teòric, dels estudis d'O'Donnell (1999), Castelló (2005) o Henderson (2007) que hem designat com a crítics és la voluntat explícita d'aquests darrers de comprendre les dinàmiques de poder en el si d'una cultura, a través dels processos de producció del seu repertori d'històries legitimades com a part dels dipòsits de sentit. Un plantejament crític –on pesa la noció d'ideologia com a falsa consciència i instrument de poder (Burr, 1997)– que subjau a les propostes de Lacalle (2008) i Ruiz Collantes *et al.* (2006, 2007) referenciades en els treballs de Van Dijk (1997) o Mumby (1993)⁶.

⁶ Des d'aquesta perspectiva crítica, s'han traçat ponts en l'àrea de les ciències socials (Banks i Banks, 1998) per abraçar aquests plantejaments de la “didàctica natural de les històries”. No només es recorre a la narrativa com a mètode d'investigació (les renarracions de la telenovel·la, per exemple, que s'empren en els estudis de recepció llatinoamericans inspirats per Martín Barbero) sinó que, ofereixen un ampli ventall d'estudis sobre les narratives (històries oficials, de segona mà o culturalment comunes, segons Schank i Berman, 2002) com a mecanismes de control social en el si de diversos àmbits relacionals –laboral, domèstic, etcètera (Mumby, 1993). En aquest sentit, Witten (1993:143-152) n'ofereix una panoràmica de gèneres que inclou la narrativa com a pretensió de veritat, com a exemples de comportament permisible, com a forma d'inculcar valors en la definició d'un problema o com a encarnacions de reaccions anticipades (les funcions d'aprenentatge per simulació lúdica descrites per Lotman). Es pot veure Schaeffer, (1999) per una panoràmica general. De la mateixa manera es pot recórrer el valor terapèutic de la narració com a resultat de la previsibilitat oferta per les seves estructures causals, d'acord a la gestió del caos que comporta el procés de coneixement narratiu a Poggio (2004), del que hem citat alguns exemples en la recerca precedent de la *soap opera* des dels estudis tradicionals de la psicoanàlisi de caire feminista –Nochlimson (1992) o la incursió de Livingstone (1995) als models de maternitat.

Buonanno (1999a) es situa en el marc dels Estudis Culturals Consensuals –la visió ritual de la comunicació (Carey, 1988) on es dona pes a la ideologia com a experiència viscuda i com a oposició dilemàtica–, des d'on descriu les tres funcions principals de la televisió (Fiske, 1978) adscrites a les sèries de ficció, en sintonia amb els usos socials apuntats per Covarrubias *et al.* (1994): la funció d'explicar faules, la funció de familiarització, i la del manteniment de la comunitat. La funció fabuladora o de *bardo* de la cultura (Fiske i Hartley, 1978) com a “narració incessant d'històries que *ens* parlen (...) a i de nosaltres” (Buonanno, 1999a), comprèn el repertori de narracions, enteses com a “moneda corrent de la cultura”, és a dir, l'intercanvi d'experiències viscudes amb el que es constitueix la realitat (Bruner, 2004).

“En aquest sentit, els relats són la moneda corrent d'una cultura. Perquè la cultura és, en sentit figurat, aquella que crea i imposa el previsible. Però, paradoxalment, també compila, és més, indexa, el que contravé els seus canons. Els seus mites i els seus relats populars, els seus drames i fins i tot els seus espectacles commemoren no només les seves normes, sinó, per així dir-ho, també les més notables violacions d'aquestes.” (Bruner, 2002:17)

A la funció de familiarització ens hi hem referit en abordar els criteris d'avaluació de la ficció televisiva des d'una perspectiva ètica (capítol 3, epígraf 3.1). La ficció televisiva esdevé un recurs per a la socialització dels individus en afavorir *experiències mediades* poc probables de viure de manera directa, i per tant, amplia la gamma d'experiències amb les que comprendre “la condició humana i la nostra incomprensió d'ella”. En termes de Bruner (2002:102), el valor de les narratives –no exclusivament de la ficció televisiva– radica en la capacitat de “*domesticar* l'imprevist donant-li un aura d'ordinari”.

Buonanno (2004) remet al concepte de *subjuntivització de la realitat* que, des de la psicologia cultural⁷, Bruner (2002:17) fa extensiu a la idea de narrativa com a “dialèctica entre el que s'esperava i el que ha passat (...) Un instrument no tant per resoldre els problemes com per trobar-los”. Es tracta d'un concepte afí al plantejament fenomenològic schutzian que contempla les narratives com a elements que “sovint preveuen més que no pas instrueixen”. Així ho confirma Livingstone (1998:69) en el seu estudi de recepció sobre l'avaluació del *Soap Opera Realism* quan conclou que “els espectadors comenten que la *soap opera* “afronta” o “tracta” problemes socials, però rarament comenten les solucions o opinions concretes proposades per les narratives”.

⁷ El concepte de *psicologia popular*, similar al de sentit comú de la perspectiva construccionista, ve definit com “el mode en què cada cultura singular, entesa com un sistema dins del qual els individus organitzen la pròpia experiència del món i el seu propi bagatge de coneixement, explica el comportament dels individus (Bruner, 1990)” (Poggio, 2004:26).

La sociòloga italiana entén que el potencial de les situacions plantejades a les *soaps* com a forma de comprensió del món no rau tant en la imitació de les resolucions dels conflictes com en el fet de que “la nostra decisió (com a espectadors) es durà a terme i donarà sentit a una gamma de possibles alternatives que també tenen en compte el procés i el model de decisió ofert, en circumstàncies anàlogues pel personatge.” (Buonanno, 1999:54-55).

Per últim, en quant a la funció de manteniment de la comunitat, i atenent al que acabem d'exposar, Buonanno (1999:65) insisteix en desmarcar la ficció televisiva del sentit negatiu amb el que sovint s'ha llegit la seva “naturalesa còrica” (Newcomb i Hirsch, 1983) o la definició de “narrativa del consens” (Thorburn, 1988) com a acció “conservadora” o de “resistència al canvi”: “(la ficció televisiva treballa) per preservar, construir i *reconstruir* un “sentit comú” de la vida quotidiana, un substrat de creences i acceptacions compartides, i fins i tot respostes als dilemes de l'existència, que alhora serveixen per a familiaritzar-nos amb el món social”. Conseqüentment, no es pot oblidar que la ficció televisiva, com tota manifestació cultural, es mou entre la tradició i el canvi, entre la norma i la transgressió, i en registrar noves tendències o problemàtiques de vigent actualitat “les introdueix i articula en els marcs de referència i els models d'experiència consolidats” (Buonanno, 1999a:66).

“La transcripció interpretativa de la ficció televisiva (...) a més d'alimentar l'imaginari col·lectiu, es converteix en punt de referència de possibles lectures hermenèutiques d'allò social (...) en utilitzar els mateixos instruments del llenguatge quotidià per a revelar les seves dinàmiques latents” (Casetti i DiChio, 1999:312).

No es contempla, doncs, únicament com a recurs per a la conservació dels preceptes culturals i socials, sinó en un sentit més ampli de reproducció, modificació i legitimació de significats compartits. El marcs de referència o models de l'experiència consolidats de la societat que es narra a si mateixa a través de la ficció televisiva són un punt de partida necessari per a la socialització de l'individu pel que fa als valors i normes socials legitimades, però ho poden ser per al seu qüestionament o per a la legitimació de formes de comportament quan el marc normatiu que les sustenta es col·loca en situació de crisi. És el que sosté la proposta de la televisió com a fòrum cultural de Newcomb (1999:58):

“Sovint (la televisió) parla de les nostres principals preocupacions, dels nostres dilemes més profunds. Els nostres punts de vista més tradicionals, els repressius i reaccionaris tant com els subversius i emancipadors, són sostinguts, indagats, conservats i transformats. L'accent cau sobre el procés més que sobre el producte, sobre el debat més que sobre l'adoctrinament, sobre la contradicció i la confusió més que sobre la coherència”.

Tant per Henderson (2007) com per Livingstone (1990) o V. de Lopes *et al.* (2002) la idea de la *soap opera* (o la telenovel·la) com a fòrum de debat i/o repertori de temes –i específicament els *social issues* (qüestions o assumptes d'interès social) que aquí ens ocupen– d'acord a la seva estructura serial, la multiplicitat de punts de vista i la seva referencialitat– connecta amb la comprensió d'aquestes qüestions més que no pas amb la determinació d'un consens social.

4.1.4. L'anàlisi dels marcs interpretatius

El concepte de *frame* sol remetre's a Goffman (1974) com a enquadrament de la realitat i esquema o estructura mental d'organització de l'experiència – individual i social–, tot i que ve formulat anteriorment des de la psicologia cognitiva (Barlett, 1932; Piaget, 1937); i l'antropologia (Bateson, 1955) (a Poggio, 2004).

El *framing analysis* o teoria de l'enquadrament s'insereix en la perspectiva interpretativa de la recerca en comunicació, on es reconeixen les influències de Walter Lippman (les “imatges mentals”), l'Escola de Xicago amb Robert E. Park, però sobretot del concepte “definició de la situació” introduït William I Thomas i les bases sociològiques d George H. Mead que recull posteriorment Herbert Blumer en l'Interaccionisme Simbòlic (els conceptes de *self* i *l'altre generalitzat*, o la definició i interpretació de la interacció simbòlica), la fenomenologia de Schutz i el construccionisme de Berger i Luckman, així com l'etnometodologia de Harold Garfinkel en quant a la importància del context en l'atribució del sentit.

L'anàlisi dels marcs interpretatius o *frame analysis* s'ha desenvolupat en la recerca comunicativa de la darrera dècada preferentment aplicada a la informació i la comunicació política –i sovint adscrita a la teoria dels efectes de l'*agenda-setting* (Sádaba, 2001; Vicente i López, 2009). “Entman (1993a) descriu el *framing* com un paradigma fracturat, però com el mateix camp de la comunicació, la seva naturalesa interdisciplinària li confereix l'atractiu” (Reese, 2001:8). Del recull de les definicions d'Entman (1993), Tankard *et al.* (1991), Edelman (1993) o Gitlin (1980) en la tradició del *framing* com anàlisi del discurs notícies, Reese (2001:10-11) extreu la idea original comuna d'enquadrament com a selecció i exclusió, èmfasi i elaboració dels aspectes de la realitat percebuda així com els seus resultats o efectes de promoció d'una definició particular del problema, on s'inclouen atribucions de responsabilitat, explicacions causals, avaluacions morals i recomanacions sobre el seu tractament.

La definició operativa de Reese (2001:11) –“els *frames* són *principis d'organització* socialment *compartits* i *persistents* en el temps, que treballen

simbòlicament l'estructuració del significat del món social" (cursiva original)– ve revisada per Hertog i McLeod (2001:140), que entenen que, a més de proveir principis d'organització de la realitat social, "els *frames* tenen el seu propi contingut i un conjunt de regles per a processar nous continguts". Per a aquests autors els *frames* són fenòmens culturals més que cognitius: "estructures de significat que inclouen un conjunt de conceptes i idees centrals, especialment conflictes bàsics, metàfores, mites i narratives" i gaudeixen de poder simbòlic, excés de significació i ampli reconeixement entre els individus, les organitzacions i les institucions membres de la societat que els comparteix.

La seva és una aproximació afí al plantejament construccionista de la ficció televisiva que hem recollit en els epígrafs anteriors: "Una de les tasques de socialització més rellevants és ensenyar als nous membres de la societat els *frames* significatius (com a contenidors de creences) que són emprats en la cultura (receptora) per construir la realitat social" (Hertog i McLeod, 2001:142). Els autors assenyalen que els *frames* no es troben només en les cobertures informatives o retòriques, com atén la recerca majoritàriament, sinó també en els programes d'entreteniment, la música popular, les converses, o qualsevol pràctica significant. Els *frames* faciliten la interacció en estructurar la comprensió dels fenòmens socials en modes diversos (Hertog i McLeod, 2001:142-3):

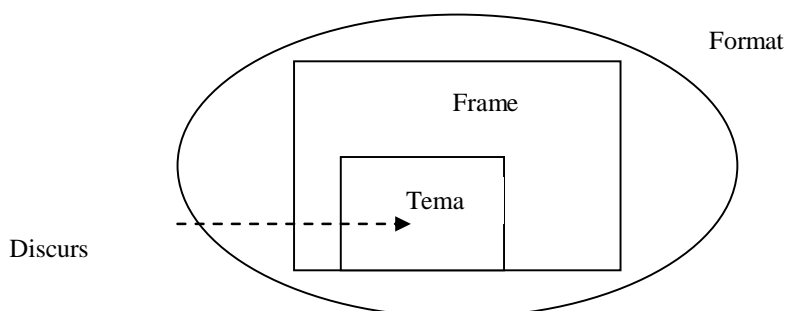
- 1) Determinen el contingut rellevant per a la discussió dels afers socials
- 2) Defineixen els rols que hi juguen individus, grups, organitzacions i institucions.
- 3) Vinculen creences, valors i accions, descrivint-les com a legitimades o improcedents.
- 4) Defineixen la representació simbòlica d'un tòpic (usos lingüístics)
- 5) Descriuen els valors inherents i els objectius privilegiats per a cada àrea de contingut.

En descriure els *frames* com a "estructures subjacents que inclouen les creences donades per descomptat sobre la naturalesa del món i la societat, les responsabilitats i rols dels individus i els grups, i les preconscients atribucions causals inherents en una cultura" (Hertog i McLeod, 2001:144-5) insisteixen en diferenciar-los dels conceptes amb els que es relacionen. Els *frames* són estructures d'abast més reduït que les ideologies⁸ –enteses com a sentit comú

⁸ Recollim aquí la definició d'ideologia de l'autor que seguim en l'epígraf següent per a la conceptualització dels valors socials, Teun A. Van Dijk. Partint de la distinció entre tipus de creences –segons siguin: personals o compartides socialment; particulars (episòdiques, condicionades pel context) o generals (abstractes, deslligades del text); específiques d'un context factual social determinat o històriques; culturals (base comuna) o de grup, i fàctiques o avaluadores– Van Dijk (1999)

de la cultura, o cosmovisions compartides pels membres de la societat que poden incloure uns o altres *frames*– i en presenten una certa autonomia. Tampoc no s'adscriuen als temes socials (*issues*) als que aporten les regles que els configuren, ni són assimilables als “formats”, que s'entenen com a estratègies de comunicabilitat o “modes en què es fan reconeixibles i organitzen la competència comunicativa els destinadors i els destinataris” (Wolf, 1980). Altheide (1996:29) ho esquematitza així:

Figura 13. Relació Tema-Frame-Format (Altheide, 1996)



Els *frames* mantenen l'ordre social i poden contribuir a processos de canvi social quan recullen “fluctuacions de gustos, preferències i creences que resulten de la constant innovació en la cultura popular”. Per aquest motiu, reconeixen la tasca dels “professionals que amb gran habilitat produeixen artefactes de cultura popular en forma de narratives mítiques que proveeixen una poderosa experiència comuna a àmplies audiències” (Hertog i McLeod, 2001:146) i reivindiquen la recerca de les *master narrative* o “narratives mítiques” comunes subjacents d’una cultura: “les narratives són poderosos mecanismes d’organització, i la majoria dels *frames* tindran narratives ideals que organitzin un ampli conjunt d’idees i informacions dispars” (Hertog i McLeod, 2001:148).

“En general, qualsevol estudi sobre els mitjans de comunicació que es centra en el contingut del missatge amb l’objectiu de descobrir com els mitjans representen *temes socials*, pot ser adscrit al que es considera anàlisi de marcs interpretatius (Van Gorp, 2007:61)” (Castelló, 2008:193) (la cursiva és nostra)

Castelló (2008:190-8) ofereix una descripció entenedora i sintètica d’aquest plantejament metodològic, aplicat a la comunicació en tres nivells – producció, experiència de consum i efectes– i dels passos a seguir des d’un

defineix *ideologia* com a “sistema de creences generals socialment compartides amb la majoria dels membres d’un grup, organització o cultura, que conformen la *memòria social*”.

plantejament de matriu inductiva, i d'acord a l'aplicació de l'anàlisi del contingut que defensen alguns autors (Tankard, 2001; Hertog i McLeod, 2001; o Van Gorp, 2005)⁹.

Les aplicacions a l'estudi de la *soap opera* o la ficció televisiva en general que hem explorat com a antecedents de la recerca, però, tendeixen a allunyar-se de la lògica inductiva. Així, Henderson (2007) pel que fa a l'emmarcament en el procés productiu, especialment, i Livingstone (1990) pel que fa a la interpretació a través de *frames* (esquemes mentals) de l'audiència o, tot acceptant que el text recull el procés d'emmarcament del comunicador, d'acord a la base cultural compartida amb l'audiència a la que es dirigeix, Ruiz Collantes *et al.* (2006, 2007) (narracions prototípiques).

4.2.1. Què entenem com a tema d'interès social?

Paga la pena aquí, abans de continuar, fer un incís sobre els conceptes de **tema d'interès social (*social issue*)** –o en la seva definició de conflicte: problema social (*social problem*)– que els autors resseguits fan servir i precisar què volem estudiar. D'acord al que hem recollit en els capítols precedents de la tesi l'anàlisi de l'agenda temàtica de les *soap operas* i les telenovels assumeix que el repertori de temes i problemes socials introduïts pels discursos de la ficció parteix de la seva prèvia definició en el context de producció i recepció (Buonanno, 1999a; O'Donnell, 1999; V. de Lopes, 2002; Henderson, 2007)¹⁰.

⁹ Els treballs en el camp de la informació (premsa i televisió) i la comunicació política tendeixen a seguir aquesta línia. Així, per exemple, Semetko i Valkenburg (2000) proposen cinc *frames* –conflicte, interès humà, conservació econòmica, moralitat, responsabilitat–, i entre d'altres tipologies, destaquen la distinció de *framing* episòdic o temàtic d'Iyengar i Kinder (1987) o de *framing* diagnòstic, pronòstic i motivacional de (Gildens i Lüter, 2000) (veure: Vicente i López, 2009; Sádaba, 2001). En canvi, Igartua *et al.* (2005, 2006) en els diversos estudis sobre la immigració realitzats, atenent l'aplicació de *frame* com a efecte individual més que com a organització de l'experiència, inclouen en l'anàlisi d'indicadors manifestos de les estructures latents i les dimensions subjacents del tractament –locs geogràfics, espais físics i temporals, actors protagonistes, atributs, accions realitzades per i sobre els immigrants– en un plantejament afí al de Ruiz Collantes *et al.* (2006).

¹⁰ Veure capítol 3: epígrafs 3.6.1., 3.7 i 3.9 i conclusions. Així, per a Henderson (2007) el càncer, la violència sexual i l'adopció per part de parelles homosexuals són *social issues*. Mentre que O'Donnell (1999) diferencia els temes ben establerts o quasi obligatoris (homosexualitat, racisme, violacions, drogues), dels temes clarament emergents (sida, lesbianisme, eutanàsia o incest) i els temes més o menys tabú (pobresa o atur) com a *issues* d'actualitat de les *soap operas* europees dels noranta.

La detecció dels temes i problemes socials (*social issues* i *social problems*) en l'immens magma de trames que planteja *El cor de la ciutat* requeriria a priori una definició d'aquests conceptes. Recorrem aquí als investigadors que, des d'una perspectiva interpretativa afí al nostre plantejament, han tractat aquesta qüestió, tot partint de les definicions objectivistes de problema social (*social problem*):

“Un problema social és una condició social que és vista com a perjudicial pel benestar individual i/o social” (Bassis *et al.*, 1982:2)

“Un problema social, doncs, pot ser definit com una condició que: (1) és àmpliament considerada com a indesitjable o com a font de dificultats; (2) és causada per les accions o inaccions de les persones o de la societat; i (3) afecta o pot afectar a un ampli nombre de persones” (Farley, 1987:2 a Best, 1989)

El que esdevé motiu de crítica per a Best (1989) és la minimització de la naturalesa subjectiva dels problemes socials que impliquen aquestes definicions, que il·lustra amb dos exemples sobre els que sosté que els problemes socials són “el que la gent veu com a problemes socials”: la nutrició infantil arran dels informes mèdics emesos sobre els riscos del colesterol i les dietes riques en greixos als EUA, als anys vuitanta; i la terminologia que s'introdueix a la premsa –sexisme, violència de gènere, assetjament sexual– quan el moviment feminista contemporani guanya atenció pública als anys setanta. Per aquest investigador, abordar els temes i problemes socials des d'una perspectiva construccionista implica entendre'ls com a activitats de reclamació (“claims-making activities”) que focalitzen l'atenció sobre unes determinades condicions socials, però que en fer-ho, “donen forma a la nostra comprensió del que justament és el problema” (Best, 1987:20).

Des d'aquest punt de vista, tota condició social pot ser construïda com a molts problemes socials diferents, perquè en abordar-la com a tema “no diuen simplement que la condició X és un problema; sinó que caracteritzen X com un problema d'un determinat tipus”. És el que denomina tipificació o caracterització de la naturalesa del problema (Best, 1987) que adquireix diverses formes: situa un problema en una determinada perspectiva des d'on entendre'l (moral, mèdica, criminal, política, etc), en localitza la causa i recomana una solució (atribució de responsabilitats), exemplifica a través de casos (per exemple, l'avortament en diferents condicions). El que Hertog i McLeod (2001) recullen quan diferencien els *issues* dels *frames*: els primers són les qüestions o assumptes que venen definits com a conflictes amb una dimensió pública (polítiques socials) a partir de les regles interpretatives que els hi proveeixen els *frames*. El *framing*, o la tipificació per Best (1987), és una part integral de la construcció social dels problemes. Quan focalitzes l'atenció sobre unes condicions socials inevitablement caracteritzes el

problema: emfatitzes uns aspectes sobre altres, promous orientacions específiques, determines les causes i concretes propostes de solució¹¹.

Nosaltres acceptarem la hipòtesi de què la ficció televisiva es nodreix, pel que fa als temes i problemes socials que planteja, dels discursos socials i mediàtics (informatius preferentment) del seu entorn. Però ens interessa veure, a partir del global de temes que proposa *El cor de la ciutat*, quins planteja com a qüestions socials d'interès (*social issues*) o problemàtiques sobre les que pensar (*social problems*). Per tant, a priori, ens fixarem en tots aquells temes abordats a *El cor de la ciutat* que poden tenir una dimensió pública o social en el context català contemporani –des de la drogodependència fins a les tasques assistencials o la detecció i el tractament de malalties com el càncer, que es constitueixen com a objectes del discurs públic, tant per l'acció comunicativa de les institucions polítiques com de la resta d'agents socials– i que són plantejats com a problemes sobre els que cal pensar i/o actuar.

Ens remetem als estudis psicològics aplicats a la ficció sobre els efectes de priming (o urgència i rellevància dels temes de l'agenda) d'autors com Strange (2002:277) acceptant com a premisses vàlides les conclusions confirmades pels resultats positius “que mostraven que la ficció, com les notícies, poden influir els judicis de la relativa urgència amb què els problemes socials (narrats) han de ser debatuts o redreçats”.

Descartarem progressivament, en funció de la seva tipificació al serial aquells temes que no s'hagin definit narrativament com a qüestions, assumptes o problemàtiques socials.

4.2.2 On queden els valors socials (la moral)?

Des de les primeres línies de la nostra tesi hem defensat el serial televisiu català com a hereu del melodrama tal i com el descrivia Brooks (1985): la “moral oculta” en un sistema ficcional que des del segle XIX ve entès com a “dimensió de la consciència moderna”. En aquests mateixos termes Jesús Martín-Barbero (1987, 1995) des de la Teoria de les Mediacions propugnava l'anàlisi de les telenovel·les llatinoamericanes com a “narració anacrònica de la modernitat” a partir de la confluència del temps de la vida, on l'home esdevé social, i el temps de la nació.

Acceptant la vigència del melodrama com a “narració de recerca moral en els conflictes quotidians del poble” (Herlinghaus, 2002:35) i el nostre interès últim per comprendre els discursos proposats pel serial televisiu català sobre

¹¹ És important considerar variables com l'estratificació social que ajuda a establir aquestes condicions en els contextos on neix i perviu la telenovel·la educativa.

temes d'interès social, és necessari conceptualitzar què entenem com a valor i norma social. Ens remetem a l'enfocament psicosocial del constructivisme sobre la formació de valors que seguint la psicologia cognitivo-evolutiva de Jean Piaget i Lawrence Kohlberg inspirada en John Dewey adopta una posició intermèdia entre la definició de moralitat de caràcter filosòfic – adquisició de principis morals autònoms¹²– i la de caràcter sociològic–com a assimilació de normes i valors– sobre la que es sosté la teoria de l'aprenentatge social de Bandura aplicada en les investigacions sobre la funció educativa de la telenovel·la (Nariman, 1993; veure epígraf 3.7).

Partim de la definició de **valor** com a “criteris per escollir el comportament i per *justificar* comportaments passats o futurs” (Robin Williams, 1967:21 a Marradi, 2005:14) i de la conseqüent definició de **norma social** com a “model d'acció o conducta considerat més apropiat o *just*” en situacions socials rellevants “que expliquen la concepció dominant del model de convivència, és a dir, de l'ordre social que la col·lectivitat hauria de realitzar i respectar”. En cursiva destaquem dos idees clau: l'acció de justificar que ens remet a la idea de *judici moral* i la de *justícia* que ens retorna al principi bàsic del melodrama. Ambdós són conceptes bàsics de la teoria del desenvolupament moral de Kohlberg (1958/1992)¹³, àmpliament acceptada com a base de les teories sobre l'aprenentatge de les conductes morals en la psicopedagogia actual (Palomo, 1989, Haynes, 2002).

Per a Kohlberg el **judici moral** és un procés cognitiu que permet a l'individu reflexionar sobre els seus propis valors i jerarquitzar-los, estretament vinculat a la capacitat d'assumir rols on hom pren consciència de “l'altre generalitzat” (Mead a Blumer, 1982) i desenvolupa l'habilitat de perspectiva¹⁴. En el seu plantejament d'aprenentatge aplicat a la discussió de dilemes morals, han estat inclosos en les darreres teoritzacions el component emocional del procés empàtic i la dimensió motivacional –que tant important resulta per exemple, en la recerca aplicada a la recepció de *soap opera* per Livingstone (1990). L'adopció de rols “és un pont entre el nivell lògic-cognitiu i el nivell moral: és el nivell de cognició social del subjecte” (Palomo, 1989:83) que podem estendre a totes les interaccions socials (des de les del si familiar fins a la televisió com a *central story teller* o institució socialitzadora).

¹² En la línia dels enfocaments tradicional-religiós i racional-conductista per a la formació en valors (AAVV, 2002:25).

¹³ Kohlberg, L. (1958) *The development of moral thinking and Choice years ten to sixteen*. University of Chicago. Tesis doctoral. Consulta: Kohlberg, L. (1992).

¹⁴ Des de la base de l'interaccionisme simbòlic –de George H. Mead– el termes “adopció de rols” s'estén a les diverses accepcions que la psicopedagogia recull –pensament de perspectiva de Spivack i Shure; o intel·ligència interpersonal de Gardner (AAVV, 2003:22)– com a habilitat de situar-se en el lloc de l'altre, comprendre la seva actitud i prendre consciència dels seus sentiments (Hersh, 1984:47 a Palomo, 1989).

Van Dijk, (1999:70) defineix la **cognició social** com “la combinació de representacions mentals¹⁵ socialment compartides i els processos del seu ús en contextos socials” on es troben els valors com a criteris d'acció i objectius ideals independentment de les diferències ideològiques entre grups dins d'una societat. Els valors “estan ubicats en el domini de la memòria de les creences socials (...) com a objectes mentals compartits de cognició social (que) són part del territori comú cultural” (Van Dijk, 1999:101). Per aquest autor, com pel posicionament aquí subscrit de Jerome Bruner: les diferències pel que fa als valors es troben entre cultures –on l'ordre d'importància o els valors mateixos– sí poden variar.

En el marc de la nostra recerca partim, doncs, de la definició de valors com a “pilars de l'ordre moral de les societats” on s'exclou la seva reducció als individus o els seus objectius o ideals:

“Els valors són compartits i coneguts, i aplicats pels membres socials en una gran varietat de pràctiques i contextos. Òbviament, formen la base de tots els processos d'avaluació i, en conseqüència, d'opinions, actituds i ideologies. Així, si les ideologies són la base de les creences de grup, i si els valors són al seu torn més amplis i fonamentals, aquests han de ser la base dels sistemes avaluadors d'una cultura com un tot.” (Van Dijk, 1999:101-102)

Des d'aquest punt de vista és lògic considerar els valors “com a atributs que són predicats de qualsevol objecte socialment significatiu (persones, esdeveniments, accions, situacions, etc.)” i “organitzats per les dimensions fonamentals de les experiències quotidianes i l'observació, al igual que l'acció i organització socials” (Van Dijk, 1999:103), és a dir, *frames* o esquemes de comprensió social desenvolupats en la interacció personal en el si d'una cultura.

La definició dels marcs interpretatius com a sistemes de pensament unificats i globals a partir de la percepció de situacions socials des d'on s'organitzen els judicis ve compartida per les teories de desenvolupament moral de tipus

¹⁵ Des de l'anàlisi crític del discurs Van Dijk (1999:69) defineix *representació social* com a: “conjunt organitzat de creences socialment compartides (coneixements, actituds, ideologies, etc.) localitzats en la memòria social¹⁵” (terme amb el que designa el que la psicologia cognitiva denomina “memòria semàntica”) on inclou, per tant, les creences sobre el que existeix (fàctiques; *episteme*) que responen a criteris de veritat –socialment, culturalment i històricament variables, però compartits– i poden ser vertaderes (coneixement) o falses (errors, il·lusions); i també les creences sobre el que avaluem (*doxa*) –on situa les opinions i actituds– que responen a criteris de judici basats en normes i valors. Així doncs, “els individus poden, per suposat, “participar de” o compartir una actitud social [p.ex.: sobre l'avortament o la immigració], com també poden compartir el coneixement social o conèixer un llenguatge” (Van Dijk, 1999:65).

cognitiu-evolutiu (postulat bàsic apuntat per Marchesi, 1986 a Palomo, 1989)¹⁶. Aquí destaca com a base comuna el model dels estadis de desenvolupament moral, que són descrits per Kohlberg com a perspectives hom pot adoptar en relació a les normes i valors socials des de tres nivells bàsics –egocèntric, social o moral–¹⁷:

Nivell preconvençional o d'atenció exclusiva al jo
(egocentrisme i individualisme).

1. Moralitat heterònoma. Orientació d'obediència per a evitar càstigs.
2. Moralitat d'intercanvi o egoisme mutu. Orientació instrumental i relativista

Nivell convencional o d'identificació com a membre de la societat
(regles del grup)

3. Moralitat d'expectatives mútues i conformitat interpersonal.
Orientació al grup: aprovació social
4. Moralitat de sistema social i consciència. Orientació a la llei i l'ordre social. Compromís i responsabilitat (restringit a col·lectiu)

Nivell postconvençional o perspectiva superior (equilibri entre el jo i els altres)

5. Moralitat de contracte social i drets individuals. Orientació legalista
6. Moralitat de compromís personal amb els principis ètics universals

Per a Van Dijk (1999:84) les diferències en les pràctiques socials i el discurs avalen que “el coneixement està basat socioculturalment en diferents mètodes de valoració i verificació, i que les opinions es construeixen i combinen d'acord a aquests diferents mètodes i seguint diferents criteris com *valors*, objectius i interessos de grup, i relacions socials de grup”. Si bé, pel que fa a les *qüestions i problemes socials (social issues i social problems)* i les creences valoratives, Van Dijk (1999:88) reconeix que la dinàmica resulta més complexa:

“El que sembla bastant clar per a l'organització de les opinions socials sobre altres persones i grups, a saber, la construcció d'esquemes avaluadors de grup consistents en jerarquies variables de categoritzacions, és menys obvi per a **les actituds sobre qüestions i problemes socials**, tals com l'avortament, l'energia nuclear o la contaminació. Tot i que aquí també estiguin implicats grups de persones sobre els quals podem desenvolupar opinions, aquestes actituds **es centren més aviat en pràctiques socials correctes o incorrectes** o, fins i tot, en propietats dels objectes o de la natura. Semànticament, tals “problemes” poden ser interpretats (per diferents grups)

¹⁶ Marchesi, A. (1986). El desarrollo moral. Dins: J. Palacios, A. Marchesi, M. Carretero (eds.) *Psicología evolutiva*. Vol II (1a ed., p. 351-387). Madrid: Alianza Universidad.

¹⁷ Referències creuades a Hoffman (2002), Haynes (2002), Varis autors (2002) i Marradi (2005). D'acord amb les revisions posteriors del model, deroguem la construcció de la variable evolutiva a fases predeterminades per l'edat (no ressenyats aquí).

com si fossin algun tipus de **violació d'una norma**, si no com una amenaça, però aquests continguts semàntics no es redueixen fàcilment a les categories generals, abstractes, que permeten la descripció de grans classes d'actituds.” (Van Dijk, 1999:88) (la cursiva i el destacat és nostra)

Retornarem al sentit de **justícia** de Kohlberg com a eix central de la moralitat per a qui el resultat d'un raonament moral sempre és un judici pràctic –la moral no s'ensenya, sinó que s'exercita en extreure el sentit dels conflictes morals que sorgeixen en la vida quotidiana (Hersch, 1984 a Palomo, 1989:84). I en la nostra anàlisi de les representacions socials ofertes pel serial televisiu català, prestarem especial atenció, per tant, a les situacions en què es plantegin dilemes morals on el personatge ha de prendre decisions sobre l'acceptació o la desviació d'una norma social, o la confrontació derivi de l'elecció de valors com a criteris amb els que les normes socials “poden ser, i són, jutjades” com a articulacions concretes lligades a situacions específiques (Williams, 1967 a Marradi, 2005:16)¹⁸.

La nostra voluntat es limita a constatar sobre quines normes i a partir de quins valors fonamentals s'estructuren els discursos i les pràctiques socials dels personatges que poblen *El cor de la ciutat* quan han de prendre decisions o adoptar actituds sobre assumptes o temes d'interès social –denotades tant en el comportament com en l'opinió manifesta, que poden no coincidir i sobre la que cal atendre els components emotius i motivacionals¹⁹–, i en un últim terme completar l'avaluació del punt de vista de l'autor implícit com a responsable del projecte comunicatiu –agent i no vehicle– (selecció, jerarquizació, emmarcament i tractament de temes d'interès social).

4.2.3 Històries narrades i situacions d'interacció representades

Atenent els usos i variacions personals i contextuals de les representacions socials compartides pels membres del grup, i que les creences socials no són innates sinó adquirides per la percepció, la interacció i els esdeveniments comunicatius, per a Van Dijk (1999:107-108) els **models mentals** són la interfase entre les representacions socials compartides i les pràctiques personals, o entre la memòria social (semàntica) i la memòria personal (episòdica). L'investigador ens recorda que per a la psicologia cognitiva els models mentals són representacions dels esdeveniments “als que es refereix el

¹⁸ Veure: Clemente (1997) per a la definició de problema social com a conflicte de valors, seguint la classificació de Sullivan, T., Thompson, K., Wright, R., Gross, G. y Spady, D. (1980). *Social problems: Divergent perspectives*. New York: John Wiley & Sons.

¹⁹ “Una ulterior diferència es dona entre allò que es pensa que és just fer i el que hom efectivament fa” (Marradi, 2005:25). Però d'acord amb Bruner (1990) no és més important el que es fa que el que es diu.

discurs” i que “comprendre un discurs consisteix finalment (i a través d'un nombre de complexos processos) en la construcció d'un model” (Van Dijk, 1999:108). El que és relativament independent del significat del discurs, ja que l'organització de l'experiència es fa a través d'esquemes que assumeixen la intencionalitat de l'acció humana (Goffman, 1974/1986: “els models també expliquen les variacions personals i biaixos del discurs o de la seva interpretació: tal com sabem intuïtivament, podem construir una interpretació del text que pot en part no ajustar-se al significat del text o, per cert, a les intencions del parlant o de l'escriptor”).

Aquesta línia de recerca té un sòlid recorregut des de la psicologia cognitiva (Schank i Abelson, 1977/1987; Minsky, 1986), des del moment en què es reconeixen les experiències viscudes o sentides com a històries (reals i fictícies) com a “casos” sobre els que organitzar l'experiència: és a dir, definir i individualització dels esquemes o models (*patterns*) en la interacció com a conjunt d'expectatives amb el que ve confrontat cada nou esdeveniment. De manera que “les nostres ments esdevenen dipòsits on etiquetar i omplir els records intel·ligentment i complexament per a la seva eficient futura recuperació” (*Case-based reasoning*) (Schank i Berman, 2002:288)

“La majoria del coneixement que utilitzem en les nostres vides quotidianes és emmagatzemada en les nostres estructures de memòria com a històries (...) per donar sentit als esdeveniments del món i ajudar-nos a aconseguir els nostres objectius (Schank i Abelson, 1995)” (Schank i Berman, 2002:287).

Al igual que Livingstone (1990) quan promou una teoria combinada de la narrativa i la cognició social, Igartua i Humanes (2004:369-370) recullen la distinció entre gramàtiques d'històries (*story grammar*) –“estudiades des de la teoria literària, la lingüística i l'antropologia estructural per a referir-se als elements constituents dels relats, adoptant una aproximació estructural a l'anàlisi narrativa” (des del formalisme de Propp i Todorov a les propostes de Greimas i la de Van Dijk²⁰)– i esquemes com a organitzacions actives de coneixement que diferencien entre: *self schemas*, esquemes de persones (característiques físiques i de personalitat), esquemes de rol en situacions específiques i esquemes de successos o guions (*scripts*). Des d'aquest punt de vista, els esquemes d'història són de tipus sintàctic, en tant que contempnen:

“una estructura cognitiva que permet reconèixer un objecte en un context (funció conceptual), el col·loca a l'interior d'un sistema de coneixements més ampli (funció representativa), permet atribuir-li propietats no directament

²⁰ Van Dijk (1999:109-11) distingeix els models d'episodis sobre *experiències* personals d'aquells sobre els que s'ha llegit o sentit parlar, als que denomina models de *descripció*, però ambdós depenen dels models d'esdeveniment (o “model de situació”) –esquemes o estructures d'organització del discurs– que fan de base per a la producció i comprensió de les experiències i els textos (ubicació, circumstàncies, participants i rols –agent, pacient, experimentador, objecte– i acció o esdeveniment).

percebudes (funció inferencial) i obtenir ulteriors informacions útils per a la resolució d'un problema (funció executiva) (Poggio, 2004)

Els esquemes on s'inclouen els guions (*scripts*) –objectius, plans, expectatives/fallides, explicacions i temes (Schank i Abelson, 1977/1987)–, en canvi, són estructures cognitives lligades a l'experiència. Poden ser vistes com a sistema d'expectatives respecte de com funcionen les històries (la història com a seqüència d'esdeveniments), o respecte dels tipus de personalitat amb les que interactuem, sempre d'acord amb les experiències acumulades que han permès elaborar-los²¹.

El que ens remet, de nou, a l'àrea d'estudi que des de la psicologia s'ocupa dels efectes persuasius de la narrativa i dels *coms* i *perquès* dels seus processos d'activació (interès, implicació, condicionants del procés d'atribució causal, etcètera)²². Per al nostre interès de recerca –en l'abast assumible com a tesi doctoral–, només ens convé remarcar que el plantejament cognitivista també contempla l'aprenentatge com a procés acumulatiu, on els esquemes s'enriqueixen a través de noves situacions d'interacció en noves històries, en funció del marc interpretatiu de referència (*frame*) que permet entendre el tema del que tracten.

4.2.4. Proposta d'anàlisi discursiva del serial televisiu català

No volem aproximar-nos a la recerca dels marcs interpretatius ni des de la producció a través de tècniques etnogràfiques per a l'anàlisi del discurs, ni des de l'experiència social de la recepció. En el primer cas, partim d'una anàlisi precedent molt propera a aquesta perspectiva, com és l'anàlisi crítica del discurs de l'emissor de Castelló (2005). En el segon cas, d'acord al que hem pogut constatar en la recerca antecedent (capítol 3), creiem que s'ha tendit a requerir un esforç titànic d'integració metodològica que reforci la recerca intensiva, del que V. de Lopes *et al.* (2002) en són un referent a considerar. Però, al mateix temps, la diversitat de factors que intervenen en l'experiència social de la recepció que han estat aïllats per investigadores com Livingstone (1990) o Hobson (1990), accentua la necessitat de contrarrestar les crítiques recurrents sobre el criteri de validesa extensiva o

²¹ Recordem el que Schank i Berman (2002:293 també recullen en el compendi de treballs empírics que des de les darreries dels anys vuitanta estudien com “Utilitzem guions, escenes i altres generalitzacions (com tipus de personalitat) per ser capaços de fer plans, prediccions i tenir expectatives (...), per fer judicis (...), per donar sentit a casos nous i resoldre nous problemes (...) per analogies (...) poden ser recordades experiències prèvies per semblances de característiques superficials o estructurals”.

²² Per a una visió panoràmica ens remetem a Igartua (2007).

representativitat de qualsevol microestudi assumible en el marc de la nostra recerca.

La nostra decisió és aproximar-nos al serial televisiu com a proposta discursiva des de l'anàlisi textual, entenent que el text reté els marcs interpretatius en la seva accepció cultural, impresos tant en la selecció de temes, com la gramàtica de les seves històries, i els esquemes de rol i de successos als que recorre. Partim del concepte de *món possible* que des de l'anàlisi pragmàtica de la imatge ha descrit Pericot (2002), al que ens hi hem referit anteriorment en relacionar-lo amb les recerques de *soap operas* que han pres com a referència la noció de text com a *intentio operis* d'Eco (1981), especialment Buckingham (1987) i O'Donnell (1999).

Al marge de la seva definició com a món circumstancialment cert o "real", les característiques dels móns possibles descrites per Pericot (2002) ens permeten sostenir la seva adopció com a idònia per assumir i resoldre alguns dels aspectes interpretatius en la recerca precedent del camp teòric dels serials (capítol 3). Per a Pericot (2002) el món possible està poblat d'individus amb unes propietats i unes lògiques d'actuació, és descriptible i interpretable, ve limitat pel gènere, la competència comunicativa de l'enunciatari model i l'activació d'inferències "lògiques" i pertinents. A banda d'aquestes característiques, ens interessa destacar aquí d'una banda, la sinecdòquia –el món possible com a món narratiu "acotat" esdevé un esquema sinecdòtic que no és totalment autònom respecte al món real²³– i de l'altra, el dinamisme dels móns possibles, ja sigui propi, és a dir, el de la successió d'esdeveniments, o *possible* (el que somnia o desitja algú)²⁴.

El nostre disseny metodològic compta, doncs, amb la combinació de diferents mètodes que ens permetin treballar les qüestions que progressivament va dibuixant la nostra recerca aplicada entesa com a *work in progress*. En el següent epígraf defensem com a pilars de la nostra recerca

²³ "Un món possible no és una estructura totalment autònoma respecte al món real. Algunes d'aquestes identitats i els seus comportaments han de pertànyer al món real de la nostra experiència. (...) Governades per regles, algunes d'aquestes propietats i qualitats s'extreuen del món real i s'ajusten a les mateixes regles del món de la nostra experiència i, per tant, de no haver indicació del contrari, queden en funció de la capacitat d'explicació semàntica de l'enunciatari". (Pericot, 2000:70-71).

²⁴ Recuperem la definició de Pericot (2002:69) en remetre'ns a Eco (1981) a la que hem fet al·lusió a l'epígraf 3.4): "un món possible consisteix en "un conjunt d'individus dotats de propietats. Com que algunes d'aquestes propietats o predicats són accions, un món possible pot interpretar-se com un desenvolupament d'esdeveniments". A banda de la dinàmica pròpia, ambdós autors defineixen una dinàmica "possible" dels móns perquè en no ser el desenvolupament d'esdeveniment efectiu, "sinó precisament possible, ha de dependre de les actituds proposicionals d'algú que l'afirma, el somnia, el desitja, el preveu, etcètera."

sobre la proposta discursiva de temes d'interès social: el personatge i les situacions d'interacció, base sobre les que creiem que es justifica la selecció d'instruments metodològics amb què treballarem.

El personatge i la situació d'interacció social

Des de les nostres narracions intersubjectives, ens qüestionem: “No només allò que fa la gent, sinó “allò que *diu* que fa”, “allò que *diu* que és la causa del que fa”, allò que la gent *diu* a propòsit d'accions realitzades per altres, i de les seves motivacions relatives”, i sobretot, “com els individus *diuen* que és el seu món” (Bruner, 2004:32).

D'acord amb Schutz (2003) el significat d'una experiència es dona de manera retrospectiva en la seva interpretació. La comprensió d'allò imprevisible o nou, a través de la narració, s'entén com un procés cognitiu basat en la justificació retrospectiva que ens permet explicar allò que ens ha sorprès, i donar sentit a l'acció en posar-la en relació amb altres accions o esdeveniment, és a dir, en situar-la en la història (Poggio, 2004). “Els que comprenen intenten explicar *perquè* les accions explícites, els esdeveniments i els estats passen en la narrativa” (Graesser *et al.* 2002:247). Les dues formes alternatives d'atribució causal són:

“la forma interna o *disposicional*, en què les causes són explicades en termes del que les persones desitgen o necessiten, de la seva personalitat, de les seves característiques psicològiques; la forma externa o *situacional*, en què les causes són, en canvi, explicades fent referència a factors ambientals, a les situacions, a les circumstàncies externes”. (...) “Tant les narratives fictivals com les no fictivals poden focalitzar l'atenció en els determinants situacionals dels problemes socials (igual que els disposicionals –individuals- tradicionalment atribuïts” (Graesser *et al.*2002:277)

Què ens remet a l'individu i a les situacions d'interacció? Per a Bruner (2004:25) la modalitat narrativa “s'ocupa de les intencions i accions humanes i de les vicissituds i conseqüències que marquen el seu transcurs. Tracta de situar els seus miracles atemporals en els successos de l'experiència i de situar l'experiència en el temps i l'espai”. Aquí és on divideix els dos panorames que simultàniament construeix el relat: el panorama de l'acció –de constituents equivalents a la “gramàtica del relat” (agent, intenció o meta, situació, instrument)²⁵– i el panorama de la consciència –“el que saben,

²⁵ Buonanno (2004:9) remet, com hem pogut comprovar en estudiar la seva metodologia *ad hoc*, als elements essencials de la gramàtica narrativa (subjecte agent, context, modalitat, objectius i resultats d'acció) a l'hora d'analitzar la “messa in sequenza” o ordenació dels elements seleccionats. Per a un recorregut sobre les anàlisis estructurals del relat i els estudis narratològics ens remetem a Barthes *et al.* (1996), García Jiménez (1991) i Berger (1997). També Sue Thornham i Thomas

pensen o senten, o deixen de saber, pensar o sentir els que intervenen en l'acció (...)” (Bruner, 2004:25).

L'estudi del personatge com a entitat narrativa i la seva inseparabilitat de l'ambient i l'acció que desenvolupa, així com la seva doble dimensió – “agent” (*praxion*) i “personatge” (*ethos*); o acció i intenció) ens remunta a Aristòtil i arriba a la semiòtica generativa de Greimas, que vincula el pla de l'acció a la subjectivitat dels agents. “Des de la perspectiva psicològica, el criteri del “panorama dual” és interessant en suggerir com s'ajuda al lector a ingressar en la vida i la ment dels protagonistes: les seves consciències són els imans que produeixen empatia” (Bruner, 2004:32). Una idea corroborada per l'estudi de Livingstone (1990) quan conclou que l'espectador és capaç d'avaluar i jutjar els personatges a través de les interaccions socials que presència entre ells (interacció parasocial) aplicant els mateixos esquemes que per a les persones del seu entorn²⁶.

Bruner (2004) ho descriu com a “capacitat d'intersubjectivitat o “lectura del pensament”: l'eix central del coneixement humà obtingut a partir de les interaccions on “predir-se mútuament, atribuir-se intencions, i en general, interpretar els actes i les expressions dels altres”. El que durà a la generalització de models o “*tipus* de persona, *tipus* de problema, *tipus* de condició humana” (Bruner, 2004:58).

“la nostra capacitat d'intersubjectivitat o “lectura del pensament”. És una precondition de la nostra vida col·lectiva en una cultura. Dubto que una vida col·lectiva similar hagués estat possible si no fos per la capacitat humana d'organitzar i comunicar l'experiència en forma narrativa” (Bruner, 2002:18)

Tota interacció social es caracteritza per la necessitat inicial de “definir la situació”, és a dir, d'assegurar els actes recíprocs amb un cert grau de previsibilitat. El que Erving Goffman atén com a regles latents que governen les relacions socials i les comunicacions entre els actors, especialment en les situacions on es produeixen fets inesperats o comportaments desviats que transgredeixen o posen en qüestió les regles donades per descomptat.

Purvis n'ofereixen una visió sintètica acurada a *Television Drama. Theories and identities*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2005.

²⁶ En aquest sentit, Castelló i López (2007) també apunten cap als personatge com un dels motius pel qual l'audiència veu les ficcions catalanes: “com actuen els personatges és un element a tenir en molta consideració en aquest sentit ja que l'espectador reconeix els personatges tipus. Com el pagès, la iaia xafardera, la botiguera, el pare rondinaire, la mare afectiva, etc. Els participants (dels 6 grups de discussió duts a terme) absorbeixen ràpidament aquests rols socials dels personatges dins de la microsocietat de la sèrie i els associen a estereotips que consideren que tenen una certa presència social” (Castelló i López, 2007:73)

“Una anàloga sensibilitat es retroba en els actors que s’ocupen de la narració: busquen, en efecte, identificar les trames i els guions accessibles i legítims en l’interior d’una cultura específica, dedicant particular atenció a l’aïllament dels factors i dels elements de ruptura entorn als quals les narracions tendeixen a desenvolupar-se sovint amb finalitats reparadores” (Poggio, 2004:23).

El que en termes de comprensió del text, Graesser *et al.* (2002:230) denominen component d’explicació del procés de construcció de models de situació, partint també de la idea que les situacions i els episodis en narrativa tenen una mínima correspondència a les experiència quotidianes:

“micromón amb personatges que realitzen accions en persecució d’objectius, esdeveniments que presenten obstacles pels objectius, conflictes entre personatges, reaccions emocionals, escenaris, estil i procediments d’accions, objectes, propietats d’objectes, trets dels personatges i estats mentals dels personatges (...) organitzats coherentment per la construcció de *temes* i missatges que expressen punts d’interès pels que comprenen” (la cursiva és nostra)

Però, a més, tal i com recorden una vegada més els psicòlegs que analitzen l’impacte de la ficció “(aquesta) també difereix dels somnis en què els models de situació que construïm tendeixen a estar basats en la distinció i integració de les, sovint divergents, perspectives de múltiples personatges” de tal manera que “som convidats a reconceptualitzar el present, el passat i el futur, i a considerar alternatives pels nostres punts de vista consolidats o més fermes” (Strange, 2002:281-283). Una perspectiva consonant al model de televisió com a fòrum cultural de Newcomb (1999).

Per a Castelló i López (2007:56), quan analitzen la recepció dels serials catalans *El cor de la ciutat* i *Ventdelplà*, l’element central a considerar és la “tematització” dels problemes que els participants perceben com estesos en la seva societat, ja que malgrat que “són pocs els participants que reconeixen explícitament en la sèrie situacions similars a les quals ells experimenten en primera persona (...) Sí entren a comentar aspectes del seu entorn social en relació a l’argument de la sèrie”.

“En un primer moment, els espectadors no admeten que les sèries els aportin claus per a pensar o resoldre els seus problemes, encara que entre alguns creadors hi ha la creença que el fet de llançar determinades trames ajuda la gent a pensar en els seus problemes quotidians. Tot i això, en les discussions van aparèixer referències a realitats concretes de l’entorn social dels participants (...) Pensem que les sèries proposen un discurs “realista” que l’audiència s’apropia en clau de proximitat” (Castelló i López, 2007:75).

Una proximitat que conclouen, bé definida a partir de les relacions humanes i els detalls de les trames:

“Més que la llengua o la societat que es representa, són els personatges i els seus problemes el que acaba cridant l'atenció dels espectadors, el que sovint origina el mecanisme de proximitat. En un nivell general, les sèries ofereixen discursos socials i culturals fàcilment identificables per tots els participants, encara que trobem matisos relacionats amb els aspectes comentats.” (Castelló i López, 2007:79)

Aquesta detecció de les trames (personatges i problemes) i els guions accessibles oferts pel serial és un dels exercicis analítics que ens plantejem fer en la nostra recerca aplicada. Partint de la idea central que ha estat exposada, que els encontres amb els personatges de ficció en situacions imaginades “poden influir en el que pensem que causa aquests problemes, en com pensem que han de ser solucionats i en quins de la multitud de problemes existents centrem la nostra atenció” (Strange, 2002:279). Havent assentat les bases, passem ara a definir el disseny metodològic amb el que analitzem el serial televisiu català.

4.3 Disseny metodològic

La part analítica de la nostra tesi doctoral s'estructura seguint les línies que fins ara han delimitat la nostra aproximació al serial i el marc teòric de la recerca precedent. Així, en primer lloc, definirem el nostre objecte d'estudi, el serial televisiu català, situant-lo en el seu context de producció i recepció, i avaluant-lo en relació als models tradicionals dels que deriva. Aquesta aproximació ens permetrà d'una banda, justificar la pertinença de la seva anàlisi com a proposta discursiva d'interès singular per a la construcció social de la realitat catalana, i de l'altra, destacar les característiques específiques que ens permeten defensar *El cor de la ciutat* com el serial idoni per al nostre estudi de cas (capítol 5).

A partir d'aquí abordarem l'anàlisi del nostre objecte d'estudi específic amb un disseny metodològic que ens permeti enfrontar la nostra pregunta inicial – **quina és la proposta discursiva del serial televisiu català sobre els temes d'interès social (*social issues*)?** – i els objectius o *questions research* (Busquets *et al.*, 2006) que orienten la nostra investigació.

Objectius generals:

1. Definir el serial televisiu objecte d'estudi, *El cor de la ciutat*, com a proposta discursiva, és a dir, analitzar les seves estratègies comunicatives.
2. Delimitar l'agenda de temes d'interès social (*social issues*) construïda per aquest serial al llarg del temps d'emissió (en termes de presència, recurrència i rellevància).
3. Analitzar com es configuren les propostes discursives d'*El cor de la ciutat* dels temes d'interès social (*social issues*) (tractament i emmarcament).
4. Avaluat, a partir dels *casos destacats* en què s'exposen valors socials en crisi o confrontats, la pluralitat i diversitat de punts de vista proposada d'acord al desenvolupament de les trames i de les situacions d'interacció social en què el tema és objecte del discurs intradiegètic.

Des del paradigma interpretatiu, el nostre objectiu últim de conèixer i entendre com el serial televisiu català participa del procés de construcció del món social en tant que proposta discursiva que centra l'atenció i emmarca temes d'interès social –especialment pel que fa a les qüestions on l'aplicació dels valors compartits entra en crisi– a priori semblaria anar en un sentit diferent a la quantificació empírico-analítica a partir de conceptes prèviament imposats com a descriptors explicatius:

“per poder veure el món com el veuen els seus protagonistes, és necessari dissenyar mètodes i fer servir tècniques de recollida de dades que distorsionin com menys millor l'observació de la realitat, s'ha de procurar respectar al màxim el context natural dels fenòmens socials que s'investiguen.” (Soriano, 2007:52)

Però la nostra voluntat d'integració metodològica parteix de la superació de la clàssica dicotomia quantitatiu o qualitatiu que promouen Casetti i DiChio (1999) en la denominada triangulació. El desenvolupament de Soriano (2007:60-65) a partir de la sistematització proposada per Bericat (1998) com a “dimensions metodològiques de la investigació social” –*sincronia* o *diacronia*, *extensió* o *intensió*, *objectivitat* o *subjectivitat*, *analític* o *sintètic*, *deducció* o *inducció*, i *reactivitat* o *neutralitat*– ens servirà com a guia per descriure i justificar el disseny del nostre model analític²⁷.

La combinació de tècniques d'investigació sobre el nostre objecte d'estudi s'ordena en fases consecutives d'aproximació analítica que tot just passem a definir.

Fase 1: *Close reading* d'*El cor de la ciutat*

En la línia de recerca documental seguida en el capítol 5 per a la contextualització de l'objecte d'estudi, ens plantegem un primer contacte amb el serial a analitzar que ens permeti analitzar-lo de manera holística per construir un mapa de navegació que inclogui els aspectes d'identificació bàsica que Milly Buonanno planteja en el marc de la metodologia *ad hoc* emprada per l'Osservatorio sulla Fiction Italiana. Així, com a complement dels elements extratextuals i la informació identificativa bàsica recollida prèviament per al conjunt d'aquestes produccions de Televisió de Catalunya, es planteja un *close reading* o lectura en profunditat d'*El cor de la ciutat* que l'abasti de manera global.

Tal i com hem afirmat en epígrafs anteriors en revisar els estudis sobre la representació aplicats a les *soap operas* (epígraf 3.5.1.1), la lectura en profunditat o *close reading* és un mètode aplicat pels Estudis Culturals als textos televisius que parteix d'un esquema de lectura que permet una “aproximació interpretativa i crítica sobre les representacions, el realisme de la història i el producte mediàtic com a producció artística” (Castelló, 2008:208). Tal i com descriuen Casetti i DiChio (1999: 252) l'esquema s'articula en dues fases, una primera on “es subdivideix el programa en

²⁷ Excloem la dimensió reactivitat/neutralitat, ja que no treballem l'anàlisi de la producció ni fem estudis de recepció que puguin ser reactius (tècniques etnogràfiques com l'observació participant o els *focus group*).

segments, s'enumeren i es descriuen, i es compila un mapa dels subjectes i tots els elements presents” i una segona on “es posen de relleu els possibles nusos textuais” a considerar.

En el nostre cas, la primera fase ens duu a elaborar un mapa descriptiu de l'estructura paradigmàtica de relacions sobre la que s'articula el *món possible* ofert pel serial: personatges (edat, gènere, professió), relacions (parentesc, laborals, amoroses o socials vàries) i la seva adscripció als espais representats, que ens serveix per a detectar l'estructura organitzativa que serveix de base a les múltiples trames que componen cada temporada. La temporada és, doncs, el segment que prenem com a referència per a la descomposició lineal o subdivisió del serial televisiu per tal de procedir amb ordre i sistematicitat a l'anàlisi. Per a la descomposició per espessor o estratificació (“indagar transversalment les porcions de text preescollides per a diferenciar els components interns” Casetti, 1991:35) partim de l'esquema de Buonanno (OFI) on s'inclouen múltiples elements distribuïts en cinc àrees –context, confecció, narració, continguts representats i significats– que descrivim breument a continuació.

L'àrea de context contempla l'observació dels elements deíctics que permeten situar el *món possible* del serial (l'escenari històric-social, la localització geogràfica, l'ambient social o l'espacialitat). L'àrea de confecció inclou l'anàlisi de la sigla, la banda sonora, els diàlegs, l'acció o situació entre d'altres elements de filmació i interpretació actoral. L'àrea de narració atén l'estructura temporal, els plots o línies argumentals, els personatges i les accions. A l'àrea de continguts es diferencien temes i problemes, de subjectes i institucions. Per últim, l'àrea dels significats remet als principis i forces en conflicte i als valors legitimats, qüestionats o transgredits.

En aquesta primera aproximació global al serial, ens centrem únicament en els elements del context que ens permeten situar el *món possible* que delimita la interpretació d'*El cor de la ciutat* (índex de contemporaneïtat) i els aspectes de confecció i narració més significatius (format serial), que també han estat resseguits en capítols precedents. A partir d'aquí comptem amb un **mapa de navegació** general del serial objecte d'estudi (epígraf 6.2) on s'identifiquen alguns dels elements homogenis del text²⁸, però els nostres següents objectius ens adrecen a abordar com a mínim, una part de l'àrea dels

²⁸ Casetti (1991:22) defineix l'anàlisi textual en termes de reconeixement i comprensió, conceptes entre els que s'estableix un vincle dinàmic i recíproc: “davant d'un text, s'oscil·la en una espècie de vaivé constant entre la identificació dels elements concrets i la construcció d'un tot”. A diferència de la lectura quotidiana i immediata, l'anàlisi ha d'activar de manera meditada la descomposició –reconeixement sistemàtic dels elements del text (inventari com a auxili)– i la recomposició que permet comprendre l'estructura i dinàmica de l'objecte, a més del què, el com i el perquè de la comprensió (metacomprensió).

continguts, els temes, i tenir en compte alguns elements de l'àrea de la narració alhora d'avaluar el plantejament d'aquests temes en l'evolució dinàmica del serial al llarg de les nou temporades (i epíleg) emeses.

Tant Buonanno (OFI) com Casetti (1991), com a autors de referència, situen els temes en l'anàlisi de la representació però matisen que, a diferència d'altres continguts representats en la imatge, “ens porten en part a canviar de terreny: de fet, més que definir el món representat en la seva literalitat o indicar algun dels seus aspectes ocults, serveixen per a definir el nucli principal de la trama. Per això ocupen una posició central: indiquen la unitat de contingut entorn a la qual s'organitza el text; en breu, allò entorn al que gira el film, o el que posa explícitament en evidència.” (Casetti, 1991:113). El que els duu a apuntar que no sempre és fàcil posar ordre entre els elements temàtics d'un text: “el que és aparentment l'objecte del discurs pot revelar-se com un simple pretext narratiu” pel que caldrà veure com s'organitza en un tot coherent (l'estructura temàtica total, de Casetti, 1991:114)

El *close reading* és un mètode que ens permet abordar les variacions o els processos de transformació que pateix el serial al llarg de la seva trajectòria (*diacronia*) per obtenir-ne un coneixement sòlid i coherent de la totalitat (*síntesi*) orientat cap al descobriment d'evidències que ens permetin generalitzar les regles que el regeixen (*inducció*) però que requereix una aplicació *intensiva* per controlar les variables i donar-li validesa interna (coherència) (Bericat, 1998; Soriano, 2007). Nosaltres treballem amb un volum de materials ampli que limita l'aprofundiment i la distància amb l'objecte d'anàlisi: el total de les deu temporades d'*El cor de la ciutat* emeses, 1.906 capítols, a partir de les sinopsis publicades a la seva pàgina web oficial, prèviament revisades en un primer visionat exploratori del serial. És justament la dimensió del nostre objecte d'estudi el que fa inviable la profunditat de l'anàlisi que li dóna nom, i requereix plantejar un model d'integració metodològica.

Optem, doncs, per reduir les variables aplicades en la nostra lectura en profunditat en l'àrea de la narració, i reforçar la nostra primera aproximació global a *El cor de la ciutat* amb la combinació de mètodes que ens permetin analitzar aspectes de vital interès de les àrees que renunciem explorar d'entrada a través del *close reading*. Plantegem un segon pas en el nostre model, que ens permet centrar-nos en els continguts representats, concretament en l'agenda de temes d'interès social que *El cor de la ciutat* ha proposat al llarg de la seva trajectòria.

Fase 2: Anàlisi de l'agenda temàtica

Tradicionalment, la tècnica emprada per a establir l'anàlisi dels missatges previ a l'estudi dels efectes de l'agenda, ha estat l'anàlisi de contingut. Igartua (2006) la descriu breument com “el tipus d'anàlisi que permet reconstruir l'arquitectura del missatge, conèixer la seva estructura, els seus components bàsics i el seu funcionament”. Com recull la seva definició clàssica, l'anàlisi de contingut estudia la comunicació de manera sistemàtica, objectiva i quantitativa, amb la finalitat d'avaluar determinades variables de mesurament tant de significat com de significant²⁹. En el nostre cas, ens permet estudiar les temàtiques abordades pel serial televisiu a partir de les variables formals que instaura el text.

Insistim, però, en què la nostra aplicació de l'anàlisi de contingut dista de la finalitat de comparació del contingut dels mitjans amb el món real o l'avaluació de la imatge de grups socials concrets a la que tradicionalment s'ha orientat la recerca sobre els serials televisius. La pregunta és: **quins temes d'interès social (*social issues*) ha proposat *El cor de la ciutat* en la seva agenda de manera prioritària?** I per tant, el nostre objectiu inicial és descompondre el repertori de temes tractats pel serial i indexar els que a priori definim com a temes d'interès social en termes de presència, recurrència i rellevància, és a dir, “fragmentar i reconstruir l'objecte d'estudi amb els nous enllaços que s'han anat descobrint” (*anàlisi extensiva*) (Soriano, 2007:63).

La formulació d'hipòtesis que orienta l'aplicació d'aquest mètode deductiu és la següent:

H1. *El cor de la ciutat* concentra la seva atenció sobre un conjunt limitat de temes d'interès social (*social issues*) que tracta de manera recurrent.

H2. Els temes d'interès social (*social issues*) a *El cor de la ciutat* s'introdueixen a partir de personatges nous vinculats mínimament a la xarxa de relacions socials descrita pel serial.

H3. Els temes d'interès social (*social issues*) a *El cor de la ciutat* no es constitueixen com a trames de llarg recorregut ni venen protagonitzats pels personatges més destacats del món possible descrit pel serial.

Per a la selecció de les variables partim de la tradició de la recerca sobre l'agenda-setting aplicada preferentment, però no de manera exclusiva, als gèneres informatius, de la que devem la formació a l'investigador català de

²⁹ La bibliografia consultada inclou: Casetti i Di Chio (1999), Soriano (2007), Igartua (2006), Busquet *et al.* (2006), Wimmer i Dominick (1996, 2001), Krippendorff (1990), Castelló (2008).

referència, Josep Gifreu³⁰, i ens remetem, pel que fa a la selecció de variables específiques de la ficció, als treballs de Gerarghty (1991), Strange (2002) i posteriorment Henderson (2007). Sense deixar de reconèixer com és obvi, el pes del conjunt d'investigacions basades en aquesta metodologia i/o en l'anàlisi textual que des dels treballs estructuralistes de Dyer *et al.* (1980) fins a l'aproximació sociosemiòtica de Lacalle (2005, 2008) als marcs interpretatius, han estat revisades en el marc teòric precedent i constitueixen la base de conceptualització i definició de les dimensions i indicadors seleccionats.

El disseny de la nostra graella analítica, tot i tenir en compte les característiques estructurals del format, està destinat a indexar els temes recurrents abordats pel serial a través de les trames que proposa, analitzar les variables d'introducció d'aquests temes i avaluar la seva presència en termes de prioritització. Inicialment la mostra inclou les sinopsis revisades dels 1.906 capítols que conformen la totalitat de l'univers a analitzar i es treballa per temporades.

En un primer estadi, la unitat d'anàlisi és la trama o història narrada (micronarrativa). Les categories analítiques (veure figura 14) inclouen la identificació de la trama (descriptor a partir de subcategories: personatge/s, acció i ambient; d'acord a la guia elaborada en la fase anterior); la del protagonista; la identificació del tema (descriptor: no predeterminat)³¹; i el gènere narratiu (comèdia, acció/crim o altres³²). En aquesta darrera variable, el valor per defecte és drama per tant, el que proposem és valorar els components, principalment de comèdia, que poden manifestar-se en algunes de les trames segons l'orientació variable que el serial ha adoptat al llarg del seu recorregut. S'hi afegeixen els indicadors en escala d'interval per a la longitud de la trama descrits en el capítol 1 –trama episòdica, de cicle narratiu mig, de bloc i serial– si bé, introduïm un valor intermig, per identificar les històries que transcorren al llarg de dos dels tres blocs en què es subdivideix la temporada; i empen aquesta subsegmentació com a indicador de localització –bloc 1, 2 o 3– (figura 14).

Dels resultats d'aquesta primera anàlisi de contingut, esperem obtenir una relació detallada dels temes abordats pel serial, sobre la que seleccionar

³⁰ Ens remetem als estudis de l'agenda i el *framing analysis* dedicats a les eleccions al Parlament de Catalunya del grup UNICA on hem col·laborat els darrers anys (Gifreu *et al.*, 2007; Gifreu i Gómez, 2009)

³¹ Seguint les indicacions de Buonanno (graella analítica OFI) el tema o problema és un camp obert que definim amb un descriptor (p.ex.: criminalitat mafiosa o crisi familiar) i que nosaltres ampliem amb una síntesi de l'argument on es registren els aspectes clau que són abordats.

³² Prenem com a referència la classificació bàsica del projecte Eurofiction, on altres és un indicador obert. Variarem el terme acció/crim pel d'intriga, atenent que matisa la natural falta d'acció dels models tradicionals de serial.

aquells relatius a qüestions o assumptes d'interès social (*social issues*) que analitzarem en un segon estadi.

Figura 14. Categorització analítica per a l'estudi de les trames narratives

IDENTIFICACIÓ	Trama	(descriptor: inclou subcategories predefinides de personatges i ambients)
	Protagonista	(descriptor: personatge de la relació predefinida per a la temporada)
	Tema	(descriptor: tema o problema)
	Gènere	Drama
		Comèdia
Acció/crim (intriga)		
		Altres (a definir)
PES RELATIU	Longitud de la trama	Episòdica o autoconclusiva
		Cicle narratiu mig
		Bloc (1)
		Blocs (2)
		Serial (temporada)
		Serial o en continuïtat
LOCALITZACIÓ	Temporada (1-10)	Bloc 1 (setembre a desembre)
		Bloc 2 (gener a pausa de Setmana Santa)
		Bloc 3 (de Setmana Santa a juliol)

Font: elaboració pròpia

Arribats a aquest punt, entenem que la predeterminació de les categories d'anàlisi dels continguts pel que fa als temes d'interès social representats es desvia de la nostra voluntat interpretativa de l'objecte d'estudi. Després de sospesar-ho abastament van decidir adoptar un criteri de classificació basat en la definició de les unitats a partir de paraules clau que ens permetés estructurar els temes per àmbits d'incidència o esferes d'acció, on es van incloure variables de gènere i edat (Figura 15)³³.

³³ Per a la verificació/refutació de la primera hipòtesis calia procedir a indexar i estructurar els temes socials abordats pel serial. Seguint el model d'anàlisi etnogràfic de contingut proposat per Altheide (1987): hem partit d'una primera proposta de paraules clau sobre la que observar les recurrències significatives que permeten inferir les adaptacions pertinents per a aprehendre l'objecte d'estudi. Les nostres fonts documentals inicials són els informes de la VQPT de la RAI que tradicionalment han abordat aquesta qüestió des de l'anàlisi de contingut (Alberoni, 1965; Wolf, 1979, Buonanno, 1982), la proposta del filòsof català Jordi Berrio (1999) per a l'anàlisi dels serials, o el monogràfic dedicat a la televisió i els valors socials de Bechelloni i Buonanno (1993). A més dels estudis sociològics aplicats al context català i espanyol que permeten obtenir indicis sobre el grau de controvèrsia dels

Figura 15. Paraules clau per a l'estructuració dels temes socials segons esferes d'acció

ESFERES D'ACCIÓ	Relacions amb hom mateix i amb els altres (identitat, amistat, etc.)
	Família
	Relacions de parella
	Sexualitat
	Amor
	Treball
	Economia
	Sanitat
	Delinqüència
	Moviments i organització social
	Justícia
	Política
	Religió
	Oci i cultura
	Col·lectius de risc

Font: elaboració pròpia.

Sobre la relació de temes d'interès social aïllada, tot mantenint la subdivisió per temporades, apliquem una segona graella analítica en la que, a banda de les categories d'identificació de tema, personatge, gènere, trames i longitud de les trames, introduïm les variables destinades a avaluar la **rellevància atorgada a aquests temes d'interès social en el si del serial**.

La unitat d'anàlisi passa a ser el tema d'interès social. En primer lloc, considerem com a **variable de prioritització** el pes específic que adquireix un tema en el serial en funció del temps que se li dedica, dimensió per a la que proposem recuperar els indicadors en escala d'interval per a la longitud de la trama i introduir algunes variacions operatives per detectar la seva continuïtat entre temporades (figura 16). En segon lloc, atenem la qualitat dels personatges que les condueixen, d'acord al mapa de l'estructura paradigmàtica elaborat per temporades en la fase preliminar. D'acord amb els estudis resseguits (Buckingham, 1987; Gerarghty, 1991) mesurem el valor biogràfic del personatge com a variable d'implicació de l'espectador (competència textual) i considerem si el protagonista és un personatge fix o ocasional. Situem, a més, com a valors intermedis aquells que ens permeten contemplar la bateria de personatges longitudinalment: el personatge fix

temes socials: obres col·lectives com les de Giner (*dir*) (1998) o Riquer (*dir*). (1999-2009), i d'altres treballs de l'àmbit d'anàlisi empírico-sociològic més genèrics com les Enquestes sobre els valors socials dels catalans (Andrés, 1991, 2001).

durant més d'una temporada (però no d'inici), l'ocasional que esdevindrà fix, i l'ocasional freqüent que participa com a tal en diverses temporades. Pel que fa al personatge ocasional, s'atindrà el que Lacalle (2008) descriu com a relació amb allò social i que en el marc de la recerca precedent s'han definit com a relacions paradigmàtiques en l'àmbit familiar, sentimental o socio-laboral (Allen, 1985)³⁴.

En darrer lloc, treballem amb la **variable d'introducció dels temes d'interès social**, considerant diversos indicadors per a les dimensions de personatge i de variacions narratives (figura 16).

Pel que fa a les *variacions narratives*, contemplem si la introducció del tema d'interès social respon a canvis d'escenari espacial o temporal (del que el trasllat d'un barri a un altre n'és un exemple), canvis d'ambient social (determinats sovint per l'aparició de nous espais, com ara la representació de l'institut de secundària que comporta una major presència d'adolescents i la possibilitat d'introduir temes en l'àmbit educatiu, per exemple), o canvis de gènere narratiu. En aquest darrer cas, els canvis poden derivar de l'adscripció d'algunes trames als gèneres de comèdia o d'intriga, o del biaix més generalitzat que pot experimentar el serial d'una temporada a l'altra (tal i com podem deduir en la fase exploratòria prèvia –capítol 5– on s'apunta la renovació de l'equip de guionistes com una característica intrínseca del sistema de producció d'aquest serial català).

Descartem, com és lògic, altres variables de caràcter extratextual com ara la reorientació del públic objectiu del serial o les incidències derivades de factors de producció (la rescissió de contracte dels actors o els relleus en l'equip de guionistes, per exemple)³⁵. Paga la pena aclarir també que les dimensions descrites per a la variable d'introducció de temes d'interès socials no es prescriuen com a excloents, ja que un tema pot venir abordat a partir

³⁴ Es tracta d'una de les subcategories on la competència textual de l'analista, pel que fa a la trajectòria biogràfica dels personatges és clau. Motiu pel qual recorrem a l'elaboració d'un document de suport on seguir esquemàticament la biografia dels personatges fixos al llarg de les deu temporades.

³⁵ Tot i que es detecten múltiples incidències en *El cor de la ciutat*, com a serial d'estructura oberta (embarassos de les actrius o malalties i accidents amb conseqüències visibles) i sovint es fan públics a través de les xarxes socials o els programes adjunts que constitueixen els textos secundaris d'*El cor de la ciutat* (*La columna*, *El club* o la pròpia web), no tenim els instruments metodològics per incloure aquestes variables d'anàlisi. No deixa de ser interessant però, abordar aquest plantejament d'estudi de l'emissor en casos com la baixa de l'actor Nacho Fresneda, que es resol introduint un tema d'amenaques que adoptaran un to xenòfob i acaben amb la mort violenta del personatge que interpreta, l'immigrant marroquí *Huari* (cas destacat de l'anàlisi de Lacalle (2008) com a procés "truncat"). Però la nostra anàlisi aquí no pot ser acurada en els mínims exigibles sense abordar l'estudi de l'emissor.

d'una trama protagonitzada per un personatge fix del que es reorienta l'evolució amb nous arcs narratius a partir d'un canvi d'ambient.

Figura 16. Categorització analítica per a l'estudi de l'agenda temàtica d'*El cor de la ciutat*

VARIABLES D'INTRODUCCIÓ	Valor biogràfic (coneixement acumulat) del personatge	<i>Ocasional</i>	<i>Una temporada</i>		
			<i>Més d'una temporada / alterna</i>		
			<i>Introducció a fix</i>		
		<i>Fix</i>	<i>familiar</i>		
			<i>sentimental</i>		
			<i>professional</i>		
VARIACIONS narratives		<i>Fix</i>	<i>Nuclis inicials (T1 i T6)</i>		
			<i>Temporades intermèdies</i>		
			Gènere narratiu (comèdia, intriga, altres)		
			Escenari temporal (descriptor)		
			Escenari espacial (descriptor)		
			Ambient social (descriptor)		
VARIABLES DE PRIORITZACIÓ	Longitud de la trama		Episòdica o cicle curt		
			Cicle narratiu mig		
			Bloc (1)		
			Blocs (1) en continuïtat		
			Bloc (2)		
			Blocs (2) en continuïtat		
			Temporada		
			Serial en continuïtat		
			Valor específic del personatge en l'estructura paradigmàtica	<i>Protagonisme</i>	Principal
					Secundari
Escenari (barri...)					

Font: elaboració pròpia

De fet, el nostre objectiu no passa per la quantificació sinó per la descomposició del repertori de temes d'interès social representats pel serial – anàlisi de freqüències i contingències (Casetti i DiChio, 1999:244)– que complementi el *close reading* de la primera etapa i ens permeti seleccionar una mostra significativa sobre la que abordar de manera holística l'anàlisi intensiva adreçada a l'assoliment dels darrers objectius generals de la nostra investigació. L'anàlisi de contingut “com a investigació” presenta una major flexibilitat en la categorització i el treball de les variables en detriment de l'estructuració de les dades obtingudes: “el número no té cap valor en si mateix, sinó que adquireix significat a partir dels models que suggereix, als que, contemporàniament, contribueix a valorar” (Casetti i DiChio, 1999:246).

Per tant, el que resulta interessant aquí és poder avaluar la fermesa o la valentia amb què el serial enfronta determinats *social issues* en el si d'una temporada: major si ho fa amb un personatge consolidat en l'imaginari de l'audiència que no amb un nou personatge introduït a tal efecte, per exemple.

En definitiva, els resultats a obtenir en aquesta fase ens han de permetre traçar el **mapa temàtic del serial pel que fa als temes d'interès social** introduïts per temporades (epígraf 6.2), i procedir a avaluar-lo en termes d'indexació, presència, recurrència i prioritització també de manera transversal³⁶ (capítol 7). Considerem que la idiosincràsia del serial televisiu català, que hem definit des de les característiques bàsiques del gènere original en el decurs de la nostra tesi, permet defensar aquests indicadors com a pertinents per a avaluar quins són els temes d'interès social sobre els que el serial ha volgut construir el seu discurs de manera preferent. En la hipòtesi de l'agenda setting, parlariem, per tant, dels temes d'interès social que el serial, com a partícip peculiar del fòrum que és el sistema televisiu (*central storyteller*), situa com a prioritaris en l'actualitat de l'agenda pública dels seus espectadors o destaca com a qüestions de relleu sobre les que cal parlar i fixar l'imaginari.

Fase 3: Anàlisi de la proposta discursiva sobre temes d'interès social (*social issues*)

Fins ara ens hem mogut en l'àrea dels continguts representats o el nivell discursiu, el més superficial del text, detectant els temes a partir de l'aïllament previ de les trames (protagonistes, acció o esdeveniment, i espais). Ara volem fer un pas més i avaluar conjuntament els temes d'interès socials aïllats en les seves diverses manifestacions textuais, atenent elements de l'estructura i la perspectiva narrativa que considerem útils per a analitzar de quina manera *El cor de la ciutat* els ha tipificat o emmarcat com a qüestions problemàtiques. És a dir, que un cop completada la identificació dels temes –enumeració i ordenació–, es tanca la recomposició del text per completar l'anàlisi dels aspectes de contingut, narració i significat de la proposta de Buonanno (OFI). El reagrupament dels temes i la seva anàlisi comparativa ens ha de dur a extrapolar un model de referència com a “dispositiu que permet descobrir

³⁶ Seguint les recomanacions de Castelló (2005), apliquem com a prova de validesa intrasubjectiva a cada temporada (aproximadament sobre el 5% de la mostra) el mètode Holsti, consistent en l'aplicació de la fórmula $F=2M/N1+N2$ (F és la fiabilitat, M el nombre de coincidències entre les dues codificacions que es realitzen i N el nombre de decisions preses a cadascuna) (Wimmer i Dominick, 2001) Els resultats es mouen entre el 0,93 i el 0,88 (88-93% de fiabilitat).

la *intel·ligibilitat* del fenomen investigat” (Casetti, 1991:48) en el nostre cas la proposta discursiva sobre els temes d'interès social a *El cor de la ciutat*.

El nostre objectiu no és pas aprofundir en l'anàlisi de tots i cadascun dels casos aïllats sinó, únicament, detectar les variacions més significatives en la proposta discursiva que el serial fa sobre els temes i problemes socials que planteja com a rellevants, atenent especialment la diversificació dels casos en quant als discursos d'atribució de responsabilitat –disposicionals (causes internes del personatge) o situacionals (factors contextuals)– tant de l'esdevenir de la trama com dels discursos dels personatges que poden actuar com a subjectes simbòlics de l'intercanvi comunicatiu (autor i espectador implícits)³⁷.

La relació de temes d'especial interès social que han estat avaluats en la fase anterior com els més rellevants de l'agenda construïda per *El cor de la ciutat* d'acord a les variables relatives al nombre, la longitud de les trames amb què es proposen (eix sintagmàtic), i al pes qualitatiu dels personatges implicats (eix paradigmàtic)³⁸ ens permet seleccionar una mostra significativa de propòsit³⁹ sobre la que aprofundir en l'anàlisi de la proposta discursiva que fa el serial quan planteja temes d'interès social com a problemàtiques de difícil resolució o consens on emergeixen valors socials en crisi o confrontats a l'hora d'aplicar-los sobre les persones, les accions, les situacions, les interaccions o la societat representades. Recorrerem de nou a implementar instruments metodològics de caràcter intensiu, que ens permetin aprofundir en la nostra aproximació de manera sintètica.

³⁷ L'autor implícit i l'espectador implícit representen “les intencions i el comportament del responsable del programa” i “les expectatives, la predisposició, les operacions interpretatives del públic” tal i com les manifesta el programa, és a dir, “la lògica que presideix la construcció del text (autor implícit: projecte comunicatiu) i les claus per entendre el text (espectador implícit: condicions de lectura” (Casetti, 1999:284-5). Veure també Chatman (1990), o l'aplicació de Buckingham (1987) a la *soap Eastenders*, que hem destacat al capítol del marc teòric d'antecedents de la recerca. D'Allen (1985) a les darreres recerques sobre les converses entorn a les *soaps* i les telenovels (anàlisi dels textos terciaris sobre la reconstrucció del significat del text) el que és comú és l'acceptació del model semiòtic-textual. L'espectador implícit ha centrat l'anàlisi dels codis (Allen, 1985), competències (Brunsdon, 1981; Brown, 1995) o, en el cas de Casetti (1984) el model de comunicació de la ficció serial que descriu un espectador ideal amb coneixements de gènere, argument i trama o competències de saber enquadrar, saber unificar i saber distribuir.

³⁸ La jerarquitització de les trames descrita com a factor lògic (eix sintagmàtic) s'infereix dels indicadors de l'eix paradigmàtic i la lectura en profunditat realitzada prèviament.

³⁹ Seguint les indicacions de Altheide (1996) parlariem de *progressive theoretical sampling* (o mostra no probabilística estratègica o de propòsit basada en la comprensió emergent de la temàtica objecte d'estudi).

D'acord al que ha estat el nostre treball de conceptualització i construcció del marc teòric en el decurs de la tesi, els instruments metodològics més adients a implementar en aquesta darrera fase passen per la combinació de l'anàlisi de les estructures narratives del que Casetti (1991) i Casetti i DiChio (1999) diferencien com a punt de vista abstracte –on els personatges, les accions i les transformacions es perceben com a components d'una estructura lògica– i punt de vista fenomenològic –on es considera que el personatge és una persona, l'acció un comportament, i la transformació únicament un canvi–.

Figura 17. Recorregut generatiu del sentit

Estructures	Component sintàctic		Component semàntic
Estructures semionarratives	Nivell profund	Sintaxi fonamental	Semàntica fonamental
	Nivell superficial	Sintaxis narrativa de superfície	Semàntica narrativa
Enunciació			
Estructures discursives	Sintaxi discursiva DISCURSIVITZACIÓ Actorialització Temporalització Espacialització		Semàntica discursiva Tematització Figurativització

Font: Lacalle (2008:104)

Partim, doncs, de la proposta de Buonanno (OFI) en la seva dimensió fenomenològica, i recorrem també a alguns dels conceptes de l'anàlisi de les estructures semionarratives on Greimas situa l'esquema actancial (figura 17) des d'un punt de vista abstracte⁴⁰ que considerem compatibles, quan no complementaris, i adients per als nostres objectius. Així, analitzarem les semblances i les diferències entre els casos que plantegen un mateix *social issue* a partir dels següents ítems:

⁴⁰ La bibliografia consultada en aquesta àrea és àmplia, i a banda de les recerques apuntades –especialment la de Lacalle, (2008) i Ruiz Collantes *et al.*(2006, 2007), la darrera de les quals incorpora el protocol de caracterització i jerarquització de personatges i temes (atribució de valors) dissenyat per a l'estudi de la immigració sobre l'esquema actancial greimasianà– només volem destacar els referents bàsics de Volli (2003), Greimas (1987, 1990) i Courtés (1980), Greimas i Courtés (1990) i Barthes *et al.* (1996). Ens remetem, en últim terme, a la nostra doble participació en el projecte finançat pel Ministerio de Educación y Ciencia “Estrategias de la comunicación social de los organismos del Estado a través de la publicidad institucional” (2004-2007) dirigit pel professor Xavier Ruiz Collantes (UNICA) del que es poden consultar tant els resultats de l'anàlisi retòric-persuasiva (Gómez *et al.*, 2009) i semiòtic-narrativa (Ruiz Collantes *et al.*, 2009) com el disseny metodològic (graella).

Figura 18. Graella analítica per a l'avaluació comparativa dels marcs interpretatius dels temes socials a *El cor de la ciutat*

Personatges:

Elements bàsics del perfil sociopsicològic, axiologia i praxi	
	edat i gènere (classe social, origen, vincles relacionals rellevants)
	trets de caràcter, ètics, personals i cognitius
Modalitat	
	pla/relleu, lineal/contrastat, estàtic/dinàmic
	rols narratius predominants (actiu/passiu; protagonista/antagonista o ajudant/oponent)

Accions:

Comportament:	
	Accions voluntàries o involuntàries; conscients o inconscients, individuals o col·lectives, aïllades o plurals, úniques o repetitives
Motivacions i iniciativa per a actuar:	
	Pròpia (per caràcter, valors ètics, passions, creences o instints)
	Aliena, és a dir, instigat per un individu o un col·lectiu, figuratiu o abstracte (esp. públic o privat) (veure vinculació)
Mitjans i/o influències amb què compta:	
	Competències (voler, haver de, poder o saber): distingint si es tenen d'origen o s'adquireixen (canvi o transformació del personatge)
	Ajuda i obstacles: individu o col·lectiu, figuratiu o abstracte (esp. públic o privat) (vinculació)
Objectius:	
	Vivencial/existencial, socioeconòmic, ètico-polític, passional, cognitiu, competencial
Resultats i transivitat de les principals accions:	
	Previstos (èxit o fracàs respecte als objectius)
	Imprevistos (conseqüències positives o negatives)
Sanció:	
	reconeixement (positiu o negatiu) o retribució (premi o càstig)
	individual o col·lectiva, figuratiu o abstracte (esp. públic –institucional, social– o privat –professional, personal–) (vinculació)

Veure especificacions sobre personatge⁴¹ i accions⁴².

⁴¹ *Personatge*: Considerarem aquí principalment els protagonistes –rol temàtic– amb rols actancials de subjecte d'acció i/o subjecte d'estat, és a dir, els actors que realitzen l'acció i/o es beneficien o venen perjudicats per l'acció o transformació realitzada. Un actor pot realitzar diferents rols actancials de la mateixa manera que un rol actancial pot ser realitzat per diversos actors. Així, si el subjecte d'estat és qui posseeix o no un objecte de valor i té tendència a adquirir-lo o desfer-se'n –canvi d'estat–, el subjecte d'acció (aquell que actua perquè el subjecte d'estat aconsegueixi el que pretén) pot coincidir en un mateix actor (quan actua per hom mateix) o no (quan actua per un altre). Als trets hi afegirem la classe social, l'origen o els vincles familiars, sentimentals o socials quan siguin rellevants en la definició del personatge dins del món possible del serial.

Tenint en compte, a més, la importància de la multiplicitat de punts de vista que aporta *El cor de la ciutat* gràcies al protagonisme policèntric o coral que li és característic, i que la psicologia cognitivista ha destacat com un dels elements diferencials de la ficció (televisiva) respecte dels somnis –“els nostres punts de vista poden ser reconduïts en les perspectives dels personatges que hi ha dins” (Strange, 2002:281)– tindrem en compte dos ulteriors aspectes del nivell narratiu i enunciatiu.

D'una banda, els punts de vista enunciatius del relat pels quals els espectadors són convidats a adoptar perspectives visuals, conceptuals i emotives (Strange, 2002, seguint la línia marcada per Chatman, 1990). Nosaltres emprarem els conceptes de focalització o punt de vista cognitiu seguint Gaudreault i Jost (1995)⁴³: focalització zero –omniscient–, focalització interna –compartida amb un (fixa) o diversos personatges alternats (variable), o superposant el coneixement dels fets de la història (múltiple)–, i focalització externa –respecte al personatge que no permet conèixer els seus pensaments i sentiments–. Ens centrarem, lògicament en les variacions significatives del que s'ha descrit com a tractament enunciatiu genèric del serial.

D'altra banda, també tindrem en compte la variable de contenció o expansió d'una trama sobre la xarxa de personatges, és a dir, el nombre de personatges implicats o vinculats d'alguna manera al tema d'interès social en qüestió. L'objectiu és avaluar, a més, quins assumptes o qüestions socials tenen una major repercussió en el *món possible* d'*El cor de la ciutat* en generar controvèrsia o suscitar el debat entre múltiples personatges, a partir dels quals l'espectador pot obtenir opinions i valoracions diverses. Els punts de vista conflictuals sobre les qüestions socials que Newcomb (1999:59-60) defineix com a essència de la *retòrica de la discussió* que és la posada en escena televisiva: “Assistim a afirmacions *sobre* les qüestions, i hauria de quedar clar que a l'interior del fòrum certes posicions ideològiques poden estar sospesades (reequilibrades) des d'altres de perspectiva diversa.”

En una anàlisi més detallada –*casos destacats* del capítol 7– atendrem la diferenciació dels tres punts de vista dels personatges que proposa Chatman

⁴² *Accions*: Seguirem el model canònic de la narració (contracte, competència, execució i sanció). Per a les motivacions alienes o accions d'ajuda o oposició, d'acord amb l'anàlisi actancial del contracte/destinador (Ruiz Collantes *et al.*, 2006, 2007), incloem tant individus i col·lectius figuratius com abstractes: sobrenatural, natural, artefacte o individus i col·lectius humans: públics –polític-institucionals o socials– o privats –professionals o personals–. No detallarem l'anàlisi de les accions (tipologia: material/somàtica, cognitiva o comunicativa; destinada a fer guanyar, perdre, mantenir la possessió o la carència d'un objecte).

⁴³ No atenem aquí amb detall els punts de vista perceptius (visual i auditiu).

(1990:162-5): perceptiu (el que literalment percep); figuratiu o conceptual (“les actituds o manera de pensar i com es filtren per ell els fets, les impressions” d’acord al que percep) i transferit o d’interès, segons la posició o el grau d’implicació que manté respecte a la trama i la situació d’interacció significativa. A efectes dels nostres objectius, per aquesta darrera observació ens serà útil atendre tant el nombre de personatges que juguen un rol actancial en la trama com la qualitat dels protagonistes com a personatges fixos o amb un alt grau de vinculació a la xarxa de personatges.

En darrer terme, i atenent l’objectiu últim de la nostra anàlisi en l’àrea dels significats descrita per Buonanno (OFI) –els valors compartits, qüestionats i transgredits– en la proposta discursiva que *El cor de la ciutat* fa sobre temes d’interès social, recorrerem a la definició àmpliament compartida en el camp de la psicologia evolutiva aplicada a la formació en valors, dels estadis de desenvolupament moral de Lawrence Kohlberg (1958/1975), per proveir-nos les claus des d’on interpretar la moral associada a la vida personal.

Es tracta d’una aplicació instrumental en què entenem els estadis de desenvolupament morals com a indicadors que poden ser útils a l’hora d’anàlitzar els judicis emesos pels personatges entorn als temes d’interès social que pressuposen un conflicte –per transgressió, però sobretot, per confrontació– dels valors compartits al *món possible* descrit pel text. Així, en abordar els punts de vista conceptuals o ideològics tant dels personatges (intradiegètics) com de l’autor implícit pel que fa a l’anàlisi dels *casos destacats* –el darrer essencialment en les conclusions (capítol 8)– emprarem la diferenciació dels tres nivells i sis estadis com a perspectives que es poden adoptar en relació a les normes i valors socials.

CAPÍTOL 5

El serial català, objecte d'estudi

5.1 Contextualització

En els primers capítols de la tesi s'han definit les bases del serial televisiu que actuen com a pilars del seu potencial socialitzador i els models tradicionals sobre els que s'articula la recerca precedent, la *soap opera* i la telenovel·la. Per tal d'aproximar-nos al nostre objecte d'estudi, el serial televisiu català, com a declinació particular i contemporània d'aquestes formes serials, i poder avaluar-lo correctament com un producte singular de la cultura catalana, resulta imprescindible situar-lo en el seu context d'origen. A continuació revisarem, doncs, el que considerem el seus dos marcs de referència bàsics: d'una banda, el de la producció i programació televisiva del gènere serial a Catalunya; i de l'altra, el de l'evolució de la ficció seriada de producció pròpia de la televisió autonòmica catalana, Televisió de Catalunya (TVC).

El primer marc de referència contempla dues dimensions, la sincrònica (o *transnarrativa* en termes d'O'Donnell, 1999) que abastaria el conjunt de ficcions seriades que comparteixen el context de recepció amb la producció objecte d'estudi, i la diacrònica (o *hipernarrativa*) que en promou una anàlisi longitudinal en el temps. Ambdós aspectes ens duen a ampliar la nostra mirada cap a la ficció televisiva seriada produïda i/o programada al llarg del temps no només a la cadena autonòmica sinó, lògicament, a les cadenes públiques i privades amb cobertura a Catalunya: és a dir, i com a mínim, els dos canals de la televisió pública estatal, Televisión Española, TVE1 (La1) i TVE2 (La 2), els canals amb concessió per a emetre en obert des de 1990, Antena 3 TV i Telecinco, i aquells que completen les llicències atorgades en el context previ a la migració digital, Cuatro i La Sexta. Per últim, i si tenim en compte el paper de la FORTA (Federació d'Organitzacions de Ràdio i Televisió Autonòmiques) de les darreres dues dècades, és d'obligada referència examinar, si més no, sintèticament, algunes de les principals cadenes autonòmiques.

En sospesar el risc de desviar-nos excessivament del nostre objectiu, a efectes de la nostra recerca hem atès dues variables: l'índex de serialitat¹ i l'índex de contemporaneïtat.² Pel que fa a la primera d'elles, hem acotat la revisió d'aquest complex panorama televisiu a l'observació dels serials de

¹ L'índex de serialitat en ficció correspon al nombre d'episodis per títol i la seva aplicació per part del Projecte *Eurofiction* de l'Observatori Europeu de l'Audiovisual dona lloc a la distinció de formats que ja ha estat comentada en l'epígraf sobre *serialitat* d'aquesta recerca doctoral (veure Figura 2, capítol 1).

² Parlem de contemporaneïtat de la ficció televisiva en relació a la proximitat i el grau d'identificació que s'estableix entre l'univers diegètic o món narrat i el món de referència de l'espectador, en termes de localització espacio-temporals. El concepte serà àmpliament definit més endavant.

producció pròpia a l'Estat espanyol des dels orígens del mitjà televisiu i fins a l'actualitat.³ Tot i així, creiem adient incloure algunes referències dels serials que constitueixen, al nostre parer, una mostra significativa dels referents televisius estrangers que el públic català ha anat assumint en quant a gènere, estil o temàtica, ja sigui a través de Televisió de Catalunya com de qualsevol de les altres cadenes públiques i privades d'àmbit estatal. En canvi, en relació a l'índex de contemporaneïtat, el repàs de l'evolució de la ficció de producció pròpia no ve circumscrit exclusivament als serials, ja que, d'acord a l'evolució de l'índex de serialitat de la ficció televisiva espanyola (veure Figura 19), això limitaria la revisió als darrers quinze anys. Tot i així, el que es recull entorn a aquesta variable és només un apunt concís sobre un tema que, de ser abordat en profunditat, depassaria els objectius de la recerca doctoral.

FIGURA 19. Evolució de l'índex de serialitat de la ficció televisiva espanyola

Inicis – anys 70	Dramàtics Literaris i teatral	Minisèries		
Anys 70 - 80	(1 emissió)	(2-6 cap.)	Sèries 13-19 cap.	
Anys 90	Telefilms		Sèries ... 26 cap./ temporada	Serials tancats /oberts Autonòmics
2000 - ...	<i>Instant-movie</i>			Estatal

Font: Elaboració pròpia a partir de la recerca de fonts bibliogràfiques, hemerogràfiques i documentals diverses (Gómez, 2008c)

Pel que fa al segon marc de referència, el de la ficció seriada de producció pròpia de Televisió de Catalunya, cal dir, d'entrada, que en el moment de revisar aquest capítol comptem amb una aportació d'inigualable valor com és l'excel·lent treball doctoral d'Enric Castelló "Sèries de ficció i construcció nacional: La producció pròpia de Televisió de Catalunya (1994-2003)". Castelló (2005), seguint els preceptes d'anàlisi d'O'Donnell (1999), ofereix una visió transversal i aprofundida tant dels aspectes narratius i textuals com

³ Per a una visió més àmplia de la ficció televisiva seriada a Espanya i Catalunya, pot consultar-se algun dels treballs anteriors de la doctoranda sobre l'anàlisi evolutiva de dramàtics, telefilms, minisèries, sèries i serials: *La ficció televisiva seriada en Catalunya y España. Evolución històrica. Dossier 1. "Las series televisivas en el paisaje audiovisual de Catalunya"* (2008). Observatori de la Producció Audiovisual (OPA). Universitat Pompeu Fabra. [http://www.upf.edu/depeca/opa/ds_inf2_esp.htm (consultat 28 de juny de 2009)] Aquí, però, s'exclou tot format diferent al de serial obert o tancat.

dels factors extratextuals i intertextuals –pressions exercides per l'estat, les classes socials, el govern, els mitjans i el sistema televisiu, el gènere o l'audiència, etcètera– que han marcat l'evolució de la ficció televisiva catalana, justament des de l'any d'arrencada del primer serial de Televisió de Catalunya, *Poblenou*. Del seu exhaustiu treball, destacarem únicament els aspectes que considerem essencials com a punt de partida per a la definició del serial televisiu català.

5.2 *Marc de referència I:* La ficció televisiva a Espanya

5.2.1 Evolució de l'índex de contemporaneïtat de la ficció televisiva a Espanya

Des de la perspectiva interpretativa del construccionisme social de la realitat que s'adopta en la nostra recerca, el paper de la ficció televisiva resulta especialment significatiu tant pel que fa a la reconstrucció del passat, com a la representació del present circumdant, independentment del grau de versemblança o de fantasia que imprimeix al seus relats. En concebre el relat televisiu com a fàula que permet projectar somnis i visions utòpiques de la realitat, però també les pors més arrelades de la societat que representa, acceptem el seu valor com a motor de canvi social. Paga la pena veure a quins *móns possibles* ens han remès els relats de la ficció televisiva al llarg dels anys de vida del mitjà a l'Estat.

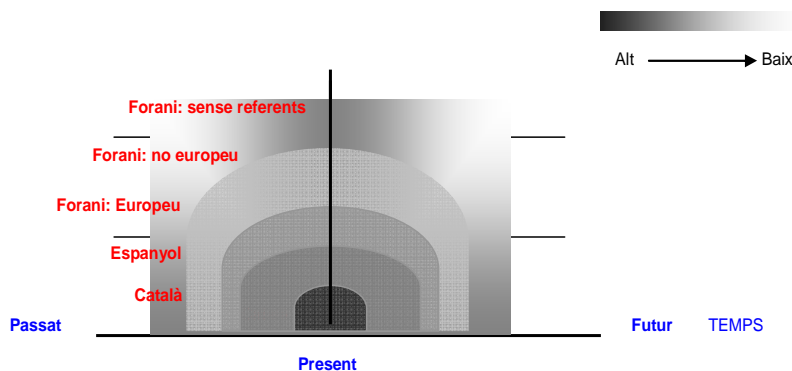
En la seva revisió històrica, García de Castro (2002) destaca un cert caràcter contemporani general de les sèries de ficció televisiva a Espanya. Per a corroborar-ho i introduir els matisos pertinents, val la pena emprar un índex de contemporaneïtat que permeti designar aquesta proximitat entre context de producció i recepció, i l'univers diegètic o els escenaris de la història (trama), en la seva doble naturalesa (espai/temps) i de manera gradual.

Nosaltres ens adscriuim als preceptes de García de Castro (2002), per a qui allò distintiu de la ficció televisiva és la quotidianitat que pot assolir en optar per reforçar la immediatesa i la proximitat dels components de la història narrada, els personatges i les situacions que representen. Descartem, però, els aspectes de realització –com ara el muntatge o la presa de càmera en la captació en directe– que autors com González Requena (1992) o Martín-Barbero (1987), contemplen com a variables que garanteixen l'efecte d'immediatesa i proximitat d'un discurs televisiu molt més àgil i vívid que el cinematogràfic, en explorar la contemporaneïtat de la ficció. Així, optem per aplicar aquesta idea d'índex com a gradació a partir de la combinació de dos *indicadors culturals* inclosos en el disseny metodològic del primer informe d'*Eurofiction*: el temps –present, passat i futur– i l'espai –nacional, internacional o estranger–⁴ (figura 20).

⁴ S'entén nacional, si la història està situada *principalment* en el país de producció, internacional si hi inclou, *a més*, altres països, i estranger si la història està situada *totalment* en altres països. Pel que fa al temps, el present ve delimitat a un marge màxim de deu anys enrera. Font: Buonanno (ed) (1998:5).

La revisió acurada de la ficció televisiva produïda a Espanya a partir de l'índex de contemporaneïtat ens dóna una radiografia dels relats que els diferents actors televisius han proposat per a la construcció discursiva de la realitat passada, present o futura, pròxima o llunyana.

FIGURA 20. Índex de contemporaneïtat de la ficció televisiva



A l'hora d'exposar-ho, ens centrarem en les que hem avaluat com a línies predominants de la ficció televisiva espanyola i catalana. Així, partint de l'hegemonia de l'espai nacional, trobem una variable temporal que evoluciona del passat cap al present (1), i arriba a ser hegemònica als anys noranta (2) però amb una certa tendència cap a la idealització o la deslocalització pròpia de les primeres telecomèdies. Per altra banda, creiem oportú apuntar algunes de les variacions temporals cap als extrems (3) que s'han produït en la darrera dècada.

5.2.1.1 *L'espai nacional, una constant a l'univers diegètic de la ficció, mentre que anem i venim del present al passat*

La **legitimació social i cultural** de la televisió és el pas previ a qualsevol consideració de les funcions del mitjà. A Espanya, l'impacte social de la televisió arrenca als anys seixanta, quan Televisión Española assoleix la cobertura nacional, i té una fita important en el canvi que suposa la seva regulació (Estatuto de Radio y Televisión, 1980) arran de la Transició Democràtica. Els reculls històrics dels inicis de la televisió a Espanya posen de relleu el pes específic del macrogènere ficció tant pel volum de títols i professionals que hi treballen com pels premis i reconeixement internacionals que procuren a la Televisión Española de la primera època⁵.

⁵ Destaquem Ibáñez Serrador, guanyador de vuit dels disset primers premis internacionals de TVE amb ficcions originals que ja formen part de la memòria col·lectiva del mitjà a Espanya, com ara *El asfalto* (1966) o *Historia de la frivolidad*

Com a contrapartida, Baget (1999a:36) recull els efectes del control i la censura que s'exercia sobre els **Dramáticos**, fins i tot, quan la seva emissió estava destinada a l'UHF, el canal minoritari:

“La selecció de les obres per a aquest espai no va ser, però, gaire diferent dels criteris emprats a TVE per a la seva programació d'espais dramàtics de teatre o adaptacions de novel·les. Els textos dels autors més conflictius, com Alfonso Sastre, José M. Rodríguez Méndez, Lauro Olmo i altres autors adscrits al *realisme social*, ja ni tan sols no eren sotmesos a la direcció per part dels realitzadors i guionistes, atès que no hi havia cap sensibilitat que s'acceptessin sense canvis importants per les exigències delsensors. (...) De portes endins, però, els efectes de la censura es feien presents constantment en els continguts de la programació, i els espais dramàtics eren un dels sectors més perjudicats.”

Supeditades a les obres literàries o teatrals de referència, generalment textos clàssics, aquestes primeres ficcions presenten un índex de contemporaneïtat que es mou en **l'espai nacional i el temps preferentment passat**. Així, dramàtics, minisèries i llargmetratges d'aquesta primera època fan explícita la seva pretensió d'assolir una funció educativa i cultural —il·lustrar al poble i popularitzar els autors clàssics— per la qual el mitjà televisiu resulta més atractiu i de major abast que el teatre popular i es constitueixen, juntament amb els primers documentals, com una nova forma d'expressió de la cultura nacional espanyola.

L'interès en mostrar allò que Espanya té de singular (història, folklore, festes, geografia, literatura, etcètera) denota una certa voluntat pedagògica compartida per la ficció i el documental, i deixa, al seu torn, una empremta **d'hibridisme** de gèneres, tant en les sèries de registre documental, que inclouen dramatitzacions de successos, com en les de registre de ficció, que presenten elements de retòrica **documental** (Palacio, 2001:129). Aquest hibridisme es mantindrà en el desenvolupament de la ficció televisiva, especialment en tractar episodis dolorosos de la història d'Espanya, com la Guerra Civil a les sèries dels anys vuitanta (Palacio, 2001) i, s'estén a les produccions socio-històriques dels darrers anys —del germen de *Temps de silenci* (2001, de Diagonal TV per Televisió de Catalunya) i *Cuéntame cómo pasó* (2001, de Grupo Ganga per a Televisión Española) al serial *Amar en tiempos revueltos* (2005, de Diagonal TV Grupo Endemol per a Televisión Española). A totes elles, els elements de retòrica documental, les imatges d'arxiu i les referències a fonts informatives, continuen garantint, més que un tractament realista o versemblant, una certa objectivitat en la representació dels escenaris socials en què es mouen els personatges.

(1967); i Antonio Mercero (*Crónicas de un pueblo*, o l'Emmy de *La cabina*, 1972) (Palacio, 2001:150-151).

Tot i així, la representació del passat en els primers dramàtics i minisèries és llegida pels historiadors de la televisió en termes d'un paternalisme moral que passa per adaptar el passat a les necessitats del present, i per tant, suposa –malgrat l'índex de contemporaneïtat reflectit– “la reelaboració de l'espai públic cultural del present” (Palacio, 2001:144)⁶.

El cas paradigmàtic el trobem justament a la primera sèrie dramàtica, ***Crónicas de un pueblo (1971)***, on el factible alt índex de contemporaneïtat que marcaven les premisses de treball el reconverteix en un relat que remet a un espai “ideal” en un passat immediat. “Ideal” perquè com diu Baget (1999a:42) la sèrie era “un dels instruments amb què es volien promocionar [els Fueros] de cara al futur d'un franquisme sense Franco.” La funció didàctica és explícita. En to costumista es reflecteix la vida d'un Poble Exemplar, articulat pel Fuero de los Españoles i els principis del Movimiento, que facilita la identificació dels espectadors amb les marques del nou realisme contemporani: la representació d'un context espacio-temporal pròxim –tot i ser imaginari– facilitat per la sortida de les càmeres del plató i la interpretació d'actors desconeguts que afavoreixen la confusió realitat–ficció (García de Castro, 2002: 66-70).

Amb el pas del temps, els títols dels anys compresos entre el 1977 i el 1980 evolucionen deixant entreveure de nou la voluntat de creació de mitologies simbòliques que connecten el passat amb el present o s'hi aproximen progressivament, mitjançant fórmules diverses com biografies de personatges importants, obres literàries i referents socials anteriors a la dictadura, com ara sagues familiars i conflictes del segle XIX⁷.

Pel que fa a la minsa existència diferencial de Catalunya en els mitjans de comunicació de l'època –amb una representació molt controlada a espais divulgatius com *Mare Nostrum* (1967-1971) al Circuit català– la producció dels dramàtics també experimenta un avenç cap al relat de la societat contemporània circumdant. Amb la Transició Democràtica, a la TVE de

⁶ Palacio (2001) ho argumenta amb la revisió de com s'entèn el rol dels assessors històrics o literaris a la ficció televisiva: no com a garants de l'adaptació fidel de les obres, sinó més aviat, com les figures que havien de garantir la seva adaptació al cànon pedagògic de la comunitat, assimilable a l'època als tabús i interessos derivats de la Guerra Civil.

⁷ “Des de 1977 fins a 1980 a TVE es produeixen per a l'horari nocturn de la primera cadena les següents sèries: *La saga de los Rios* (1976), *Curro Jiménez* (1976), *Cañas y barro* (1978), *Los comuneros* (1978), *La Barraca* (1979), *Cervantes* (1980), *Fortunata y Jacinta* (1980), *La máscara negra* (1981), *La plaza del diamante* (1982), *Los desastres de la guerra* (1982), *Los gozos y las sombras* (1982), *Juanita la larga* (1982), *Sonatas* (1982), *Ramón y Cajal* (1982).” (Palacio, 2001:153). Algunes d'elles són descrites com a fulletons costumistes que fan de la narració de la vida de tres generacions d'una família, autèntics retrats de l'època.

Catalunya es comença a treballar amb aquesta voluntat d'augmentar la presència de la vida ciutadana dels catalans en els seus programes, tenint en compte cada cop més el referent de proximitat temporal. *Lletres catalanes* substitueix l'anterior espai *Teatro catalán*, i renova qualitativament els continguts amb l'adaptació de novel·les i contes més contemporanis. Així, Baget (1999a:49) recorda com el treball d'innovació dels joves realitzadors que s'incorporen en l'etapa de la "nova política de portes obertes" va facilitar la popularització d'obres d'escriptors emblemàtics de la literatura i la dramaturgia catalana, entre d'altres, Josep Maria Benet i Jornet –qui després esdevindrà "el pare de les telenovel·les de Televisió de Catalunya"–, Terenci Moix, Maria Aurèlia Campmany o Carme Riera.

També en la línia de producció de les primeres telecomèdies a partir de textos originals, en el decurs dels anys seixanta, es passa paulatinament d'una pretesa atemporalitat i universalitat construïda a través d'estereotips en un temps indefinit a la introducció de temes i personatges contemporanis amb vocació realista. Per a García de Castro (2002:55-56), a partir d'aquestes produccions es pot establir la relació de característiques que defineixen l'origen de la ficció televisiva domèstica a Espanya:

- Predomini de les històries dramàtiques sobre les de comèdia.
- Protagonisme de tipologies estereotipades locals.
- Caracterització o identificació local de personatges i situacions.
- Tractament que barreja el costumisme realista i una lleu crítica social.
- Incorporació del llenguatge popular a través dels diàlegs.
- Temàtiques domèstiques sobre conflictes comuns de supervivència.
- Inclusió d'alguna faula moral universal sobre la llibertat, l'emigració, la soledat, el pacifisme.
- Aparició de joves actors i actrius amb plantejaments pròxims a la coralitat.

Els canvis importants es produiran amb les transformacions de la televisió que seguiran a la Transició Democràtica a Espanya. Pel que fa a la ficció, és important destacar que la progressiva diversificació de les condicions de producció de les sèries programades en l'horari de màxima audiència, en encarregar-se a empreses externes a Televisión Española, es tradueix també en una creixent varietat de les sèries, tant temàtica com d'estil i d'èxit⁸. En

⁸ A tall d'exemple, de la varietat de produccions que recull Palacio (2001:153-161), destaquem: *Crónica del Alba*, 1983; *El mayorazgo de Labraz*, 1983; *Los pasos de Ulloa*, 1985; *Gatos en el tejado*, 1988; biografies com *Goya*, 1985; *Miguel Servet*, 1988; *Mariana Pineda*, 1984; *Teresa de Jesús*, 1984; literatura i història de la Guerra Civil com *Lorca, muerte de un poeta*, *La plaza del diamante*, i *Los jinetes del alba*; crònica social a *El lute* i *La*

comú mantenen l'impuls que es dona a la producció de sèries de qualitat de cara a consolidar el reconeixement internacional i la necessitat de participar en la construcció de referents del nou imaginari pedagògic socialista que s'inicia el 1982.

Aquesta és probablement, una de les etapes més fructíferes de la Televisión Española en democràcia, i més interessant pel que fa a l'anàlisi de la ficció televisiva com a narradora de conflictes i problemàtiques públiques, ja sigui en termes d'escriptura i reescriptura de la memòria històrica, com de fòrum de debat sobre l'actualitat.

La vessant històrica es treballa amb produccions d'alta qualitat on es vigila acuradament la fixació dels relats compartits sobre un passat recent massa trasbalsador que obliga a lidiar amb diferents sensibilitats socials i polítiques. Així, al recurs a les imatges documentals per dotar de realisme el temps històric, s'hi afegeixen mecanismes pedagògics com privilegiar els aspectes humans sobre els polítics i centrar l'atenció en les històries de la vida quotidiana de la gent (Palacio, 2001:161-2).

La vessant d'actualitat, molt més interessant a efectes de la nostra recerca, remet al conjunt de sèries conegudes com a sèries de costums de l'era socialista, que eleven l'índex de contemporaneïtat: temps present immediat i espai nacional acuradament reflectits. La definició de la televisió com a servei públic duu a reconsiderar la funció moral o didàctica de la ficció en el marc d'un context social i polític convuls on els canvis es produeixen a un ritme que poc té a veure amb l'època del règim dictatorial. L'agitació dels vuitanta configura un present que necessita ser explicat, plantejat, debatut, somiat... en definitiva, narrat, també, per la ficció televisiva.

“A més, l'audiència havia donat símptomes d'estar saturada d'autors clàssics i conflictes distants o desconnectats dels problemes més comuns que vivia la societat del moment. L'actualitat cultural demandava una nova realitat oberta amb la pràctica de les llibertats. Aquesta nova societat, imbuïda en conflictes i canvis propis molt intensos, desitjava reconèixer-se en personatges i situacions que connectaran fàcilment amb el seu entorn. Així que s'imposa entre directius i públic un major realisme en la televisió, capaç de superar les frustracions del país i que reflectís els nous aires del canvi social” (García de Castro, 2002:75)

Des de *Verano azul* a *Brigada Central*, passant per *Anillos de oro* o *Turno de oficio* les sèries costumistes d'aquesta època comparteixen un índex de contemporaneïtat basat en la referència a un context local i la quotidianitat del present més actual, sobre el que estructuraven la identificació del públic i el

buella del crimen, 1985; o temàtiques actuals a *Anillos de oro*, 1983, i *Cuentos imposibles*, 1984.

reconeixement de les situacions que els canvis promoguts pels nous valors democràtics generen en la vida dels seus personatges. Això és el que configura la seva capacitat per a abordar, per primer cop a la història de la ficció televisiva espanyola, la construcció de la realitat circumdant immediata i participar de la normalització i legitimació dels nous codis morals i el nou imaginari social espanyol.

García de Castro (2002:80-6), a partir de l'anàlisi de *Verano azul* recull el que considera els trets d'aquest model típic: barreja de drama i comèdia, trames episòdiques, vocació domèstica i realista, tractament familiar dels temes i presència de personatges intergeneracionals. El que resulta més remarcable, però, és el tractament dramàtic, sovint fins i tot, sòrdid i cru, de temes de conflicte social des de l'òptica de les relacions interpersonals. Són temes sobre els que encara no hi ha un consens establert –el que definiríem com a temes emergents o tabús a l'època– com ara: l'educació sexual dels joves, el divorci, el feminisme, l'homosexualitat, les creences religioses, les drogues o l'atur. La perspectiva progressista amb què es relaten pretén, manifestament, trencar prejudicis i convencions.

Es tracta d'un període singular de la ficció televisiva a Espanya ja que moltes d'aquestes qüestions socials desapareixen de les narracions televisives espanyoles els següents anys i no tornen a ser tematitzades per la ficció fins a la fi dels noranta –val a dir que tampoc aleshores exemptes de polèmica. Aquest és un aspecte més sobre el que els serials catalans de caràcter costumista es desmarquen, en donar visibilitat a aquest tipus de temes controvertits o tabús des dels seus inicis⁹.

Mentrestant, la posada en marxa de les televisions autonòmiques al País Basc (1982), Catalunya (1983), Galícia (1985), Andalusia (1985) i més tard, Madrid (1989) i el País Valencià (1989) anirà introduint, progressivament, noves temptatives de producció pròpia, marcades per interessos ben diferents. A

⁹ Un exemple paradigmàtic el trobem en la parella lèsbica que conformen la Mariona Montsolís (Núria Prims) i la seva amiga Inés (Alicia González) a *Nissaga de poder* (1996), que a la fi del serial completen la família en fer-se càrrec del seu nebot Mateu quan queda orfe. Les primeres referències en la ficció televisiva d'àmbit estatal les trobem tènueament en un personatge secundari de la sèrie juvenil de Globomedia per a Antena 3 TV *Compañeros* (2000, temporada 7) i contemporàniament, de la mateixa productora per a Telecinco i en to còmic, a *7 vidas* (2000-2001, tercera temporada) quan Diana (Anabel Alonso) descobreix la seva condició sexual. El tractament dramàtic més rellevant, però, arriba el amb la parella estable (maternitat inclosa) que conformen Maca (Patricia Vico) i Esther (Fátima Baeza), metgessa i infermera a *Hospital Central* (Videomedia, Telecinco) des de la vuitena temporada (2004-05). La cerimònia nupcial va coincidir amb la legalització del matrimoni homosexual a Espanya (14 de desembre de 2005) (M. Angeles Cabré, "Biblioteca lésbica" a *Cultura/s*, suplement de La Vanguardia, 26 de maig de 2010).

Televisió de Catalunya, d'aquesta primera època destaquen les produccions d'humor –com *Tres estrelles* (1987) de la mà de El Tricicle– i les telecomèdies que segueixen la línia del Circuit català engegada per Esteve Duran amb *Doctor Caparrós* (1979) amb produccions com *De professió API* (1986) i *Tot un senyor* (1986). Com veurem en apartats posteriors, aquestes dues línies de producció de ficció pròpia són, amb diferència, les que dibuixen la trajectòria més llarga i consolidada de Televisió de Catalunya, deixant al marge els serials objecte d'estudi de la nostra recerca, que s'inicien la dècada següent.

Altres produccions sobre les que es treballa als inicis són les antologies de guions originals d'autors catalans, *13x13*, o les sèries infantils com *Oliana Molls* i *Judas Xanguet i les maniquins* que sí troben continuïtat en l'àmplia i variada producció de Televisió de Catalunya per a aquest segment d'audiència.

5.2.1.2 *El temps present i l'espai nacional. Característiques predominants de la ficció televisiva seriada pròpia des dels noranta.*

La irrupció de nous actors en el sistema televisiu es deixar sentir en l'evolució de les sèries a Espanya cap a mitjans dels anys noranta, amb l'entrada en joc dels operadors privats. De la mà d'autors reconeguts del tardo-franquisme, com Antonio Mercero –*Farmacia de guardia* a Antena 3 Televisión–, i els noms propis que en prendran el relleu, com Daniel Écija –*Médico de familia* a Telecinco–, s'inicia el *boom* de la ficció televisiva espanyola. Aquestes produccions i les que les seguiran es caracteritzen pel seu alt índex de contemporaneïtat, el de la narració d'històries ambientades en el progressiu benestar de la societat espanyola un cop superada la crisi dels primers anys noranta.

Un present nacional construït sobre la base de personatges amb formació universitària i professions lliberals, negocis familiars o habitatges amb un cert status, amb el que aquestes sèries “intentaven aprofitar “la sensibilitat de l'època”, convertint-se en les narracions audiovisuals “del règim” de valors, costums i visions de l'espanyol mitjà dels 90” (García de Castro, 2002:125). Però, des del nostre punt de vista, com a hereves de la línia evolutiva de la telecomèdia dels seixanta, aquestes produccions domèstiques tendeixen cap a una certa idealització i fins i tot, universalització, del context realista que volen representar, indistintament del gènere dramàtic, còmic o híbrid (*dramedy*) al que s'adscriuen.

Per la seva banda, les produccions de les televisions autonòmiques comparteixen la definició precisa d'un univers narratiu, local i immediat, però difereixen en termes d'identitat cultural –la llengua, la representació territorial

i els referents col·lectius propis— que accentuen fins al punt de ser definides com “una aposta per l'excepció cultural” pel grup Eurofiction (2001). L'estudi de Castelló (2005) de Televisió de Catalunya, corrobora la premissa de que la ficció de producció pròpia és un dels principals instruments per a la construcció nacional catalana, apuntada per Lacalle (2002:43), en parlar dels èxits i fracassos dels canals autonòmics i estatals:

“les diferències entre els resultats obtinguts per les cadenes de la FORTA no contradiuen gens la seva marcada vocació de reflectir, i fins i tot de reproduir, la seva realitat més immediata, plasmada en històries amb un simbolisme que permet a l'espectador aquella peculiar identificació amb els personatges de la ficció que no sembla que obtingui amb altres gèneres televisius (concursos, *reality program*), més aviat recolzats sobre mecanismes com la projecció.”

En efecte, les cadenes autonòmiques marquen una línia única en el marc de referència de la ficció televisiva a Espanya amb la producció continuada de serials com *Goenkale*, a Euskal Telebista des del 1994, o *El cor de la ciutat* amb 1.906 capítols emesos a Televisió de Catalunya, i tants altres títols que comparteixen la seva capacitat per reflectir els temes de candent preocupació en les societats de referència. Per a Lacalle (2002) la producció pròpia de les autonòmiques és la que marca l'evolució de la ficció televisiva de tot el marc espanyol:

“Com si es tractés d'un mirall, però sens dubte d'una manera complementària, les històries narrades a les televisions estatals es van allunyant del mimetisme de la comèdia familiar, que va marcar la ficció espanyola als anys noranta, i ara busquen temàtiques més globals i de característiques genèriques més universals.” (Lacalle, 2002:47)

Amb ella coincideixen autors com García de Castro (2002) quan observen com les sèries espanyoles contemporànies hereves del “neorrealisme televisiu” originat el 1995 que tracten temes i continguts socials d'actualitat a través dels elements de referencialitat de les històries i els mecanismes de connexió i pertinència a la comunitat, ho fan sovint basant-se en els valors universals que són acceptables per l'audiència majoritària que busquen. Per a aquest autor les característiques comunes del model actual espanyol són:

- un costumisme de tall contemporani;
- la intenció de fabulació del temps present;
- la versemblança del relat;
- la identificació amb el quotidià: la implicació emocional del públic a través del reconeixement de situacions i personatges;
- el tractament moral de conflictes universals; i
- la moralitat de personatges comuns.

Tot i subscriure la relació descrita per García de Castro (2002) en termes generals, discrepem de la seva lectura del “realisme moral” de la ficció com a

fórmula de consens, en tant que la redueix a una única funció, el manteniment de l'*status quo*, i aniquila el seu potencial de proposta alternativa o promotora de canvis:

“Aquest realisme moral que percebem té la seva base en el fet que les seves històries estiguin impregnades dels nous valors morals o socials de la modernitat, el que constituirà, al seu torn, una narrativa conservadora i de consens, que expressa el punt de vista de la comunitat, o d'allò políticament correcte.” (García de Castro, 2002:244)

L'anàlisi d'algunes de les sèries de ficció especialment controvertides de les darreres temporades que hem realitzat en el marc d'un projecte més ampli sobre la representació dels adolescents (Luzón *et al.* 2009) corrobora la idea que la producció pròpia de ficció tendeix cada cop més a reflectir temes tabú o no consensuats, i ho fa sovint des d'un tractament transgressor no justificable com a recurs còmic.

Al nostre parer, algunes de les darreres produccions catalanes i espanyoles comencen a generar esquerdes en quant a la funció de manteniment de l'*status quo* o si més no, en el tractament moral restringit a allò políticament correcte. Així, trobem sèries que simplement són polèmiques pels temes als que donen visibilitat pública, com per exemple el conflictiu món dels adolescents de *Física y química* (2007) on el lema “sexe, drogues i alcohol” és posat sovint al límit. A aquesta producció de *Ida y Vuelta* per a Antena 3 TV es reflecteix un món possible on al caràcter fugisser de les relacions personals s'hi afegeixen conflictes narratius que semblen normalitzar comportaments en un altre temps reprobables o si més no, marginals (conducta hedonista especialment en el pla sexual, consum habitual de drogues dures, ús pragmàtic de la violència simbòlica o física, etcètera), presentant-los com a habituals i generalitzats, amb un tractament explícit que fereix la sensibilitat d'amplis sectors de població.

A banda de les reclamacions rebudes, que en part reforcen la imatge de rebel·lia de la pròpia sèrie, el que resulta indiscutible és que el mòbil de l'explotació comercial genera productes adolescents per a adolescents. I l'adolescència és el període on “es posa a prova allò políticament correcte”, una actitud que avui dia és convertida en producte de consum i es legitima com a marca de distinció en gran part dels discursos socials. Només per posar un exemple mediàtic, i salvant les distàncies, el doctor House sobre el que Cuatro va articular una de les seves campanyes promocionals el 2007 és el model de transgressor modern que triomfa entre els joves de vint i trenta, i els adults de més de quaranta anys.

També hi ha altres ficcions catalanes que ofereixen una reflexió més cuidada dels aspectes caòtics de la vida moderna a través d'un treball de guió on es dona major profunditat psicològica als personatges i es connecta amb la

sensibilitat d'un públic més adult. Col·locats en un marc de situacions quotidianes, aparentment intrascendents, però vinculades a la conflictitat social i els dilemes ètics contemporanis, les accions d'aquests personatges, com a la vida, no estan destinades a acabar feliçment ni a passar per la redempció i la reestructuració de l'ordre moral al que ens ha acostumat el predomini del melodrama.

A *Porca misèria* (Televisió de Catalunya i Arriska Films, 2004), per exemple, s'aconsegueix crear un clima diferent al de l'amabilitat habitual de la ficció espanyola. Entre d'altres raons, perquè no busquen proporcionar aquells moments catàrtics amb els que els espectadors neutralitzen els mals tràngols de les seves vides i es consolen en contemplar aquells estats de plenitud dels quadres familiars resolts amb què habitualment tanca la ficció (Rodrigo *et al.*, 2007). Aquesta sèrie, per tant, tampoc no es pot contemplar en termes d'estandardització o conservadurisme moral a través d'una forta idealització de la realitat, com observa García de Castro (2002) en les ficcions televisives que emmarca en el neorealisme espanyol. Es dirigeix, des d'una nova maduresa, a un públic també més madur i exigent. El que suposa una via innovadora per a la ficció de producció pròpia de la Televisió de Catalunya.

En un primer moment, Joan Bas, Cap del Departament de dramàtics de Televisió de Catalunya, entén que part del mèrit radica en la llibertat creativa que el canal català permet als professionals alhora de presentar propostes sovint sense encàrrec previ. Per a ell, “amb *Porca misèria* hem entrat en el que denominem *sèrie d'autor*, per a la que no teníem referents a Espanya. Però hem apostat per un projecte i per l'equip que el liderava” (en premsa, 2006)¹⁰. Però les darreres produccions de la televisió catalana semblen apuntar un gir més profund. *Infidels* de Diagonal TV (2009) per encàrrec del canal, n'és una mostra de la promocionada com a “nova forma de ficció de la cadena”. Aquí la reflexió es planteja a partir de situacions humanes que obliguen als personatges a contrastar “la fidelitat als principis culturals que ens han inculcat i la fidelitat als desitjos personals”¹¹.

Lluny queden les sèries domèstiques espanyoles hereves dels noranta, on, fins i tot, el fi joc d'encaix entre la comèdia de l'absurd i la més cruenta tragèdia que en algun moment veiem en produccions d'èxit a nivell estatal –el gir que la temporada 2007/2008 experimenta *Los hombres de Paco*

¹⁰ Declaracions recollides a “Ficción con denominación de origen”, reportatge publicat a *La Vanguardia*, diumenge 16 de juliol de 2006 (pàgina 11 del *Suplemento Vivir*).

¹¹ Declaracions de la directora de TV3, Mònica Terribas, i el Cap de Dramàtics de la cadena, Jordi Roure, en la presentació de la sèrie. Font: *La Vanguardia*, “*Infidels*”, una sèrie que trata de la fidelidad a los propios principios, article de Josep M. Orta. Barcelona, 26 de març de 2009.

(Globomedia per a Antena 3 TV), per exemple¹²— es limita a casos puntuals. Les cadenes generalistes estatals semblen apuntar, més aviat, cap a l'adaptació de formats on no sempre arriben —el colombià *Sin tetas no hay paraíso* (2008) o el xilè *Mi gemela es hija única (Amores de mercado)* (2008) de Grundy Producciones i Telecinco en són una mostra d'èxit i fracàs— o l'alternativa de produccions que, tímidament, dibuixen una nova etapa on s'uneixen part del to amable i l'estil visual i narratiu de la sèrie espanyola dels noranta amb els arguments i els móns de la ficció estrangera que ha provat a desbancar-la als inicis d'aquesta dècada —*LEX* (2008) de Globomedia per a Antena 3 TV o *Acusados* (2008) de Ida y Vuelta per a Telecinco.

5.2.1.3 Variacions de l'índex de contemporaneïtat de la dècada dels 2000:

5.2.1.3.1 La reconstrucció de la memòria històrica a través de sèries de ficció

Les incursions de *Temps de silenci* a Televisió de Catalunya i *Cuéntame cómo pasó* a Televisión Española, ambdues del 2001, són les dues principals excepcions de la ficció televisiva seriada espanyola recent pel que fa a la narrativa de temps present i espai nacional¹³. Totes dues remetent a un passat relativament pròxim i a una voluntat d'escriure la memòria històrica a través d'una ficció filla de la tradició pedagògica i documental que hem pogut rastrejar en aquest capítol. L'esperit de la línia històrica dels anys vuitanta, revifa amb el serial de sobretaula *Amar en tiempos revueltos* (2005) en ple auge de la llei de memòria històrica del PSOE. El triomf d'aquesta història coral, entronca amb els gustos i potser les necessitats d'una societat que encara avui ha d'exercitar una extrema sensibilitat per narrar-se des del seu passat.

Televisión Española la promou, a la seva pàgina web com “el fiel retrato de la España de la posguerra”, destacant com el temps de la narració també ha anat avançant, dels anys de la Guerra Civil espanyola de la primera temporada (1936-1945) als períodes més durs de la postguerra amb el bloqueig internacional al règim de Franco fins a l'obertura de la frontera hispano-francesa (1945-48), per arribar a la cinquena temporada, ambientada a partir de 1952¹⁴.

¹² A tall d'exemple es pot citar la tensió dramàtica de la trama en la que Povedilla (Carlos Santos), un dels personatges còmics més entranyables de la sèrie, ha d'infiltrar-se en una presó i és violat per un dels reclusos més violents.

¹³ Ambdues produccions són àmpliament analitzades per Lacalle (2002)

¹⁴ Font: RTVE [<http://www.rtve.es/television/20080714/amar-tiempos-revueltos-fiel-retrato-espana-posguerra/115638.shtml> (consultada 20 de juny de 2009)] [<http://www.rtve.es/television/20091202/amar-tiempos-revueltos-cumple-1000-capitulos/304036.shtml#Incorporaciones> (consultada 28 de maig de 2010)]

Per a Chicarro i Laffond (2008:72), en canvi, la funció socialitzadora i pedagògica del relat, a més de “atorgar imatges i adjudicar rostres a moments de la recent història espanyola dipositats en la memòria col·lectiva a través de la transmissió intergeneracional informal o del propi sistema educatiu” rau en la seva capacitat de transmetre cognicions i representacions de la societat espanyola actual, que per als autors legitimen clarament les posicions republicanes :

“De la mateixa manera que *Cuéntame cómo pasó* ha fet les vegades d'epopeia triomfalista que retorna a l'espectador una imatge brillant d'un poble capaç d'adaptar-se a una dinàmica de canvi social ininterromput, *Amar en tiempos revueltos* convenç al seu públic de les bondats de la societat del temps present. L'harmonia, el progrés, la justícia, la igualtat o la llibertat són enaltits com a valors de present a través de la representació d'una societat del passat, a la que segons assenyala el relat, manquen tots ells”. (Chicarro i Laffond, 2008:73)¹⁵

Amb una visió més àmplia, Buonanno (2009:19-20) analitza la reorientació del present al passat en la ficció televisiva com un fenomen força estès a Europa els primers anys del segle XXI, “un procés de *depresentification* (...) pel qual es cultiva el que, segons Paul Ricoeur (2004:16) pot ser definit com a *reconstrucció del passat* en la narració contemporània” i que per Todorov (2001) es reconeix com a “culte a la memòria (...) que denota el risc d'una *compulsiva preocupació* pel passat”. La sociòloga italiana ho llegeix com a expressió d'estructures de sentiments col·lectius més generals que han estat ateses recentment per filòsofs, sociòlegs i historiadors i remetent a la “memòria del trauma” que emergeix del convuls segle XX –guerres, règims totalitaris, massacres i genocidis–:

“Tals sentiments poden generar una greu incertesa sobre el present i l'esdevenir futur; poden provocar un impuls, fins i tot una compulsió, cap a la redescoberta i el reconeixement del passat en un intent de trobar consol, o inspiració, o simplement quelcom que alliberi la ment de les preocupacions de l'aquí i ara” (Buonanno, 2009:20)

Altres produccions amb jocs de temps passats però sense una clara vocació pedagògica dels darrers cinc anys són: *La Señora* (2008) de Diagonal TV, ambientada als anys vint, o la sèrie d'aventures *Águila Roja* (2009) de Globomedia, al segle XVII, ambdues sèries d'èxit al *prime time* de Televisión Española. O les menys reeixides *Gominolas* (2007) –comèdia que recull la crisi de la maduresa dels components d'un grup infantil d'èxit als vuitanta,

¹⁵ Per a una anàlisi crítica de l'estructura social representada al serial a partir dels espais i les relacions d'oposició establertes entre personatges (enfrentaments socials i personals a l'entorn veïnal i la llar, i dialèctica econòmica, laboral i ideològica a l'escenari de treball) ens remetem a Chicarro i Rueda (2008).

producció de Globomedia per a Cuatro–, i *La chica de ayer* (2009) de Ida y Vuelta –adaptació del format britànic *Life on Mars* per a Antena 3 TV on es juga sobre l'esquema del viatge enrere en el temps– que fan de l'estètica dels setanta i vuitanta el seu atractiu escenogràfic.

5.2.1.3.2 L'extrem de la temporalitat: cap a l'instants movie

La tendència a escurçar el temps que passa entre els fets noticiables i la seva traducció en trames narratives de la ficció de producció pròpia –especialment aquelles trames episòdiques de les sèries professionals ambientades en hospitals i comissaries– conforme s'ha anat professionalitzant el sector i optimitzant els recursos, i amb ells, els ritmes de treball, condueix a una línia de producció de telefilms i minisèries basades en fets reals d'actualitat, o de vigent interès, que sembla derivar cap a la denominada *instant tv-movie* i suposa una clara variació de la temàtica habitual de les minisèries espanyoles.

La dramatització de successos i d'afers públics que arrenca a Antena 3 TV després de l'adaptació a *tv-movies* de la sèrie *Policías, en el corazón de la calle* la temporada 2002-2003, s'estén amb força des del 2008 a TVE, i consensuada o no la denominació, el que sí és clar és com s'apropen cada cop més al model de les *tv-movies* americanes genuïnes: “Als Estats Units, les TVM han aconseguit un llenguatge propi basat en un tractament intimista dels temes, que permet exposar conflictes de repercussió social, sovint molt localistes, des de plantejaments progressistes o conservadors però sempre amb tendència al ‘consens’” (Baget, 1999b). També ambdues cadenes aniran paral·leles en la declinació d'una línia de relats breus que es proposen revisar la història més recent a propòsit d'efemèrides o de biografies commemoratives de personalitats polítiques¹⁶.

Situats només momentàniament a l'altra banda de l'espectre de la serialitat, la de les narracions unitàries o de menys de sis capítols, paga la pena apuntar que els telefilms coproduïts per Televisió de Catalunya al llarg d'aquesta dècada –en el marc del conveni amb Productors Audiovisuals de Catalunya

¹⁶ A tall d'exemple podem citar les produccions basades en episodis de la crònica negra o la corrupció política més recent que van de la pionera *Padre Coraje* (2002) a l'eclosió de títols el 2008: *Futuro:48 horas*, *El tráfuga* o *Días sin luz* o *El castigo* a Antena 3 TV, i *Fago*, *El caso Wanninkhof* o *Coslada Cero* a TVE. I entre les que evoquen períodes o dates històriques, destaquem la confrontació entre *23-F: historia de una traición* (2009) a Antena 3 TV i *23F: el día más difícil del rey* (2008) a TVE1. Mentre que TVE anuncia títols agosarats com *3 días de marzo*, sobre els atemptats de l'11-M o pròxim al paper cuché com *Felipe y Letizia*, les darreres estrenes amb bona acollida d'*Adolfo Suárez: el presidente* (2010) a Antena 3 TV, o la de *La duquesa* (2010) sobre Cayetana de Alba a Telecinco, apunten aquesta nova via biogràfica que va del personatge polític a les figures de la faràndula espanyola (com anteriorment havien estat les de cantants com Marisol o Lola Flores).

(PAC) i Barcelona Audiovisual (BA)– també es desmarquen de la tònica general espanyola. En tractar-se de produccions orientades a fomentar la indústria i la creació autòctona, no supeditades a les directrius temàtiques de la televisió autonòmica, al nostre parer, també són difícils de resseguir sota el paraigües de la Televisió de Catalunya. Resulta arriscat fer afirmacions generals sense una anàlisi més acurat de la seva trajectòria, inabastable en el marc d'aquesta recerca. Apuntem només, algunes de les tendències detectades per Poch i Jiménez (2005:94) en la seva anàlisi exploratòria: predomini del drama, seguit dels thrillers i les comèdies, i dins de la temàtica dramàtica, destaquen problemàtiques socials d'actualitat:

“els arguments de problemàtica social que permeten dibuixar situacions quotidianes de diferent complexitat i la derivació dels conflictes que aquestes suposen. Algunes d'aquestes situacions han estat la immigració (a *Maresme* o *Les filles de Mohamed*), les disfuncions socials com els abusos de poder (a *Mònica*), la dificultat de reinserció dels presos (a *L'escala de diamants*), o la ludopatia (a *Joc de mentides*)”

Difereixen també del model *instant-movie* les darreres minisèries de qualitat produïdes o coproduïdes per la cadena catalana, que es mouen entre les adaptacions literàries de la línia de *Des del balcó* (2001) i *Mirall trencat* (2002) – com *Les veus del Pamano* (2009)– o les d'ambientació històrica –com *Serrallonga, la llegenda d'un bandoler* (2008)–, si bé generalment destinades a abordar les seqüeles en l'actualitat, ja sigui de la dictadura argentina a la coproducció internacional *La memòria i el perdó* (2005), com de la integració dels immigrants a Catalunya a *La Mari* (2003, 2010), o de la lluita sindical a principis de segle a *Ull per ull* (2010), amb la que es va celebrar l'1 de maig enguany.

5.2.1.3.3 Un terreny per explorar?

Els telefilms catalans sí ofereixen, o podrien oferir, una plataforma des de la que fer incursions en un terreny poc explorat per la ficció televisiva seriada catalana i espanyola, com és el del temps futur o el de la no-localització en termes d'espai. Es tracta, però, d'un terreny gairebé verge a Espanya. Aquí, no només entraria el gènere fantàstic i el de ciència-ficció, sinó totes aquelles narracions contextualitzades en un temps hipotètic (telefilms de Televisió de Catalunya com *Temps afegit* o *Tempus fugit*) o espais de representació diluïda com la poc reeixida sèrie catalana *Crimis* (2000), que recollia les influències d'altres sèries estrangeres emeses per la cadena catalana (*Millennium*, *Profiler*) o la sèrie de culte als noranta, *Expediente X*, i va córrer la mateixa sort que la coproducció amb Lorimar *Quan es fa fosc* als vuitanta. (Baget, 1999:172). Les incursions del policíac negre, el misteri o la ciència ficció tampoc no semblen arrelar entre el públic català. Però sí es van fent espai en el panorama espanyol, no tant el policíac –que declina després de la retirada de sèries d'excel·lent factura i guió com *Cuenta atrás* i *Génesis, en la mente del asesino* a

Cuatro i *UCO* i *Guante blanco* a Televisión Española— però sí algunes apostes pel suspens també mancades de precisió en la contextualització de l'univers narratiu o esbiaixades cap a allò paranormal, que es registren entre els èxits dels darrers anys: *El Internado* (2007) de Globomedia per a Antena 3 TV o *Hay alguien ahí* (2009) de Plural Entertainment per a Cuatro¹⁷.

5.2.2 Els serials de producció pròpia a Espanya

Com hem vist, els inicis de la ficció televisiva seriada a Espanya els defineix la televisió pública estatal que es desenvolupa en règim de monopoli des del seu naixement el 1956 i fins a les primeres emissions de les televisions autonòmiques del País Basc i Catalunya —Euskal Telebista (ETB) el 1982 i Televisió de Catalunya (TVC) el 1983, ambdues legalitzades temps després—, preàmbul de la liberalització del sector que comportarà la concessió de llicències a Antena 3 TV, Telecinco i Canal Plus coincidint amb el canvi de dècada.

Els primers *Dramáticos* de Televisión Española són un símbol de l'estil radiofònic i la forta empremta literària i teatral que marca les produccions de ficció televisiva a l'Espanya dels anys seixanta¹⁸. La serialització serà progressiva i tendirà a diversificar-se en tres línies: el teleteatre o “tercera via” entre el teatre i el cinema; la telecomèdia, el gènere bàsic per a l'autèntic desenvolupament televisiu de la ficció adreçada al públic infantil i familiar; i la **telenovel·la** o adaptació de novel·la seriada (García de Castro, 2002).

Aquesta darrera línia té el seu origen en l'espai *Novela*, que en la seva època d'or va arribar a produir “unes 30-50 novel·les anuals, on s'inclouen adaptacions d'obres d'autors estrangers, guions originals i adaptacions d'autors espanyols” (Palacio, 2001:147). En contrast amb l'estatus de prestigi que assoliran les minisèries com a evolució de les adaptacions serialitzades

¹⁷ Els darrers mesos, coincidint amb la revisió d'aquest capítol, Antena 3 TV suma a aquesta línia *Los protegidos* (Ida y Vuelta, 2010) —una producció familiar de to més amable que evoca pel·lícules com *X-Men* o *Los increíbles*— o la tv-movie *No soy como tu* que connecta amb els interessos del públic adolescent per la saga dels vampirs *Crepúsculo* (trilogia cinematogràfica de la que té els drets d'emissió).

¹⁸ Esdevenen un dels grans pilars sobre els que es construeix l'experiència prèvia de l'espectador, especialment a través de les produccions del circuit català de TVE (Miramar), que des del 1966 nodrirà de continguts el segon canal. La popularització de les obres del teatre català, malgrat la censura pròpia dels textos a l'època, s'evidencia en títols com *Els pastorets* de Josep Maria Folch i Torres, *Cançó d'amor i de guerra*, de Víctor Móra i Lluís Capdevila, *Mar i cel* i *La filla del mar*, ambdues d'Àngel Guimerà o *L'anca del senyor Esteve*, de Santiago Rusinyol, entre d'altres (Baget, 1999a:36).

d'obres literàries amb narrativa de base cinematogràfica, les conegudes als anys cinquanta com a “serials”, pel seu lliurament en tres i cinc entregues, aviat són categoritzades com a productes de la cultura de masses, i sotmeses, per tant, a la dinàmica i la subseqüent crítica a la seva naturalesa industrial. “(Els “serials”) van fer la fortuna d'alguns escriptors dotats d'un hàbil i sovint poc escrupolós sentit comercial... D'una forma o altra, serial és avui dia una d'aquelles paraules terriblement desprestigiades i plenes de matisos pejoratiu” (Baget, 1999a:342).

La telenovel·la com a adaptació literària¹⁹ s'inicia amb l'emissió setmanal de l'adaptació del text català *Mariona Rebull* el 1962, un dels molts possibles referents literaris del serial català articulat entorn a la saga familiar. De la versió setmanal es va passar ràpidament a la telenovel·la de capítols diaris emesa en directe en horari de sobretaula, fórmula amb la que va romandre al llarg dels seixanta (*Novela*, 1962-63, i *Novela II*, 1965-66) (García de Castro, 2002).

Anys més tard, els historiadors de la televisió a Espanya, coincideixen en destacar com a primera sèrie dramàtica d'èxit popular la ja citada *Crónicas de un pueblo* (1971), dirigida per Antonio Mercero. Els 114 capítols d'aquesta producció obren un període fructífer per a la ficció seriada, que no arribarà, però, a superar un índex de serialitat mig (de tretze a dinou capítols) en el decurs de la següent dècada. Efectivament, no serà fins als anys noranta, i de la mà dels nous agents incorporats al sistema televisiu espanyol, que es dibuixarà l'època d'or de les sèries de ficció televisiva espanyola tal i com les coneixem avui.

5.2.2.1 *Les telenovel·les i soap operas com a referents serials del públic espanyol*

El canvi de gustos televisius que assenyalen alguns autors en relació a aquest “canvi de cicle”²⁰ de la segona meitat dels noranta, al nostre parer, té molt a veure amb el **consum de sèries i serials de producció aliena** que han estat importats amb èxit al llarg dels vuitanta i especialment als inicis dels noranta, fins al punt de dominar les graelles de programació en termes de ficció, tant

¹⁹ El terme “telenovel·la”, sorgeix a Espanya, doncs, com a denominació per a un tipus de producció audiovisual, el de la novel·la seriada, no derivada directament de les variants del gènere pròpies de l'àmbit anglosaxó o llatinoamericà, sinó, més aviat, d'una de les moltes línies de filiació entre la literatura, el teatre, la ràdio i la televisió, que, al igual que en aquells contextos, també es pot rastrejar en la gènesi de la ficció televisiva a Espanya.

²⁰ Parafraçant el títol de l'article “La producción de ficción en España: un cambio de ciclo” dels professors de la Universidad Complutense de Madrid, J.M. Álvarez Monzoncillo i J. López Villanueva (1999) que constitueix una de les fonts de documentació sobre el període 1995-1997.

de Televisión Española com de les televisions autonòmiques. Al llarg d'aquests anys les televisions autonòmiques s'han obert camí cap a la producció pròpia, i justament per aquest motiu és important prendre nota de les ficcions seriades estrangeres amb què van nodrir els espais de consum televisiu per rastrejar alguns dels referents de la seva posterior configuració de la producció autòctona.

Pel que fa als **serials**, triomfen les grans **produccions nord-americanes** que han estat descrites com a *soap operas* de *prime time* o *supersoaps*, és a dir, el model exportat internacionalment als anys vuitanta (com ara *Dallas*, TVE 1979-1982; TVC 1983), en gran part per la carència de sèries dramàtiques de gran format de les televisions europees a l'època (a excepció dels títols britànics i algunes coproduccions pioneres). Es programen a la franja nocturna, però ben aviat colonitzen dues franges d'interès per a la captació del públic femení: la matinal i la de sobretaula. TVE va inaugurar la televisió matinal el 1986 amb els afers de la saga familiar entorn el negoci vinícola de *Falcon Crest*, i va marcar una línia de produccions importades, on a la *soap opera* nord-americana (*Dinastia*, *Santa Bàrbara*, *Los Colby*, etcètera) s'afegeix la telenovel·la llatinoamericana, principalment mexicana, i en menor grau, brasilera (*Los ricos también lloran*, el 1986 i *Gabriela*, el 1987 són alguns dels primers títols) (Baget, 1999a).

Tot i així, la veritable eclosió de les **telenovel·les llatinoamericanes** en les graelles televisives espanyoles arrenca amb l'èxit sense precedents de la producció veneçolana *Cristal* (1989-1990) que aconsegueix no només fidelitzar una audiència que depassa el seu públic objectiu quantitativament i qualitativament²¹, sinó també suscitar un intens debat polític-social que es perpetuarà fins a la fi dels noranta. Malgrat les crítiques que intel·lectuals i periodistes aboquen sobre la qualitat d'aquestes produccions o les advertències sobre el risc d'una invasió cultural²², els primers anys de la dècada dels noranta el model clàssic de telenovel·la arriba a col·lapsar totes les franges horàries de les cadenes espanyoles de cobertura estatal, tant la pública com les dues privades en obert.

Es succeeixen sense pausa títols veneçolans –*La dama de rosa*, *Abigail* o *Topacio*, a tall d'exemple–, mexicans –*Marielena*, *Corazón salvaje* o *La revancha*–, i en menor grau colombians –com *Cafè con aroma de mujer*– reproduint un mateix esquema narratiu, a la major part de les franges de programació de

²¹ Audiència femenina, d'entre 15 a 54 anys, de classe social mitja i baixa, hàbitat reduït (ciutats petites i àmbit rural) i amb especial incidència a Andalusia, Galícia i les Canàries (García de Castro, 2002).

²² Reaccions força comunes a les que els països europeus ja havien manifestat anys enrere envers la creixent importació de productes audiovisuals nord-americans que han estat recollides pels investigadors en comunicació des de l'Economia Política. Per a més informació, ens remetem al la síntesi de l'Annex I.

TVE1 i Antena 3 TV, mentre que Telecinco combina la importació d'aquestes telenovel·les amb les coproduccions italo-argentines de l'imperi Berlusconi dels primers anys noranta (*Manuela, Milagros, Micaela*), i l'eventual participació en la coproducció de *Primer Amor*.

No és fins a finals de la dècada que es percep la fi d'un cicle, en constatar com progressivament aquestes produccions tornen a concentrar-se a les franges de matí i tarda, fins a quedar confinades en els dos o tres títols de la programació en bloc de "las sobremesas de TVE" i en menor mesura, les tardes d'Antena 3 TV²³. Tot i així, el bon rendiment de les telenovel·les llatinoamericanes al llarg dels noranta és un dels factors que ajuda a entendre el retard en la producció de serials per part de les cadenes estatals i descarta la recerca d'un model de producció pròpia.

5.2.2.2 *El caràcter pioner de les televisions autonòmiques*

Televisió de Catalunya, en canvi, es desmarca ben aviat d'aquesta línia d'importació de telenovel·les. Potser influenciada pel treball innovador en l'adaptació de fórmules estrangeres d'èxit –especialment nord-americanes, franceses i britàniques– que el Circuit català de TVE havia realitzat des dels anys seixanta, i coneedora de què l'imaginari de l'espectador català s'ha impregnat d'altres referències, Televisió de Catalunya reafirmarà aquesta línia en el seu període de consolidació amb importacions de sèries britàniques –*Tenko, Els joves, Sí ministre, Els professionals* o tot el conjunt de comèdies estrafolàries que van des de *L'escurçó negre* a *Mister Bean*–, australianes com *Carson i Carson, advocats*, o nord-americanes no retransmeses a la resta de l'Estat, com *Magnum* o *La dimensió desconeguda*. Pel que fa als serials, fora de les *soap operas* nord-americanes anteriorment citades, destaquen produccions afins al model de les *community soaps*, com la britànica *Eastenders (Gent del barri)* amb una bona acollida entre el públic català que la situa com a precedent referencial del serial costumista català, o la seva homòloga australiana *Neighbours (Veïns)*. Baget (1999a) només en destaca algunes telenovel·les brasileres d'ampli ressò entre el públic català a la segona meitat dels anys vuitanta, com els èxits transfronterers de O'Globo TV *L'esclava Isaura*, basada en l'adaptació d'una novel·la romàntica ambientada en el segle XIX, o *Dancin'Days*, d'ambientació contemporània, que té com a punt de partida la reinserció de la protagonista després d'onze anys de presó que l'han distanciat de la seva filla –un argument amb clars punts en comú amb l'inici

²³ Programació en bloc o *block programming*. Estratègia de programació consistent en emetre dos o més programes de característiques similars de manera consecutiva per tal de fidelitzar l'audiència al llarg d'una franja horària, en aquest cas, la de sobretaula, a Espanya, de 16h a 18h, destinada a la mestressa de casa com a component dominant (Contreras i Palacio, 2001).

del que serà el cinquè serial de sobretaula de Televisió de Catalunya, *El cor de la ciutat* (2000)–.

El cert és que tant l'autònoma basca com la catalana, amb una trajectòria més llarga que les seves homòlogues i, empeses per les seves directrius fundacionals vers la tasca de construcció de referents col·lectius i d'identitat nacional, aviat aposten per la ficció de producció pròpia, i a partir de 1994, pels serials diaris. Els primers títols de producció pròpia a l'Estat espanyol pertanyen a **Televisió de Catalunya, amb el serial tancat *Poble nou* (1994) i a Euskal Telebista, amb el serial obert *Goenkale* (1994)**. Al marge d'aquest plantejament inicial divergent pel que fa a la infinitud del relat, i de la intervenció del canal en la producció catalana, absent en el serial basc –a càrrec exclusivament de la productora Pausoka–, *Poble nou* i *Goenkale* comparteixen l'acceptació de l'audiència i el reconeixement de la seva reeixida tasca de normalització i legitimació cultural, especialment lingüística.

Queden en segon pla les diferències i semblances que amb el pas del temps i el decurs d'una producció a l'altra, pel que fa al cas català, s'han accentuat o, ans al contrari, han arribat a intercanviar-se –ambientació en espais ficticis *versus* localitzacions reals, relat infinit *à la Coronation Street versus* plantejament inicial tancat de sis mesos o un any, o argument entorn a un nucli familiar *versus* protagonisme coral de la comunitat de veïns i amics–. Sí volem destacar el que per a O'Donnell (1999) són els trets comuns més rellevants d'aquests primers serials: el trencament del melodrama, la suspensió del biaix de gènere i la voluntat de fer productes europeus i moderns. Des del nostre punt de vista, resulta difícil subscriure el primer punt, que entenem fruit d'una assimilació molt qüestionable entre el melodrama i la telenovel·la llatinoamericana. Sí estem d'acord amb els altres dos trets, tant l'ampliació del públic objectiu que fan aquests serials –no només en termes de gènere sinó també d'edat, adreçant-se amb més o menys èxit a una audiència no exclusivament femenina–, com la seva pretensió de modernitat, que O'Donnell (1999) associa a la qüestió identitària, com a necessitat de distanciar-se del model dominant a l'Estat espanyol, el de la telenovel·la llatinoamericana. Segons Gallego (1999:19) els aspectes que més distancien el serial català de la telenovel·la llatinoamericana són el context demogràfic i l'extensió territorial que els serveix de base, en tant que produccions destinades al consum intern, i “la reivindicació d'una identitat pròpia dins d'un país diferent” que uniria la situació política del País Basc i Catalunya com a nacions dins d'un Estat plurinacional. Aquest precepte reivindicatiu transcendeix al rol de construcció de la identitat cultural catalana unànimement adscrit a la Televisió de Catalunya on la ficció serial hi juga un important paper, tant pel pes específic que el macrogènere té a les graelles de programació, com pel quantitativament i qualitativament rellevant seguiment d'audiència (Lacalle, 2007).

Per a Castelló (2005:547), la política de producció pròpia de ficció de la televisió autonòmica els darrers anys “és una aportació a la construcció de la identitat cultural i nacional de Catalunya” que es pot concretar en un ventall d'aspectes força més ampli que el defensat per Gallego (1999):

“La construcció nacional a les sèries de ficció catalanes es basa, especialment, en la representació territorial i lingüística, però també són importants els elements referencials sobre aspectes socials, cultural en general (folklore, gastronomia, tradicions, festes) esportius i de forma notable, comercials. Aquesta identitat és construïda en base a la representació del “nosaltres”, però també dels “altres” culturals i nacionals” (Castelló, 2005:550)

Deixant per ara la qüestió identitària, ambdós títols, *Poble nou* i *Goenkale*, inauguren un historial que, al llarg dels anys noranta vindrà enriquit també per altres televisions autonòmiques, com Televisión de Galicia (TVG, *A Galega*) amb *Mareas Vivas* (1998-2000) o Canal Sur a Andalusia, amb *Plaza Alta* (1998-2002). Així, les televisions autonòmiques dels vuitanta, han anat consolidant la seva producció de serials en el decurs d'aquesta dècada i paral·lelament, s'ha reduït el volum d'importació de telenovel·les respecte a la segona meitat dels noranta²⁴. Per als investigadors espanyols d'Eurofiction, els diversos serials catalans, bascos, gallecs o andalusos, són produccions d'èxit pel valor afegit que té l'apropament a les tradicions i la llengua pròpia a través de personatges i escenaris locals –tret diferencial envers les cadenes estatals–. Als inicis de la nostra dècada, se'ls responsabilitza del devenir de la telenovel·la llatinoamericana a les cadenes estatals:

“...l'excel·lent salut de la major part dels serials de la FORTA (*El cor de la ciutat*, *Plaza Alta*, *Goenkale*) és, en bona mesura, responsable, juntament amb la competència que representen alguns magazines de tarda, de la fase d'instabilitat per la qual passa aquest format en la difusió estatal.” (Lacalle, 2002:39).

De fet, els serials espanyols a les cadenes generalistes estatals s'inicien de la mà dels professionals catalans vinculats a les experiències pioneres de Televisió de Catalunya, tant a Telecinco com a Televisión Española. En aquest sentit, l'Equip Eurofiction reconeix a la Televisió de Catalunya l'haver estat “preparada i en condicions d'igualtat per a competir amb les cadenes d'àmbit estatal en el propi territori autonòmic, establint un sistema de producció de la ficció que ha resultat modèlic per a altres cadenes de televisió” (Vilches *et al.*, 1999).

²⁴ Aleshores, les noves televisions autonòmiques van ser un dels objectius preferents cap als que els països exportadors llatinoamericans van reorientar el mercat, com a reacció al progressiu tancament que les cadenes generalistes estatals experimentaven envers la producció pròpia.

5.2.2.3 *Provatures i incursions en el serial de les televisions d'àmbit estatal*

Telecinco arrenca amb ***El Súper, historias de todos los días* (1996)**, una producció delegada a càrrec de Diagonal TV amb Zeppelin²⁵, que s'emet diàriament en horari d'accés al *prime time*, cap a les vuit del vespre, fins al 1999 (738 capítols). Inicialment, l'argument gira entorn al *drama del reconeixement* pel qual la caixa d'un supermercat es redescobreix com a part de la família propietària de la cadena d'establiments on treballa i assumeix el seu nou rol amb el seguit de conseqüències (intrigues, segrestos, etcètera) que suposa. Aquesta línia, pròxima a la de la lluita pel poder de les sagues familiars del model *dinàstic*, es combina amb altres trames de to més costumista, i fins i tot, d'humor distès, que duen a García de Castro (2002:140) a definir-la com “la primera telenovel·la espanyola concebuda como la *soap opera* britànica *Coronation Street* o la americana *Dallas*”. Des del nostre punt de vista, ambdues comparacions són imprecises pel que tenen de contradictòries, especialment si hom intenta examinar filiacions amb el model de la *community soap* més enllà de l'estructura evolutiva oberta que facilita la xarxa de relacions dels múltiples protagonistes. Coincidim en aquest punt amb O'Donnell (1999:175) qui assenyala que les accions representades no són les de la vida quotidiana de l'espectador majoritari, sinó que corresponen a personatges de classe alta, i presenten un maniqueisme exagerat.

Es tracta d'un serial que gaudeix d'una bona però irregular acceptació al llarg dels tres anys que es manté en antena. La davallada d'audiència esdevé definitiva en voler introduir trames policiaques i redireccionar la producció cap a un públic objectiu més jove. El serial acaba amb un final obert després de quatre temporades i Telecinco desisteix de fer noves apostes de ficció serial per a aquesta franja horària, que torna a ser ocupada per concursos i talk-shows.

²⁵ Diagonal TV (Barcelona, 12 de novembre de 1997) és una empresa de producció audiovisual dedicada principalment a l'àmbit de la ficció televisiva que compta amb professionals com Joan Bas, Jaume Banacolocha i Josep Maria Benet i com a socis fundadors. Tots ells compten amb una trajectòria estretament vinculada a la producció pròpia de ficció serial de Televisió de Catalunya: Joan Bas com a Cap de Dramàtics i co-creador de *Poblenou*, Jaume Banacolocha com a Coproductor Executiu dels tres primers serials catalans, i Josep Maria Benet i Jornet com a creador i director argumental de *Poble Nou*, *Nissaga de poder*, *Nissaga l'herència* o *Laberint d'Ombres*, entre d'altres títols de producció interna del canal. Zeppelin TV és una productora de continguts per a televisió, a més de gestionar la compra de drets i la prestació de serveis tècnics, i forma part, amb Gestmusic, d'Endemol España. Font: <http://www.diagonaltv.es> i <http://www.zeppelintv.com> (consultades el 30 de juny de 2008).

En canvi, allà on sí troba sortida al serial orientat al públic juvenil és a la franja de migdia, on obre una nova bretxa d'exploració del segment d'audiència adolescent, adreçant-s'hi en un horari que tradicionalment no l'havia contemplat, amb el serial de BocaBoca ***Al salir de clase* (1997)**. Es tracta d'una producció amb clares reminiscències de les sèries juvenils franceses i la arxi-coneguda *Sensación de vivir (Beverly Hills 90210)* emesa a Espanya des del 1991, per la tendència al caos pròpia del model *diàdic*. El desgast narratiu que comporta aquest model, malgrat el continu refresc de personatges i actors amb el que es treballa, duu 1.200 capítols després a cedir el lideratge de la franja de migdia, primer al serial adult de TVE i més tard a l'humor animat de la transgressora sèrie *Los Simpson*, amb el que Antena 3 el manté fins avui.

L'únic intent, fallit, per part de Telecinco d'assentar un serial juvenil que succeís a *Al salir de clase –20 y tantos*, també de BocaBoca, retirat poques setmanes després de la seva estrena el 2003— contrasta amb l'interès creixent **d'Antena 3 Televisión** pels joves i adolescents, en el marc d'un consum familiar més ampli. L'estratègia d'aquesta cadena s'exhibeix amb determinació els darrers anys, temps en què ha traslladat els esforços sobre les ficcions destinades als més joves des de la franja de migdia, amb el serial diari *Nada es para siempre* (1999) de Teleficción, a les cites setmanals en *prime time* nocturn a través de la sèrie *Compañeros* (1998) de Globomedia —una producció pròxima, en quant a temàtica, a *Al salir de clase*—, o les més recents i exportables, com *Un paso adelante* (2002) de Globomedia, i a voltes, també les més polèmiques, com *Física y Química* (2007) de *Ida y Vuelta*.

A **Televisión Española** el serial també l'enceta una producció delegada a càrrec de Diagonal TV amb Zeppelin, ***Calle nueva* (1997)**²⁶ que pren com a base el format de *Poble nou*. El primer serial català no va gaudir d'una bona acollida en la seva emissió estatal a Antena 3 Televisión sota el títol *Los mejores años* —ja sigui per la deficient qualitat del doblatge, l'escassa promoció, la franja horària de destí o altres raons culturals (Ortega, 2002:172)—, però sí va donar origen a provar noves adaptacions del format com a via alternativa per a rentabilitzar l'intercanvi de produccions televisives entre cadenes autonòmiques i amb les estatals. Així, *Calle Nueva*, amb 560 capítols, és la primera de les produccions espanyoles serials destinades a la franja de

²⁶ Estrenada el 28 de setembre de 1997, en franja d'accés al prime time (19:55h), es presenta com a una sèrie diària de 30 minuts. Els 560 capítols emesos en horari de sobretaula fins al seu tancament el juny del 2000, així com la seva estructura i el seu argument, permeten redefinir-la com a serial. *Calle Nueva* s'articula entorn a les relacions que s'estableixen entre diverses famílies que, per circumstàncies varies, viuen a la "calle Nueva" d'una ciutat mitjana espanyola. La primera temporada es va centrar en un personatge femení en concret, que arriba amb els seus fills al barri, després de la detenció del seu marit.

sobretaula, programada en bloc, generalment amb altres telenovel·les llatinoamericanes, en capítols diaris de 45 minuts.

Com veurem, es tracta d'un tipus de ficció serial que narrativament dista força del model que dibuixa la voluntat de representació i construcció de referents col·lectius del serial autonòmic. Les produccions que continuen aquesta línia amb el canvi de dècada, són serials tancats com *El Secreto* (2001-2002), *La verdad de Laura* (2002), i *Luna negra* (2003-2004), coproduïts amb Televisa per Europroducciones, o *Géminis, venganza de amor* (2002-2003) coproduïda amb la distribuïdora TeleFicción²⁷. Es caracteritzen pel tractament melodramàtic de les històries passionals d'amor i revenja que manlleva dels seus homònims veneçolans i mexicans, barrejades amb les dosis d'intriga pròpies del secret com a motor narratiu, l'ascens socials i el contrast socioeconòmic com a obstacle amorós, o la lluita de poder en el si dels negocis familiars pròpia dels precedents de la *soap opera* nord-americana. L'escenari d'ambientació luxosa, però, en sintonia amb la volguda deslocalització de les produccions mexicanes d'ambientació històrica que han estat comentades anteriorment, no té valor semàntic.²⁸

Contrasta, a més, amb la valoració que, en quant als aspectes productius, autors com Álvarez i López (1997), recullen pel que fa a la definició global d'aquests serials:

“...productes corals sense actors de renom²⁹, amb claus dramàtiques i d'audiència fonamentalment femenina. S'estructuren amb una planificació

²⁷ *Europroducciones* s'inicia en la producció televisiva el 1991 i actualment pertany al Grupo Vocento. TeleFicción es la distribuïdora del gallec José María Besteiro, responsable de la venda de sèries, telenovel·les i productes d'animació, l'exportació de *Géminis* a més d'una trentena de països i la gestió d'altres formats d'èxit com *Sin tetas no hay paraíso* o, a efectes d'interès de la nostra recerca, *Betty la fea*. Font: <http://www.europroducciones.com> (consultat 30 de juny de 2008).

Val a dir que O'Donnell (1999:160-1) apunta altres coproduccions prèvies com *Déjate querer* (1994) a Telecinco, *El oro y el barro* (1992) a Antena 3 TV, que aquí descartem considerar per la seva escassa rellevància.

²⁸ *El secreto* és una adaptació de la telenovel·la mexicana *Retrato de familia* (Televisa, 1995) a càrrec del mateix equip de guionistes de *La verdad de Laura*, *Luna negra* i *Obsesión*. L'argument gira entorn a una dona adulta, mare de tres fills, accionista principal d'una clínica de cirurgia plàstica, lligada a un matrimoni fracassat però sostingut per l'interès econòmic d'ell i el sentit de l'honor d'ella. *La verdad de Laura* i *Géminis*, reproduïxen amb variacions l'esquema de l'amor redemptor entre la noia d'origen humil i el noi ric —ja sigui aquest l'hereu d'una indústria farmacèutica o l'empresari casat i seductor del que caldrà venjar-se—, mentre que *Luna negra* mescla el drama del reconeixement basat en l'intercanvi d'identitats, amb diversos obstacles amorosos (pares despotes, negocis, etcètera).

²⁹ L'elenc protagonista, parcialment espanyol per a la primera d'aquestes coproduccions, acostuma a reunir com a reclam actrius provinents del món de la

anual i tenen una major qualitat que les telenovel·les llatinoamericanes. Cada capítol es realitza amb tres càmeres de vídeo i tant la realització com l'edició es fa el mateix dia”.

Dels trets assenyalats, tant el mode de producció i la qualitat interpretativa dels actors, com la selecció de temàtiques, el seu tractament i el pes atorgat al context narratiu, són algunes de les característiques que millor diferencien aquesta línia de serials de Televisión Española de les produccions catalanes objecte d'estudi d'aquesta recerca.

5.2.2.4 *Fórmules d'èxit en l'adaptació de formats*

5.2.2.4.1 TVE i el serial històric de Diagonal TV

Tot i el petit cúmul de produccions reeixides als inicis del 2000, l'informe d'audiències de televisió del 2003 de *Corporación Multimedia*³⁰, detectava l'assignatura pendent de les televisions estatals en introduir ficció espanyola el *daytime*, ja que, tret d'aquests serials, pràcticament tot eren produccions foranies. A hores d'ara podem afirmar que més d'un producte ha superat amb escreix el repte. Amb estils diferents, TVE i Telecinco consoliden serials diürns més o menys oberts que fan variar les graelles de programació i obren noves perspectives en la producció de ficció destinada a aquesta franja a partir del 2005.

Pel que fa a la TVE, després del fracàs d'*Obsesión* (2005), també d'Europroducciones, la cadena pública aposta per un serial d'ambientació històrica amb el que retorna a la productora Diagonal TV. ***Amar en tiempos revueltos*** (2005) amb més de 1.100 capítols emesos en el moment d'escriure aquestes línies, és una producció que recupera, paradoxalment, el prestigi i el regust històric del format espanyol que serialment està a les antípodes, el de la minisèrie.

En contrast amb la visió tradicionalment pejorativa de les produccions de llarga trajectòria, aquest serial manté estàndards qualitius propis de les clàssiques adaptacions literàries de Televisión Española tant en l'ambientació com en la bateria d'intèrprets. L'acurada documentació històrica i el treball escenogràfic i de caracterització dels personatges malgrat els recursos limitats

moda o la faràndula, com Lorena Bernal, Sonia Ferrer, Anne Igartiburu, Sofia Mazagatos o Mar Flores, o actors amb trajectòries televisives d'escassa projecció o sense possibilitats de fer el salt a la gran pantalla, com Javier Estrada, Cristina Higuera o Mònica Estarreado. Recull, per tant, les mateixes crítiques que la interpretació mexicana resseguida en el capítol 1.

³⁰ Corporación Multimedia. Publicació on-line: http://www.corporacionmultimedia.es/vr/informesaudiencias/anuales/anual03_02.htm (darrera consulta: 27 de novembre de 2005).

dels que partia segueix, a més, l'experiència de ficcions anteriors de la productora (*Temps de silenci*, 2001) o de la televisió pública (*Cuéntame cómo pasó*, 2001), i esdevé el pilar per al reconeixement que ha obtingut tant de la crítica –amb premis diversos– com del públic, amb una mitjana de dos milions i mig d'espectadors i una quota mitjana de 21,3% en la darrera temporada, que la consolida com a líder de la franja.³¹

A més de la contextualització històrica, el que més la distancia dels serials espanyols precedents és la combinació del treball d'actors emergents amb figures reconegudes del cinema espanyol com Pilar Bardem, Emilio Gutiérrez Caba o María Barranco, i la incorporació d'actors catalans amb un llarga trajectòria com Pep Munné o Nacho Fresneda, que eleven la qualitat interpretativa i el prestigi del serial. La intervenció d'aquest ampli conjunt d'actors és possible gràcies a l'estructura narrativa del serial que comprèn diversos nuclis argumentals connectats pels personatges principals, inicialment cinc joves de diferent condició social i ideològica en la postguerra espanyola, en un plantejament coral que permet ampliar el nombre de trames i d'ambients representats.

Amar en tiempos revueltos, representa, des del nostre punt de vista, l'assoliment d'una fita important per a Televisión Española: la consolidació d'un serial d'estructura oberta i amb un seguit de marques pròpies capaç de connectar amb l'audiència. Tot i així, i més tenint en compte el darrer fracàs de produccions alternatives com *El porvenir es largo* de Ficción TV –serial destinat a cobrir el seu buit entre temporades, estrenat finalment en el *prime-time* dels dissabtes i enretirat després de dos emissions– la trajectòria de la televisió pública estatal pel que fa als serials ens planteja alguns dubtes que, per ara, només volem deixar apuntats aquí. Ens qüestionem, d'una banda, la capacitat de Televisión Española de definir un model de serial propi, desvinculat del melodrama exagerat constret a les marques de la telenovel·la

³¹ El *Premio Ondas a la Mejor Serie de Televisión 2008*, la *Medalla de Plata del Festival de Nova York* del mateix anys o els premis al millor maquillatge i caracterització, i a la millor direcció d'art i escenografia dels recent *Premios de la Academia de TV*, en són una mostra. D'altra banda, és la segona ficció més rendible de Televisión Española, després de *Cuéntame cómo pasó*, que en *prime time* assoleix el 23,8% (4.124.000 espectadors). Els seus rècords oscil·len en un *share* de 26,3% i una audiència mitjana de 3.147.000 espectadors en la seva franja habitual. Mentre que els seus dos capítols especials en *prime time* com a epíleg de la temporada 2007/2008, *Flores para Belle*, van reunir 3.278.000 i 3.128.000 espectadors, superant les sèries de producció pròpia i aliena de la competència en el moment d'emissió amb una quota d'entre el 17,8% i el 18,5%. I els especials de desenllaç d'aquesta temporada, sota el títol *¿Quién mató a Hipólito Roldán?* han convocat 2.910.000 espectadors, amb una quota líder del 19,3%. *Flores para Belle* va rebre el Premi del Jurat Pyrenées d'Or al millor film estranger en la XI edició del Festival Internacional de la Creació Televisiva de Luchón, el febrer de 2009. Font: <http://www.formulatv.com> (sobre dades de SofresAM, consultat 3 de juliol de 2009).

llatinoamericana de model clàssic i del model dinàstic de la *soap opera* nord-americana que engloba les primeres coproduccions amb Televisa, i de l'altra, la seva capacitat –però també la seva voluntat– per narrar històries quotidianes del present de la societat espanyola des d'un plantejament dramàtic³².

5.2.2.4.2 Telecinco i Antena 3 TV: l'aposta per l'adaptació del format de telenovel·la internacionalitzada

Pel que fa a **Telecinco**, també pot observar-se una recerca del to ideal pel serial de sobretaula a través de diverses temptatives fallides –com la saga entorn el negoci de perfums *Esencia de poder* (2001) de Zeppelin TV, a l'estil de les *supersoaps* nordamericanes, que va claudicar davant la competència directa amb *El secreto* a TVE, o *El pasado es mañana* (2005) de Starline, ràpidament enretirada en no assolir el rendiment esperat– fins a l'estrena ***Yo soy Bea*** (2006) de Grundy.

Es tracta de l'adaptació del format colombià *Betty la fea*, un dels fenòmens d'èxit internacional més destacats dels darrers anys. La història amorosa de la parella protagonista que articulava en el format original l'esdevenir de la telenovel·la com a serial tancat, s'allarga en la versió espanyola fins al juny del 2008. Però l'esperat capítol de desenllaç d'aquesta trama principal, àmpliament amortitzat en *prime time*, no va suposar la clausura del serial: setmanes abans s'havien introduït nous personatges, sobre els que s'ha construït un esqueix (*spin off*) sense interrupció. L'evolució argumental d'aquesta segona etapa, d'èxit molt atenuat, ens permet parlar d'un cert biaix cap al model de “proliferació cancerígena del relat” de González Requena (1989), sense final previsible. De fet, després de diversos canvis de posició en la graella de tarda, es tanca abruptament l'estiu de 2009³³.

Aquesta política conservadora de Telecinco amb *Yo soy Bea* no respon només al rendiment obtingut pel serial (amb una mitjana de més de tres milions d'espectadors, líder el 99,3% de les seves emissions en la seva primera etapa) sinó també a l'estrena de l'adaptació nord-americana *Betty* a Cuatro –producció d'alt pressupost que s'ubicava en horari de *prime time* nocturn i no va acabar de funcionar– i sobretot, al projecte amb el que Antena 3 TV

³² Ambdues qüestions són plantejament de recerca interessants d'abordar però lògicament inabastables en el marc d'aquesta tesi. Per a una primera comparació dels mecanismes adoptats per la televisió pública espanyola i la televisió pública catalana pel que fa a l'explotació de la ficció televisiva, en general, com a agent per a la construcció social de la realitat –tal i com es planteja en el marc de la nostra recerca doctoral– pot consultar-se Gómez, Capdevila i Aubia (2005)

³³ *Telecinco ordena el fin de “Yo soy Bea” con un final “de emergencia”*. Notícia publicada a *FormulaTV.com* dilluns 13 de juliol de 2009 [http://www.formulatv.com/1,20090713,12073,1.html (consulta 13 de juliol de 2009)].

s'endinsa en l'adaptació d'un tipus de format serial diari per la sobretaula en clau de comèdia, *Lalola*³⁴, el mateix mes de juliol de 2008. Aquest darrer, després d'una bona arrencada, va patir les seqüeles de l'aferrissada competència en la franja de sobretaula i de tarda en la que es va moure, tant pel que fa al seguiment de l'audiència, com a la seva evolució argumental, contínuament sotmesa a canvis per allargar un format que va acabar tancant-se de manera precipitada.

Al nostre parer, en observar la trajectòria d'Antena 3 Televisión, pel que fa a la ficció de producció pròpia destinada a aquestes franges diürnes, hom pot deduir que l'estratègia adoptada és molt diversa a la de les altres cadenes estatals. Com s'ha comentat, la permanència de les telenovel·les llatinoamericanes a la sobretaula de TVE i Antena 3 TV arriba fins a la dècada actual³⁵. Efectivament, Antena 3 TV, que les primeres temporades duu una política de compra i programació de telenovel·les llatinoamericanes avalades pel reconeixement de l'audiència als seus llocs d'origen o pel seu desplegament de producció i el seu caràcter innovador dins del gènere, acumula fracassos o discretes acceptacions entre alguns èxits inesperats com van esdevenir l'original colombià de *Betty la fea* (2001-2002), o el fenomen quasi desaprofitat de l'estiu de 2005, la també colombiana *Pasión de gavilanes*, que va atreure el públic més jove del perfil femení habitual d'aquestes ficcions. En paral·lel, fa incursions a la comèdia diària amb *La sopa boba* (2004) i adapta serials de temàtica actual però barrejada amb un cert to metalingüístic que no acaba de quallar, com *El auténtico Rodrigo Leal* (2005), la història d'un concursant de *reality* que es fa passar per homosexual.

Aquesta línia d'actuació es manté fins el 2008, amb l'adquisició dels drets d'emissió de telenovel·les llatinoamericanes encara en producció per a la franja de sobretaula, *Pura Sangre* i *Las tontas no van al cielo*, que donaran pas a la reorientació de la seva estratègia cap a formats d'entreteniment com *El método Gonzó* o el finalment vigent magazine *Tal cual lo contamos*³⁶.

³⁴ Adaptació del format argentí *Lalola* de Zebra Producciones on el component de fantasia, la comèdia i la lluita de sexes recupera l'ideari de les produccions posmodernes argentines del clan DelBoca i la transmutació de gènere del protagonista Lalo en Lola a l'estil de Dustin Hofman a *Tootsie* (1982), tot i que aquí de manera més estable gràcies a un encanteri. Recull part de l'audiència de *Yo soy Bea*, pel desgast del serial de Telecinco, arribant a repartir-se entre ambdós una quota d'entre 12 i 15% cadascuna, molt lluny del 22% d'*Amar en tiempos revueltos* (TVE).

³⁵ Antena 3 TV tampoc no dona continuïtat a la línia de producció que el 1998 va apuntar amb *Ambiciones*, una adaptació de la novel·la homònima de Corín Tellado en 53 capítols per a la franja vespertina, a càrrec de Diagonal TV i BRB Internacional.

³⁶ Les estrenes de telenovel·les importades queden reubicades als nous canals de la TDT, com ara *Al diablo con los hombres*, estrenada l'estiu de 2009 a *Antena Nova* o *Perro Amor*, actualment en emissió.

Per últim, per tancar aquesta breu revisió del panorama espanyol pel que fa als serials televisius, cal fer un apunt sobre les altres dos cadenes generalistes de cobertura estatal, Cuatro (2005) i La Sexta (2006). La seva reduïda trajectòria justifica l'absència de produccions serials rellevants i l'adopció d'estratègies de programació basades en la importació de sèries estrangeres, que reforçada per la confluència de "l'era d'or de les sèries nord-americanes" (Tous, 2008) i la recuperació d'aquestes importacions en el *prime time* espanyol que obre *CSI (Criminal Scene Investigation, FOX)* a Telecinco l'any 2000. Tot i així, volem destacar l'emissió de la producció argentina *Rebelde Way* amb la que Cuatro materialitza el seu interès en captar un públic juvenil, a partir de la reestructuració de les seves tardes. Aquest serial, però, només aconseguirà un cert ressò en reubicar-lo als matins del cap de setmana i els períodes estiuencs³⁷. En una línia similar, La Sexta aposta pel serial diari *SMS, Sin Miedo a Soñar* (2006) de Globomedia, amb 185 capítols ambientats en un col·legi privat on va a parar un jove procedent d'un centre de menors. El serial ha estat reemès en diverses ocasions, sempre en horaris vespertins, i malgrat el seu seguiment regular (entre un 1,5% i un 2% de *share*) no sembla un format rentable sobre el que la cadena hagi volgut consolidar una línia de producció ferma, de moment.

³⁷ *Rebelde Way* és un dels productes globals llatinoamericans on la indústria discogràfica i el merchandising completen l'explotació d'una telenovel·la articulada entorn a un grup musical juvenil. Presenta clares similituds amb la sèrie de *prime time Un paso adelante* i el fenomen *UPA Dance* (Antena 3 TV) també exportats a altres països europeus.

5.2.3 Conclusions parcials. Avaluació dels serials catalans situats en coordenades de serialitat i contemporaneïtat

En quant a l'**índex de serialitat** o format, els serials catalans objecte d'estudi remetent a referents de la ficció estrangera. L'alt índex de serialitat que presenten els aproxima a les telenovel·les llatinoamericanes i a les *soap-opera* nord-americanes vistes a Espanya des del 1979, però molt especialment a les *soaps* d'origen anglosaxó estructurades entorn al protagonisme coral de famílies treballadores que es van emetre a Televisió de Catalunya i que encara avui continuen sent els referents més pròxims dels serial català a l'espai europeu. Així, el serial televisiu català no només precedeix la línia d'evolució dels serials de producció pròpia a Espanya sinó que es desmarca en quant a temàtica i construcció realista de les primeres produccions a nivell estatal en inspirar-se, com veurem, en els serials britànics i les telenovel·les brasileres, més que no pas en les *super soaps* nord-americanes i el model clàssic de telenovel·la mexicana i veneçolana.

En quant a l'**índex de contemporaneïtat**, els antecedents que es poden trobar al llarg de l'evolució de la ficció televisiva a Espanya són més variats. En general, les sèries de producció pròpia responen a l'adequació de les narracions televisives a la funció pedagògica que s'atribueix al mitjà, com a mínim, la circulació d'imatges pròpies de l'imaginari col·lectiu. Això ve donat pel **predomini de l'espai nacional i d'un temps passat i/o present** en la ficció televisiva a Espanya fins l'actualitat.

Els canvis del context polític i social de l'Estat espanyol duen a una progressiva aproximació a la narració del temps present en la ficció televisiva, que s'adequa a la necessitat de transmetre nous valors socials i oferir un fòrum públic on debatre temàtiques d'actualitat. D'aquestes premisses parteixen les sèries costumistes dels anys vuitanta, un antecedent significatiu de la representació de la societat receptora en un context contemporani. Malgrat que estructuralment difereixen del model serial –són un model recurrent de sèrie familiar o professional– el tractament i la selecció temàtica dels problemes públics i els conflictes socials d'actualitat –la Llei del Divorci, la violència domèstica, l'homosexualitat o la immersió de la dona en el mercat laboral– les aproxima al to dels serials catalans més que al de les sèries espanyoles dels noranta. Entre d'altres raons, perquè no busquen la “consolació”, com diria Martín-Barbero, ni es poden contemplar en termes d'estandardització o conservadurisme moral a través d'una forta idealització de la realitat, com fa García de Castro. Aquestes sèries parteixen de personatges construïts amb gran profunditat psicològica que desenvolupen les seves accions en un marc de situacions que remetent a la conflictivitat social i moral de l'època. Les seves actuacions no estan destinades a acabar feliçment, és a dir, no hi ha una resolució ideal garantida, com acostuma a passar en les sèries espanyoles actuals.

Això esdevé una característica clau del desenvolupament dels serials catalans, que encadenen situacions resultants de les resolucions de conflictes anteriors en un continuum similar al decurs de la realitat quotidiana. Un continuum que permet el seu format de serial, que és precisament allò que el diferencia de les sèries de costums dels vuitanta.

Respecte a l'actualitat més immediata de la ficció televisiva seriada del panorama espanyol, s'han destacat les diferències de format i de tractament de les produccions autonòmiques catalanes, fortament localitzades en termes d'espai. En canvi, s'ha insistit en alguns trets comuns al "neorrealisme televisiu" espanyol. D'aquests darrers, val la pena tenir presents en el desenvolupament de la recerca, alguns aspectes significatius que se'n deriven i amb els quals es tanca aquesta aproximació des del marc de referència espanyol.

Un és la tendència a intensificar la relació amb el periodisme i abordar temes basats o inspirats en els fets reals que recullen les notícies d'actualitat. Això té a veure, al seu torn, amb la "imatge real d'una realitat fictícia" que García de Castro (2002) identifica en la ficció realista de caire dramàtic: històries basades en valors socials vigents, personatges i trames creïbles.

L'altre és l'espectre de temes socials abordats conforme s'intensifica l'índex de contemporaneïtat, però que varien la seva recurrència i el seu tractament en funció de la voluntat pedagògica entesa a l'època, tal i com hem recollit de les anàlisis històriques, i lògicament del gènere i format amb què es treballa: des de l'educació dels fills, l'adopció, l'homosexualitat, l'avortament, la violència domèstica, les agressions sexuals, l'alcohol i les drogues, l'anorexia, el càncer, la sida, la integració social de diversos col·lectius (la gent gran, els immigrants, els disminuïts físics o psíquics), fins als problemes d'habitatge, les sectes o l'eutanàsia. Temes que travessen l'actualitat més pròxima però que varien en el seu tractament. Els estudiarem a partir del serial televisiu català.

5.3 *Marc de referència II: La ficció televisiva de producció pròpia de Televisió de Catalunya*

5.3.1 Entendre Televisió de Catalunya

Televisió de Catalunya neix amb la voluntat de posar al servei de la cultura catalana el potencial dels mitjans de comunicació de masses. La necessitat de construir una cultura de masses pròpia de Catalunya era de fet, la necessitat de fer que la cultura catalana sobrevisqués en el món modern. Giner *et al.* (1996) en la seva anàlisi sociològica de la cultura catalana destaquen una sèrie de fets de la nostra història recent que ajuden a entendre l'important paper que juguen els mitjans de comunicació a Catalunya.

En primer lloc, la situació derivada del règim dictatorial de l'Estat espanyol del qual forma part la nació catalana. El fet de no gaudir fins el 1977 d'una administració pública autòctona explica el greu retard en el desenvolupament del sistema educatiu i els mitjans de comunicació social propis. Ambdós, escola i mitjans de comunicació, són institucions gestores i promotores per excel·lència de la cultura d'una societat moderna, "indispensables per a la preservació i la consolidació de la identitat col·lectiva d'un país i una cultura pròpia".

Posteriorment, el canvi promogut a partir del restabliment de la Generalitat de Catalunya, des d'on es van engegar mesures destinades a incrementar la visibilitat pública de la cultura catalana i a impulsar el creixement del sector cultural català, especialment el del món mediàtic. Aquestes mesures tenien l'objectiu de pal·liar els efectes d'erosió de la cultura d'arrel autòctona catalana generats per dos factors directament derivats del règim dictatorial: l'acció dels mitjans de comunicació d'expressió castellana i ideologia franquista, dominants durant aquest període, i el factor sociodemogràfic que comprèn la reestructuració de la població catalana a partir de les massives migracions provinents de tot l'Estat.

En aquest context és on s'inscriu la creació dels dos grans mitjans de comunicació social de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (CCRTV), ara Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA)³⁸: Televisió de Catalunya i Catalunya Ràdio. Ambdós, com a principals mitjans de comunicació de masses moderns, estaven destinats a cobrir la necessitat d'eixamplar la base de sustentació social de la cultura catalana, és a dir, a participar del procés de normalització cultural, a partir sobretot de la

³⁸ El 3 d'octubre de 2007 s'aprova al Parlament de Catalunya la nova llei de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, canviant la seva denominació.

normalització lingüística, que havia de dur a la incorporació gradual a l'àmbit cultural català de segments amplis de les classes populars que fins aleshores restaven al marge.

Només cal anar a veure l'èxit d'audiència sense precedents dels serials catalans, l'alt grau de fidelització que generen en tant que productes seriatos i l'efecte de captació i increment de públic que han suposat a Televisió de Catalunya des del 1994, per constatar el seu pes específic en l'acompliment d'aquesta funció primordial del mitjà televisiu català. Estem d'acord amb els sociòlegs catalans encapçalats per Salvador Giner en què en un món caracteritzat per la internacionalització de l'economia i la difusió global de la informació, la tasca d'especificació cultural i política de comunitats "minoritàries" com la catalana resulta cada cop més complexa i difícil de realitzar. En aquest sentit, és que ens atrevim a afirmar que l'aportació dels serials a la cadena autonòmica catalana no ha perdut vigència malgrat la reducció progressiva de la massa crítica d'audiència que ha patit els quatre tres anys, proporcional, d'altra banda, a la del canal en la difícil conjuntura actual³⁹.

Creiem que els serials de producció pròpia, en sintonia amb l'esperit de lluita de la televisió autonòmica, són encara més pertinents en el context actual on Catalunya, que lluny d'haver culminat un procés de normalització cultural, s'enfronta a nous reptes afegits, tant en l'àmbit de definició política i econòmica més àmplia –com suposa la integració en un nou espai de lluita i debat com és la Unió Europea (Giner *et al.* 1996) o com ha posat de manifest el perllongat canvi estatutari pel que fa a les relacions amb la resta de l'Estat– com en les dinàmiques socials i culturals que ha obert la nova onada d'immigració. Pel que fa a aquest darrer punt, cal tenir present que es tracta de immigració en la seva majoria no europea, de procedència llatinoamericana i marroquina, per a la qual l'assimilació a Catalunya a través de la llengua resulta difícil, i a voltes, innecessària des d'un punt de vista absolutament pragmàtic, ja que integrar-se culturalment en el marc estatal no implica un esforç de normalització lingüística pròpiament dit⁴⁰. I des d'aquest punt de vista, és que creiem que s'ha de valorar el paper que juga la televisió catalana, també a través dels serials de producció pròpia, en el joc d'equilibri que suposa la promoció de la llengua i la cultura catalanes i els principis de

³⁹ Una conjuntura que podríem resumir com a conseqüència de la fragmentació de l'audiència per l'augment de canals i l'increment de noves formes de consum audiovisual i d'oci facilitades per l'avenç tecnològic, en termes generals; amb l'afegit de la creixent intensitat de la pressió exercida envers els mitjans de comunicació de servei públic pel seu finançament mixt, en quant al context específic del sistema espanyol.

⁴⁰ Atès que el nucli de la normalització cultural es troba en l'aprenentatge de la llengua. Amb això no s'està afirmant que l'assimilació cultural al marc espanyol sigui immediata per la base lingüística comuna.

respecte al pluralisme cultural, polític i social en què es basa el model de convivència del país.

El fet que Catalunya disposi d'instruments polítics que li permeten actuar sobretot en el camp de la indústria de l'audiovisual com a àmbit predominant de comunicació dels nostres temps per defensar la seva cultura en el marc de l'Estat plurinacional en què s'inscriu, és el que per a Giner *et al.* (1996) pot alleujar les pors culturals avui respecte del passat. Tot i així, des del nostre punt de vista, i sense que aquest sigui un tema a desenvolupar en el marc de la tesi doctoral, caldria matisar-ho d'acord a un context advers per altres qüestions, on esdevé imprescindible defensar el paper dels mitjans de comunicació catalans.

5.3.2 Entendre la producció de ficció de Televisió de Catalunya

Coincidim amb Enric Castelló (2005:340) en què el punt de partida aquí ha de ser el mapa sobre els mandats i les etapes en relació a la “cadena de comandament bàsica que té una implicació en la política de producció de sèries de ficció pròpia del canal públic català”. Prenem el seu rigorós estudi sobre la producció pròpia de ficció de Televisió de Catalunya com a primer referent per a traçar les línies bàsiques que delimiten el context de producció del serial català. D'acord amb l'investigador català, l'organització interna de Televisió de Catalunya en quant a la producció de ficció passa històricament —el seu estudi és anterior a la reestructuració de la CCMA— per aquestes quatre figures: director de la CCRTV, director de Televisió de Catalunya, Director de programes i, des del 1993, el Cap del Departament de Dramàtics (figura 21).

L'articulat d'aquestes figures i especialment el relleu en la Direcció de Programes, marca, per a Castelló (2005) diverses etapes en la direcció de Televisió de Catalunya, on el serial objecte d'estudi hi és sempre present. Així, hi reconeix un període inicial amb Oleguer Sarsanedas com a Director de Programes (1990–1995) on es consolida el projecte de ficció pròpia sobre dos objectius: la introducció en el *prime-time* i la producció d'un serial d'emissió diària, *Poblenou*, que donarà lloc a la creació del Departament de Dramàtics amb Joan Bas al capdavant. I un darrer període, encapçalat per Francesc Escribano, on s'aposta pel serial obert, *El cor de la ciutat*, el 2000. Hi afegiríem, al nostre parer, una nova etapa, des del 2005, on juntament amb la renovació d'*El cor de la ciutat* (canvi d'escenari) s'opta per diversificar l'oferta serial amb *Ventdelplà* al prime-time. Fins i tot, ens aventuraríem a indicar-ne un ulterior canvi el 2010, amb el tancament de tots dos serials —el més llarg de la cadena, el desembre de 2009 i el d'edició nocturna, prorrogant

les previsions, el darrer trimestre de 2010– que apunta a la conseqüent renovació dels serials de Televisió de Catalunya.

FIGURA 21. Direcció i etapes de la producció de ficció a Televisió de Catalunya

Llegenda: 1994-1996. De *Poblenou* a *Nissaga de poder* (en groc); De *Nissaga de poder* a *Laberint d'ombres* (1996-2000); i el regnat d'*El cor de la ciutat* (2000-2003). [Castelló, 2005]

	Direcció CCMA	Direcció TVC	Direcció de Programes	Cap de Dramàtics	Serial
1984	Joan Granados	Enric Canals	Lluís Maria Güell		
1989		Jaume Ferrús	Jaume Santacana		
1990			Oleguer Sarsanedas		
1993				Joan Bas	
1994					<i>Poblenou</i>
1995	Jordi Vilajoana	Lluís Oliva	Albert Rúbio		<i>Secrets de família</i>
1996					<i>Nissaga de poder</i>
1997				Jordi Roure	
1998			Lluís Oliva (TVC)		<i>Laberint d'ombres</i>
1999					
2000	Miquel Puig	Miquel Puig	Francesc Escribano		<i>El cor de la ciutat</i>
2001					
2002	Vicenç Villatoro	Joan Oliver			
2003					
2004	Joan Majó	Francesc Escribano	Carme Basté		
2005					<i>Ventdelplà</i>
2006					
2007					
2008	Rosa Cullerell	Mònica Terribas	Jordi Serra		
2009					

Font: Castelló (2005). Per a la darrera etapa, CCMA [http://www.ccma.cat, consulta 8 juny 2008]

Entremig s'hauran succeït diverses persones en la cadena de comandament els càrrecs al llarg d'una etapa (1995-2000) d'alts i baixos per a la Televisió de Catalunya com a conseqüència de la crisi i conseqüent redefinició del sector,

l'eclosió de la ficció domèstica espanyola i les retallades pressupostàries. Aquí és especialment significativa la substitució de Joan Bas per Jordi Roure com a Cap de Dramàtics, en engegar el primer Diagonal TV, productora clau del sector que ha estat àmpliament citada en l'epígraf anterior, i també el serial *Nissaga de poder* (1996) i la *sit-com Plats bruts* (1999) com a èxits destacats, en contraposició als fracassos del serial juvenil *El joc de viure* (1997) o *Crimis* (2001) (Castelló, 2005:340-342).

Sense ànim de ser exhaustius, presentem a continuació una breu panoràmica de les sèries de producció pròpia de Televisió de Catalunya (1984-2009) d'acord al que hem pogut aïllar com a les seves principals línies d'acció⁴¹. Deixant, en darrer terme, el serial, sense oblidar que “*Poble nou* va marcar l'inici d'una etapa. El seu èxit ens va donar la força i darrera van venir *Estació d'enllaç*, els sketches de la Lloïll...Fou el preàmbul de tot el que tenim avui” (Joan Bas, 2006, en premsa)⁴².

5.3.2.1 *La via de l'humor: telecomèdies i sitcoms*

Televisió de Catalunya aposta per la via de l'humor des dels seus inicis com el mode adient de connectar amb el seu públic i construir relats de proximitat cultural. Així, després d'una primera telecomèdia d'escàs ressò, *Carme i David, cuina, menjador i llit* (1984) aquestes produccions seran una constant en la programació dels anys vuitanta, amb sort desigual. Hi podem distingir tres grans etapes:

⁴¹ Malgrat l'abundància de fonts documentals, en la nostra revisió hem detectat contínues contradiccions en el recull global de produccions de ficció, generalment pel que fa a la classificació per gèneres (telecomèdies, dramàtics), de formats (sèries, minisèries i antologies) o tipus de producció (associada, en règim de coproducció, etcètera). La relació que es presenta a continuació es limita a aquelles produccions significatives de Televisió de Catalunya, realitzades de manera íntegra o associada amb d'altres productores, que tenen un índex de serialitat mig (per tant, s'exclouen telefilms i minisèries inferiors als 6 capítols) sense tenir en compte les sèries d'animació i/o infantils, ni les produccions destinades al Canal 33 (segon canal de Televisió de Catalunya, 1988). S'han considerat fonts documentals fiables: Baget (1999, 2003), Martínez Lacueva (1996), Vilches *et al.* (1999-2004), Castelló (2005), Martínez García (2008a,b) i la informació disponible en xarxa a través de la seu oficial de Televisió de Catalunya, a propòsit del seu 25è aniversari [<http://www.tv3.cat/25> (consultat el 20 de juliol de 2008)]. S'ha seguit la classificació de gèneres i formats argumentada per Castelló (2005: 349-453) per a les produccions compreses entre el 1994 i el 2003.

⁴² Declaracions recollides a “Ficción con denominación de origen”, reportatge publicat a *La Vanguardia*, diumenge 16 de juliol de 2006 (pàgina 11 del *Suplemento Vivir*).

5.3.2.1.1 Les primeres telecomèdies d'Esteve Duran (1988–1992)

El període inicial s'engloba sota el nom d'un professional amb una àmplia trajectòria a TVE-Catalunya, Esteve Duran, que inicia la seva col·laboració amb Televisió de Catalunya amb el programa de Joaquim Maria Puyal *Vostè jutja* (1986). Pel que fa a les telecomèdies, hi figura com a guionista, realitzador i/o director de tot el conjunt de coproduccions de Televisió de Catalunya amb Dco, la productora de Puyal, d'aquest període (figura 22): des de *De professió API* (1988) fins a *Quart segona* (1991).

5.3.2.1.2 Noves fonts d'inspiració: gags, còmics i altres provatures (1992–1998)

A jutjar per la diversificació del gènere a partir del 1992, entenem que la direcció de Televisió de Catalunya, en part per la maduresa assolida en els gairebé deu anys d'emissió, fa un gir notable en la seva política de producció per a aquestes ficcions i obre un període d'experimentació que duu a veure en pocs anys, telecomèdies basades en personatges còmics com *Quico* (1992) o incursions menys reeixides com *I ara què, Xènia!* (1993), comèdia musical protagonitzada per Àngels Gonyalons, ambdues dirigides per Ricard Reguant. I tot un seguit d'apostes de valor quasi garantit pels grups teatrals que han triomfat prèviament en l'humor de gags i sketches com ara: *Teresina, S.A.* (1992) de La Cubana –prèvia experiència amb l'humor de *Els Grau* (1991)– o *Laura* (1998), comèdia sentimental a càrrec de Lloïl Bertran –*La millor Lloïl* (1992), *La Lloïl* (1993) o *El show de Diana* (1997)– i les també descrites per Castelló (2005) com a “route-series” de Dagoll Dagom, *Oh, Europa!* (1994) i *Oh, Espanya!* (1996). Totes elles tenen en comú la construcció sobre una base de personatges fixos i estereotipats que les apropa a la *sit-com*, però alhora, a la tradició d'humor arrelada a la Televisió de Catalunya a través d'espais com *Guaia què fan ara!* (1987), *Vindrem a sopar* (1990) o els grans èxits de El Tricicle: *Tres estrelles* (1987) o *Xoof* (1994), que tindran continuació en el següent període amb *Dinamita* (2000) i *Trilita* (2005). Altres incursions puntuals de Televisió de Catalunya en la telecomèdia són *L'agència de viatges* (1993) i *Pedralbes Centre* (1995) que segueixen l'esquema de la comèdia ambientada en un espai de treball sociocentripet.

5.3.2.1.3 L'eclosió de la *sit-com* catalana (1999–2008)

El nom propi aquí és *Plats bruts* (1999), la primera *sit-com* pura catalana, que es desmarca de les experiències anteriors i dels referents de l'humor britànic o la telecomèdia d'herència teatral. Aquesta producció de Krámpack, El Terrat i Televisió de Catalunya, amb Joel Joan i Jordi Sánchez al capdavant, ha passat a la història de la televisió autonòmica com un èxit sostingut (setanta dos capítols distribuïts en sis temporades, amb una quota mitjana del 35%, molt pròxima al milió d'espectadors), un format exportable (*Platos sucios* a ETB2) i

capaç de generar escola, com ho demostren el seguit de coproduccions on hi és vinculat part de l'equip de professionals que la va fer possible: *L'un per l'altre* (2003), amb L'Avern Produccions, on figuren Jordi López i Sergi Pomper Mayer com a guionistes, o d'aquest darrer, *Lo Cartanyà* (2005) amb El Terrat (Martínez, 2008). Obre, a més, una nova forma de col·laboració entre els grups de teatre catalans i la televisió autonòmica, on es suma amb èxit la companyia T de Teatre, amb *Jet Lag* (2001), i amb menys fortuna, Dagoll Dagom amb *Psico Express*, el mateix any. El darrer èxit és *13 anys i un dia* (2008) de Mediàpolis-La Productora (Grupo Lavínia) encapçalat per l'actor Joan Pera i el seu fill Roger Pera. *Plats bruts* és, a més, un objecte d'estudi privilegiat per a la construcció de la identitat catalana a través dels mitjans de comunicació, en integrar elements tradicionals de la cultura catalana des d'una revisió contemporània⁴³ (Martínez García, 2008a).

Queden relegades a títols puntuals, tot i que reeixits, les telecomèdies que s'allunyen d'aquest format nord-americà: *La memòria dels Cargol* (1999), una experiència única per l'ambientació històrica molt en sintonia amb l'herència de l'humor estructurat al voltant d'un nucli de personatges fixos de Dagoll Dagom, i la comèdia familiar *Majoria absoluta* (2002) amb guió de Joaquim Oristrell, que suposa el retorn a la pantalla amb un registre diametralment oposat de l'actriu Emma Vilarasau (la controvertida Eulàlia Montsolís del serial *Nissaga de poder*). Línia on encabim la darrera producció amb Dagoll Dagom i Mediapro, *La sagrada família* (2010) i s'ha presentat *Divines* de Gestmusic (temporada 2010/2011).

L'humor també obrirà noves vies amb *Polònia* (2006), una relectura irònica de la política catalana, que es reforça amb l'èxit d'audiència del món paral·lel dels imitadors de *Crakòvia* (2008), proporcional al de les fites futbolístiques assolides pel F.C.Barcelona els dos darrers anys. Aquestes paròdies modernes comparteixen amb les telecomèdies i les sitcoms catalanes la voluntat de connectar amb el públic català a través de la construcció d'universos diegètics culturalment pròxims, intensificant, encara més, l'índex de contemporaneïtat fins a la immediatesa de l'agenda informativa.

⁴³ Entre els treballs més recents hi figura també l'específic d'Enric Castelló (2008) *Halloween in a Situation Comedy: Postmodernity, Tradition and Identity*. Dins: O'Donnell, H., Foley, M. (eds.) *Halloween in a Globalising World*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. Al nostre parer, un dels valors afegits de *Plats bruts*, a més de ser un format exportable en permetre l'adaptació cultural dels continguts especialment en contextos socio-polítics on la tasca de construcció identitària a través dels mitjans de comunicació és compartida, és la seva paradoxal atemporalitat. Malgrat el seu alt índex de contemporaneïtat no presenta de manera recurrent ítems que l'ancorin a un context immediat massa específic des d'on fer les inferències que permeten a l'espectador gaudir dels acudits. Si més no, no ho fa amb la intensitat d'altres sitcoms espanyoles, com *Siete vidas*, que se'n ressenteixen greument en les seves reemissions temps després.

FIGURA 22. Telecomèdies i sitcoms de Televisió de Catalunya (1984-2010)

Inclou els programes d'humor basats en sketches que es citen com a precedents o referències.

Any	Telecomèdia	Sitcom	Humor (sketch)
1984	Carme i David, cuina, menjador i llit		
1985	Kiu i els seus amics		
1987			Guaita què fan ara! Tres estrelles
1988	De professió API		
1989	Tot un senyor		
1990	Sóc com sóc		Vindrem a sopar
1991	Avui per demà		Els Grau
	Quart segona		
1992	Teresina S.A.		La millor Lloï
	Quico		
1993	L'agència de viatges		
	I ara què, Xènia		La Lloï
1994	Oh, Europa!		Xoof!
1995	Pedralbes centre		
1996	Oh, Espanya!		
1997			Lloï mix
			El show de la Diana
1998	Laura		
1999	La memòria dels Cargol	Plats bruts	
2000			Dinamita
2001		Jet Lag	Ell i ella
2002	Majoria absoluta	Psico Express	
2003		L'un per l'altre	
2005		Lo Cartanyà	Trilita
2006			Polònia
			Barçòvia
2007			Polònia 2050
2008		13 anys i un dia	Crakòvia
2009			
2010	La Sagrada Família		
	Divines		

5.3.2.2 *Les sèries dramàtiques*

5.3.2.2.1 Minisèries de qualitat

A les minisèries i antologies dels primers anys és on més es marca la influència literària i teatral dels orígens de la producció de ficció de Televisió de Catalunya –*Mecanoscrit de segon origen* (1985), *13x13* (1987), *Candel* (1987) o *Crònica negra* (1988), per exemple–. Tenen una certa continuïtat els darrers anys amb les produccions comentades en epígrafs anteriors sobre textos de Mercè Rodoreda, i títols emblemàtics com els de les minisèries històriques d'alta qualitat *Arnau* (1994), que narra la mítica llegenda del comte Arnau en els cotats catalans del segle XI i és coproduïda amb Ovideo TV amb motiu de la commemoració del desè aniversari de TV3 i, *Andorra, entre el torb i la Gestapo* (2000), basada en fets reals que narren la col·laboració entre la resistència francesa, catalana i andorrana durant la Segona Guerra Mundial, ambdues dirigides per Lluís Maria Güell. Les darreres apostes en aquesta línia han estat la coproducció amb Oberón Cinematogràfica i TVE de *Serrallonga la llegenda d'un bandoler* (2008) en dos capítols de 85 minuts, i les citades en epígrafs anteriors: *Les veus de Pamano* (2009) i *Ull per ull* (2010), on es sumaria la segona part de *La Mari* (2003, 2010). I un cas apart el conforma *La via Augusta* (2007) amb Ovideo TV –la producció que més enrere en el temps duu a la ficció catalana en ambientar-se a la Tarraco romana del segle I a.C.– que va quedar limitada als dotze capítols d'una hora inicials, inclòs el divulgatiu *A la romana* de quinze minuts.

El 2006, Televisió de Catalunya va provar a emprendre una nova via amb *Àngels i Sants*, coproduïda amb Fairplay, una minisèrie de gamma alta –amb un pressupost de més de dos milions d'euros molt per sobre dels estàndards de la cadena–, la primera rodada en suport cinematogràfic i orientada a obtenir ressò internacional: “l'objectiu principal de la sèrie no és obtenir grans índexs d'audiència, sinó donar prestigi a tota la nostra producció de ficció en general” afirmava Francesc Escribano, aleshores director de la cadena⁴⁴. Tant la cuidada realització i la qualitat interpretativa d'actors de renom com Lluís Homar o Josep Maria Pou, com la temàtica d'acció policial i thriller dels set capítols de cinquanta minuts– l'argument gira entorn d'una operació dels Mossos d'Esquadra on s'infiltra una ex-agent com a prostituta per desmantellar una banda de narcotraficants – l'aproximen al plantejament, també fallit de *Crimis* (2000), que ha estat comentat anteriorment.

⁴⁴ Inset de Francesc Escribano a la pàgina de presentació de la sèrie a la web oficial de Televisió de Catalunya [http://www.tv3.cat/actualitat/198543222/Francesc-Escribano-Angels-i-Sants-pot-donar-prestigi-internacional-a-la-ficcio-de-TVC (consultat, 7 de juliol de 2009)].

5.3.2.2.2 Els relats contemporanis amb el segell de la casa

D'altra banda, les sèries dramàtiques de major recorregut tenen escasses incursions durant la primera dècada d'emissions regulars de Televisió de Catalunya⁴⁵, i no trobem el seu primer títol referencial fins a l'estrena d'*Estació d'enllaç* (1994). Al nostre parer, aquesta és una sèrie a considerar aquí per la seva filiació amb un producte que considerem germen del serial televisiu català, *La Granja*, del que parlarem abastament tot seguit. Hi comparteix argumentista, Jaume Cabré, i productor, Joaquim Maria Puyal, i a més, incorpora alguns elements propis del primer serial català, *Poblenou* (1994) estrenat mesos abans, com ara el to costumista i les trames serials articulades sobre les relacions entre els personatges fixos –treballadors i botiguers de l'estació per on passen tants altres personatges esporàdics, responsables de les trames episòdiques–. Tal i com recull en la seva detallada anàlisi Castelló (2005:367-371) l'èxit perllongat d'aquesta producció, que passa dels 13 capítols inicialment previstos als 140, té molt a veure amb el “realisme urbà” del que s'impregnen les històries quotidianes dels catalans en l'actualitat. Un punt en comú amb els serials coetanis.

FIGURA 23. Sèries dramàtiques de Televisió de Catalunya (1984-2010).

En gris fosc els esqueixos (*spin off*) de serials. En gris clar original i esqueix

Any	D'ambientació contemporània	D'ambientació històrica
1986	Tot queda en família	
1994	Estació d'enllaç	
1995	La Rosa	
1996	Sitges	
1997	Dones d'aigua	
1999	Nissaga l'herència	
2000	Crims	
2001		Temps de silenci
2003	16 dobles	
2004	Porca misèria	
2006	<i>Mar de fons</i>	
2007		La via Augusta
2008	<i>Zoo</i>	
2009	Infidels (i 2010)	

⁴⁵ *Tot queda en família* (1986) n'és una poc reexida mostra d'aquest període. S'estructura entorn a una família barcelonina i aborda, en una estructura poc serial, els problemes quotidians als que s'enfronten contemporàniament els catalans amb un to més aviat irònic.

En paral·lel al decurs d'*Estació d'enllaç* es va estrenar una altra sèrie dramàtica, *Sitges* (1996) entorn a les relacions socials i la lluita per l'ascens socials de joves de trenta anys, professionals de classe mitja-alta i, a diferència de l'anterior, amb un gran desplegament d'exterior que mostressin l'essència mediterrània (figura 23). Segons extreu Castelló (2005:393-5) de les entrevistes amb els guionistes i el director de Televisió de Catalunya aleshores, Albert Rúbio, el seu curt recorregut pot justificar-se en gran part per l'estratègia de programació que es va seguir en ubicar-la competint amb el futbol, i en menor mesura als condicionants de producció i la construcció d'un univers diegètic més distanciat de l'audiència pel que fa a l'estratègia socioeconòmica. Per raons similars, l'esdevenir de la següent sèrie dramàtica, *Dones d'aigua* (1997), coproduïda amb la productora Hamlet i el Balneari de Montbrió del Camp (Castelló, 2005:400), no seria gens diferent.

I no serà fins al 2003 que trobarem una altra sèrie ambientada entorn a un lloc de treball o de trànsit de persones –un hotel– destinada a la franja de *prime time*, *16 dobles*. En aquest cas, però, cal comentar dues peculiaritats. La primera és que es tracta, al nostre parer, d'una de les sèries més híbrides de la televisió catalana, on els elements de comèdia esquitxen massa tènueament les línies dramàtiques dominants, i fins i tot, les innovacions en la narrativa, com ara la focalització narrativa en la protagonista, la Lídia Bofill, desdoblament de personalitat inclòs, no acaben de definir-se de manera clara. L'altre tret a destacar ens duu a un tipus diferent de sèrie dramàtica, i és que *Setze dobles* (2003) és l'esqueix de *Temps de silenci* (2001), sèrie d'ambientació històrica també de la productora Diagonal TV, amb la que comparteix escenari: l'Hotel Europa és la casa dels Dalmau, ubicada a la mateixa Plaça del Blat on vivien la resta de protagonistes de la ficció contextualitzada en la dictadura franquista.

5.3.2.2.3 La recuperació de la memòria històrica duta a la ficció

Temps de silenci (2001) és un dels majors èxits de la Televisió de Catalunya pel que fa a la línia de dramàtics nocturns, d'una banda, i en quant al reconeixement obtingut per la seva contribució a la recuperació de la memòria històrica, de l'altra. Es va estendre dels 26 capítols inicials als 53 finalment emesos, ambientats ja en l'època democràtica moderna. Tal i com ha estat comentat en abordar l'índex de contemporaneïtat, el treball de documentació històrica es tradueix en la combinació constant d'imatges documentals i un intens treball escenogràfic i de caracterització dels personatges. Per a Castelló (2005:436-7) és una de les apostes de ficció amb vocació política “des d'un punt de vista democràtic i reivindicatiu” emblemàtiques de la Televisió de Catalunya, que connecta amb “(un) model de programació molt preocupada pel documental i el reportatge (Escribano, i1187), i (...) (treballada) des d'un punt de vista catalanista (Gomà, i267) i més concretament, catalanista-progressista (Sirera, i544) segons els seus autors”.

5.3.2.2.4 Les filiacions més intenses amb els serials catalans

En un altra línia volem situar les produccions afins al model de telenovel·les o *soaps* resseguits en aquesta tesi, bé perquè estiguin destinades a substituir-les temporalment, bé perquè en siguin esqueixos. Així tenim, d'una banda, *Mar de fons* (2006) amb 40 capítols on es barregen històries d'amor i venjança en el marc dels negocis familiars –una editorial ubicada al World Trade Center barceloní–, i *Zoo* (2008), on cuidadors i administratius del recinte d'animals configuren un univers humà idoni per a retratar relacions humanes complexes amb un filó d'intriga de rerefons. Ambdues són sèries produïdes per Diagonal TV per substituir el buit deixat pel serial nocturn *Ventdelplà* (2005) durant els parèntesis necessaris entre una i altra temporada els dilluns i dimarts a la nit. Mentre que la primera obté uns resultats dignes, d'acord al repte de suplir l'èxit de *Ventdelplà*, segons la pròpia cadena –mitjana global de 532.000 espectador i una quota del 17,5%– la segona cau per sota del 12% en el seu segon capítol fins a precipitar el seu tancament amb 22 dels 52 capítols inicialment previstos⁴⁶.

Com a *spin offs* o esqueixos, hi situem produccions com *La Rosa* (*Rosa*, 1995; *Rosa, punt i apart*, 1996; i *Rosa, la lluita*, 1996) i *Nissaga, l'herència* (1999). La primera segueix la història d'emancipació del personatge femení protagonista de *Poblenou* (1994), una dona adulta i decidida que refà la seva vida després de la seva separació matrimonial traslladant-se a una nova ciutat, Manresa, i emprenent nous projectes laborals i noves relacions. La segona, reprèn la història dels Montsolís transcorreguts setze anys de la mort d'en Mateu i l'Eulàlia Montsolís, amb una voluntat continuista pel que fa a les trames de relacions familiars i lluita pel negoci de les caves, però amb un treball més intens de la psicologia dels personatges i un clar augment del nivell de qualitat de la producció i la realització (Castelló, 2005:420-2). Tot i així, la segona entrega de tretze capítols no obté els resultats esperats.

5.3.2.2.5 Quadern de bitàcora

No volem tancar aquest repàs sense insistir en el que, des del nostre punt de vista, són les apostes més significatives de la Televisió de Catalunya pel que fa a les sèries dramàtiques contemporànies: *Porca misèria* (amb Arriska Films, 2004) i *Infidels* (amb Diagonal TV, 2009). Ambdues suposen la renovació de la narrativa serial de la televisió catalana, no només per la qualitat de la seva factura audiovisual –on hi té molt a veure el diferencial del seu pressupost i l'experiència assolida per la cadena i les productores implicades al llarg del temps– sinó, i sobretot, per la renovació temàtica i l'obertura cap a nous

⁴⁶ Font: Geca consultores. Subscripció on-line serveis (dades de TNS Sofres).

tractaments de realitats humanes pròpies de la societat catalana contemporània⁴⁷.

Com hem insistit en remarcar al llarg d'aquest capítol, aquesta voluntat de narrar la realitat social contemporània és el que més uneix els serials a la trajectòria de sèries dramàtiques de la televisió catalana aquí resseguides. I també, el que ens duu, de cap, vers els serials objecte d'estudi, sens dubte l'eix vertebrador de la ficció de producció pròpia de la Televisió de Catalunya.

5.3.2.3 *Dramatitzacions de l'actualitat: el debat social des de la ficció*

En línies anteriors hem descrit *La Granja* (1987) com el germen dels serials. Argumentar-ho ens duu a recórrer a una altra figura referencial de la comunicació pública a Catalunya, Joaquim Maria Puyal, que s'incorpora a la televisió autonòmica catalana el 1985 al capdavant de *Vostè jutja*, un debat en directe sobre qüestions d'actualitat i d'interès públic presentat en forma de concurs. El que té de significatiu aquest programa és la inserció de ficcions breus on s'escenificava el tema del debat a través d'un personatge, en Ràfeques (interpretat per Carles Canut). Aquestes ficcions servien com a pròleg que donava l'entrada al desenvolupament del programa en un escenari inspirat en les sales de tribunals on els concursants, defensor i acusador, acabaven acatant el veredict del jurat popular, el públic assistent (Baget, 1999a:128; 2003:135). L'esperit del programa, que va comptar amb 67 edicions, es recull en les declaracions del propi Puyal a *Teleprograma*, a propòsit de la seva participació a l'INPUT 87:

“Va haver un interès majoritari de totes les televisions i van tenir capacitat per comprendre que el programa tingués certes concessions (...) per atreure a les masses, perquè una televisió pública com TV3 té certs condicionants, que són els de no moure's per criteris comercials, sinó culturals, divulgatius i socials que hem compaginat amb un llenguatge assequible, digerible i amb la presentació d'un personatge com *Ràfeques*, vehiculitzador d'aquest esperit popular” (*Teleprograma*, edició Catalunya, 29 de juny de 1987) (Baget, 1999a:144-5).

Puyal va retornar el 1988 a la Televisió de Catalunya com a director del concurs *Tres pics i repió*, on va recórrer a personatges ficticis com la Vicenteta i el Doctor Matí, ben aviat popularitzats. El 1989 dirigeix i presenta un dels bucs insígnia de la història de Televisió de Catalunya, *La vida en un xip*, un col·loqui en directe amb especialistes per debatre amb el públic assistent

⁴⁷ Un plantejament que les connecta amb el serial de Televisió de Catalunya, que substitueix *El cor de la ciutat* en la franja de sobretaula des del mes de gener de 2010 – *La Riera*– lògicament, no inclòs en el període estudiat.

temes d'actualitat amb repercussió social, introduïts a partir d'una estructura dramàtica, *La Granja*. Aquest espai de ficció de 15 minuts, que es va anar allargant fins arribar a la mitja hora, seria la gran aposta de Puyal, que va encertar en pensar que la millor fórmula per atraure el públic de l'informatiu vespre que els precedia a la graella era introduir el debat des de la ficció i portar-lo cap a la realitat més pròxima i comprensible.

“A mi em feia por que si el “Xip” començava amb un debat tècnic perdriem una quota d'audiència difícil de recuperar més tard. Vaig decidir que *La granja* fos un calçador que introduiria els espectadors habituals de sèries populars de ficció en un tema de controvèrsia – la pregunta de *La vida en un xip* – gairebé sense adonar-se'n. Em sembla que va ser una bona pensada. L'audiència es va deixar arrossegar” (Josep Maria Puyal, *Desè aniversari de TV3*, declaracions recollides per Martínez Lacueva, 1996)

Així la petita granja de barri popular que regentada pels membres d'una família de tres generacions actuava com a espai cohesionador i lloc de reunió per als personatges i pels milers d'espectadors que assistien al plantejament del tema de debat com a nucli argumental de les històries quotidianes de la ficció. La ficció es barrejava amb la realitat quan un dels personatges establí conversa amb Joaquim Maria Puyal, traslladant el tema al plató del debat (Baget, 1999a).

Per a Puyal, qui a més de ser un professional de la comunicació d'èxit merescut és una de les persones que probablement millor sap reflexionar sobre la seva feina, la clau de l'èxit de *La Granja* i la seva connexió amb les produccions serials posteriors, radica en l'excel·lent tasca d'uns professionals disposats a assumir nous reptes – com ara el ritme frenètic de producció que imposava la necessitat de fer de l'actualitat informativa el motor argumental del guió – i del bagatge teatral de Catalunya, que proporciona un bon punt de partida a nivell interpretatiu.

Altres simbiosis similars es van produir en *El joc del segle* (1991), concurs ideat pel mateix Puyal que va donar a conèixer la Lloï Bertrán i els seus personatges o *Polèmic* (1992), espai que va substituir *La vida en un xip* amb el personatge Pau Galí com a introductor del tema. El transvasament de personatges també ha estat observat en les telecomèdies i els programes d'humor com un recurs comú en la història de la Televisió de Catalunya. Però el que aquí marca la diferència és la clara percepció de com la ficció pot abordar temes de clara repercussió social i presentar-se com a fòrum de debat de l'agenda informativa.

5.4 Els serials catalans: trajectòria i trets diferencials

“Per a Oleguer Sarsanedas, *Poble nou* està basat en una història original que recull els sentiments i la manera de ser de Catalunya però, a més a més, la televisió pública catalana llançava aquesta producció amb el convenciment que jugava un paper fonamental en la unitat de la ciutadania, a més de pensar que els espectadors catalans, veient l'obra, se sentien participants del naixement d'una tradició (Sarsanedas, 1993:142-143)” (Castelló, 2005:364)

Animats per l'èxit de *La Granja* (1989) fins i tot en la seva reemissió estival el 1992, la descoberta de l'atractiu de narrar històries quotidianes en un to costumista, i sabedors de la importància que la ficció de producció pròpia té per l'assoliment dels objectius culturals i socials de Televisió de Catalunya, la cadena autonòmica fa una ferma aposta pel serial televisiu d'emissió diària amb *Poble nou* (1994).

A partir d'aquí, la història del serial televisiu català com a principal eix vertebrador de la producció del Departament de Dramàtics de Televisió de Catalunya (Castelló, 2005:353) s'escriu en una successió contínua de títols emesos en horari de sobretaula, als que els darrers anys s'hi ha sumat l'èxit de *Ventdelplà* en horari de *prime time*, inicialment emès en dos lliuraments setmanals, dilluns i dimarts (figura 24)

FIGURA 24. Serials de Televisió de Catalunya (1994-2010)

Any	Horari de sobretaula	Horari nocturn	
1994	Poble nou		
1995	Secrets de família		
1996	Nissaga de poder		
1997		El joc de viure	
1998	Laberint d'ombres		
1999			
2000	El cor de la ciutat		
2001			
2002			
2003			
2004			
2005			Ventdelplà
2006			
2007			
2008			
2009			
2010	La Riera		

La nostra voluntat ara no és la de resseguir un a un aquests serials de manera detallada. Aquesta és una tasca que ja ha estat excel·lentment realitzada per

Baget (2003), i les dues tesis de major rellevància dedicades a la ficció televisiva catalana, l'anàlisi demogràfica de *Poblenou* i *El cor de la ciutat* des d'una perspectiva de gènere de Marta Ortega (2002) i el ja citat treball de major abast d'Enric Castelló (2005)⁴⁸. Tanmateix es pot consultar la informació bàsica sobre cada producció (emissió, capítols, equip tècnic i artístic) en les fitxes d'identificació de l'Annex I.

El que volem mostrar aquí és una mirada global sobre l'evolució del serial de Televisió de Catalunya al llarg de quinze anys que ens permeti inferir els trets essencials de la configuració d'un model propi, no tant com a gènere televisiu, sinó més aviat com a mode de fer autòcton –el que Castelló (2005:39) des de l'estudi de la producció de ficció de Televisió de Catalunya⁴⁹, entén com a format, fruit “dels anys d'aprenentatge (que) han donat pas a un sistema de producció més o menys estable”.

“Una panoràmica sobre els deu anys ens mostren una telenovel·la catalana constituïda com a format autòcton. Defensem la seva existència en el sentit de format, i no tant en el gènere. És a dir, és una forma de fer pròpia, adaptada a les condicions productives, el pressupost, el *know-how*.” (Castelló, 2005: 548)

També Ortega (2002) conclou que els serials – catalans, brasilers, britànics– han de ser vistos com l'adaptació del gènere al context cultural on es produeix, i marca el que per al nostre objectiu de recerca és més rellevant:

“Molts cops, les telenovel·les, *soaps* o culebrons, igual que altres formes de cultura popular, intenten adaptar-se a les modes, tendències, i centren els temes que tracten en aquells que formen part de l'opinió pública del moment en el seu context, és a dir, en els temes d'interès social” (Ortega, 2002:282)

Al igual que per als models tradicionals de la *soap opera* i la telenovel·la, a continuació passem a definir els serials de Televisió de Catalunya d'acord als

⁴⁸ Tots tres treballs constitueixen fonts documentals de gran valor aquí per la seva exhaustiva recerca d'informació a través de reculls de premsa, documentació interna i entrevistes amb els professionals més implicats en la producció dels serials.

⁴⁹ Castelló (2005:522-526) fa un esforç lloable des de l'estudi de l'emissor per investigar on rau aquesta essència distintiva, i en recull moltes de les diverses opinions dels guionistes, directors i productors implicats, constatant la impossibilitat d'obtenir una resposta unànime o si més no, consensuada. I en estudis posteriors (Castelló i López, 2007) ho farà des de l'àmbit de la recepció. A banda de les particularitats catalanes de la producció de ficció de Televisió de Catalunya, subjecta a les directrius polítiques de promoció de la llengua, la cultura i el territori, la sensibilització social i normalització nacional (Castelló, 2005:537-8), l'investigador de la Universitat Rovira i Virgili destaca dels serials, la qualitat a nivell productiu i, coincidint amb Ortega (2002), el seu caràcter social, especialment de *Poble nou* i *El cor de la ciutat*.

seus trets d'origen, els aspectes productius més rellevants i les seves característiques estructurals i narratives. Completarem així el recorregut del primer capítol on hem començat definint el gènere des dels seus trets bàsics, per després veure'n els principals models d'acord als contextos tradicionals on s'ha adaptat. Ara, finalment, definim i relacionem el model de serial català –més uniforme, com veurem, en quant als aspectes productius que no pas en termes narratius– com una adaptació marcada pel context on s'inscriu l'acció de la Televisió de Catalunya.

5.4.1 Els orígens: la influència de la tradició teatral i literària com a marca de qualitat

El context televisiu on neixen els serials que ha estat descrit en epígrafs anteriors ens ha dut a l'aposta pionera de Televisió de Catalunya enmig d'un magma de telenovel·les llatinoamericanes i algunes *soap operas* nord-americanes que col·lapsen les gralles televisives espanyoles on: “el mèrit de TV3 va consistir en aprofitar la tradició de teatre popular fortament arrelada a Catalunya i, junt amb escriptors dramàtics en llengua catalana, concebre un producte que fos capaç de competir amb èxit en la programació de la televisió autonòmica” (Ortega, 2002:141)

S'assenyala així un primer tret a considerar en la definició del serial televisiu català: la **influència teatral i literària** filtrada a través dels seus **autors**. Ortega (2002) coincideix amb l'anàlisi de Joana Gallego (1999) en què els noms que han estat lligats als guions o arguments originals d'aquests serials – els dramaturgs Josep Maria Benet i Jornet, Lluís Arcarazo o Jordi Galcerán, i escriptors com Carme Riera, Andreu Martín i Jaume Ribera– han imprès un segell de qualitat que els vincula a la tradició narrativa i escènica catalana i al seu torn, garanteix l'acceptació per part d'un públic en principi reticent a aquest tipus de produccions. Una diferència notable respecte als productes llatinoamericans, i fins i tot, a les *soap operas* nord-americanes dels vuitanta que, com hem vist, han estat objecte de denominacions pejoratives i tot tipus de crítiques sobre la seva qualitat narrativa, tècnica i interpretativa, a banda de ser jutjades com a mecanismes d'invasió cultural.

En relació a la procedència dels guions, entre d'altres factors, es pot justificar una **construcció dels personatges més complexa** com a característica distintiva dels serials catalans. Els personatges estan dotats d'una dimensió humana molt realista, que s'aconsegueix mantenint una acurada i coherent construcció de tots els elements que els conformen en el document que serveix de base al projecte audiovisual, la Bíblia: des de la seva aparença física a través del càsting, el vestuari o la caracterització, fins a la definició precisa de les seves motivacions i del seu caràcter com a eix sobre el

que articular de manera lògica les seves manifestacions (objectius, accions, diàlegs, etcètera).

Això ve directament vinculat a la **qualitat interpretativa dels actors** dels serials catalans, que també provenen majoritàriament del món del teatre català i es caracteritzen per l'experiència de la seva trajectòria als escenaris i/o per una formació de qualitat en les prestigioses institucions catalanes del sector. Les reticències davant les produccions de ficció televisiva que solen imposar aquests professionals van ser superades a partir de l'èxit contundent, d'audiència, però sobretot, del reconeixement de la crítica que va obtenir *Poble nou*, fins al punt de generar un *star-system* del teatre i la televisió catalana on la darrera és una òptima plataforma cap a la popularitat.

Noms com els d'Emma Vilarasau (Eulàlia Montsolís a *Nissaga de poder* i Teresa Clarís a *Ventdelplà*), Margarida Minguillón i Quim Gutiérrez (mare i fill a *Poble nou* i *El cor de la ciutat*), Montse Guallar o Montserrat Carulla (Dolors i Martina a *Secrets de família* i Montse i Teresa a *El cor de la ciutat*), Marc Cartes (Jaume a *Poble nou*, Salvador Borés a *Laberint d'ombres*, Víctor a *El cor de la ciutat* i Julià a *Ventdelplà*) o David Selvas (Félix Montsolís a *Nissaga de poder* i Guillem Pedrós a *Laberint d'ombres*) o d'altres noms consolidats de l'escena teatral com Pep Tosar, Montserrat Salvador, Jordi Boixaderas, Miquel Cors, Lluís Marco o Lluís Soler, hi figuren entre el llarg llistat d'actors i actrius que han donat vida als personatges dels serials i han passat a formar part de l'elenc interpretatiu més conegut pel públic català.

Aquest és un altre tret que distingeix els serials catalans tant de les telenovels llatinoamericanes —on hem vist que l'**star system** es construeix a l'estil Hollywood clàssic a partir dels papers protagonistes i la promoció de l'empresa productora—, com de les *soap operas* —on els actors s'assimilen als personatges, en el cas del model britànic, i sovint són valorats com a actors de baix perfil, en les produccions dels Estats Units⁵⁰. També contrasta amb el que ha estat apuntat sobre els serials espanyols on, tal i com recull Ortega (2002, annex) en entrevistar Enric Gomà i Jordi Galcerán —coautors d'*El cor de la ciutat*— els intèrprets són actors “de segona fila” sense opció a treballar en la indústria cinematogràfica espanyola amb més pes a Madrid. A Catalunya, en canvi, les sinèrgies entre teatre, televisió i cinema s'han naturalitzat els darrers anys, diríem que, en gran mesura, gràcies a la qualitat de les produccions de ficció de Televisió de Catalunya. I de la mateixa manera que hem observat en epígrafs anteriors la intensa influència dels creadors catalans vinculats a Diagonal TV en la producció serial espanyola, també podríem rastrejar l'itinerari de molts actors joves, formats en el serial

⁵⁰ Model invertit els darrers anys pel prestigi creixent de les sèries de televisió —on es concentren les estrelles hollywoodianes— envers el cinema (dels *CSI:Crime Scene Investigation* a *Lost* o *Damages*, per remetre'ns a títols recents; veure Cascajosa, 2006).

català, en les produccions més reeixides a Espanya (com ara l'actriu Carlota Olcina, Núria Vidal a *El cor de la ciutat* i Teresa García a *Amar en tiempos revueltos*).

Sí comparteixen, però, el que ha estat observat sobre el concepte **d'autoria** per als models tradicionals de serial i és que, malgrat comptar amb un/s autor/s com a figures a les que atribuir l'argument original –a l'estil de les primeres telenovel·les llatinoamericanes o les *soaps* radiades basades en un llibret teatral o literari– el procés de producció, guionatge i realització és massa complex com per no comportar un treball en equip on molts més noms se sumen a la responsabilitat final del producte audiovisual. Un tret que, a més, s'incrementa conforme augmenta l'índex de serialitat d'aquestes produccions i el desgast dels professionals obliga a renovar l'equip: a *El cor de la ciutat* al llarg de sis temporades –i es tanca amb la que fa deu– hi havien passat dotze directors i més de cinquanta guionistes, per exemple⁵¹. Això ens duu a parlar, mínimament, dels aspectes més destacats a nivell productiu.

5.4.2 Procés de producció: aprenentatge i professionalització

Joan Bas va detallar els objectius concrets que Televisió de Catalunya s'havia fixat pel projecte *Poble nou* en un dels primers reportatges dedicats al serial a la publicació *El Temps* (Voltes, 1994 a Ortega 2002:171-2). En primer lloc, defineix una estructura de capítols de trenta minuts de programació en dos blocs, que afavoreixi l'aparició de temes d'actualitat a partir de relacions interpersonals (amoroses, intergeneracionals i socioeconòmiques), i treballi el to costumista de solvència contrastada a *La Granja*. Un format, en principi, més breu i menys fraccionat que el de les telenovel·les llatinoamericanes a les que s'hi aproxima en termes de públic objectiu, ampli i familiar, no estrictament femení, promovent la identificació d'una classe mitjana-baixa, determinada com a majoritària per la cadena.

Un altre dels objectius apuntats és el d'oferir “una estructura oberta i subjecta a canvis depenent de la reacció i l'evolució de l'audiència”. Aquí cal detenir-se una mica més per tal de veure cap a on s'orienta el model de serial català. Així, amb *Poble nou* (1994) s'assenten les bases del que serà el sistema de treball per a la producció de serials del Departament de Dramàtics de Televisió de Catalunya. Ortega (2002) ofereix una anàlisi detallada del procés de formació dels professionals que van tirar endavant *Poble nou* on remarca que el sistema de treball de guió a partir d'una Bíblia com a matriu deu molt a

⁵¹ “La despedida de “El cor” arrasa entre los catalanes” *La Vanguardia*, dimarts 18 de juliol de 2006. Suplement Vivir, pàgina 11.

les experiències compartides amb la productora de la *soap Eastenders* en el marc del congrés PILOTS (1993) on es va presentar el projecte.

La Bíblia conté l'argument principal més les històries secundàries, i la descripció dels ambients i dels personatges. L'èxit de les produccions de serials i la seva conseqüent prolongació *a posteriori* ha donat sentit a la distinció entre la Bíblia de partida (que planteja entre 60 i 120 capítols) i la de tram (que conté els corresponents a les temporades posteriors). *Poble Nou* ja és un exponent d'aquesta elaboració bipartita de la Bíblia: l'original preveia 120 capítols que van ser ampliat en 71 més amb la Bíblia de tram. Per tant, *Poble nou*, malgrat comptar amb un plantejament tancat del decurs de les històries com a serial tancat, es veu obligat a modificar el final previst i pot fer-ho, amb el lògic trasbalsament de l'equip tècnic, gràcies a un sistema de treball organitzat en fases temporalment distants. Així, entre la fase de guió, estructurada al seu torn en quatre nivells (escaleta o successió de seqüències ordenades per dies, construcció dels guions dels capítols, revisió i reescriptura dels diàlegs, i supervisió final per part del director de l'argument i el productor de la sèrie) i la de rodatge, hi ha un marge de 40 capítols aproximadament, mentre que entre la gravació i l'emissió transcorren tres setmanes (Ortega, 2002:169-170).

Per a l'equip de Eurofiction (2001, 2002), al igual que per Baget (2003), la definició de format serial tancat ve donada per l'estructura tancada del projecte sobre el qual es treballen els guions. Des d'aquest punt de vista, *Poble nou* (1994) tot i no estar plantejat com a tal en un principi, va acabar convertint-se en un serial obert. I en part, aquesta estructura perllongada, a banda del segon lliurament de capítols del juny al desembre de 1994, explica també la possibilitat de realitzar els *spin-off* que foren les tres sèries protagonitzades pel personatge de la Rosa. Així doncs, excepte *Secrets de família*, tots els serials catalans que van produir-se des d'aleshores han estat oberts, és a dir, que la seva data de tancament no venia determinada per l'evolució de l'argument de la Bíblia o la temporada a cobrir, sinó per la voluntat de mantenir la història "dins d'uns certs límits, mentre l'audiència (i la inspiració dels guionistes) ho volgués" (Baget, 2003: 125).

Però amb *Nissaga de poder* (1996), es va donar entrada a una improvisació del desenvolupament dramàtic sense precedents. *Nissaga de poder* concreta la màxima de treballar amb una estructura oberta als canvis en convertir-se en el serial més llarg de la Televisió de Catalunya fins aleshores, amb 476 capítols emesos entre 1996-1998. Coincideix, a més, amb la generació espontània del primer fòrum virtual sobre un serial català: a partir dels missatges que els seguidors del serial fan arribar a Televisió de Catalunya es crea un espai on compartir l'experiència com a espectador d'aquestes històries, on expressar idees i opinions en relació a allò que passa a la ficció, i

sobretot, el desig de participar en l'esdevenir d'uns personatges que, gràcies al format serial, són d'allò més familiars.

Aquesta iniciativa va posar de manifest la necessitat de crear un espai d'intertextualitat, i Televisió de Catalunya el potencia, ampliant i explotant les possibilitats que ofereix la xarxa. Les pàgines web pròpies dels serials en emissió actualment, *La Riera* (2010) i *Ventdelplà* (2005), així com del que aquí constitueix el nostre estudi de cas, *El cor de la ciutat* (2000-2009), en són una bona mostra d'aquest esforç: al fòrum com espai d'opinió s'hi han unit xats, jocs, resums dels capítols, els vídeos íntegres, concursos per a escriure guions, entrevistes, serveis de podcast, etcètera.

“Part de l'èxit d'*El cor de la ciutat* es pot comprovar en veure les dades de la pàgina web del serial, la més visitada de tots els programes de TV3. De setembre a desembre ha acumulat més de 1,3 milions de pàgines. Els internautes han visionat més de 417.000 vídeos, amb un total de 20.648 hores”⁵²

L'altre espai d'interacció amb el serial per part de la cadena ha estat tradicionalment el magazine de tarda que el segueix: primer amb els programes de Mari Pau Huguet, més tard amb la tertúlia específica que li dedicava Júlia Otero a *La columna*, i des de 2004 i fins a la seva remodelació el 2007, les tardes dels divendres d'*El Club*, amb Albert Om. Actualment el magazine *Divendres* conduït per Xavi Coral i Espartac Peran també dedica un espai fix de tertúlia al nou serial, *La Riera* (2010).

En quant a l'estructura oberta del serial, cal dir que *Laberint d'ombres* estaria subjecta a la idea de mantenir-la en antena tant de temps com l'audiència ho permetés (Baget, 2003), però el seu plantejament argumental i l'evolució desfavorable dels seus resultats d'audiència duen al nou equip directiu de Televisió de Catalunya, amb Francesc Escibano al capdavant, a plantejar-se el repte de “consolidar una telenovel·la diària sense final, pensada a llarg termini, seguint el model britànic de *Coronation Street*” (Castelló, 2005:242). *El cor de la ciutat* (2000) tanca una darrera i excepcionalment breu temporada, el 23 de desembre de 2009, amb 1906 capítols emesos.

En quant al **pressupost**, Ortega (2002) apunta que la producció d'un capítol de serial oscil·la entre els 16.000 i els 24.000 euros. Una xifra que acaba de precisar i actualitzar a l'alça Castelló (2005:346):

“Segons dades oferides per Televisió de Catalunya, un episodi d'una telenovel·la coral, com pot ser *El cor de la ciutat*, pot costar uns 30.000 euros.

⁵² “*El cor de la ciutat* celebra este jueves su capítulo 1.500 en TV3” a *FormulaTV.com*, dimecres 9 de gener de 2008 (<http://www.formulatv.com>, consultat 9 de juliol de 2008)

Altres telenovel·les menys corals (*Laberint d'ombres*, per exemple), es poden produir amb uns 24.000 euros per episodi. Les telenovel·les es produeixen de forma més “industrial”, el que abarateix els costos”

Per aquest investigador, malgrat l'esforç pressupostari que suposa la ficció de producció pròpia a la televisió autonòmica, la valoració global que se n'extreu és positiva en dos sentits: pel rendiment econòmic obtingut dels resultats d'audiència, i pel que suposa de “maduresa, autosuficiència i competitivitat” al canal (Castelló, 2005:347). Per a Joan Bas és, a més, una de les grans fites assolides pel canal, ser competitiu des de la proximitat –que no localisme – i haver-se especialitzat en la telenovel·la, tot i que:

“el nostre pressupost és la quarta part del de les televisions estatals. Ells tenen un públic potencial de quaranta milions de persones, a més d'Iberoamèrica, i nosaltres difícilment podem entrar en mercats foranis” (2006, en premsa)

Efectivament, allò que no ha donat resultats tan positius al llarg dels quinze anys transcorreguts des de l'estrena de *Poble nou* (1994) és l'objectiu de fer un producte **exportable** i no sols destinat al consum propi. Des del fracàs d'aquest primer serial a Antena 3 TV, com a *Los mejores años* no es tenen notícies d'exploacions reeixides en els mercats exteriors (Castelló, 2005).

El pressupost és, a més, un dels factors determinants alhora de plantejar aspectes bàsics com l'estructura, la realització o l'escenari on transcorre l'acció del serial. Castelló (2005:500) analitza aquest darrer aspecte com a part del seu estudi sobre la construcció de la identitat nacional a través de la representació territorial, i des del punt de vista dels condicionants de producció, conclou que “la decisió de la localització de la sèrie no és tant una qüestió de guionatge com una qüestió estratègica de tipus econòmico-polític” on intervindrien tres factors: la proximitat geogràfica al centre de producció per la reducció de costos que implica –que duu a la concentració de les històries a Barcelona i rodalies–, la coproducció per part d'entitats locals, i l'equilibri territorial en termes representacionals que procura la televisió pública catalana (Castelló, 2005:500-1).

Sobre el segon punt, cal dir que és a partir de *Secrets de família* (1995) que es pot parlar de **col·laboració d'entitats públiques i empreses privades locals** com una constant en la producció del serial (ajuts en la gestió, concessió d'espais per a la filmació o altres aportacions de tipus material). Per a Castelló (2005:500), d'acord a les declaracions que recull d'Oleguer Sarsanedas, “Televisió de Catalunya ha arribat a practicar una política de tipus subhastista en aquest aspecte”, que no ha repercutit, en canvi, d'una manera fefaent en l'esdevenir argumental o el tractament temàtic dels serials. En el terreny d'allò obvi queden les recomanacions i suggeriments sobre la imatge de marca a construir sobre el territori representat. Així, els ajuntaments, els gremis de comerciants o els patronats de turisme

s'involucren en projectes de serials que promocionin el turisme a Girona (*Secrets de família*), el segell de qualitat i identitat catalana del vi de la denominació d'origen Penedès (*Nissaga de poder*), o la vitalitat d'una ciutat de negocis com Sabadell amb entitat pròpia (*Laberint d'ombres*), per exemple.

Això sintonitza amb un altra línia d'objectius fixats pel serial: la de explotar els **recursos propis del canal i promoure'n la identificació**, d'acord a les funcions social, cultural i identitària que se li atribueix. Els serials, al llarg de la seva trajectòria (1994-...) s'han convertit en part de la imatge de marca de Televisió de Catalunya, dins i fora del seu radi d'influència. Des de *Poblenou* (1994) a *La Riera* (2010), el vigent substitut del nostre estudi de cas (*El cor de la ciutat*) parlem de produccions internes de la televisió autonòmica. Només per a la franja de *prime-time*, amb *Ventdelpla* es fa present la productora Diagonal TV. Tot i així, cal destacar el paper que les tres figures destacades de la productora han jugat en la definició primerenca del serial català (veure Annex I).

5.4.3 Estructura narrativa serial i plantejament argumental, un lligam indissoluble

Els serials catalans no responen de manera unànime a un sol model d'estructura serial (format) ni de plantejament argumental o gènere narratiu. La seva variabilitat ha dificultat les definicions concloents sobre un model de serial català únic i ha qüestionat la validesa de les filiacions amb els models tradicionals de *soap opera* i telenovel·la en termes generals.

Des del nostre punt de vista, enunciat des del títol de la tesi doctoral “La proposta discursiva del serial català sobre temes d'interès social”, la denominació més adient per agrupar aquestes produccions de la Televisió de Catalunya és la de serial. Ens distanciem, per tant, de Baget (1999, 2003) que tendeix a definir-los com a culebrot i dels autors que signen el monogràfic de la revista *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura* (1999, n.23), Ortega (2002) i Castelló (2005) que trien el terme telenovel·la. Pel que fa als darrers, coincidim en què el terme telenovel·la és l'accepció comuna de novel·la televisada que recull l'Enciclopèdia Catalana, i també el concepte genèric que pot englobar els models originals de *soap opera* anglosaxona i telenovel·la llatinoamericana, tal i com defensa López Pumarejo (1987).

Tot i així, considerem que a Espanya, des de la dècada dels noranta, s'ha assimilat el terme telenovel·la a les produccions importades de l'Amèrica Llatina (Guadarrama, 1995), de la mateixa manera que s'ha naturalitzat l'ús del terme *soap opera* o culebrot per a les produccions nord-americanes importades als vuitanta. Tenint present que les produccions catalanes es mouen entre ambdós models –tant pel que fa a característiques de format,

estructurals, com de gènere, ambientació i narrativa— preferim emprar el terme serial per a la seva denominació conjunta.

En capítols anteriors s'ha diferenciat el model tradicional de *soap opera* del de telenovel·la, entre d'altres trets, per la seva estructura serial oberta, és a dir, de durada potencialment infinita —protagonisme coral, múltiples històries— o tancada, orientada cap a la clausura del relat d'una trama principal. A partir d'aquí sorgien variacions en l'organització de les històries i personatges donant peu a una complexitat paradigmàtica de les seves relacions més o menys jerarquitzades que en el cas dels models de *soap opera* condicionava la definició del temps narratiu, mentre que la telenovel·la tendia a diferenciar les seves variants a nivell temàtic més que no pas estructural.

Els serials catalans responen a un o altre model al llarg del temps. Així, *Poble nou* (1994), que ha estat descrit com un serial inspirat en el model de *community soap* de la britànica *Eastenders* (*Gent del barri*) presenta com a trets comuns la bateria de personatges de totes les generacions reunits a partir d'un espai compartit, el barri barceloní on transcorre l'acció i on viuen o treballen, però per qüestions productives marca molt més el protagonisme d'una família, els Aiguadé, sobre la que fa avançar l'estructura clàssica d'inici, nus i desenllaç. Des dels estudis de Baget (1999a) i O'Donnell (1999) fins al més recent de Castelló (2005) es recullen els condicionants de producció que van definir *Poble nou* com a serial tancat quan, argumentalment, podia haver funcionat com un serial obert, i també aquí ha estat comentat que, com a primera experiència de Televisió de Catalunya, el projecte inicialment preveia només 120 capítols i es va allargar dins dels límits possibles.

Coincidim amb Castelló (2005:362) amb què la voluntat de continuar el model costumista de *La Granja* a *Poble nou*, l'apropa al serial britànic en certs aspectes —“més social, amb una qualitat més acurada pel que fa a l'ambientació i al treball de guionatge”— mentre que la seva factura —“realització, localitzacions i presència d'exterior” —segons l'investigador català, pels condicionaments econòmics, la situa més pròxima a la telenovel·la. Per a Ortega (2002), *Poble nou* sintonitza amb el plantejament argumental d'evolució lineal —els canvis en la vida d'una família de classe mitjana a qui li toca la loteria— però entronca, amb el rerefons d'una Barcelona post-olímpica on el tradicional referent dramàtic català del vell i el nou completa la quadratura del cercle (Ortega, 2002). I aquí radica, al seu torn, la connexió amb el públic català, sensible als canvis experimentats en aquests anys —urbanístics, industrials, econòmics, polítics, però també socials— i àvid de relats melodramàtics que els fixessin en l'imaginari col·lectiu.

Un cas totalment diferent és el de *Secrets de família* (1995), plantejat i executat com a serial tancat. Guionistes, crítics i investigadors coincideixen en

descriure'l com un relat de sensibilitat molt diversa a l'esperit mediterrani, fruit del treball literari de Maria Mercè Roca i Sergi Belbel, sobre un model de novel·la psicològica que serà adaptat fidedignament en la seva realització audiovisual. La millor descripció és l'àmpliament reproduïda del crític Víctor Amela:

“*Secrets de família* té exquisits actors, refinada escenografia, tamisada il·luminació, tot el talent tècnic, però és tensa, claustrofòbica, és com un fiord, és Ibsen (...) monocord, allò bo és la versatilitat de registres. Al final, el que li falta (...) és sentit de l'humor, en el més seriós dels sentits” (*La Vanguardia*, 12 de febrer de 1995) (a Ortega, 2002)

A banda de l'estructura jerarquitzada a partir de la història de les famílies Riera i Alsina i una protagonista femenina, reuneix els tòpics temàtics de les telenovel·les: amor passional, paternitats ocultes i altres secrets que seran revelats. Ho combina amb la construcció d'un món de classe mitjana, on els paisatges de la ciutat gironina donen aire al ritme pausat dels diàlegs i les escenes d'interior sobre les que s'articula la història.

Els dos serials següents diferiran del referent de la telenovel·la i viraran cap al model dinàstic de la *soap opera* plantejant-se des de l'inici com a produccions d'estructura oberta. Així, *Nissaga de poder* té un referent indiscutible en la *soap opera* nord-americana *Falcon Crest* “amb aires de tragèdia (...) (com) *La caiguda dels Déus* de Visconti” tal i com recull Castelló (2005:385) de l'aleshores director de programes, Oleguer Sarsanedas i els creadors del serial, Lluís Arcarazo, Rodolf Sirera i Josep Maria Benet i Jornet. Com els melodrames patriarcals descrits per Geraghty (1991), *Nissaga de poder* s'articula entorn a la família Montsolís i la figura d'en Mateu al capdavant, si bé l'envolten estrenyent el cercle de poder dues figures femenines fortes, la mare que vigila la integritat dels pilars, terra i família, i la germana, que subverteix l'ordre des de la sexualitat en una relació incestuosa –fill il·legítim inclòs– que marca el tarannà del serial. La resta de personatges es disposen en el joc de lluita pel poder en el si dels negocis –lluita de classes i posició socioeconòmica com a obstacle o motivació de l'acció inclosa– i de l'amor en el si de la família –sovint de manera equivocada–. Traïcions, assassinats, enganys, i relacions amoroses conflictives seran una constant duta al límit capítol rere capítol, augmentant el nivell d'entropia paulatinament, sense arribar, però, als extrems de proliferació virtualment infinita del relat. En efecte, malgrat la reversibilitat de la mort d'en Mateu Montsolís, *Nissaga de poder* continua requerint una clausura narrativa de la història vital coprotagonitzada per l'Eulàlia Montsolís i 476 capítols després Televisió de Catalunya emet un polèmic final per a tots dos personatges.

Nissaga l'herència, el seu esqueix, demostra, al nostre parer, dues qüestions estructuralment clares: d'una banda, la possibilitat de donar continuïtat a l'univers diegètic del serial –justament atrau la possibilitat de veure què va

passar al fictici poble del Penedès després de la mort dels dos germans Montsolís–, i de l'altra, l'esgotament d'una fórmula duta a l'extrem. Aquest argument subjau en les explicacions del seu ulterior decliu: segons Benet i Jornet (a Castelló, 2005:421) l'audiència no va acceptar la mort d'un dels personatges masculins bons –en Raimon Montsolís–, una reacció que pot ser descrita com a trencament del pacte ficcional, o en termes molt planers, “la gota que fa vessar el got”.

La bondat i maldat dels personatges és molt accentuada a *Nissaga de poder*, on tant el caràcter melodramàtic –com hem vist en apuntar els temes recurrents– com el nivell d'intriga, adquireixen una intensitat sense precedents. Aquest és un tret compartit amb el referent de *Falcon Crest*, al igual que l'ambientació en idíl·lics paisatges vinícoles on situa el poble fictici de Santa Eulàlia del Penedès a través d'un gran nombre de preses exteriors que doten el serial d'un estil filmic diferent al dels seus precedents.

Laberint d'ombres (1998) continuarà la línia estructural oberta de la seva predecessora, així com el to melodramàtic i alguns dels temes recurrents – lluita pel poder, amor obstaculitzat per intrigues i diferències de classe, secrets del passat, paternitats ocultes, etcètera– substituint les caves per una empresa de transports, amb seu a Sabadell. La família Aymerich, propietària d'Ala Transports, però, quedarà articulada al voltant d'una figura femenina, la Gemma Aymerich, qui concentrarà els eixos d'acció pel poder econòmic i amorós, i marcarà el punt de clausura del serial. El treball dels escriptors de novel·la negra Andreu Martín i Jaume Ribera donarà un to policíac a la intriga habitual que imprimeix Josep Maria Benet i Jornet a aquestes produccions, qui, a més, manté una certa homogeneïtat amb el seu treball anterior, *Nissaga de poder*.

El trencament es produeix amb *El cor de la ciutat* (2000) que, com hem vist, és una nova aposta determinada per la direcció del canal, amb un referent estructural i temàtic molt clar: el model de *community soap* sense clausura de *Coronation Street*. Al nostre parer suposa un cert retorn als orígens del relat costumista de *Poble nou*, però al seu torn, és un pas cap endavant, el tancament d'un cicle de produccions on s'han testejat les possibilitats d'adaptar variants del serial a la idiosincràsia catalana.

De fet, *El cor de la ciutat*, al llarg de les deu temporades en què s'ha mantingut en emissió ha consolidat la seva estructura serial oberta però no les característiques narratives del model de *community soap*. El seu plantejament narratiu, d'acord als relleus de la direcció argumental que l'esgotament creatiu de l'equip professional ha requerit, ha experimentat canvis significatius temporada a temporada. Com es desenvoluparà abastament en la part analítica de la tesi, el caràcter social i el realisme amb què es defineix *El cor de la ciutat* es manté les quatre primeres temporades i a partir d'aquí canvia la

direccionalitat del serial introduint fórmules ja provades en les produccions anteriors, de manera molt mesurada –com ara les dosis d'intriga entorn a la trama del violador de Sant Andreu o el motiu narratiu del “mal que habita entre nosaltres” (veure capítol 6).

En principi, però, coincidim amb Castelló (2005:429) en què “*El cor de la ciutat* és potser la història més realista explicada per la televisió”. La influència del cinema britànic que declaren els seus creadors, Lluís Arcarazo i Jordi Galceran, i el pes que donen a “la qüestió social” permet a Castelló (2005) concloure que el realisme d'*El cor de la ciutat* suposa una narració més crítica i incisiva que el costumisme reflectit a *Poble nou*. I això s'assoleix relatant els fets quotidians, de manera que “tot i ser una ficció, el públic pugui sentir-se el màxim identificat tant amb els personatges com amb les situacions” (Jordi Galceran a Castelló, 2005:429).

Aquest plantejament del serial el distingeix dels anteriors, i permet defensar la selecció d'*El cor de la ciutat* com a objecte d'anàlisi preferent per a l'estudi de la tasca socialitzadora duta a terme per aquestes ficcions de Televisió de Catalunya.

El serial de *prime-time Ventdelplà* (2005) seguirà aquesta línia, si bé el seu èxit depassa el plantejament inicial d'estructura més tancada –protagonisme centrat en el personatge de la Teresa Clarís (Emma Vilarasau) i la reconstrucció de la seva vida al poble després de fugir amb els seus fills del maltractament psicològic al que la sotmet el marit– i s'obre cap a un desenvolupament *multiplot* més fàcilment perllongable. És a dir, es dona progressivament més pes a tota la xarxa de personatges que s'hi han connectat als protagonistes en configurar l'entorn de la comunitat del poble fictici ambientat a Breda. Lacalle (2007) aporta una interessant anàlisi de la catalanitat reflectida en aquest serial, on “s'elimina la dicotomia urbà/rural (...) i la temporalitat de la representació és la del folklore (festes, celebracions, commemoracions d'esdeveniments i tradicions catalanes)”.

5.4.3.1 *Marques d'estil audiovisual recurrents*

En quant als aspectes més formals de la realització no s'entrarà aquí a analitzar en profunditat el relat audiovisual des d'una perspectiva estètica per a tots i cadascun dels títols ressenyats. Però si volem destacar alguns trets generals compartits amb els seus homòlegs tradicionals (veure capítol 2).

La producció dels serials catalans ve marcada per un ritme de treball força accelerat que duu a la realització televisiva pragmàtica habitual d'aquestes produccions: predomini de pla mig i primers plans –si bé aquests darrers no són exagerats a l'estil dels *reaction shots* de les *soaps* nord-americanes–, transicions a partir de panoràmiques i plans generals descriptius,

localitzacions exteriors força limitades, ritme lent, etcètera. En general, no hi ha un ús transgressor de cap dels elements de **realització** que s'allunyi de manera clara i reiterada de l'aparent neutralitat del relat –“les imatges es narren soles” propi del gènere–.

Tot i així, cada serial comporta un treball específic de definició de tots i cadascun dels aspectes audiovisuals: posada en escena, ambientació i decoració dels espais interiors, vestuari i caracterització dels personatges, il·luminació, tonalitats predominants i temes musicals⁵³ s'ajusten coherentment al plantejament argumental (costumista, de misteri, tràgic, intimista, etcètera). A tots ells s'assoleixen els nivells de qualitat òptims que caracteritzen la línia de producció del departament de dramàtics de Televisió de Catalunya a cada període, i vistos des d'una perspectiva, global, evidencien, a més, el procés d'aprenentatge i professionalització del departament des de la seva creació.

El cor de la ciutat, com a darrer exponent del serial de sobretaula, contrasta amb *Poble nou* pel seu ritme més àgil, fruit de diàlegs més concisos amb els que es dota les situacions d'interacció entre els personatges de major versemblança. Ho reforça, en paral·lel, amb un muntatge menys fragmentat on els enquadraments es treballen en profunditat de camp, és a dir, contenint diversos plans entre els que es mouen els punts de vista d'atenció perceptiva.

Aquestes marques d'estil filmic arriben fins al serial de *prime time Ventdelplà*, on la realització és una de les marques de qualitat que el distingeix, potenciada, això sí per un pressupost major adequat a la franja de destí i l'estil del realitzador Lluís Maria Güell imprès en la seva gènesi.

5.4.4 Estratègies de programació: millorant la fórmula, altres innovacions

Fins a l'estrena de *Poblenou* el 10 de gener de 1994, la franja de sobretaula a Televisió de Catalunya no havia estat ocupada amb ficció de producció pròpia. Es seguia la tònica general de les cadenes estatals, és a dir, la programació de productes foranis, que en el cas català es concretaven en sèries nord-americanes més que no pas per telenovel·les llatinoamericanes.

Tot i així, la sensibilitat dels espectadors catalans vers un tipus de ficció naturalista o relat de costums com el de les *soaps* britàniques i australianes s'havia cultivat des del canal català amb la retransmissió a les tardes de les

⁵³ Els temes musicals adquireixen, com en les primeres radionovel·les llatinoamericanes, un significat propi sobre l'estat d'ànim o la naturalesa dels personatges, o sobre les accions (percepció de perill, relacions amoroses, etc.).

històries quotidianes de *Gent del barri* (*Eastenders*), *Veïns* (*Neighbours*) o *El meu carrer* (*Coronation street*) els primers anys d'emissió. Aquest és un factor clau per entendre l'acceptació del primer serial català, amb l'afegit de què per a la ficció pròpia, l'audiència no es va limitar només al sector femení, sinó que ràpidament es va ampliar amb la incorporació d'un cert sector masculí i especialment juvenil. Aquesta obertura d'expectatives respecte a una audiència no exclusivament femenina, ja ha estat assenyalada com a una estratègia característica de les produccions serials contemporànies, i és també un requisit de producció fixat en el projecte inicial de la cadena autonòmica (Castelló, 2005).

En el cas català, la franja horària de programació probablement condiciona en gran mesura el perfil d'audiència predominantment femení. El que no es tenia tan clar és que aquesta fos l'única franja adequada per a programar aquestes produccions. Val la pena tenir en compte aquí, que *Goenkale* a ETB1, s'emet de dilluns a divendres però en *prime-time* nocturn, a les 22 hores i que els serials programats a les 20 hores han gaudit d'una molt bona acollida (*El súper: historias de todos los días*, a Telecinco, n'és un exemple; veure O'Donnel, 1999).

El fet de qüestionar-se la idoneïtat del serial català en una o altra franja horària, corrobora en certa mesura, la tesi sostinguda pels seus creadors de què no és un producte destinat únicament al consum femení (Ortega, 2002). Certament, els seus referents britànics més significatius han estat programats tradicionalment en horari de tarda o de vespre, amb l'objectiu de reunir a tota la família davant del televisor (*EastEnders* a la BBC; i *Coronation Street*, però també *Crossroads*, *Emmerdale Farm* a l'ITV o *Brookside* a Channel Four).

Televisió de Catalunya va fer un primer intent fallit amb el serial juvenil *El joc de viure* (1997) destinat a la franja d'accés al *prime time* (20 hores). Es tracta d'una producció de pressupost molt reduït –poc més de 15.000 euros quan la mitjana era de 21.000, segons Castelló (2005:397)– que va finalitzar amb la primera temporada. Les raons que l'investigador català recull d'entre els professionals implicats per explicar el fracàs inclouen l'estratègia de programació però entre d'altres motius molt diversos (indefinició del públic objectiu, caràcter experimental, barreja de gèneres, etcètera) que fan impossible concloure que la franja de destí no és l'adequada. Això sí, potser per un altre tipus de producció serial i no una *teen soap*.

Ja han passat deu anys de l'èxit del primer serial de sobretaula quan s'estrena *Ventdelplà* (2005) el serial coproduït amb Diagonal TV per a la franja de *prime time*, que emula l'estratègia de programació d'algunes *soaps* britàniques amb dos capítols d'una hora setmanals. L'aposta compta amb un pressupost adequat, i sobretot, amb un equip tècnic i artístic de professionalitat i experiència contrastada (veure Annex I) i ràpidament es consolida com un

referent de qualitat de la Televisió de Catalunya i un competidor digne del *prime time* televisiu capaç de connectar amb el segment més jove de l'audiència.

A diferència d'aquestes temptatives prèvies, l'estratègia de programació que sí van adaptar amb èxit des de l'inici els programadors de Televisió de Catalunya dels emissors britànics, va ser la de la doble explotació, seguint l'èxit de *Brookside* que des de la seva estrena el 1982, emetia un programa resum el cap de setmana. Aquesta era una pràctica que havia estat introduïda per la BBC molt temps enrera, amb el serial radiofònic *The Archers*. A Catalunya, des de *Poble Nou* fins a l'actual *El cor de la ciutat*, l'estratègia de doble programació ha estat una constant. A les emissions diàries en la franja de sobretaula de dilluns a divendres, les complementava una reemissió intensiva el cap de setmana que aconseguia connectar amb un tipus de públic molt diferent, més jove i familiar (O'Donnell, 1999).

A partir de la cinquena producció catalana l'estratègia de la reemissió va variar. Els canvis en les pràctiques de consum televisiu i la nova definició del segon canal de Televisió de Catalunya –del Canal 33 a la divisió del K3 i el 33– a on s'emetien fins aleshores els capítols setmanals fraccionats en dos blocs –dissabte i diumenge al vespre, just abans de l'oferta esportiva– van dur a concentrar la reemissió en un sol bloc, els dissabtes a partir de les 17:30h, al primer canal, TV3. Amb l'entrada en funcionament del canal 3.24 i l'oferta digital (el 300), d'una banda, i els avenços tecnològics que han permès posar a l'abast dels usuaris els vídeos íntegres a través de la web oficial de Televisió de Catalunya (servei *3 a la carta*, gratuït des de l'octubre de 2008) les reemissions dels serials han desaparegut dels canals principals definitivament.

La programació dels serials a la franja de sobretaula, no ha variat gens al llarg dels darrers quinze anys. A continuació del *Telenotícies* i l'espai d'informació meteorològica que configuren el segon *prime time* del dia, els ha precedit *Cuines*, programa breu de receptes, i s'han emès sempre en dos blocs. Al magazine de tarda al que han donat pas, ha recollit la seva audiència, i en ocasions, ha obtingut excel·lents resultats en constituir-se com a fòrum de debat i promoció del serial anticipant novetats o entrevistant els actors o directores i guionistes. L'equip d'*El Club* d'Albert Om (2004) ha conduït espais nocturns entorn al serial de gran repercussió, com ara *El club d'el cor* el 20 de març de 2005, amb 906.000 espectadors de mitjana, a propòsit del capítol previ a la pausa de Setmana Santa que desvetllava la identitat del violador de Sant Andreu –una de les trames de major seguiment a la vida del serial, que va dur a programar aquest capítol en el *prime-time* dels diumenges, tal i com es feia tradicionalment des de *Poble nou* (1994) amb els capítols finals del serial o de la temporada.

I en relació a l'expectació generada al voltant d'aquestes darreres entregues, cal comentar una ulterior estratègia de programació que es va aplicar eventualment: la successió progressiva i sense pausa temporal entre dos serials. Es tracta d'una estratègia comuna en la programació de telenovels latinoamericanes que ja havia estat duta a la pràctica per les televisions generalistes a Espanya als noranta, i passa per combinar els darrers capítols d'una producció amb els primers de la seva successora. Televisió de Catalunya, coneixedora de l'èxit de *Nissaga de poder*, en augment conforme s'apropava el desenllaç, va tancar el serial al maig, donant peu a l'estrena immediata de *Laberint d'ombres*, que havia introduït a través de microespais on dibuixava les línies argumentals i presentava els personatges (Castelló, 2005:407).

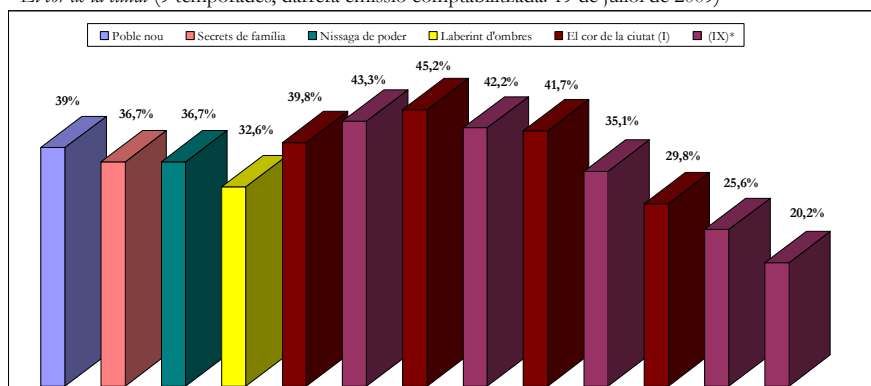
5.4.5 L'èxit dels serials. Dades d'una trajectòria

Els objectius de la Televisió de Catalunya en iniciar la producció de *Poble Nou*, com en qualsevol altre projecte, també xifraven les expectatives d'audiència en funció de la franja horària a la qual hi anava destinat: 20-25% de quota de pantalla (Baget, 2003).

FIGURA 25. Audiència dels serials de sobretaula de Televisió de Catalunya (I). Quota de pantalla (*share*) mitja sobre el total del període d'emissió

Període 1994-2009.

* *El cor de la ciutat* (9 temporades, darrera emissió comptabilitzada: 19 de juliol de 2009)



Font: Elaboració pròpia a partir de Baget (2003) i dades de Sofres (anuaris) i/o publicades en premsa o a la web oficial de TVC.

El seguiment de les quotes de pantalla corresponents a la mitjana d'audiència sobre el període total d'emissió dels diferents serials catalans, posa de relleu que han estat produccions competitives (figura 25). Del sorprenent resultat de 1994, amb un 39% de quota de pantalla fins a superar el 45,2% amb la tercera temporada d'*El cor de la ciutat* el 2003, el seu èxit anava en augment.

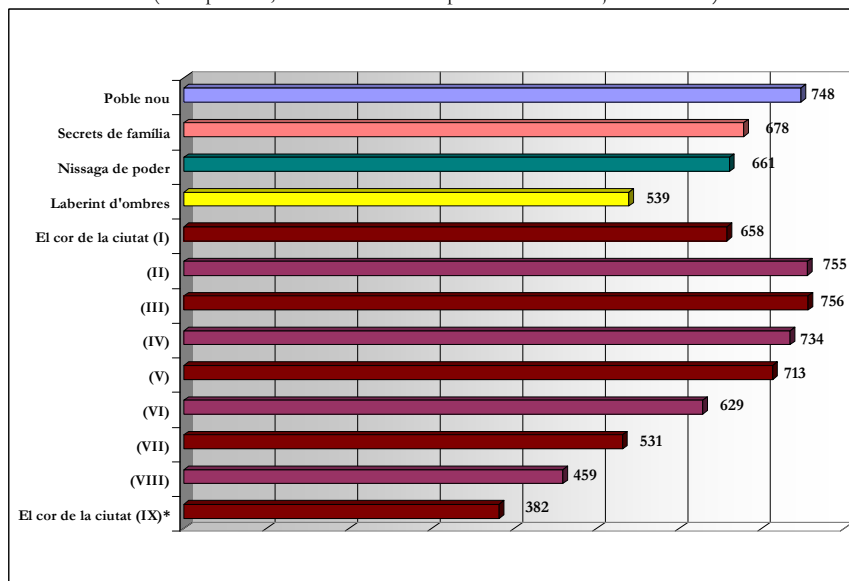
No és fins al curs 2006/2007 que aquest indicador passa a ser inferior al 30% i confirma la tendència a la baixa de l'audiència del serial, en sintonia amb la del canal.

Les raons d'aquesta davallada són diverses. Al lògic desgast que acusa el serial –renovat amb un canvi de localització el 2006– s'hi sumen els importants canvis en el panorama audiovisual, com ara: la intensificació de la competència en la franja horària de programació amb estrenes com *Amar en tiempos revueltos* (2005) a Televisión Española i *Yo soy Bea* (2006) a Telecinco, per exemple; la incorporació de Cuatro i La Sexta al terreny de joc, que accentuen la fragmentació de l'audiència previsible en la reconfiguració de l'oferta digital, i la progressiva implementació d'avenços tecnològics que modifiquen els hàbits de consum audiovisual, són alguns dels factors que es poden apuntar.

FIGURA 26. Audiència dels serials de sobretaula de Televisió de Catalunya (II). Milers d'espectadors (*rating*) mitjana sobre el total del període d'emissió

Període 1994-2009.

* *El cor de la ciutat* (9 temporades, darrera emissió comptabilitzada: 19 de juliol de 2009)



Font: Elaboració pròpia a partir de Baget (2003) i dades de Sofres (anuaris) i/o publicades en premsa o a la web oficial de TVC.

El que és indiscutible és que, durant més d'una dècada⁵⁴, els serials catalans han estat líders d'audiència en la franja horària de sobretaula, i la xifra

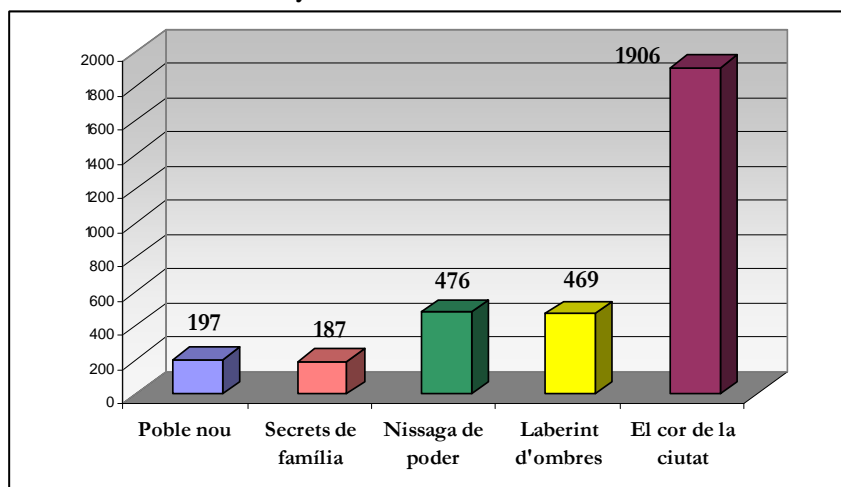
⁵⁴ D'acord amb les dades publicades pel servei TVLink de GECA, TV3 amb un 20,9% i Canal Sur amb un 19,2% són les úniques autonòmiques que lideren la sobretaula laborable de la temporada 2007/2008, malgrat ser aquesta una temporada

d'espectadors, en la mitjana del còmput final i fins al punt d'inflexió que suposa la setena temporada d'*El cor de la ciutat*, només ha estat inferior als 600.000 espectadors en el global de *Laberint d'ombres* (Figura 26).

Cal tenir present que el format, entès aquí a partir de l'índex de serialitat, esdevé un factor clau per interpretar aquestes dades estadístiques globals. Dels cinc serials que fins ara ha produït la Televisió de Catalunya, només un pot ser considerat serial tancat, *Secrets de família*. Aquesta apreciació té molt a veure amb el que s'ha tractat en apartats anteriors, en parlar de l'estructura oberta i subjecte als canvis que es preveia com a objectiu inicial per part dels productors.

L'augment del nombre de capítols (figura 27) és una variable a tenir en compte per ponderar els resultats d'audiència quan es comparen a partir de mitjanes estadístiques. La intenció aquí no és fer un estudi exhaustiu dels resultats d'audiència, i per aquest motiu el que es destaquen són únicament dades globals.

FIGURA 27. Nombre de capítols dels serials de sobretaula de Televisió de Catalunya

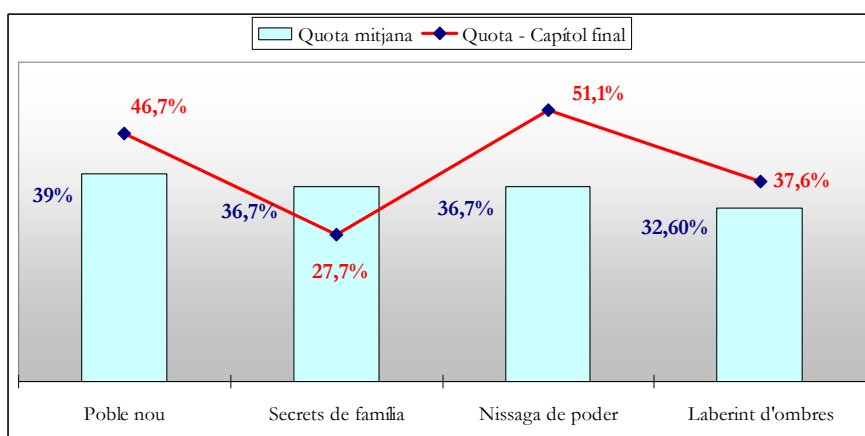


Font: Elaboració pròpia a partir de Baget (2003), Castelló (2005) i la web oficial de Televisió de Catalunya.

en què es pronuncia la tendència descendent del serial català. La data més baixa la registra la desena temporada d'*El cor de la ciutat* (setembre-desembre de 2009) amb un 17,1% de quota i 316.000 espectadors de mitjana. [Font: "L'últim batec d'El cor" (23/12/09) a Diari *El Punt*, consulta on-line: <http://www.elpunt.cat/noticia/article/13-comunicacio/20-comunicacio/118383-lultim-batec-dlel-corr.html>]

El tarannà de Televisió de Catalunya, a diferència de les televisions generalistes privades que operen a la resta de l'Estat, la duu –per així dir-ho– a ser conseqüent amb la seva política de producció de ficció, de manera que pràcticament mai retira les seves apostes sense donar-los-hi un temps prudencial per arrelar en l'audiència. Cal afegir aquí, per no ser naïfs en la nostra apreciació, que els condicionant pressupostaris, d'organització i de direcció de la cadena autonòmica no permeten optar per canvis d'estratègia tan vertiginosos com els dels seus competidors.

FIGURA 28. Comparativa de la quota de pantalla mitjana global amb la del darrer capítol dels serials de sobretaula de Televisió de Catalunya (1994-1999)



Font: Elaboració pròpia a partir de Baget (2003)

Així, es pot constatar com el bon resultat dels serials oberts que van mantenir-se en emissió més temps, van fer-ho en gran mesura, després d'una evolució no sempre favorable: *Nissaga de poder*, tal i com recorda Baget (2003:127) va necessitar tres mesos per confirmar el seu potencial com el serial de major èxit fins aleshores que acabaria sent. Tot just al contrari de *Laberint d'ombres*, que va anar perdent seguidors en el decurs de la seva trajectòria. Entre totes dues l'historiador català contrasta una dada rellevant: la del nombre d'espectadors registrats en el darrer capítol⁵⁵ (figures 28 i 29), que permet valorar els resultats del serial tenint en compte la naturalesa de la seva estructura i el seguiment discontinu que generen.

⁵⁵ Cal recordar que tots els capítols finals es van emetre en horari de *prime-time* nocturn, a quarts de deu de la nit: *Poble nou*, el 26 de desembre de 1994, la Nit de Sant Esteve; *Secrets de família*, el 26 de juny de 1995; *Nissaga de poder*, diumenge del 3 de maig de 1998; i *Laberint d'ombres*, el 10 de juliol de 2000. El tancament definitiu d'*El cor de la ciutat*, com tots els de les 9 temporades prèvies, també.

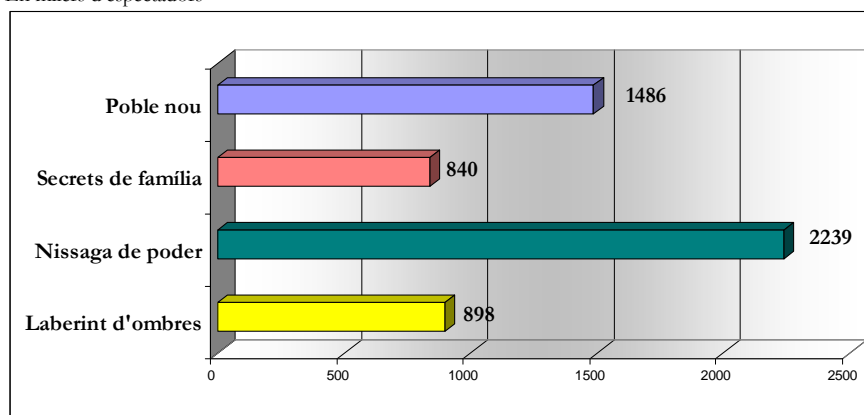
De fet, els resums del cap de setmana que hem comentat anteriorment –com els pròlegs que precedeixen la careta d'entrada de cada capítol– estan destinats a pal·liar la manca d'informació amb què el públic que no segueix dia a dia el serial s'enfronta en tornar a connectar. Així, el capítol final acostuma a ser un moment adient per mesurar el total d'audiència acumulada (dispersa al llarg del període d'emissió) que té el serial. En qualsevol cas resulta una dada significativa per prendre el pols tant de l'expectativa generada en el públic com de la seva repercussió.

Des d'aquest punt de vista, *Secrets de família* i, en menor mesura, *Laberint d'ombres* serien els serials que menys han calat entre el públic català. L'escassa diferència entre els 678.000 espectadors de mitjana de *Secrets de família* i el que seria el seu desenllaç (840.000) atorgaria, a canvi, un valor afegit de fidelitat al format tancat. I per contra, els poc més de 300.000 espectadors que separen el seguiment global de la connexió per veure com acabava la història de *Laberint d'ombres*, confirmen la seva progressiva davallada i la manca d'interès que va acabar demostrant el públic conforme avançaven les trames. Baget (2003:131) apunta l'accentuat estil de novel·la negra i l'abús dels secrets i misteris que van anar teixint un argument massa complicat i difícil de seguir, com a raons que justificarien la pèrdua d'interès i el cansament dels espectadors.

En canvi, *Poble Nou* va duplicar el nombre d'espectadors de mitjana (748.000) en el darrer capítol. En la mateixa línia se situaria *El cor de la ciutat*, en els tancaments de temporada (figura 31), i de forma espectacular la tan esperada i decebedora conclusió de *Nissaga de Poder*, que va triplicar el públic contemplat a les mitjanes dels seus registres (de 661 a 2.239 milers d'espectadors).

FIGURA 29. Audiència mitjana (rating) dels darrers capítols dels serials de sobretaula de Televisió de Catalunya (1994-1999).

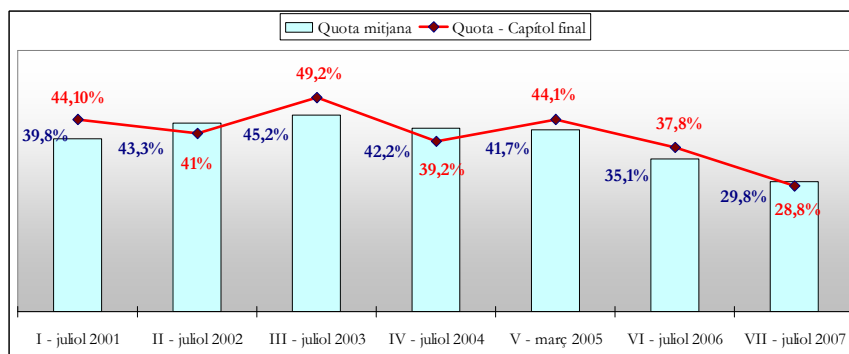
En milers d'espectadors



Font: Elaboració pròpia a partir de Baget (2003)

En relació al serial obert de major longevitat a la Televisió de Catalunya, *El cor de la ciutat*, només s'inverteix la relació en la quota de pantalla entre capítol final i mitjana global de la temporada el 2002 i el 2004 (figura 30). En el primer cas, l'emissió del capítol que tanca la segona temporada amb l'esperada reconciliació de dos personatges centrals –la Cinta i en Peris– coincideix amb la final de la tercera edició de *Gran Hermano* a Telecinco. Malgrat liderar la nit, el *reality* li resta a Catalunya més de 700.000 espectadors potencials. El 2004, es troba una explicació similar en la forta competència de les comèdies de situació ben assentades al *prime time* dels diumenges.

FIGURA 30. Comparativa de la quota de pantalla mitjana global amb la del darrer capítol de les set primeres temporades d'*El cor de la ciutat* a Televisió de Catalunya



Font: Elaboració pròpia a partir de dades de Sofres (anuaris) i/o publicades en premsa o a la web oficial de TVC.

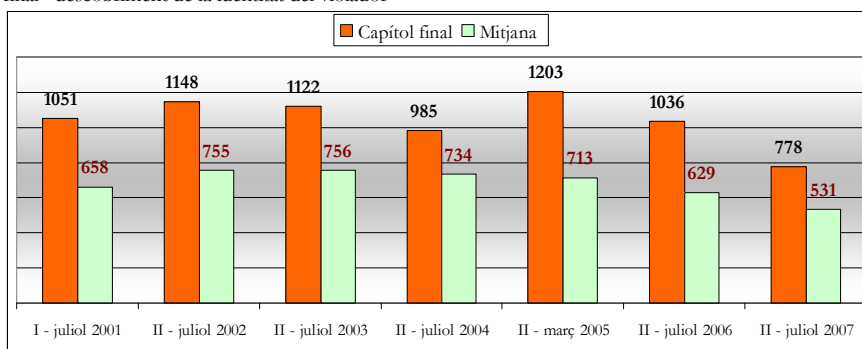
Tot i així, convé destacar que *El cor de la ciutat* manté al llarg d'aquests anys un diferencial positiu entre el nombre d'espectadors que reuneix en els seus capítols i la mitjana de milers d'espectadors que manté al llarg de la temporada. Aquests resultats es mantenen fins a la darrera temporada, amb una mitjana de 316.000 espectadors (17,1% de *share*) i un poder de convocatòria en el seu comiat de 764.000 espectadors de mitjana, un 24,2% de quota de pantalla en el *prime time* del 23 de desembre de 2009.

És adient subratllar aquí, no només l'èxit d'audiència dels capítols de final de temporada, sinó també el seu valor com a moments de congregació. A banda de la concentració d'espectadors que el programador sap recol·locar en *prime-time* nocturn, existeix un valor afegit de reforçament d'uns vincles d'unió entre el públic i amb el serial.

FIGURA 31. Comparativa de l'audiència mitjana (*rating*) global amb la del darrer capítol de les set primeres temporades d'*El cor de la ciutat* a Televisió de Catalunya (2000-2007)

En milers d'espectadors.

* Per a la 5a temporada s'inclouen les dades corresponents a l'emissió del capítol 939, de diumenge 20 de març, prèvia a la pausa de Setmana Santa, que respon, de manera més fidedigna, a la dinàmica del capítol final –descobriments de la identitat del violador–



Font: Elaboració pròpia a partir de dades de Sofres (anuaris) i/o publicades en premsa o a la web oficial de TVC.

Prova d'això és la iniciativa de la cadena, que converteix cada tancament de temporada en motiu de celebració i organitza, al voltant de l'estrena en *prime time* del darrer capítol, actes on es promou aquesta “comunió” entre els personatges de la ficció i els espectadors que segueixen les seves experiències, més enllà de l'estudiada assimilació personatge-actor.

La tercera temporada d'*El cor*, una de les més reeixides, va tancar la ficció diumenge 13 de juliol de 2003 amb l'estrena d'un musical escrit i interpretat pels personatges –un joc de ficció dins de la ficció força comú en aquest serial avesat a reflectir la realitat cultural catalana de les associacions i les representacions populars–. Fora de la pantalla es va organitzar la programació de tota la nit al voltant del visionat del capítol: l'espai *Obrim el cor*, a càrrec de l'equip del programa de reportatges *Entre línies*, introduïa la nit amb un *making off* inèdit, i després del capítol, es va donar pas a un programa en directe de tres hores des del Museu d'Història de Catalunya, *La festa d'El cor*. S'aconseguia així que l'espectador se sentís particip del serial, en un moment en què, a mode de conclusió, es reflexiona sobre què ha passat, i s'obren expectatives vers la nova temporada, superant la sensació nostàlgica que genera tot tancament.

La festa d'El Cor o més tard, *La nit d'El cor*, marca dues fites diferents. D'una banda, el plaer de veure el serial és compartit i esdevé un acte social públic, cosa que contrasta amb el gaudiment en privat dels serials llatinoamericans, tant estigmatitzats en públic. De l'altra, és un dels pocs moments en què

l'espectador combrega, en el sentit de participar de les mateixes idees i sentiments, amb els actors i els guionistes. Darrerament, però, aquests esdeveniments s'han reconvertit en moments estel·lars per al reconeixement dels actors i actrius, de manera que s'ha volgut reforçar la consolidació del "petit *star-system* del país" que crítics com Víctor Amela reivindicaven com a marca pròpia de l'audiovisual català. Tot i així, els actors i actrius catalans no són gaire proclius a les aparicions públiques i tant els espectadors com una certa part de la crítica ha acabat penalitzant sovint aquests espais pel que senten que tenen de "ficticis" o "impropis" de la cultura catalana.

L'essència oficial d'aquest espai és construir el fòrum espontani de *Nissaga de poder* des de la mateixa televisió. Així, es col·loca als guionistes i actors en localitzacions de la ciutat de Barcelona emblemàtiques –el Teatre Nacional de Catalunya– o en promoció –el recinte Fòrum, o l'arribada dels actors a l'estil de les rues del Barça, en el Trambaix– perquè vegin *amb* els espectadors què és el que els hi passa als personatges que creen i interpreten. Els espectadors participen interpellant a uns i altres, bé com a públic assistent a la celebració o bé a través del reporter que els representa. *La festa del cor* o *La nit del cor* constitueix, a més, un mecanisme sense parangó per a la legitimació del serial com a producte cultural de qualitat i element constituent de la identitat catalana que proposa. L'acte és, com el fòrum d'internet o la tertúlia de *La columna* i *El club*, un exemple més de la intertextualitat que va lligada a la ficció seriada, i que en aquest cas, potencia la identificació i l'apropiació dels personatges i les seves històries com a part de la comunitat o del grup social que constitueixen els espectadors⁵⁶.

En quant a l'èxit dels serials catalans, val la pena concloure aquest apartat recordant que *El cor de la ciutat* ha estat líder d'audiència de la seva franja horària i que s'acomiada el 2009 havent aparegut de manera habitual en les primeres posicions del rànquing dels 10 programes més vistos del dia⁵⁷, una fita que ben pocs programes –excloses les retransmissions futbolístiques– poden reivindicar i que Televisió de Catalunya va voler reconèixer dedicant-li un espai estel·lar en la programació especial de cap d'any del 2010.

⁵⁶ Per a *La Riera*, el darrer serial de Televisió de Catalunya, s'ha variat aquesta dinàmica de tancament, optant per la projecció en pantalla gegant a la plaça de Santa Anna de Mataró (lloc afí d'ambientació) al temps que es conduïa en directe un programa especial de Catalunya Ràdio on es comentava el capítol abans i després. A més, es va comptar amb l'assistència d'alguns actors i es va obrir la participació dels oients a través del xat, el Facebook i els webs de TV3 i Catalunya Ràdio. (Font: web de Televisió de Catalunya, "El final de *La Riera* el van seguir 390.000 espectadors de mitjana" consulta on-line: 19/07/2010)

⁵⁷ El capítol final de la tercera temporada es situa com el segon programa més vist de Televisió de Catalunya, mentre que el capítol 939 del 20 de març de 2005 que ha estat comentat, esdevé el programa més vist a Catalunya amb 1.203.000 espectadors de mitjana que en els moments àlgids van arribar al milió i mig. (Sofres, 2004, 2006).

CAPÍTOL 6

Estudi de cas:

El cor de la ciutat (2000-2009)

6.1 Mapa de navegació d'*El cor de la ciutat*

6.1.1 Peculiaritats del serial obert de Televisió de Catalunya

El cor de la ciutat és el l'únic serial de sobretaula de producció pròpia de Televisió de Catalunya amb un plantejament de serial obert, és a dir, sense final previst inicialment, que va superar els 1900 capítols i els 9 anys en emissió¹. Es va estrenar l'11 de setembre de 2000 i es va tancar la nit del 23 de desembre de 2009, en la que constituïa la seva desena i última temporada –que, com hem avançat, bé podríem considerar un epíleg, ja que a diferència de les anteriors, consta d'un sol bloc de 75 capítols en comptes dels habituals 200.

Com la majoria de la ficció de producció pròpia de Televisió de Catalunya, i d'acord amb el que hem pogut observar en construir contextualment l'objecte d'estudi, *El cor de la ciutat* és una producció destinada al consum intern amb una identitat nacional molt marcada en el nivell de representació (referents territorials, lingüístics i culturals, especialment). Es manté com a líder d'audiència en la seva franja horària d'emissió, la de sobretaula (de 15:40h a 16:20h aproximadament), tot i que en termes absoluts va anar perdent seguidors en el decurs del temps, sobretot els darrers quatre anys². El seu perfil d'audiència és preferentment femení (entorn el 65%), i força intergeneracional malgrat mantenir una audiència fidel entre els majors de 65 anys (42%) i concentrar-se en el sector més adult—de 45 a 64 anys, el 26%, i de 25 a 44 anys, el 24%— d'hàbitats de menys de 50.000 habitants (46%) i espectadors catalanoparlants (93%)³.

El cor de la ciutat s'estructura en temporades d'aproximadament 200 capítols (199 la tercera i quarta, i 209 la primera, com a extrems) seguint el curs

¹ El record l'ostenta *Guiding Light* (CBS) que va tancar poc abans, el 18 de setembre de 2009, superant els 15.700 capítols en 72 anys. A Espanya, *Goenkale* (ETB) coetani de *Poble nou*, arriba el juliol de 2010 als 3.000 capítols en setze anys. L'anunci del tancament d'*El cor de la ciutat* es fa públic el mes de març de 2009, en una renovació general de la programació de la franja de tarda on també el magazine *El Club* s'acomiadaria en la seva edició número 1.000. Font: “*El cor de la ciutat* i *El club* diuen adéu”, Avui (11 de març de 2009). Versió on-line a: http://www.avui.cat/article/cultura_comunicacio/55802/cor/la/ciutat/club/diuen/adeu.html

² En arribar als 1000 capítols, durant la cinquena temporada, mantenia una quota de pantalla del 42,1%. Tot i que després va descendir al 35,1% amb la renovació del serial (canvi de localització a Sants) i que des de la setena temporada els resultats són inferiors al 30%, continua mantenint-se clarament per sobre de la quota mitjana anual de Televisió de Catalunya –que fins a la 6a temporada duplicava– (índex d'aportació a la cadena positiu). Ens remetem a l'epígraf 5.4.5 per veure les dades comparatives.

³ Fonts: Geca consultores TVLink (dades TNS Sofres).

escolar, és a dir, que s'inicia la segona setmana de setembre i es tanca a mitjans de juliol. Els capítols són d'una durada aproximada de 30 minuts i s'emeten amb una sola pausa publicitària. Al llarg dels nou anys d'emissió l'ha precedit l'informatiu diari, *Telenotícies migdia*, *El temps* i el programa de receptes breu, *Cuines*; mentre que el magazine que ha completat la tarda de programació ha anat variant⁴.

Les rutines professionals implementades en el decurs dels darrers quinze anys del Departament de Dramàtics de Televisió de Catalunya han permès agilitzar el procés de producció de la ficció serial i definir *El cor de la ciutat* com un text permeable a l'estat de l'opinió pública contemporània i als gustos o queixes manifestos de l'audiència. El punt de partida continua sent la Bíblia, document matriu de treball de cadascuna de les temporades que conté la relació de personatges que componen l'univers del serial i l'evolució de les trames al llarg de la temporada. A partir d'aquí, la producció del serial comporta un treball de guió organitzat en fases seqüencials. Els guions literaris dels capítols es treballen per unitats agrupades en blocs setmanals pel que fa a l'estructuració i distribució de les trames. A la fi, la feina dels dialoguistes té un *decalage* últim de dos setmanes respecte a la gravació, i una més respecte a l'emissió. La distància temporal és mínima pel que fa a l'espectador i això permet tenir-lo present en l'elaboració final del text. Tot i que això no impliqui una dinàmica d'ingerència en les trames sí que reforça mecanismes de permeabilitat en la construcció de diàlegs i de referències contextuais contemporànies⁵.

En segon lloc, cal tenir present que Televisió de Catalunya, a més d'estar subjecte als imperatius econòmics de rendibilitat, és un emissor amb una clara voluntat social. L'equip de producció dedica una especial atenció a l'impacte del serial en premsa i en altres mitjans, i tal i com hem pogut comprovar a través de les recerques precedents (Ortega, 2002; Castelló, 2005) sovint s'estableix un diàleg amb institucions, col·lectius, associacions i altres agents socials catalans en algun mode representats (identificables o assimilables als del serial). Tot i que no comporti una pressió excessiva o clarament reconeguda pels professionals de Televisió de Catalunya, el recurs a aquestes fonts de consulta al llarg del procés de producció, les configura com a factors que intervenen de manera més o menys directa en la definició dels temes tractats.

⁴ Com hem mencionat en el capítol anterior *La Columna* de Julia Otero (2000-2004) i *El Club* d'Albert Om (2004-2009), donen pas, al setembre de 2009, al nou programa de tardes conduït per Espartac Peran i Xavi Coral, *Divendres*, que acompanyarà el tancament del serial.

⁵ Ens remetem a l'estudi de Castelló i López (2007) com a única font basada en tècniques etnogràfiques d'anàlisi de l'emissor: a les entrevistes en profunditat del treball anterior de Castelló (2005) s'hi afegeix l'observació de la gravació tant d'*El cor de la ciutat* com de *Ventdelplà*.

D'altra banda, tal i com hem assenyalat en el capítol anterior, *El cor de la ciutat* esdevé, des dels seus inicis, objecte de discurs per part de la pròpia Televisió de Catalunya a través de les seccions diverses del magazine de tarda i de les retransmissions especials dels esdeveniments mediàtics generats pel visionat de vocació popular del darrer capítol de cada temporada. En aquests espais d'entreteniment s'aborden tant aspectes relatius a la idiosincràsia de la narració i els condicionants productius, com debats sobre els continguts tractats que generalment es vinculen a la realitat social catalana, és a dir, es traslladen els temes al fòrum de debat públic. Sobre aquest darrer punt, cal destacar la tasca realitzada a través de la secció fixa que *La columna* (2000-2004) conduïda per Julia Otero destinava a generar aquests textos terciaris en forma de tertúlia on era habitual la presència de sociòlegs i psicòlegs com a comentaristes del serial.

Aquesta voluntat de reivindicar el component socialitzador del serial contrasta amb la minsa promoció d'un *star system* català que hem destacat com a tret comú del canal fins fa pocs anys. En relació a *El cor de la ciutat*, els magazines adjacents solien donar espai als intèrprets o bé per tractar aspectes professionals —estrenes d'obres teatrals o cinematogràfiques i altres iniciatives o activitats de caràcter més solidari—, o bé, com a comentaristes puntuals del serial, on se'ls fa participar d'una certa assimilació lúdica amb els personatges en la interacció amb el públic present a plató o el que participa a través de missatges unidireccionals amb el programa (SMS, e-mails)⁶.

Aquesta tasca promocional, de benefici simbiòtic entre serial i cadena, on es reforcen els vincles amb l'audiència, es complementa amb l'ús del mitjà Internet i l'explotació de les seves possibilitats com a vehicle de creació i reforç de comunitats interpretatives virtuals a través de formes de comunicació dialògica. Com ja hem comentat en el capítol anterior, la pàgina web pròpia d'*El cor de la ciutat*, activa des del 2001, ofereix diferents fórmules d'interacció entre els components de l'audiència i amb l'equip de producció, com ara fòrums, xat, resums, avançaments, preguntes obertes, concursos per a propostes alternatives de guió, etcètera.

⁶ L'única excepció la constitueix Montserrat Carulla quan es consolida com a col·laboradora habitual del programa molt després de la mort del seu personatge (la Teresa Torner, l'àvia de la família Crespo-Borràs, la cinquena temporada 2004/2005) però que, aleshores ja intervé amb una clara voluntat de desvincular-se de la seva interpretació al serial. Actualment Pep Anton Muñoz (actor que interpretava en Pere Peris a *El cor de la ciutat*) participa com a comentarista de *La Riera*, el nou serial de TVC, al magazine *Divendres*.

6.1.2 Àrea de context: un índex de contemporaneïtat alt

El món representat a *El cor de la ciutat* és localitza geogràficament al barri barceloní de Sant Andreu, un dels districtes que conserva part de la seva identitat històrica autòctona com a poble annexat a la ciutat finals del segle XIX. El barri ve representat a través de les referències verbals explícites dels personatges, però sobretot, de les imatges d'exterior que componen les transicions entre seqüències i l'obertura del serial (plans aeris i generals de l'església de Sant Andreu, l'antiga plaça de la vila, el mercat, l'estació de tren o les fàbriques reconvertides en espais públics, entre altres carrers menys emblemàtics però també reconeixibles per a l'espectador). Després de cinc temporades a Sant Andreu, alguns dels personatges i amb ells el món diegètic on transcorren les històries d'*El cor de la ciutat* es traslladen durant dos anys al barri obrer de Sants, un altre dels districtes provinents de poblacions integrades en l'expansió de la ciutat comtal que conserva espais públics propis en el seu reestructurat teixit urbà com ara el mercat o el casinet.

Els límits o fronteres de lloc al món del serial són clarament els del barri, en primera instància, i els de la ciutat, en segona. Així, en David Peris dona un disgust als seus pares quan decideix marxar "lluny d'ells" a un pis de lloguer a Sants (el que el convertiria en un visitant esporàdic), i els personatges que desapareixen del serial d'una manera més dràstica marxen fora de la ciutat a altres poblacions catalanes –Montblanc, Figueres, Puigcerdà, Granollers o Girona són localitzacions on se'ns diu que refan la seva vida– o, en el cas dels més joves, a l'estranger per motius acadèmics i/o professionals (Holanda, Londres, Boston, Milan, París, etcètera). Les referències a la geografia espanyola augmenten a partir de la sisena temporada coincidint amb el canvi d'ubicació a Sants, i amb el que Castelló i López (2007) recullen com a indicis d'una certa voluntat per part dels creadors de flexibilitzar alguns elements identitaris referencials. Així, Sant Sebastián, Santander, Madrid, són alguns dels llocs de destí que es sumen als topònims de Granada i València de les primeres temporades. De la mateixa manera que les referències nostàlgiques del personatge que representa la immigració espanyola dels seixanta (l'avi Benjumea, d'Utrera, quan pren el relleu a la Cari dels Esteva), remetent a llocs recòndits d'Andalusia i a un imaginari que Televisió de Catalunya ja ha treballat prèviament en produccions com *La Mari*.

Els espais representats són tant privats –llars de les que es mostra la sala d'estar i el menjador o la cuina preferentment– com públics, on a banda dels exteriors de les transicions i molt poques escenes, trobem els comerços i carrers construïts com a decorats versemblants als platós de L'Hospitalet de Llobregat. L'ambientació social, doncs, és la d'un context urbà, de classe social predominantment mitja. En la línia de l'etern debat sobre la representació fidedigna de la classe treballadora sobre la que tracta el model

de *soap* realista, *El cor de la ciutat* inclou inicialment alguns personatges treballadors assalariats en sectors i activitats atípiques en els móns de la ficció serial (per exemple la Clara Bosch i la Paquita Miralles, que inicialment treballen a una fàbrica tèxtil). Però en termes generals aposta per l'habitual sobrerrepresentació del sector serveis on es troben tant petits comerciants com treballadors assalariats i que resulta més adient narrativament perquè procura llocs de trobada entre els personatges. Així, són espais emblemàtics d'*El cor de la ciutat* a l'estil de *Coronation Street* i el model britànic de *soap* realista: un bar d'entrepanys i menús, un pub o bar de copes, una perruqueria, una farmàcia i el mercat, als que s'hi afegiran d'altres com una pensió, i variant al llarg del temps d'emissió, una caixa d'estalvis, un centre cultural, un supermercat, la seu de la televisió local, o altres comerços (lampisteria, quiosc, basar, etcètera).

Pel que fa a la dimensió temporal, *El cor de la ciutat* segueix la línia ja encetada per *Poblenou* i representa un present continu en paral·lel al del context d'emissió, el que accentua la seva voluntat realista (temps continu però no irreversible). Les relacions temporals per capítol i per bloc són determinades. Un capítol, generalment, correspon als esdeveniments que transcorren durant el dia d'emissió, coincidint elements com la data –si s'al·ludeix explícitament–, el caràcter laborable o festiu (s'emet i per tant, s'ambienta, generalment en dies feiners, de dilluns a divendres), les efemèrides i celebracions importants (la Diada nacional o la revetlla de Sant Joan, per exemple), la climatologia estacional, etcètera. Els blocs d'emissió de la temporada coincideixen amb els períodes compresos entre les pauses de vacances del curs escolar: Nadal, Setmana Santa i l'estiu. La temporada comença al setembre i finalitza al juliol, de manera que, generalment, la diègesi fa referència a l'estiu com a el lípsi temporal (*unrecorded existence*, Geraghty, 1981).

Tot i que és obvi el resum que suposa cada capítol de trenta minuts sobre la jornada transcorreguda, no acostuma a alterar-se el ritme narratiu amb repeticions i ralentitzacions o acceleracions de les accions i situacions representades. A més, per regla general, els personatges creixen amb l'espectador i el temps es desenvolupa en paral·lel al temps real de l'audiència, de manera que l'ús de recursos de distorsió temporal (analepsis, prolepsis o el lípsi biogràfica) és extremadament puntual⁷.

⁷ La sisena temporada s'inicia amb un flashback de dos o tres capítols per explicar els esdeveniments ocorreguts en l'entorn dels Peris durant la pausa estival que condicionen la situació inicial dels personatges (bar tancat per defunció). En la vuitena temporada també es recorre puntualment a aquest recurs per visualitzar el relat de la Clara Bosch sobre els fets protagonitzats durant la seva estada a presó tretze anys abans ja que condicionen la vida actual de la seva família. Només en el marc de la novena temporada, on es produeix una transgressió del model de *community soap* descrit com a base per *El cor de la ciutat*, es recorre al flashback com a

6.1.3 Estructura serial híbrida

El cor de la ciutat parteix inicialment d'un noció de protagonisme policèntric on diversos individus de classe mitja, treballadors per compte propi i aliè, ubicats en un mateix context urbà, s'agrupen en nuclis familiars o través de relacions socials (amoroses, amicals, veïnals i laborals) diverses, i conformen un complex entramat de relacions paradigmàtiques des d'on s'articulen múltiples històries simultànies i entrelaçades que, per definició estricta del model, es desenvoluparien de manera paral·lela i no jerarquitzada. Aquí cal introduir certs matisos.

D'una banda, l'arrencada del serial semblaria marcar un cert protagonisme del personatge de la Clara Bosch, la sortida de presó de la qual esdevé el detonant de moltes de les històries que transformen la situació inicial del barri⁸, però la centralitat del nucli familiar dels Bosch-Vidal es dilueix progressivament en desplegar la bateria de personatges que donen cos a les múltiples trames dels primers dos-cents capítols del serial i el protagonisme del personatge femení perd tota vigència a partir de la segona temporada. D'altra banda, però, el pes atorgat a aquest nucli familiar entronca amb el model seguit a *Poble Nou* entorn a la família Aiguadé, i malgrat l'atenuació del seu protagonisme, no es deroga totalment la jerarquització dels personatges i les trames que acaba caracteritzant també l'estructura d'*El cor de la ciutat*.

L'alternança del pes d'uns o altres personatges en el decurs del serial durant nou anys ens permet aïllar tres nuclis familiars amb major protagonisme: els Bosch-Vidal, els Peris-Noguera i els Borràs-Crespo. Reuneixen personatges que es mantenen des dels inicis del serial –especialment els Peris-Noguera, sobre els que es va articular el canvi d'escenari– i que donen lloc a les històries més importants, tant en termes de presència (temps relatiu dedicat durant la temporada) com d'extensió (protagonitzant trames predominantment serials)⁹. Les històries conduïdes per aquests personatges

element de construcció d'un punt de vista enunciatiu intern múltiple: tornem a revisar els fets del passat des del punt de vista de la persona que feia xantatge a l'Orpinell, en Joel Recasens, ara descobert per la seva víctima i per l'espectador (veure epígraf 6.2.9).

⁸ A més, el personatge de la Clara Bosch com a nouvingut –reincorporat– a la comunitat, juga durant els primers capítols el rol de l'espectador (narratori): facilita que els personatges relatin la seva trajectòria vital al llarg dels darrers anys, i per tant, la introducció de l'espectador a l'univers diegètic sense recórrer a figures enunciatives que trenquin l'aparent neutralitat del relat.

⁹ Tal i com hem apuntat al capítol 3, amb motiu de la seva finalització, Televisió de Catalunya emet al llarg de l'estiu del 2009 un resum del serial en capítols d'una hora on el muntatge dels fragments segueix l'eix d'evolució dels personatges principals al llarg de les nou temporades emeses. *Històries del cor* es basa justament, en aquests tres nuclis familiars: els Peris, els Bosch i els Crespo.

fixos principals solen tenir una major repercussió en l'esdevenir general de l'univers diegètic i impliquen a un major nombre de personatges (de manera activa o passiva). Lògicament, la relació amb l'espectador guanya en intensitat conforme avança el serial i s'enriqueix el coneixement històrico-biogràfic dels personatges.

A banda d'aquests nuclis familiars principals hi ha tot un conjunt de personatges que conforma el rerefons social de l'univers del serial, alguns com a pur escenari – amb rols mínims o com a part del personatge col·lectiu que podem designar com a “comunitat veïnal”– i d'altres com a secundaris que, temporalment, esdevenen protagonistes de trames pròpies. La revitalització del panorama humà, a banda de per alternança del protagonisme, també es duu a terme amb la introducció de personatges nous, seguint dues estratègies bàsiques: o els personatges s'integren temporalment com a nuclis familiars més o menys autònoms (de relacions paradigmàtiques contingudes que permeten substituir-los a al fi de la temporada); o s'integren com a individus particulars amb vincles laborals, amorosos o de parentesc amb un o més membres de la bateria estable de personatges, que faciliten la seva permanència. Ambdues opcions poden combinar-se i sovint algun dels personatges dels nuclis familiars nous roman d'una temporada a l'altra, en solitari. Aquest joc de pesos i contrapesos en el protagonisme policèntric d'*El cor de la ciutat* requereix que l'estructura de personatges sigui observada temporada a temporada (veure epígraf 6.2).

En termes generals sí podem descriure un predomini de les trames serials amb durada variable entre la temporada i cicles narratius més amplis que sobrepassin el curs escolar, així com de les trames de bloc o cicle ampli, que permeten alternar històries que comencen i acaben amb les pauses nadalenes o de Setmana Santa. Són menys comunes les trames de cicle breu i pràcticament inexistent les històries mínimes o trames episòdiques, tal i com defineix el model tradicional.

Per últim, i seguint també el model clàssic, d'acord amb el pressupost limitat de producció, *El cor de la ciutat* aposta per una narrativa articulada sobre situacions d'interacció dialògiques on l'acció, no del tot exclosa, es minimitza clarament. Amb el canvi de localització a Sants, es va enregistrar un cert augment d'escenes en localitzacions exteriors, si bé no és fins a les darreres temporades –la vuitena i la novena–, quan s'introdueixen trames de suspens i acció policíaca, on els exteriors cobren certa importància. L'accent en el rodatge d'exteriors sol col·locar-se en els capítols finals, destinats al *prime time*. Però generalment són els diàlegs els que condueixen l'esdevenir narratiu en la successió de situacions d'interacció i l'acció es limita el màxim possible al seu relat per part dels personatges.

6.1.4 Àrea de confecció: l'estructura del capítol, el grafisme, el llenguatge audiovisual, i la banda sonora

L'estructura dels capítols comprèn un pròleg o resum previ a la sigla d'entrada, i un cos central amb una única pausa, que sol tancar-se amb un final obert tant de caràcter eufòric (suspens per tensió) com disfòric (constatacions de situacions que no milloren o fan preveure conseqüències negatives a llarg termini). Des de la novena temporada s'implementa un epíleg com a avançament del capítol següent amb escenes sense diàleg on es sobreposa la sintonia musical d'obertura i tancament del serial. El pròleg en canvi, és un element fix des dels inicis del serial i sí inclou les escenes dialogades més rellevants del capítol anteriors, seguint una alternació de les trames en estructura cronològica idèntica a l'emissió original.

Generalment cada capítol inclou escenes de dos o tres trames a les que atorga més pes (amb més de tres escenes cadascuna); i de dos o tres trames secundàries que s'alternen conformant l'esdevenir de la jornada. Tots dos tipus de trama varien d'un capítol a un altre i s'alternen al llarg de la setmana. El treball dels guions literaris i la distribució de les trames en blocs setmanals els delimita com a macrounitat de coherència. Una de les estratègies habituals que evidencia aquesta dinàmica de treball és el fet de remetre a l'espectador al dia concret de la setmana en curs en què es retrobarà amb el següent fet significatiu de la trama (per exemple, avançar un dilluns que divendres es tindran els resultats d'unes anàlisis mèdiques). D'altra banda, cada capítol sol contenir entre quinze i vint escenes (tant de situació única com de situacions múltiples contingudes en una mateixa seqüència o escenari). Els darrers anys s'ha agilitzat tènuement el ritme, especialment pel que fa al treball de diàlegs molt més breus i el trànsit d'escenes i seqüències on s'eliminen i es redueixen les pauses i els temps morts.

La sigla d'entrada la componen una seqüència d'imatges de localitzacions de la ciutat i el barri o dels personatges, amb un grafisme senzill, que ha anat variant conforme s'han produït els canvis més significatius de renovació del serial, mantenint intacta la sintonia musical d'Albert Guinovart. Les quatre primeres temporades van emprar una careta on sobreposaven esquemàtics fons del plànol de la ciutat a imatges de vídeos domèstics emulant les filmacions en Súper8 dels anys setanta i plans aeris de la ciutat en tons ataronjats on destacava la cúpula de l'església de Sant Andreu i el pont de Calatrava sobre les vies ferroviàries. A partir de la quarta temporada es va variar el grafisme introduint elements en espiral i un cert predomini dels blancs, i es van reduir els plans aeris de localitzacions reconeixibles per augmentar el nombre de plans on selectivament es rememoraven les escenes més significatives del transcurs dels primers anys del serial.

El pas a Sants, per a la sisena temporada, va renovar de nou la sigla, barrejant els elements en espiral amb les imatges en tons sípia dels plans aeris, ara amb lloc emblemàtics com l'Estació de Sants o les fonts de Montjuïc, on es sobreposava un àlbum virtual d'imatges en blanc i negre de l'època industrial a les immediacions de la Plaça Espanya. Per últim, el retorn a Sant Andreu, la vuitena temporada, coincideix amb un canvi de format (enregistrament en 16:9) i una lògica variació de la careta que recupera els primers plans encadenats de les escenes més emblemàtiques impreses en la memòria de l'espectador fidel. Hi sobreposa un grafisme menys auster on cobra importància el símbol d'un cor vermell i s'imprimeix dinamisme amb una seqüència contínua de plans parcialment encadenats, jocs de decoloració i coloració artificial de la imatges, i plans amb profunditat i moviment intern, d'acord amb el canvi d'estil –més àgil i picat– que acompanya la realització del serial.

Pel que fa a la realització cal destacar un estil filmic força neutre, on predominen els plans curts i es prioritzen la composició i el moviment intern dins de l'enquadrament més que no pas els grans moviments de càmera. El muntatge és de tipus funcional, on la coherència sintàctica ve donada pel flux dels personatges en els espais on convergeixen o les referències verbals que permeten saltar d'una escena a una altra. Les alteracions estètiques o expressives del muntatge sonor es circumscriuen als temes musicals dels personatges i les històries principals (especialment aquelles amoroses) que requereixen reforçar la tensió melodramàtica. El dispositiu d'enunciació general del serial marca una focalització predominantment interna variable, on compartim el coneixement dels fets amb un o altre personatge. Mentre que el punt de vista perceptiu es defineix per una ocularització zero o interna secundària (Gaudreault i Jost, 1995) d'acord a les convencions de la narrativa clàssica (plans-contraplans), on pràcticament mai, però, es trenquen els principis bàsics de l'enunciació transparent (absència de veu en off o punts de vista enunciatius forçats que remetin a la figura del narrador, per exemple). Tot plegat, configura una narrativa volgudament realista, d'acord a les convencions d'estil i de referencialitat en la representació que hem pogut descriure en els capítols precedents de la tesi.

6.2 Mapa temàtic d'*El cor de la ciutat*

Històries de la vida quotidiana: entre el realisme i el melodrama

El cor de la ciutat és un serial de llarg recorregut que pivota entre el realisme i el melodrama en un joc d'equilibri constant que fa variar la seva definició d'una temporada a la següent, a vegades subtilment i d'altres, de manera més significativa. La voluntat realista que el distingeix d'altres produccions de Televisió de Catalunya es tradueix en el tractament dels problemes domèstics i dels petits conflictes que componen la vida social, sentimental i laboral, d'una comunitat de personatges de tipus predominantment mimètic (i eventualment irònic) que, de manera desigual, es doten de profunditat psicològica.

El que recollim a continuació sota l'epígraf de *mapa temàtic* són els resultats de l'anàlisi detallada de cadascuna de les deu temporades emeses d'*El cor de la ciutat*, que ens ha permès detectar els temes d'interès social més rellevants en funció de la seva ubicació en l'estructura narrativa que conformen el teixit d'històries entrelaçades del serial. Tal i com hem avançat en el capítol 4 (disseny metodològic) per a l'elaboració del mapa temàtic d'*El cor de la ciutat*, es treballa conjuntament amb els mapes descriptius dels personatges i els espais que conformen la base de les relacions paradigmàtiques (familiars, sentimentals, professionals i socials) del món possible definit pel text, i els resultats de l'anàlisi de contingut: relació de trames agrupades per temes, atenent les variables de prioritització i introducció que marquen la seva rellevància en el si de l'estructura narrativa del text.

En aquest capítol s'exposen els resultats a partir de dos eixos d'observació: a) els temes principals de la temporada i l'organització de les trames en funció dels personatges que les protagonitzen, ja sigui per nuclis familiars, per segments d'edat o per ambients relacionals; b) la relació de temes d'interès social (*social issues*) que hem aïllat com prioritaris en el marc de la temporada, a partir de l'anàlisi de contingut de les sinopsis i el visionat general del serial.

En el primer apartat, la visió global de la temporada inclou una inevitable, però mínima referència a les accions i esdeveniments de les històries sentimentals, familiars i socials (ruptures i/o reconciliacions, naixements, viatges, morts, etcètera), a partir dels quals es pot entendre la variabilitat de l'estructura de relacions entre els personatges (evolució de l'eix paradigmàtic) d'una temporada a la següent. En el segon apartat, en canvi, s'eliminen les referències a aquestes qüestions a menys que constitueixin un tema d'interès social (*social issue*), ja que la finalitat de la nostra anàlisi no és descriure la representació que fa el serial de la societat catalana —el que duu a la inevitable

comparativa dels biaixos introduïts respecte a la realitat— sinó saber de què parla (i sobre quins assumptes d'interès social indueix a pensar i parlar) el text com a proposta discursiva. Tal i com hem explicat en el capítol metodològic, la nostra anàlisi en l'àrea dels continguts representats, seguint la graella de Buonanno (OFI) es concentra en els temes i problemes i no en els subjectes o les institucions. En aquest sentit és que considerem adient situar d'entrada els temes d'interès social aïllats en el marc de cada temporada a través dels quadres sintètics que obren cadascun dels següents epígrafs.

En última instància, tancarem aquest capítol amb una retrospectiva global de les nou temporades i l'epíleg de 75 capítols amb què finalitza *El cor de la ciutat* en una anàlisi, i les conclusions parcials a les que ens ha permès arribar la nostra anàlisi narrativa de tipus formal combinada amb la tècnica d'anàlisi de contingut per a l'estudi de l'agenda temàtica del serial tant per a la selecció de temes i problemàtiques socials d'actualitat com per com ha plantejat la seva introducció i la seva estratègia de comunicació.

6.2.1 *El cor de la ciutat*. Temporada 1

Capítols 1 – 209. De l'11 de setembre de 2000 al 15 de juliol de 2001

6.2.1.1 *Composició de l'univers diegètic, línies argumentals i temes principals*

El cor de la ciutat es construeix inicialment sobre una bateria de personatges organitzats en nuclis familiars (Bosch-Vidal; Peris-Noguera i Borràs-Crespo), i on les relacions socials s'estableixen transversalment d'acord als segments d'edat i els espais i ambients on es mouen. En principi els espais que serveixen com a punts de reunió on s'articulen les relacions entre els personatges són els comerços on treballen alguns d'ells i hi circulen la resta com a clients: el bar *Peris*, el bar de copes *La Fusteria*, la perruqueria *La Permanent*, les parades del mercat, la farmàcia o la lampisteria¹⁰.

Figura 32. Temes d'interès social rellevants per nuclis familiars i blocs. Temporada 1

Bosch-Vidal				
Bloc 1	Reinserció social expresidiaris			
Bloc 2		Toxicòmans (2) (reincident) 1. Expresidiària Mort (CC) 2. Crisi d'identitat adulta Rehabilitació clínica (CM)	Menors en situació de risc Centres d'acollida. Adopció*	Consum de drogues (adolescent) Tractament psicològic
Bloc 3				

¹⁰ Tot i no ser un objectiu concret per a la nostra anàlisi la descripció exhaustiva de la xarxa de relacions paradigmàtiques i els espais sobre els que s'articula el serial, pot consultar-se a l'annex II, una relació sintètica de la bateria de personatges principals i secundaris amb els que s'inicia *El cor de la ciutat* i aquells que s'integren per a cada temporada.

Peris-Noguera		Vendrell-Miralles		
Bloc 1	Sida (malaltia)	Adolescència conflictiva (familiar, sexual)		Problemes econòmics Conductes il·lícites.
Bloc 2	Risc d'exclusió social	Grup xenòfobs (violència)	Explotació sexual (menors)	Assetjament_xantatge sexual (laboral). Intent suïcidi
Bloc 3		Denúncia / Presó	Proxenet /Prostitució	

Borràs-Crespo		Altres (<i>perruqueria</i>)	
Bloc 1	Immigració integració social		Càncer (tractament)
Bloc 2	<i>Relacions de parella interculturals</i> (atracció i recel) (oposició familiar)		Avortament ** Prescripció mèdica (renúncia) <i>Maternitat en solitari</i>
Bloc 3	Conciliació de valors familiars i definició dels rols de gènere	Maltractament psicològic a disca- pacitat psíquic	Assignació de tutor legal (fill)

* Context: reinserció social d'expresidaris.

** Avortament i maternitat en doble tractament

El serial arrenca amb la sortida de presó de la Clara Bosch després de tretze anys de condemna per tràfic de drogues. El procés de reinserció familiar i social d'aquest personatge esdevé un dels primers temes rellevants d'*El Cor de la ciutat*, tant per la seva presència continuada com pel que la seva arribada té d'element detonant i desestabilitzador de la situació inicial en termes narratius. Sobre el nucli familiar dels Bosch-Vidal s'estructuren gran part de les històries que es desenvoluparan al llarg de la temporada i que conformen

la base d'alguns dels temes d'interès social desenvolupats pel serial: la ruptura del matrimoni de la seva germana Carme amb el pare de la seva filla, en Jordi Vidal; la crisi d'identitat d'aquest darrer, que reprèn el consum de drogues i la conducta delictiva del passat en un desesperat intent de retornar a l'època de joventut; i els canvis comportamentals de la seva filla, ja adolescent, derivats, en part, de la crisi familiar.

Totes tres línies argumentals segueixen les marques del gènere melodramàtic i les passions, els enganys i la revelació de secrets conflueixen en el tema que actua com a marc: la crisi –matrimonial, identitària, familiar–. Així, la ruptura de la parella conformada per la Carme Bosch i en Jordi Vidal, remet al triangle amorós del passat que la Clara fa present en tornar. Desencadena la lluita desesperada de la Carme per mantenir l'estabilitat del model familiar anterior recurrent si s'escau a manipulacions i xantatges emocionals, entre els que trobem l'habitual fingiment d'una malaltia greu per retenir a la filla i el marit.

Per la seva banda, la crisi d'identitat d'en Jordi Vidal ajuda a bastir el coneixement del passat no narrat de la història, on hi trobem un segon triangle amorós –en Quim Noguera enamorat de la jove Clara– que fa d'enllaç sentimental entre la família Peris-Noguera i els Bosch-Vidal. L'obsessió per tornar al passat i triar l'altre camí (no deixar sola a la mare de la seva filla) condueix en Jordi Vidal a reproduir les conductes delictives de joventut i generar noves crisis en l'entorn familiar més ampli. Mentre que la línia que es desprèn d'en Quim Noguera evoluciona en el pla amorós com a conseqüència del suport incondicional que brinda a la Clara en el seu procés de reinserció¹¹. Oculta també un secret, la revelació del qual posarà fi al deute d'agraïment –amor no passional– de la Clara: va ser ell qui la va delatar fa tretze anys, quan traficava amb droga, per evitar que acabés aconseguint recursos per quedar-se amb en Jordi Vidal, el pare de la seva filla. La descoberta de la traïció d'en Quim Noguera marca el final de la primera temporada i replanteja la situació de partida de la segona.

Pel que fa al personatge de la Núria Vidal, l'acceptació de la mare biològica (revelació de la identitat) s'enllaça amb una història d'amor i traïció que la posterga: la Clara manté una relació esporàdica amb el professor de música de qui està enamorada en secret la seva filla. La Núria és un personatge que, a banda dels rols que juga en les trames familiars, també connecta amb els altres dos nuclis familiars protagonistes per la variable d'edat: com a amiga i companya d'institut d'en David Peris, l'Ivan Crespo i la Marta Vendrell (ambient estudiantil que s'ubica als carrers i espais comuns). El més rellevant en termes de problemàtica social és el flirteig amb les drogues que té a final

¹¹ Aquí s'inclou l'adopció d'en Max Carbó –fill d'una expresiadiària amiga de la Clara que mor de sobredosi–.

de temporada, induïda per en David Peris –amb qui momentàniament troba un punt de distensió. A la figura 32 pot veure's la relació de temes d'interès social de la temporada distribuïts per nuclis familiars (o agrupacions similars) de personatges.

Un segon nucli rellevant és el dels Peris-Noguera, propietaris del bar que serveix com a espai principal de trobada, on el protagonisme d'aquesta primera temporada recau en els fills, com a conductors de dos temes centrals –la sida, des del moment en què la Laura sap que és seropositiva, i els grups xenòfobs violents, als que s'integra l'adolescent, en David–. Hi adscriuim aquí la família Vendrell-Miralles, reduïda a la Paquita –que es descobreix enganyada i endeutada pel seu marit quan ell mor– i la seva filla, la Marta, enamorada d'en David –que es veurà immersa al llarg de la temporada en una trama de prostitució–. En Peris i la Cinta Noguera adquiriran major protagonisme en el decurs del serial, però inicialment són personatges secundaris que desenvolupen rols narratius en les trames conduïdes o derivades del fil argumental que sustenten els fills. Tot i així, el tema de la sida es construeix preferentment en l'ambient social que generen les relacions d'amistat que manté la Laura Peris amb altres personatges secundaris vinculats a partir dels espais, és a dir, dels comerços del barri on es mouen. La Mari Esteva, que treballa a la perruqueria de la Vicenta Cardona amb la Montse Borràs, n'és el vincle principal.

El tractament dramàtic de la sida és força contingut: la Laura sap del contagi –relacions sexuals amb una parella anterior– poc abans de casar-se, el que provoca un canvi de la seva situació sentimental, a partir del qual s'enllaçarà amb la trama amorosa que evoluciona al llarg de la temporada: forma una nova parella amb en Marcel Navarro, jove periodista que esdevé un personatge fix amb vincles variables per a cada temporada. Les trames més definidores de la malaltia són de cicle curt i entrelaçades amb altres arguments, i es desenvolupen entorn al procés pel qual la noia pren consciència de la naturalesa de la condició de seropositiva –no tant restrictiva com ella mateixa s'autoimposa, especialment en les relacions amoroses– i la necessitat de comunicar-ho al seu entorn.

En canvi, l'altre tema significatiu de l'entorn Peris es mantindrà obert al llarg de la següent temporada: la conflictivitat del període adolescent pel que passa en David afecta a l'àmbit familiar –on es generen trames breus en continuïtat en què la figura del pare es constitueix principalment en oponent i sancionador– i a l'àmbit juvenil, on les trames, també breus, són de caràcter amorós. A partir del segon bloc de la temporada, com a conseqüència de la pèrdua progressiva dels lligams familiars i amicals amb la comunitat de personatges, en David Peris connectarà amb un grup xenòfob de conductes violentes –extern i ocasional– del que arrencaran noves trames que s'estenen més enllà de la primera temporada. La participació en l'agressió a un indigent

—i el rol jugat pel seu cunyat, en Marcel Navarro com a periodista que investiga i comunica els fets, a més de com a sancionador moral del noi—durà a en David a la presó. Aquí es reforça la història d'amor entre en David Peris i la Marta Vendrell —que progressivament adquirirà protagonisme— i es connecta el tema del proxenetisme en trames secundàries¹².

En darrer lloc, trobem els Borràs-Crespo, on es diversifiquen les temàtiques socials abordades al llarg de la temporada. Tot i els vincles —sentimentals, laborals i d'amistat— que sostenen els personatges, establir els fils argumentals en el si d'aquest nucli familiar resulta més senzill. El motiu és que les trames principals s'organitzen entorn a un personatge central, el de la Montse Borràs, cap de família, de qui s'enamora en Huari, immigrant marroquí, malgrat saber la relació sentimental que manté amb en Jordi Vidal —d'on derivarà la situació en què es produeix el maltractament psicològic del fill discapacitat psíquic, en Narcís Crespo—. La Montse treballa a la perruqueria del barri, on compta amb l'amistat incondicional de la Vicenta Cardona —a la mort de la qual, víctima d'un càncer, n'acollirà el fill nou nat sobre el que s'obriran noves històries de lluita per la custòdia en temporades posteriors.

Per franges d'edat, destaca la definició d'una adolescència problemàtica, sobre la que recauen temes que des del marc més ampli del conflicte familiar i/o la construcció de la seva identitat adulta i els situen en l'àmbit de la delinqüència i el risc d'exclusió social: esdevenen víctimes de l'explotació sexual (Marta Vendrell), s'inicien en el consum de drogues (Núria Vidal), o s'integren en grups de conducta delictiva (violència xenòfoba, David Peris). A banda d'aquestes temàtiques, la pubertat i les primeres relacions sexuals són l'altre tema comú, on connecten també l'Ivan Crespo i el seu germà discapacitat psíquic.

Sobre el segment de joves d'entre vint i trenta anys recauen les temàtiques amoroses o de tipus relacional (parella, amistat, estabilitat laboral, independència econòmica) amb un enfocament generalment menys problematitzat, a excepció de dos temes controvertits vinculats a la sexualitat i la falta de precaució, com són l'embaràs no desitjat, i sobretot, la sida. Tots dos temes evolucionen cap a l'àmbit familiar on els personatges assenten la seva vida adulta. Així, la trama on es planteja el dilema entre avortar per preservar la parella o assumir la maternitat en solitari, es decanta cap a la segona opció. I també els condicionants de ser seropositiva passen de l'àmbit de la parella —ruptura de compromís i establiment de noves relacions

¹² La Marta Vendrell, enfrontada amb la seva mare i enamorada d'en David, aspira a ser model, però serà seduïda per en Toni Esteva per explotar la seva bellesa obtenint un rendiment econòmic immediat. Al final de la temporada, en David avisat per la mare de la noia quan surt de la presó la rescata del club de carretera on el jove delinqüent la mantenia allunyada de la influència materna.

sentimentals— al de la formació de nous nuclis familiars (reproducció assistida per inseminació artificial).

Els adults segueixen la línia melodramàtica on es dona pes a les relacions amoroses i sexuals, constantment interferides per interessos econòmics o d'altra índole (infidelitats, ruptures matrimonials, enganys). Es desmarca la crisi d'identitat d'en Jordi Vidal qui, obsessionat per recuperar el temps perdut, reproduceix comportaments propis de la seva època de joventut, i es conforma com l'eix sobre el que s'articulen trames de tipus econòmic, sexual i delictiu (des de la reincidència en les drogues o l'estafa econòmica a la família fins a l'assetjament psicològic a jove discapacitat psíquic, que hem recollit aquí com a temes de recorregut breu; figura 32). En aquest segment els temes socialment rellevants que es plantegen són: la integració de l'immigrant marroquí en el teixit social (incloses les relacions amoroses i familiars estables on el conflicte intercultural s'intensifica); l'adopció dels fills d'amistats com a mesura per a evitar els centres d'acollida; i la lluita contra el càncer¹³.

Per últim, val a dir que els personatges més grans, encara actius laboralment, desenvolupen el rol de pares protectors, en relacions generalment poc fluïdes amb els seus fills adults per la disparitat de criteris a l'hora d'actuar o la percepció divergent del que les seves accions tenen d'ajuda o obstaculització de la seva plenitud vital (el suport dels Vidal-Balaguer al matrimoni i l'estabilitat laboral del seu fill; la intromissió de la Teresa en les relacions sentimentals de la Montse Borràs; o el sacrifici ocult de l'Adrià Bosch per treure a la seva filla de presó, en són alguns exemples) però no condueixen cap dels temes socials destacats.

Cal recordar, en últim terme que Ortega (2002) en la seva anàlisi d'aquesta temporada, afirma que es dissenya una representació força plural dels models familiars i d'unions, així com dels processos més normalitzats (formació de parelles, ruptures, divorcis, reconciliacions, problemàtiques entorn a la comunicació intergeneracional i les relacions paterno-filials, o els rols de gènere) propis del model de *community soap* centrat en la família. Una anàlisi que corrobora, per tant, la línia aquí apuntada de filiacions d'*El cor de la ciutat* respecte als models precedents de serial en el seu plantejament inicial. A excepció de les històries d'ambició i lluita pel poder, o triangles amorosos,

¹³ En el marc de la nostra recerca, el càncer de matriu ve considerat a priori com un tema susceptible de ser considerat com a *social issue* d'acord a l'atenció pública que ha rebut a partir de les campanyes institucionals per a la promoció dels controls preventius (detecció precoç). En aquest cas, caldrà valorar-ne el tractament per tal de dirimir si *El cor de la ciutat* ho emmarca com a conflicte o problema social (veure capítol 7).

d'un estil més propi del model dinàstic, que venen introduïdes a través d'alguns personatges secundaris d'extracció socio-econòmica alta¹⁴.

6.2.1.2 *Temes d'interès social rellevants*

Es tracta d'una primera temporada on la voluntat d'abordar temàtiques socials d'actualitat es marca clarament en la prioritització que reben els temes vinculats als col·lectius amb risc d'exclusió social. La **reinserció social d'expressiadaris**, la **immigració** i la **sida** són temes prioritaris tant pel protagonisme de personatges fixos i centrals com pel tractament serial que reben a través de diferents trames. La definició com a col·lectius de risc es construeix a partir d'un altre tema que els emmarca com a víctimes potencials o efectives: la xenofòbia.

Al seu torn, la **xenofòbia** esdevé un tema prioritari pel tractament extens en dos blocs. Es situa en el marc de l'adolescència, on s'inclouen subtemes de conflictivitat familiar i intergeneracional, i de construcció identitària que abasten àmbits diversos (educatiu, social, sexual) en trames que s'encavalquen al llarg de la temporada i deriven finalment cap la problemàtica dels grups violents d'ideologia xenòfoba com a recurs per a la integració social. La rellevància que s'atorga al tema rau també en el tractament en continuïtat, que deixa en suspens la sanció penal amb la que es reprendrà la temporada següent.

La resta de temes socials rellevants que componen la temporada adquireixen un pes menor d'acord a les variables de prioritització que hem emprat per a la nostra anàlisi: es presenten en trames de recorregut més limitat (bloc o cicle mig), i/o són protagonitzades per personatges secundaris o ocasionals: **menors en situació de risc**, **maternitat i avortament**, **càncer de matriu**, **drogodependència** o la **delinqüència** vinculada a l'abús de poder (**proxenetisme**, **assetjament sexual** en l'àmbit laboral, **maltractament psicològic** a discapacitat psíquic).

¹⁴ En Martí Costa és un home ambiciós, promès amb l'hereva d'un patrimoni important, l'Olga Torres, però enamorat d'una dona casada, la Carme Bosch. Per la seva banda, l'Olga Torres intimarà amb en Matt Collins, un capellà gal·lès que oculta la seva identitat com a religiós, sense arribar a consolidar la relació. L'Olga col·laborarà amb en Martí per separar al seu pare, en Carles Torres, de la Paquita Miralles, creient que l'interès d'ella és únicament econòmic, però el seu promès acabarà provocant la mort del ric empresari i adquirint el control dels seus béns –es casarà amb l'Olga durant la segona temporada– al temps que ratifica la davallada moral i econòmica d'en Jordi Vidal (marit de la Carme Bosch). Reminiscències clares al model dinàstic explotat a *Nissaga de poder* i als arguments universals dels sempre inspiradors melodrames clàssics que Hollywood ha portat en múltiples fórmules a la gran pantalla.

Globalment podem observar com predominen els temes de l'àmbit de la família i la reproducció, mentre que, pel que fa a la delinqüència és important destacar que els temes es circumscriuen a personatges clarament estereotipats com a dolents –tant si mantenen vincles familiars, sentimentals i professionals¹⁵– com si es tracta de personatges ocasionals externs a la comunitat (grup xenòfob).

D'altra banda, atenent la recurrència dels temes de les trames que conformen la temporada, especialment significativa en aquesta última relació de *social issues*, s'observa una estratègia comuna per a la construcció de l'agenda temàtica en termes de pluralitat, consistent en abordar un mateix tema des de trames protagonitzades per personatges diferents amb o sense vinculació entre si. Així, per exemple, la maternitat en solitari i l'avortament és un tema que trobem en tres trames, de diferents longitud i pes específic en quant als personatges que les condueixen: les dos trames serials (blocs) les protagonitzen personatges secundaris, vinculats laboralment entre si i amb un dels nuclis familiars protagonistes, mentre que la tercera, de cicle mig la condueix un personatge ocasional. Aquests casos, que han estat analitzats per Ortega (2002) permeten mostrar en el si d'una mateixa temporada: la maternitat en solitari buscada i el rebuig a l'avortament fins i tot sota prescripció mèdica (risc de mort de la mare), l'acceptació de la maternitat en solitari (involuntària) on sí es sospesa l'avortament com a opció, malgrat descartar-la; i en darrer terme, l'avortament com a recurs per evitar la maternitat, vista com a obstacle per al desenvolupament professional.

La detecció d'aquesta estratègia en el plantejament d'altres temes –primeres relacions sexuals, drogodependència, menors en situació de risc (orfandat)– a falta de constatar-ne la recursivitat al llarg de les temporades restants, ens dóna un paràmetre des d'on avaluar la qualitat del serial televisiu català pel que fa a l'agenda temàtica: el criteri de diversitat de tractament dels temes, coherent amb el plantejament de la ficció televisiva com a “ampliació de l'horitzó del possible” del que partim (veure epígraf 3.1.1, capítol 3).

¹⁵ En Toni Esteva és un delinqüent habitual del barri que ha passat per la presó. Germà de la Mari, una jove integrada plenament al barri: companya de feina de la Montse Borràs a la perruqueria, amiga de la Laura Peris i implicada en les xarxes socio-amoroses dels joves. En Toni mantindrà relacions sexuals amb la Paquita Miralles (coneixença en l'àmbit laboral –fàbrica tèxtil) i com hem comentat anteriorment, aprofitarà la crisi econòmica i familiar que travessen ella i la seva filla, la Marta, per exercir com a proxeneta de la menor.

6.2.2 *El cor de la ciutat*. Temporada 2

Capítols 210 – 413. Del 16 de setembre de 2001 al 14 de juliol de 2002

**Figura 33. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs.
Temporada 2**

Bosch- Vidal / (Bosch-Noguera)					
<i>Bloc</i> 1	Pobresa – desatenció familiar (tercera edat)	Persones sense llar Alcoholisme	Assejament psicòtic	Custòdia compartida (fill adoptiu)	
<i>Bloc</i> 2	Malaltia degenerativa Demència <i>coscos de Leny</i>			Problemàtica Noves relacions	
<i>Bloc</i> 3	Atenció i dependència tercera edat (familiar/sanitària)				Estafa*

* En continuïtat amb el tema marc de la crisi d'identitat adulta

Peris-Noguera		Vendrell-Miralles			
<i>Bloc</i> 1	Maternitat i sida – inseminació artificial Accident de trànsit. (desconnexió / mort cerebral) <i>Construcció del dol</i>	Emancipació Dificultats econòmiques (laboral, vivenda)	Reconstrucció identitària (superació adolescència conflictiva –prostitució– i emancipació)		
<i>Bloc</i> 2	Ruptura matrimonial (superació mort filla, disparitat d'interessos, infidelitat)	Reinserció delinqüent juvenil (serveis socials)			Estafa – Suplantació (Lourdes/Regina)
<i>Bloc</i> 3	Reconciliació	Violència xenòfoba <i>Judici</i> (amenaces)			Immigració – legalització Xantatge: “papers” Ludopatia

	Borràs-Crespo	Varis (Esteva, Montcada-Balaguer...)	
<i>Bloc 1</i>	Immigració Integració sociocultural Conflictes de rol de gènere – (sosteniment econòmic familiar) Econòmico-laboral Negoci propi –suport familiar	Construcció del dol: depressió, alcoholisme, desatenció fills	
		Maltractament infantil (sospita)	
		Lluita per la custòdia	
<i>Bloc 2</i>	Xenofòbia Discriminació no violència (CC)		
<i>Bloc 3</i>			Violència de gènere

6.2.2.1 *Composició de l'univers diegètic, línies argumentals i temes principals*

La segona temporada d'*El cor de la ciutat* compta amb una estructura de personatges establerta que li permet desplegar una xarxa més àmplia de relacions socials a través dels espais i ambients coneguts, on cobra pes la noció de comunitat veïnal (de l'equip de futbol d'en Peris al grup de teatre, o els espais comuns com el mercat). L'organització de les trames entorn als nuclis familiars definits inicialment com a centrals (Bosch-Vidal; Peris-Noguera i Borràs-Crespo) perd rigidesa: la xarxa de relacions es torna més complexa al temps que es dóna més espai a les històries vitals dels individus fora de la llar.

També varia la distribució del pes de les trames principals que recauen en alguns dels personatges secundaris de la primera temporada. D'aquesta manera es facilita l'alternança necessària d'històries i es dóna marge a períodes d'estabilitat a les trames provisionalment resoltes en l'etapa anterior. L'exemple més clar el trobem en el relleu entre la Clara Bosch i els dos personatges que la van ajudar a reinserir-se. Divorciada d'en Quim Noguera en saber que va ser ell qui la va delatar en el passat queda en un segon pla (nou amor) i el protagonisme passa a ser d'en Quim, que cau en l'alcoholisme, i de qui més pateix les conseqüències, el fill adoptiu de la parella, en Max. Mentre que l'Adrià Bosch, en situació d'extrema pobresa com a conseqüència del sacrifici econòmic que va haver de fer per traslladar-

la a una presó del país¹⁶, patirà una malaltia degenerativa que el durà a la mort (veure figura 33 – relació de temes d'interès social).

La temporada també manté obertes les línies argumentals inconcluses del primer període o aquelles trames que deriven de les situacions resolutives que van ser definides com a nous principis. Així, per exemple, en David Peris i la Marta Vendrell s'emancipen en condicions precàries, el que genera conflictes en la parella que acabaran amb la seva relació i marcaran dos vies de superació del passat: ella decideix tornar a estudiar al temps que treballa, mentre que ell es veu condicionat per les conseqüències penals de la seva implicació en grups xenòfobs (trama de reinserció social). De la mateixa manera, la nova situació de la Montse Borràs, que hereta la perruqueria i acull el fill de la Vicenta Cardona quan ella mor víctima de càncer¹⁷ al temps que estabilitza la seva situació de parella amb en Huari, el personatge immigrant marroquí, donarà lloc a trames en què el conflicte de rols en el si familiar i els problemes derivats dels projectes professionals de la parella es barregen amb els condicionaments socioculturals¹⁸. L'increment de trames, la majoria en continuïtat i entrelaçades, afegit a la lògica acumulació de coneixement històrico-biogràfic de la primera temporada, augmenta el nivell de competència textual necessària per seguir el serial.

Es tracta d'una temporada regida pel predomini de les històries amoroses: formació de noves parelles, gelosia i infidelitats, ruptures i reconciliacions, etcètera. El to melodramàtic s'accentua amb un dens teixit d'engany, ocultacions i descobriments, de la mà de dos personatges nous, els advocats Andreu Ferrero –que viurà una història d'amor i venjança amb la Carne Bosch, responsabilitzant-la de la mort del seu fill– i en Guillem Mercadal –que havent traït al seu amic amb la dona, li oculta la seva implicació en l'accident domèstic on realment es va matar el nen. En Guillem Mercadal es convertirà en vèrtex d'un triangle amorós que afecta a un dels matrimonis

¹⁶ El serial arrenca quan l'Adrià Bosch recull a la seva filla a la sortida de la presó. S'explica que complia condemna al país on va ser detinguda per tràfic de drogues, i el seu pare és qui ha lluitat per l'extradició que va permetre que complís la condemna a Barcelona. Però el cost econòmic del procés judicial l'ha endeutat fins al punt d'haver de vendre's el negoci: la fusteria. Els Torres compren el local i el transformen en un pub d'estil irlandès que conserva el nom i es manté obert fins al tancament del serial (espai sociocentripet).

¹⁷ L'acollida com a tutora legal del nen es consolida amb la renúncia del pare biològic a reclamar-ne la custòdia (paternitat negada): una clausura temptativa, ja que durant la següent temporada evolucionarà en sentit contrari.

¹⁸ El progrés econòmic i l'augment de la família forcen un canvi d'habitatge. Però en Huari no accepta que la major aportació al sosteniment de la família sigui la de la seva dona, el que afegit a l'enfrontament amb l'Ivan –qui no reconeix la seva autoritat en el si de la llar– l'impulsarà a engegar nous projectes laborals (negoci propi) on es posaran de manifest les dificultats del col·lectiu immigrant (lloguer de locals, préstecs bancaris).

principals, els Peris –en crisi arran de la mort en un accident de trànsit de la filla–, i sobre el que s’apuntala la temporada: la reconciliació del matrimoni correspon al tancament¹⁹.

De fet, en el marc d’aquesta història central dels Peris trobem els elements narratius clau que ajuden a entendre la ubicació de les trames vinculades a temàtiques d’interès socials. Així, el tema de la maternitat i la sida desapareix amb la mort de la Laura Peris, amb qui mor també en Santi Cortés, la parella de la seva amiga, la Mari Esteve, detonant noves trames derivades d’un dolorós procés de construcció del dol. En el mateix sentit, les trames amoroses de les germanes Bosch en refer les seves vides després dels divorcis contextualitzen el tema de la pobresa i la desatenció del seu pare (veure figura 33).

Pel que fa a les trames vinculades a la delinqüència sexual en la temporada anterior, també és important tenir en compte que el personatge estereotipat com a dolent, en Toni Esteve, fa un gir significatiu per acabar desapareixent d’escena en tornar a la presó. El personatge s’humanitza a través de trames on les motivacions que l’impulsen a actuar marquen la diferència: viu una història d’amor diametralment oposada al plantejament hedonista i d’abús sexual que el caracteritzava la temporada anterior, entrelaçada amb un robatori que justifica com a forma d’ajudar a la família (on ell acaba sent la víctima de l’engany)²⁰.

Les dues trames delictives s’articulen en estafes econòmiques. En un cas, és una estafa econòmica a gran escala, que afecta al veïnat (xarxa de personatges secundaris) malgrat moure’s en l’ambient de classe alta lligat a les trames de lluita pel poder de la temporada anterior. L’equilibri entre el realisme i el melodrama se sosté en la contextualització de les causes: la crisi d’identitat prorrogada d’un personatge central, en Jordi Vidal²¹. L’altre cas, en canvi, es basa en una suplantació d’identitat i connecta amb les penúries econòmiques

¹⁹ La Cinta abandona el seu amant en l’últim moment, i arriba a temps d’impedir el suïcidi (insinuat) d’en Peris. L’escena es produeix en el teatre del barri, on en Peris està actuant davant de la comunitat de personatges, que per primer cop es reuneixen com a espectadors del clímax final de temporada, representant el públic del serial (germen de “La Festa del Cor”).

²⁰ Trama derivada de la situació que viu la germana en enfrontar el judici per la custòdia de la filla: ell planteja fugir al Brasil junts i per fer-ho necessita diners (trama competencial).

²¹ En aquesta ocasió en Jordi Vidal es veu arrossegat per una història amorosa amb una noia jove i ambiciosa que reuneix les seves aspiracions de retorn a la joventut i el durà a la ruïna econòmica i a la ruptura total tant amb la família i l’entorn social – causa la mort del pare quan ven el negoci familiar, la farmàcia, per pagar deutes i el posa en evidència davant del veïnat–. La sanció, tot i ser finalment emmarcada en l’àmbit penal (presó a la fi de temporada) és sobretot social.

i el flirteig amb les activitats delictives del personatge de la Paquita Miralles. Tot i així, els elements a tenir en compte, per la continuïtat que tindran al llarg del serial són: el tractament amable, amb tocs còmics, lligat a personatges secundaris ocasionals per temporades –la Lourdes/Regina–.

En definitiva, al llarg de la segona temporada es reforça el model de *community soap* donant prioritat a les relacions familiars i de parella. Tot i que tendiran a desaparèixer els personatges d'extracció socio-econòmica més alta i les trames d'ambició que l'aproximaven al model dinàstic, s'inclouen altres trames amb un fort component melodramàtic –com, per exemple, la història de traïció i venjança de l'advocat–, o amb subtils incursions en gèneres de suspens i terror –assetjament d'una parella psicòtica, que segresta la Núria Vidal per suïcidar-se davant seu–, policíac –robatoris– i de comèdia –com el que tot just hem comentat (estafa per suplantació).

En quant a la distribució per franges d'edat, val a dir que els personatges adolescents més conflictius de l'etapa anterior també evolucionen desmarcant-se de l'àmbit delictiu: s'independitzen i enfronten les conseqüències dels seus errors, o protagonitzen històries de superació (represa dels estudis) i fins i tot, d'implicació activa en els problemes familiars (suport als pares, cura dels avis, etcètera). I es configura un nou segment preadolescent que queda restringit a personatges i trames secundàries –primers interessos sexuals, enamorament de professors–. L'excepció la conforma el personatge d'en Max, que condueix un tema de rerefons d'abast serial: el procés d'adaptació al divorci dels seus pares adoptius i com a conseqüència, el sentiment d'abandonament que viu el noi quan els adults refan les seves vides.

Els joves que en la primera temporada construïen nous nuclis familiars en el marc del teixit social d'amistats que els hi era més natural, enfronten ara problemes derivats de la construcció del dol per la pèrdua de la parella i la responsabilitat de la paternitat. Tal i com s'ha apuntat, els adults condueixen les trames amoroses centrals de la temporada, mentre que el rol de pares protectors dels personatges més grans es problematitza (esdevenen víctimes): les actituds egoïstes dels fills tenen conseqüències nefastes en els pares, que no sempre venen ben resoltes (abús econòmic, desatenció, manipulació, mort)²².

²² En Jordi Vidal, malgrat reconciliar-se amb el seu pare en fer-se càrrec de la depressió per la que passa, acabarà venen el negoci familiar, la farmàcia, per cobrir els deutes generats per l'estafa als veïns, i el pare morirà d'un atac de cor. En Ramon Echevarría, acollit com a fill per la Pilar Balaguer –com a part d'un procés de construcció de dol per la pèrdua del seu fill natural, en la primera temporada– acabarà plantejant-se incapacitar-la legalment quan la consideri un obstacle per als seus projectes. L'Adrià Bosch viurà en condicions econòmiques precàries en haver

6.2.2.2 *Temes d'interès social rellevants*

Els temes que es prioritzen aquesta segona temporada s'adscriuen a l'àmbit de les relacions amb hom mateix i la família. Destaquen pel seu tractament serial i el protagonisme dels personatges centrals, si bé l'estructura de les trames que hem descrit en l'epígraf anterior fa que predominin els desenvolupaments parcel·lats en trames d'un o dos blocs de la temporada. Sobre la línia argumental del pas definitiu de l'adolescència a la maduresa d'en David Peris que es manté en continuïtat s'articula conjuntament la trama de sanció per l'episodi de **violència xenòfoba** i la **reinserció social del jove delinqüent**. En aquest context es situa el tema de l'**emancipació dels joves** (problemes econòmics, precarietat laboral i conflictes de parella) on també la jove explotada sexualment la temporada anterior tanca la seva crisi de maduresa²³. De la mateixa manera la nova situació de custòdia compartida del menor en situació de risc de l'anterior temporada (en Max Carbó, adoptat per la Clara Bosch i en Quim Noguera) es dilueix com a paraigües de múltiples trames episòdiques o de cicle mig a les que serveix de context.

Mereix una menció apart del tema de la construcció del dol, ja que presenta un tractament múltiple molt més complex. Com hem vist en l'epígraf anterior, la construcció del dol arrenca amb la mort de dos personatges, que ja d'entrada, permet duplicar-ne el tractament. Així, d'una banda, la tràgica pèrdua de la Laura Peris s'aborda en trames de bloc en l'eix familiar, on l'oposició del matrimoni sobre com enfrontar-ho els separa (recorregut de bloc). Per l'altra banda, a través del personatge de la Mari Esteva, la construcció del dol esdevé un tema de recorregut serial que proveeix els elements contextuais necessaris per incloure temàtiques socials com l'**alcoholisme**, el **maltractament infantil** o la pèrdua i posterior recuperació

perdut el seu patrimoni per extraditar la Clara i treure-la de la presó. Serà ajudat per les filles quan se n'assabentin, però tornarà a patir una certa desatenció quan les exigències de la malaltia degenerativa que pateix esdevinguin incompatibles amb les situacions vitals per les que travessen la Clara i la Carme (inici de noves relacions sentimentals, problemes laborals).

²³ La reinserció social del jove Peris, condemnat a sis mesos de prestació de serveis socials servirà per donar forma a un dur procés de reconstrucció de la seva autoestima i recuperar els vincles paterno-filials (enmig de la crisi matrimonial dels seus progenitors). Per la seva banda, la Marta Vendrell reafirmarà els vincles emocionals amb la mare conforme la seva situació de parella es deteriori i vegi amb ella un suport incondicional. La relació de parella es trenca en part per les condicions en què viuen, però sobretot per la confrontació d'interessos i expectatives vitals entre els dos joves on les conseqüències judicials de l'episodi delictiu esdevenen un obstacle per a ell. No es tracta d'un obstacle insalvable, però sí que roman com a estigma i/o condicionant del personatge al llarg del serial.

de la **custòdia dels fills** a través d'un personatge fix. Permet, a més, introduir a partir de nuclis adjacents –personatges secundaris– temes com la **violència de gènere** (agressió física) que, tot i no depassar el tractament de bloc, es destaquen en ser conduïts per personatges fixos (tant l'agressor com la víctima)²⁴.

Aquesta darrera estructura en cascada de temes i subtemes que es contenen pot explicar-se per la concentració de trames que plantegen temes d'interès social en un ventall molt reduït de personatges, generalment fixos i principals, que presenta la temporada²⁵. Resulta interessant observar com, al seu torn, serveix per apuntar temes socials més controvertits de manera molt continguda: com el maltractament infantil que apareix com a sospita, contextualitzat en la depressió de la jove mare que condueix a la lluita judicial). Un altre exemple el trobem en l'eix Peris-Vendrell on l'emancipació dels joves es solapa amb la reconstrucció de la identitat d'un i altre, un desdoblament que permet enllaçar amb la reinserció social de delinqüents juvenils, i sostenir altres situacions en el si de les relacions de parella que germinaran al llarg del serial com a violència de gènere (veure temporada 10).

Amb un plantejament similar de temes i subtemes encadenats, s'introdueix l'altre tema d'interès social prioritari de la temporada: la **atenció i dependència de la tercera edat** (econòmica, assistencial i afectiva). La rellevància que adquireix en el tractament serial a través d'un personatge fix principal el converteix en un dels temes socials més significatius abordats a *El cor de la ciutat*. A efectes de la nostra recerca resulta interessant, a més de constatar l'emmarcament de la tercera edat com a col·lectiu de risc –que comentarem en el capítol 7–, el plantejament dels subtemes sobre els que es construeix –també de llarg recorregut–: una **malaltia degenerativa** i la **pobresa**. El darrer, a més, que es tracta de manera desdoblada a partir de la introducció d'un segon personatge ocasional que es mantindrà com a secundari durant dos temporades i prové de l'ambient marginal on

²⁴ En Ramon Echevarría s'enfronta amb la seva ex-dona, la Mari Esteva, per prendre-li la custòdia de la Desi –la filla d'en Santi Cortés que ell va reconèixer legalment abans de la reconciliació de la parella–. Surt amb la Remei, una jove enamorada, que accepta fer les tasques de cangur, dependent i amant, i fins i tot, tàcitament, la descàrrega de les seves frustracions en brutals pallisses. Tant l'ex-dona com la mare del noi aconseguiran convèncer-la de la necessitat de trencar la relació. No hi ha cap procés de denúncia policial ni atenció hospitalària o de qualsevol índole socio sanitària, de manera que les repercussions i les sancions de l'acció queden restringides al cercle social i familiar.

²⁵ La única excepció la conforma el tema de la immigració, que en continuïtat, planteja subtemes com els conflictes de rol de gènere en el si de la llar familiar i en el marc de la interculturalitat.

incursiona el primer²⁶ Al seu torn, el subtema dels sense sostre s'enllaça amb l'alcoholisme en un tractament contingut que es desplegarà en temporades posteriors.

En últim terme, volem destacar alguns temes que, amb un tractament minimitzat segueixen aquestes estratègies però es situen en l'àrea de la comicitat. Es tracta de trames secundàries on el gènere de comèdia es barreja amb el melodramàtic de base i donen lloc a situacions pròpies de la comèdia d'embolics. Aquí inclouen els temes d'estafa econòmica –suplantació d'identitat– i ludopatia que s'encabeixen en el nou ambient introduït per la Regina/Lourdes (personatge i espai semantitzats: la pensió) i on es resituaran alguns personatges de càrrega dramàtica variable entre temporades (la Paquita Miralles, habitual en els temes de delinqüència sexual, per exemple).

Com hem apuntat en l'epígraf anterior la delinqüència econòmica com a tema també es duplica en el si de la temporada (a la vessant còmica, s'hi afegeix l'estafa col·lectiva d'en Jordi Vidal). I també és en aquest àmbit de la comicitat o la picaresca on emergeixen les primeres trames –amb caràcter episòdic i a través de personatges ocasionals d'escenari– en què la immigració s'associa a l'àmbit delictiu: l'Ana Mari, llatinoamericana que treballa per a la Regina, descobreix la suplantació i extorsiona a la seva bessona Lourdes i a la Paquita Miralles per aconseguir la regularització.

Com hem plantejat en el capítol 4 de la tesi, nosaltres no avaluem aquí els significats del text –en el sentit que els estudis semionarratius treballen la imatge dels immigrants a partir dels marcs narratius–, sinó que busquem veure quines temes (i subtemes o problemàtiques) ha situat *El cor de la ciutat* com a rellevants en la seva proposta discursiva –la seva participació dialògica des de la ficció– de la societat catalana. Però l'exemple ens servirà per detectar una estratègia més en la configuració de l'agenda de temes i problemàtiques socials que fa *El cor de la ciutat* quan realitzem la retrospectiva que ens permetrà contemplar el global del serial (capítol 7).

En aquest sentit, també volem fer un incís sobre els altres col·lectius de risc sobre els que es constituïen temes l'anterior temporada. A banda de la difícil

²⁶ L'Adrià Bosch, un cap de família independent, orgullós, i amb dificultats per a comunicar-se afectivament, que ha hipotecat el pis i venut el seu negoci per ajudar a les filles, es troba sol i sense recursos. La seva davallada econòmica es representa en la venda dels objectes personals de valor –també sentimental– als Encants o la recerca d'objectes reciclables als contenidors. Entrarà en contacte amb personatges d'un ambient social ben diferent a l'habitual del serial, com, ara la Iolanda, una jove alcohòlica, desarrelada familiarment, acostumada a sobreviure al carrer de la revenda de deixalles o recorrent a favors sexuals. En quedar-se sense sostre quan li cremen el cotxe on dorm, serà acollida per l'Adrià, protagonitzen trames secundàries de reinserció social.

reinserció social del jove vinculat a grups xenòfobs, cal assenyalar que desapareix el tema de la sida amb la mort accidental del personatge de la Laura Peris²⁷ i s'atenuen els tractaments diferencials de l'etapa anterior. Així, per exemple: el jove discapacitat psíquic s'integra en altres trames, en rols secundaris majoritàriament positius, i només manté com a temàtica pròpia, de rerefons, la inquietud sexual i amorosa.

²⁷ Aquest és un cas clar en què resulta interessant analitzar la incidència dels condicionants de producció interns i externs per poder avaluar l'abandonament del tema des d'una altra perspectiva. Tot i així, cenyint-nos a l'anàlisi del text com a proposta discursiva, sí podem apuntar clarament que el tema de la sida (contagi, evolució o limitacions de la malaltia) no torna a aparèixer al llarg del serial.

6.2.3 *El cor de la ciutat*. Temporada 3
 Capítols 414 – 613. Del 9 de setembre de 2002 al 13 de juliol de 2003

**Figura 34. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs.
 Temporada 3**

Borràs-Crespo / Marcel Navarro (periodista)			
Bloc 1	Agressió - discoteca Denúncia. Testimoni judicial: <i>immigrant</i> Xenofòbia (amenaces, fugida i assassinat)		
Bloc 2		Grups violents organitzats <i>Periodisme d'investigació</i> Infiltració: porter de discoteca (drogues, violència) Resolució: assassinat confès	Leucèmia infantil Transplantament (recerca pare biològic)
Bloc 3			Lluita per la custòdia
Enamorament – tercera edat (salut i dependència dels fills)			

Bosch / Vidal / Noguera			
Bloc 1	Alcoholisme Recaiguda (culpa)	Reinserció social (alcohòlic – sense sostre) Recaiguda	
Bloc 2	Conseqüències familiars, riscos socials (trànsit)	Rehabilitació (centre)	Homosexualitat (identitat sexual adolescent)
Bloc 3	Rehabilitació (ajuda familiar)		Acceptació pròpia i social (grup d'iguals) Reinserció social (presó – estafa) Expiació: suïcidi

Mari Esteve		Varis – Mercat / Pensió Miralles / La Fusteria/ Farmàcia		
<i>Bloc 1</i>		Secta religiosa (com a mesura correctiva – integrativa)		Atur: dificultats de trobar feina (adults)
<i>Bloc 2</i>	Violència de gènere Violació	<i>Doble moral</i>	Immigració – legalització	
	Assetjament sexual (impunitat judicial)	Proselitisme	<i>Matrimoni de conveniència</i>	Analfabetisme (tercera edat)
	Pallissa – sanció correctiva			Assetjament laboral –sindical
<i>Bloc 3</i>			Ruptura (gelosia)	Ludopatia Estafa com a <i>modus vivendi</i> .

6.2.3.1 *Composició de l'univers diegètic, línies argumentals i temes principals*

La tercera temporada d'*El cor de la ciutat* compagina la introducció de temes d'interès social des del dramatisme propi dels seus inicis, amb les històries més passionals de tall romàntic que centraven la segona entrega. Podem descriure el pas de la segona a la tercera temporada, en certa mesura, com un punt i apart, per dos motius. El primer és que moltes de les trames principals arrenquen de zero, bé per la introducció de nous personatges o bé pel retorn d'altres ja coneguts (l'Ivan Crespo o en Toni Esteve, per exemple). El segon motiu és que l'esdeveniment que actua com a detonant d'algunes de les trames serials més significatives correspon a la clausura temptativa de la història de la Clara Bosch, el personatge que servia com a punt de partida del serial: de la reinserció –i la revelació de la identitat del traïdor– a la plenitud que suposa la felicitat amorosa.

El casament de la Clara i el seu trasllat a Cardiff motiva la depressió que duu a l'alcoholisme al seu ex-marit, en Quim Noguera, i serveix com a excusa per a la sortida nocturna que acabarà amb l'agressió dels porters de la discoteca a en Fede Pardo, i més tard, l'assassinat d'en Huari, el marit de la Montse Borràs a la fi del primer bloc. Els dos darrers blocs encavalcaran una trama de tocs policíacs i de suspens conduïda per la investigació periodística d'en

Marcel Navarro com a infiltrat en el món dels porters de discoteca – representat com un ambient mafiós, violent i delictiu (consum de drogues, agressions, xenofobia, assassinats) fora del barri (ambient nocturn en context urbà)–. El personatge d'en Marcel havia quedat relegat com a secundari després de morir la seva parella, la Laura Peris a l'inici de la segona temporada. Ara esdevindrà la parella de la Núria Vidal a través d'una trama amorosa que conflueix amb la d'investigació i que dóna major pes melodramàtic al final de la temporada²⁸.

El nucli Borràs-Crespo adquireix major protagonisme aquesta temporada, no tant per la tràgica defunció d'en Huari com per una altra línia melodramàtica: la lluita per la custòdia de l'Issac, el fill de la Vicenta Cardona adoptat al final de la primera temporada –detonada per la reaparició del pare biològic arran del transplantament de medul·la que requereix el petit (víctima d'una leucèmia). Sobre aquest eix, només una trama es desmarca apuntant un tema en continuïtat amb la que l'àvia Teresa cobra protagonisme: les relacions de parella en la tercera edat (veure figura 34, relació de temes d'interès social). La Teresa coneix al parc on duu a jugar al petit de la família, a l'Alfons Castro, un home de salut dèbil, amant de l'agricultura, que viu amb el seu fill a desgana, únicament per poder estar amb el nét.

Pel que fa al nucli Bosch/Vidal (Noguera), a banda del procés autodestructiu d'en Quim –on es creua la història amorosa amb el personatge introduït la temporada anterior com a marginal i ex-alcohòlica–, el personatge d'en Max Carbó descobreix la sexualitat i reafirma la seva identitat homosexual entre el grup d'iguals, de la mà d'un personatge nou, la Kristina Fabra. En aquest cas, parlem de la introducció d'un nou nucli familiar, els Fabra (matrimoni i dos fills), com a personatges que compensen les absències del nucli Vidal-Bosch. Aquesta estratègia de renovació temporal, que es mantindrà en les temporades següents, parteix de la integració continguda dels nousvinguts en la xarxa paradigmàtica de relacions (professionals inicialment), que permet substituir-los d'una temporada a l'altra o mantenir-ne alguns, com a part de la comunitat veïnal que fa d'ambient (escenari) o com a secundaris (*ocasional temporal* en la nostra anàlisi).

²⁸ En Marcel ajuda a la Núria a escriure el llibret del musical que volen representar al barri i ella, enamorada, s'hi implica fins al punt que acaba arriscant la seva vida per ell atraient l'atenció del més perillós dels porters, en Vera. La trama inclou el dilema ètic entre la recerca de justícia o la lleialtat a les noves amistats, en Charlie, quan el periodista es planteja si fer públic o no el vídeo de la confessió de l'assassinat. Les seqüències d'acció pròpies del final de temporada on en Vera busca venjar-se de la parella, transcorren amb l'espectacle musical de rerefons amb el que es tanca la tercera temporada (*La festa del Cor*). El que es consolida com una marca pròpia del serial –elements de coherència textual entre temporades–.

El matrimoni Fabra serveix com a contrapunt al matrimoni Peris, amb qui protagonitza un seguit de picabaralles que van des de nimietats pròpies de vells amics “de la mili” a denúncies en l'àmbit laboral (inspeccions sanitàries, permisos d'obres, contaminació acústica, etcètera) en fer-se càrrec de la farmàcia dels Vidal-Balaguer. El matrimoni Fabra repeteix, en l'habitual tractament múltiple dels temes, la història de desamor, incomprensió i infidelitat matrimonial que havien protagonitzat els Peris la temporada anterior (i que en aquest cas, acaba en separació). El fill gran, l'Albert Fabra i la seva promesa, la Blanca Vilches, s'integraran en el grup de personatges joves que condueixen les històries d'unions i ruptures amoroses, ampliat amb un altre personatge nou, una dona divorciada amb un fill, la Laura Martínez. Les noves parelles resultants de la ruptura entre en David Peris i la Marta Vendrell (David i Laura, Marta i Albert) reforçaran la rivalitat entre les famílies Peris i Fabra, donant-li una dimensió més sentimental, i proporcionaran el final tràgic que servirà per concloure la lluita²⁹.

L'ampliació de la xarxa veïnal al llarg de les tres temporades, permet atorgar protagonisme a alguns dels personatges que conformen nuclis familiars secundaris o, de manera col·lectiva, al gruix de la comunitat articulada entorn als espais sociocèntrics (mercat, pensió, bar i pub, farmàcia). Són especialment rellevants el personatge de la Mari Esteva, que patirà la violació i l'assetjament de l'assistent social que l'havia ajudat a recuperar la seva filla la temporada anterior, i el personatge d'en Ramon Echevarría, que conjugarà el fals penediment de les seves accions del passat –violència de gènere– amb la representació de la doble moral de la congregació religiosa sectària de la que es presenta com un fervent prosèlit.

S'hi afegeixen, a més, altres trames episòdiques o de cicle curt que aborden qüestions d'interès social: la dificultat de trobar feina amb més de cinquanta anys (Dora Molins, dona dels Fabra), l'analfabetisme de la gent gran per l'escolarització interrompuda (la Cari, dels Esteva) o l'assetjament laboral (Gemma, treballadora d'en Ramon Echevarría). En un to més distès o a través de trames de pes significativament menor, s'aborda el matrimoni de conveniència entre una dona adulta enamorada (Lola Bonastre, mercat) i un jove immigrant cubà amb família (Nelson, estereotip del seductor agradable per a Ruiz Collantes *et al.* 2006), la maternitat inesperada (Remei, pensió), la fuga de la presó del delinqüent habitual del barri (Toni Esteva), l'afició al joc o l'estafa com a *modus vivendi* (Regina/Lourdes, pensió).

²⁹ El conflicte arriba al punt d'implicar el barri en coincidir les dates de casament de les dues parelles i obligar als convidats comuns a triar, però la mort accidental de l'Albert Fabra (s'ofega en rescatar al fill de la Laura) una setmana abans de la cerimònia, trasbalsa les dues famílies i força la reconciliació. El matrimoni d'en David Peris i la Laura prosperarà, mentre que la Marta, sentint-se abandonada també per la seva exparella, entrarà en una profunda depressió (trama en continuïtat).

Tot i que predomina el to costumista en la major part de les històries i es reprenen el protagonisme de temes socials des d'un tractament dramàtic, continuen introduint-se trames de suspens vinculades a la investigació criminal, i d'altres en to més còmic, que dinamitzen el curs del serial. Així, són trames recurrents d'*El cor de la ciutat* al llarg de les tres temporades les que giren entorn a estafes o conflictes derivats de l'addicció al joc (pòquer, bingo). Es presenten amb un to amable sovint molt afí a la comèdia d'emboics, i sempre circumscrites a personatges secundaris específics –la Lourdes/Regina (dona gran acostumada a les comoditats i els luxes), en Paco Pardo (simpàtic “vividor” procliu als negocis estranys)– als que s'hi afegirà en Nelson, l'immigrant cubà a partir d'aquesta temporada. Tots tres donen, juntament amb altres nous personatges secundaris, com l'escatològic estudiant de música amic de la Núria, en Gus, petits glops d'aire còmic. També trobem clares reminiscències a les intrigues pel poder econòmic del model dinàstic, en la línia argumental del darrer bloc amb què desapareix el personatge d'en Jordi Vidal –suïcidi expiatori– després d'executar la seva venjança contra la Rut, la jove ambiciosa que va impulsar-lo a cometre el delictes d'estafa econòmica que va afectar al barri³⁰.

6.2.3.2 *Temes d'interès social rellevants*

La reestructuració de la comunitat de personatges tot just descrita, permet detectar els temes d'interès social més rellevants de la temporada de manera molt més evident, ja que solen coincidir les variables de longitud de trames i protagonisme. Només en el cas de la integració en una **secta religiosa** es presenta un tractament serial a partir de personatges secundaris –en l'espai del mercat on es representa el barri com a personatge col·lectiu–, i fa de marc contextual per al tema de **l'assetjament laboral**. La resta de casos queden circumscrits a trames de major recorregut conduïdes per personatges principals o les trames breus que concentren els secundaris que han estat descrites més amunt.

Els temes socials més rellevants de la temporada són aquells que ja havien estat tractats pel serial en l'etapa anterior: **l'alcoholisme**, la **lluita per la custòdia dels fills**, la **violència xenòfoba** i **l'assetjament sexual**. A la

³⁰ En sortir de la presó es venja de la seva jove ex-parella, a qui no va poder implicar com a còmplice tot i ser la instigadora del delictes. Li tendeix una trampa per humiliar-la sexualment i recuperar les seves propietats. El relat, excepcionalment, presenta una focalització externa: l'espectador no coneix les seves intencions reals i pot tendir a pensar que recau en els mateixos errors. Però la restauració econòmica no li comporta el perdó social, el que sumat a la seva frustració sentimental i el sentiment de culpa davant la filla –l'únic suport que li queda– l'impulsa a sacrificar-se: simula un accident perquè la Núria cobri una assegurança de vida que li permetrà estudiar en una prestigiosa acadèmia musical – un projecte al que havia renunciat en hipotecar-se per treure'l a ell de la presó.

recurrència de temes entre temporades, cal afegir també la duplicació del tema de l'alcoholisme –on el procés de rehabilitació d'en Quim Noguera, personatge principal, té un tractament serial, mentre que el de la Yolanda, personatge ocasional, es concentra en un sol bloc. També aquí veiem un altre cop un tema abordat prèviament –la **reinserció social**– en aquest cas, **de les persones sense llar** (trama en continuïtat).

La lluita per la custòdia dels fills es centra en l'àmbit judicial i depassa els límits familiars en implicar a la comunitat com a personatge col·lectiu de suport (recollida de signatures, manifestacions). S'encadena a partir de l'únic tema en l'àmbit de la salut rellevant de la temporada –la **leucèmia infantil**– que malgrat ser un clar recurs melodramàtic per detonar la recerca del pare biològic permet abordar qüestions com la detecció, el tractament mèdic o les possibilitats i els riscos de fer un transplantament³¹. També varia el plantejament de l'assetjament sexual que en aquest cas es consuma en una **violació** i es desmarca dels estereotips de delinqüent de la primera temporada. L'àmbit delictiu, de fet, cobra major pes en constituir-se com a eix argumental la infiltració en el grup de porters de discoteca, tot i que d'una manera continguda.

El darrer tema prioritari de la temporada sí suposa una novetat. La **identitat sexual** havia estat abordada en una trama menor a finals de la primera temporada –personatge ocasional que manté una breu història sentimental amb la Paquita Miralles i es planteja la bisexualitat–però no a partir d'un personatge adolescent principal. El tema s'emmarca en un altre qüestió també present en aquest segment d'edat les temporades anteriors –les primeres relacions sexuals– i comprèn el procés de descobriment i d'acceptació social de l'homosexualitat (grup d'iguals i família). Les trames d'integració al grup d'iguals i de pèrdua de la virginitat marquen subtemes de menor recorregut, però que es presenten duplicats. En el primer cas s'inclou dins de la definició d'individu amb **risc d'exclusió social** la **discapacitat física** –la Kristina Fabra pateix una malformació a la cama que produeix una lleugera coixesa– i en el segon, **l'homosexualitat** d'en Max Carbó, ambdós en el marc de l'adolescència.

Per últim, cal destacar la introducció de temes vinculats a la **immigració** –matrimoni de conveniència i procés de **legalització**– a partir d'un personatge ocasional; o l'atur i les dificultats de trobar feina a partir dels cinquanta anys, introduït per un personatge ocasional secundari en una trama

³¹ Al igual que per al cas de càncer de matriu, hem atès aquí la repercussió pública d'aquesta afecció en la societat catalana arran del cas del cantant d'òpera Josep Carreras als anys noranta i la fundació que duu el seu nom, així com l'atenció dispensada per la pròpia Televisió de Catalunya tant al càncer, com a la leucèmia, les cardiopaties o les malalties degeneratives minoritàries a través d'iniciatives solidàries com "La Marató de TVC" (veure epígraf 7.10).

breu, però que cal tenir en compte com a exemple d'una estratègia d'introducció progressiva de temes en el decurs del serial (veure epígraf 6.2.6).

Pel que fa als col·lectius de risc definits en l'etapa anterior, la representació plural de la tercera edat obre un nou tema, que es desenvoluparà plenament en la temporada següent i es desmarca del perill d'exclusió: les relacions amoroses dificultades per les obligacions amb la cura dels néts i la dependència dels fills (per problemes de salut). Mentre que el personatge discapacitat psíquic queda totalment integrat en les trames familiars com a contrapunt de visió més ingènua o infantil³².

³² El rol de germà protector que en Narcís exerceix amb el petit Isaac el duu a segrestar-lo quan la seva mare perd la custòdia; un comportament que es sanciona com a irresponsabilitat per part del pare natural de la criatura, però que compta, en canvi, amb la comprensió de la família del noi.

6.2.4 *El cor de la ciutat*. Temporada 4
 Capítols 614 – 813. Del 15 de setembre de 2003 a l'11 de juliol de 2004

Figura 35. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs.
Temporada 4

Borràs-Crespo			Vendrell-Miralles	
<i>Bloc 1</i>	Relacions amoroses a la tercera edat Rols familiars / sexualitat	Discapacitat psíquic Integració laboral	Especulació immobiliària Mobbing, estafa, xantatge	Depressió Consum de drogues Rehabilitació (centre) i recaiguda. Riscos: intoxicació accidental (menor)
<i>Bloc 2</i>	Eutanàsia /auxili al suïcidi Testament vital Absència marc legal Dilema moral	Relacions de parella Sexualitat i reproducció		
<i>Bloc 3</i>	Reaccions/ debat social Conseqüències penals	Independència		Avortament
		Incapacitació legal		

Bosch-Vidal/ Marcel Navarro				
<i>Bloc 1</i>	Homofòbia Família(psicòleg)			
<i>Bloc 2</i>		Càncer de mama Mastectomia i quimioteràpia	Corrupció judicial i policial (extorsions, assassinat)	Relacions sexuals instrumentalitzades
<i>Bloc 3</i>		Superació física i psicològica.		

Peris-Noguera		Pardo		
Bloc 1	Impotència sexual			
Bloc 2	Maternitat – majors de 50	Lluita per la custòdia (compartida/mediador/total)	Assetjament laboral	Ludopatia (màfia)
Bloc 3	(avortament, risc)			

Ripoll		Varis (Pilar Balaguer)
Bloc 1	Familiars en estat vegetatiu / crisi familiar	Immigració en situació irregular Condicions vitals Expulsió / lluita (tancament)
Bloc 2	Maltractament a menors Detecció / denúncia	Integració social (solidaritat ciutadana) Insostenibilitat
Bloc 3	Rebuig social / teràpia Menors en acollida	Inseguretat laboral Injustícia

6.2.4.1 *Composició de l'univers diegètic, línies argumentals i temes principals*

Per a l'espectador esporàdic que connecta amb la quarta temporada d'*El cor de la ciutat* la definició més clara és la d'un serial de voluntat realista fortament orientat al tractament de temàtiques socials d'actualitat. En efecte, els quasi dos-cents capítols del període 2003/2004 presenten de manera simultània un ventall considerable de temes d'interès social, sense precedents en el serial català pel que fa al grau de diversitat i el de concentració. La selecció temàtica d'aquesta nova entrega, en la que Maria Jaén assumeix la direcció argumental rellevant a Lluís Arcarazo, denota una aposta més arriscada pel que fa a la inclusió de qüestions que poden ser descrites com a polèmiques, bé per la falta de consens social que recau sobre elles –com l'eutanàsia i el suïcidi assistit, sotmesos encara avui a un fort debat social que no ha generat iniciatives polítiques sòlides ni canvis en el marc legal espanyol– o bé, perquè són temes que encara estan sent filtrats pràcticament de manera exclusiva pels gèneres informatius i requereixen una sensibilitat extrema a l'hora de construir nous imaginaris en la ficció –com les condicions de vida de la immigració il·legal o el maltractament infantil–.

La quarta temporada es caracteritza per la diversitat temàtica i la multiplicitat de les trames, al temps que es manté la tendència a reduir la complexitat de

les relacions paradigmàtiques sobre les que se sostenen les històries, sent més senzill subscriure els temes a nuclis familiars o grups afins força delimitats. Així, la família Borràs-Crespo fa recaure el protagonisme en l'àvia Teresa i en Narcís, el germà amb discapacitat psíquica. La Teresa consuma la seva relació amorosa i conviu amb la seva parella a la llar familiar, a qui ajudarà a morir, d'acord al seus desitjos però assumint les conseqüències socials i penals de la seva acció. En Narcís encadenarà un seguit de trames que abordaran les possibilitats de normalització dels joves amb discapacitats psíquiques, on s'inclourà la seva parella, la Neus: integració laboral en associacions específiques o en negocis familiars, sexualitat i reproducció (esterilització), emancipació o incapacitació legal (veure figura 35, relació de temes d'interès social)

En Narcís Crespo, personatge habitual en rols secundaris en el seu recorregut al serial, esdevé, per tant, protagonista, i la seva condició psíquica es constitueix com a tema. Tot i així, jugarà un rol rellevant en un altre dels temes importants de la temporada, el maltractament infantil, on torna a exercir de protector i de confident de la menor i passa a ser la seva principal veu de denúncia. En relació a aquest tema, es descriu una trama prèvia de curt recorregut en què la seva amistat amb la nena està sota sospita de ser una relació il·lícita per la interpretació malintencionada que l'entorn social indueix en el pare de la criatura.

L'altre noi jove, l'Ivan Crespo participarà activament en les trames d'especulació immobiliària, de manera conjunta amb altres personatges secundaris (compra de pisos amb llogater, mobbing immobiliari, estafa i xantatge). Però aquest tema quedarà en un segon pla, en cobrar força la seva relació amorosa amb la Marta Vendrell, personatge amb qui el tema de la drogoaddicció torna a emergir³³. Al llarg d'aquesta temporada es gesta a més, la història d'amor malaltís, gelosia i venjança del triangle David-Marta-Ivan, arran de la infidelitat comesa pels dos primers, que suposarà el fracàs matrimonial del noi Peris i el primer avortament voluntari d'un personatge principal, mancat de l'instint maternal que fins ara havia caracteritzat les protagonistes que es trobaven en aquesta tessitura. La Marta avorta en no poder confirmar la identitat del progenitor i ho fa passar per una pèrdua espontània³⁴.

³³ En aquest cas l'addicció a les anfetamines deriva de la depressió per la pèrdua del promès en la temporada anterior, i s'entrecreu amb la història d'amor interromput de la parella David Peris i Marta Vendrell. La primera rehabilitació en la comunitat terapèutica no serà efectiva, i només se'n sortirà amb el suport interessat de l'Ivan Crespo, després de l'episodi catàrtic en què la ingesta accidental d'anfetamines per part del fillastre d'en David està a punt d'acabar tràgicament.

³⁴ Justament *El cor de la ciutat* acaba amb el naixement d'en Pere Peris, el fill de la Marta Vendrell i en David Peris. Separats com a parella, al llarg dels 75 capítols de la

En el si del nucli Bosch també s'alterna el protagonisme: la sortida d'en Quim Noguera, que inicia un període sabàtic viatjant pel món en veler, coincideix amb l'establiment de la Clara Bosch i el seu marit, en Dani, al barri. Amb ells conviuran la Dolors, la mare d'ell, a qui acullen després de la seva ruptura matrimonial, i temporalment, el fill adoptiu d'ella, en Max Carbó —que tanca la reafirmació de la seva identitat sexual quan enfronta l'homofòbia en el si familiar (en Dani, el seu padrastre, el duu a un psicòleg perquè solucioni el seu problema) i marxa poc després de l'inici de curs amb en Quim. Sobre la Clara recau aleshores el tractament obert i extens del tema sòcio-sanitari de la temporada, el càncer de mama: detecció, mastectomia, quimioteràpia i conseqüències físiques i psicològiques, així com el procés de recuperació personal i la crisi de parella que se'n deriva (veure figura 35).

La Núria Vidal en conformarà un nucli adjacent amb en Marcel Navarro, amb qui trencarà la relació per una història d'atracció sexual amb un seductor músic, en Víctor de la Cruz (parella de la periodista que treballa amb en Marcel, l'Asun) que passa de ser un joc d'excitants infidelitats a adquirir tons sadomasoquistes quan es veu convertida en mer objecte sexual i rebutja el que considera un tracte vexatori. Per la seva banda, sobre en Marcel, una vegada més, recauen les trames d'investigació periodística, que en aquest cas es decanten per la corrupció policial i judicial. Tot i que l'aparició d'aquest tema en el serial pot resultar rupturista, les extorsions i l'abús de poder (violacions i assassinats) remetent al passat dictatorial, i no afecten a les institucions en el present. En Marcel descobreix la implicació personal del seu pare —en Ferran Navarro, un jutge al que ara es proposa per al Tribunal Constitucional— arran de la investigació que li proposa fer un altre personatge ocasional —en Sòcrates cambrer eventual del pub— sobre un grup musical dels anys setanta, sense revelar la seva identitat ni el seu objectiu: saber qui va matar al seu pare, en Mario Duran, component del grup i funcionari a les ordres d'en Ferran Navarro en el passat.

Els Peris-Noguera, tot i que amb un pes narratiu menor, condueixen dos temes d'interès social: la impotència sexual (atenent la seva estigmatització social que fa que en Peris no sàpiga com parlar-ne, les possibles causes i el seu tractament professional) i la maternitat en majors de cinquanta anys (avortament preceptiu, assumpció de riscos, pressió social —quan ho han de fer públic—). En David Peris conformarà un altre nucli adjacent on la degradació del seu matrimoni amb la Laura posarà sobre la taula qüestions com la conciliació de la vida laboral i familiar, amanida per l'assetjament que pateix a la feina per despit —ara d'una dona, la Clàudia, sobre un personatge masculí— i les dificultats pròpies de les famílies reconstruïdes (interferències

darrera temporada, ofereixen una visió oposada de l'assumpció de responsabilitats vinculades a la maternitat i la paternitat.

per gelosia i reclamació de la custòdia del fill per part de l'exmarit d'ella, en Robert).

Malgrat la densitat temàtica fins ara descrita, la bateria de personatges del serial s'amplia amb la introducció de la família Ripoll, després que els Fabra (tret de la filla) marxin de Sant Andreu en divorciar-se (infidelitat) i morir el fill gran. Els Ripoll s'introdueixen amb l'accident que pateix la cap de família en un atracament al Peris, que la tindrà en estat vegetatiu un temps per acabar morint. Aquest és el detonant d'una greu crisi familiar que enfronta pare i fill (Manel i Manu), i que suma un seguit de circumstàncies (pèrdua de la feina i de l'estabilitat emocional, retorn de traumes infantils) com a context dels violents episodis de maltractament de la filla menor (Paula). La construcció del tema al llarg de pràcticament tota la temporada permet abordar no només les causes contextuals, sinó la por de la víctima, els signes de sospita i la detecció (a l'escola, entre les amistats), el rebuig social i la difícil rehabilitació dels agressors, així com la situació de desemparament dels menors tant en els centres com en les famílies d'acollida.

Per últim, a través dels dos personatges grans que havien conduït en la temporada anterior una de les trames còmiques³⁵, s'introdueix el tema de la immigració il·legal, és a dir, del col·lectiu d'immigrants no regularitzats o comunament descrits com a "sense papers". A partir d'un incident fortuït, la Pilar Balaguer pren consciència de les precàries condicions de vida d'aquest col·lectiu, al que s'aboca al treball en l'economia submergida com a única opció per sobreviure, fins i tot quan estan regularitzat, i inicia una sèrie d'accions per ajudar-los que acaben implicant el barri. La mobilització social també corre a càrrec d'en Francisco Luque, que completa el rol de "pare protector" de la comunitat ja no des de l'emotivitat, sinó des de la responsabilitat ètica.³⁶

³⁵ Les germanes Balaguer en enviuar les primeres temporades passen a ser el prototip de dona gran independent de les *soaps* matriarcal, si bé aquí es reparteixen els rols i és la Roser la que exerceix com a tafanera i avaluadora crítica constant de l'entorn –origen dels rumors, sovint infundats, que generen els moviments de pressió social al barri i que al llarg de les temporades derivaran en el seu aïllament. La Pilar, en canvi, exerceix de mare protectora i participa en tasques assistencials de manera natural. En la temporada anterior, però, ambdues protagonitzen conjuntament una trama secundària d'espionatge del llogater com a entreteniment de jubilades depressives –a l'estil de *The rear window* de Hitchcock.

³⁶ La Pilar Balaguer i en Francisco Luque formen part del gruix de personatges grans que es mouen com a escenari o en rols menors en trames secundàries. Ell es caracteritza pel seu esperit crític davant les injustícies socials que el duu a liderar les protestes de reivindicació col·lectiva (com ara les manifestacions en contra del tancament del cinema on treballa), o de caràcter solidari (a favor dels Borràs Crespo en la lluita per la custòdia de l'Isaac, per exemple). Com a contrapartida, sol protagonitzar escenes còmiques derivades del seu pessimisme innat.

Les trames de caràcter més còmic s'articulen entorn a les relacions amoroses dels Pardo. En Fede Pardo i la Blanca Vilches protagonitzen quatre intents de casament suspesos *in extremis* en gran mesura per la síndrome de Peter Pan (o resistència a assumir responsabilitats com a adult, especialment pel que fa a la paternitat)³⁷, mentre que la relació d'en Paco Pardo amb la seva ex-dona es complica quan l'afició al pòquer passa d'un tractament més aviat còmic, a una breu trama d'intriga criminal (amenança d'un mafiós). A ells també es vincularan trames menors de to lleuger, com l'*speed-dating* organitzat al pub La Fusteria arran de l'èxit d'un gigoló entre les dones del mercat.

6.2.4.2 Temes d'interès social rellevants

En aquest marc, considerem com a temes socials més destacats: **la integració dels joves discapacitats psíquics en la vida adulta, l'auxili al suïcidi (eutanàsia), el càncer de mama, els maltractaments infantils i les condicions de vida dels immigrants no regularitzats**. A l'hora d'avaluar-ne la introducció, val la pena distingir la prioritització de l'auxili al suïcidi, la discapacitat psíquica i el càncer de mama com a temes protagonitzats per personatges fixos i principals. En canvi, el tema de la immigració no regularitzada es sosté a través de personatges fixos però secundaris tradicionalment englobats en el personatge col·lectiu de "comunitat veïnal"; i el maltractament infantil es circumscriu al nou nucli familiar d'aparició ocasional.

El **càncer** i el **maltractament infantil** són temes recurrents en el decurs del serial. El primer havia rebut un tractament serial a partir d'un personatge secundari que tanca el seu recorregut en el si de la primera temporada. En el marc d'aquesta temporada, el càncer de mama desenvolupa el procés de tractament –mastectomia i quimioteràpia– i de recuperació física i psicològica de la pacient. El maltractament infantil, en canvi, havia aparegut com a subtema en el marc més ampli de la construcció del dol i la depressió que duu a l'alcoholisme i a la pèrdua de la custòdia dels fills. Però cal tenir en compte que es tractava com a sospita infundada de maltractament en un argument de venjança per despit amorós³⁸. El seu desenvolupament en la quarta temporada parteix d'un cas de maltractament efectiu també en l'àmbit domèstic, amb episodis d'agressió física. S'aborda d'una manera serial àmplia

³⁷ En Fede Pardo té una filla d'un matrimoni anterior, l'Alba, de qui evita fer-se'n càrrec més enllà de passar-li la pensió. Mentre que per a la Blanca Vilches la maternitat és una prioritat, fins al punt d'iniciar els tràmits per a una adopció internacional a Etiòpia com a mare soltera quan veu que les possibilitats de formar una família amb en Fede s'esvaeixen.

³⁸ El personatge que sostenia la trama de venjança, en Ramon Echevarría, es definia en negatiu a través d'una altra trama suplementària que ha estat comentada a propòsit del tema social reflectit: la violència de gènere.

que permet contextualitzar-ho en el marc d'una crisi familiar prèvia, i tractar-lo des de la detecció a les conseqüències de la denúncia a partir de subtemes encadenats: la rehabilitació de l'agressor i, en menor grau, els menors en situació de risc (que ja havia aparegut durant la primera temporada, en un tractament similar, a través d'en Max Carbó).

La **discapacitat psíquica**, en canvi, respon a una lògica ben diferent. El personatge fix d'en Narcís Crespo sol aparèixer com a protagonista de petites trames episòdiques o en rols secundaris de trames vinculades a altres temes – la lluita per la custòdia de l'Isaac, per exemple–. Els temes d'interès social en què ha destacat la seva presència fins ara són el maltractament psicològic com a forma de violència en el si domèstic –en què com a víctima se'l definia com a col·lectiu de risc– i la iniciació al sexe –en què es duplicava el tractament amb altres personatges adolescents, conduint a la seva normalització–. Però els resultats de l'anàlisi que exposem en aquest capítol no es centren en la construcció de la imatge dels discapacitats psíquics de la manera en què els estudis de marcs narratius de Ruiz Collantes (2006) o Lacalle (2008) ho han fet pels immigrants (veure capítol 3) sinó en la detecció dels temes d'interès social que ha plantejat el serial. Des d'aquest punt de vista, és important veure quines són les problemàtiques que es plantegen en tractar com a tema la discapacitat psíquica. També cal dir que és en la quarta temporada quan s'aborda de manera rellevant el tema de la discapacitat, i a efectes de la nostra anàlisi resulta interessant veure a quines estratègies recorre. *El cor de la ciutat* parla de les limitacions i les possibilitats de dur una vida adulta plena dels discapacitats psíquics i ho fa a través de trames de curt recorregut que s'encadenen al llarg de tota la temporada i permeten abordar múltiples qüestions: relacions de parella, sexualitat i reproducció, emancipació i dependència o la incapacitació legal. A aquesta estratègia d'encadenament a partir d'un marc més ampli s'hi afegeix la de desdoblar el tractament a través del personatge introduït com a parella estable d'en Narcís, la Neus Piqué.

D'altra banda, el plantejament del tema de les condicions de vida dels **immigrants no regularitzats** es desmarca per un tractament contingut, adscrit a personatges menors i/o al personatge col·lectiu, però introduït a partir de personatges ocasionals que l'acoten al marc de la temporada. Aquí és important apuntar l'evident filtració dels fets d'actualitat informativa a la ficció: el tancament a la Catedral de Barcelona com a forma de protesta contra els processos de regularització que implicaven l'expulsió massiva de gran part del col·lectiu immigrant finalitza el juny de 2004, el mateix any d'emissió, i té un precedent el 2001, a l'església del Pi.

Però el tema emergent prioritzat en la quarta entrega d'*El cor de la ciutat* és el **suïcidi assistit** (també descrit en el discurs del serial pel terme eutanàsia)³⁹. Es planteja a partir de personatges principals –en un dels nuclis familiars fundacionals, els Borràs-Crespo– i s'aborda de manera serial, des de la contextualització prèvia a l'evolució de la malaltia fins a les conseqüències penals derivades del procés judicial que desencadena. Tot i així, s'introdueix el tema a partir d'un personatge nou, l'Alfons Castro –que s'incorpora com a ocasional la temporada anterior en el marc de les noves relacions amoroses en la tercera edat– i implica a mig termini la desaparició del personatge fix que l'ajuda a morir (mort natural de la Teresa Torner la següent temporada).

En darrer terme val la pena insistir en l'aparició d'altres problemàtiques socials com a temes recurrents del serial: la **drogodependència** i **l'avortament**, a través d'un personatge fix principal; contrastant el darrer amb l'embaràs de risc (major de 50 anys); i la lluita per la custòdia dels fills o l'assetjament laboral. També a partir de personatges principals s'introdueixen temes de recorregut més breu en l'àmbit sexual amb major o menor repercussió social: la **impotència masculina**, i de la mà d'un personatge ocasional nou, el plaer sexual a través de pràctiques poc ortodoxes –on es flirteja amb el sadomasoquisme–. Val a dir que la sexualitat és un tema present en el serial de manera constant però no prioritària a partir de les trames breus dels personatges secundaris que permeten un tractament des de la comicitat.

La intensificació i diversificació de les temàtiques socials durant la temporada, permet abordar problemàtiques com la **corrupció en l'àmbit judicial** –des d'un argument d'intriga i revelació de secrets que delimita el tractament als individus i no pas a la institució– o **l'especulació immobiliària**, que s'apunta en trames breus i secundàries però que, a diferència de l'anterior, tornarà a ser un tema de major abast en les següents temporades.

³⁹ *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), la pel·lícula espanyola amb major repercussió sobre aquest tema, basada en la història real de Ramon Sampedro, és contemporània. Cal dir, però, que la sèrie *Periodistas* (Globomedia) va dedicar un capítol al debat ètic sobre el dret a la informació, inspirant-se en la mort de Sampedro (gener de 1998) on es rebia a la redacció el vídeo d'una dona que reclamava el dret a morir dignament, i es discutia la seva difusió. El capítol es va emetre el mes de març de 1998 a Telecinco, un dia abans de què Antena 3 TV rebés el vídeo real de Ramon Sampedro. Tot i així, la sèrie de ficció televisiva de Globomedia no va entrar en el debat sobre l'eutanàsia, i es va convertir en el preludi del que seria la desviació del debat públic cap a l'ètica periodística (en contra de l'objectiu manifestament buscat per Sampedro en enregistrar la seva mort).

6.2.5 *El cor de la ciutat*. Temporada 5

Capítols 814 – 1014. Del 13 de setembre de 2004 al 10 de juliol de 2005

Figura 36. Temes socials rellevants per nuclis familiars/personatges i blocs. Temporada 5

	Peris	Crespo		Pardo	
<i>Bloc 1</i>	Psicòtica (risc)	Relació de parella possessiva		ONG ajuda internacional	Adopció internacional (adaptació)
<i>Bloc 2</i>		Assetjament laboral (negligència) Homicidi involuntari	Robatoris i estafes (modus vivendi)	(sospita)	Professions de risc (fotògrafs en conflictes internacionals)
<i>Bloc 3</i>	Infart	Desfalc			

	Varis			
<i>Bloc 1</i>	Assetjament sexual (feina)	Violació – víctima Superació (ajuda familiar)		
<i>Bloc 2</i>		Violació – víctima Superació (ajuda professional)	Violadors (sospita) Agressions / pressió social i mediàtica	Triangle amorós-sexual
<i>Bloc 3</i>				Bisexualitat

	Varis (Ramon i Pilar Balaguer)	CAP	Toni Esteva	
<i>Bloc 1</i>	Transexualitat	Mala praxis mèdica Acceptació de suborns (farmacèutica)	Prostitució (professió estable)	
<i>Bloc 2</i>				Malalties degeneratives (preparació mort)
<i>Bloc 3</i>		Assetjament laboral . Segrest i enverinament		

6.2.5.1 *Composició de l'univers diegètic, línies argumentals i temes principals*

La cinquena temporada d'*El cor de la ciutat* suposa una reorientació del serial, que passa de la forta empremta del model de *community soap* amb voluntat realista, a un model híbrid articulat entorn a una línia argumental de suspens: la del violador de Sant Andreu –“el mal que habita entre nosaltres”– que resta pes a les temàtiques socials que havien copat les trames de la temporada anterior i fa variar la distribució de temes per nuclis familiars⁴⁰.

La introducció de nous personatges es diversifica, prescindint dels nuclis familiars més compactes i cobra importància com a personatge global la comunitat, a través dels llocs comuns: el bar, La Fusteria i el mercat, als que s'afegeixen el centre d'assistència primària (CAP) i la seu de la televisió local. Es desmarquen d'aquest plantejament els Peris-Noguera, que reprenen la línia argumental de la relació amoroso-familiar del matrimoni adult, un cop més en crisi. En aquesta ocasió per un doble motiu: d'una banda, per la sobreprotecció paterna de la petita Carolina que ha despertat en el Peris el trauma de la mort de la filla gran, i de l'altra, per la rivalitat establerta amb en Paco Pardo quan decideix oferir menús a La Fusteria, que torna a supeditar el projecte d'estudis de la Cinta al negoci familiar –en clara ressonància amb la dinàmica Peris *versus* Fabra de la tercera temporada–. En David, en canvi, es veurà implicat en el desenvolupament del triangle amorós que protagonitza amb la Marta i l'Ivan Crespo, reorientat a una venjança que afecta l'àmbit laboral i acaba amb la mort accidental d'en Pere Piqué, el pare de la Neus, de la que l'Ivan se sap responsable indirecte. La relació possessiva de l'Ivan amb la Marta confluirà amb una trama de desfalc que acaba de perfilar el personatge del jove Crespo com el nou dolent (ambició, egoista, amargat i venjatiu). (Veure figura 36)

En el si del nucli Crespo, però, torna a adquirir protagonisme la cap de família, la Montse, immersa en un altre triangle amorós amb els nous personatges, els germans Llorens. En Tomàs Llorens, fuster de professió,

⁴⁰ El director argumental és Manel Bonany i entre l'equip de guió hi destaca la col·laboració de Josep Maria Benet i Jornet.

No podem deixar de destacar que la història d'intriga sobre el violador, amanida de passió amorosa, engany i traïció, va fixar el rècord d'audiència del serial en el capítol especial de la pausa de Setmana Santa, gràcies a l'estratègia enunciativa de variar el punt de vista cognitiu del relat d'intern a zero: l'espectador descobreix qui és el violador, i passa de patir *amb* la resta de personatges a fer-ho *per* ells com a possibles víctimes de noves agressions i injustícies. Tampoc no volem deixar d'apuntar la referència als casos d'enorme repercussió mediàtica del context de producció i recepció, com el violador de l'Eixample. En l'epíleg, temporada 10, quan es recupera el personatge, la inferència lògica a activar ve facilitada per la proximitat dels fets (excarceració i reincidència).

s'ha fet càrrec del negoci de la Clara Bosch, i exerceix de cap i mestre d'en Narcís, mentre que el seu germà Josep, conegut com a Sàhara, és un aventurer integrant d'una ONG que participa activament en campanyes de recollida de medicaments. El primer resultarà ser el violador del barri, però el segon, serà l'oficialment acusat a qui la Montse acabarà defensant públicament. Els sospitosos d'haver comès les violacions inclouran personatges coneguts com en Ramon Echevarría que retorna convertit en Mosso d'esquadra, a qui el seu passat li acaba passant factura (pateix la venjança d'en Nacho, l'assistent social a qui havia deixat en coma per haver abusat de la seva exdona); o en Toni Esteva, en llibertat gràcies a un pacte de col·laboració policial, però condicionat per una malaltia degenerativa neuromuscular en estat avançat. També estan en el punt de mira personatges nous, ambivalents, que generen desconfiança –com l'Ernest Gibert, el director mèdic del CAP amb qui la Paquita Miralles havia trencat la relació en descobrir que havia estat client del proxeneta de la seva filla; o l'Emili Orpinell, un informàtic de mitjana edat, que protagonitza una doble trama d'assetjament sexual.

Fora d'aquest gran tema, i de la línia continuista de la temàtica amorosa dels Peris i els Crespo, la dispersió de les trames i de personatges és notable. La temporada articula un nombre elevat d'històries curtes i/o poc connectades entre sí: infidelitats, enganys, estafes, canvis de parella, guerra de sexes, etcètera. Entre els personatges secundaris que conformen l'ambient del barri destaca la introducció de la Iris Rovira, transsexual de la que renega el seu pare, en Santiago, cap de seguretat del mercat amb qui ha format una nova parella la Pilar Balaguer.

6.2.5.2 Temes d'interès social rellevants

En aquest context, la presència d'alguns temes d'interès social es justifica més des de la funció narrativa que a compleixen (habilitació de personatges o catalitzadors de noves situacions) que no pas de la voluntat socialitzadora de la temporada anterior. Aquí incloem: els malalts psicòtics no medicats com a perill, l'assetjament laboral, els riscos de la maternitat després d'un càncer de mama, les malalties degeneratives en joves, la mala praxis mèdica, la desconfiança en les ONG o la prostitució com a professió estable. Excepte els tres últims, tots són temes que han aparegut prèviament en el serial, i ara es tracten de manera molt diluïda. Només en el cas de **l'assetjament laboral**, parlem d'un tema duplicat en la temporada on tots dos casos deriven del descobriment d'infidelitats en el si d'un triangle amorós. Els darrers es treballen en trames pràcticament episòdiques, que serveixen per definir personatges nous o ocasionals.

Així, per exemple, el trastorn psicòtic que pateix la Magalí, l'amiga d'en David que fa de cangur de la filla dels Peris, serveix per accentuar la

sobreprotecció d'aquest sobre la criatura quan la noia decideix segrestar-la; i els riscos de la maternitat després d'un càncer de mama es minimitzen en la trama subseqüent de recerca d'un donant que serveix d'excusa per obrir una nova relació al personatge de la Clara Bosch. Fins i tot el procés d'adaptació del nens adoptats internacionalment, quan constitueix un tema, es limita a una trama de cicle curt i els personatges ràpidament passen a conduir les trames de distensió còmica.

Adquireixen major relleu, tot i estar lluny de definir-se com a prioritaris, pel seu tractament quasi episòdic o limitat a personatges secundaris de pes mínim: **l'assetjament sexual a la feina**, la **bisexualitat** (aquí aplicada al tercer triangle amorós de la temporada: el matrimoni de la congregació religiosa Rafa-Isabeleta amb la nova farmacèutica, jugant de nou a la doble moral) i amb l'habitual to distés, però ja no còmic, les estafes com a *modus vivendi* d'un personatge ocasional de la tercera edat. Tots ells són temes que han estat abordats prèviament a *El cor de la ciutat*⁴¹.

Un altre tema de reintegració en la vida social abordat de manera àmplia, no serial, però sí en representació múltiple, és la **violació** des de la perspectiva de la víctima⁴². El **procés de superació** especialment en el pla emocional es desenvolupa a través de dos personatges secundaris. D'una banda, la jove Kristina Fabra que recorre a la teràpia amb psicòlegs i el suport familiar per recuperar progressivament la normalitat en diferents plans de la seva vida (sexual, laboral, relacional). I de l'altra, una dona adulta, la Paquita Miralles – un personatge de caràcter fort, marcat per la seva trajectòria biogràfica al serial– que no confia en la justícia ni l'acció policial i s'obsessiona amb la venjança personal. La Paquita rebutja l'ajuda professional però no aconsegueix superar el trauma fins a recórrer a la teràpia de l'associació de

⁴¹ L'assetjament sexual a la feina apareix durant la primera temporada a la fàbrica on treballen la Clara Bosch i a Paquita Miralles; es reprèn aquí amb els gèneres intercanviats, i el tornem a veure representat ara, per duplicat, a través de l'Orpinell, la Laura i la Remei. La bisexualitat es va plantejar en la relació Paquita–Lluís de la segona temporada, i l'estafa com a joc ja ha estat descrita, en tant que tema recurrent articulat entorn personatges concrets, als que s'afegeix ara la Pepita, amiga de la Teresa Torner, que viu a costa dels homes que sedueix i dels furts i robatoris a la gent que l'envolta.

⁴² En el decurs del serial no és la primera violació. Durant la tercera temporada, la Mari Esteva és violada per en Nacho, l'assistent social que compta amb l'ajuda de l'àvia de la noia per "conquerir-la". En produir-se en aquestes circumstàncies, la denúncia policial no prospera (s'al lega que fou buscada i consentida) i el violador queda impune. La seva ex-parella, en Ramon –que havia estat l'agressor en l'anterior cas de violència de gènere– venja a la Mari amb una pallissa que deixa en coma en Nacho. En aquesta ocasió el procés de superació del trauma per part de la víctima no constitueix un tema rellevant, tot i que la noia ha d'enfrontar inicialment la reprovació de l'àvia per acusar injustament en noi.

víctimes on canalitza la seva experiència com a forma d'ajuda per a altres dones en la seva situació.

L'altra cara de la moneda la configura el sospitós de les violacions quan es veu sotmès a la pressió social i mediàtica. Aquí es tematitza mínimament el rol dels mitjans de comunicació però per diferenciar la premsa sensacionalista a càrrec d'aficionats de l'exercici professional conseqüent amb els principis deontològics. La trama apunta a la representació dels riscos que implica la informació tendenciosa i espectacularitzada dels fets: de l'aïllament veïnal i per tant la sanció social injustificada a l'agressió física o el linxament anònim dels presumptes culpables. Aquest tema reapareixerà també de manera col·lateral en les temporades següents⁴³.

El tema socialment rellevant més controvertit que troba espai per a desenvolupar-se àmpliament aquesta temporada és la **transexualitat**. Però ho fa a través d'un personatge nou, la Iris, vinculat a un personatge secundari d'incorporació recent i poc pes, en Santiago Rovira, cap de seguretat del mercat⁴⁴. El tema ve abordat en trames de recorregut serial on es despleguen qüestions essencials com el rebuig familiar, els entrebancs administratius que agreugen la ja difícil integració socio-laboral d'aquest col·lectiu, o l'alt cost i els riscos de l'operació quirúrgica de canvi de sexe, a més de les reaccions transfòbiques que generen.

D'acord amb O'Donnell (1999), el tema de la transsexualitat el podem classificar com a tema tabú de la ficció espanyola que es configura progressivament com a emergent al temps que s'aborda en el serial. El debat social és previ a l'aprovació, el març de 2007, de la Llei Reguladora de la Rectificació Registral de la menció relativa al sexe de les persones, destinada a resoldre el buit administratiu-legal en què es troben les persones diagnosticades de disforia de gènere o que s'han sotmès a la cirurgia de reassignació sexual. Als mitjans de comunicació emergeix prèviament com un tema d'actualitat informativa a través de conflictes jurídics per la custòdia dels fills (àrea familiar) o per acomiadaments denunciats com a improcedents (àrea laboral) amb un ressò del que no gaudien les habituals denúncies per agressions o conflictes d'un col·lectiu invisibilitzat com a marginal⁴⁵.

⁴³ Les darreres temporades (9 i 10), deriva cap al debat sobre l'ètica periodística.

⁴⁴ En aquest cas també intervé la Pilar Balaguer com a ajudant (anteriorment implicada en les trames de la immigració). És la parella sentimental del pare de la noia, en Santiago Rovira, cap de seguretat del mercat que renega del "seu fill".

⁴⁵ Ens referim a l'habitual confusió entre transvestisme i transsexualitat, i les representacions indistintes que el cinema espanyol ha concentrat en ambients de baixa extracció social, delictius o de l'espectacle (Gómez, E., Esteva, I. *Ser transexual*, Madrid, Editorial Glosa, 2006). Per la seva repercussió mediàtica destaca el reportatge *Diario de...* que Telecinco emet el febrer de 2008 on Mercedes Milà segueix l'operació d'Amor, concursant de la novena edició del reality-show de la cadena

6.2.6 *El cor de la ciutat*. Temporada 6
 Capítols 1015–1219. Del 12 de setembre de 2005 al
 16 de juliol de 2006

Figura 37. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs.
Temporada 6

	Peris-Noguera		Max / Sepúlveda	A. Ferrero
<i>Bloc 1</i>	Precarietat econòmica i atur Dificultats per trobar feina (edat, condicions salarials)		Construcció del dol Recerca pare biològic	
<i>Bloc 2</i>	<i>Matrimoni de conveniència</i> Diferència d'edat. Interès econòmic – mort accidental <i>Acusació d'homicidi. Judici</i>	Cardiopatia / Infidelitat	Reconstrucció identitat (pare) / homofòbia (acceptació fill)	
<i>Bloc 3</i>				Alcoholisme – Expiació

	Galiana	Benjumea	Benjumea/Amorós	Amorós
<i>Bloc 1</i>	Embaràs adolescent avortament /assumpció de responsabilitats	Expectatives /explotació (fills)	Conflicte - Crisi identitat/familiar	Problemes econòmics
<i>Bloc 2</i>	Relacions de parella conflictives (dependència pares) / violència de gènere		Assetjament escolar	Manutenció dels fills (dos divorcis)
<i>Bloc 3</i>	Maternitat adolescent irresponsable	Desfalc (banc)		

“Gran Hermano”. Mentre que Cuatro, que ja havia tractat abans aquest tema en la sèrie documental *Alondra, historia de una transexual* (2006) seguirà l'octubre de 2009 el cas del transexual espanyol més jove que se sotmet a una operació de reassignació sexual l'endemà de fer els 18 anys (*El cirujano*). Les sèries de ficció televisiva espanyoles més proclius a abordar la qüestió, han estat les denominades professionals –hospitalàries i policiaques– a través de personatges ocasionals en trames episòdiques o autoconclusives (p.ex.: en la mostra analitzada per Luzon *et al.* 2008) es recull el conflicte familiar d'una adolescent transexual a *MIR*, esqueix d'*Hospital Central*).

Marín – García / Planas – Gener

Bloc 1	Divorci	Cura dels fills (rol assistencial dels avis)	Assetjament laboral (suicidi) Lluita empresa/sindicat	
Bloc 2		Noves relacions		Assetjament laboral
Bloc 3			Cura dels pares (assistència socio-sanitària)	

6.2.6.1 Composició de l'univers diegètic, línies argumentals i temes principals

La sisena temporada tanca un cicle d'*El cor de la ciutat* i renova el serial amb un canvi d'escenari, del barri de Sant Andreu al barri de Sants, a fi i efecte d'introduir una bateria de personatges diversa que no estigui subjecta a les limitacions del recorregut històrico-biogràfic dels personatges que han conduït les històries dels primers cinc anys. Per primera vegada es produeix una alteració significativa del temps del relat per explicar els fets ocorreguts durant el període estival (analepsis) que conformen la situació detonant d'un conflicte econòmic que acabarà forçant la venda del bar Peris i el trasllat del que ha estat un dels nuclis familiars més importants i estables en les temporades anteriors. Els Peris-Noguera s'integraran progressivament en un nou teixit de relacions socials donant peu al desplegament de una bateria de personatges nous, articulats –com els originals– en nuclis familiars i/o a través dels espais sociocèntrics, ja sigui els comerços habituals –*El Pati*, el bar d'en Fidel Amorós; la caixa d'estalvis, el forn de l'Alicia Fuster– o espais nous com l'institut o la porteria de la finca on viuen gran part dels personatges i es situa “El Rápido” (reparació de calçat) de l'avi Benjumea.

El serial recupera l'estil de la *community soap* amb voluntat social realista i posa l'accent en les petites històries i els afers domèstics de la vida quotidiana propis de la quarta temporada⁴⁶. Es depuren les trames d'intriga, sense arribar a eliminar-ne el suspens d'algunes trames centrals –especialment en els casos més violents– però, tendeix a predominar el tractament costumista d'històries ordinàries. La tensió dramàtica dels temes socials més problematitzats (veure figura 37) es compensa amb històries secundàries més lleugeres on no falten tocs de comicitat, i a partir de les quals es recuperen els

⁴⁶ La direcció argumental és compartida entre Lluís Arcarazo (temporades 1,2 i 3), Maria Jaén (temporada 4) i Guillem Clua. Jaén es mantindrà en la direcció de la setena temporada, i Clua durà en solitari la vuitena.

components teatrals i musicals que havien funcionat anteriorment⁴⁷. Tot i així, el nucli familiar provinent de Sant Andreu conserva el to de les històries més passionals tant pel que fa als pares –en crisi sentimental, ara per la infidelitat d’ell– com pel que fa al fill, qui, mogut pel desig de restaurar l’estatus econòmic familiar, es casa amb la mestressa del forn on treballa. El matrimoni acabarà en tragèdia, i en David serà jutjat per homicidi. Tot i ser absolut, la temporada es tanca amb un final obert (un ganxo o *cliffhanger* situat per primer cop abans de la pausa estival) marcat per l’atac de cor que pateix en Peris en saber la implicació del seu fill en la mort accidental de la dona – una revelació, de nou, compartida contemporàniament pels espectadors.

A més, el judici d’en David Peris suposa la recuperació dels personatges introduïts en la segona temporada: els advocats Andreu Ferrero i Guillem Mercadal que, a banda de remoure i tancar les històries amoroses del passat, proposen una altra trama sobre l’alcoholisme. En aquest cas per mostrar el procés de degradació que culmina amb la mort, de caire expiatori de l’advocat, que renuncia al tractament mèdic per treure en David de la presó i redimir així les seves culpes. Les trames amb un to més marcadament realista són les que plantegen com a tema la precarietat econòmica de la família i la dificultat de trobar feina que enfronten tots ells, i especialment en Peris. Sobre ell es concentra també el tema de les malalties cardiovasculars, amb un tractament minimitzat per la història d’amor i infidelitat que detona.

Sobre la resta de personatges, tots nous, recau el pes dels temes socials més rellevants de la temporada (veure figura 37). *Grosso modo*, l’estructura de relacions d’aquest nou submón del serial es basa en tres nuclis familiars principals i dos de secundaris⁴⁸.

Entre els primers es troben els Galiana-Gutiérrez conformats per un matrimoni estable amb una diferència d’edat ressaltada en l’alusió al seu passat –l’embaràs prematur d’ella va precipitar un casament al que

⁴⁷ Les germanes Sendra –l’Helga i la Irene viuen al pis de la Maise, divorciada i amb una filla adolescent– sostenen la trama d’embolics amoroso-sexuals amb un clar component de guerra de sexes, en la relació que mantenen d’amagat a tres bandes amb el veí de davant, l’Àngel Galvany. Es tracta del company de feina de l’Helga a l’institut, professor gens vocacional que sap aprofitar-se de totes tres per aconseguir el que necessita: des de qui li cuini i li arregli la roba, a qui li escrigui l’obra teatral a la que es dedica. D’altra banda, el personatge d’en Max Carbó, fill adoptiu de la Clara Bosch i en Quim Noguera, es trasllada amb els Peris en morir el darrer, però inicia la recerca del seu pare biològic, en Beni Sepúlveda, un simpàtic xerraire, ex-rocker nostàlgic, sobre el que s’integraran tot un seguit de personatges i trames que aportaran el component musical al serial. Culmina amb el concert de rock a l’institut com a tancament de la temporada (en contrast amb el moment disfòric de ganxo que viuen els Peris).

⁴⁸ Al igual que per a la primera temporada, s’adjunta la informació detallada dels personatges, les seves relacions i els espais on es mouen en l’annex.

s'oposaven els pares— i dues filles que, en canvi, no disten gaire en edat. En Gabriel Galiana es vincula professionalment a en David Peris i s'adscriu a l'espai del forn, mentre que la Loli Gutiérrez es mou en els espais que defineixen el nou teixit social —especialment des de la parada del mercat on treballa, i el forn, on també té vincles d'amistat amb l'Àlicia Fuster i la seva neboda Esther Herrera (triangle amorós que tanca en David Peris). La filla gran, la Juani, juga rols secundaris i es mou entre els adults —treballa amb la mare al temps que estudia infermeria— i els joves —amb la seva parella, en Jon, i les amistats de la seva germana menor, la Yessi.

És justament l'adolescent la que connecta amb el segon nucli familiar protagonista, els Benjumea. En aquest cas ens movem per segment d'edat en espais com l'institut —on la Yessi estudia amb la seva amiga de tota la vida, la Sandra Benjumea—, els espais comuns al carrer i la discoteca “el 27”—on treballa l'amic DJ d'en Jon Torres, el jove faldiller Cristian Rodríguez, de qui s'ha quedat embarassada en iniciar-se la temporada—. L'embaràs de l'adolescent serà la trama central d'aquest nucli familiar: el matrimoni fa costat a la seva filla quan, en contra de les recomanacions familiars, decideix no avortar i casar-se amb el pare de la criatura. Però seran els avis qui acabin assumint la responsabilitat de la cura del petit quan la falta de maduresa de la parella posa en risc la seva integritat física. La relació de la jove parella inclou entre d'altres fets conflictius (infidelitats, abandonaments, consum imprudent d'alcohol durant l'embaràs) un episodi d'agressió física.

En canvi, els Benjumea diversificaran les trames, entreteixint un context conflictiu més complex on s'insereix el tema social principal de la temporada, l'assetjament escolar al que la Sandra sotmet a la Mercè Amorós. Així, el pare de família, separat, actuarà exclusivament mogut pel desig d'una nova vida com a ric empresari —a costa de l'èxit futbolístic del seu fill— i la consumació de la relació amorosa que manté a través d'internet amb una jove russa. La renúncia professional del fill frustra les seves expectatives i actua com a detonant dels canvis en l'entorn familiar i social dels Benjumea: els germans, l'Oscar i la Sandra, es distancien, quan el noi refà el seu futur professional com a camioner i s'estabilitza sentimentalment amb l'Amèlia (trama amorosa que recupera el tema de la prostitució)⁴⁹. La figura de l'avi Benjumea actua exclusivament en rols secundaris, com a ajudant o sancionador de les trames que condueixen els altres tres membres del nucli familiar, però la creixent espiral de conflictivitat acaba amb el cap de família detingut per desfalc en l'entitat bancària on treballa i la filla fent una fugida cap a endavant després

⁴⁹ La noia, a qui diuen Canya, cambrera en un bar, cobra per fer favors sexuals. Quan l'Oscar se n'assabenta, trenca la relació. Més tard, enamorat rectifica i encara haurà de superar algun episodi conflictiu en què antics clients el fan sentir gelós o ofès. És un breu apunt sobre la prostitució, que només havia aparegut mínimament la cinquena temporada (la dona de qui és client fix el Dr. Gilbert, personatge ocasional sospitós de ser el violador).

de veure reprovat l'assetjament al que ha sotmès a una companya de classe a final de temporada (continuitat)⁵⁰.

La víctima de l'assetjament, la Mercè Amorós, s'ubica en el tercer nucli familiar important, els Sendra-Amorós, si bé cal aclarir l'estructura diluïda de relacions que el sustenta a partir de dos espais: el bar del seu pare, en Fidel, on transita la seva segona ex-dona, la Isabel Rocar i el seu germanastre Alex (secundaris); i la llar de les germanes Sendra, on trobem la seva mare, la Maise, i les seves tietes: l'Helga (sobre el doble vincle familiar-professional en ser mestre a l'institut) i la Irene. El contrast amb l'entorn conflictiu de l'agressora el marquen les històries més amables que conformen el seu context i que s'articulen entorn al pare i la sempre precària situació econòmica en què es troba degut a les pensions de manutenció que ha de passar cada mes i els negocis fallits en què s'embarca, d'una banda; i la mare i les tietes amb qui conviu, vinculades a trames més lleugeres sovint en un to pròxim a la comèdia d'emboïcs, de l'altra.

Per últim, tanquen la composició de la nova bateria de personatges, dos nuclis familiars amb un pes menor, però on es representen els temes conflictius de l'àmbit familiar i laboral. El divorci d'en Salva Marín i l'Eva García així com el rol que juga la mare d'ell en la cura de la néta són les bases sobre les que s'articulen trames de curt recorregut on apareixen qüestions com els drets i els deures dels avis quan es fan càrrec dels fills petits, la difícil conciliació familiar-laboral o les aspiracions professionals com a motiu de desavinences matrimonials. D'altra banda, en Salva Marín es veu directament implicat en la trama d'assetjament laboral de la família Planas-Gener en sentir-se responsable del suïcidi del seu company de feina, en José Planas, per no haver intervingut ni com a amic ni com a representant del Comitè d'empresa davant l'obertura de l'expedient i el consegüent comiat que provoca la fatal depressió. Un sentiment que el duu a comprometre's amb la família a restaurar el bon nom del seu amic i encapçalar una lluita sindical contra l'empresa (veure figura 37).

Es recupera l'agrupament de personatges per edats de les primeres temporades –adolescents, adults i tercera edat–: distribuint el pes de les trames dramàtiques i còmiques, de manera desigual.

Es tracta d'una temporada que vol marcar un punt d'inflexió i renovar l'estructura de personatges i relacions que fa de base al serial. Tot i així, no es produeix una renovació dràstica sinó més aviat, un renaixement que acaba configurant-se com a retorn als orígens. Es recuperen els personatges

⁵⁰ El seu periple melodramàtic inclou també ser víctima de l'assetjament –amenaces de mort– d'una de les joves delinqüents del centre de menors on el seu pare, en Paco Benjumea, la reclou en veure's incapaç d'enfrontar els constants desafiaments que li fa la Sandra.

adolescents pel que donen de joc dramàtic, però l'origen de la conflictivitat no és tant la pràctica d'activitats delictives greus o les addiccions que eren habituals als inicis del serial, com els valors de rerefons que denoten les seves conductes (irresponsabilitat, hedonisme, falta d'empatia, etcètera).

6.2.6.2 *Temes d'interès social rellevants*

Els dos temes socials destacats s'articulen sobre els adolescents. En el nucli familiar dels Galiana-Gutiérrez es concentra el tema de **l'embaràs adolescent** on s'encadenen la maternitat/paternitat responsable, i els conflictes de parella, inclosa la violència de gènere en l'estratègia de cascada de temes contenidors que hem aïllat en temporades anteriors (l'alcoholisme i la pèrdua de la custòdia dels fills en el marc de la construcció del dol de la segona temporada, per exemple).

Aquí la introducció a partir de personatges nous ha de ser matisada pel canvi d'escenari general, però sí val la pena tenir en compte la contenció de les trames en la xarxa de personatges –entorn la família– que hem descrit en l'epígraf precedent per a aquest tema. En darrer terme, destaquem el tractament serial en continuïtat: la maternitat adolescent és un tema que queda obert a final de la temporada⁵¹.

El cas **d'assetjament escolar** també presenta un desenvolupament serial, però en aquest cas l'estratègia més significativa es detecta en la construcció en paral·lel de la realitat de les dues noies, agressora i víctima, en els seus entorns familiars i amicals. És el tema que implica un nombre major de trames i de personatges al llarg de la temporada, i per tant, el que rep un tractament més aprofundit i complex.

Cal destacar la recuperació de dos temes socials de primer ordre com són la **precarietat econòmica** i les **dificultats de trobar feina** que, tot i haver estat abordats en temporades anteriors (l'avi Bosch i la situació d'extrema necessitat que travessa durant la segona temporada, o els problemes per sortir de l'atur d'un personatge ocasional secundari, a la tercera), ara reben un tractament conjunt més aprofundit a través de tres personatges principals. De la mateixa manera creiem significativa la introducció de la lluita sindical com a part d'un tema recurrent del serial, l'assetjament laboral, que fins ara, s'havia delimitat a motivacions personals derivades d'infidelitats en la base del triangle amorós.

⁵¹ Els joves marxen a passar l'estiu a Eivissa, deixant el nen, a l'últim moment, a en Jon perquè el dugui amb els avis (final disfòric) però tornaran al setembre, és a dir, a l'inici de la següent temporada.

Cal dir, a més, que al igual que per als temes més rellevants de la quarta temporada, tant la trama de l'assetjament laboral que acaba en suïcidi com la de l'assetjament escolar que acaba en agressió, es basen en casos reals que han tingut repercussió mediàtica.

La referència del primer és molt precisa: la trama –acusació, suïcidi i lluita familiar i sindical posterior– està inspirada en els fets reals que envolten la mort de Pablo Díez, un conductor d'autobusos de Transports Metropolitans de Barcelona que es va suïcidar el març de 2004 després de ser acomiadat acusat d'haver-se apropiat d'1,10 euros (l'import d'un bitllet senzill). Set mesos més tard, l'empresa va signar un acord amb la família on reconeixia l'acomiadament improcedent del treballador i procedia a cobrir la indemnització que li pertocava. Els fets van tenir ressò mediàtic especialment per les vagues convocades per diferents sindicats de treballadors. El Comitè d'empresa va continuar reclamant que es depuressin responsabilitats, però la família va manifestar la seva satisfacció pel que considerava essencial, la restauració de l'honor del malaguanyat treballador.

En el cas de *bullying* les referències més notables les trobem en el cas Jokin, un estudiant de quart d'ESO que es va suïcidar a Hondarríbia (País Basc) el 2004, i va situar en el centre del debat de l'opinió pública la necessitat de definir l'assetjament escolar i promoure mesures de prevenció i correcció. Sense tenir un desenvolupament idèntic, sí que molts dels episodis descrits en la sentència d'aquest cas (difosa públicament) ressonen en les situacions plantejades a *El cor de la ciutat*.

Per últim, cal destacar la recurrència de temes vinculats a la **família i les tasques assistencials** on cobra protagonisme la tercera edat: la cura dels fills i la cura dels pares, des del tema marc de la crisi matrimonial on s'aborda el divorci com a procés i en un to dramàtic, diferenciat dels subtemes que condueix el personatge de major pes, en Fidel Amorós.

6.2.7 *El cor de la ciutat*. Temporada 7

Capítols 1220–1423. Del 12 de setembre de 2006 al 16 de juliol de 2007

Figura 38. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs.
Temporada 7

	Peris		Benjumea	
<i>Bloc 1</i>				
			Conflictivitat – joves (drogues, agressió) Maltractament animals	
<i>Bloc 2</i>	Depressió Intent de suïcidi		Crisis personal. Persones sense llar	Rehabilitació – agressor assetjament escolar: truncada (accident)
<i>Bloc 3</i>	Càncer Cerebral /Mort	Estafa (assegurança)	Maltractament Reinserció inviable	Discapacitat física (mà) (depressió, acceptació)

	Galiana		Beni / Eloi Sepúlveda	
<i>Bloc 1</i>	Paternitat irresponsable – Joves/adolescents			Robatoris
<i>Bloc 2</i>		Discapacitat física (audició – nadó) Negligència mèdica	Depressió Drogadicció Superació (ajuda familiar)	Immigració - legalitació <i>Matrimoni conveniència:</i> transacció econòmica (Episòdic) Accident de trànsit sota els efectes de l'alcohol
<i>Bloc 3</i>	Maternitat adolescent (acceptació – sobreprotecció)			

Tràfic de drogues

	Institut (professora) adolescents	Estudiants	Varis (3a edat)
<i>Bloc 1</i>			Mobbing immobiliari Habitatge / tercera edat
<i>Bloc 2</i>	Transtorns psicològics alimentaris	Homosexualitat adolescent Negació / crisi identitat	Estafa econòmica
<i>Bloc 3</i>	Abusos sexuals (infantil) Superació trauma (vida adulta)	Acceptació / Oposició familiar	

6.2.7.1 *Composició de l'univers diegètic, línies argumentals i temes principals*

La setena és una temporada en continuïtat del nou cicle d'*El cor de la ciutat* obert amb la renovació proposada pel trasllat a Sants i les línies argumentals obertes sobre una nova estructura de nuclis familiars. Pel que fa a la distribució dels temes i les trames, s'emmiralla en la segona i la tercera temporades del serial: una història d'amor passional amb tints dramàtics a càrrec dels Peris com a columna vertebral que marca l'inici i el final de temporada (i de cicle a Sants), i un dens teixit d'històries dramàtiques on es dóna espai a temes socials rellevants des d'un tractament quotidià, mentre que es deixen en un segon terme les trames en què es barregen l'amor i la gelosia, el suspens i l'engany, i els embolics en un to amable i amb esquemes repetits⁵².

Es manté el protagonisme dels Peris –que tancaran un cicle i actuaran de conductors per a la represa del serial a Sant Andreu en la següent temporada⁵³– i de les dues famílies que sostenien els temes més conflictius en l'etapa anterior: els Benjumea i els Galiana, ara amb històries més diversificades. Es renova parcialment la bateria de personatges secundaris: desapareixen les famílies Marín-García i Planas-Gener (fusionades en la unió

⁵² La Mercè i la Maica que juguen a enganyar a l'Helga amb un amant “per internet”, la Remei i la Trini fent d'alcavotes pel Francisco i la Virginia, la recerca d'un segell valuós, el xantatge sexual de la sogra rica a en Fidel, en són alguns exemples de les múltiples històries que dinamitzen el decurs de la temporada.

⁵³ El matrimoni es separarà definitivament: ell refà la seva vida amb l'Àngela Momfort, actriu de doblatge que ha conegut durant el tractament mèdic per l'afecció cardíaca, i ella farà costat al seu fill en saber la veritat sobre la mort de l'Àlicia Fuster que el separa del seu pare. Més tard, l'intent de suïcidi de la Cinta, que vol fer passar per un accident per cobrar la indemnització, destapa la veritable causa de la seva depressió i dels incomprensibles problemes amb el Peris per la cura de la nena: un tumor cerebral que forçarà la reunió familiar i suposarà la fi del personatge.

sentimental del Salva Marín, divorciat, i la Marina Gener, vídua), i adquireixen més presència els personatges de l'entorn d'en Max (fill adoptiu de la Clara Bosch) –on s'incorpora el germà del seu pare biològic, com a conductor dels temes de delinqüència més greu (robatoris, tràfic de drogues)–.

El tema de la delinqüència vinculada al tràfic de drogues que forma part del passat originari del serial –el personatge de la Clara Bosch va complir condemna justament per això– cobra protagonisme aquesta temporada a través d'un personatge nou, l'Eloi Sepúlveda. Les primeres escenes en què apareix aquest personatge el caracteritzen com a covard, egoista i problemàtic a través d'una acció mesquina i cruel: abandona a l'aeroport a la dona, embarassada, a la que fa servir de mula, en obrir-se una de les càpsules de droga que ha ingerit i veure's descobert. Vidu, però més aviat preocupat per la seva integritat física –ara en risc per haver perdut la mercaderia– inicia una doble vida on, valent-se del xantatge emocional a la família, posa en risc a tots els que l'envolten en una cadena de delictes (robatoris, tràfic de drogues en negocis aliens, etcètera). Una trama que només acaba quan el seu germà, finalment desenganyat, el traeix facilitant la seva captura al final de temporada (veure figura 38).

Aquest filó temàtic, connectarà amb la trama de la Juani Galiana, un personatge secundari de la temporada anterior que cobra protagonisme en aquesta segona entrega i dinamitza la trama en continuïtat de la maternitat adolescent. El detonant aquí és la negligència mèdica que la noia –exercint d'infermera– comet amb el seu nebot provocant-li una sordesa irreversible. La sanció dels fets es limita a l'entorn familiar però desencadena la depressió i posterior drogodependència de la Juani. La sordesa del petit Galiana també actua com a catalitzador de la trama en continuïtat. Serà un repte més a enfrontar per la família quan els joves pare es reintegren a la llar dels Galiana-Gutiérrez, però també actuarà com a revulsiu per a la definició de la maternitat/paternitat responsable: en negatiu, amb la marxa definitiva del pare, i en positiu, amb l'assumpció de responsabilitats per part de la mare. El procés de desintoxicació de la Juani concilia ambdues trames i tanca un cicle per a la família Galiana, que donada la contenció paradigmàtica de les trames que protagonitza no transitarà a Sant Andreu en la recuperació de l'escenari original de la següent temporada⁵⁴.

⁵⁴ El pare i l'ex-parella, en Jon, d'amagat de la resta de la família, l'ajuden a desintoxicar-se a casa, per evitar els problemes professionals que podria ocasionar-li ingressar en una clínica. En assabentar-se de la situació, la Yessi es commou i perdona a la seva germana; al temps que en Jon accepta que la única relació possible amb ella és l'amistat. La Yessi, ja divorciada, exerceix de mare finalment amb l'ajuda de la resta de la família.

Pel que fa a la família Benjumea, es mantindrà el protagonisme de pare i filla en les trames principals. La Sandra torna a aparèixer acompanyada del noi rebel de família benestant amb qui va anar a parar en la seva fugida de la llar, en Gaby Jiménez, que actuarà com a oponent en la trama de rehabilitació social, també truncada per l'accident automobilístic en què perd la mà tot just quan despuntava la seva vocació com a pintora⁵⁵. Aquest fet desencadena una nova trama d'acceptació de la seva discapacitat i una recuperació que contrasta amb el recorregut invers que fa el seu pare (el descens als inferns). En Paco Benjumea, aprofita la segona oportunitat que suposa l'acord amb la caixa d'estalvis per evitar la presó pel desfalc comés i refà la seva vida laboral i amorosa, però –fatalitat del destí– la seva promesa mor en un accident fortuït, i després del nou revés que suposa l'accident de la filla, fuig de la llar i acaba vivint al carrer. Els darrers capítols de la temporada repetiran l'esquema de reinserció social de les persones sense llar que hem vist en temporades anteriors, quan la família forci el seu retorn a la llar per evitar que sigui víctima dels maltractaments als indigents que s'estan produint a la zona on l'han localitzat (una ressonància més als atacs xenòfobs dels orígens del serial i a fets de l'actualitat informativa).

I en quant a la resta de personatges secundaris cal destacar que s'accentua l'organització per edat i ambients, relegant a un segon terme els nuclis familiars dels Sandra i en Fidel Amorós. Així, al voltant de l'institut, apareixen nous professors que conduiran trames amoroses però també temes socials que no han estat abordats prèviament al serial. El personatge de la Mònica Galí, professora caracteritzada per la seva inestabilitat emocional pel que fa a les relacions amoroses i la cura de la seva imatge, inicia una complicada relació sentimental amb un altre professor, l'Albert Paré. Els problemes relacionals s'atribueix en principi als trastorns de la conducta alimentària que pateix, on l'estrès pel tancament de la tesi sembla un factor determinant. Conforme avanci la trama la jove descobrirà el veritable desencadenant dels seus conflictes psicològics quan, arran del naixement de la seva neboda, emergeix el trauma pels abusos sexuals que va patir a mans del seu pare durant la infància. La revelació d'aquest secret ocult, fins i tot per la pròpia protagonista, trasbalsa a la família, i suposa l'inici de la seva recuperació (viatge interior) (veure figura 38).

També es a partir de l'espai de l'institut que s'estructura el grup d'estudiants adolescents, on entre d'altres trames menors –com els rumors i les falses imputacions sobre relacions sentimentals entre professor i alumna, o els furtus dels fons comuns pels viatges de final de curs⁵⁶– s'enfronta de nou la

⁵⁵ El que en termes narratius és un catalitzador de noves trames i en clau melodramàtica, el càstig merescut per la seva conducta precedent.

⁵⁶ S'integra un nou personatge adolescent, la Maica Genís, que, a banda de mostrar una faceta socialment més activa de la Mercè Amorós –víctima d'assetjament en la temporada anterior– planteja una altra versió de les conseqüències de la falta de

construcció de la identitat homosexual per part d'un adolescent: l'Enric Viadé, amic i parella eventual de la Mercè Amorós.

El darrer nucli important el conformen els personatges més grans, que designem com a tercera edat o jubilats, tot i que alguns d'ells encara romanen en actiu: dos personatges secundaris, en Felip Viadé i la Trini, que comparteixen pis per reduir despeses –amb al·lusions verbals al mobbing immobiliari sobre lloguers antics que precedeix i justifica la unió–. Se'ls hi afegeix un tercer, interpretat per l'actor Joan Pera, que acaba de donar el contrapunt més còmic o amable al serial, una vegada més al voltant d'una trama d'estafa econòmica (per sorpresa). S'obre així, una esclatxa per a les trames secundàries on es reuneixen tocs de la comèdia de situació i la comèdia d'embolics –són personatges estereotipats: el vell àvar, la ex-portera de l'escala tafanera i alcavota, l'hipocondríac, etcètera–, al temps que, com en temporades anteriors assumia la parella de les germanes Balaguer, connecten amb la representació del teixit comunitari i les accions solidàries. En aquesta ocasió, tant dins com fora del veïnat, i articulades al voltant del centre social Chápuli que ocupa l'espai de l'antiga caixa d'estalvis –ara reduïda a un caixer automàtic exterior– i permet implicar una xarxa major de personatges.

6.2.7.2 *Temes d'interès social rellevants*

Sobre aquesta estructura de relacions es desenvolupa un ampli i variat espectre de temes d'interès social. Molts d'ells ja han estat tractats prèviament. De major a menor rellevància en el marc de la temporada trobem en primer terme: **l'addicció a les anfetamines** per depressió i la **rehabilitació** en l'entorn familiar –on el matís que marca la diferència d'aquesta temporada és la representació del període d'abstinència de la Juani Galiana– i el tema de **l'homosexualitat i la crisi d'identitat en adolescents** –en aquest cas, problematitzant-lo des de l'autonegació i accentuant el rebuig tant del grup d'iguals com en el si familiar– a través d'un personatge secundari. En segon lloc, en trames de menor recorregut, emergeix de nou com a col·lectiu de risc el de les **persones sense llar, la discapacitat física**⁵⁷ i la **immigració no regularitzada** –el matrimoni per conveniència entre autòctons i immigrants com a via de legalització amb transacció econòmica inclosa de la dona llatinoamericana a en Beni

dedicació als fills, la dels pares amb un poder adquisitiu alt i treballs absorbents. L'adolescent, acostumada a viure sense control, manipula i menteix per obtenir el que vol (compradora compulsiva – *shop addiction* en trames episòdiques).

⁵⁷ La discapacitat física torna a constituir-se com a tema a través d'un personatge adolescent. En canvi, tant la sordesa com l'altre tema recurrent a *El cor de la ciutat* –el càncer i l'acceptació de la mort– no poden ser considerats temes rellevants de la temporada, en respondre a elements catalitzadors de la narrativa més que no pas a la definició temàtica de la trama.

Sepúlveda—. Val la pena destacar que de les persones sense llar —que havien estat representades a través d'un personatge ocasional, la Iolanda, amb el que connecta un personatge fix, l'Adrià Bosch (temporada 2: pobresa i reinserció social)— s'aborda ara el procés previ a la situació de vida al carrer, des d'un personatge principal fix, en Francesc Benjumea, i incloent-hi trames breus de reinserció social fallida en continuïtat durant la següent temporada.

Els temes d'interès social que més destaquen de la temporada, pel seu tractament serial, però no pel pes específic del personatge —nou, ocasional i secundari— ni per la seva expansió en la xarxa de personatges implicats són els **abusos sexuals a menors i els trastorns psicològics** de l'alimentació. Es tracta de problemàtiques d'actualitat en l'entorn familiar i de relació amb un mateix (autoimatge) que es presenten connectades com a causa i conseqüència en un recorregut invers —sota la línia de revelació de secrets que ens duu al trauma infantil dels abusos com a causa de dels trastorns psicològics de l'alimentació.

6.2.8 *El cor de la ciutat*. Temporada 8
 Capítols 1424–1624. Del 12 de setembre de 2007 al
 14 de juliol de 2008

**Figura 39. Temes d'interès social rellevants per nuclis i blocs.
 Temporada 8**

	Benjumea	Okupes - Crespo	Varis (3a edat)	Pardo / Amorós
Bloc 1		Okupació – conflicte veïnal		Rumors infundats de prostitució
Bloc 2	Esquizofrènia	Especulació immobiliària Demanda d'equipaments socials	Drogues ús terapèutic	Abandó – 3a edat Síndrome Diógenes
Bloc 3	Reacció familiar Relació amorosa	Desallotjament	Drogues - tràfic	Discapacitat física (vista) Estafa econòmica (assegurança)
	Varis (farmàcia, mercat, pensió...)	Bosch / Sepúlveda <i>et al.</i>		
Bloc 1		Addicció al sexe (teràpia)		Relacions amoroso-sexual obertes Reinserció social expresidiaris
Bloc 2				Delinqüència (robatoris) (joves) Rehabilitació difícil Delinqüència
Bloc 3	Violència de gènere (psicològic)	Secta religiosa addicció	Relacions amoroso-sexual obertes	

6.2.8.1 *Composició de l'univers diegètic, línies argumentals i temes principals*

La vuitena temporada d'*El cor de la ciutat* retorna a l'escenari original de Sant Andreu on recupera els espais que resten invariables, i part dels personatges que composaven l'estructura de relacions paradigmàtiques del primer cicle, introduint algunes variacions que, narrativament, venen justificades pel pas dels dos anys transcorreguts a Sants. El nucli conductor torna ser el d'en Peris, que després de la mort de la Cinta, reobre el bar que ha comprat la seva nova parella, l'Àngela Monfort, i reprèn la seva vida a Sant Andreu. El recorregut argumental d'aquests personatges es tanca provisionalment aquesta temporada –el fill marxa a Paris, finalment reconciliat amb el pare i amb el seu amor de joventut, la Marta Vendrell– i el pare decideix marxar a Madrid, recolzant el projecte professional de la seva dona, i deixa el bar a càrrec d'en Fidel Amorós al final de la temporada.⁵⁸ És a través d'aquest tipus de canvis en la vida dels personatges fundadors que es justifica la introducció d'alguns dels personatges de l'escenari de Sants a Sant Andreu: els Borràs-Crespo marxen a Colòmbia seguint en aquest cas els projectes laborals d'en Sàhara (Josep Llorens), el cap de família, després d'un breu període en què en Narcís estableix una relació d'amistat amb l'avi Benjumea que justifica l'establiment definitiu d'aquesta família al pis dels Borràs-Crespo⁵⁹.

⁵⁸ De nou aquí es produeix una interferència externa del context de producció documentable a través dels textos terciaris (*El club*, *TVist*, o premsa especialitzada), quan l'actor, Pep Anton Muñoz, limita la seva participació en el serial, que no reprendrà plenament fins a la darrera temporada, com un dels personatges clau sobre els que s'articula el tancament. En un sentit oposat, pel retorn del personatge d'en David Peris la sisena temporada, es recorre excepcionalment a un altre intèrpret (Aleix Rengel substitueix Quim Gutiérrez). Pràctica inusual i poc recomanable en termes de versemblança del relat (pacte ficcional), que també es detecta en el càsting de personatges ocasionals mínims com ara els actors que donen vida als Mossos d'Esquadra i han estat abans advocats, o els clients de la caixa amb frase que retornen en papers secundaris (Joel Recasens, per exemple).

⁵⁹ La depressió de l'*abuelo* per la marxa d'en Paco Benjumea desemboca en una explosió accidental de la finca on vivien ell i la Sandra (de manera episòdica es filtra un dels casos de successos que han estat recollits pels mitjans contemporàniament: els riscos de les instal·lacions en mal estat; en aquest cas, però, les responsabilitats recauen en l'avi, que és deixa encesa una estufa vella a la nit). Avi i neta són acollits a Sant Andreu pel Francisco Luque i la Trini –matrimoni gran resultant de les històries de Celestina de la temporada anterior– i allà l'home estableix relació amb en Narcís, justament quan aquest viu un “triangle amorós” en creure's enamorat de la seva cap a la floristeria, la Marga Llobet (personatge nou) i és abandonat per la Neus. El noi, en saber la situació en què es troba el senyor Juan (el pis no estava assegurat i ha perdut la seva font d'ingressos, *El Rápido*), força la cessió del pis familiar dels Crespo als Benjumea a canvi d'un lloguer simbòlic.

De la mateixa manera el peculiar entorn familiar d'en Fidel Amorós s'integra com a protagonista en el barri de Sant Andreu: ell entra a treballar al Peris i la seva dona, la Sara Medina, troba feina com a massatgista a la perruqueria, que la Montse Borràs traspassa a la Cecília Amorós –la dona d'en Paco Pardo, qui regentava el pub La Fusteria. Ambdós parelles, en relacions laborals creuades per gènere, condueixen les trames de rivalitat i enfrontament que rememoren les que hem vist en temporades anteriors entre els Peris i els Fabra o els Peris i els mateixos Pardo. En aquest cas, després d'un breu gir tràgic –l'accident de trànsit en què en Paco queda cec– es reorienta ràpidament cap a la recurrent trama d'estafa econòmica de picaresca en clau més dramàtica. De nou, com en la trama dels Peris en la temporada anterior, es busca enganyar a la companyia asseguradora (fent creure que encara és cec, quan ja ha recobrat la visió), i és aquí on els dos personatges masculins –Paco Pardo i Fidel Amorós– troben un punt en comú, que repercutirà negativament en la seva relació de parella⁶⁰.

A l'entorn dels Amorós es recuperen els personatges de la filla gran, la Mercè, i l'ex-cunyada més liberal d'ell, la Irene Sendra, que protagonitzarà un triangle amorós amb en Marcel Navarro i en Fede Pardo –ambdós personatges recuperats com els homes “lliures” de les primeres temporades després dels seus respectius divorcis–. Els personatges antics que es mantenen al serial es reubiquen en els espais. Així, l'entorn d'en Max i en Beni Sepúlveda es completa quan la Clara Bosch obre un nou negoci amb més valor que l'antiga fusteria com a espai de reunió social –un quiosc– i, amb ella es recupera un dels temes fundacionals, la reinserció social d'ex-presidiaris, a través de la seva companya de cel·la, la Berta Aliaga (veure figura 39).

En aquest cas la reinserció ve dificultada pel seu fill, en Iago Vilches, un jove delinqüent que –com l'Eloi Sepúlveda en la temporada anterior– arrossegarà els personatges a noves trames de caire policíac o intriga (robatoris en xarxes organitzades). En Iago protagonitzarà una trama d'amor impossible amb en Max, després que aquest trenqui la relació oberta de parella que mantenia amb l'Enric Viadé. Un nou idil·li que s'entrellagarà amb una trama de

⁶⁰ Una de les trames que més s'assimilen al tractament recurrent de les històries de la ficció de producció pròpia espanyola en clau de comèdia (dels secundaris de *Médico de familia* als triangles de *Los Serrano* o *Los hombres de Paco*): la conxorxa dels homes a esquenes de les seves parelles, mai reeixida, on la feminitat aporta intel·ligència i sentit de la responsabilitat. Aquest tractament el veiem desenvolupat àmpliament la darrera temporada, a través del fill d'en Paco Pardo, en Fede –reconduït per la mare i no per l'ex-dona, com era habitual–. Hi fem referència a tall anecdòtic, ja que no és un objectiu de la nostra tesi analitzar la recurrència temàtica intertextual (Tous, 2008).

venjança que duu el suspens i la intriga del darrer bloc de la temporada⁶¹. La resta de personatges secundaris conformen la xarxa comunitària que circula entorn al mercat i el bar Peris, espais que adquireixen més presència com a lloc d'oposició entre el barri i els okupes de Can Sarró –antiga fàbrica on retrobem la Kristina Fabra i nous personatges que s'enfrontaran a l'Ivan Crespo, consolidat com a empresari sense escrúpols. Sobre aquest personatge i la líder okupa es sustenta la història d'amor impossible i que marca el tancament de la temporada com a expiació del personatge masculí.⁶²

A partir del segon bloc s'incrementa el nombre de trames. Destaca la introducció d'un nou personatge en el si de la família Benjumea, en Pau Bayarri, presumpte fill putatiu d'en Juan Benjumea que, a la mort de la seva mare, rep el seu suport incondicional de l'avi. Es presenta inicialment com una trama d'intriga per la desconfiança que genera el comportament del jove en els néts del senyor Juan i culmina amb el descobriment de la malaltia que pateix, esquizofrènia, per la qual rebrà el suport familiar necessari per establir-se i reprendre el tractament mèdic. La segona recaiguda vindrà provocada per la gelosia d'en Paco Benjumea, que se sent desplaçat en retornar a la llar familiar. Les reticències de la seva parella i de l'avi Benjumea –de qui ara sap que no és fill– a acceptar la possibilitat de dur una vida plena són finalment superades arran de l'intent de suïcidi frustrat del jove.

⁶¹ Les primeres trames remetent al tema de la delinqüència juvenil com un ambient del que és difícil sortir. En Iago Vilches, a diferència del perfil descrit per l'Eloi Sepúlveda en la temporada anterior, és un jove immers en el món de la delinqüència de carrer (carterista, robatori de cotxes) que es veurà abocat a delictes majors (atracaments amb implicació de xarxes organitzades) paradoxalment per la desconfiança de la Clara Bosch, empresària reinserida que intenta protegir al seu fill Max d'una relació amorosa inconvenient. Aquest primer bloc acaba amb la mort de la Berta i la forçosa implicació de la Clara en la trama del robatori on es posa en risc la vida d'en Max, actuant d'esquenes a la policia i a la seva parella –un Mosso d'Esquadra–. En paral·lel, la Paquita Miralles sosté una història amorosa amb un misteriós home, en “Xavi” al que recull a la pensió per compensar que hagi quedat amnèsic en evitar que atraquessin a la seva filla. Les dues trames conflueixen quan la Clara Bosch és amenaçada de mort i en “Xavi” i resulta ser un assassí a sou contractat per la Chus, la presidiària a la que la Clara va fer perdre el fill, quan sota els efectes d'una forta síndrome d'abstinència la va apunyalat per prendre-li una dosi d'heroïna deu anys enrere. La Chus s'escapa de la presó i segresta a en Max, però quan aconsegueixen detenir-la l'amenaça davant de la Clara, i ella la mata davant de la policia.

⁶² Arguments melodramàtics que també apareixen per duplicat –la Marta i en David Peris, en resolució provisionalment positiva (ella l'accepta tot i saber la seva implicació en la mort de l'Àlicia Fuster); i l'Ivan i l'Eli en negatiu (ella no pot oblidar que ell és responsable de la mort d'en Pere Piqué); malgrat que la darrera temporada s'inverteixi la relació. La Marta trenca amb David, mentre que l'Eli i l'Ivan es reconcilien.

La vuitena és també una temporada complexa tant per la diversitat de personatges com per la multiplicitat de trames de recorregut curt en què evolucionen les relacions entreteixint el nou panorama social construït a partir de la suma parcial de les comunitats dels dos escenaris (Sant Andreu i Sants). Cobren pes els personatges que conformaven el col·lectiu comunitat en temporades anteriors, especialment els fixes de la tercera edat –la Roser Balaguer, en Francisco Luque i la Trini González– que protagonitzen trames encadenades on es toquen temes socials d'actualitat o problemes que han estat abordats prèviament, i ara es tracten des d'un biaix còmic.

Així, per exemple, la perruqueria pateix el boicot del veïnat quan s'estén el fals rumor de què la nova massatgista fa serveis especials –reminiscència al “final feliç” però desvinculada del col·lectiu xinés⁶³–. El que duu al traspass del negoci, l'enfrontament entre els Pardo i els Amorós, i l'aïllament social de la Roser Balaguer, responsable dels comentaris malintencionats on s'origina tot plegat. Aquest personatge protagonitzarà una trama de bloc en què s'aborda un cop més l'abandonament de la tercera edat, la necessitat assistencial, i molt breument, la síndrome de Diògenes (dos episodis puntuals on es coneixen els fets i s'apel·la a la solidaritat veïnal sense arribar a problematitzar-se més). També es recupera el tema de l'ús terapèutic de la marihuana i s'encadena amb el tràfic d'aquest tipus de drogues no dures, des d'un plantejament més amable a través dels tres personatges secundaris grans, ara en rols protagonistes de trames de major pes, i d'un personatge

⁶³ Val a dir que la presència informativa dels casos de prostitució exercida en aquest tipus de comerç s'associa en el context contemporani català dels mitjans informatius a les màfies xineses, amb titulars com “Una nova amenaça criminal. La màfia xinesa controla 60 bordells amb 300 dones a l'àrea de BCN” (*El Periòdic de Catalunya*, dilluns 16 de març de 2009) o “Del pato laqueado a la peluquería con final feliz” (*El Mundo*, Suplemento de investigación, n.170, diumenge 24 de maig de 2010). És un tema que continua rebent atenció informativa, doncs, en el moment de revisar aquestes línies. Així, arran de les darreres operacions policials a l'octubre de 2009 i el passat mes de febrer a Barcelona, l'Associació Artesana Xinesa de Salons de Bellesa de Catalunya constituïda el 2 de març de 2010 va reivindicar el control que s'està exercint entre aquests comerços per tal de complir amb els codis legals del gremi. Ens remetem a l'ampli reportatge que *El Diario de Sabadell* li dedica el passat 5 de juny de 2010 (“Las peluquerías chinas se alían contra el *final feliz*”).

En aquest cas s'aborda el perjudici causat al negoci pels rumors infundats. Un boicot que també acompanyarà la temporada següent el retorn d'un assetjador sexual al barri, l'Orpinell (la Remei apel·la a enfonsar el basar, però ell sedueix el barri amb ofertes d'inauguració). Es tracta d'un comportament també habitual del personatge de la Roser Balaguer (i d'altres secundàries en el rol de tafaneres i inductores de rumors amb conseqüències: la Carmeta, la bacallanera; la Isabeleta, també del mercat, o la Trini, portera a l'atur). Personatges als que s'atribueix, per exemple, la sospita de relacions il·lícites entre el noi discapacitat psíquic i la menor víctima de maltractament a la llar (temporada 4).

nou, de caràcter còmic, en Rudy, el simpàtic traficant argentí que acabarà fent de cangur de la Roser.

6.2.8.2 *Temes d'interès social rellevants*

Fora d'aquests temes d'interès social introduïts amb variacions de gènere narratiu –com ho han estat tradicionalment la ludopatia o l'estafa econòmica–, es detecta també el recurs al tractament desdoblant de temes.

En aquest cas, en l'àmbit de la sexualitat –en línia amb el que hem vist en temporades anteriors des de trames menors de caràcter predominantment còmic– per abordar les relacions de parella obertes tant heterosexuales (en triangle estable i consentit) com homosexuals (relacions esporàdiques consentides). I també en l'àmbit de la sexualitat es tracta el tema de l'addicció al sexe a partir d'un personatge ocasional que en temporades anteriors havia conduït el tema de la bisexualitat. A aquest tema s'encadena un altre recurrent en el serial, tot i que amb un tractament de bloc, la **violència de gènere** (psicològica)⁶⁴.

La recurrència temàtica entre temporades es confirma en el tema de la **reinscripció social d'expressiadriàries**, ara introduït per un personatge nou, ocasional i en una trama de bloc que permet encadenar al seu torn el tema de la **delinqüència juvenil** a través d'un altre personatge nou que es consolidarà. Per últim, entre els temes de menor pes, destaca una vegada més la secta religiosa com a recurs d'integració social –que tornarem a veure la següent temporada en l'habitual plantejament duplicat.

Els nous temes socials que toca el serial aquesta temporada de manera més rellevant són **l'especulació immobiliària i el moviment okupa**, d'una banda, i l'esquizofrènia, de l'altra. Pel que fa als dos primers, cal dir que l'especulació immobiliària ja havia aparegut en trames de menor pes en temporades anteriors conduïdes pel mateix personatge. Aquí, deriva d'un tema previ: l'okupació, com a conflicte social⁶⁵. El tractament serial i la xarxa

⁶⁴ Arran d'una recaiguda puntual de la Noèlia amb el seu cap a la farmàcia es queda embarassada i ell, obsessionat per ser pare, la convenç per no avortar i formar una família, però la situació es complica quan ella descobreix que l'enganya, comença a beure i ell l'amenaça amb prendre-li la criatura. L'acabaran perdent en una caiguda accidental per les escales i ell haurà d'enfrontar tant el sentiment de culpa com el rebuig social pel maltractament psicològic infringit a la noia en la següent temporada.

⁶⁵ El cas de major ressò mediàtic en al context de producció-emissió de la temporada és el desallotjament a finals de 2006 de La Makabra, una antiga nau industrial de Poblenou okupada durant sis anys com a alberg i centre cívic-cultural on assajaven diverses associacions i membres d'escoles d'arts escèniques o companyies circenses reconegudes, com el Circ Cric, que van pronunciar-se en contra de l'actuació policial. Setmanes més tard el col·lectiu va ser desallotjat del recinte fabril de Can Ricart, que

de personatges implicats és el que el fa rellevant. A més cal tenir present el pes de la història d'amor impossible a la que fa d'escenari i els converteix en rivals. **L'esquizofrènia**, en canvi, és un tema que s'introdueix a partir d'un personatge que passarà a ser fix, amb vincles familiars amb un dels nuclis principals provinents de Sants. El seu tractament serial el fa destacar respecte a les incursions precedents de personatges psicòtics en el serial.

havia okupat com a nova seu. Veure per exemple: els reportatges en premsa dels dies 8 i 9 de desembre de 2006 "Barcelona okupa" (El País); "Los okupas controlan 300 casas en Barcelona" (La Vanguardia).

6.2.9 *El cor de la ciutat*. Temporada 9

Capítols 1625–1831. Del 8 de setembre de 2008 al 19 de juliol de 2009

Figura 40. Temes d'interès social rellevants per ambient/personatges i blocs. Temporada 9

	Basar (Orpinell) Mafia (Gerard)	Institut (adolescents – varis)	
<i>Bloc 1</i>	Criminalitat		Assetjament escolar
<i>Bloc 2</i>	<i>Homicidi involuntari</i> ocultació cadàver Xantatge Amenaces Assassinats	<i>Prestamista – mafiós</i>	Delinqüència juvenil
<i>Bloc 3</i>		Deute econòmic (espiral)	Violència de gènere (adolescents) Tràfic de drogues

	Benjumea	Varis 3a edat	Varis (Fusteria, pensió)	
<i>Bloc 1</i>		Addicció als videojocs		Secta religiosa Custòdia fills – parella homosexual
<i>Bloc 2</i>	Càncer de pròstata	Addicció al joc	Conflicte intercultural – relacions de gènere i valors familiars (Índia)	
<i>Bloc 3</i>		Estafa		

Varis (mercat, farmàcia...)			Sepúlveda <i>et al.</i>	
Bloc 1	Mobbing immobiliari	Assetjament a dones maltractades		Ètica periodística
Bloc 2			Rehabilitació maltractador	
Bloc 3		Violència de gènere		Leucèmia - donant transplantament

6.2.9.1 Composició de l'univers diegètic, línies argumentals i temes principals

La novena temporada d'*El cor de la ciutat* arrenca amb els canvis que el tancament de l'anterior entrega havia perfilat: l'emblemàtic bar Peris queda a càrrec d'en Fidel Amorós, i la Clara Bosch, que compleix una condemna de deu anys per homicidi amb atenuants, traspassa el negoci a l'Emili Orpinell, protagonista d'una trama secundària d'assetjament sexual en la cinquena temporada. Aquest personatge obre un basar amb la seva dona, la Patrícia Guerau –que ha tancat la seva joieria després de patir un atracament– i exerceix com a padrastre d'en Juli, noi tímid que el defuig. Amb ells apareix un prestamista mafiós, en Gerard Briansó, a través del qual s'estructurarà la truculenta trama d'intriga que centra la temporada (assassinats, violacions, xantatges, segrestos, pallisses i tot tipus de delictes d'una violència inusual a *El cor de la ciutat* pel que fa a l'explicitació visual i l'acumulació).

Un altre nucli familiar articulat també a partir d'un personatge secundari conegut és el de la Marga Llobet, la jove mestressa d'en Narcís Crespo a la floristeria del mercat, amb qui ve a viure la Lluna, la seva germana petita, que vol escapar de Vimodrí i del control patern. Amb elles s'introdueixen dos personatges nous, la Vicky Fonsi, la veïna esotèrica de davant i el seu marit, en Joel Recasens, ex-parella de la Marga a qui va denunciar per violència de gènere, i que continua assetjant-la després de complir condemna per maltractaments. El darrer nucli familiar nou el conformen la Quima Vilardell, una dona de seixanta anys, activa i independent, que es veu envaïda per l'arribada del seu fill, en Quico Santamaria i els seus dos néts, en Hristo i en Johan, quan ell perd la seva feina en un diari esportiu en robar el portàtil al president d'un important club de futbol –una altra citació anecdòtica de l'actualitat informativa–.

La resta de personatges nous o recuperats s'integraran a través dels espais comuns i les xarxes de relació establertes: en Marc Pomerol, el farmacèutic, establirà una relació sentimental amb la metgessa, l'Eulàlia Miró, malgrat que a l'ambulatori on treballa s'incorpori la Noèlia (ex-parella i víctima); amb la Roser Balaguer vindrà a viure la seva germana Pilar, després del fracàs sentimental amb en Santiago Rovira; a la pensió de la Paquita Miralles, hi treballarà una noia nova, la Lara, i arribarà, entre d'altres personatges, la que havia estat un fix secundari durant el primer cicle, la Isabeleta, ex-dona d'en Rafa –ara propietari d'una parada de fruita al mercat–; al mercat també hi treballarà en Gonzalo, antic cuiner dels Peris, i en Iago Vilches, que es queda a viure amb en Beni Sepúlveda després que en Max Carbó decideixi marxar amb una ONG a Moçambic; al bar Peris s'incorporaran com a cambrers en Nelson i la Mercè Amorós, que juntament amb el seu germanastre Àlex (retornat de Sant Sebastià per reconduir la seva actitud d'adolescent rebel) completa la família estesa d'en Fidel i la Sara Medina, amb qui té al petit Ventura. I seguint amb aquest nou dibuix de relacions entrellaçades, a la Fusteria hi trobarem en Fede Pardo, en Marcel Navarro i en Rai, que passa per una crisi de parella amb la Iris (el personatge transsexual de la cinquena temporada), però també la Irene Sendra i nous personatges com en Hiresh i la seva germana Dhara, que hi anirà a donar classes de Banghra; i on continuaran tenint presència alguns okupes, com els germans Ros i l'Eli Cadenes, o en Sergi Frías, el Mosso d'esquadra amb qui la Clara Bosch ha trencat la relació en ingressar a la presó, entre un llarg etcètera.

En aquest dens magma de relacions sí podem separar clarament un grup, el dels adolescents nouvinguts que coincideixen a l'institut (només representat en els exteriors): la Lluna Llobet, l'Alex Amorós, en Juli i l'Alba, la filla gòtica d'en Fede Pardo, a qui s'uneix en Jofre Murgades, un brètol sense control patern que acaba convertit en seuaç del prestamista mafiós. Tot i així, les relacions paradigmàtiques entre personatges han adquirit un nivell de complexitat massa alt que, sumat a la tendència a escurçar i multiplicar les trames ara plenament confirmada, fa pràcticament impossible aïllar trames per grups estables.

La línia argumental que travessa la temporada és l'homicidi d'en Ros, el noi okupa, al que l'Orpinell dispara creient que és un atracador, quan la nit de la castanyada la seva dona se'l troba borratxo al basar volent comprar un anell que el reconciliï amb la Sandra Benjumea. El matrimoni oculta el cadàver i, fent ús del mòbil del noi, envia missatges a la seva germana per fer creure a tothom que ha marxat a Amsterdam. Tot es complica quan participa del secret en Gerard Briansó que, interessat en la Patrícia Guerau hi veu una possibilitat clara de desfer-se'n del marit. S'introdueix, a més, un element de suspens: un xantatgista del que l'espectador desconeix la identitat.

Sobre aquesta línia, seguint el que ha estat definit en els epígrafs anteriors com un complex món de relacions, s'hi entrecreuen altres trames, com ara la relació amorosa d'en Fidel Amorós amb la Patrícia, que el converteix en objectiu tant de l'Orpinell com d'en Gerard, o la trama de suspens que genera en Quico Santamaría quan publica falses notícies al diari local digital a partir de les pintades que ell mateix fa especulant –sense sospitar que sigui cert– amb l'assassinat d'en Ros. Aquesta darrera trama de mig recorregut enllaça, després de veure's descobert, amb la de la investigació del cas que el periodista engega per recuperar la seva credibilitat professional. Serà en Quico qui trobi el cadàver i també el primer sospitós. En Fidel Amorós en serà el segon, inculpat amb falses proves.

La violència del cas creix progressivament, i s'expandeix. Les amenaces, el xantatge i les agressions afecten l'entorn dels adolescents al voltant d'en Juli i en Jofre, en Quico i els dos socis del diari digital (en Fede i en Marcel), però també a l'Eli –que és atropellada quan vol anar a buscar al seu germà a Amsterdam–, en Joel Recasens –que resulta ser el xantatgista i mor apallissat–, la Dra. Eulàlia Miró (parella del farmacèutic, Marc Pomerol) a qui en Joel amenaça per mantenir oculta la seva identitat, i la mateixa Patrícia que acaba sotmesa i patint violacions sistemàtiques fins que la situació conclou amb l'enfrontament a trets entre l'Orpinell i en Gerard i l'accident automobilístic amb el que la dona es vol desfer definitivament del mafiós supervivent arriscant la seva pròpia vida. La temporada es tanca quan la treuen malferida del cotxe i els personatges restants –mare i fill– desapareixen.

El gir narratiu que es dedueix en aquest breu recorregut pels fets principals que conformen l'argument central de la temporada suposa una clara transgressió del model de *community soap*, que es completa amb un tractament discursiu on s'aposta fermament per les alteracions temporals que fins aleshores havien estat puntuals –flashbacks no tant de record d'un personatge com de canvi a un punt de vista cognitiu múltiple: els mateixos fets són narrats des del punt de vista del xantatgista (Joel) o l'assassí d'en Ros (l'Orpinell)–. Per trobar un plantejament d'intriga similar ens hem de remuntar a la cinquena temporada, sobre l'eix del “mal que habita entre nosaltres” en la història del violador de Sant Andreu –la direcció argumental de la qual també recau en Manel Bonany, Tot i que aquí s'introdueix l'ambient criminal i mafiós en el si del barri i s'estén més enllà d'un personatge –a diferència, per exemple, dels grups xenòfobs, desvinculats dels espais de la comunitat–. I la violència esquitxa les trames secundàries de recorregut serial que condueixen els adolescents o els personatges que els envolten –el xantatgista és alhora l'assetjador de la seva ex-parella; o l'agressor del segon cas de *bullying* esdevé seuaç del criminal mafiós, per exemple. Fins i tot, la trama independent que s'articula entorn en Iago

Vilches –la recerca del pare a la inversa, moguda per la necessitat d’un transplantament– ens remet a l’ambient de la màfia.

Només les trames conduïdes per l’entorn dels Benjumea –el càncer que pateix l’avi i oculta als néts per no obstaculitzar els seus plans de futur– i els personatges que resten com a secundaris fixos s’allunyen d’aquesta dinàmica. Així, per exemple, la infidelitat d’en Francisco Luque amb la Quima Vilardell i l’addicció als videojocs de la Roser Balaguer a partir de la relació amb els néts de l’anterior, entre els personatges grans. O les històries amoroses que s’articulen al voltant dels espais comuns –el bar Peris o el Pub La Fusteria– entre les que destaquen les parelles conformades pels nous personatges hindús, en Hiresh i la Dhara, amb en Marcel i la Irene Sendra (encara vinculats professionalment) amb les que s’aborden els conflictes interculturals des de les relacions de parella i la confrontació dels valors tradicionals familiars d’una cultura amb els de la societat d’acollida.⁶⁶

6.2.9.2 *Temes d’interès social rellevants*

El tractament múltiple dels temes d’assetjament escolar, embaràs adolescent, delinqüència i violència de gènere és molt evident al llarg d’aquesta temporada, marcada pel plantejament de trames de recorregut curt, on és difícil trobar temes que abastin el curs serial. Pel seu tractament serial, i el protagonisme del personatge fix principal el tema social més rellevant és el **càncer de pròstata**.

D’altra banda, el pes de les variacions de gènere narratiu (intriga i policíac) i del component melodramàtic dels secrets i les revelacions, relega a un segon terme el tractament realista i en profunditat dels temes d’interès social destacats propi de les èpoques anteriors. La voluntat d’incloure alguns d’aquests temes socials recurrents hi roman, malgrat tot, esquitxant tota la temporada.

En aquest context, els temes d’interès social abordats pel serial es dissolen en trames de recorregut molt més curt que no acostumen a superar el bloc. Així, per exemple, trobem els temes ja tractats anteriorment en l’àmbit adolescent: **l’assetjament escolar, l’embaràs adolescent** (encadenat amb la

⁶⁶ La jove hindú Dhara que s’enamora d’en Marcel en contra del que el seu germà, en Hiresh, com a tutor delegat, espera d’ella. La noia es nega a acceptar el matrimoni concertat pels pares a l’Índia i decideix seguir estudis universitaris. Per la seva banda, en Hiresh ha d’enfrontar haver-se enamorat d’una dona caracteritzada com a liberal i amb un passat sentimental complex, la Irene Sendra, que intercedirà en l’entesa final dels dos germans.

problemàtica de **l'avortament** sense autorització paterna⁶⁷) i la **delinqüència juvenil** (màfia i tràfic de drogues) –amb una trama quasi episòdica en què s'apunta la violència de gènere– I també en trames molt breus i personatges secundaris torna a emergir el tema de **l'ètica periodística** o la **leucèmia** –riscos del transplantament– . Mentre que des del biaix del gènere còmic, trobem de nou l'addicció al joc i l'estafa –on s'inclouen els videojocs com a variant–, i la crisi d'identitat als seixanta, o les sectes religioses com a refugi.

L'estratègia de vincular temes només destaca en un altre tradicionalment abordat en trames episòdiques o de manera estrictament dialògica, el **mobbing immobiliari**, que s'engloba en el tema de la **violència de gènere** (assetjament a dones maltractades). També aquí veiem un desdoblament en presentar-se en trames secundàries la **rehabilitació del maltractador** de la temporada anterior. Desdoblament que es repeteix en els **conflictes interculturals i les relacions de gènere** amb personatges nous i fixos secundaris.

⁶⁷ Tema d'actualitat informativa en el context català contemporani a l'emissió del serial arran del debat que obra la proposta de reforma de "la llei de l'avortament" que la ministra d'Igualtat, Bibiana Aído, anuncia el 2008 (veure, i que conclou amb l'aprovació al Senat de la Ley de Salud Sexual y Reproductiva e Interrupcion Voluntaria del Embarazo –on es permet que les menors de 16 a 18 anys avortin sense consentiment patern, entre d'altres modificacions– el febrer de 2010, que entra en vigor quatre mesos més tard.

6.2.10 *El cor de la ciutat*. Temporada 10 (epíleg)

Capítols 1832–1906. Del 8 de setembre al 23 de desembre de 2009

Figura 41. Temes d'interès social rellevants per nuclis (bloc únic).
Epíleg: Temporada 10

Borràs-Crespo /	Tomàs Soler / Altres		Pardo / Navarro
Malaltia minoritària (Neus) <i>Relació de parella estable</i> Autonomia (discapacitats psíquics)	Rehabilitació i reinserció social de violador (3r grau)		
	Intent d'homicidi (investigació policial)	Pressió social Víctimes Ètica periodística	Cura dels fills (paternitat responsable) Ètica periodística

Sepúlveda (Bosch)	Peris / Vendrell	Amorós	Balaguer / Viadé	Benjumea
Drogodependència Abandonament de nadó (escombraries) <i>Ingrid – personatge nou</i> (Maternitat)	Drogodependència Conseqüències mèdiques, laborals i socials (familiars) Risc: menors a càrrec (Paternitat)	Alcoholisme adolescència	Tercera edat Vitalitat	Immigració: picaresca (furts, evasió de responsabilitats laborals)

6.2.10.1 *Composició de l'univers diegètic, línies argumentals i temes principals*

La darrera temporada d'*El cor de la ciutat* es desenvolupa en un sol bloc, de setembre a desembre, a mode d'epíleg on les trames, lògicament, evolucionen a un ritme molt més àgil de l'habitual.

Es recuperen els personatges dels orígens –els tres nuclis familiars que a l'estiu han protagonitzat les “*Històries d’El Cor*”: Peris-Noguera, Bosch-Vidal i Borràs-Crespo– i es mantenen els que els havien anat substituint les darreres temporades –Amorós-Sendra i Benjumea–. D’entre els secundaris, es dona cabuda a noves històries conduïdes per aquells personatges que s’hi han mantingut durant més temps: en Marcel Navarro i en Fede Pardo, en Paco Pardo, la Remei o les germanes Balaguer, a més dels rols secundaris de la Cecília Amorós, la Paquita Miralles, en Francisco Luque, la Trini González i el senyor Felip Viadé.

També es recuperen les històries que major calat han tingut en l’audiència, de manera que per a l’espectador fidel i competent, les resolucions –provisionals tot i el tancament de la producció– satisfan si més no, la sensació d’abandonar el món possible d’*El cor de la ciutat* en una situació de calma relativa on “la vida continua”.

La darrera entrega s’inicia amb l’enterrament de la Clara Bosch –que ha mort per sobredosi a la presó on complia condemna (homicidi amb atenuants, per salvar al seu fill, temporada 8)– recurs que serveix per reunir momentàniament als membres dispersos de la família Bosch al barri de Sant Andreu: la Carme Bosch, la Núria Vidal i en Max Carbó. Només el darrer havia deixat oberta una línia amorosa –la seva relació amb en Iago Vilches– que es recupera i es resol en els primers deu capítols⁶⁸. D’aquest nucli, únicament en Beni Sepúlveda –personatge adjunt des de la sisena temporada– romandrà la resta de la temporada, primer en rols secundaris –dóna feina a la Marta Vendrell i acull a casa a en David Peris– i els darrers trenta capítols com a conductor d’una història on el tema de rerefons torna a ser la drogoaddicció, però que servirà perquè el personatge acabi gaudint de la paternitat que li havia estat negada amb en Max.⁶⁹

El reduït protagonisme dels Bosch contrasta amb el pes de les històries que condueixen els altres dos nuclis fundacionals i que donen coherència al tancament d’*El cor de la ciutat* en articular-se sobre el que han estat les seves línies argumentals clau (veure figura 41 per a la relació de temes d’interès social).

⁶⁸ Els dos personatges fugen a Moçambiq amb l’ajuda d’en Beni Sepúlveda (pare biològic d’en Max), que els hi proporciona documentació falsa. Eviten així la condemna de tres anys de presó que ha de complir en Iago –reintegrat socialment al barri– per la seva implicació al robatori on va morir la seva mare.

⁶⁹ Quan troba un nadó abandonat als contenidors i localitza a la mare, una jove ionqui que ha conegut poc abans, decideix ajudar-la a fer-se càrrec de la nena, però lluny d’acabar formant una família feliç, la jove –incapaç d’abandonar les drogues i conscient dels riscos als que exposa a la seva filla– li cedeix la custòdia. La darrera escena mostra a en Beni trucant a en Max per dir-li que té una germana, a qui ha inscrit amb el nom de Clara.

D'una banda, l'obtenció del tercer grau del violador del barri (temporada 5), en Tomàs Llorens, trasbalsarà la vida dels Borràs-Crespo, i de les dues altres víctimes de la comunitat protagonista (la Paquita Miralles i la Kristina Fabra). Aquí, el punt de partida és el retorn de la família des de Colòmbia, que es justifica per la malaltia d'origen desconegut que pateix la Neus, la parella d'en Narcís, i que donarà lloc al popular casament –doblement simbòlic– amb què es tanca el serial, com no podia ser d'una altra manera: sobre un escenari on la música acompanya als personatges-actors convertits en espectadors⁷⁰.

En un primer cicle, la insistència d'en Tomàs per obtenir el perdó de les seves víctimes, i en especial de la dona que l'obsessiona (la Montse), dificultarà encara més qualsevol possibilitat de reinserció –falses acusacions, rebuig social reprovat pel periodista del barri–, i motivarà la ruptura sentimental entre la Montse i en Sàhara. L'intent d'assassinat d'en Tomàs, que apareix cremat i queda en coma, marca el punt d'inflexió. En un segon cicle, la investigació policial –complicada per l'acció d'un agent de conducta poc ètica, en Muñoz, personatge ocasional secundari– duu a la Montse a la presó, i no és fins a la confessió expiatòria d'en Tomàs (que es suïcida) a la fi del serial, que no es tanca el suspens⁷¹.

D'altra banda, la recaiguda d'en David Peris en el consum de cocaïna amb què havia flirtejat en temporades anteriors desencadenarà una situació de violència en el si de la parella i provocarà la ruptura definitiva –retorn de la Marta a Sant Andreu, embarassada– i més tard, un nou enfrontament amb el seu pare (conflictivitat pare-fill que travessa el serial). L'intent de recuperar la seva família es veurà dificultat per la trama de venjança que condueix l'Esther Herrera –neboda de la seva dona, l'Alicia Fuster, a qui en David va matar accidentalment la sisena temporada–. L'expiació d'aquesta acció, de la que va sortir-ne impune judicialment, arriba al final de temporada quan la noia, fora de si, l'apunyala. Però el sacrifici que ha fet per protegir a la seva família es recompensa amb la reconciliació final –no amb la parella, però sí amb la família (paternitat doblement celebrada en la reunió de les tres generacions Peris). Una resolució que exemplifica clarament l'equilibri entre melodrama i realisme social amb què ha jugat *El cor de la ciutat* en el seu recorregut.

Les trames secundàries dibuixen altres històries en les que ressonen els pilars argumentals del serial. Així, en Fede Pardo i en Marcel Navarro trenquen

⁷⁰ La Montse convenç al sacerdot del barri perquè “celebri” un casament fictici on els dos joves puguin acomplir el seu desig d'estar junts –especialment exaltat en haver de viure separats per la malaltia d'ella– i cedeix, per tant, a deixar anar al seu fill, que viurà amb “la seva dona” i la mare de la Neus a Milà.

⁷¹ En Sàhara acaba confessant a la Montse que va ser ell qui va prendre foc al seu germà, instigat pel propi Tomàs quan es reconeix incapaç de controlar-se. La parella es reconcilia en paral·lel al suïcidi del violador.

amb les seves parelles i defugen l'assumpció de responsabilitats amb les filles jugant a l'etern adolescent en un plantejament còmic –propi de “l'estranya parella”⁷²– on un cop més es barreja el tema de l'ètica periodística. En Paco Pardo torna a protagonitzar una trama d'enganys –negoci de coartades per a adúlter a la pensió d'amagat de la seva actual dona, la Paquita Miralles– que el deixa definitivament sol. Mentre que en Fidel Amorós, en la línia de la comèdia d'embolics, passa de ser un don Juan descontrolat a recuperar el seny i l'amor de la seva vida –la Maise, la seva primera dona.

També en clau amable, els personatges més grans passen de la preparació de la mort a la decisió de viure intensament.; l'avi Benjumea és víctima d'una assistent llatinoamericana que s'aprofita de la seva bona fe (roba menjar i objectes personals i quasi bé no fa la feina), i les trames endogàmiques que havien dut a parlar del serial “Vides de lloguer” dins del món possible d'*El cor de la ciutat*, tanquen una ulterior història d'amor entre la Remei i el guionista a qui ajuda a escriure el final.

Només en clau més dramàtica, alguns personatges secundaris condueixen trames on el tema remet a problemàtiques socials –l'Alex Amorós, adolescent addicte a l'alcohol– mentre que d'altres reprenen temes que han estat clarament prioritzats pel serial, com ara els nous conflictes i la incipient amistat que es despren de l'enteniment entre la Mercè Amorós i la Sandra Benjumea, víctima i agressora en el cas d'assetjament escolar (temporada 6), obligades ara a treballar plegades.

6.2.10.2 *Temes d'interès social rellevants*

Si repassem doncs, els temes socials abordats a *El cor de la ciutat* en els seus darrers 75 capítols, destaca un cop més la **drogodependència** vinculada a la **maternitat o la paternitat** –tant d'en David Peris, com a personatge principal, com de l'Ingrid, el personatge ocasional vinculat a en Beni–, i la **reinserció social d'expressiadaris**, amb un tractament prioritzat tant per l'abast serial com per la xarxa de personatges i trames que concentra. En aquest darrer tema, no podem deixar de fer referència al fet que la problemàtica específica que es tracta –la reinserció social *dels violadors*– remet als casos que han tingut repercussió mediàtica en el context coetani de producció i recepció del serial: sent el més significatiu el del conegut com a “el segon violador de l'Eixample”, entorn al qual es va obrir un debat jurídic sobre les mesures que calia adoptar amb els violadors i assassins

⁷² *La extraña pareja* es una obra teatral de Neil Simon duta al cinema el 1968 (interpretada per Jack Lemmon i Walter Matthau) i popularitzada al teatre per la interpretació de Paco Morán i Joan Pera durant cinc anys al Teatre Condal de Barcelona.

reincidents⁷³. En l'epíleg culmina també la trama d'autonomia personal dels **discapacitats psíquics** que recorre el serial des de la quarta temporada.

Són temes socials menys reeixits –pes específic i protagonisme reduïts– **l'alcoholisme** en l'adolescència, i la picaresca de la **immigració**. Matisats, a més, pel biaix de gènere trobaríem de nou **l'ètica periodística** o la **cura dels fills**. Però en definitiva, es constata que malgrat tractar-se d'un sol bloc, s'insereixen temes socials i es recorre a l'estratègia de tractament duplicat que hem anat detectant al llarg de les nou temporades precedents.

⁷³ Martínez Sigul, conegut com “el segon violador de l'Eixample” surt de presó el maig de 2007 sense haver-se rehabilitat, d'acord a l'antic Codi Penal: ha complert 16 anys d'una condemna de 65 per 14 agressions sexuals comeses en aquesta zona de Barcelona. El juny de 2008 torna a ser detingut i extraditat a França on compleix nou mesos de condemna per exhibicionisme davant d'una menor a Perpinyà. De nou en llibertat provisional a l'espera de què es faci ferma una nova sentència de dos anys per altres dues agressions sexuals comeses el maig de 2009 torna a ser detingut i ingressa a la presó a l'octubre del mateix any, per un presumpte intent de violació d'una menor.

6.3 Conclusions parcials: entendre l'agenda de temes d'*El cor de la ciutat*

6.3.1 Retrospectiva d'*El cor de la ciutat*. Nou temporades i epíleg.
1.906 capítols. De l'11 de setembre de 2001 al 23 de desembre de 2009

6.3.1.1 Composició de l'univers diegètic: el pes variable de l'estructura familiar

Una mirada global sobre les nou temporades d'*El cor de la ciutat* ens permet distingir algunes variacions importants que delimiten les etapes de la seva evolució. Així, les dues primeres temporades comparteixen una composició de l'univers diegètic estructurada principalment en nuclis familiars i amb una mínima organització jeràrquica que permet contenir les relacions paradigmàtiques de la progressivament més àmplia bateria de personatges sota uns patrons identificables. Mentre que la primera temporada remarca els eixos de relació familiars i generacionals (agrupaments d'adolescents i joves), la segona tendeix a reconfigurar els nuclis familiars a través de noves relacions sentimentals i resta pes a l'eix generacional amb la formació de nous nuclis familiars adjacents (emancipació dels joves i noves unions que integren nous personatges secundaris). A partir de la tercera temporada es manté aquesta diversificació i complexitat del teixit de relacions entre personatges fixos com a estructura de base estable i s'opta per la introducció de nous personatges d'aparició temporal i integració limitada.

La sisena temporada trenca aquesta dinàmica i retorna a l'estratègia inicial: situa un dels nuclis familiars que ha adquirit major protagonisme —els Peris— en un nou context —el barri de Sants— on s'anirà desplegant una bateria de personatges amb relacions paradigmàtiques estructurades en funció de nuclis familiars i ambients comuns (laborals o escolars). En aquest nou cicle també es recupera l'eix de relacions generacionals en atorgar un pes significatiu a les històries protagonitzades pel grup d'adolescents entorn l'ambient de l'institut i la discoteca, que es mantindrà durant la següent temporada, afegint-hi a més, un nou agrupament, el de la tercera edat, amb trames secundàries pròpies.

La darrera etapa s'obre amb el retorn a Sant Andreu i el relleu progressiu dels nuclis familiars principals, d'una manera més o menys nítida: el pas que donen els Borràs-Crespo als Benjumea (cessió del pis), o més tard els Peris als Amorós (cessió del bar), o la més conflictiva desaparició de l'escena de la Clara Bosch i el seu fill adoptiu, en Max. Tot i així, la vuitena temporada permet intuir la composició d'un univers diegètic estructurat sota paràmetres

nous. Una tendència que es confirma en el darrer exercici: malgrat el manteniment d'una estructura de nuclis familiars fixos, la distribució de les trames desvirtua el seu pes específic i tendeix a fragmentar-la. Les històries s'adscriuen en l'eix generacional (adolescents, adults, tercera edat), en els ambients o en els espais però no de manera unívoca, sinó que tendeixen a proliferar o implicar personatges a partir de diversos eixos.

Si la vuitena temporada optava per encadenar trames de bloc o de recorregut més breu sota temes i personatges comuns, la novena tendeix a accentuar la multiplicació i reducció de les trames, però englobant-les sota un paraigües comú que afecta a gran part dels personatges. Així, la truculenta història de l'homicidi del noi okupa que es va entreteixint al llarg de la novena temporada (xantatges, agressions, nous intents d'assassinat) va implicant al mateix temps a pràcticament tot el conjunt de personatges principals, d'un mode molt més complex que el traçat de la línia argumental del violador de Sant Andreu –el referent immediat de trama de suspens transversal sobre un ampli conjunt de personatges més clar d'*El cor de la ciutat* (cinquena temporada).

6.3.1.2 *Integració d'arguments diversos: un model genèric híbrid de community soap*

El cor de la ciutat es presenta com un serial que pren com a referents les *soaps* britàniques que millor representen el model tradicional de la *community soap* realista si bé, des dels inicis, evidencia clarament la seva idiosincràtica adaptació d'un format serial on no perd mai de vista els trets diferencials del model realista de la telenovel·la brasilera i d'altres fórmules de solvència contrastada en les super-soaps nord-americanes que també han calat en els gustos de l'audiència a través de les produccions prèvies.

Al llarg de la seva trajectòria, *El cor de la ciutat* es defineix com un model híbrid on predomina clarament la estructura serial de les històries múltiples i la representació d'un context pròxim i reconeixible en les dimensions espacio-temporals de la *community soap* així com la seva voluntat de recuperar el relat de costums de *Poble Nou* i apostar per un tractament més pròxim al realisme social britànic. El descrivim com a model híbrid perquè, tal i com hem pogut resseguir temporada a temporada, des dels seus inicis integra els arguments propis del gènere melodramàtic –triangles amorosos, revelació de secrets, expiació de culpes o històries d'amor impossible– amb un tractament variable al llarg del temps, que el fa apropar-se puntualment al model dinàstic i la telenovel·la clàssica, a més de fer incursions en les narratives policiaques (acció/crim) o el gènere de comèdia.

Així, les tres primeres temporades mantenen un cert equilibri entre el model de *community soap* de voluntat realista i el pes del component melodramàtic d'històries amoroses més pròpies del model clàssic de la telenovel·la llatinoamericana (embarassos o malalties ocultes o fingides per evitar la ruptura familiar, per exemple) i de les trames de lluita pel poder del model dinàstic (traïcions i venjances que van adquirint noves formes en el decurs de les primeres temporades⁷⁴). La quarta temporada és, sens dubte, la que aposta de manera més ferma per la *soap* realista d'històries quotidianes i introdueix temes socials de caràcter més polèmic, mentre que la cinquena temporada, on Manel Bonany relleva a Maria Jaén, es reorienta el serial amb una línia argumental de suspens que duu la marca Benet i Jornet i el regust dels arquetips tan ben explotats a *Nissaga de poder*.

Com ja hem assenyalat, en epígrafs anteriors, després de l'etapa de transició a Sants on es retorna al plantejament inicial, les transgressions del model s'accentuen. La incursió al gènere policíac de les històries vinculades a l'entorn delictiu de la Clara Bosch, personatge fundacional, no es tanca amb el retorn del personatge a la presó a la fi de la vuitena entrega. I la novena temporada marca un nou límit en la desvirtuació narrativa de la *community soap* quan es fa prevaldre l'argument d'intriga com a eix central, on el protagonisme recau en els delinqüents. No és cap novetat. De fet, en la història articulada al voltant de l'assassinat d'en Ros, trobem clares reminiscències a les incursions que el serial ha fet prèviament en el món de la delinqüència juvenil, les organitzacions mafioses de caràcter violent, les investigacions i infiltracions periodístiques o la idea del "mal que habita entre nosaltres" quan l'espectador sap que ni el cadàver del jove desaparegut ni els assassins s'han mogut del barri. Allò que desvirtua el model de *community soap* és el pes que se li atorga a aquesta temàtica.

En resum

Es dibuixen, d'acord al grau de coherència textual entre temporades: una *etapa de naixement* –temporades 1, 2, 3 i 4– i una *etapa de renaixement* –temporades 6, 7 i 8–, sent la darrera un exercici clar de reestructuració de l'univers diegètic i els fils argumentals bàsics que han travessat el text fins aleshores. Entremig han de considerar-se la temporada 5, com a punt d'inflexió, i la temporada 9, com a transgressió que reclama un epíleg –temporada 10– que doni coherència textual al global del serial. Nosaltres no hem volgut aprofundir en l'anàlisi textual més enllà d'aquestes línies bàsiques, que creiem que ens permeten comprendre longitudinalment les variacions més significatives del model on *El cor de la ciutat* construeix la seva agenda de temes d'interès social.

⁷⁴ De la diàfana lluita pel poder econòmic sobre la que s'articulen les trames secundàries dels personatges d'estatus econòmic més alt, els Torres, les dos primeres temporades, a la història de domini i submissió sexual-econòmica d'en Jordi Vidal amb la jove ambiciosa Rut, són els exemples més notables.

6.3.2 Estratègies per a la introducció i el plantejament de temes d'interès social a *El cor de la ciutat*

De què parla doncs *El cor de la ciutat*? És obvi que ens parla de les relacions interpersonals –de l'amor, l'amistat, la família– i de les relacions amb hom mateix –de crisis d'identitat, de processos de construcció del dol, d'històries de superació personal–. I sobre aquests pilars introdueix històries de lluita per la custòdia dels fills, de violència domèstica, de reafirmació de la identitat sexual o de drogodependències i processos de reinserció social.

La nostra exploració del mapa temàtic d'*El cor de la ciutat* ens ha permès detectar quins temes i problemes socials han estat introduïts pel serial de manera preferent segons els criteris substantius prèviament establerts, és a dir, a partir de personatges fixos, tractament en trames serials i/o predomini del gènere dramàtic per temporades. I, d'acord a la nostra primera hipòtesi, avaluar-ne la recurrència al llarg dels nou anys d'emissió del serial. Però també ens ha permès aïllar el que hem descrit com a estratègies d'introducció i plantejament dels temes socials, tant en el si d'una mateixa temporada com en la comparativa transversal que hem anat dibuixant paulatinament en els epígrafs anteriors.

Abans prosseguir amb l'anàlisi del tractament dels temes d'interès social més rellevants, val la pena descriure sintèticament les estratègies que incorren en el seu plantejament a l'agenda temàtica d'*El cor de la ciutat*.

1. **Doble plantejament de temes socials en el marc d'una temporada.**
Un mateix tema s'aborda a partir de dos (o més) trames simultànies conduïdes per personatges diferents, amb o sense relació entre si. La rellevància donada a una i altra pot variar (personatge fix i personatge ocasional, o trama serial i trama de bloc). Així, per exemple, la problemàtica dels toxicòmans reincidents (drogodependència) es planteja durant la primera temporada a través d'un personatge fix principal i d'un personatge ocasional, ambdós en cicle mig. Altres casos similars els trobem en l'alcoholisme amb una doble presència tant la segona com la tercera temporada, o l'assetjament laboral a la cinquena i la sisena temporades.
2. **Concentració dels temes i problemes socials en un nombre reduït de personatges** –generalment fixos i principals– que es presenten **de manera encadenada en el decurs d'una temporada**, de tal manera que el primer forneix les claus contextuais per a l'emergència dels següents. Així, per exemple, la construcció del dol per la mort de la parella porta a la depressió i l'addicció a l'alcohol, on s'encadena la

desatenció dels fills, la sospita de maltractament infantil i la pèrdua de la custòdia (segona temporada).

3. **Recurrència de temes socials entre temporades**, amb variacions en termes de rellevància –personatge principal/secundari, trames serials/bloc/cicle mig– que permeten distingir dues aplicacions: **a)** la **introducció progressiva de problemàtiques socials** que no estan consolidades en l’imaginari televisiu i/o generen un clar rebuig social (per exemple: els maltractaments infantils com a sospita la segona temporada i com a realitat efectiva la quarta); o **b)** la **ressonància de temes** socials introduïts com a rellevants des de l’inici (com ara la reinserció social d’ex-presidiaris de la primera a la novena temporada).

Aquestes estratègies són especialment útils a l’hora de reagrupar els casos i avaluar la recurrència, la rellevància i el tractament dels temes d’interès social que han estat rellevants a *El cor de la ciutat* globalment i longitudinalment (capítol 7).

CAPÍTOL 7

L'agenda de temes d'interès social d'*El cor de la ciutat*

Si observem de manera transversal quins han estat els temes socials sobre els que *El cor de la ciutat* ha centrat la seva atenció, i els indexem d'acord al sistema de paraules clau que ha estat descrit en el capítol 4, per tal d'agrupar-los i analitzar com s'han emmarcat, el primer que podem constatar és l'alt grau de recurrència temàtica que dibuixa el serial.

En aquest capítol exposarem, a partir dels eixos temàtics més significatius d'*El cor de la ciutat*, l'anàlisi comparativa dels marcs interpretatius adscrits als temes més rellevants definits com a qüestions d'interès social (*social issues*) pel serial, així com el seu tractament enunciatiu i la variable de contenció que completa la fase 3 del nostre disseny metodològic. L'ordenació seqüencial dels apartats no respon a criteris quantitius de presència, recurrència i rellevància –aplicats a l'interior de cada epígraf– sinó als resultats finals de l'aplicació dels descriptors temàtics posteriorment concretada en funció de l'anàlisi comparativa dels marcs narratius.

La finalitat última és poder avaluar globalment la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat* sobre els temes d'interès social. Per tal de no descontextualitzar l'anàlisi més acurada aplicada a la mostra de propòsit (fase3, objectiu 4), inserim sota la denominació *cas destacat* els resultats dels casos més significatius amb què *El cor de la ciutat* ha abordat els temes d'interès social inclosos en la seva agenda.

7.1 Delinqüència

7.1.1 Delictes greus contra la indemnitat sexual i contra la vida:

7.1.1.1 *Violacions i homicidis, com a accions individuals*

El cor de la ciutat ha plantejat només en una ocasió la problemàtica derivada del que ha tipificat com **delicte greu contra la indemnitat sexual**. Es tracta de la trama central de suspens del violador del barri, desenvolupada de manera serial i amb un plantejament preferent també per l'amplitud de la xarxa de personatges implicats (veure epígraf 6.2.5).

Figura 42-A. Delictes greus a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats (1)

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Explotació sexual - menors (proxenetisme)	1	Fix (temp)(sec) a fix (pral.)	Blocs 2
2	Violador (barri)	5	Ocasional a fixos (pral-sec)	Serial
3	Homicidi (processament judicial) (matrimoni de conveniència) (consum d'alcohol i fàrmacs)	6	Fix (principal) a ocasional	Bloc (previ-post continuïtat)
4	Ocultació de cadàver - Homicidi involuntari (intriga)	9	Ocasionals (<i>principal</i>)	Serial

Font: elaboració pròpia

La única incursió del serial en el proxenetisme o l'explotació sexual de menors es produeix la primera temporada amb un tractament similar al que retrobarem en els casos d'assetjament sexual en l'àmbit laboral –en les dues ocasions en què pel seu breu recorregut serial o el protagonisme de personatges secundaris constitueixen un cas rellevant (veure figura 47-A)–: en cap d'ells, s'inclou la denúncia o el procediment penal que els tipificaria com a delicte greu institucionalment. Ambdues víctimes pertanyen al nucli familiar Miralles-Vendrell, contraposant la variable d'edat com a mare i filla. Així, la víctima d'explotació sexual (1-Marta Vendrell, figura 42-A) és la filla adolescent de la Paquita Miralles (al seu torn víctima d'un dels dos casos rellevants d'assetjament sexual, veure cas 1, figura 47-A). Les motivacions per deixar-se seduir pel proxenetista no són únicament disposicionals –desig d'independència i triomf expressat en l'anhel de ser model de passarel·la de l'adolescent– sinó també contextuals: quan la figura paterna queda soscavada en descobrir-se els enganys amorosos i la crítica situació econòmica en què

les ha deixat en morir, la Marta travessa un període de rebel·lia en què la mare esdevé alhora obstacle i focus sobre el que descarrega la seva frustració. L'abús va a càrrec del delinqüent habitual del barri, construït com a estereotip de dolent (veure epígraf 6.2.1), i la resolució no inclou tampoc la intervenció policial o la sanció penal. Sense explicitar-ho, però, s'infereix que en evitar la denúncia, s'evita l'estigma sobre la víctima –personatge fix principal al que veurem refer la seva vida durant la següent temporada i del que no es torna a fer clarament referència a aquest episodi del seu passat sinó com a recurs narratiu –catalitzador de ruptures sentimentals o crisis personals– fins a la reaparició eventual d'ex-clients, especialment en el marc de la temporada 5 (trama del violador, proposta de sospitosos) La sanció social provinent dels familiars de la jove assabentats dels fets (mare i parella) recau en el proxeneta (pallissa) i els clients (reprovació), confirmant així el seu rol final de víctima¹.

Pel que fa als homicidis, el cas més significatiu és el que es constitueix com un tema a partir de la seva derivació cap a l'àmbit judicial –el procés penal contra en David Peris per la mort de la seva dona (cas 3, figura 42-A)–. És l'únic cas en què es juga amb el punt de vista cognitiu de l'espectador per distanciar-lo d'un personatge fix principal, qui efectivament ha comès el delictes i ho confessa un cop ha estat absolt, és a dir, que l'ha enganyat (focalització externa). En aquesta línia argumental, com en l'homicidi negligent del que és responsable l'Ivan Crespo (temporada 5) –en el marc d'una trama d'assetjament laboral (veure cas 5, figura 47-B)– l'estructura del melodrama es fa evident: acció no planificada, com a conseqüència derivada d'un mal pla orientat a un bon fi². Creiem que és un cas particularment

¹ La Marta és rescatada per en David, investit com a heroi (subjecte d'acció, rival del proxeneta) avisat per la mare (destinador contracte extern), el que la converteix en subjecte d'estat i objecte de la trama, impossibilitant cap retret: és la víctima. Més tard, el Dr. Ernest Gilbert, en canvi, sí ve sancionat pels actes comesos en el passat (justícia moral del melodrama): la seva nova parella, la Paquita Miralles, l'abandona quan descobreix que va ser un dels clients del proxeneta de la seva filla. Aquest personatge es vincularà a la trama menor en què, seguint amb la lògica de construir possibles sospitosos de ser el violador, es planteja la relació d'amistat i respecte que té amb la que és la seva prostituta habitual, la Marga, en un tènue intent d'abordar el debat sobre la dignificació o la penalització d'aquest col·lectiu.

² A banda de l'homicidi amb atenuants que suposa la segona condemna de la Clara Bosch (temporada 8) a penes tematitzat com a injustícia de manera episòdica per justificar la sortida d'un altre personatge, en Max, parlem dels homicidis més significatius representats a *El cor* com a successos: els comesos per l'Ivan Crespo i en David Peris. Són els arguments més marcadament melodramàtics que condueixen aquests personatges principals, i entrellacen la seva trajectòria com a herois i antiherois alternats.

Es parteix del triangle amorós plenament desenvolupat a partir de la quarta temporada (veure epígraf 6.2.4) entre tots dos personatges i l'objecte de desig, la Marta Vendrell. La traïció amorosa d'en David provoca la venjança de l'Ivan –tema

interessant per estudiar l'aportació del serial al coneixement dels esquemes de rol de l'homicida involuntari i contrastar-los amb el treball homòleg que es fa en casos igualment rellevants com el del violador de Sant Andreu a *El cor de la ciutat* (cas 2, figura 42-A) en futures recerques.

7.1.1.2 *Delinqüència col·lectiva o organitzada*

En aquest àmbit delictiu el serial ha prioritzat la problemàtica derivada dels **grups violents amb tendències xenòfobes** –juvenils o professionals–. El doble plantejament d'històries sobre aquest tipus de grups criminals –tots dos externs a la comunitat en adscriure's a ambients acotats (espais i carrers no habituals de l'escenari del barri mostrat; o discoteca i habitatges en altres barris)– es diferencia en quant a les motivacions que impel·leixen als personatges fixos principals a establir-hi contacte i que condicionen la seva implicació i perspectiva crítica.

El primer és un adolescent que es mou per la necessitat de desmarcar-se de l'autoritat paterna i establir noves filiacions grupals (5-David Peris, figura 42-B). El segon engega una investigació periodística –infiltrat– amb l'objectiu últim de provar l'autoria de l'homicidi d'un amic i que es processi penalment al culpable (pallissa mortal d'en Huari la tercera temporada) (6-Marcel Navarro, figura 42-B).

Una altra diferència significativa la marca el tractament que reben els grups de conducta violenta: com a personatge col·lectiu (sense matisos entre l'Àngel, personatge de contacte inicial d'en David Peris, o en Beni, qui extorsiona sexualment la Marta, i la resta) o com a personatges diferenciats que actuen de manera individual i no només col·lectiva (en el cas conduït pel Marcel Navarro). Això permet mostrar perfils i motivacions diferents: l'estereotip de dolent que actua per passions i creences que encarnen la xenofòbia com a instint contrari a valors ètics correctes (en Vera); el personatge més contrastat amb qui en Marcel arriba a fer de fadrí del fill (caràcter i trets ètics bons) però que resulta ser l'assassí d'en Huari

d'assetjament laboral– que acaba amb una explosió de gas on mor un home, amic de la família. L'Ivan se sent momentàniament culpable però la seva construcció com a anti-heroi continua les temporades següents fins a protagonitzar la història d'amor impossible que el duu a la redempció –temes d'especulació immobiliària i moviment okupa (temporada 8)–. L'homicidi comès per en David, en canvi, deriva d'una trama de competència de l'heroi –matrimoni de conveniència com a via de restauració econòmica de l'estatus perdut– i s'emmarca en l'àmbit judicial sobre un teixit argumental d'engany, redempció de vells dolents, retorn del passat i revelació de secrets ocults que culmina amb la confessió de l'homicidi al seu pare –descens als inferns que acaba amb el perdó i la realització de l'amor (a París, amb la Marta, la vuitena temporada) i es reobre, amb el retorn del passat i la redempció de l'epíleg d'*El cor de la ciutat*.

(motivacions situacionals); a en Rai, un bon noi que va amb males companyies a qui el canvi del context és suficient per redreçar-se (no hi ha motivació disposicional vers la violència).

**Figura 42-B. Delictes greus a *El cor de la ciutat* (2000-2009).
Casos destacats (1)**

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
5	Grups violents xenòfobs (agressions, homicidi; <i>afiliació</i> adolescent; judici i amenaces)*	1 2	Fix (principal) <i>nexe</i> : ocasionals externs	Blocs 2 + 1 (continuitat)
6	Grups violents: porters de discoteca (drogues, agressions, homicidi xenòfob; <i>infiltració</i> periodística)	3	Fix (principal) <i>nexe</i> : ocasionals externs	(1) Blocs 2 (continuitat)
7	Criminalitat mafiosa: xantatge, nous intents d'assassinat i violacions sistemàtiques	9	Ocasionals a ocasionals	Serial
8	Usura i extorsió (prestamista)	9	Ocasional a Fix (pral)	Serial
9	Extorsió a assassins (suspens)	9	Ocasionals (secundari)	Serial
10	Delinqüència juvenil: màfia i tràfic de drogues	9	Ocasional (secundari)	Bloc
11	Corrupció judicial i policial (extorsions, violacions i assassinats) (passat dictatorial) (investigació periodística) *intriga	4	Ocasionals / Fix (secundari)	Bloc

Font: elaboració pròpia * Inclou episodis de delinqüència juvenil prèvia (roboratoris, agressions)

Pel que fa als altres casos destacats en què *El cor de la ciutat* tracta temes de delinqüència criminal i els emmarca com a problemes greus (delictes contra la vida, la indemnitat sexual i la salut pública), cal assenyalar que els vincula a **organitzacions mafioses**. Considerem que s'ha d'avaluar amb especial atenció la inclusió d'aquest tipus de temàtiques delictives en l'agenda del serial (8- Gerard Brians, 9-Joel Recasens i 10-Jofre Murgades; figura 42-B), ja que com hem apuntat es concentren en la novena temporada i responen a la transgressió extrema del model de *communitu soap* que passa per inserir un ambient criminal en l'escenari del barri (epígraf 6.3.1.2). El punt de partida és l'ocultació del cadàver en un homicidi involuntari, que és el que es tipifica com a delicte greu comès per personatges que, inicialment no responen als estereotips maniqueistes que després introdueixen el prestamista mafiós, Gerard Brians, i l'extorsionador, Joel Recasens. Tot i així l'homicida és un personatge ocasional, Emili Orpinell, que en l'anterior temporada actuava com a assetjador sexual (veure cas 2; figura 47-A). La narració es retorna a

llocs comuns: de l'acció criminal a la derivació del gènere d'investigació conduït per un periodista (al respecte d'aquest punt veure epígraf 7.14).

Val a dir, però, que en general, els resultats de la nostra anàlisi de contingut per a l'agenda temàtica d'*El cor de la ciutat* apunten cap a una escassa, quan no nul·la, tematització de les institucions educatives, policials, polítiques o judicials. El que no significa que no hi siguin representades en el món possible del serial o que no desenvolupin rols actius en algunes de les trames que han quedat recollides en d'altres temes.

Els casos més significatius, a banda dels que descrivim sota la tipificació de delictes greus amb sanció penal on hi ha intervenció policial i judicial, són els d'assetjament –escolar, on també intervé la directora del centre com a representant de la institució educativa; o laboral, on eventualment destaca la intervenció sindical–. En cap d'ells, però, el tema de les trames ha estat centrat en la institució, ni aquesta, com és comú en les estudis sobre les *soaps* britàniques de referència, ocupa un rol protagonista. Si bé, paga la pena avançar aquí una consideració important sobre l'escassa presència de les institucions policials i judicials més enllà de l'acció sancionadora que retrobarem al llarg d'aquest capítol 7: en rols d'ajudant predominantment ineficient (incompetent en el saber o el poder, és a dir, per ignorància o per constriccions legal) o oponent (en dificultar la investigació del periodista, amb detencions errònies). Això es fa evident també en les trames de delictes sexuals greus –violacions i proxenetisme– on les limitacions de les institucions policials i judicials per actuar en el sentit reclamat com a correcte pels personatges, marquen la motivació per a l'acció individual –també delictiva: pallisses i assassinats–³.

Pel que fa a la **corrupció judicial i policial**, a banda dels casos en què en Ramon Echevarría, com a Mosso d'Esquadra actua sovint en benefici propi o saltant-se les normes i amaga la seva responsabilitat en la pallissa que va deixar en coma a en Nacho (temporada 5) o l'obsessió d'en Muñoz, el policia que investiga l'intent d'assassinat d'en Tomàs Llorens, el violador múltiple en llibertat provisional, i acaba falsificant proves per inculpar a la Montse Borràs i obtenir reconeixement (benefici personal) (epíleg)⁴, el cas més destacat és el

³ Així, davant la falta de proves que permetin fer prosperar la denúncia per violació de la Mari Esteva, el seu agressor rep una pallissa que el deixa en coma. La Paquita Miralles també recorre a la pallissa per encàrrec com a sanció alternativa d'en Toni Esteva (proxeneta de la filla, la primera temporada) i d'en Sàhara, quan es convenç que és ell qui la va violar (cinquena temporada). El cas més significatiu és el de l'epíleg, quan en Sàhara justifica l'assassinat del seu germà, en Tomàs Llorens, l'autèntic violador.

⁴ Ambdós es contraposarien als rols desenvolupats al llarg del serial pe Sergi Frías, Mosso d'Esquadra caracteritzat per la seva fèrria convicció en les normes socials, que la relació amb la Clara Bosch (expresidària) posa de manifest constantment.

de la corrupció policial i judicial de la quarta temporada (veure epígraf 6.2.4). Es tracta d'una trama d'investigació que engega en Marcel Navarro, periodista, instigat per un personatge nou: en Sòcrates, el cambrer del pub que li suggereix fer un reportatge sobre la música dels 70 i el duu a un grup concret (destinador-contracte).

Aquest personatge amaga la seva autèntica motivació: és el fill d'en Mario Duran, component del grup musical que va morir fa trenta anys en precipitar-se per una finestra de la comissaria on treballava. La focalització de la història, seguint el gènere d'investigació, es defineix com a fixa i conclou amb la revelació de l'autèntica identitat del pare del periodista, en Ferran Navarro, que deixa de ser l'integèrrim jutge que creia tothom (inclòs el seu fill) per ser un criminal: “Vaig abusar de dones que sabia que no em podien denunciar, vaig robar, vaig extorsionar, vaig matar un home innocent i per amagar-ho encara vaig cometre un altre crim.”. Tot i encarnar un rol institucional, la responsabilitat de l'acció és individual –afecta exclusivament a tres personatges (el pare del periodista, i dos policies, l'oncle Fèlix i el comissari Gil)– i en referir-se a una acció del passat dictatorial, remet a una institució anterior que, tal i com insisteix en remarcar el jutge (i l'autor implícit), ha evolucionat (“aquestes coses ja no passen”). La història serveix per parlar de la necessitat d'explicar el passat, fins i tot quan “els delictes han prescrit. I treure-ho a la llum no beneficia a ningú” (Ferran Navarro, capítol 718). Per al periodista, és un deute moral: “A mi, m'importa. A les famílies d'en Duran i del Verdú. Tots aquells que van veure que mataben a les seves persones estimades i mai van poder acusar als culpables”.

És l'exemple més obvi del melodrama com a estructura de justícia moral –ja que representa *literalment* a la institució⁵–: la dinàmica de culpa, perdó i càstig s'adscriu en última instància, com no pot ser d'una altra manera, a la família. No és suficient penedir-se perquè no hi ha redempció ni noves vides que compensin el mal fet, i ni tan sols es pot apel·lar a la relació paterno-filial: “No ho he fet per pagar cap deute històric, ho he fet per tu, Marcel. Però sé que t'he perdut” (Ferran quan s'acomia del fill).

Així, en Marcel força al seu pare a confessar els seus crims i renunciar a seguir la seva carrera com a futur jutge del Tribunal Constitucional perquè “no té dignitat” i “No pots ser jutge de ningú, tens les mans massa brutes”. El que defineix el rol del periodista com a supervisor i garant de l'exercici de les institucions (legitimació). Però trenca la relació amb el fill d'en Duran, per haver-lo enganyat. A la celebració d'aquest per la restauració de l'ordre social –l'honor del seu pare i l'exposició pública dels assassins– s'oposa una actitud

⁵ La referència al passat també inclou una episòdica menció del cop d'Estat de 1981 coincidint amb l'efemèride: “Cada 23F em foto un carajillo per celebrar que aquests cabrons no es van sortir amb la seva” li diu en Francisco al seu amic Peris, que respon “Amen”.

de covardia i indignació per la pèrdua de la impunitat comuna als altres dos implicats: l'executor material dels crims es suïcida en saber-se descobert i el comissari Gil és detingut quan surt “a comprar el pa” com un pare de família normal, mostrant-se únicament penedit de no haver-se desfet de tots els testimonis. Aquest és un cas interessant de rastrejar en la reconstrucció de la memòria històrica com una línia temàtica vigent en els discursos socials i mediàtics coetanis.

7.1.2 Delictes greus contra la propietat: estafes a gran escala i desfalcs

Els delictes contra la propietat que *El cor de la ciutat* tipifica com a greus en el seu relat són els que tenen major repercussió social en el món possible del serial, és a dir, els que afecten a un nombre més elevat de personatges. Es tracta d'estafes econòmiques a gran escala que suposen l'apropiació dels estalvis de la xarxa de personatges que conformen el col·lectiu barri – inversió en negocis fraudulents (1-Jordi Vidal, figura 42-C) o desviació de fons bancaris (3-Francesc Benjumea, figura 42-C)– on l'autor és individual i, actui amb o sense ajuda, no afecta a la l'empresa privada.

Figura 42-C. Delictes greus a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats (2)

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Estafa econòmica a gran escala (víctimes: barri)	1	Fix (principal)	Bloc
2	Desfalc (desviació de fons, gestió d'empresa) (relació amorosa – ambició)	5	Fix (principal)	Bloc
3	Desfalc (apropiació de fons d'entitat bancària) (relació amorosa – ambició)	6	Fix (principal)	Bloc 2
4	Robatoris Delinqüents reincidents	1	Ocasional	Cicle mig
5	Robatoris Delinqüents reincidents	2	Fix (secundari)	Bloc
6	Robatoris i furts Delinqüència juvenil	7	Nou fix (secundari)	Cicle mig (en contin.)
7	Robatoris (grups organitzats) Delinqüència juvenil	7	Nou fix (secundari)	Cicle mig (en contin.)

Font: elaboració pròpia

El delinqüent és sempre un personatge fix, mogut en últim terme per la realització amorosa (supeditada a l'assoliment d'un estatus econòmic més alt), que sedueix les seves víctimes amb la promesa d'obtenir beneficis

econòmics⁶. Només es desmarca d'aquesta estructura narrativa la trama de desviació de fons de l'empresa familiar on el delinqüent (3-Ivan Crespo, figura 42-C) fa de gestor. Una acció que no té repercussions penals sinó que evidencia el canvi d'actitud del personatge (configuració del nou dolent) sobre el que s'introduirà més tard un tema d'interès social –l'especulació immobiliària (veure Figura 58; epígraf 7.11.1).

Els robatoris de major repercussió –organitzats, amb armes i a comerços o negocis grans– que es tipifiquen com a delicte greu a *El cor de la ciutat* els protagonitzen delinqüents reincidents ja siguin personatges ocasionals (4-Lali Carbó, figura 42-C) o secundaris fixos de temporada (5-Toni Esteva, figura 42-C) que actuaran fins a ser empresonats (sanció jurídica) o morir per altres causes (sobredosi o malaltia).

En canvi, els robatoris i furtus que afecten a individus particulars (bosses, cotxes o comerços en el cas més greu, sense emprar armes de foc) quan constitueixen un tema, s'adscriuen a la delinqüència juvenil. El cas més rellevant el protagonitza el personatge introduït com a fix (6 i 7– Iago Vilches, figura 42-C) en el marc de la tercera trama de reinserció d'ex-presidencials (veure cas 6, figura 45-B). En aquest cas també serveix com a base per una història d'amor impossible entre homosexuals, on la condició de delinqüent –pendent de judici la darrera temporada– i no la identitat sexual és l'obstacle.

La delinqüència juvenil més enllà dels robatoris (consum i tràfic de drogues, violència, vandalisme) també es representa a través dels personatges ocasionals vinculats a les altres trames de reinserció de joves, especialment de l'agressora del cas d'assetjament escolar (Sandra Benjumea, temporada 6) on la breu trama protagonitzada per en Gaby tematitza tènueament la conducta violenta i perillosa de nois de classe alta, consentits pels pares (en ressonància amb un altre personatge ocasional, la Maica Genís en el decurs de la mateixa temporada)⁷.

⁶ En Jordi Vidal vol satisfer l'ambició de la Ruth, la joveneta a qui ha seduït inicialment pels luxes que pot oferir-li. En Francesc Benjumea xateja amb una noia russa, la Tatiana, a qui promet una vida millor a Barcelona com a copropietària de la botiga de material esportiu que vol obrir. Les estafes i desfalcs de tots dos són finalment descobertes i les dones instigadores els traeixen: la Ruth col·labora perquè condemnin a en Jordi i es queda amb les propietats; mentre que la Tatiana, farta d'esperar, es casa amb un altre i ve a Barcelona, just el mateix dia que detenen a en Francesc (no condemnat en arribar a un tracte per salvaguardar la imatge pública de l'empresa).

⁷ Incursió en el tema de l'addicció a les compres (*shopping addiction*), els robatoris i les falses acusacions d'abús entre professor i alumna (veure epígraf 6.2.7).

7.1.3 Tractaments singulars:

7.1.3.1 *Tràfic de drogues*

El cor de la ciutat narra de manera puntual, i menys rellevant, històries sobre tràfic de drogues. Tot i així, creiem que val la pena apuntar aquí el tractament singular que rep aquesta problemàtica. Les accions de tràfic de drogues es representen en més d'una ocasió des de les primeres temporades del serial – trames de drogodependència, principalment– però aquesta activitat no constitueix un tema fins a la setena temporada quan es tipifica com a delictes contra la salut pública.

Figura 43. El tràfic de drogues a *El cor de la ciutat* (2000-2009)

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Tràfic de drogues (opiacis, estupefaents) (previ: furtis i robatoris)	7	Ocasional	Serial
2	Tràfic de drogues (cannabis)(comèdia) (previ: ús terapèutic; economia–3a edat)	8	Fix (secundari) / Ocasional	Bloc

Font: elaboració pròpia

El tema s'introdueix a partir d'un personatge ocasional amb vincles familiars i laborals ràpidament establerts –veure epígraf 6.2.7– que es dedica al tràfic de drogues, entre d'altres activitats delictives (1-Eloi Sepúlveda, figura 43). Es tracta d'un personatge contrastat que, al temps que actua egoïstament per preservar la seva integritat –roba, fuig quan se'l necessita, manipula amb enganys i mentides sistemàtiques als familiars i amics que l'envolten sense manifestar un remordiment determinant ni tan sols quan coneix les greus conseqüències penals que els hi pot reportar la seva acció deliberada– es preocupa per l'addicció creixent d'una de les seves joves amigues, la Juani Galiana (veure cas 4, figura 48-B; drogodependències). Malgrat el moment ambivalent (canvi potencial) que experimenta en no voler ser el camell de la noia, acaba implicant-la en el tràfic de drogues (demanant-li que amagui la mercaderia a la casa on s'allotja) tot i conèixer-ne l'addicció. El que condueix una trama on la sanció social i familiar és el requisit imprescindible per a què la sanció penal es faci efectiva⁸.

L'altre cas en què es tematitza el tràfic de drogues rep un tractament en clau de comèdia a partir d'una trama conduïda per personatges secundaris de la comunitat que fa d'ambient (2-Trini González, figura 43), que deriva d'una

⁸ El personatge aconsegueix fugir de la comissaria on l'han dut els familiars de la Juani Galiana. El seu germà pren consciència del mal que ha fet (i pot fer) en saber de la seva darrera implicació en tràfic de drogues i, l'entrega als Mossos d'Esquadra a traïció. De nou, el melodrama situa al capdavant l'estructura familiar.

anterior tematització de l'ús terapèutic de la marihuana (veure cas 8, figura 49-A; epígraf 7.10). A *El cor de la ciutat* el comerç de marihuana està tipificat com a delictes –amb conseqüències penals que intenten evitar els personatges: la Trini i la Remei– però es manifesta una certa permissivitat social vers el seu consum, especialment com a cura pal·liativa del dolor⁹.

7.1.3.2 *En clau de comèdia: delictes contra la propietat (estafes, furts i usurpacions) i ludopatia*

El cor de la ciutat narra històries d'estafes entre coneguts, usurpacions d'identitat i conxorxes vàries amb interessos econòmics com a element comú. Són trames amb un pes específic molt menor en el decurs del serial, però que hi apareixen com una constant, juntament amb aquelles en què el tema és la ludopatia (pòquer, bingo o apostes vàries) o, eventualment, un altre trastorn del comportament adult com la cleptomania.

Les agrupem com a trames d'amortiguació o alleugeriment còmic conduïdes sempre per personatges secundaris integrats dins del col·lectiu comunitat, generalment adults de la tercera edat o que s'apropen als 60 anys –la Lourdes/Regina, en Paco Pardo, la Roser Balaguer o en Felip Viadé, s'inclourien aquí–. La renovació cíclica d'aquests personatges amb la introducció de nous ocasionals o fixos (d'aparició intermitent entre temporades), es completa amb l'alternança de temàtiques de lluita de sexes o enfrontaments familiars –les germanes Sendra la sisena temporada, o els Fabra versus els Peris, i La Fusteria (Paco Pardo) versus el Bar Peris en les anteriors– totes elles adscrites al model de transgressió normativa propi de la comèdia.

Sobre aquestes activitats reiteradament relatades en clau de picaresca –no com a delictes greus amb repercussions penals– cal fer una ulterior observació i és que, totes elles, en un moment o altre del serial, han rebut un tractament dramàtic. A tall d'exemple citem aquí: l'estafa com a mode de vida en la tercera edat (relacions de conveniència, suplantació d'identitat i furts) conduïda pel personatge de la Pepita, amiga de la infància de la Teresa Torner, l'àvia dels Borràs-Crespo (cas 3, figura 44); l'intent d'estafa a l'asseguradora del cotxe d'en Beni Sepúlveda per part de la Cinta Noguera, atropellada en un intent de suïcidi en trobar-se en fase terminal de càncer (cas 4, figura 44); el risc de mort que corre en Paco Pardo quan l'addicció al joc li reporta amenaces de mort d'una organització mafiosa, amb notes de suspens al final de temporada (cas 10, figura 44); o el gir dramàtic que es

⁹ Amb finalitats lúdiques, en consumeixen personatges ocasionals de temporada com la Virgínia Chápuli –filantropa que obre un centre socio-cultural al barri (dona adulta, temporada 7– i els joves del moviment okupa (temporada 8), sense ser accions problematitzades.

dóna al fingiment de la seva ceguesa quan la dona l'abandona i el jutge el processa per estafa (cas 5, figura 44). El que delimita la relativització global dels delictes o activitats fraudulentas de personatges habituals de la picaresca inclosos en aquest apartat.

Figura 44. Estafes i trastorns del comportament en clau de comèdia a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos exemplars

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Estafa econòmica (suplantació d'identitat)	1	Ocasional temp (sec)	Bloc
2	Estafa com a <i>modus vivendi</i> (3a edat) (relacions de conveniència) (ludopatia)	4	Ocasional temp (sec)	Blocs 2
3	Estafa i furt com a <i>modus vivendi</i> (3a edat) (relacions de conveniència)*	5	Ocasional (secundari)	Cicle mig
4	Estafa a l'assegurança* (accident de trànsit: intent de suïcidi – càncer)	6	Fix (pral)	Bloc 2
5	Estafa a l'assegurança (accident de trànsit: ceguesa fingida)	8	Fix (secund)	Serial
6	Estafa econòmica (inversió solidària dels estalvis; jubilats)	7	Ocasional a Fix (sec)	Bloc
7	Estafes i enganys econòmics d'escassa repercussió (jocs i apostes; jubilats)	9	Fixos (secund)	Bloc (en contin.)
8	Ludopatia (dona) (suplantació d'identitat)	2	Ocasional temp. (sec)	Cicle Mig
9	Ludopatia (homes i dona)	3	Fixos temp. i ocasion. (sec)	Cicle Mig
10	Ludopatia (home) (implicacions màfia)**	4	Fix (temp) (secundari)	Blocs 2
11	Addicció als videojocs i als jocs de cartes (aposta) (3a edat)	9	Fixos (secund)	Blocs 2 (en contin.)

Font: elaboració pròpia

*Tractament més dramàtic ** Biaix final cap al policíac/suspens

7.2 Processos de reinserció social

El cor de la ciutat narra de manera preferent la reinserció social de personatges marcats per l'estigma de la pena jurídica (antecedents penals) o, fins i tot no havent-hi sanció penal, per la intolerància de l'entorn social a la violència–.

7.2.1 L'estigma de la pena jurídica i/o la sanció social de la violència

La reinserció social de **dones adultes que han complert condemna** a la presó és un tema central d'*El cor de la ciutat*: marca la seva obertura, rep un tractament serial a partir d'un personatge principal (1-Clara Bosch; figura 45-A) i apareix amb un doble tractament la primera temporada –personatge ocasional, cicle mig (2-Lali Carbó; figura 45-A)– . Totes dues són dones condemnades per tràfic de drogues que van deixar un fill en ingressar a la presó –a càrrec de la família (Núria Vidal) o en centres d'acollida (Max Carbó)– i en últim terme, el seu objectiu és recuperar-lo i refer les seves vides. Les diferències les trobem d'una banda, en la manca d'estructura familiar de suport del personatge ocasional –que compta només amb la seva amiga, ja emancipada i en actiu laboralment gràcies a l'ajuda incondicional del seu pare i del que acaba sent el seu marit¹⁰– i de l'altra, en la reincidència en el consum d'heroïna com a factor determinant de la reinserció fallida.

Així, la Lali Carbó opta per tornar a robar com a mitjà per poder començar de zero amb el seu fill, però acaba fallant al nen quan mor de sobredosi. Mentre que la Clara Bosch mostra una ferma voluntat en mantenir-se al marge de drogues i activitats delictives per consolidar la seva nova oportunitat de viure a prop de la seva filla (fins i tot quan les circumstàncies li són adverses: com ara quan ha de desfer-se de les joies robades per la Lali o resistir-se a les ofertes de droga d'en Jordi Vidal).

¹⁰ La Clara Bosch ha d'enfrontar els problemes amb la família que en estar fortament arrelada al barri li dificulta indirectament les possibilitats de trobar feina o ser tractada amb normalitat, ja que tothom coneix el seu passat. La seva germana Carme, metgessa del CAP, es va casar amb el pare de la seva filla, en Jordi Vidal, fent-se càrrec de la nena, i veu en la seva arribada la font d'una nova crisi matrimonial. Els pares d'en Jordi, en Jaume Vidal i la Roser Balaguer, duen la farmàcia del barri, i els seus oncles, l'Esteve Montcada i la Pilar Balaguer, tenen una parada de conserves al mercat. La Clara no podrà treballar al barri fins que en Quim Noguera aconsegueix d'amagat d'ella que, en Matt –el jove gal·lès que duu el pub i també ha passat per presó– la contracti de cambrera. Però quan en Quim li paga un lloguer per independitzar-se del pare, la Clara suma l'enemistat de la Cinta, la seva germana, i dona dels Peris. A tots ells, i també al seu pare, haurà de demostrar al llarg de tota la temporada que ha canviat i mereix una segona oportunitat.

Al llarg de la trajectòria del serial la reinserció social de personatges que han complert condemna torna a emergir. La tercera temporada ho fa a partir d'un personatge fix (3-Jordi Vidal; figura 45-A), caracteritzat per un comportament egoista i irresponsable (toxicòman que ven el negoci familiar per cobrir els seus deutes, adúlter que s'aprofita de la seva amant i maltracta al seu fill discapacitat psíquic són algunes de les seves accions precedents). En aquest cas, la repercussió del delictes comès –estafa a mig barri– i les conseqüències fatals de les seves accions –la mort del pare arran del disgust de saber el que ha fet– dificulten la reinserció social i limiten el suport familiar¹¹.

Figura 45-A. La reinserció social a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats (1)

ID	Tema	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Reinserció social d'ex-presidiària adulta (10 anys per tràfic de drogues)	1	Fix (principal)	Serial de temporada
2	Reinserció social d'ex-presidiària adulta (robatori reinc.) (toxicòmana)	1	Ocasional	Cicle mig
3	Reinserció social d'ex-presidiari adult (pocs mesos per estafa al veïnat)	3	Fix (principal)	Bloc
4	Reinserció social d'ex-presidiària adulta (per robatori)	8	Ocasional	Bloc

Font: elaboració pròpia

I en darrer terme, la vuitena temporada es reprèn el tema amb una tercera ex-presidiària (4-Berta Aliaga; figura 45-A) de nou vinculada al personatge principal de la Clara Bosch i amb els mateixos objectius vitals: refer la seva vida i tenir cura del seu fill, un jove que ha crescut sense tutela paterna. En aquest cas, compta amb l'ajuda incondicional de la Clara, i més tard, d'una part del barri, que ha après de l'experiència anterior –el Peris la contracta de cuinera al bar–. Però de nou el personatge ocasional veu el seu procés de

¹¹ En Jordi Vidal és l'ex-parella però també l'antítesi de la Clara Bosch: ella ha après a rectificar i anteposa la relació amb la filla a qualsevol temptació de tornar a les pràctiques del passat, i l'entorn familiar i social acaba reconeixent positivament el canvi (acceptació). Ell no va rebre cap sanció en el passat, però tampoc no ha après a valorar l'oportunitat que la família li va procurar. Anteposa el seu benestar al de la família (pare i filla) i també al de la comunitat. Melodramàticament, malgrat restaurar la part econòmica del mal fet (els estalvis estafats), no aconsegueix el perdó social. La comunitat no oblida la transgressió d'un valor bàsic: el respecte a l'estructura primordial de sociabilitat, la família. El penediment arriba tard i, l'última prova d'haver entès el que veritablement és valuós –l'amor incondicional que només li té la filla– és un acte de sacrifici (suïcidi expiatori). És també el cas en què més es distancia a l'espectador fidel del personatge, justament pel coneixement biogràfic acumulat.

reinserció truncat, en aquest cas, per les circumstàncies familiars que l'envolten: mor en intentar ajudar al seu fill, en Iago Vilches, un carterista habitual que es veu immers en un robatori organitzat per grups professionals.

El que lliga amb el segon subgrup d'històries de reinserció social, en aquest cas, de **delinqüents juvenils**, que *El cor de la ciutat* també aborda en tres ocasions de manera rellevant (figura 45-B). Així, a través de personatges fixos que reben tractament de bloc en continuïtat, ha narrat els casos: d'un adolescent (5-David Peris; figura 45-B), integrant temporal d'un grup de conducta violenta d'índole xenòfoba, condemnat a sis mesos de prestació de serveis socials; del jove al que ens hi hem referit anteriorment (6-Iago Vilches; figura 45-B) –que, a l'espera de judici, s'integra plenament en el barri (vincles sentimentals i laborals)–, i en darrer lloc, de l'adolescent responsable de l'assetjament escolar de la sisena temporada (7-Sandra Benjumea; figura 45-B). Tots tres casos de reinserció social es tracten en diferent etapes del serial, ja que les sancions penals i/o socials remetent a fets també narrats prèviament i, com a personatges fixos, s'integren en el seu passat biogràfic¹².

En el cas d'en David Peris, es tracta d'un adolescent rebel que s'enfronta sistemàticament al seu pare (ambdós de caràcter fort, discrepen sobre el seu futur professional), el que l'impel·leix a buscar nous modes d'integració social –grup de tendència violenta– i deixar-se dur per un comportament col·lectiu d'agressivitat creixent. Tot i així, quan arriba la seva sanció penal, ja ha viscut un conflicte ètic que ha reconduït el seu comportament –anteposant el respecte per la vida dels altres¹³– i l'ha reconvertit de botxí en víctima, però tal i com expressa la Mari, amiga de la seva germana “per molt

¹² El tractament melodramàtic de tots tres casos comporta càstigs i recompenses finals en forma de privacions (pèrdua de relacions afectives, de familiars o de la mà –accident–); i suspensions de les carències quan superen les respectives proves d'amor i sacrifici (recuperen la família, la parella o l'amistat) que s'estenen al llarg de les trames/temes que protagonitzen al llarg del serial.

¹³ La sanció moral del seu cunyat, en Marcel Navarro (periodista que denuncia les baralles de gossos que organitza el grup i força la detenció de l'Àngel, l'amig d'en David Peris) cobra un nova dimensió pel noi quan s'assabenta que la seva germana és seropositiva i entén que en Marcel, sabent-ho i tirant endavant la relació s'ha portat bé. Tot i així, fa que apallissin l'ex-nòvio que la va contagiar (si bé evita que el matin) i no és fins que es dona una situació en què la possible víctima d'agressió pot ser un conegut –en Max Carbó quan viu al carrer en fugir del centre d'acollida– que reacciona i es desmarca del grup. Però és massa tard. En Bení, un altre dels membres del grup, sap que és el delator i, tot i els favors sexuals de la Marta, que accedeix al xantatge per protegir a en David, el descobreix davant dels altres. En Marcel els denuncia quan veu que tant en David com la família corren perill però quan finalment el detenen és apallissat a la presó. La segona temporada serà condemnat per participar d'activitats delictives, però exonerat d'assassinat –indigent apallissat– i finalment lliure de la persecució al que es sotmès pels membres del grup per evitar que hi declari en contra.

que et costi de pair, té el que es mereix perquè l'ha fet molt grossa". El procés de reinserció social de la mà de l'ex-professional de la boxa afectat per una paràlisi, en Santos, a qui ha d'atendre (prestació de serveis socials) li obre la possibilitat de reconciliar-se amb si mateix i de refer, també gràcies a les circumstàncies de ruptura sentimental compartides, els vincles amb el seu pare.

Figura 45-B. La reinserció social a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats (2)

ID	Tema	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
5	Reinserció social de delinqüent juvenil (prestació de serveis socials per participar en agressió –grups violents)	2	Fix (principal)	Bloc
6	Reinserció social de delinqüent juvenil (furts i robatoris) (pendent de judici: rehabilitació prèvia)	8 9	Ocasional a fix (secundari)	Bloc (continuitat)
7	Reinserció social d'agressora adolescent <i>Cas assetjament escolar</i> (absència de sanció penal)	6 7	Fix (principal)	Bloc (continuitat)

Font: elaboració pròpia

En el cas d'en Iago Vilches, les problemàtiques del procés de reinserció social es concentren, d'una banda en la falta de confiança per part dels que l'envolten –paradoxalment de la Clara Bosch, expresidiària, i en últim terme, de la seva mare– que frustren el primer intent de redreçar la seva conducta. D'altra banda, una vegada ja hi ha sanció penal –pendent de judici– i moral –sentiment de culpa per la pèrdua de la mare–, el procés de reinserció social es problematitza en l'àmbit laboral, on pateix desconfiances i abusos d'autoritat. El suport de la seva parella és vital per no desistir, i la integració laboral i social s'assoleixen progressivament quan intervenen personatges disposats a posar en dubte els seus prejudicis¹⁴. En aquest cas, però, la rehabilitació social és prèvia a la sanció jurídica, que acabarà eludint qualificant-la d'injusta per desproporcionada i improcedent com a mesura correctiva –no té en compte el temps que ha passat i l'evolució positiva del jove¹⁵.

¹⁴ En Iago Vilches acaba treballant al mercat del barri on les darreres temporades se'l mostra totalment integrat –es guanya la confiança d'en Rafa, qui l'ha contractat sense que l'unissin vincles familiars, i tal i com li manifesta en Gonzalo, “la gent del barri signaria un escrit testificant que és un veí més”–. En el marc de la solidaritat comunitària del model nostàlgic de *community soap* descrit per Patterson (1981), generalment la integració laboral s'assoleix a través de personatges fixos (veure també: la Clara Bosch amb en Matt Collins, la Berta Aliaga amb en Peris) mentre que les actituds contràries recauen en ocasionals d'aparició esporàdica (negativitzats).

¹⁵ En l'epíleg del serial, amb el retorn de la seva ex-parella, en Max Carbó, es reprèn la història d'amor impossible on l'obstacle torna a ser la condemna, ara ja efectiva, de

El cas més complex és el de la Sandra Benjumea, responsable de l'assetjament a una companya d'escola (veure cas destacat 3). Inicialment queda exempta d'una sanció més greu gràcies a la intervenció de la directora de l'institut –que informa favorablement i evita el tancament preventiu en un centre de menors quan l'avi intercedeix per ella– però no aprofita aquesta segona oportunitat perquè encara no ha resolt el problema que motiva la seva conducta –el reclam de l'atenció paterna– i acaba sent ingressada a petició del progenitor. Després de fugir del centre on ha estat víctima d'assetjament –primer moment d'inflexió en què forçosament mostra una actitud mínimament empàtica vers la Mercè– i motivada per la constatació de què reinserir-se al barri serà difícil fa una sortida cap endavant i desapareix d'escena amb en Gaby, un jove de classe alta caracteritzat per la seva conducta hedonista (sexe, drogues) i la seva moral egocèntrica. Així, doncs, tot i comptar amb part de la família i les institucions socioeducatives com a prescriptors i ajudants, la falta de motivació interna, primer, i l'oposició social, després, fan inviable la reinserció.

El segon intent en tornar a la llar i havent enfrontat el judici per *bullying* que l'eximeix de tota sanció penal, vindrà detonat definitivament per un accident automobilístic provocat per en Gaby, que marca l'abans i el després del personatge (càstig melodramàtic). Arran de l'accident perd la mà, tot just quan apuntava la seva vocació artística, i després d'un breu període depressiu en què s'entén que la Sandra fa retrospectiva de les raons –factors interns i contextuals– que l'han dut a aquella situació, es mostra el canvi de comportament del personatge que li permet iniciar una procés de reinserció ple i reeixit. Evita les relacions del passat que ara jutja com a perjudicials (a en Gaby, el jove que l'utilitza per divertir-se i a qui fa responsable de l'accident, per exemple), controla la seva agressivitat i la veiem cercar noves vies de reafirmació de la seva identitat adulta (la pintura) que passen per aferrar-se a les persones que li presten ajuda (el suport emocional de l'avi, el germà o l'amistat de la Yessi que ara recupera o l'oportunitat d'integració sociolaboral que li facilita la Virgínia Chápuli, en contractar-la al centre

tres anys de presó. Els dos personatges fugen a Moçambiq amb l'ajuda d'en Beni –incorrent en una altra acció il·legal: falsificar documentació per convertir-se en pròfugs– en una lectura melodramàtica d'un nou inici merescut per en Iago.

La sentència és qualificada unànimement pels personatges com a injusta per desproporcionada, ell ja s'ha reconciliat amb la societat –en paraules d'en Max (capítol 1841): “Que no ho veus que és injust? És només un robatori i has hagut d'esperar un munt de temps perquè et fessin el judici!” (i davant la insistència d'en Iago en què ho ha d'enfrontar, sense trampes perquè té un deute moral també amb la seva mare) “No vull que ho facis. Has refet la teva vida, no tenen dret a demanarte això”. La lentitud de la justícia la converteix en un oponent per a la reinserció dels joves –cal tenir en compte que es tracta d'un delictes econòmic, on l'acció tot i que conscient i voluntària fou col·lectiva i única, induïda per l'amenaça de tercers–.

cultural i intercedir per a la seva readmissió al bar, espai simbòlic de la comunitat veïnal). Fins i tot, se la mostra sent capaç de perdonar i donar suport al seu pare en estat de depressió quan perd la parella (disjunció de l'objectiu vital de felicitat) i recupera progressivament l'actitud egoista i desconsiderada cap als altres –veure cas 12; figura 45-D, persones sense llar–. Aquests esdeveniments complicaran el procés de recuperació personal de la noia, que serà narrat en diferents etapes –represa dels estudis a l'escola d'art, estabilitat familiar i laboral, integració en un nou grup d'amics, els okupes– fins a les darreres entregues del serial¹⁶.

Pel que fa als **autors de delictes contra la llibertat o la indemnitat sexual i/o de violència domèstica**, *El cor de la ciutat* narra històries de reinserció social que giren, fonamentalment, entorn a la rehabilitació psicològica dels agressors. El primer cas significatiu (8-Manel Ripoll, figura 45-C) és introduït a partir de personatges ocasionals secundaris com a evolució de la història de maltractament infantil que es narra al llarg de la quarta temporada (veure cas 9, figura 46-B). Així, el tercer bloc arrenca amb les conseqüències del darrer episodi violent a la llar dels Ripoll: en Manel duu a la seva filla a l'hospital amb un braç trencat i la cara ensangonada i confessa ser l'autor de la pallissa. La nena queda sota la tutela dels serveis socials. A les reaccions dels familiars quan s'assabenten dels fets –la seva parella l'abandona i el fill gran l'enfronta violentament– s'hi afegeix el rebuig dels que l'envolten. A excepció del recolzament del seu cap laboral (en Dani, marit de la Clara Bosch, ocasional de temporades marcat per la seva actitud intransigent i conservadora, veure cas 3, figura 50; epígraf 7.8) que es mostra disposat a ajudar-lo perquè recuperi a la seva filla, l'actitud més generalitzada és de reprovació pel que va fer sense contemplar les causes com a atenuants –depressió per la mort de la dona i en últim terme, haver estat víctima de maltractaments reiterats durant la infància– ni confiar en les possibilitats de rehabilitació.

El suport emocional de la família, o en aquest cas l'ex-parella sentimental, esdevé l'element imprescindible per al procés de rehabilitació, més enllà de la teràpia psicològica o l'ajuda professional. El personatge fix secundari de la

¹⁶ L'epíleg del serial mostra una incipient amistat entre la Sandra Benjumea i la seva víctima, la Mercè Amorós –que quatre anys més tard han hagut de treballar plegades–: s'expliquen els plans de futur, es reemplacen a trobar-se i comparteixen un entrepà en comptes de robar-se'l (figurativització)–.

La Sandra es presenta com una jove que, malgrat el seu fort i a voltes autodestructiu caràcter, ha après a mantenir el respecte pels valors ètics fonamentals: l'amor a la família i la consideració d'allò de bo que també poden tenir els altres. Malgrat el perjudici que li ha causat el seu pare, insisteix en ajudar-lo a reinserir-se quan marxa de casa i viu al carrer, sacrifica els estudis per cuidar a l'avi, accepta plenament tant a en Pau Bayarri com a La Canya, la parella del seu germà, i s'integra en el moviment okupa i en altres tantes iniciatives (recolza el viatge dels avis o col·labora amb l'organització del casament d'en Narcís i la Neus, a la darrera entrega).

Paquita Miralles encarna el canvi d'opinió que facilita una segona oportunitat a qui ha comés una acció reprovable –apallissar la filla– però de manera puntual i no reiterada. No es justifica l'acció, sinó que s'actua pel bé de la menor, considerant que això passa per restaurar la unitat familiar¹⁷. L'empatia que possibilita aquesta reflexió prové d'un sentiment amorós que, al llarg d'aquest període de rehabilitació, tornarà a passar a un primer pla, impregnant amb un interès personal el que inicialment era una motivació exclusivament ètica i raonada. Tot i així, la història que narra *El cor de la ciutat* mostra només una temptativa de rehabilitació que no es resol positivament i els personatges desapareixen en les següents temporades.

**Figura 45-C. La reinserció social a *El cor de la ciutat* (2000-2009).
Casos destacats (3)**

ID	Tema	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
8	Reinserció i rehabilitació de maltractador (infantil) (violència domèstica – contra menors)	4	Ocasional (secundari)	Bloc (continuïtat)
9	Reinserció i rehabilitació de maltractador (violència de gènere psicològica – accident) (no denunciat)	9	Fix (secundari) (temp 8-9-10)	Bloc (continuïtat)
10	Reinserció social de maltractador (violència de gènere) (condemna a presó) (assetjador reincident)	9	Ocasional (secundari)	Serial
11	Reinserció i rehabilitació social de violador (condemna per múltiples casos) (3r grau; rebuig; reincidència)	10	Ocasional (temp 5-10)	Serial*

Font: elaboració pròpia *Epíleg – Temporada 10 (bloc únic)

Justament quan planeja casar-se amb la Paquita i ha refet les relacions amb la filla, en Manel Ripoll pateix un altre atac de fúria en presentar-se el seu pare a casa –reclama assistència familiar com a malalt terminal–. Sentint-se incapaç de rehabilitar-se plenament, anteposa el benestar de la nena i marxa de casa, deixant-la a càrrec del seu germà gran i desistint dels seus plans de futur. És a dir, preval de nou l'amor paterno-filial en un personatge contrastat: el final obert en què el personatge marxa del barri el mostra, al seu torn, com a

¹⁷ En paraules de l'assistent social (capítol 772): “Els maltractaments han estat puntuals. Estic segura que si segueix la teràpia i amb un control inicial no tindran perquè tornar-se a repetir. No és un cas greu. (...) Sovint la millor manera d'ajudar als nens és fer costat als pares. Si ningú no li dona un cop de mà, en Manel no se'n sortirà. I és una llàstima: es mereix una altra oportunitat. I la Paula també.” Després de sentir de boca del propi Manel els cruels maltractes rebuts per part del seu pare, la Paquita Miralles es planteja ajudar-lo: “jo tampoc no el vull justificar. Però ara entenc perquè és com és. Està massa sol i necessita ajuda” (li diu a la Clara Bosch, qui sentència: “No intentis salvar-lo. No podràs” capítol 773).

víctima. Pare i filla són víctimes d'una situació que, en darrer terme, s'atribueix al trauma causat pels maltractaments infringits per l'avi. La violència a la llar causa més violència i esdevé un problema de difícil solució.

D'altra banda, la reinserció i la rehabilitació de personatges que han agredit psicològicament o físicament a les parelles en l'àmbit domèstic també ve abordada significativament a *El cor de la ciutat*. En la novena entrega es tracten de manera simultània dos casos relacionats amb la violència de gènere de tal manera que es contraposen actituds i conseqüentment vies de resolució.

En un cas es tracta d'un personatge secundari fix introduït dos temporades abans (9-Marc Pomerol; figura 45-C) que va protagonitzar una trama de violència psicològica sobre una dona en situació de risc (embarassada en tractament per a superar l'addicció al sexe)¹⁸. Es tracta d'un agressor sancionat socialment per la vinculació –laboral (farmacèutics) i d'amistats– que tant ell com la seva víctima tenen al barri, però no penalment ja que no s'interposa cap denúncia contra ell. La iniciativa de rehabilitar-se és seva: treballa amb un entrenador personal que l'ajuda a controlar l'agressivitat. Tot i no aconseguir que la noia el perdoni, sí s'escenifica un apropament que li permetrà refer la seva vida amorosa. En Marc Pomerol, com en Manel Ripoll, és un personatge contrastat que es mou per un objectiu existencial – formar la família que no va tenir: ser pare– sense tenir en compte les conseqüències de les seves accions (el perjudici causat a la parella), tot i que temporalment se'l mostra disposat a sacrificar-se per amor¹⁹.

En el segon cas, en canvi, l'agressor (10-Joel Recasens; figura 45-C) és un personatge ocasional, pla i lineal, vinculat a altres trames delictives on

¹⁸ La Noèlia, personatge ocasional de temporades anteriors, es veu abocada al consum d'alcohol en descobrir la infidelitat d'ell, que ha fingit estar enamorat d'ella únicament per poder ser pare. La tensió creix quan l'amenaça amb prendre-li la criatura, que acaba perdent en caure accidentalment per les escales en el decurs d'una discussió.

¹⁹ Al llarg de la temporada el personatge desenvolupa el rol d'ajudant d'un pare de família amb problemes econòmics (Fidel Amorós) i inicia una relació amorosa amb una dona que no vol tenir fills (Doctora Eulàlia Miró), *proves* que supera i li permeten refer la seva vida. A l'epíleg reapareix amb un comportament similar al que originalment ha mostrat –motivat per les seves necessitats i sense tenir en compte les conseqüències dels seus actes, malgrat la bona intenció amb el que els realitzi–: ajuda a la Marta Vendrell, la seva ex-parella, embarassada del David, però intervenint clarament per consolidar la ruptura de la parella i oferint-se a fer de pare de la criatura. La Paquita Miralles, amiga de la Noèlia i per tant, conixedora dels seus actes precedents, desconfia del jove i insisteix perquè la seva filla en prescindeixi. Tot i no ser les problemàtiques amoroses i familiars un àmbit temàtic d'anàlisi preferent de la tesi, en termes narratius cal tenir en compte la “celebració de la maternitat i la paternitat” com un dels arguments que travessen el serial per avaluar correctament el tractament que rep aquest cas concret.

participa activament d'extorsions i amenaces. Es presenta com un home obsessiu i manipulador, que amaga la seva agressivitat i es construeix davant els altres com a víctima d'una falsa acusació que li ha desfet la vida. Les seves accions són premeditades, actua per voluntat pròpia mogut per una obsessió malaltissa i, ho fa conscient de les repercussions que tenen els seus actes en la vida dels que l'envolten. Ha complert condemna per maltractament físic de la seva parella, la Marga Llobet, i en sortir de la presó traça un pla per reincidir en l'assetjament a la víctima²⁰. La rehabilitació és nul·la i la reinserció social, malgrat la integració laboral que li facilita l'Orpinell –un altre personatge amb antecedents d'assetjament sexual al serial–, és inviable en no haver ni penediment ni redreçament de la seva conducta.

En darrer terme, l'epíleg d'*El cor de la ciutat*, concentra l'atenció en narrar la **reinserció social d'un violador** condemnat per múltiples agressions al barri (11-Tomàs Soler: figura 45-D) amb un tractament serial i preferent que implica un conjunt ampli de personatges, de tal manera que es poden contrastar diversos punts de vista ideològics i d'interès sobre la qüestió, que hem descrit com a especialment polèmica (veure epígraf 6.2.10). Ens hi detindrem tot seguit en l'anàlisi d'aquest cas.

Cas destacat (1): la reinserció social d'un violador múltiple

En Tomàs Soler obté el tercer grau després de complir quatre anys de condemna per diverses violacions comeses al barri on havia arrelat entre la comunitat de personatges com un tímid i amable fuster. Tot i que el relat atorga un major pes a com viuen les víctimes la sortida de l'agressor també es contraposa la perspectiva del violador que enfronta el seu procés de reinserció com a part integral de la seva rehabilitació.

Cal tenir present que, en paral·lel al descobriment de la identitat del violador del barri durant la cinquena temporada, s'ha narrat el procés de superació del trauma de dues víctimes –personatges fixos secundaris–: la Paquita Miralles, una dona adulta, de caràcter fort (marcada per una trajectòria vital de dificultats econòmiques, assetjament sexual i activitats delictives) acostumada a resoldre els seus problemes i que es confessa incapaç de perdonar; i la Kristina Fabra, una jove més insegura (marcada per una discapacitat física des de la infantesa) que s'ha integrat plenament en el barri, on roman quan

²⁰ Sota el pretext de recuperar un pis que injustament li van prendre, fa participar del mobbing immobiliari a la seva actual dona (Vicky Fonsi) però quan ella pren consciència de les seves intencions i se sent amenaçada, serà l'ex-víctima del seu marit la que evitarà que les agressions es reproduïxin (adreçant-la a un programa de protecció per a dones maltractades). L'agressor mor en el desenvolupament de les trames criminals.

marxen els pares i participa activament de les activitats culturals (reafirmació de la seva vàlua com a cantant). Ambdues representen processos ben diversos: mentre que la jove recorre al suport familiar i l'ajuda psicològica, la Paquita Miralles no troba sortida a la seva ràbia fins que no la canalitza en ajudar a altres víctimes més dèbils. El pes d'ambdós personatges, així com el de la Montse Borràs –darrera víctima no consumada però objectiu últim de l'obsessió del violador– facilita l'empatia i la comprensió del seu punt de vista quan la situació de risc es reproduceix. Les tres dones comparteixen la por, la sensació d'inseguretat i el sentiment d'impotència davant els límits d'actuació legal: només poden interposar recursos sabent d'inici que són inviables. Totes tres adopten mesures de protecció personal (aparells de descàrregues elèctriques, ganivets o companyia masculina constant) lleugerament diferents, però, es mantenen fermes en una posició comuna: no creuen en la rehabilitació del violador ni el perdonen.

Per la seva banda, des de la perspectiva del violador es dona a conèixer l'estat en què es troba quan aconsegueix el tercer grau a través d'ell mateix i de l'educadora social –la Mireia, personatge ocasional de presència mínima– que explica el procés de rehabilitació seguit els darrers anys (depressió, teràpia, assistència mèdica). En Tomàs Soler es mostra conscient i penedit de les seves accions, es reconeix “encara malalt” però reclama el suport familiar per poder refer la seva vida. Això ve dificultat per la implicació sentimental del seu germà, en Sàhara, amb la seva víctima, la Montse Borràs. Es sobre el germà que es concentra el dilema ètic entre creure que la rehabilitació és possible i ajudar-lo, o no confiar-hi, i fer costat a la seva dona)–. L'ambivalència del convicte es fa evident en el recurs alternat que fa de la manipulació basada en la promesa de canvi (compassió) i l'amenaça de no fer-ho (culpabilització anticipada)²¹. Hi intercedeix l'educadora social, qui corresponsabilitza a en Sàhara de la rehabilitació definitiva d'en Tomàs (en una actitud professional que es posa en dubte, en mostrar-se enamorada del pacient –motivació passional que eximeix la representativitat del col·lectiu–).

En contraposició als intents de les seves víctimes per evitar que visqui en llibertat en sentir-se assetjades per la seva insistència en buscar-les i obtenir el seu perdó –a la interposició de recursos legals segueixen falses acusacions–, es situa el periodista del diari local que prova a intercedir en el rebuig generalitzat del barri apel·lant al seu dret a reinserir-se i a explicar-se. Però entre la comunitat de personatges implicats directament o indirectament amb

²¹ Quan el germà el visita per exigir-li que no torni a escriure cartes a les víctimes ni torni al barri, en Tomàs li explica que es va intentar suïcidar i que ha fet tot el que li han prescrit –fins i tot ha sol·licitat la castració química voluntàriament– però que, necessita la seva ajuda “vull canviar i tot sol no puc”. Davant la seva negativa, li recorda que els metges són els que li han donat el règim obert i, li fa xantatge per obtenir el seu suport: “quan surti d'aquí seré un home lliure i ningú podrà dir on vaig o on deixo d'anar, podré fer el que vulgui” (Tomàs, capítol 1851).

les víctimes (familiars i amics, també enganyats pel violador) predomina la visió de què aquest tipus de delictes són imperdonables i que la protecció i el dret a viure lliurement de les víctimes ha de passar per sobre del de la reinserció del delinqüent²².

Els fets es precipiten quan el germà li retreu que ha tornat a destrossar la seva vida –perd la parella per intercedir a favor seu– i en Tomàs, després de provocar una nova situació de tensió en el barri, decideix tornar a violar²³. El personatge apareix cremat viu en estranyes circumstàncies i, quan a la fi de la trama d'investigació se sap el que va passar, es manifesta conscient de no tenir cura i es redimeix dels seus actes exonerant a qui el va cremar, el germà, i suïcidant-se (mort expiatòria: “no vull fer mal a la gent que estimo”)²⁴. Aquí, l'actuació no és sancionadora: en Sàhara justifica l'intent de matar al seu germà com a recurs davant la resposta insuficient de les autoritats pel que fa a la prevenció de nous atacs: “la policia no faria res: li retirarien el tercer grau, acabaria la condemna i tornaria al carrer” (capítol 1.904).

²² El rebuig social ve representat en fer-lo fora del bar Peris, unànimement, quan s'apropa a en Narcís Crespo, o en la pallissa que rep de la parella d'una de les seves víctimes, en Paco Pardo, fart de la impunitat amb què es mou pel barri (“la policia no farà res” o “no m'importa que em matin” són les afirmacions d'en Tomàs al seu retorn; capítols 1.851-52). El que havia estat un dels millors amics d'en Tomàs Llorens la cinquena temporada, retreu fortament al periodista la publicació d'un article que, al seu parer, el defensa. En Quico Santamaría, el periodista, li explica: “Paco, va ser jutjat pel que va fer, ha complert una part de la condemna, i si li han donat el tercer grau deu ser per alguna cosa. Està penedit i es vol disculpar”. Quan en Paco li reclama que és molt fàcil disculpar-se quan el mal ja està fet, i en Quico verbalitza “no li podem negar la reinserció”, en Paco s'exalta: “Oh, i tant que li podem negar! O millor, li podem dir que et violi i després tu el perdones i el convides a casa teva i així cada dia el tindràs davant teu a l'hora d'esmorzar!”. L'apel·lació a la democràcia i la llibertat d'informació encara ho empitjora més –és una base d'aplicació en crisi pel que fa al cas concret–.

²³ “Tan de bo no fossis el meu germà”, li diu en Sàhara. I en Tomàs reprèn el discurs de culpar als altres de la seva situació: ell està pagant i no el perdonen, l'humilien (capítol 1.861). En Peris, quan truca a la policia perquè el facin fora del bar on en Tomàs el desafia, els hi diu “tant se me'n fot els anys que hagi passat a la presó, aquí hi ha gent que no el perdonaran mai. (A ell) Mai, em sents? Mai!” Els policies li recomanen evitar conflictes i marxar.

²⁴ En Sàhara rememora els fets (flashback visual amb la seva veu en off): va impedir que violés una noia però va ser el propi Tomàs qui va provocar-lo perquè acabés el que havia començat –cremar-lo viu– manifestant ser un covard per fer-ho ell mateix i conscient de no tenir cura. Una idea que expressa també en Sàhara en la seva confessió: “aquell dia vaig entendre que m'havia equivocat i que la gent com en Tomàs no canvia, que això que porten a dins no desapareix mai” (...) “estic penedit d'haver-lo defensat” (...) “ara ho sé: si el meu germà surt al carrer, el primer que farà és atacar una dona” (capítol 1.904).

Com les víctimes, que es fan costat per no sentir-se culpables per no haver-lo perdonat, només es mostra penedit d'haver-se deixat enganyar pel seu germà. Així ho corrobora quan davant la insistència de la Mireia per defensar-ne la memòria intenta fer-li veure que a ella també la va utilitzar i conclou: “Oblida'l, com faré jo. El món està molt millor sense monstres com ell”. Cap dels personatges fixos implicats manifesta, a la fi, el més mínim dubte sobre la inviabilitat de la rehabilitació del violador múltiple: l'actuació queda subjecta a instints incontrolables més enllà del seu desenvolupament moral (disposicional involuntari).

7.2.2 Risc d'exclusió social extrema: les persones sense llar

Amb menor intensitat, *El cor de la ciutat* també parla de la **reinserció social de personatges que viuen en condicions de marginació extrema**, les persones sense llar. Ho tematitza a partir de dos casos.

Figura 45-D. La reinserció social a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
12	Reinserció social de dona adulta en situació de risc: persones sense llar (alcohol, prostitució)	2 3	Ocasional temp. (sec)	Bloc (2 alterns)
13	Reinserció social d'home adult en situació de risc: persones sense llar (crisi personal i alcohol)	7	Fix (principal)	Cicle mig

Font: elaboració pròpia

El primer ve introduït per un personatge fix principal (Adrià Bosch) en situació de pobresa sobrevinguda (canvi d'ambient) i es construeix a partir d'un personatge ocasional (12-Yolanda; figura 45-D) que tindrà continuïtat durant dos temporades. Es tracta d'una dona jove, alcohòlica, que sobreviu al carrer exercint ocasionalment la prostitució, a qui se li facilita la possibilitat de reinserir-se condicionada a la seva desintoxicació. No compta amb cap suport familiar i l'ajuda solidària prové de personatges que han viscut situacions de marginació i/o integració social similars: l'avi desatès per la família que l'acull a casa, i l'immigrant marroquí nouvingut al barri, en Huari, que li dóna feina al negoci que tot just ha obert²⁵. El procés comporta diverses temptatives però es veu interromput per la darrera recaiguda en l'alcoholisme, arran de la mort d'en Huari i la incitació de la seva parella, en Quim Noguera, amb qui comparteix addicció.

²⁵ En la seva primera aparició, contacta amb un germà que viu a Melilla, a qui, instigada per l'Adrià Bosch, l'avi que l'ha acollit, visita per conèixer a les dues nebodes. Però a la tornada només s'explica que no ha estat ben rebuda, “sóc la borratxa” (capítol 270).

En el segon cas, es tracta d'un personatge principal fix, (13-Francesc Benjumea; figura 45-D) que permet narrar els successos vitals estressants que el duen a trencar els llaços familiars, laborals i socials i abandonar-se a la vida al carrer. Aquí, la trama de reinserció social –forçada per la família– té un recorregut mínim: el personatge de seguida es mostra incapaç d'aprofitar la possibilitat de refer els vincles laborals i socials, i la família acaba acceptant que visqui al carrer²⁶. Cap dels dos casos mostra, doncs, una resolució positiva de manera explícita i immediata: el problema és complex. En el primer cas, el personatge –ocasional– desapareix d'escena en ingressar en un centre de desintoxicació. En el segon cas, el personatge –fix, principal des del canvi d'escenari del serial– reapareixerà dos temporades més tard encarnant un rol negatiu en trames sobre les que es desenvolupen altres temes²⁷.

²⁶ Al final de la setena temporada el deixen marxar de casa i a l'inici de la següent l'avi descobreix que ha marxat del lloc on habitualment dormia i on cada setmana li portava menjar (capítol 1.425).

²⁷ Melodramàticament el personatge d'en Francesc Benjumea mai no acaba d'expiar les seves culpes perquè no supera la prova –sacrifici: solidaritat familiar–. La felicitat que sembla aconseguir amb la Rita (realització amorosa) és immerescuda perquè no inclou la compensació del mal fet a la seva filla (el context on es desenvolupa la trama d'assetjament escolar) i el destí se la pren (veure epígraf 7.4.2). Tampoc quan la seva filla el torna a necessitar (accident on perd la mà) respon positivament. Quan retorna al si familiar com a fill pròdig, reprèn el seu rol negatiu –ara mogut per la gelosia vers qui sí ha sabut guanyar-se l'estima familiar. Així li expressa el seu pare, quan acull a en Pau Bayarri, malalt esquizofrènic, com a fill després del seu intent de suïcidi i el fa fora de casa en saber-lo responsable de tot el que ha motivat la darrera crisi familiar: “No hables de família que tu no sables lo que es eso. Siempre te has desprecupado de tus hijos. El Oscar sólo te interesó cuando podía triunfar jugando al futbol y a la niña, dudo que la hayas querido nunca. Luego nos arruinaste y huiste cuando más te necesitábamos. (Y te perdoné) Pero a la mínima has vuelto a hacer lo que mejor sabes: hacernos desgracias. El Pau, en cambio, en sólo unos meses me ha hecho más feliz y me ha demostrado ser más hijo mío de lo que tú has sido jamás. Por eso te pido que te vayas de esta casa y no vuelvas más. No permitiré que vuelvas a destruir esta familia. Hoy mismo te quiero fuera de aquí.” Tampoc el fill li fa costat i el personatge no torna a aparèixer (capítol 1.624).

7.3 Violència domèstica

Si la lògica narrativa requereix conflictes i *El cor de la ciutat* com a declinació del fulletó melodramàtic es concentra en les relacions interpersonals en el si de les llars, les problemàtiques d'actualitat més factibles d'entrar a formar-ne part, a priori, són les que contemplem sota la denominació genèrica de violència domèstica. En aquest àmbit, el serial català ha focalitzat l'atenció preferentment en la violència de gènere, concretament la que s'exerceix sobre les dones en el si de les relacions de parella, i en un nombre menor d'ocasions, ha narrat històries de maltractament a menors.

7.3.1 Violència de gènere

L'estratègia d'introducció del tema marca una primera incursió en la violència de gènere a partir de personatges fixos secundaris poc contrastats. Així, l'agressor (1-Ramon Echevarría, figura 46-A) s'adscriu al tipus *dolent* del melodrama: un personatge pla, caracteritzat pel seu comportament hipòcrita i interessat que sedueix als que l'envolten apel·lant a la bondat de les seves intencions per acabar traint a qui l'ajuda, mentre que la víctima és una jove romàntica, àvida d'atenció (la Remei)²⁸. El context de temes encadenats que aporta les claus interpretatives és el de la lluita per la custòdia de la filla de la seva ex-dona, com a venjança per un amor no correspost (veure epígraf 6.2.2). En Ramon utilitza a la Remei per satisfer les seves necessitats i els seus plans contra la Mari Esteva –li encarrega mantenir a la nena lluny de l'ex-dona–, i més tard, contra la mare d'acollida, la Pilar Balaguer –a qui vol incapacitar per fer-se amb el negoci–. La noia es deixa fer a canvi del que creu la materialització d'un amor sincer i el que comença per recloure-la a casa i no deixar-la sortir sense permís, acaba amb pallisses quan en Ramon descobreix que l'ha desobeït –la Remei, commoguda per l'ex-dona, li facilita les visites a la nena d'amagat–. Tot i així, malgrat els consells de les amigues o de la mare d'ell quan sospita les agressions i vol ajudar-la, la noia el justifica i no és fins que veu l'abast de les intencions d'en Ramon –revelació de la

²⁸ En Ramon Echevarría o Ramon de les olives, adoptat per la Pilar Balaguer, manté una actitud constant al llarg de les primeres temporades: sap detectar les mancances afectives de les dones que l'envolten i aprofitar-se'n –la pèrdua d'un fill, l'absència d'un pare per a la nena (la Mari Esteva), la necessitat d'amor i reconeixement social (la Remei)–. El caracteritza la falta de lleialtat i d'agraïment (pretén incapacitar a la Pilar per quedar-se amb la parada del mercat, pretén fer mal a la Mari prenent-li la nena, o maltracta a la Remei quan és l'única que encara li fa costat). La seva conversió arriba quan torna al barri (temporada 5) convertit en Mosso d'esquadra –buscant reconeixement social– després d'haver apallissat al violador de la Mari (manifestació d'amor no revelada). Però aleshores el seu perfil és marcadament ambigu (construcció de sospitosos de ser el violador: trames de suspens). Acabarà empresonat pel crim que ha ocultat i sobre el que ha refet, en fals, la seva vida (principi de justícia moral del melodrama).

naturalesa egoista que el mou a actuar (disposicional i no només situacional)– que es desenganya i es decideix a abandonar-lo. No hi ha sanció penal de l'agressor en no cursar denúncia, i la reprovació social queda diluïda en la falsa imatge de redimit que en Ramon adopta la següent temporada (integrant de l'organització religiosa).

A aquesta primera incursió es succeeixen casos en què varia el tipus d'accions violentes i les relacions de parella que proveeixen el context, si bé solen detectar-se factors de submissió, dependència o risc afegit per a les víctimes: dona violada per l'assistent social que l'ha ajudat a obtenir el règim de visites no tutelades a la seva filla (2-Nacho; Mari Esteva; figura 46-A); dona en tractament per addicció al sexe embarassada del seu cap a la feina (3-Marc Pomerol; Noèlia; figura 46-A); dona adulta casada amb un delinqüent condemnat per violència de gènere reincident (5-Joel Recasens; Vicky Fonsi i Marga Llobet; figura 46-B) (veure també cas 10, figura 45-C Reinserció).

Figura 46-A. La violència domèstica a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats (1)

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Violència de gènere (psicològica i física) (home –dona)	2	Fixos (secundaris)	Bloc
2	Violència de gènere (assetjament i violació) (home–dona) (relacions de parella i abús d'autoritat)	3	Ocasional a fix (secundari)	Bloc
3	Violència de gènere (psicològica) (home –dona) relació no amorosa: embaràs accidental (hipersexualitat)	8	Fix a ocasional (temp 5-8) (secundaris)	Bloc
4	Violència de gènere i adolescència (psicològica) (home –dona)	9	Ocasional a fix (temp) (sec)	Cicle Curt
5	Violència de gènere reincident (assetjament a víctimes) (home –dona)	9	Ocasionals (temp)	Serial
6	Violència de gènere (amença física) (drogodependència) (home –dona)	10	Fixos (principals)	Serial*

Font: elaboració pròpia

*Epíleg temporada 10 (bloc únic)

El cas 2 (figura 46-A) és el més ambigu pel que fa a la seva tipificació – violència de gènere i/o assetjament sexual en l'àmbit laboral– ja que parteix de la relació asimètrica que s'estableix inicialment en l'exercici professional (assistent social i processada). Però l'agressió sexual es produeix en el marc d'una incipient relació sentimental a la que la dona accedeix pressionada per la família i el sentiment d'agraïment per l'ajuda que ha rebut. Aquest context permet mostrar la situació de desemparament en què es troba la víctima de violació quan es posa en dubte si la relació sexual ha estat o no consentida; i la impunitat de l'agressor quan no es poden demostrar els fets davant les

autoritats. La sanció prové d'una iniciativa individual (pallissa) que serà al seu torn sancionada jurídicament (penal).

En el cas 5 (figura 46-A) tampoc les autoritats judicials i policials resulten clarament eficaces en la seva actuació preventiva que es veu limitada pel respecte als drets de qui ja ha estat processat i es troba en procés de reinserció. El comportament reincident de l'agressor duu a la seva víctima a prendre mesures alternatives lícites –com la protecció masculina de la seva nova parella, en Sergi Frías, Mosso d'esquadra– o il·lícites –com les falses acusacions amb què aconsegueix noves ordres d'allunyament²⁹. El relat dels fets no contempla en aquest cas agressions físiques sinó un constant assetjament –immobiliari i sexual– a la primera víctima, la Marga Llobet, i l'incipient reproducció de la seva conducta quan amenaça a la seva dona actual (la Vicky Fonsi, segona víctima potencial que evita l'agressió amb l'ajuda de la primera). A la solidaritat entre víctimes de violència de gènere, s'hi afegeix però, el recurs a associacions que les acullen quan s'atreveixen a sortir de la llar (no visualitzades, únicament en referència verbal).

Hem afegit aquí un incipient cas de violència de gènere entre adolescents tot i no ser destacat –es tracta d'una trama de breu recorregut sobre personatges secundaris (4-Jofre Murgades; Alba Pardo; figura 46-A)– per la variable d'edat. L'agressor és un jove conflictiu, personatge ocasional, caracteritzat per la seva necessitat d'atenció i la falta d'empatia vers els altres, a més de pel seu breu però intens currículum delictiu³⁰. Les humiliacions constants a les que sotmet a la seva xicoteta, l'Alba, en públic, són justificades per la noia davant dels amics, fins i tot quan passen dels insults a drogar-la i deixar que altres provin a aprofitar-se'n³¹. La relació culmina quan en Jofre instiga a la

²⁹ Una actitud que es repeteix en l'epíleg per part de les víctimes del violador del barri quan obté el tercer grau (veure cas destacat 1, epígraf 7.2).

³⁰ Tal i com sintetitza en Fidel, quan l'àvia de l'Alba li demana referències: “Mira Cecília, en Jofre porta una carrera que Déu n'hi do: primer va començar putejant el fill de la Patrícia, després el van fer fora de l'institut perquè va punxar les rodes del cotxe del tutor, després va estar treballant pel Gerard (el prestamista mafios). Venia a cobrar-me a mil”. I a continuació l'Alex explicarà que va drogar i emborratxar la noia: “l'Alba està enamorada i aguanta tot el que li fa el Jofre. Nosaltres li diem, eh, però...!”. (capítol 1828). El que posa en alerta la dona per actuar.

³¹ Quan, per exemple, la tracta de tonta i flirteja amb una altra noia a qui s'endú a fer un tomb en moto, davant dels amics, un d'ells li intenta fer veure. “No sé com permets que et parli així.” “Així com?” “Et tracta fatal, Alba!” i ella el justifica: “és la seva manera de parlar” (capítol 1817). En Jofre organitza una festa on intenta lligar amb una altra mentre a l'Alba, drogada i borratxa, se la rifen els amics i la graven amb el mòbil. Quan la noia insisteix a quedar-se amb ell perquè l'estima, se la treu del damunt dient: “no em vinguis amb mariconades, em fots fàstic” (capítol 1819). Tot i així, és ella qui li demana disculpes, i ell qui la torna a menysprear: “Em fots gràcia. Passo. No vull tirar-me a la típica nena que no sap prendre drogues i posa l'excusa del xarop” (capítol 1823).

vulnerable noia a prestar-li diners –que pren d'amagat del negoci familiar– i més tard, a guardar-li la droga amb què vol iniciar-se com a camell. La intervenció dels familiars de l'Alba –l'àvia es desfà de la droga i fa entrar en raó a la noia, mentre que l'avi amenaça al noi– posa punt i final a la relació.

Però no sempre es recorre a personatges ocasionals en el rol d'agressor, ni tampoc tots són personatges plans com el del primer cas –amb actituds delictives o psicòpates– (veure per exemple en Marc Pomerol, a qui la seva víctima qualifica de “difícil, però incapaç de matar”, cas 8, figura 45-C Reinserció). El cas més significatiu en aquest sentit es troba a la darrera entrega del serial conduït per un personatge principal (6-David Peris; figura 46-A) que s'ha definit en la seva trajectòria biogràfica a partir d'un constant conflicte intern entre allò èticament correcte i la seva naturalesa agressiva³². En aquest, com en els casos més rellevants (és a dir, els conduïts per personatges principals i/o amb tractament serial), la víctima esdevé més forta: bé perquè ha superat la situació i/o compta amb l'ajuda d'altres víctimes (com la Vicky i la Marga, cas 5), o bé perquè la maternitat –la Marta Vendrell (cas 6) està embarassada– i la convicció de què la conducta agressiva de la seva parella no variarà, la fan actuar amb més determinació.

Val a dir que l'episodi violent entre joves on la víctima està embarassada ha estat representat prèviament, de manera episòdica, en el marc de la maternitat adolescent: quan en Cristian li clava una bufetada a la Yessi enmig d'una discussió (sisena temporada). En el cas de la Marta Vendrell, es rememora en un flashback que mostra una situació tensa on en David Peris aixeca la mà a la jove embarassada. El que a ella li serveix de revulsiu per decidir deixar-lo: “em fas por, David” li recorda constantment. Ambdues víctimes oculten els fets a la família, sabedores de les conseqüències que pot tenir sobre els agressors –més enllà de la represàlia física puntual, el rebuig en el si familiar, on la violència és categòricament inadmissible–.

³² També és aquí on la força pedagògica de l'estructura melodramàtica es manifesta de manera més evident. En les relacions de la parella Marta Vendrell i David Peris, el caràcter autoritari i intransigent d'ell, i la seva gelosia han estat la tònica dominant (temporada 2). El personatge masculí arrossega, a més, l'estigma d'haver matat a la seva dona (temporada 6) i un constant anar i venir per conflictes d'índole diversa (grups violents, consum de drogues, etc.) on els seus intents de ressorgir es veuen constantment obstaculitzats per les circumstàncies (víctima d'assetjament laboral en dos ocasions per ser objecte de desig sexual, per exemple). Quan refà la seva vida a París amb la Marta, la recaiguda en la drogoaddicció –context on emergeix l'episodi de violència de gènere (amenaça)– no té cap justificació externa i suposa la transgressió del valor primordial del serial: l'amor a la família; iniciant un nou camí narratiu que l'ha de dur a redimir-se dels pecats que li havien estat perdonats justament en el cercle familiar.

7.3.2 Violència contra menors o discapacitats psíquics

Pel que fa al **maltractament infantil**, tal i com s'ha apuntat en el capítol anterior (veure 6.2.4), l'estratègia d'introducció és progressiva: primer amb un cas de sospita (8-Mari Esteva sobre la seva filla Desi, figura 46-B) on les acusacions són infundades, i després amb un cas efectiu que es segueix de manera serial (contextualitzant causes i conseqüències) (9-Manel Ripoll sobre la seva filla Paula, figura 46-B). Aquí, paga la pena insistir en què es tracta de personatges ocasionals –el nou nucli familiar de la quarta temporada– i el tractament, al igual que en el cas d'assetjament escolar (veure epígraf 7.4.2) o la reinserció del violador (veure epígraf 7.1), inclou el seguiment tant de la víctima com de l'agressor.

Figura 46-B. La violència domèstica a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats (2)

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
7	Maltractament a discapacitat psíquic* (<i>padrastra</i>)	1	Fix (principal)	Cicle mig
8	Maltractament infantil (sospites infundades) (depressió i alcoholisme, lluita per la custòdia de la filla)	2	Fix (secundari)	Cicle mig
9	Maltractament infantil (pare-filla) (detecció, denúncia, rebuig social i teràpia, centre acollida)	4	Ocasional (secundari)	Blocs 2
10	Abusos sexuals infantils (pare-filla) (previ:TCA) (superació del trauma com a adult; reacció familiar)	7	Ocasional (secundari)	Bloc (continuitat)

Font: elaboració pròpia

El relat s'ordena presentant primer l'ambient on es produeix el maltractament. L'accident que deixa en estat vegetatiu la mare socava l'estructura familiar: el fill adolescent deixa els estudis i marxa de casa, el pare perd la feina i la nena ja de per si introvertida, dóna símptomes de recloure's encara més. La mort de la dona i la reaparició de la figura del pare –l'avi dels nois, de qui no han sentit a parlar– trastoca a en Manel Ripoll, un personatge contrastat, a voltes esquerp i dur amb els fills, a voltes vulnerable i afectuós, i es produeixen els primers episodis violents.

Al temps que es narra la situació d'indefensió de la víctima i la dificultat per detectar el que està passant per part dels que l'envolten –la nena només li confia el secret a en Narcís i la seva parella, els joves discapacitats psíquics, però no ho certifica a cap adult per por a les represàlies–, s'explica l'estat depressiu de l'agressor i el procés d'incipient recuperació que li facilita la Paquita Miralles –n'evita el suïcidi, l'ajuda a trobar feina i esdevé la seva nova

parella sentimental—. En sortir a la llum les agressions tot es trastoca (veure epígraf 7.1; cas 8, figura 45-C), però es narra tant el procés de rehabilitació i reinserció del maltractador –víctima, al seu torn, d'abusos paterns durant la infància— com la difícil adaptació a la família d'acollida temporal en què es troba la menor víctima de violència domèstica. La resolució oberta d'aquesta trama quan la restauració de l'ordre familiar esdevé impossible, presenta la violència contra els fills com un problema greu de difícil resolució³³.

En relació al punt de vista enunciatiu pel que suposa la detecció i comunicació dels fets, el referent més clar és el **maltractament del jove discapacitat psíquic –equiparat als menors en situació de risc—** de la primera temporada (7-Jordi Vidal a Narcís Crespo, figura 46-B, cicle mig de trenta capítols). En aquest cas els abusos psicològics i físics els infringeix la parella de la seva mare, un personatge descrit en negatiu (egoista, hipòcrita i mancat dels valors ètics fonamentals d'amor a la família i respecte al pròxim) i habituat a manipular als altres³⁴. Malgrat les símptomes evidents d'un problema per a la resta de la família i els amics (en Narcís es mostra atemorit davant d'en Jordi, i té un comportament regressiu: es pixa a sobre, té atacs de fúria, està trist i poc comunicatiu, etc.) la mare no s'ho vol creure –encegada d'amor i col·lapsada per altres problemes, com la imminent mort de la seva millor amiga—. És el germà petit, l'Ivan Crespo, qui aconsegueix enregistrar els fets i enfrontar-la, a ella i a l'agressor, amb el que està passant. La reprovació dels actes no depassa l'àmbit familiar i per respecte als pares de l'agressor, coneguts del barri, no cursen cap denúncia ni ho fan públic, evitant fins i tot la sanció social.

³³ Tal i com hem seguit en epígrafs anteriors (veure 7.1) l'agressor adult deixa a la nena a càrrec del germà major d'edat, sufragant les despeses econòmiques i desapareix d'escena. El personatge infantil també queda reduït a alguna aparició esporàdica en la temporada següent –però desapareix definitivament quan el germà marxa a treballar fora i s'explica que ha estat acollida per un amic de la família, un personatge ocasional que també ha quedat fora de l'escenari de Sant Andreu (en Vicenç Fabra, pare de la Kristina, la parella del seu germà) (referència verbal).

³⁴ En Jordi torna amb la Montse quan es troba sense més recursos i li fa creure que busca feina per establir-se amb ella, al temps que es resisteix a que aculli al fill de la Vicenta o intenta fer-li valorar la possibilitat de tancar en algun centre a en Narcís perquè “depèn massa d'ella”. Al jove discapacitat, li dispensa un tracte vexatori –amb insults com retardat o subnormal, menyspreus i amenaces de tancar-lo en un manicomi, o falses acusacions que li comporten retrets i càstigs de la resta de la família i en especial de la Montse— i ocasionalment li pega.

Cas destacat (2): Abusos sexuals de menors en el si familiar

L'altre cas significatiu, pel tractament serial que rep és el dels **abusos sexuals durant la infància**. Tal i com hem apuntat en epígrafs anteriors (veure 6.2.7), tot i que es continua limitant el protagonisme a personatges secundaris ocasionals (10-Mònica Galí, professora a l'institut, víctima del seu pare, Armand; figura 46-B), en aquesta ocasió es força una relació progressiva d'empatia entre l'espectador i la jove. La novetat és el tractament enunciatiu on es combina la focalització externa amb la focalització interna respecte a la protagonista, promovent un recorregut que passa per l'estranyament, la distància i la posterior comprensió i empatia de l'espectador, que descobreix amb ella la causa última dels seus trastorns psicològics.

L'espectador contempla la problemàtica relació de la noia amb la seva família, coneix els intents de suïcidi en el passat i assisteix a tot un seguit de situacions on s'evidencia una actitud conflictiva –gelosa, possessiva i arisca– que li dificulta mantenir la relació sentimental amb un company de feina pacient i comprensiu, l'Albert Paré. Es facilita la connexió de l'espectador amb l'Albert més que no pas amb la Mònica, de qui no s'expliquen les motivacions que la impulsen a actuar: ni perquè evita als pares o discuteix amb el germà sistemàticament quan només es preocupen per ella, ni perquè es resisteix primer, i fingeix després, en les seves relacions sexuals amb l'Albert. Es varia el punt de vista cognitiu quan l'espectador sap que pateix bulímia a la fi del primer bloc, el que dóna una explicació lògica del seu estrany comportament i genera un cert suspens fins que la parella ho descobreix i prova a ajudar-la.

El tractament d'aquest trastorn del comportament alimentari és de cicle mig i segueix la línia que hem descrit per a les drogodependències: només quan es compta amb algú pròxim (familiar o parella) que conegui el problema i hom mateix el reconeix i vol enfrontar-lo, és possible resoldre-ho³⁵. En el cas de la

³⁵ Quan finalment l'Albert enxampa la Mònica en un atac d'ingestió compulsiva de menjar –vint capítols després de què l'espectador ho sàpiga– l'enfronta amb el problema, que ella nega i no vol definir. “Això és normal hi ha molta gent que li passa...que quan està nerviós, necessita menjar (...) Intentaré controlar-me (...) Però mira, si estic prima. Jo menjo bé eh! L'únic és que... de tant en tant... Però és com aquesta gent que li agrada molt la xocolata (...) No tinc cap problema, de debò” al lega ella. “Però no d'aquesta manera... si t'haguessis vist! (...)Tu sola no podràs... No, Mònica, no t'enganyis. Saps que tens alguna mena de trastorn i si no poses remei anirà a més” li refuta ell. Fins que finalment decideix prendre la iniciativa: “Mònica, tu no has de patir per res. Tot té solució. Anirem al metge, farem el que sigui i ho resoldrem Però m'has de prometre que estaràs tranquil·la i que confiaràs en mi. Perquè t'estimo. T'estimo molt. I en això no estàs sola. Ho entens?” (capítol 1.312).

Mònica Galí, la dificultat ve donada per la seva pròpia resistència primer a trobar l'origen del trastorn –el trauma psicològic dels abusos– i després, quan ja ho ha explicat a l'Albert –i als espectadors– a enfrontar-ho i deixar-se ajudar³⁶. Així, la bulímia nerviosa que emergeix com a causa es defineix com a efecte del trauma pels abusos sexuals patits a mans del pare quan era menor (veure epígraf 6.2.7.1), el que permet a l'espectador entendre el personatge de la Mònica fins i tot quan mostra conductes de risc, com autolesionar-se –extrem que detona la ruptura sentimental amb l'Albert–³⁷.

Al llarg del tercer bloc, la història es segueix a través del personatge de la Mònica que es decideix a fer el pas definitiu en adreçar-se a una associació d'ajuda especialitzada en casos d'abusos sexuals a la infància. Es facilita així, la duplicació dels casos relatats a través d'un jove amb qui la Mònica assisteix a la teràpia de grup, en Gerard, víctima d'abusos per part de l'oncle, que no compta amb el suport familiar quan els hi comunica els fets i acaba suïcidant-se (cicle curt)³⁸. Tant les víctimes com els personatges implicats –amics i

³⁶ Després de veure al seu pare agafant la neboda, tot just acabada de néixer, i dient-li “la meva preciositat, la meva petita Mònica”, marxa corrents de l'hospital. L'Albert tot i saber que ha patit un nou atac d'ansietat, cansat de veure que no col·labora amb la terapeuta ni accepta cap mena d'ajuda per solucionar el problema, l'enfronta a casa: “Doncs, què vols? Que no ho veus que així no podem seguir? A casa teva es pensaran que estàs sonada! Si haguessis vist com has sortit de l'habitació...Pel teu germà era un dia important, Mònica! (...) Collons, digues alguna cosa! Què passa? Què vols? M'escoltes? Ets una egoista! Només penses en tu, en tu, en tu, i els que estem al teu voltant a la merda i n'estic fart!”. És aleshores que la Mònica explica que ha recordat coses, ha tingut malsons –presenciats per l'espectador, focalització interna– que “al principi em pensava que no, que no havia passat. Però ara ja sé que sí, que va passar”. I relata els episodis d'abusos sexuals per part del pare des dels sis anys fins als dotze i com la mantenia silenciada “Ets el meu petit tresor, em deia. La meva petita Mònica, ja ha passat. Em deia que era el nostre secret i que si ho explicava a algú, la mare i ell es divorciarien i seria culpa meva.” El que ara tem veure reproduït en la neboda (capítol 1.333).

³⁷ Aquest és un primer cas singular en el tractament de trastorns psicològics del serial. Fins al moment els personatges que han patit psicosis o altres tipus de trastorns similars han estat presentats com a “dolents” perillous de conducta imprevisible. En el cas de la Mònica Galí, la definició dels trastorns com a malaltia, coneixent-ne l'origen traumàtic, facilita entendre tant la seva actuació com la de l'Albert quan, sobrepassat i impotent, trenca a la relació: “O poses de la teva part o no ho superaràs. Els de casa teva ho han de saber... Jo no et puc ajudar, ara ho has de fer tu.” (capítol 1349)

³⁸ En Gerard explica al grup de teràpia com ho va dir a casa seva: “Jo pensava que la notícia cauria com una bomba, que tothom em faria costat. Però al principi ni em van creure. Em preguntaven perquè m'havia inventat una cosa així. (...) La meva germana sí que em va creure. Però no entén perquè m'ho vaig deixar fer, perquè no ho vaig dir en el seu moment i perquè ho he explicat després de tant de temps quan ja no s'hi pot fer res.”. Es destaca que la família no li ha fet costat “Per mi és com si ja no tingués família. I el pitjor és que el meu tiet continua anant a dinar cada

professionals que donen suport a la Mònica— entenen que no es busqui ni sanció legal ni redempció del mal fet, però sí un reconeixement públic que permeti ajudar a la víctima a superar-ho: “Vull que reconegui els abusos davant de tothom (però) (...) el meu pare no té dret a demanar-me res i jo no tinc cap obligació de perdonar-lo” (Mònica a la terapeuta, capítol 1.406). La trama relatada de manera episòdica sobre en Gerard, es reproduceix amb ella amb una resolució diversa. Quan finalment ho explica als de casa, ha de veure com es neguen a escoltar-la i l'acusen d'inventar-se els abusos fins que la noia aconsegueix que el pare ho reconegui, al temps que la mare i el germà accepten els fets i la corresponsabilitat per no haver-ho detectat, i li fan costat³⁹.

Però també aquí les reaccions es diversifiquen entre els familiars afectats: mentre que el germà li ofereix el seu suport incondicional —amb una empatia potenciada pel fet de ser pare—, la mare decideix finalment tornar amb el seu marit i sobreposa la reputació de la família al benestar de la seva filla, a qui arriba a corresponsabilitzar dels fets: “Ha passat molt de temps i ell n'està penedit. (...) Tu no vas dir mai res, vas callar i vas deixar que passés!” (Elvira a la seva filla Mònica, capítol 1.419). La contraposició d'opinions en el si familiar, on els personatges es mouen entre el deure moral, el rebuig, la vergonya i la gestió de la seva doble implicació emocional, s'il·lustra en el que es contempla com a resolució: la Mònica, reconciliada amb la seva parella, decideix participar d'unes jornades de sensibilització sobre els abusos sexuals en la infància i l'adolescència amb els seus alumnes com a part de la teràpia, que sap, necessitarà tota la vida.

Aquesta iniciativa permet fer emergir breument el debat sobre la pertinença d'incloure la problemàtica dels abusos sexuals a menors en el discurs públic de l'escola (fer pedagogia a partir del relat de testimonis) —“els nanos han d'estar informats i què han de fer si s'hi troben. No els hi parlem mai d'això i és important!” (Ricard, germà de la Mònica, capítol 1.413)”. La xerrada de la Mònica explicita la importància de donar a conèixer el problema: trencar el silenci és la millor forma de prevenció i detecció dels abusos a menors. Aquí

diumenge, com si no hagués passat res.” però que cal explicar-ho: “Tan de bo la meva família hagués reaccionat d'una altra manera. Però no podia seguir amb tota aquella merda dins. Ara estic sol i és molt dur. Però em sento millor.” (capítol 1.365)

³⁹ En veure que no la volen escoltar, la Mònica decideix escriure a la seva família cartes on detalla els abusos patits: “Perquè per la meva família és molt fàcil creure que tot això no va passar o què van ser coses sense importància (...) fins ara m'havia sentit culpable per fer-los patir, per donar-los-hi problemes, però vull que entenguin que els culpables són ells. El primer de tots el meu pare, però també la meva mare, per haver ignorat el que va passar. No em puc creure que no se n'adonés de res, i que fins i tot ara continuï fent costat al meu pare en comptes de protegir-me. I també el meu germà és culpable, per no haver-me cregut i per no haver-me escoltat.”

el didactisme i l'experiència individual es conjuguen en el seu discurs –el de l'autor implícit que dona pautes clares d'actuació–:

“L'experiència dels que han patit abusos sexuals en la seva infància és aquesta: el silenci. El silenci és la garantia del secret. L'abusador s'excusa en el silenci, la víctima avergonyida, es refugia en el silenci i la família, que sovint és còmplice de tot això, s'amaga en el silenci. I tots callen. Però callant no se soluciona res. Callant només s'aconsegueix que altres nens i nenes o adolescents com vosaltres continuïn patint. (...) és terrible que l'adult traeixi aquesta confiança i se n'aprofiti, perquè el nen creu en ell i està indefens.”
(Mònica –discurs en públic– capítol 1.419).

7.4 Assetjament sexual i/o moral en l'àmbit laboral i escolar

El cor de la ciutat narra diverses històries d'assetjament en l'àmbit laboral al llarg de la seva primera etapa, i a partir del canvi d'escenari i la introducció d'un nou ambient –l'institut– centra l'atenció en la problemàtica de l'assetjament en l'àmbit escolar.

7.4.1 Assetjament sexual i/o moral en l'àmbit laboral

La major part dels casos en l'àmbit laboral tenen un component amorós com a interès o motivació inicial però només en dos casos es tracta d'un **assetjament sexual**. Malgrat ser temes poc rellevants en quant al pes específic de les trames i el protagonisme de personatges ocasionals com a agressors de personatges fixos generalment secundaris, ambdós presenten una doble temptativa amb diversa evolució.

Així, en el marc de la primera temporada, on s'han destacat les incursions en ambients delictius i/o violents, la situació d'abús de poder s'estableix sobre dues dones en situació de risc –una ex-presidiària en procés de reinserció a qui el seu superior amenaça amb informar negativament perquè li retirin la llibertat condicional (1-Clara Bosch, figura 47-A) i una mare de família, vídua en situació de precarietat econòmica a qui regateja la feina (1-Paquita Miralles, figura 47-A)–. A la resistència de la primera s'oposa la cessió al xantatge de la segona que recorre a la venjança personal en no obtenir recompensa i sentir-se utilitzada: posa en evidència l'assetjador, en Sabater, davant de la seva dona, però no el denuncia⁴⁰.

Figura 47-A. L'assetjament sexual en l'àmbit laboral a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Assetjament sexual (home–dona) (encarregat a subordinades) /doble	1	Ocasional / Fíx (secundari)	Cicle mig
2	Assetjament sexual (home–dona) (client a treballadora de l'empresa)	5	Ocasional a Fíx (temp)(sec)	Bloc (continuïtat)

Font: elaboració pròpia

⁴⁰ És la mateixa Paquita qui amenaça a en Sabater amb una denúncia col·lectiva per assetjament sexual si informa negativament sobre la Clara Bosch –que s'ha despatxat el dia abans per evitar l'abús– (capítol 36).

La segona incursió en l'assetjament sexual en l'àmbit laboral, també amb una extensió limitada, s'emmarca, com hem assenyalat en epígrafs anteriors, en la definició de personatges ocasionals com a possibles sospitosos de ser el violador del barri de la cinquena temporada (2-Orpinell sobre Laura Martínez, figura 47-A). Aquí la trama evoluciona implicant a una anterior víctima de violència de gènere (2-Remei, figura 47-A; veure també cas 1, figura 48-A), sobre la que es repeteix l'esquema d'engany: l'interès sexual disfressat d'amor per part de l'agressor. Tampoc aquí hi ha sanció penal tot i que s'interposa una denúncia per assetjament⁴¹, però sí social: la Laura és ajudada pels dos ex-marits i en últim terme per en Ramon, que actua a títol i per interès personal però aprofitant el seu rol professional de Mosso d'esquadra quan va a advertir a l'Orpinell. En contraposició, la Remei, que no fa cas de les advertències de la Laura, n'acaba patint les conseqüències, i evita que s'agreugi la situació amb per si sola. De la mateixa manera que, temps després, quan el personatge de l'assetjador retorna, orquestra la sanció social col·lectiva i perjudica la seva imatge⁴².

En canvi, l'**assetjament moral** en l'àmbit laboral rep un tractament més plural en constituir-se com un tema recurrent al llarg de les temporades següents (de la tercera a la sisena), generalment protagonitzat per personatges ocasionals i/o fixos secundaris. Entre els sis casos destacats (veure figura 47-B), s'introdueixen canvis sobre la variable de gènere (home a dona, dona a home, home a home i dona a dona), la relació jeràrquica entre assetjador/a i assetjat/da (treballador i superior, treballadors en igualtat de condicions, empresa vers treballador), la transitivitat de l'acció (pèrdua de la feina o obertura d'expedients, danys a tercers inclosa una mort accidental, o suïcida), i també varia el grau de suspens que s'imprimeix en el relat de les històries.

Però cal matisar que la major part s'ancoren en una història de traïció amorosa o rebuig que forneix els motius per actuar. Així, la Clàudia – personatge ocasional – actua per despit contra el David Peris perquè, a banda de recordar-li que era un home casat per frenar les seves insinuacions, li ha pres el càrrec de xef del restaurant Can Solsona al que aspirava per veterania, i boicoteja d'amagat la cuina fins a aconseguir que l'acomiadin (cas 4, figura 47-B). En David Peris pateix de nou el boicot a la cuina al Sibarita, el negoci

⁴¹ A la falta de proves s'hi afegeix la negativa a testificar de les companyes de la Laura, que per preservar el lloc de treball, l'acusen de provocar-ho, fins i tot, quan una d'elles n'ha estat la víctima anterior.

⁴² La Remei quan es veu atrapada per l'Orpinell li segueix el joc per provocar-li una ferida dolorosa amb la cremallera dels pantalons, que permetrà descartar-lo com a sospitós de violació (temporada 5). L'Orpinell tornarà a escena la novena temporada, quan obri un basar amb la seva dona, la Patrícia Guerau. Però la Remei és un personatge fix secundari, plenament integrat en el teixit social del barri, caracteritzat a més com a dona tafanera i xerraire, el que li permet tornar a venjar-se de l'assetjador promovent el boicot del negoci.

de menjar preparat que obre amb l'Ivan Crespo, quan aquest s'assabenta de que la Marta, la seva parella, el va traïr amb ell; aquest cas, conclou amb un accident per negligència on mor un tercer (cas 5, figura 47-B). En el decurs de la mateixa temporada s'explica un altre cas d'assetjament laboral derivat d'una venjança amorosa, aquest cop en un centre d'assistència primària (supervisora i metgessa de capçalera) i posant en risc la salut de terceres persones –pacients amb medicació alterada, devaluació del servei– (6-Consol sobre Carme Bosch, figura 47-B). En darrer terme, la sisena temporada ofereix un tractament similar amb casos quasi incipients en l'oficina bancària on es creuen múltiples enveges i aspiracions amoroses (cas 8; figura 47-B)⁴³.

Figura 47-B. L'assetjament moral en l'àmbit laboral a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
3	Assetjament laboral (home a dona, cap i treballadora) (acomiadament: embarassada; implicació sindicalista)	3	Fix (secundari) / Ocasional	Cicle mig (en continuïtat)
4	Assetjament laboral (dona a home, companys/superior) (despit –rebuig sexual i ascens laboral–)	4	Ocasional / Fix (pral)	Bloc
5	Assetjament laboral (home a home, socis) (triangle amorós, venjança) (homicidi involuntari negligent)	5	Fix (pral) / Fix (pral)	Blocs 2
6	Assetjament laboral (dona a dona, companys/superior) (triangle amorós, venjança) (segrest i intent d'homicidi)	5	Ocasional / Fix (secund)	Bloc (en continuïtat)
7	Assetjament laboral (empresa – treballador) (suïcidi i lluita sindical)	6	Ocasionals (secundaris)	Bloc (en continuïtat)
8	Assetjament laboral (home a home) (triangle amorós) (múltiples casos incipients)	6	Ocasionals (secundaris)	Cicle mig

Font: elaboració pròpia

⁴³ En Josep Valverde, director de l'oficina, s'enamora de l'Eva García i li facilita l'ascens (sots-director apoderat) quan en Francesc Benjumea hi renuncia; però ella, tot just divorciada, té una aventura amb en Miquel Castells, el darrer treballador jove incorporat. Mentre que l'Eva maltracta a en Benjumea per tornar-li el menyspreu que sempre li ha dispensat, aquest comet un desfalç important a l'oficina, que en Valverde atribueix, per interès personal, a en Castells, aconseguint que el traslladin a Badalona. Finalment, l'Eva descobreix l'origen del problema i ho aprofita per deixar en evidència la mala gestió d'en Valverde, de qui assumeix el càrrec. Les trames, amb un pes menor, es dilueixen al llarg de la temporada i remetent a un clima viciat de treball on la competitivitat, la hipocresia i els maltractes entre companys són una constant.

Les excepcions les trobem en els casos que reben un tractament més dramàtic, on s'introdueix la **intervenció sindical** de manera progressiva. Així, quan en Ramon Echevarría –personatge fix secundari– passa de maltractar a la treballadora que té a la parada del mercat, la Gemma, a contractar una detectiu perquè li faciliti proves per acomiadar-la quan està de baixa per l'embaràs, només acaba rebent un cop de puny de la parella de la noia, l'Emili, un sindicalista reivindicatiu (també ocasional) que –contràriament al que defineix com a creença de base: “per això hi ha les lleis, per no haver de dependre de la bona voluntat de ningú per guanyar-te la vida” (capítol 420)– no pot actuar legalment contra la falsa acusació (cas 1; figura 47-B). En el segon cas sí hi ha una ferma lluita amb implicació sindical, conduïda des del Comitè d'empresa per l'amic íntim del conductor d'autobusos que se suïcida arran de la depressió per l'acomiadament improcedent (cas 7, José Planas, figura 47-B). Aquest darrer cas, que té un pes relatiu mínim en la temporada malgrat l'extensió serial en què s'encadenen els fets –personatges secundaris i ocasionals: els Planas-Gener i els Marín-García– ha estat destacat per la seva referència explícita a un cas real recollit pels mitjans informatius (veure epígraf 6.2.7)⁴⁴.

Cal matisar, però, que la tipificació com a assetjament ve donada per les referències dialògiques a situacions i/o motivacions que precedeixen els fets narrats: l'existència d'un encarregat, un tal Guerrero, del que en José Planas es queixa a través del Comitè d'empresa per canviar les rutes sense tenir-hi dret⁴⁵, i que més tard, quan li han obert expedient acusant-lo de robar

⁴⁴ A en José Planas, personatge ocasional a qui es presenta com un pare de família tranquil i conciliador que treballa com a conductor d'una empresa de transports TransGB se l'acusa de quedar-se l'euro d'un bitllet i li obren expedient (capítols 1059 i 1060). Davant del que entén com una ofensa a la seva honorabilitat i una clara injustícia que no pot combatre sol. Tampoc no compta amb en Salva Marín, ni com amic ni com a membre del Comitè d'empresa, ja que no dóna importància a les vacances que li han recomanat fer mentrestant resolen l'expedient i a més, hi anteposa la signatura del conveni col·lectiu. L'agreujament de la depressió d'en José es narra en dos cicles breus de tres capítols alterns (1067-1071 i 1077-1081) fins que, malgrat els esforços de la seva dona i la seva filla, quan per Nadal el despatxen, es suïcida (capítol 1084). El segon bloc narra la història d'en Salva, qui penedit per haver fallat al seu amic i company, es compromet amb la família a restaurar el seu honor i la seva dignitat, una missió que duu a terme amb en Pol Giralt, el fillastre d'en José: denúncia del Comitè d'empresa, reclamació de justícia a través dels mitjans de comunicació (premsa i ràdio), convocatòria de vagues i mobilitzacions són alguns dels actes referits (no sempre representats visualment), fins a aconseguir que l'empresa declari que va ser un acomiadament improcedent perquè no va haver robatori –el que la família buscava per sobre de qualsevol indemnització–.

⁴⁵ “La idea és parlar-ho amb els de dalt i que siguin ells els que li piquin la cresta. (...) Doncs res, que ha fet uns canvis de línia sense avis (...) A aquest tio se l'ha de posar al seu lloc. És important que se sàpiga perquè no torni a passar” li assegura en Salva,

l'import d'un bitllet, el pressiona davant dels companys⁴⁶. Les referències a l'empresa i el procés obert a en José es relaten verbalment a través de trucades o explicacions a la família de les gestions fetes en arribar a casa. En la negociació posterior entre els treballadors i l'empresa per aturar les mobilitzacions amb què es reclama restaurar la seva honorabilitat, no apareix l'encarregat en qüestió, sinó els representants de la direcció –personatges anònims o no identificats de presència puntual– amb qui en Salva Marín, com a membre del Comitè es reuneix. És rellevant doncs, que el conflicte, per primera vegada, es produeix entre col·lectius professionals (empresa privada i treballadors) –en un cas únic on el valor inferencial del precedent informatiu en el context de producció/recepció ha de ser contemplat com a variable dependent–.

7.4.2 Assetjament escolar

En darrer terme, i també destacat per la filtració de l'agenda informativa en l'agenda del serial, cal destacar l'assetjament escolar, un tema que apareix en dos ocasions, seguint l'estratègia de ressonància decreixent. Com ja ha estat referit, la primera aparició de l'assetjament escolar presenta un tractament diferencial: tant l'abast serial com la contextualització des del punt de vista de la víctima (9-Mercè Amorós) i de l'agressora (9-Sandra Benjumea) –ambdues personatges principals nous– i l'amplitud de la xarxa de personatges vinculada, el fan destacar com una de les apostes valentes d'*El cor de la ciutat* pel que fa al plantejament de problemàtiques socials d'actualitat.

Figura 47-C. L'assetjament escolar a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
9	Assetjament escolar (conflicte, denúncia, superació) (agressió física –conseqüències penals)	6	Fixos (principals)	Serial (continuitat)
10	Assetjament escolar (conflicte, resolució: implicació d'adult mafiós)	9	Ocasionals (secundari)	Bloc

Font: elaboració pròpia

Una idea que es consolida en tornar a plantejar-lo la novena temporada (cas 10, figura 47-C), entre nois adolescents i de manera molt més continguda –

però en José tem “Potser em posaré a en Guerrero en contra per sempre més si sap que em queixo d'ell” (capítol 1056).

⁴⁶ “(Els de la feina) em miren com si fos un lladre. En Guerrero és un malparit i aprofita sempre que pot per treure el tema. (...) Tu saps el que és aguantar a en Guerrero que l'únic que sap dir-me és que em caurà el pèl” (José a Marina, la dona; capítol 1067)

tant l'agressor (Jofre) com la víctima (Juli) són personatges ocasionals— si bé, marcada pel biaix que introdueix la intervenció del personatge mafiós (Gerard Briansó) com a protector interessat de la víctima que atura les intimidacions. Aquí la sanció dels fets —humiliacions gravades amb el mòbil que es fan públiques a la xarxa i amenaces que forcen a la víctima a facilitar el robatori al propi negoci familiar— només afecta a un personatge fix com a partícip de l'assetjament: l'Alex Amorós, el germà de l'anterior víctima de qui s'espera una major sensibilització i a qui reprehenen a casa amb més duresa⁴⁷.

Cas destacat (3): l'assetjament escolar

Els personatges que condueixen el tema de l'assetjament com a víctima —la Mercè Amorós— i com a agressora —la Sandra Benjumea— són introduïts com a nous principals en els seus entorns familiars i socials, des dels inicis de la sisena temporada, a partir de les primeres aparicions dels carrers de Sants com a futur nou escenari d'*El cor de la ciutat*.

D'una banda, la Mercè Amorós és una adolescent assenyada i afectuosa, que veiem sempre comportar-se de manera educada —en adreçar-se als altres amb respecte— i acceptant amb un somriure tot allò que creu que és bo per les persones que s'estima, com ara la nova relació sentimental del seu pare, en Fidel, amb la directora de l'institut, l'Empar. Aquesta actitud ve compartida, en gran part, per la seva mare, la Maise, una dona de quaranta anys, que treballa com a modista a casa i està acostumada a tirar endavant sola i fer-se'n càrrec dels altres, fins i tot del seu inconscient ex-marit, de qui encara està enamorada. La tendència d'ambdues a acceptar als altres com són i veure'n la part positiva es plasma en l'ajuda econòmica que en Fidel sempre aconsegueix de la Maise, quan, paradoxalment, és ell qui li ha de passar la pensió de manutenció per la Mercè; o l'amor fraternal de la Mercè per l'Àlex, el fill del seu pare amb la seva segona dona, la Isabel Rocar, amb qui

⁴⁷ La seva germana gran és qui millor li pot fer entendre el que han fet passar a en Juli, però també qui acaba compromentent-se a ajudar-lo perquè redreci el seu comportament. “No m’ho puc creure! De tu no, Àlex. Tu saps com vaig patir a l’institut quan em van fer bullying! (...) Ningú t’obligava a fer cas a aquell imbècil! Has estat tan cabró com ell! (...) Alex, tu saps el mal que li has fet a en Juli? Per què ho has fet? Que t’ho passaves bé fent-li mal o què?” (Mercè). El noi li diu que li va demanar perdó però que en Juli li va enviar a en Gerard perquè l’amenacés i que ara ja no té amics “només volia deixar de sentir-me com una merda”. El pare no afluixa “si fossis adult podries anar a la presó pel que has fet (...) una mica massa tard per penedir-se” i és la Mercè qui li fa costat: “ja t’ho vaig dir una vegada: mai és massa tard per fer les coses bé (...) Àlex, t’has adonat del que has fet i te’n penedeixes, això és important, és el primer pas i és molt difícil (...) Ara tens al papa i em tens a mi, i ens hauràs de fer més cas, sinó, no et podem ajudar” (Mercè, capítol 1.733). Aquests successos ajuden a entendre el canvi d’actitud de la Mercè a la fi del serial.

s'infereix que mai ha tingut una bona relació (intercanvis freds, ni tan sols cordials).

A diferència del seu pare, amb qui manté una relació de confiança i complicitat més pròxima al concepte d'amistat, la Mercè respon a les pautes marcades per la seva mare com a model d'autoritat, una dona responsable, discreta, amant de la cultura –el teatre, la literatura, l'òpera–, i de fermes conviccions sobre els valors ètics i les normes de comportament que inculca a la seva dòcil filla, a la que tendeix a sobreprotegir i a vegades imposar el seu parer, sense que, per ara, hagi tingut cap conflicte. A la llar hi viu també la Helga, la tieta de la Mercè, una dona independent, racional i escèptica, que treballa com a professora a l'institut –completant el tutelatge de la seva aplicada neboda– i més tard s'incorpora l'altra tieta, la Irene, la més jove, liberal i divertida de les germanes Sendra, amb qui la Mercè ha tingut sempre més afinitat i on troba una aliada enmig del clima d'adults on viu⁴⁸.

D'altra banda, la Sandra Benjumea és una adolescent més desvinculada del cercle familiar, a qui veiem normalment al carrer acompanyada de la Yessi Galiana i/o envoltada d'altres joves. Es mostra com una noia segura de si mateixa, directa i un pèl descarada amb els nois, i amb un posat xulesc a l'hora d'adreçar-se als altres sense considerar-ne ni l'edat ni si són coneguts o desconeguts. Basa la seva autoestima en el reconeixement social que obté en saber explotar el seu rol com a germana d'una jove promesa del Barça –sedueix als altres venent samarretes signades pels jugadors que li aconsegueix l'Òscar– i no sol mostrar interès per ningú, tret de la seva amiga íntima, la Yessi Galiana, i el seu germà, a qui admira i de qui és còmplice a la llar. Convençuda de la seva capacitat de lideratge i del seu èxit social (“sóc la més popular de l'institut” capítol 1.018) no dubta a mantenir la seva imatge de jove rebel i insolent davant dels professors (“ets la graciosa de la classe”⁴⁹) però amb la intel·ligència necessària per calcular les conseqüències i per tant, els límits de cadascun dels adults que tenen autoritat sobre ella.

A l'àmbit familiar, en canvi, la Sandra es mostra relativament submissa al pare, en Francesc Benjumea, un empleat de banca, amargat des de que la dona el va abandonar, que té fixades les seves expectatives d'ascens socioeconòmic en el rendiment esportiu del fill però que no exerceix ni com a pare responsable de l'educació dels fills ni com a pare comprensiu amb els seus

⁴⁸ És la Irene qui sol renyar a la Maise dient-li que “li estàs massa a sobre”, “és normal que vulgui estar amb les amigues” o fins i tot, reptant-la quan s'oposa als canvis: “No ereu tan amigues? (...) els gustos canvien (...) vols que la Mercè estigui contenta, oi? Doncs, deixa-la que vagi a la seva. I si et sembla bé, fantàstic. I si no: t'ho empasses!” (capítol 1.034).

⁴⁹ La presentació que li fan al nou professor, el substitut Raúl Romani és clara: “La Sandra... és la germana d'un que juga al Barça i la líder de la classe.” (Empar) “I si no vigiles et portarà per on voldrà” (Galvany) (capítol 1.036)

problemes. Aquest darrer rol queda relegat a la figura de l'avi, en senyor Juan, que també es fa càrrec de les tasques de manteniment de la llar –cuina, compra, neteja– tot i treballar al Rápido, i compensa mínimament les carències afectives dels nois. En les relacions paterno-filials dels Benjumea es diferencia el control, la preocupació i la satisfacció pels èxits del noi, a qui el pare exigeix resultats però alhora suplica favors o transigeix certes actituds per salvaguardar els plans de futur, de la indiferència i el tracte vexatori que dispensa a la filla, a qui insulta, menysprea, reclama les tasques domèstiques o ignora, recurrent a mètodes d'afirmació de l'autoritat basats en l'amenaça de càstig físic i el maltracte emocional, que després la noia reproduirà fora.

La situació inicial parteix d'alguns canvis en els contextos familiars i amicals d'ambdues noies que condicionen els seus primers contactes. La Mercè veu com la seva amiga Laia Vives, moguda pel seu interès amorós en l'Òscar Benjumea, renega d'ella i canvia la seva aparença i forma de comportar-se per aproximar-se a la Sandra. És la seva tieta Irene la que actua per resoldre el primer entrebanc per ser acceptada entre els “populars” de l'institut –la seva indumentària titllada de “pija”–, quan l'acompanya a comprar-se roba més extremada i adient que la que li fa i li tria la seva mare. La Mercè aconsegueix el resultat previst –les noies la conviden a venir a l'entrenament de l'Òscar– però les seves accions tindran conseqüències negatives en la relació materno-filial. La Maise adopta una actitud intransigent amb una conducta pròpia de l'adolescència per integrar-se en grups socials de referència fora del nucli familiar (reconstrucció de la seva imatge, canvis en les activitats de temps d'oci, etcètera).

Aquest objectiu però només s'aconsegueix provisionalment. La interferència entre el rol professional i familiar que juga l'altra tieta, l'Helga, genera un nou incident que tornarà a la noia a la situació inicial de discriminació entre el grup d'iguals, ara assentada sobre el seu rendiment acadèmic, percebut com a efecte d'un tractament preferent per la Sandra, qui comença a definir una certa agressivitat⁵⁰. D'altra banda, la Mercè també comença a rebutjar la constant ingerència dels adults en la seva vida relacional i estudiantil, el que agreuja les desavinences familiars fins al punt de marxar amb el seu pare. Però els conflictes d'expectatives es seguiran reproduint alternativament en

⁵⁰ L'Helga intercedeix per la neboda davant un altre professor per endarrerir el lliurament d'un treball, però ell li comunica davant de la Sandra, a qui està qüestionant que el seu és un plagi. Al passadís li talla el pas: “I tu què, no entregues un treball i no et diuen res? (...) Per què no li dius a la teva tieta que li mami al de català ja de pas, de part meva? Ets una puta pija i enchufada de merda, em sents?” és un dels primers atacs de la Sandra que marca les pautes del que serà l'assetjament: agressivitat no contestada per la Mercè ni impedida per qui la observa, la Laia, també intimidada (capítol 1.038).

tots dos àmbits en acabar vivint a casa de la directora de l'institut, l'Empar Fortuny, parella del pare⁵¹.

El darrer intent de la Mercè per ser acceptada en el grup –l'únic on és ella qui actua en benefici propi, però en contra dels seus valors ètics: roba un examen a l'Empar– tindrà conseqüències nefastes per la manca d'habilitat social de la noia, que no pot impedir que la Sandra faci circular l'examen i l'Empar descobreixi l'engany⁵². Els adults reproven la seva acció, tal i com ella mateixa l'autocensura (en termes de concordança moral, és a dir, impròpia d'una “bona nena”) i els companys la rebutgen quan veuen que han de fer un nou examen. Aquest darrer incident, a més, la distancia del seu pare –quan accepta que l'Empar la faci fora de casa pel conflicte d'interessos generat– i la retorna a la llar materna, que ara veu com un entorn hostil.⁵³

Mentrestant, també es narra l'evolució de la Sandra Benjumea, d'acord a les alteracions que es produeixen en el seu context familiar i amical, on els dos pilars afectius de la noia s'enfonsaran progressivament. D'una banda, la Yessi decidirà tirar endavant l'embaràs, limitant les seves activitats d'oci, i abandona l'institut, per acabar marxant a Badalona quan es casa amb en Cristian. De l'altra, l'Òscar serà traspassat al Cornellà, com a càstig per la seva actitud insolent i vanitosa, per acabar renunciant a la carrera futbolística. La Sandra, després de suplicar-li que no ho faci, esdevé la seva pitjor

⁵¹ La Sandra, rabiosa per no haver pogut doblegar al docent que l'acusa de plagi però ha disculpat a la Mercè a petició de la seva tieta, aprofita l'ocasió de jugar-li una mala passada i improvisa una festa “a casa de la dire” per tal de causar-li problemes. La seva acció, voluntària i conscient obté el resultat buscat i a més, marca el distanciament de l'Empar tant a la llar –on veu a la Mercè com una nena malcriada a qui la mare consent i el pare no reprova convenientment– com al centre educatiu –on deixa de ser tan tolerant i amable amb ella com ho era abans. La broma, tot i ser una acció col·lectiva incitada per la Sandra, es perfila com una acció molt més mal intencionada que la de la resta quan, a diferència de la Yessi que li diu que es calmi i gaudeixi de la festa ballant amb ella, s'adreça a la Mercè per intimidar-la de nou “I t'ho hauries de muntar amb algun d'aquests. Al llit de la dire. Va, Tria un, segur que van tots calents”. La incitació queda interrompuda per la arribada inesperada de l'Empar i en Fidel que posen fi a la festa (capítol 1.054).

⁵² “Me l'han demanat! Què volies que fes? Solidaritat entre companys! Nosaltres passem l'examen i entre tots resollem els problemes” li diu la Sandra cínicament després d'haver recordat a un dels nois que li deu una, davant de la mateixa Mercè (capítol 1.067). Es defineix un estadi de desenvolupament moral d'egoïsme mutu.

⁵³ L'Empar no està d'acord amb la manera d'educar a l'adolescent d'en Fidel, que es limita a reprendre a la seva filla i li demana comprensió a ella (“Només té 16 anys, no havia estudiat i ha vist la possibilitat d'aprovar l'examen. Què hauries fet tu?”) i es veu desautoritzada per la Maise, que no diferencia els dos rols –docent i nova parella del seu ex-marit– que ella sí té clars: “Robar un examen és una falta disciplinària greu. I fer-ho a casa meua és un abús de confiança.” (capítol 1.068). La relació sentimental amb en Fidel quedarà tocada.

oponent en els nous plans del noi –treballar de transportista– humiliant-lo per fer-li perdre el prestigi social de que gaudia⁵⁴. La relació paterno-filial esdevé més conflictiva: el sentiment de ràbia i impotència del pare en no poder reconduir l'actitud del fill es concentra sobre ella, de qui ignora tota demanda d'atenció –ni tan sols quan es reclama des de l'escola o quan l'avi apel·la a les seves obligacions⁵⁵–. I la Sandra perd la por a les conseqüències –en últim terme, la reacció sancionadora del pare– i amb ella el respecte a tota autoritat docent o norma⁵⁶.

El primer bloc de la temporada es tanca amb la primera d'un seguit d'intimidacions a la Mercè –llençar-li la bossa a les escombraries– amb les que la Sandra tradueix la seva frustració en un nou mecanisme de reconeixement social, la submissió de la noia com a exercici de poder amb el que consolida el seu lideratge del grup emergent conformat per la encara fidel Laia i la Fadila. La Fadila Choukri és la noia magrebina a la que la Sandra apunta inicialment també com a víctima dels seus atacs (insults com “mora de merda”), però que lluny d'inhibir-se respon primer assertivament (“Retira-ho”) i després de manera igualment agressiva (l'empeny i li crida en públic: “Tu de què vas? Qui et penses que ets? Si no fos pel teu germà, ningú no et faria ni puto cas!”; capítol 1.058). La Fadila acaba guanyant-se l'amistat de la Sandra quan la salva davant de l'Empar, amb qui la seva insolència està a punt de costar-li una expulsió.

En el segon bloc es desenvolupa el conflicte, concentrant la perspectiva narrativa en la Mercè, com a víctima d'un assetjament que va in crescendo conforme les intimidacions, de diversa índole es fan més freqüents i violentes. Als insults i menyspreus, s'hi afegeixen els furtus i destrosses de béns personals (entrepans, calculadora, samarretes), les agressions físiques (bufetades), les amenaces i extorsions (per fer treballs i robar exàmens) o les

⁵⁴ “Y este ¿qué? ¿Puede hacer lo que le dé la gana? Deja los estudios, el fútbol...Pero claro es el niño bonito de la casa. La ha cagado abuelo. Hace el ridículo repartiendo putos lotes de Navidad. (...) Ets un desgraciat i un inútil, Oscar. Tan de bo no fossis el meu germà.” (Sandra, capítol 1.090).

⁵⁵ “Las criaturas no aprenden solas. Necesitan a alguien que las guíe. A ver qué te dice el tutor...”. Més tard, en saber que no ha anat a l'entrevista amb el tutor, l'avi recrimina al seu fill “Pero ese hombre ¿qué dirá? Que tu hija no tiene familia, ni nadie que se preocupe de ella...”, i la resposta del pare de la Sandra és contundent, no se sent responsable (“Y ya ves de qué sirve: uno camionero y la otra todo el día en la calle. (...) ya son mayores y yo quiero vivir mi vida.”) (capítol 1.114)

⁵⁶ “De què vas tio, l'he fet jo! (...) Tu ets idiota! Aquest treball l'he fet jo, pringat. I ara ja em pots posar l'excel lent” li crida la Sandra al professor de català després que aquest evidenciï que el treball (que ha obligat a la Mercè a fer-li) no és obra seva (capítol 1.112). Una actitud irreverent que també manté amb l'avi quan intenta redreçar-la (“¿Qué es eso de plantarle cara a los profesores? Antes no eras así.”): “¿Has terminado? Pues acelera... ¿Quieres ser como mi padre? Pues haz como él y déjame en paz de una puta vez.” (Sandra, capítol 1.116).

vexacions en públic que en promouen l'aïllament social (com l'episodi en què li lllencen rotllos de paper higiènic després d'haver-la humiliat nua als vestuaris fins que orina)⁵⁷. Tot i que la Sandra és la principal incitadora de les intimidacions repetitives, conscients i voluntàries, aquestes es presenten progressivament com a accions col·lectives –amb una participació més activa de la Laia, que suggereix sovint noves accions, i més passiva per part de la Fadila, que sol actuar com a observadora–⁵⁸.

La responsabilitat individual es dilueix quan l'assetjament es manté ocult davant dels adults –de l'àmbit familiar i institucional– que podrien impedir-lo amb accions punitives o inhibidores. Però davant la falta d'empatia i sentiments de culpabilitat de la Sandra i la Laia, el personatge de la Fadila experimenta un primer distanciament del grup agressor quan veu a la Mercè indefensa després de l'agressió a la dutxa. Intenta frenar les amenaces apel·lant a la por a ser descobertes quan la Mercè emmalalteix (“I si li acaba dient al seu pare?” (...) No ho sé, trobo que ens estem passant.”, capítol 1.136) i es desmarca definitivament del grup quan pren consciència de les veritables motivacions de la Sandra i de la seva capacitat de manipulació. Després de sentir el seu al·legat sobre la solidaritat entre iguals com a forma d'oposició a l'autoritat paterna, en què se sent atacada en els principis morals bàsics⁵⁹, la Fadila presència una violenta escena a casa dels Benjumea en què la Sandra la fa servir com a escut davant del seu pare, que li clava una bufetada i se l'endú del braç cridant-li: “Però tu qui et penses que ets? Et penses que jo sóc idiota o què? Au vinga, passa a posar una rentadora! La mare que et va parir! Seràs tota la vida una desgraciada! Surts vestida com una meuca, el que ets...” (capítol 1.136). Després de rebre nous atacs en intentar oposar-se a les agressions per defensar els valors ètics que ara anteposa⁶⁰, es separa de la Sandra, però la por a ser inclosa en el cercle de

⁵⁷ Una clara reminiscència als passatges continguts en la sentència del cas Jokin (Publicació on-line: <http://www.acosomoral.org/jokinsent.htm>; última consulta: 16 de desembre de 2007)

⁵⁸ Dels primers gestos d'intercedir de la Laia, silenciat per mirades intimidatòries de la Sandra i per l'anhel d'agradar-li que té la noia, es passa a admirar la seva capacitat d'insurrecció davant dels adults. “No és mala tia”, “Pobre Mercè” o “Però que és la neboda de l'Helga!” són algunes de les tímides apel·lacions inicials de la Laia a la Sandra, a la que acaba rient les gràcies. Mentre que en l'agressió a la dutxa és ella qui li mostra cínicament la samarreta estripada amb o inicia les burles sobre el seu cos “Quins pits més petits, nena! (...) No m'estranya que cap tio se li acosti. Segur que encara ni s'ha estrenat. (...) Eí, s'està pixant!” (capítol 1.133)

⁵⁹ “Tan religiosos sou, que no pots insultar? (Els teus pares) No et deixen sortir fins tard, et tenen controlada, no et deixen parlar per telèfon, i ara a sobre van a parlar amb els profes per veure si ets bona nena... (...) els pares no ens poden tenir controlats. Hem de fer el que ens doni la gana! (...) Però nosaltres estem juntes. Nosaltres som amigues, amigues de veritat! Tu també Fadila, oi?” (capítol 1.136)

⁶⁰ “T'ha aprovat perquè ets immigrant i li fas pena” li respon la Sandra quan la Fadila li diu que la responsable del suspens és ella per no haver estudiat (capítol 1.140);

victimització si trenca el silenci impedirà que actui de manera efectiva – només insinua a la Yessi el que passa perquè intenti reconduir a la seva amiga–. Paradoxalment, en impedir un nou atac, és a ella a qui la Mercè clava les tisores –reacció defensiva que fa públic el problema–.

El silenci de la víctima –al igual que en el cas dels abusos sexuals a menors– i la incomprensió dels adults del seu entorn davant el seu estrany comportament són els dos aliats de l'agressora. La Mercè és víctima de la Sandra i les altres agressores passives, però també de sí mateixa en no ser capaç de reaccionar i/o comunicar el que passa a algú que pugui ajudar-la⁶¹. En les primeres intimidacions verbals i físiques, calla o bé passa d'una tènue protesta a una infructuosa súplica de respecte, mentre espera que algú de l'entorn actui per ella, i en els primers intents d'explicar a casa el que pateix, no és capaç de controlar les seves emocions i acaba enfrontant-se a la seva mare. Així, es mostren escenes en què la Mercè després de sentir com la renyen per esmorzar massa i no voler endur-se l'entrepà, diu a la seva mare que les companyes li roben cada dia però només aconsegueix que li recriminin un comportament infantil (“Mercè, si us plau que ja ets grandeta, eh!” Helga, capítol 1.090) o malinterpretin les motivacions del seu comportament::

“Mercè: Mama, per què no m'escoltes?

Maise: No cal, m'ho imagino: t'afartes al matí i després no vols menjar tot el dia

Mercè: Mira, és per unes de la classe.

Maise: Ja. Que estan més primes que tu.

Mercè: Que no!

Maise: Mercè, sempre la mateixa història! Si aquestes nenes estan anorèxiques és el seu problema! I si a casa seva...

Mercè: Però vols callar!!! Per què no em fas cas?

Maise: Mercè...? No cal que cridis.

Mercè: Crido perquè em dóna la gana! És que he vingut aquí a explicar-te... mira és igual, vas a la teva bola! (...) Mama, et comportes com si tinguessis quinze anys! Et penses que els tius et miren perquè t'has fotut tetes? Doncs en el fons ets una vella amargada i patètica!” (capítol 1.093)

La següent opció passa per l'engany –llençar l'entrepà, fingir estar malalta– però tampoc és efectiva perquè no enfronta l'assetjament i li genera nous problemes: incrementa les agressions i la incomprensió dels pares. En efecte, la falta d'observació o l'escassa importància atribuïda per part dels pares als indicis manifestos d'un problema (absentisme escolar, baix rendiment

“Que t'estàs tornant una empollona “Fadileta”? (...) I tu vés-te'n al teu país de merda, mora fastigosa! (...) Jo no retiro res. Va, vés a estudiar. I de pas posat un mocadoret al cap, que segur que et queda de puta mare.” (capítol 1.143)

⁶¹ Narrativament desenvolupa el rol de subjecte d'estat però és incompetent tant com a subjecte d'acció com en el seu possible rol de destinador (extern): primer no sap com comunicar-ho i després no pot.

acadèmics, canvis comportamentals: agressivitat, retraïment) agreugen la situació de desemparament de l'adolescent. Els pares i els professors infravaloren els primers conflictes (“No siguis ploràmiques i espavil!”, professor de gimnàstica, capítol 1.103) o insten a la Mercè a actuar com un adult davant del que semblen incidents banals tal i com els comunica la noia (“Unes idiotes que no em deixen en pau...” Mercè; “Per’xò et vols canviar d’institut? Perquè t’has discutit amb unes noies...? Si cada cop que t’emprenyis amb algú has de canviar de lloc, malament, eh..” Fidel, capítol 1.124). Així, dels enamoraments juvenils o els períodes normals de crisi adolescent, com a causes probables, es passa a atribuir erròniament els canvis a trastorns de la conducta alimentària o el consum de drogues amb els que se la corresponsabilitza de la situació (enteses com a accions voluntàries)⁶².

La perspectiva narrativa es centra sobretot en la víctima d’assetjament de manera que l’espectador entén els motius per callar de la Mercè: la por davant l’amenaça, la vergonya i la progressiva degradació de la seva autoestima, que la duen a autoinculpar-se— amb escenes significatives com la lectura del seu diari personal, l’audició dels seus pensaments o la visió distorsionada dels seus malsons⁶³—. Però és important destacar que no es perd mai de vista el conflictiu context en què es troba l’agressora, en ser un personatge fix principal. Fins i tot, s’insisteix en comparar els estats de solitud i incomprensió d’ambdues adolescents amb escenes que encavalquen la situació de la Mercè i la Sandra a casa (capítol 1.103).

El tercer bloc parteix de la situació de confusió absoluta dels personatges adults que desconeixen l’assetjament i no comprenen què ha pogut motivar que la Mercè clavés unes estisores a la Fadila. Tant els familiars com els coneguts tenen reaccions de sorpresa i incredulitat, i busquen explicacions en algun detonant o trastorn psíquic⁶⁴. El descobriment de la veritable causa

⁶² “Però encara no ens has dit perquè. O es que et penses que pots fer el que et doni la gana sense donar explicacions? Que ja no estàs a la guarderia, per l’amor de Déu! (...) Demà aniràs a l’institut. I si faltes a una sola classe, l’Empar ens trucarà de seguida. I que sàpigues que la teva mare i jo hem decidit que aniràs a un psicòleg.” (Fidel, capítol 1.148)

⁶³ El que escriu en el seu diari personal el sentim com a veu en off dels seus pensaments: “No em poden entendre. Mai m’entendran. El meu pare vol que sigui forta. I ell que sap! I la meva mare? No serveixo per res. Em vull quedar aquí tancada o anar-me’n molt lluny. En un altre lloc no sabrien que sóc idiota i estaria millor. Ningú no em reconeixeria, ningú sabria que sóc una inútil Per’xò m’ho fan. Es riuen de mi perquè sóc una inútil i una “enchufada”. I m’ho mereixo perquè no sóc res, perquè ploro per tot com una imbècil, perquè no puc fer res” (capítol 1.147).

⁶⁴ “Explica-m’ho perquè no entenc res. (...) Tu la veies cada dia a l’institut... No vas veure res? No sé... Es va enfadar amb algú? No em cap al cap!” (Fidel); “Pensem que algú ha de tenir la culpa. A la Mercè no se li pot haver girat el cap d’un dia per l’altra, no creus?” (Helga); “Nos estamos volviendo todos locos. (...) Quizá estaba mal de la cabeza” (Juan Benjumea); “Ja tenia raó en Fidel d’estar preocupat per la seva filla. Si

dels fets també s'endarrereix per la permanència d'un silenci que ara sí, resulta inadmissible als adults: la Mercè pateix estrès post-traumàtic i no parla, i la Fadila és silenciada per l'amenaça de la Sandra que la força a actuar per por en contra del que creu just⁶⁵. Aquí però, sí que hi ha l'actuació efectiva de la responsable del centre educatiu: a banda de reclamar la prescriptiva intervenció de les autoritats policials, l'Empar, trasbalsada per la seva absoluta ignorància dels fets que hagin pogut conduir a aquesta situació –i doblement motivada: d'una banda, per la repercussió que pot tenir l'incident en la seva carrera professional i de l'altra, per la vinculació amical i anteriorment sentimental amb la família– interroga als estudiants i aconsegueix confirmar que la motivació xenòfoba de l'atac adduïda per la Fadila amaga un assetjament. En forçar-la a confessar què li ha fet a la Mercè, descobreix la veritat i s'interromp l'incipient victimització de la Fadila.

La sanció efectiva dels fets remet a una instància jurídica que no apareix representada més enllà dels escenaris de les sales d'espera dels tribunals –el temor a què la Mercè sigui jutjada com a adulta desapareix quan saben que ser víctima d'assetjament farà d'atenuant– i socialment es penalitzen tant l'assetjament com l'agressió de la Mercè a la Fadila (“La culpa va ser de la Sandra. Però igualment... el que ha fet la Mercè...”, Marina Gener, bidell de l'institut, capítol 1.163). El debat posterior es concentra sobre com cal actuar respecte a les responsables del *bullying* i qui són els culpables: els menors o els adults que els han d'educar (pares i professors). Un dilema que recau en la directora del centre en trobar-se enmig de les dues famílies a l'hora d'escriure l'informe pel jutge que recomani mesures correctives no punitives –ajuda dels serveis socials i tutela familiar– o mesures sancionadores –com l'ingrés en un correccional–.

Malgrat que els pares de la Mercè havien corresponsabilitzat als professors del comportament de la filla sense deixar de sentir-se culpables (“Si tan vigileu, com és que no sabíeu què passava?”, Fidel; “Tu ets la directora de l'institut i tu la seva tieta. Totes dues passàveu més hores amb ella que jo i tot i així no vau veure venir tot això!” Maise, capítol 1.155), i demanaven que es considerés la seva edat i el seu estat en ser jutjada per agressió, ara es mostren implacables amb la Sandra.

hagués sapigut que tenia aquests instints criminals” (Paco Benjumea) (capítols 1.152-1.153)

⁶⁵ “Si et pregunten, espero que no diguis ni una paraula, em sents? Perquè si dius alguna cosa que m'emmerdi tu també te les carregaràs. Ets igual de culpable que jo. Si la gent sap la veritat, saps què els hi pot passar als teus pares oi? Els hi poden treure els papers. I a tu també. Us faran la vida impossible, Fadila. Uns moros que matxacaven la pobre Mercè. Què penses que pensarà la gent?” (capítol 1.153). Tot i accedir, la noia no gosa mirar a la cara a en Fidel quan ve a demanar-li disculpes i que l'ajudi a trobar una explicació al que ha passat –moment en què argüeix xenofòbia–.

“Fidel: Ara la única cosa que vull és que la Benjumea pagui per tot el que li va fer a la nena.

Empar: Home, els del jutjat de menors ja sabran el que han de fer.

Fidel: Mira, la nena aquesta ha crescut com els arbres de la riera. El Paco passa de tot i ella sempre va a la seva. Si li haguessin fotut un parell d'hòsties quan tocava!

Empar: Fidel, així no s'arreglen les coses, eh!

Fidel: Si amb setze anys ja fot això, quan en tingui divuit anirà amb una banda d'aquestes que van pel carrer apallissant al primer que troben. Una bona temporada a la presó la posarà al seu lloc, ja t'ho dic jo.” (capítol 1.160)

Només l'avi de la Sandra es resisteix a creure que la seva néta sigui culpable o si més no, la única culpable, i apel·la a les circumstàncies contextuais de l'adolescent –i l'acció fallida o inexistent dels adults que l'envolten– com a causa última del seu comportament a l'hora de sol·licitar una segona oportunitat per ella o de demanar disculpes en nom seu a la Mercè⁶⁶.

L'Empar, tot i posar-se en contra a la família de la Mercè, actua d'acord a les seves conviccions i el seu deure ètico-professional com a directora de l'institut, entenent que la solució no és tancar-la sinó reeducar-la en el si familiar i en un nou institut: “Tant la psicòloga de l'institut com jo creiem que el pitjor que se li pot fer a la Sandra és tancar-la en un centre de menors (...) Els serveis socials saben millor que tu i que jo el que s'ha de fer amb aquesta noia perquè no s'acabi convertint en una delinqüent de debò” (capítol 1.163). Però l'èxit d'aquesta via de reinserció depèn de l'acció de la família i de l'actitud de la jove. Un esquema que hem destacat en epígrafs anteriors –també pels casos de drogodependència– i que en el decurs de la temporada s'equipara al cas d'en David Peris, rememorat pels seus pares en ser empresonat de nou per la mort de la dona⁶⁷. Aquí el procés falla per totes dues bandes. La Sandra continua negant les seves accions i l'existència d'un problema, rebutjant qualsevol tipus d'ajuda, mentre que el seu pare es centra en assolir el seu objectiu vital –refer la seva vida com a ric empresari casat amb la jove russa amb la que xateja– mitjançant el desfalc a l'entitat bancària

⁶⁶ “La Sandra lo ha tenido difícil. Su madre la dejó cuando ella tenía cuatro años, su padre se hundió y ahora sólo vive para el trabajo. Y yo no me he ocupado de ella como debiera. (...) Ya sé que se ha portado mal. Pero todos somos un poco responsables. Si yo hubiera estado atento, y ustedes se hubieran dado cuenta... Tal vez, las cosas no hubieran llegado tan lejos.” (Juan Benjumea, abuelo, a la directora de l'institut, capítol 1.160)

“No es sólo culpa suya. Ella no era así. Ha tenido una vida difícil, sin una madre al lado y con un padre que... perdonen. La Sandra no es una mala chica. Si me la encierran en un reformatorio, no sé qué voy a hacer.” (Juan Benjumea a Maise Sendra, capítol 1.163)

⁶⁷ La Cinta explica a l'avi Benjumea el que van passar amb en David –“No es pot fer gran cosa. Estar al costat quan ens necessiten”– i fins i tot intenta tractar a la Sandra (com a estudiant de psicologia) apeticció de l'ancià (capítol 1.165).

on treballa. La situació a casa es tensa entre pare i filla quan la Sandra descobreix els seus plans i li perd tot el respecte (“Mira si él se pone borde yo me voy a poner borde también. A ver quién puede más aquí.” (...)) “Un pare que es mata a palles amb la seva puta d'internet” capítol 1.168). Fins al punt d'agredir, involuntàriament, a l'avi i acabar de nou al centre de menors –a petició del pare– on serà ella la víctima d'assetjament d'una de les joves delinqüents recloses.

Aquesta experiència li farà valorar l'oportunitat que li dona la família –l'avi i l'Oscar l'acullen a casa quan s'escapa del centre i intercedeixen amb el pare perquè es quedi– i també assumir el mal que li va fer a la Mercè, a qui arriba a demanar disculpes: “M'alegro que les coses us vagin bé. Tot ha canviat molt des de l'última vegada que ens vam veure i... en fi, ho sento. Només volia dir això.” Però el rebuig de la Mercè és total –“no n'hi ha prou (...) No et perdonaré mai el que m'has fet.”– fins al punt de retornar-li el menyspreu i el maltractament psicològic que li va infringir:

“A principi de curs t'admirava. Volia ser amiga teva. Però tu et vas començar a ficar amb mi. I encara no sé perquè. Tothom volia ser amic teu. I ara mira: la Fadila no et vol ni veure, la Laia ha marxat del barri per oblidar-te i la Yessi no et parla. T'has quedat sola. I t'ho mereixes. Perquè ningú vol estar amb una merda com tu. Em pensava que quan et tornés a veure em moriria de por. Però ara veig que no té sentit tenir por d'algú que no és res. No sé com no me n'he adonat abans. No ets res, Sandra. I en el fons em fots pena.” (Mercè a Sandra, capítol 1.201)

La trobada és catàrtica per totes dues. A la Mercè la veiem refer la seva vida sense majors seqüeles del problema la temporada següent. A la Sandra la veiem patir el rebuig social més absolut –de la Yessi, per trair-la amb el marit, de les amigues que la defugen per evitar conflictes, al bar d'en Fidel o al mercat on troba feina “i la miren malament”– el que sumat al continu maltractament rebut del pare, amb qui arriba a les mans, tornaran a fer inviable la seva reinserció i fugirà de nou al final de temporada. No és fins a la temporada següent, havent-se resolt el judici, que es dona per tancat el tema. Aleshores, malgrat que el comportament de rebel·lia de la Sandra es manté, el seu entorn ha canviat. Compta amb l'inesperat suport del seu pare, al que una nova relació amorosa ha eliminat la frustració i matisat l'agressivitat fins al punt de mostrar-se preocupat i comprensiu amb la seva filla, no responent a les seves provocacions amb agressivitat. I també amb el de la Virgínia Chápuli, des del nou centre sociocultural, un personatge ocasional caracteritzat per una moralitat de principis ètics universals que actua com a ajudant eficient de la noia⁶⁸. Tot i així, el canvi d'actitud de la

⁶⁸ El personatge de la Virgínia Chápuli “que es pensa que és la Teresa de Calcuta” (capítol 1.238) intercedeix entre en Fidel Amorós, pare de la víctima, i la Sandra Benjumea, per promoure el perdó i garantir una nova oportunitat a la noia, obligant-

Sandra, imprescindible per definir el seu procés de reinserció – desenvolupament moral– no es produirà fins que no pateix l'accident on perd la mà, que l'ajuda a replantejar-se la seva relació amb l'entorn i amb ella mateixa (veure epígraf 7.1). La Mercè, en canvi, enfronta el judici amb una actitud que ja ha apuntat a la fi de la temporada anterior, i que ara mostra la consolidació del seu nivell d'autoestima i assertivitat, sorprenent fins i tot als seus pares: “No vull tenir por de res, ni de la Sandra ni de ningú” (capítol 1.248).

A les reaccions dels implicats s'hi afegiran les de l'entorn social d'ambdues famílies a partir de la difusió pública del cas que promou en Pol Giralt, periodista amateur de la ràdio local, amic i amor platònic de la víctima, que defensa la necessitat de sensibilitzar i fer didàctica sobre l'assetjament escolar com el mecanisme de prevenció més efectiu. “Penso que el *bullying* és una problemàtica que sempre s'intenta amagar quan el que s'ha de fer és parlar-ne. És una situació que es dona més sovint del que ens pensem” (capítol 1.172). Com en el cas dels abusos sexuals, el que es promou es trencar el silenci: “Volem que expliquis com et senties llavors i perquè no vas demanar ajuda.(...) ara saps que no és veritat (que ningú no et podia ajudar). És això el que vull que expliquis. Ajudaràs a altres nois i noies que estan en la mateixa situació” (capítol 1.176).⁶⁹

Es complementen així, els discursos dels personatges més implicats – familiars de la víctima i de l'agressora, i professors– on s'articulen les diverses explicacions dels fets i que apunten a valors en crisi que afecten a les relacions interpersonals tant en l'àmbit familiar com social. En l'àmbit familiar s'observen factors causals com la inestabilitat dels vincles afectius i la falta d'assumpció de les responsabilitats formatives en les famílies. La Sandra manifesta carències afectives i la falta d'un model d'adult a emular o que exerceixi com a referent d'autoritat moral. En Paco Benjumea només exerceix de pare en el rol de sancionador o fins i tot, construint-se com a víctima dels seus fills:

lo a acceptar-la al bar. Serà qui doni feina a la Sandra i impulsi la seva afició, i el seu procés de maduració.

⁶⁹ El Pol tanca l'entrevista amb la frase de Martin Luther King “Al final no recordarem les paraules dels nostres enemics, sinó el silenci dels nostres amics” i l'assoliment dels objectius per empatia es mostra com a reaccions a l'emissió radiofònica. Però val a dir que l'acció dels mitjans de comunicació aquí també esdevé negativa. La denúncia d'un assetjament de caràcter xenòfob permet situar com a oponents de l'Empar –en la seva investigació sobre els fets–, a la representant d'una ONG que intervé en la televisió local incitant una alarma social fonamentada únicament en la versió de la Fadila que dona per vàlida fins al punt de “sentenciar a la Mercè”: “Queda clar que es tracta d'una agressió racista. Avui ha passat en aquest institut però si no fem res qui ens diu que demà no passarà en un altre? (...) ha actuat amb premeditació, perquè com tots sabem, portava unes estisores.” (capítol 1.153).

“Primer l'Òscar i ara tu. Me cago en la mare que us va parir a tots dos! Però què collons us passa? No tens prou de ser una inútil i no fotre res a casa que ara has d'anar a fotre als de fora? (...) Ja et dic jo que aquest últim any entre tu i el teu germà m'heu destrossat la vida.” (a la Sandra, capítol 1.159)

“I tu? Què has fet tu per la teva germana? (...) Si no haguessis deixat el futbol tot això no hauria passat! Tu has destrossat aquesta família!” (a l'Òscar, capítol 1.179).

El tractament dispensat als progenitors és el d'igual a igual, però el període adolescent tendeix a problematitzar aquesta relació: la progressiva pèrdua de la comunicació intergeneracional en el si familiar i la conseqüent falta de confiança i de suport emocional duu a la incomprensió (“Tens fills i et penses que els coneixes. Els alimentem, els vestim, els eduquem... i de sobte un bon dia et fan una cosa com aquesta i t'adones que no saps ni qui són” Fidel, capítol 1.157). I en l'extrem genera la falta d'empatia i de respecte per la integritat moral dels adults amb els que s'igualava la Sandra, fins a mostrar-s'hi ofensiva i feridora. En aquest darrer cas, ve acompanyat d'una relació paterno-filial basada en l'abús d'autoritat mitjançant l'exercici de la violència verbal i simbòlica constant, que finalment esdevé física⁷⁰. La confrontació entre les dos actituds paternes respecte a la responsabilitat en l'educació dels fills queda palesa en la conversa que mantenen els dos amics un cop saben què ha passat:

Paco: Home, però és culpa seva. Jo no en tinc la culpa

Fidel: Què no en tens la culpa? I una merda, Paco.

Paco: Francesc, si us plau.

Fidel: Paco. Collons! L'altre dia va venir la meva ex i saps què em va dir? Que podia perdre la custòdia del meu fill per això que ha fet la Mercè. I em va dir que era un pare de merda i saps què? Jo m'ho vaig creure. Però ara que sé la veritat, sé que ho he fet el millor que he pogut. I tu? Tu pots dir el mateix?

Paco: La nena es va fent gran.

Fidel: Però si es passa el dia als bars, hòstia! Si haguessis estat una miqueta més per ella en comptes de passar-te el dia davant de l'ordinador, potser li hauries pogut donar una altra educació!

Paco: Escolta que això només són criaturades, home!

Fidel: Criaturades? Criaturades! Que la Sandra està tancada com un gos i la Mercè està en tractament psiquiàtric!

Paco: I a mi em sap molt greu, Fidel!

⁷⁰ La relació entre el Paco Benjumea i els seus fills és extrema, tal i com arriba a manifestar l'avi en la seva darrera conversa quan li diu que mai no els ha estimat (temporada 8). Malgrat la seva actitud de renegar de la família –canvi de nom i plans de canvi de domicili “No sabeu pas les ganes que tinc que vingui de Rússia per casar-me amb ella i perdre de vista d'una puta vegada aquesta merda de família” (capítol 1.168)– sempre compta amb ells quan els necessita. Però la seva actitud egoista el configurarà com a dolent sense redempció possible (veure epígraf 7.2.2).

Fidel: Mira, fot el camp. Que fotis el camp et dic! I no tornis a posar els peus en aquest bar en tota la puta vida.” (capítol 1.161)

Tant l'excés de zel sobre la cura dels fills i la intenció no expressa de mantenir quotes d'autoritat altes (Maise sobre Mercè), com l'actitud desidiosa dels pares sobre el seu comportament (Paco sobre Sandra) provoca la rebel·lia dels adolescents. Però el discurs dominant defensa la necessitat d'inculcar als fills el sentit de responsabilitat sobre els seus actes. Evitar cobrir-los o sobreprotegir-los perquè puguin créixer com a adults –fomentar la capacitat d'assertivitat– però evitar també confondre el procés de maduració amb l'alliberament de les funcions de solidaritat familiar⁷¹. El tractament dispensat en el complex relat serial d'aquest cas d'assetjament permet atorgar un pes significatiu a l'educació en valors dels joves –sobretot en el si familiar– i la necessitat de fomentar l'empatia com a base de la convivència a les aules i en qualsevol àmbit de la vida social.

De manera molt més breu es recullen els judicis morals entorn a l'actuació de les institucions educatives i judicials pel que fa a les sancions penals contra menors. En aquest cas, els personatges que mostren un punt de vista implicat amb la víctima (pares i amics), se senten estafats, consideren insuficient la reprimenda del jutge a la Sandra, que queda lliure sense càrrecs, i desproporcionada atenent que sobre la Mercè pesen els antecedents d'una sentència de dos anys de llibertat vigilada per l'agressió a la Fadila. Els discurs crític envers el marc legal de definició del problema (“Es veu que les lleis no ho contempen prou bé”, Fidel; “Que no se n'adonen que d'aquesta manera no arreglaran res!”, Maise) ve frenat per la Vírgina Chápuli, que apel·la als principis ètics universals: “Ara esteu enrabiats (...) A mi tampoc no em sembla bé que la Mercè sigui l'única que rep un càstig (...) però el que ha passat us ha de fer més forts a tots (...) Voleu estar per damunt de les lleis i els jutges? Doncs comporteu-vos com a persones” (capítol 1.248).

També l'avi Benjumea, com a personatge implicat amb l'agressora, qui també avalua negativament l'actuació de les autoritats en comprovar que no apliquen sanció però tampoc tenen instruments eficaços per a la seva correcció (“Paco, hijo, me parece que todo este tinglao no ha servío de ná”) i força el que considera just: que la Sandra demani perdó públicament a la Mercè. Tot i així, l'escena en què es tanca el tema la Sandra es manté ferma en el seu judici relativista dels fets davant de l'avi (“yo también lo he pasado mal”), a diferència de la Mercè, que l'ha perdonat i explicita haver après una

⁷¹ “Tener a los padres cerca es lo mejor para un hijo. (...)No, para ti siempre lo será (una nena) (...) Si mi Sandra hubiera tenido cerca un padre como tu, tal vez no hubiera pasado todo esto. Cuidala, Fidel. Es una buena muchacha. Y si algún día se queja de ti, manténte cerca. Porque eso es lo que necesita. Piensa en la suerte que tienes de tener una familia.” (Juan Benjumea, avi de l'agressora, a Fidel Amorós, pare de la víctima, capítol 1.169)

llicó, no es mostra penedida i reclama a l'avi l'intercanvi just: “he hecho lo que tu querías, he ido a juicio y le he pedido perdón, así que ahora lo único que quiero es que ni tú ni nadie vuelva a hablarme de esto nunca más”.

El discurs que millor recull l'esperit del serial –correspondència amb l'autor implícit– és el de la Virginia Chápuli a la Sandra, quan valora positivament que hagi anat al judici a enfrontar les conseqüències dels seus actes i explicita el desenvolupament moral –empatia, responsabilitat i contracte social– com clau d'un món possible millor: “Parlo del que sents, del que penses de tu mateixa. Només la gent malalta no té consciència ni es penedeix del que fa. Ets incapaç de posar-te en el lloc de la Mercè?” (capítol 1.248).

7.5 Drogodependències

El cor de la ciutat narra de manera preferent històries de drogodependència o consum descontrolat de depressors o psicolèptics (alcohol, opiacis com l'heroïna o la morfina) i/o estimulants o psicoanalèptics (cocaina, amfetamines). Amb trames de menor relleu inclou el consum de substàncies al·lucinògenes o psicodislèptiques (LSD o drogues de síntesi) –representació que no constitueix un tema⁷²–. És important afegir aquí que es desvincula d'aquest emmarcament problematitzat el consum de cannabis amb finalitats terapèutiques (veure epígraf 7.6) o, com hem avançat en l'epígraf de *Delinqüència* (7.1), fins i tot lúdiques –si atenem la representació realitzada a través de personatges com la filantropa Virgínia Chápuli (temporada 7) o alguns dels joves (temporades 6 i 8), tot i no constituir un tema–.

El consum de drogues és una de les problemàtiques socials que a *El cor de la ciutat* es presenta de manera recurrent i on podem observar la diversificació dels perfils de consumidor (edat, gènere, trets de caràcter), del tipus de substàncies, i de les causes contextuals en què es produeix.

La introducció d'aquest tema parteix de l'ambient vinculat al personatge fundacional, la Clara Bosch, ex-presidiària i ex-toxicòmana que torna al barri, a partir del qual s'articula una doble construcció sobre la recaiguda en el consum d'opiacis, de rellevància variable. D'una banda, la seva exparella i pare de la seva filla (2-Jordi Vidal; figura 48-A), un personatge fix que no ha passat per la presó; i de l'altra, la seva amiga i companya (1-Lali Carbó; figura 48-A), un personatge ocasional que tot just n'acaba de sortir (veure cas 2, figura 45-A)–. Tots dos han tingut contacte amb el món de les drogues i tornaran a reincidir.

El primer cas s'emmarca en una crisi de reorganització de la identitat en l'etapa adulta: en Jordi Vidal revisa els seus projectes de joventut i sent que la vida que ha viscut no és la que ell volia, el que el duu a redefinir les seves relacions familiars i els seus objectius, reprenent pràctiques del passat com el consum d'opiacis. A diferència del primer cas, que hem descrit en l'epígraf anterior (mort per sobredosi), aquí per segona vegada la família detecta el

⁷² En David Peris coqueteja amb el consum de “tripis” a l'inici de la cinquena temporada i estableix una relació amb una noia que en consumeix més habitualment, la Magalí. Tot i que inicialment es problematitza el consum de pastilles –“qualsevol dia poden patir brots psicòtics o poden tenir seqüeles d'aquí a uns anys, encara que es pensin que controlen (...) no et pots ni imaginar la porqueria que porten aquest tipus de drogues” (metgessa a David Peris, capítol 865) – el tema es reorienta cap al diagnòstic d'un trastorn psíquic de base que tant la noia com els pares han ocultat (veure epígraf 7.7.3).

problema i promou la solució: la seva dona el convenç per ingressar en una clínica de desintoxicació.

**Figura 48-A. Les drogodependències a *El cor de la ciutat* (2000-2009).
Casos destacats (1)**

ID	Tema	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Toxicòmana reincent (heroïna) (adult) (reinserció; mor per sobredosi)	1	Ocasional (secundari)	Cicle mig
2	Toxicòman reincent (heroïna) (adult) (crisi d'identitat; rehabilitació clínica i suport familiar)	1	Fix (principal)	Bloc
3	Consum de drogues en l'adolescència Detecció (familiar) i rehabilitació (suport psicològic)	1	Fix (principal)	Cicle mig
4	Toxicòmana jove (fàrmacs/combinació) (depressió, dol) (centre de rehabilitació) (recaiguda)(1)	4	Fix (principal)	Bloc 2
5	Toxicòmana jove (fàrmacs/combinació) (depressió) (síndrome d'abstinència/desintoxicació)	7	Fix (secundari)	Bloc 2 (continuïtat)
6	Toxicòmana reincent (opiàcis) (rehabilitació i recaiguda) (abandonament de nadó)	10	Ocasional (secundari)	Cicle mig
7	Toxicòman reincent (cocaïna) (desintoxicació – recaiguda) (complicacions cardíaques) (2)	10	Fix (principal)	Serial*

(1) Inclou: intoxicació accidental d'un menor (amfetamines)

(2) Antecedents: ambient de grups violents (temporada 1), i consum de psicodislèptics (temporada 5)

Font: elaboració pròpia

*Epileg temporada 10 (bloc únic)

En el decurs de la mateixa temporada, el consum de drogues en l'adolescència esdevé també un tema significatiu a través de la trama conduïda pel personatge de la seva filla (3-Núria Vidal; figura 48-A)– emmarcada en una situació de crisi familiar– i d'un dels seus amics, en David Peris, –també en conflicte amb el pare, vinculat a grups violents–. La Núria Vidal és una adolescent bastant segura de si mateixa, que es caracteritza per ser la més assenyada i responsable del grup d'amics, així com la més solidària i comprensiva en el si familiar (especialment amb els avis). És justament aquest vincle el que permet la detecció precoç del problema i evita la seva evolució cap a una drogodependència física (es prescriu tractament psicològic). Es contraposen, per tant, entre pare i filla, dos resolucions diferents: ell de jove fou rescatat del món de les drogues pels familiars que li

van facilitar una vida estable (feina, llar) però acaba tornant a recaure⁷³; mentre que ella supera aquesta fase (al llarg del serial no torna a reincidir)⁷⁴.

La **drogoaddicció en joves** es tracta en dues ocasions més, sempre a partir de personatges fixos i amb una extensió serial que permet recórrer el procés –depressió, medicació, addicció i rehabilitació– i explicar les circumstàncies en què es produeixen els fets (context causal). Un esdeveniment (mort accidental del promès a una setmana del casament) o les conseqüències d'una acció involuntària (subministrar una dosi errònia de medicació al nebot provocant-li una sordesa irreversible) desencadenen una crisi personal en les joves, que es sumeixen en un estat depressiu profund on s'allunyen paulatinament de familiars i coneguts. Totes dues generen una addicció psicològica i més tard física al que inicialment es plantegen com una medicació de suport: en el primer cas (4-Marta Vendrell; figura 48-A) perquè la jove s'autoadministra una dosi major a la prescrita sense control mèdic, i en el segon cas (5-Juani Galiana; figura 48-A) perquè el perfil professional –infermera– li facilita l'automedicació. Ambdues acaben recorrent al consum d'altres substàncies –a través de nous contactes i influències negatives de l'entorn (altres drogodependents o traficants)– en una constant combinació d'estimulants i depressors. Ambdues són conscients del seu problema però només aconsegueixen plantejar resolucions efectives quan compten amb l'ajuda d'alguí de confiança –familiars, parella– i una ferma voluntat de desintoxicar-se.

Són dos casos molt similars en què les diferències rauen en els detonants tant de la depressió d'origen com de la presa de decisions per resoldre-ho, els contextos familiars de base –la Marta és òrfena de pare mentre que la Juani conviu i s'avé amb tots dos progenitors– i, sobretot, en la representació del procés de desintoxicació. Així, en el primer cas la determinació de la noia per resoldre la seva situació deriva del dramàtic episodi d'intoxicació accidental d'un menor per ingesta d'amfetamines del que és indirectament responsable. La Marta Vendrell, qui ja ha intentat anteriorment superar el seu estat depressiu i l'addicció en un centre especialitzat, decideix fer un pas endavant, pren consciència del problema i demana ajuda a la seva mare i al que serà la

⁷³ Tot i que es rehabilita una segona vegada, el canvi de conducta experimentat pel personatge del que el consum de drogues n'és només una variable més, està consolidat: un declivi que acabarà amb el seu suïcidi.

⁷⁴ La setena temporada es tractaran mínimament les conseqüències del consum irresponsable de drogues a partir d'un personatge ocasional: en Gaby Jiménez, el jove amb qui acaba la Sandra Benjumea quan fuig del centre de menors on és assetjada. En aquesta ocasió les motivacions per consumir són internes: en Gaby viu un any sabàtic i desenfrenat a expenses del seu pare, un home de negocis que li paga vicis i capritxos a canvi de comprometre's a treballar a l'empresa familiar. Aquí, el consum irresponsable tindrà conseqüències fatals: l'accident on perdrà la mà la Sandra. Es tracta, però, d'una trama menor i secundària.

seva nova parella, per superar-ho sense haver de tornar al centre: no suporta estar sola després d'haver perdut al seu promès⁷⁵.

Mentre que en el segon cas, la Juani només reacciona quan la seva ex-parella, en Jon, descobreix que amaga a casa seva les drogues d'un camell amic comú –l'Eloi Sepúlveda, cas 1 figura 43) i decideix posar en coneixement de la situació al pare de la noia perquè l'enfronti. Ambdós resolen ajudar-la a desintoxicar-se a casa, per evitar perjudicar el seu futur professional i perquè “no vol estar lluny d'ells”. En aquest cas sí es representa el procés de desintoxicació i la síndrome d'abstinència d'una forma molt més explícita, insistent en la importància de seguir disciplinadament les normes (deixar-la tancada i incomunicada quan s'hagi de quedar sola i no cedir en donar-li res), per sanar-la.

En tots dos casos, però, la intervenció de la família i/o la parella és determinant com a suport emocional bàsic per a la recuperació⁷⁶. Aquesta premissa va en sintonia amb el que en Max Carbó (qui ja ha perdut tant la mare natural com l'adoptiva per sobredosi, i que també s'havia implicat en la desintoxicació tant del seu pare com de la Juani Galiana) sentenciava en l'epíleg del serial, quan s'adreça a en David per dir-li: “la merda és aquesta, que sol no te'n sortiràs. Necessites ajuda” (capítol 1.844) o adreça a la Marta a fer-se'n càrrec, ella com a parella i en Peris, com a pare, del problema del David (veure cas 7; figura 48-A, tot seguit).

Els **toxicòmans reincidents més joves** tornen a aparèixer de manera desdoblada en l'epíleg del serial, per explicar com les conseqüències de la seva conducta repercuteixen en els menors al seu càrrec. A través del personatge ocasional (6-Íngrid; figura 48-A) s'expliquen conductes extremes

⁷⁵ Quatre mesos després de la mort de l'Albert Fabra, el seu promès, la jove continua patint atacs de pànic i està mèdicament descontrolada, fins al punt que en la darrera hospitalització el psiquiatre prescriu el seu ingrés a una comunitat terapèutica (capítol 658). La recuperació no és definitiva quan torna a casa (capítol 696) i no triga a tornar a consumir en veure's desbordada per la pressió de l'entorn –amor no correspost, episodis del passat que retornen– (capítols 704-727). Les conseqüències de la ingesta accidental d'amfetamines d'en fill d'en David marquen el punt d'inflexió per a la seva recuperació, que s'enllaça amb la història sentimental amb l'Ivan –agraïment pel suport rebut– (capítol 729 en endavant). Les escenes de rehabilitació es limiten a mostrar moments de nerviosisme i ansietat que es pal·lien amb activitats esportives i altres distraccions.

⁷⁶ Melodramàticament, el desencadenant del problema també es troba en una pèrdua familiar o sentimental, i és l'estat de degradació anímica que accentua la drogoaddicció el que serveix de catalitzador per suspendre aquesta carència. La representació del procés de desintoxicació en el segon cas (des del capítol 1.402 al tancament de temporada, 1.416) té un punt culminant quan la germana de la Juani es commou i li fa costat sobreposant l'amor fraternal a la rancúnia que li havia manifestat per ser la responsable, involuntària, de la sordesa del seu fill.

—com abandonar el noutat a un contenidor o acceptar la possibilitat de llogar-lo per seguir consumint—, mentre que a través del personatge fix principal (7-David Peris; figura 48-A) les accions més perilloses esdevenen involuntàries o inconscients —amaga la cocaïna a la motxilla de la germana per no ser descobert—. En tots dos casos s'acaba prenen consciència del problema i s'imposen els valors ètics d'amor a la família com a motivacions per a reconduir la situació i salvaguardar la integritat dels menors, fins al punt de sacrificar-se com a pares⁷⁷. De nou, la rehabilitació requereix de voluntat pròpia (obstacle insalvable per al primer cas) i del suport familiar (obstacle resolt en el segon cas).

Figura 48-B. Les drogodependències a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats (2)

ID	Tema	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
8	Consum excessiu d'alcohol (mare vídua) (depressió, dol – pèrdua de la custòdia dels fills)	2	Fix (secundari)	Bloc
9	Alcoholisme (dona, persona sense llar)(rehabilitació i recaiguda) (clínica)	2 3	Ocasional (temp 2-3)(sec)	Cicle mig (2 alterns)
10	Alcoholisme (home) (depressió) (riscos) (rehabilitació: si familiar)	3	Fix (principal)	Serial - Temporada
11	Alcoholisme (home) (crisi prèvia) (conseqüències: cirrosis; mort)	6	Ocasional (temp 2-6)(sec)	Bloc
12	Alcoholisme i adolescència (detecció) (coma etílic) (vandalisme) (centre de desintoxicació)	10	Fix (temp 6-...) (secundari)	Serial*

Font: elaboració pròpia

* Epíleg Temporada 10 (Bloc únic)

Per últim, en l'apartat **d'addicció a l'alcohol**, el que es detecta és un tractament recurrent on el tema s'introdueix progressivament. Així, primer s'apunta en trames de menor recorregut contextualitzades a partir de l'estratègia d'encadenar temes concentrats en un mateix personatge fix (8-Mari Esteva; figura 48-B) el que, com per als casos de les drogodependències juvenils permet seguir les causes i les conseqüències del problema (depressió, alcoholisme, sospita de maltractament infantil i pèrdua de la custòdia); o a través de personatges ocasionals (9-Iolanda, figura 48-B) (dona sense llar en

⁷⁷ La jove heroïnòmana conscient de no ser una bona mare i dels riscos que corre la seva filla si la reté al seu costat, hi renuncia i la deixa a càrrec d'en Beni Sepúlveda; mentre que en David Peris, acabarà posant en risc la seva vida per salvaguardar la del seu fill encara no nascut en l'acció de redempció que connecta amb la celebració de la maternitat i la paternitat responsables presents al llarg del melodrama. Les escenes finals del capítol 1.906 mostren les tres generacions Peris reunides a l'hospital, on en David està inconscient després de patir una agressió també desencadenada, en últim terme, per la mort d'un fill.

procés de reinserció a través d'un centre d'acollida; veure cas 11, figura 45-D). A continuació, rep un tractament serial a partir d'un personatge fix principal (10-Quim Noguera; figura 48-B) sobre el que es recorre àmpliament tot el procés (contextualització de les causes, conflictes familiars i laborals, intents de rehabilitació i recaiguda).

En Quim Noguera comença a beure a la fi de la segona temporada en haver d'assumir la soledat en què el deixa la seva ex-dona, de qui encara està enamorat, quan refà la seva vida sentimental a l'estranger i se'n duu el seu fill adoptiu, en Max. Soledat a la que s'afegeix l'anunci de la marxa de la seva germana, la Cinta Noguera, en vies de separació. Tot i que finalment només serà efectiva la pèrdua de la Clara, l'addicció d'en Quim ja és un problema – no evidenciat públicament– a l'inici de la tercera temporada.

La relació sentimental amb la Iolanda –a instàncies d'en Huari, que veu una atracció mútua entre els seus dos solitaris companys de feina– inicialment afavoreix la remissió del problema: com a ex-alcohòlica no li és gens difícil adonar-se'n i enfrontar a en Quim amb la realitat. Però quan les circumstàncies tornen a ser desfavorables –l'estrès laboral i la proximitat de les festes nadalenques– torna a recaure. Aquest cop les accions d'en Quim tenen conseqüències: als primers conflictes laborals s'hi afegeix la ruptura sentimental. Però ni reconeix les dimensions reals del problema, ni accepta ajuda de la família –a qui nega l'addicció–. El desencadenant definitiu acaba sent la mort d'en Huari, a partir de la qual, s'articula una doble representació del problema de l'alcoholisme –en Quim i la Iolanda– que permet mostrar una via de resolució ràpida determinada per la voluntat de la dona de rehabilitar-se en un centre de desintoxicació⁷⁸.

En contraposició, l'actitud d'en Quim impedeix qualsevol possibilitat de rehabilitació i els intents d'en Max per ajudar al seu pare acaben repercutint negativament en l'adolescent (pèrdua d'amistats, devaluació del rendiment escolar). Tampoc compta amb l'ajuda efectiva de cap adult del seu entorn: la professora, el metge i fins i tot, els familiars més pròxims que s'assabenten de la situació no depassen de la mera recomanació a l'afectat d'acudir a un centre de rehabilitació i/o l'oferiment d'atendre al menor si vol allunyar-se'n –al que aquest es resisteix–. Mentrestant, l'addicció d'en Quim comporta nous riscos (episodis d'amenaça física al fill, lleu accident de trànsit, retirada del carnet de conduir) i no és fins que en Max aconsegueix l'amenaça

⁷⁸ La mort d'en Huari es produeix abans de la pausa de Nadal (capítol 487) i el procés de recaiguda de les tres setmanes festives no ve narrat –*unrecorded existence*– sinó referit a la tornada d'en Max a la llar paterna (capítol 488). La Iolanda marxa poc després (capítol 492) i en Quim continua el seu procés autodestructiu durant tot el segon bloc.

d'emborratxar-se amb ell cada cop que recaigui, que no reacciona⁷⁹. Amb el suport de l'ex-dona supera els moments més crítics i després de dubtar si seguir els passos de la Iolanda i ingressar en una clínica de desintoxicació, opta per salpar en un vaixell –un viatge també interior de durada indefinida–.

Quan l'alcoholisme emergeix de nou com a tema, mostra les conseqüències fatals de l'addicció –el personatge (7-Andreu Ferrero, figura 48-B), ocasional de la temporada 2, mor de cirrosis (pes mínim, temporada 6)⁸⁰–; o s'introdueix la variable d'edat: adolescència i alcoholisme (8-Alex Amorós, figura 48-B) (temporada 10, epíleg) i s'inverteix la línia d'ajuda del cas més destacat en temporades anteriors: aquí és el pare qui fa prendre consciència del problema a l'adolescent apel·lant al deteriorament de la seva pròpia autoimatge. Davant la impotència de veure que ni tan sols havent patit un coma etílic i comptant amb l'ajuda d'un psicòleg el seu fill és capaç de redreçar la seva conducta, en Fidel es planteja deixar la feina al bar per eliminar les possibles causes contextuals, però acaba constatant que el problema no passa pel control extern sinó per la voluntat interna del noi. En un últim intent per fer-lo reaccionar el grava en vídeo en un estat lamentable i l'obliga a veure's davant d'ell i de la seva germana. El noi es reconeix com a malalt i accepta ingressar en un centre de rehabilitació.

⁷⁹ En Quim pega al seu fill en veure'l begut, el que el duu a voler allunyar-lo d'ell –truca a la seva ex-dona perquè es faci càrrec– però el nen es resisteix i és ella qui es queda a ajudar-lo, posant en risc el seu nou matrimoni (capítols 557-572). La reacció definitiva d'en Quim es figurativitza en una visió d'en Huari, que li fa veure que no és culpable de la seva mort però sí de destrossar la vida dels que l'envolten.

⁸⁰ Melodramàticament és una mort expiatòria: aquí també s'infereix que l'alcoholisme és conseqüència de la pèrdua de la família i la parella. Cal remuntar-se a la conducta equivocada del personatge la segona temporada: es venja de la Carme Bosch, la seva nova parella sentimental, a qui considera responsable de la mort del seu fill –en qualsevol cas, involuntàriament– per haver-li ocultat l'accident que erròniament creu que n'és la causa. Però finalment descobreix que les circumstàncies de la mort del nen van ser unes altres i és la seva dona és qui se les va ocultar. La Carme no el perdona aleshores i quatre temporades més tard, apareix com una persona desolada i autodestruïda pel consum d'alcohol, que aconsegueix la redempció sacrificant-se per evitar que en David Peris acabi a la presó (salvaguarda de la família): renuncia al tractament mèdic fins a la fi del judici, i mor amb la promesa de la Carme d'iniciar una nova vida junts. Els enganys propis del gènere aquí accentuen la negativitat de l'acció d'en David Peris que ha permès el sacrifici sabent-se culpable de la mort de la que se l'acusa.

7.6 Salut i mort

En l'àmbit de la salut hem volgut fer referència a aquelles malalties tematitzades a *El cor de la ciutat* que podríem descriure com a objecte d'atenció mediàtica en el context català contemporani ja sigui pel desenvolupament de campanyes públiques de prevenció i detecció precoç – càncer o cardiopaties – o per iniciatives de mobilització solidària – donacions de medul·la – que també són presents en altres espais de la cadena autonòmica dedicats a la sensibilització i la investigació científica, com “La Marató de TV3”⁸¹. Tot i així, el mode en què es plantegen al serial dista molt de la seva definició com a temàtiques d'interès social, ja que no solen activar-se discursos susceptibles de ser considerats *social issues* com ara les prestacions de la sanitat pública, sinó que més aviat s'orienten els temes cap als processos de rehabilitació física i emocional, o les tasques assistencials en el si familiar. Només en els casos de la cardiopatia d'en Peris i la malaltia minoritària desconeguda de la Neus Piqué, es fa present, mínimament, el discurs sobre la necessitat de promoure la investigació científica⁸².

El que plantegem a continuació, doncs, no inclou una anàlisi aprofundida dels casos detectats (temàtiques de l'àmbit de la salut), sinó un breu recorregut que ens ha de permetre entendre els precedents o els contextos en què es desprenen problemàtiques socials rellevants: el risc d'exclusió dels malalts de sida, l'ús terapèutic de drogues, les necessitats assistencials dels malalts i l'auxili al suïcidi.

⁸¹ “La Marató de TV3”, tal i com la descriu Televisió de Catalunya en la seva seu web “és un projecte solidari enfocat a obtenir recursos econòmics per a la investigació científica de malalties que, ara per ara no tenen curació definitiva” però que també “té una important tasca de sensibilització de la població catalana (...) conscienciació i educació de la societat en la cultura científica”. La iniciativa, pionera en l'Estat espanyol, arrenca el 1992 i s'ha dedicat a malalties que han tingut presència com a tema a *El cor de la ciutat* com ara la leucèmia (1992), el càncer (1994 i 2004), les malalties cardiovasculars (1995 i 2007), les malalties mentals (greus) (2000 i 2008), la sida (2001), l'Alzheimer i altres malalties del cervell (2005) i en darrer terme les malalties minoritàries (2009). Lògicament “La Marató” també ha tractat altres tipus de malalties no representades al serial: neurològiques (1996), genètiques hereditàries (1997), inflamatòries cròniques (2002), respiratòries cròniques (2003), diabetis (1998), la síndrome de Down (1993) o transplantaments (1999) i dolor crònic (2006).

⁸² En l'epíleg d'*El cor de la ciutat*, es fa una referència explícita a “La Marató” quan la Neus i en Narcís adrecen als convidats del seu casament a ingressar els regals com a donacions, ja que la causa és justament la recerca de malalties minoritàries. Factor extratextual que justifica la selecció d'aquesta afecció d'entre les possibles i més habituals entre els joves amb discapacitat psíquica.

7.6.1 Sensibilització social: malalties greus i tractaments mèdics

Pel que fa al plantejament de malalties greus i tractaments mèdics, *El cor de la ciutat* presenta un ventall força reduït de variables, condicionat pel seu plantejament com a recurs narratiu propi del melodrama. Parlem sobretot de la leucèmia –infantil i adulta (casos 2 i 4, figura 49-A)– i el transplantament de medul·la que motiva la recerca del pare (o del fill) biològic com a donant idoni. En el primer cas, els condicionaments de la malaltia i la successió de proves i tractaments són bàsicament relatats a la llar o l'entorn immediat dels Borràs-Crespo. Mentre que en el segon cas, la por davant dels riscos del transplantament només emergeix episòdicament⁸³. En tots dos casos el tema es tanca sense ulteriors conseqüències (perjudicis o restriccions físiques) a mig termini, en funció de la lògica narrativa.

Figura 49-A. Malalties greus i tractaments mèdics a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Càncer de matriu (maternitat, sacrifici)	1	Ocasional (temp)(secund)	Serial
2	Leucèmia infantil (detonant: recerca pare biològic)	3	Fix (temp) (pral)	Bloc
3	Càncer de mama (detecció, tractament: mastectomia, quimioteràpia, superació física i psicològica)	4	Fix (pral)	Blocs 2
4	Leucèmia adult (descobriments identificatari: pare cerca fill, transplantament)	9	Ocasional / Fix (temp)	Bloc
5	Càncer de pròstata (3a edat, por) (detecció, tractament, sacrifici familiar)	9	Fix (pral)	Blocs 2 (en contin.)
6	Càncer (tumor cerebral inoperable) (detonant –canvi d'escenari)	7	Fix (pral)	Bloc
7	Ús terapèutic de drogues (marihuana) (càncer de mama)	4	Fix (pral)	CM [inclòs]
8	Ús terapèutic de drogues (marihuana) (morenes) *Còmic	8	Fix (secundari)	Cicle Mig
9	Infart i afecció coronària	5	Fix (pral)	Bloc en continuïtat
10	Cardiopatia (tractament i teràpia) (cas doble - trama d'infidelitat)	6	Fix (pral)	Bloc

Font: elaboració pròpia

⁸³ Es representa així el sentiment de soledat i abandonament que experimenta en Iago Vilches quan accedeix a fer la donació i no compta amb la seva parella, en Max (volgudament il·localitzable a Moçambiq), com a suport anímic ni com a conseller mèdic.

El mateix tractament reduït rep el càncer de matriu de la primera temporada, que s'emmarca en un tema de sacrifici per la maternitat: quan la pacient es nega a fer el tractament de quimioteràpia postoperatòria per no interrompre l'embaràs i assumeix el risc de què se li reproduïxi, el que finalment li costa la vida (1-Vicenta Cardona, figura 49-A). Aquesta primera incursió, però, contrasta amb els plantejaments posteriors d'aquesta malaltia. D'una banda, el càncer de mama en un personatge principal fix (3-Clara Bosch, figura 49-A) amb recorregut serial de dos blocs, que permet abordar tot el procés: des de la detecció i la por en l'espera del diagnòstic, a la superació física i psicològica de la mastectomia i de les seqüeles de la quimioteràpia⁸⁴. De l'altra, el càncer de pròstata d'un altre personatge principal fix (5-Juan Benjumea, figura 49-A), que torna a narrar el procés de tractament mèdic – radioteràpia– i la por a la mort del malalt (tercera edat). En el primer cas es dóna una certa continuïtat a les seqüeles a llarg termini de la malaltia, a partir del desig de la dona de ser mare en contra de les recomanacions mèdiques (trama breu amb què el personatge inicia la següent temporada)⁸⁵.

També a partir d'aquest cas s'introdueix el tema de l'ús terapèutic de drogues no legalitzades, com la marihuana –especialment controvertit en un personatge ex-toxicòman (7-Clara Bosch, figura 49-A), reprovat inicialment pels familiars que temen una recaiguda–. Aquesta qüestió es reprèn en clau més amable la vuitena temporada (8-Francisco Luque, figura 49-A): el personatge fix secundari afectat de morenes (constant motiu de conversa còmica al serial) demana alternatives de consum a la Clara Bosch, ja que no vol ni pot fumar marihuana davant de la seva dona, la Trini, però acaba promovent-ne el consum familiar quan ella s'entesta en menjar la seva “mantega especial”. La trama, de breu recorregut, on es representa la superació de prejudicis d'aquests personatges més grans, s'enllaça amb altres trames on s'impliquen altres tants secundaris –la Remei i la Roser Balaguer– amb un jove argentí, en Rudy, que es dedica al tràfic d'aquesta substància i acabarà fent de cangur de l'àvia que ha patit una quasi episòdica Síndrome de Diògenes (veure també cas 2, figura 43; epígraf 7.1.3).

Tornant al tractament mèdic d'aquestes afeccions, cal destacar la cardiopatia d'un personatge principal fix (9-Peris; i 10-Peris i Àngela, figura 49-A), que es presenta com a tema de presència recurrent en blocs reduïts. A banda de què els infarts marquen punts d'inflexió narratius (com el que pateix quan el fill li confessa ser el responsable de la mort de la dona), serveixen per mantenir

⁸⁴ Es narra com a context circumstancial que motiva una crisi matrimonial: l'acceptació del propi cos i la represa de les relacions sexuals es representen a través de la participació de la pacient en una exposició fotogràfica (model nuu) (figurativització).

⁸⁵ La recerca d'un donant que la insemini de manera natural li reportarà una nova relació sentimental amb en Sergi Frías, el mosso d'Esquadra. La Clara desistirà dels plans de maternitat.

una atenció permanent sobre les malalties del cor⁸⁶. En aquest cas, el tractament terapèutic donarà pas a la infidelitat que acaba amb el seu matrimoni, però també duplicarà els personatges que pateixen afeccions cardíaques (cas 10) i permetrà reorientar el tema cap a la repercussió psicològica en els pacients i les referències dialògiques constants sobre la prevenció de riscos i la importància de mantenir hàbits alimentaris saludables –el que en el context de les telenovel·les hem descrit com a *merchandising social*–.

7.6.2 Dependència i tasques assistencials

En darrer lloc, volem destacar el tractament diferencial de les malalties degeneratives que es presenta de manera rellevant la segona temporada, a través d'un personatge fix i amb un recorregut serial en continuïtat on s'encadenen temes com la pobresa sobrevinguda i la desatenció de la tercera edat per part de la família (11-Adrià Bosch, figura 49-B). El que permet incloure, al seu torn, la qüestió dels serveis assistencials (centres de dia i residències especialitzades) com a suport o alternativa a l'atenció familiar.

Figura 49-B. Dependència i tasques assistencials a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
11	Malaltia degenerativa (tercera edat) (precedent: pobresa sobrevinguda)	2	Fix (principal)	Bloc 2 (en continuïtat)
	Accident (tercera edat) (trencament de vèrtebra)	6	Ocasional (sec. mín.)	Cicle curt (10 capítols)
	Tercera edat (germanes grans, hospitalitzades)	7	Ocasionals (sec. mín.)	Cicle mig (trenta capítols)

Font: elaboració pròpia

Es tracta d'un cas en què els vincles del personatge amb la comunitat permeten implicar una xarxa significativa de personatges que assisteixen a l'evolució de la demència senil per cossos de Levy⁸⁷ que pateix l'Adrià Bosch. A més, en mantenir la focalització interna variable es permet a l'espectador situar-se momentàniament en la perspectiva del malalt i veure com viu, cada cop de manera més inconscient, el procés de degradació al que el sotmet la

⁸⁶ Característica estable del personatge que és aprofitada en altres programes de la cadena, com ara "La Marató" o "La Setmana del Cor".

⁸⁷ La malaltia per cossos de Levy és una de les causes de demència, si bé poc freqüent en comparació amb altres afeccions neurodegeneratives de més ressò social com l'Alzheimer, la demència vascular o la malaltia de Parkinson. L'altre cas en què s'ha representat una malaltia degenerativa tampoc no s'ha especificat el nom.

malaltia, i al mateix temps, contemplar des de la perspectiva de les persones que l'envolten les situacions problemàtiques que han d'enfrontar.

L'Adrià Bosch és un home gran, vidu i, des de l'inici del serial, jubilat en vendre's la fusteria per poder cobrir les despeses derivades de l'extradició i el procés judicial que permet sortir en llibertat condicional a la seva filla Clara. Es mostra com un home esquerp i amb un caràcter difícil, parla poc i quan ho fa sentència. Independent i autosuficient, té pocs amics tot i ser respectat al barri, i amb la família, malgrat la seva capacitat de sacrifici, li és molt difícil expressar els seus sentiments. Sol discutir agrament amb les filles, que n'han heretat el geni, mentre que amb la néta, la Núria Vidal (i més tard també el nét adoptiu, en Max Carbó) es mostra més comprensiu i dialogant. Però la seva naturalesa pacient i afectuosa la veiem plenament desenvolupada amb el seu íntim amic i discent, en Narcís, el noi discapacitat psíquic amb qui passa les tardes jugant a dames i explicant-se històries⁸⁸. Serà als dos nois, en Max i en Narcís, a qui confiarà els seus problemes quan comenci a perdre la seva independència arran d'una embòlia que li afecta mínimament la mobilitat, però que el duu a viure alternativament amb una o altra filla.

És en aquest context que comença a patir els primers episodis de pèrdua de memòria —oblida encàrrecs, es perd passejant al gos i no sap tornar a casa— però que amaga a la família tant com pot. Al llarg de tota l'evolució de la seva malaltia, no només compta amb la complicitat d'en Narcís i en Max sinó també de la seva néta, que serà qui més fermament s'oposi a tancar-lo en una residència. Mentre que les filles adultes, la Carme i la Clara, defensen l'opció de l'assistència sanitària especialitzada —residència o infermera, després de diversos intents de posar altres persones que se'n cuidin: la Teresa Torner, la jove llatinoamericana que feia de cambrera a la pensió o el mateix Narcís, per fer-li companyia a estones⁸⁹—, la Núria Vidal encarna la defensa de la solidaritat funcional familiar a ultrança. Es nega en rodó a ingressar a l'avi, defensa el seu dret a viure a casa i decideix fer-se'n càrrec després de retreure a les seves “mares” (adoptiva i biològica) la seva actitud ingrata i egoista,

⁸⁸ És a en Narcís a qui confessa la seva preocupació (“Però és que no sé què em passa. Se me'n va el cap i no me'n recordo de les coses”) però li demana discreció (“Jo t'ajudaré. Si no te'n recordes de com es juga, jo te n'ensenyaré. Però no estiguis trist. (...) No li diré a ningú. Serà un secret. Què xulo!”) (capítol 314). El noi l'emocionerà quan li regali una llibreta per apuntar-se les coses importants, entenent que els rols de docent-discent s'han invertit.

⁸⁹ A la Teresa no li tolera que el tracti com a una criatura, amb l'Ana Mari li pot el mal caràcter i amb en Narcís es fa evident la manca de control que pot tenir el noi sobre l'avi quan l'acompanya a comprar-li una bicicleta a la Carme per tenir-la contenta. La residència planeja sempre com a una amenaça: “Pare, no veus que no et pots gastar els diners de la pensió comprant una bicicleta? Per què ho has fet? (...)És clar que m'enfado, Narcís! No se't pot deixar sol ni un minut, pare! No sé què farem si continues així... hauràs d'anar a una residència...” (Carme, capítol 354).

quan el que havia de ser únicament el recurs a un centre de dia on “només t'estaràs unes hores mentre nosaltres treballem (...) perquè no volem que estiguis sol” (capítol 359) acaba sent una solució de cap de setmana quan les circumstàncies laborals i vitals de les germanes Bosch els hi compliquen fer-se càrrec del pare⁹⁰:

“Carme: Tu saps la vergonya que hem passat quan hem anat a buscar l'avi i m'han dit que no hi era?

Núria: La mateixa que vaig passar jo quan em va trucar l'avi i em va dir que l'havies deixat ingressat a la residència.

Clara: Núria...

Núria: No, tinc raó i ho sabeu. A mi em vas trucar? Vas trucar a la Clara? Se t'ha acudit trucar a la residència per saber com estava el teu pare?

Carme: No, perquè sabia que estaria bé. No tenia cap altra alternativa. (...)

Carme: Núria! Només va ser un cap de setmana. Tu estaves estudiant i no volia carregar-te amb un altre problema.

Núria: Sembla que us costi d'entendre. Però per a mi l'avi no és una càrrega” (capítol 362).

Tot i que aquesta és la solució que s'imposa, *El cor de la ciutat* narra diversos episodis conflictius en què es posa de manifest la problemàtica inherent a l'assistència d'aquest tipus de malalts a la llar, especialment perquè són els més joves els que es fan càrrec de l'avi, l'adult que els ha cuidat, però que progressivament deixarà de comportar-se com a tal. En el cas de la Núria, tot i espantar-se davant els primers episodis greus de regressió i desorientació, es mostra ferma en les seves conviccions: “Jo només vull saber com ho haig de fer. Què li he de dir quan li passa això? O què faig si no es vol vestir o no vol sortir al carrer?” (a la Carme, mare i metgessa, capítol 367).

Els conflictes amb en Max i en Narcís, amb qui compartia confidències i exercia de tutor moral, venen accentuats pel fet de no poder gestionar les seves reaccions quan el seu procés degeneratiu empitjori—els crida, s'orina a sobre, no vol parlar o jugar a dames—perquè no n'és conscient. Les escenes amb el nen i el jove discapacitat, incapaç d'entendre la gravetat dels fets i molt menys d'acceptar la seva imminent mort, marquen els moments més tendres i emotius de la història⁹¹.

⁹⁰ La Carme Bosch es presenta al centre de dia per dir-li al seu pare que caldrà que es quedi el cap de setmana perquè ha de marxar per feina “I com que la Clara és fora amb en Dani i en Max. La Núria està estudiant, s'hi juga el curs.”. L'Adrià li retreu en va (“I jo només faig que fotre nosa i molestar. (...) Sí, tu ves dient... Ets com ta germana. Primer tot són bones paraules però després feu qualsevol cosa per treure-us el vell de sobre.” capítol 361) i acaba trucant a la néta perquè el reculli.

⁹¹ En Narcís insisteix a l'àvia que vol que es curi l'Adrià i no accepta que pugui oblidar-se d'ell “Jo sóc el seu millor amic!” (capítol 389), mentre que en Max s'espanta quan el veu orinar-se a sobre i malgrat que la seva mare li diu que no cal que es quedi sol amb l'avi i que ha d'entendre que cada dia serà pitjor, no pot

Tot i que la posició de la filla, també metgessa, sembla la més lògica tant pel que fa a l'assistència sanitària (“L’avi necessita una persona que estigui per ell dia i nit. Arribarà un dia que no es podrà vestir sol, ni menjar sol, ni dutxar-se i s’ho farà tot a sobre. Ja sé que l’estimes molt però amb això no n’hi ha prou.” capítol 367) com pel que fa al seguiment de la teràpia per endarrerir el procés, majoritàriament els personatges es manifesten a favor de l’ajuda familiar i el benestar del pacient. Així, per exemple, li segueixen el joc quan els episodis de regressió i pèrdua de la memòria s’agreugen, per tenir-lo content i tranquil (“No em fa res estar una estona parats per ell. (...) Dona, que no veus que es distreu? A més, sempre ve acompanyat per algú, Un dia ve amb en Narcís, un altre amb en Max o la Núria. Aquesta canalla s’ho ha muntat de puta mare.”), Mingo, fuster que havia treballat per l’Adrià i ara l’acull de tant en tant a la seva fusteria “com a cap”, capítol 378).

Finalment, les germanes Bosch cedeixen i participen de la creació d’un món idíl·lic i feliç on l’avi tindrà una mort dolça –adormit veient pel·lícules familiars envoltat de filles i néts– i agrairan la solidaritat dels amics i la família, entenent que li han aportat una assistència emocional de molt més valor: “La família us volem donar les gràcies per fer-li cas i per escoltar-lo quan ja estava malalt i ens feia anar a tots de bòlit. Gràcies als joves que li heu fet companyia a tot hora i als grans que heu fet que se sentís un bon fuster fins al final. Gràcies perquè li heu estalviat el dolor de les males notícies i heu aconseguit que se sentís feliç i estimat els seus últims dies.” (Carne a l’enterrament, capítol 408).

La dependència i les tasques assistencials és una problemàtica abordada a *El cor de la ciutat* en el si d’altres temes –com la discapacitat psíquica o ara, les malalties degeneratives⁹²– i resolta en termes de solidaritat familiar (en el marc de la solidaritat comunitària ideal –el model nostàlgic de les *soaps* clàssiques que pren com a referent–). A banda de la història protagonitzada pel nucli familiar dels Bosch-Vidal, només en dos ocasions més s’ha plantejat el conflicte generat per la manca d’estructura familiar o la dificultat de compaginar o dur a terme les tasques assistencials dels pares quan es fan grans. Però es tracta de temes d’escassa rellevància: conduïts per personatges ocasionals de pes mínim i amb un breu recorregut serial.

D’una banda, es narra la història de l’Antònia Subirós, la mare d’en Salva Marín, personatge secundari i ocasional de la sisena temporada, quan

assumir que un dia no els coneixerà: “A cap de nosaltres? Doncs això és pitjor que morir-se!” (capítol 394). El que ens connecta amb el tema de la mort.

⁹² Ambdós casos rellevants, en un context previ a la Llei de Promoció de l’Autonomia Personal i l’Atenció a les persones en situació de dependència i a les famílies (aprovada de forma definitiva el novembre de 2006), més coneguda com a “lleï de dependència”.

accidentalment es trenca una vèrtebra i ha de ser atesa pel fill, divorciat, fins que decideix contractar una infermera. L'accident té una funció narrativa: serveix per consolidar la relació sentimental entre el fill i la Marina Gener, amiga que solidàriament la cuida els primers dies. D'altra banda, en el decurs de desgràcies encadenades per en Beni Sepúlveda fent de bo samarità, la setena temporada trobem la seva implicació amb una veïna d'aparició ocasional, la Delina, qui, en ser hospitalitzada, li demana que es cuidi de la seva germana Rosa, també gran. Entre altres funcions narratives, la resolució del cas –quan busquen residència, i malgrat haver de separar-se, accepten que és el millor– serveix per reconciliar una vegada més a en Beni amb el seu problemàtic germà (veure epígraf 6.2.7). Ambdós casos evidencien que les tasques assistencials poden ser dutes a termes indistintament per homes i dones –fins i tot quan no hi mantenen vincles familiars directes– només en funció de la seva disponibilitat a ajudar. Tot i que aquest tipus de solidaritat social no es representa com a solució viable a llarg termini.

Tematitzacions recurrents de la tercera edat

A propòsit d'aquests casos, volem fer una breu incursió en alguns temes que es poden agrupar des de la consideració de la variable de la tercera edat i que ajuden a observar com es tematitza aquest col·lectiu de manera preferent a *El cor de la ciutat* (figura 49-C).

Figura 49-C. Problemes de la tercera edat a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats per protagonistes:

Protagonistes i temes (trames rellevants)	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
Adrià Bosch: Desatenció familiar (econòmica i emocional) Pobresa sobrevinguda.	2	Fix (principal)	Bloc
Adrià Bosch: Dependència i tasques assistencials (malaltia degenerativa – mort)	2	Fix (principal)	Blocs 2
Roser Balaguer: Aïllament social i (encadenat -CM) síndrome de Diògenes	8	Fix (secundari)	Bloc
Teresa Torner: Relacions amoroses i sexuals; integració en la vida familiar de la parella Context previ: auxili al suïcidi	3 4	Fix (principal) /Ocasional (temp)	Blocs (en continuïtat)
Pilar Balaguer i altres ocasionals: solidaritat funcional o d'intercanvi (Rols familiars: cura dels néts) /relacions sexuals	6 7 10	Fix (secundari) o ocasionals	Predominant: Bloc o CM
Enric Viadé, Trini González, Francisco Luque... habitatge compartit, restriccions econòmiques... Comèdia	7 9	Fixos Secundaris	Predominant: Bloc o CM
Juan Benjumea i altres ocasionals: Dependència i tasques assistencials (càncer)	6 9	Fix (secundari) o ocasionals	Bloc

Font: elaboració pròpia

Aquí el que resulta més evident és que, als dos temes vinculats al personatge de l'Adrià Bosch –pobresa sobrevinguda i desatenció familiar, d'una banda, i dependència derivada de la malaltia degenerativa, de l'altra– s'hi afegixen, sobretot, problemàtiques vinculades a la solidaritat funcional o d'intercanvi en el si de la família (conflicte en la cura dels néts, i tasques assistencials vers els pares). Els avis que tenen cura dels néts petits es representen en diversos casos, amb o sense parentesc (la Teresa Torner i els seus néts, però també la seva parella, l'Alfons; o la Pilar Balaguer i la Desi, la filla de la Mari Esteva, a qui sent com a una néta, o el nadó que acull en Beni Sepúlveda la darrera temporada). Tot i així no es tematitza fins a la sisena temporada, a través de personatges secundaris i de trames menors i de cicle curt que s'inclouen en el procés de divorci del matrimoni Marín-García, on la ingerència de mare d'ell, l'Antònia Subirós, en la cura de la néta genera algunes trames sobre la qüestió dels drets i deures dels avis que cuiden dels néts abans i després de la separació dels pares.

7.6.3 La mort

El tema que contrasta amb aquesta línia predominant de situar la tercera edat com a col·lectiu de risc és el de les relacions amoroses (i sexuals) i la integració en la vida familiar que assenta el context per a abordar el controvertit tema de **l'auxili al suïcidi** (cas 12, figura 49-D; veure cas destacat). Les estratègies emprades en aquest cas són similars a les de la malaltia degenerativa: encadenament de temes, xarxa àmplia de personatges vinculats als protagonistes –la Teresa Torner (fix principal del nucli Borràs-Crespo i la seva parella– i ressonància d'altres episodis en què la mort ha estat tematitzada (com ara el conflicte generat entorn a la desconexió de la Laura Peris, en estat de mort cerebral després de partir un accident de trànsit, per exemple)⁹³.

D'altra banda, l'assistència a la mort tornarà a aparèixer com a subtema amb un tractament mínim la temporada següent, la cinquena, a través d'un personatge secundari ocasional per temporades. En aquest cas es tracta d'un jove afectat d'una malaltia degenerativa (13-Toni Esteva, figura 49-D), que es planteja el suïcidi com a alternativa. A diferència d'altres malalties greus, l'afecció d'en Toni Esteva no constitueix pròpiament un tema d'interès en l'àmbit mèdic (diagnòstic, tractament), sinó que serveix per tornar a parlar de la mort (la preparació i l'assumpció de la mort, o el suïcidi com a opció digna) i per reconstruir i redimir el delinqüent (relata la seva vida per a un

⁹³ La incursió d'aquest tema havia estat exclusivament dialogada i emmarcada en contextos foranis en les primeres temporades: es limitava a la verbalització puntual que el capellà gal·lès Matt Collins feia del seu passat ocult en el decurs d'una conversa on explicava que va ser condemnat per eutanàsia.

reportatge pòstum com a llegat per a la neboda i mor com un heroi a mans del violador múltiple)⁹⁴. En termes similars es presenta el tumor cerebral de la Cinta Peris –que es coneix després d'un intent de suïcidi, i que suposa la desaparició del personatge i el detonant per tornar a l'escenari de Sant Andreu (veure epígraf 6.2.7).

Figura 49-D. Malalties terminals i auxili al suïcidi a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
11	Càncer (tumor cerebral inoperable) (depressió i preparació per a la mort)	7	Fix (principal)	Bloc
12	Auxili al suïcidi: testament vital, absència de marc legal, dilema moral, dret a mort digna, reaccions socials i conseqüències penals	4	Fix (principal) / Ocasional (temp)	Blocs 2 (en contin)
13	Malaltia degenerativa (jove) /preparació a la mort (suïcidi planejat) (delinqüent: mort expiatòria)	5	Fix (temp) (secundari)*	Serial

Font: elaboració pròpia

A la fi del serial emergeix un tema afí, conduït pels personatges fixos de la tercera edat, especialment les germanes Balaguer tan propenses a les depressions i els períodes de crisi quan se senten abandonades pels fills. La Pilar finalment abandona les seves obligacions adquirides en la cura de les criatures dels amics a les que fa d'àvia i es deixa endur per la vitalitat de la Roser, qui ha decidit engegar nous projectes –es treu el carnet de conduir i organitza una sortida a la neu amb els altres avis, l'Enric Viadé i en Juan Benjumea– en el que, en un to més amable és la celebració “del que ens queda per viure” amb el que s'acomia el grup de personatges de la tercera edat a *El cor de la ciutat* (veure epígraf 6.2.10).

⁹⁴ Ni tan sol s'especifica com a esclerosi múltiple, tot i que es pot deduir que és una afecció crònica inflamatòria que afecta a la mobilitat i progressivament a les funcions vitals, i que es troba en fase avançada quan reapareix el personatge la cinquena temporada.

Cas destacat (4): debat social entorn a l'auxili al suïcidi (eutanàsia)⁹⁵

“Amic meu, he cavat aquest túnel amb la il·lusió de sentir de nou l'escalfor del sol a la pell. Però estic cansat. Els ulls ja són tancats i amb prou feines distingeixen entre la llum i l'ombra. Les cames ja no em responen. Fins i tot respirar em costa. Em sento defallir. De què em servirà sortir d'aquí si no puc caminar entre el blat daurat, ni delitar-me amb la visió del capvespre. Només quan tanqui els ulls podré salvar-me dels murs que m'empresonen i ser lliure per sempre. Aneu amic, aneu, deixeu-me morir” (assaig teatral, Alfons, capítol 719).

El cor de la ciutat parla de la problemàtica ètica i legal que planteja l'auxili al suïcidi a partir del cas conduït per la parella d'edat avançada que conformen la Teresa Torner i l'Alfons Castro des de la fi de la tercera temporada, quan es coneixen al parc on porten als nés a jugar.

L'Alfons Castro és un home vidu de salut fràgil però caràcter fort que no s'entén gens amb el seu fill, en Santiago –un home autoritari i poc afectuós, caracteritzat per la falta d'empatia i intel·ligència emocional–, però transigeix per poder estar amb el seu nét, en Borja. Es caracteritza per mostrar-se sempre ferm en les seves conviccions i defensar les seves opinions en qualsevol circumstància (per exemple, quan s'enfronta amb la Roser Balaguer per malparlar de la seva relació amb la Teresa, o quan intercedeix pel Narcís amb la Montse perquè li permeti emancipar-se). Es mostra afectuós i comprensiu no només amb la Teresa, sinó amb la resta de la seva família quan l'acullen com un més. La seva preocupació per garantir el seu dret a morir dignament i evitar patiments com els que va haver de suportar la seva dona, és una constant des de l'inici de la temporada –fa testament vital, visita associacions, s'informa, vol que la Teresa entengui quina és la seva voluntat, i es prepara comprant les pastilles que li provocaran la mort– però també ho és una actitud vital i de gaudiment del temps “que li pugui quedar” –vol una relació de parella plena, planeja viatges i s'apunta al grup de teatre del barri com a distracció–. Quan pateix una segona trombosi que lesiona el tronc cerebral i el deixa en una situació de limitació quasi total i irreversible – només pot obrir i tancar els ulls– és un home amb una esperança de vida

⁹⁵ Genèricament el debat social sobre el dret a morir dignament es desenvolupa entorn al terme eutanàsia (del grec. eu, bé, i thanatos, mort) que el diccionari (Enciclopèdia Catalana) defineix com a “mort provocada amb mitjans adequats en un malalt terminal per tal d'evitar-li sofriments o una qualitat de vida considerada degradant; mort natural, suau, indolent, sense agonia”. *El cor de la ciutat* però parla del debat social generat entorn a un suïcidi assistit, termes amb els que es precisa que l'acció directa i intencionada per provocar la mort es realitza com a cooperació necessària per dur a terme el suïcidi a petició expressa i reiterada d'una persona amb una malaltia irreversible però no en estat terminal.

reduïda però no en un estat terminal, que ha expressat la seva voluntat de tenir una mort digna, però que es veu impossibilitat per suïcidar-se i demana reiteradament a la seva parella que l'ajudi a morir.

La Teresa Torner és una dona de caràcter fort, intel·ligent i sensible: “ha netejat moltes escales per ajudar a casa” i ha viscut amb intensitat tots els problemes de la família, oposant-se a les decisions de la seva filla quan ho ha considerat equivocacat però també sabent rectificar (com ara quan aprèn a apreciar a en Huari com a prenent de la seva filla). Conseqüent amb la seva forma de pensar, es mostra poc sociable o oberta a relacions que requereixin un cert grau d'hipocresia cortès, on es fa respectar i fa prevaldre com a valor inqüestionable la integritat de la seva família. Aliena a tota confessió religiosa que pogués complicar el dilema ètic al que s'enfronta, no es planteja el tema de la mort fins que l'Alfons no insisteix en fer-li entendre el que vol⁹⁶. Tot i la seva negativa inicial, quan comprova que legalment no hi ha res a fer ni ningú més a qui acudir (metges o associacions), decideix ajudar al seu home i segura de què no és només “un mal dia o una depressió, força comú entre aquests pacients (que) han d'assumir el que els hi ha passat” (capítol 755)⁹⁷. Les seves motivacions per actuar no són gens ambigües: actua per amor, lliurement, i assumeix que en respectar la voluntat del seu home, corre el risc de ser jutjada tant per la família com per la societat. “Ara sé com pateixes. Ens hem estimat i respectat durant tot aquest temps i ja sé que no vols viure així. I perquè t'estimo, i t'admiro, i et respecto, faré el que m'has demanat. T'ajudaré a morir. Ho faré amor meu. Quan tu vulguis” (Teresa a Alfons, capítol 755).

De fet, el dilema moral sobre l'auxili al suïcidi es construeix plenament en el debat posterior que es genera al barri a partir de la seva detenció i del posterior judici, on s'inclou un ampli registre d'opinions representades com a part dels discursos que es produeixen en l'entorn social amb implicació directa i indirecta amb els Borràs-Crespo. Tot i que l'opinió pública del serial

⁹⁶ El serial ho fa explícit amb una escena en què la Teresa visita la l'església del barri hores abans de subministrar les pastilles a l'Alfons i el mossèn estranyat li demana “Per què ha vingut, Teresa? Vostè no és una dona religiosa...”, aconsellant-li després que “faci cas del seu cor, sense por” ja que “en Déu no hi creu” quan l'àvia sense precisar sobre què, li reconeix que ha pres una decisió i li fa por haver-se equivocacat: “En això consisteix la vida: en prendre decisions. Però no he vingut a confessar-me” (capítol 762).

⁹⁷ “L'Alfons està molt cansat. Ha tingut mala sort: li ha passat just tot allò que no volia que li passés. (...) No vol respirar ni menjar artificialment, Carme. No vol. No vol viure així. Ho tenia decidit, ja ho saps” li diu la Teresa a la Carme Bosch, quan li demana informació com a metgessa, fins i tot apel·lant a l'empatia a partir del seu pare (Adrià Bosch, víctima d'una malaltia degenerativa). “Ell és conscient de tot. I pateix. Està vivint el pitjor del seus malsons”. Però ella li deixa clar que “L'Alfons no s'està morint. Li queda molt temps de vida.(...) Legalment no hi ha res a fer.” (capítol 750).

tendeix a dividir-se en dues posicions enfrontades: les que reproveixen l'acció i les que l'entenen, però no necessàriament la defensen. Les primeres prevalen en nombre i argumenten la seva opinió a partir de creences religioses, conviccions morals o sentit de respecte al marc legal, mentre que els arguments dels que recolzen a la Teresa s'articulen com a suports específics a la persona implicada –fins i tot part de la família ha d'apel·lar al nexa emocional que els uneix a l'àvia per poder fer-li costat– i són puntuals els casos en què es defensa clarament el dret a morir dignament (exclusivament discursos dels professionals amics de la família: en Pere Piqué, advocat i la Carme Bosch, metgessa).

Els arguments principals giren entorn al respecte a la voluntat expressa del pacient i el dret a decidir com morir sense patiment –físic o psicològic–, la definició de l'acció d'auxili al suïcidi i l'aplicació de les lleis i normes morals. Així, l'Alfons i la Teresa esgrimeixen aquest primer argument, que també recolza la Carme Bosch, com a metgessa amiga de la família, malgrat actuar d'acord al codi deontològic professional:

“Teresa: Però ell pateix i no vol viure així.

Carme: Els metges no podem fer-hi res

(...)

Teresa: I què en penses del futur que ens espera? A ell patir, aguantar i viure per obligació. I a mi veure'l com pateix fins que es mori.

Carme: Tens raó, Teresa, no es pot obligar a ningú a passar aquest calvari. Hauríem de respectar la seva voluntat per damunt de tot. Tot això és massa cruel.” (capítol 755)

I jurídicament s'hi recorre com a atenuant: “La qüestió és demostrar que l'Alfons no ho va decidir d'un dia per l'altre. Que morir amb dignitat era una qüestió que el preocupava fins i tot abans de la malaltia” (Pere Piqué, advocat, capítol 790). Mentre que en fill de l'Alfons, en Santiago, encarna la posició contrària. Quan estripa el testament vital del seu pare o es constitueix com a acusació particular contra la Teresa:

“Santiago: Què es pensa que faré si un dia els metges em diuen que el meu pare necessita respiració assistida?

Teresa: Respectar la seva voluntat, suposo.

Santiago: I matar-lo?

Teresa: No. Matar-lo no. Però obligar-lo a viure per força tampoc. (...)

Santiago: És el meu pare i jo decideixo el que és millor per ell.

Teresa: I la seva voluntat no compta?

Santiago: No crec que el meu pare estigui en condicions de decidir res.” (capítol 753)

Hi conflueix també, la distinció entre el dolor físic i el dolor psicològic, en els discursos sobre el patiment com a condició natural de la vida a acceptar o a pal·liar però sempre dins dels marges legals que protegeixen la vida. Aquí

entrarien els discursos més professionals (mèdics, legals i informatius) on es posa nom a la situació de l'Alfons: síndrome de captiveri (“les persones es troben presoneres al seu cos”, Asun, periodista, reportatge televisiu, capítol 777) i se la descriu en termes de condemna i tortura (“No pot fer absolutament res: només observar l'entorn i pensar. El malalt està condemnat a viure immobilitzat i incomunicat la resta de la seva vida. L'Alfons podria haver viscut així durant anys. (...) Em sembla una tortura”, Dra. Carme Bosch, judici, capítol 810) o com una situació “difícil, sí; però no cruel” on es té en compte l'absència de dolor físic o el recurs a les cures pal·liatives i la resignació com a acord de la comunitat mèdica (“El patiment i el dolor també formen part de la vida. El nostre deure és pal·liar-los de la millor manera possible”, Dra. Cuxart, capítol 810).

El conflicte ètico-legal es defineix com a dificultat per “tenir prou en compte la qualitat de vida del pacient, la seva dignitat i el seu sofriment” on no s'atén la consideració del pacient de què la seva vida no és prou digna “I això és el que compta, no el que pensi jo” (Dra. Bosch, capítol 810). Aquesta opinió divergent en el si de la comunitat mèdica, però, prové d'un personatge amb un conflicte d'interessos –amiga de la família– que és qui expressa el seu desig de redefinició del marc legal (“Perquè com a metge no puc fer-ho: és un delictes. Però m'agradaria que això algun dia canviés”, capítol 810) a favor de l'assumpció de les accions d'auxili al suïcidi per part del col·lectiu mèdic:

“És això el que em sembla cruel, que hagi hagut de ser tu, la persona que més t'estimava, la que més ha perdut. Hauríem de trobar la manera de, no sé, de canviar les lleis. Hauríem de trobar la manera de respectar la voluntat dels pacients. No deixar-ho en mans dels familiars. Som els metges els que hem d'ajudar als malalts.” (Carme Bosch a Teresa Torner després de saber el que ha fet, capítol 764).

La **definició de l'acció d'auxili al suïcidi** és un altre dels eixos de debat –jurídic i social– que recull el serial com a dilema: “matar o ajudar a morir”⁹⁸. Més enllà de la seva definició indiscutible com a delictes, la seva comprensió com a “acte abominable o acte d'amor” (judici, capítol 811) permet definir el posicionament dels personatges fixos principals implicats en el conflicte moral. En Santiago no entén que la Teresa s'estimi al seu pare i accepti perdre'l fins al punt de subministrar-li la medicació que li causa la mort. La Montse no aprova el que ha fet la seva mare⁹⁹ però la seva reflexió es tenyeix

⁹⁸ En les converses del mercat: “Va matar al seu home” (Isabeleta) “El va ajudar a morir que és molt diferent. Ell li va demanar. Estava molt malalt” (Peris) (capítol 768). Una qüestió terminològica que es planteja reiteradament en el judici (declaració de la Montse Borràs com a familiar directe).

⁹⁹ Ja li havia manifestat a la seva mare quan el veia deprimat: “Mama, el que has de fer és que l'Alfons es tregui aquesta idea del cap. Que faci cas dels metges i del fisioterapeuta. Potser d'aquí a unes setmanes estarà més bé. (...) Entenc que no tingui

per la implicació emocional: accepta el suïcidi però no el perjudici que l'Alfons ha causat a la seva mare en no conformar-se amb la seva situació: “Que no el cuidàvem bé? Que no l'estimàvem? No estàvem prou per ell? No tenia dret a demanar-t'ho” (Montse, capítol 799). Tot i així, tant ella com el seu fill Ivan, decideixen fer costat incondicionalment a l'àvia: “Mama vull que sàpigues que al judici no diré res que et pugui perjudicar” (solidaritat familiar com a valor supraordinal).

L'argument que comprèn el suïcidi però no l'acció d'ajuda necessària de terceres persones es troba en un altre personatge principal, la Cinta Peris: “Si ho hagués fet ell mateix, no ho sé, ho entendria d'una altra manera...” (capítol 768). La coneixença d'anys amb la família no atenua la confrontació de postures ni facilita l'empatia en el cas de la Cinta, de qui l'espectador fidel i competent sap que ja va enfrontar de manera radicalment distinta la desconexió del suport vital a la seva filla (mort cerebral per accident de trànsit) –i en qualsevol cas, es recorda literalment per explicar les motivacions del personatge–.

“Cinta: A mi també em sabria greu però el que va fer...

Cecília: Què?

Cinta: Que és un delictes. Ella ja ho sabia quan ho va fer que podria anar a la presó

Cecília: Vés a saber què faries tu en la seva situació!

Cinta: Ho sé perfectament i no cal pensar-hi gaire. El que va fer la Teresa no està bé. No està bé i no em fareu canviar d'idea.” (capítol 808)

Una postura contrària a la del seu marit en Peris, personatge protagonista afectat per una cardiopatia, i la del seu fill, en David Peris, aleshores i ara, quan es solidaritzen amb la Teresa tant per l'estima personal (són, amb la de la Carme Bosch, les úniques manifestacions de condol expressades després de conèixer els circumstàncies de la mort de l'Alfons) com per la comprensió de l'acció.

“David: La meua mare que se'n recorda de quan vam haver de desconnectar a la Laura. Ella no volia, no estava d'acord.

Teresa: Deu ser molt dur per una mare.

David: Per vostè també ho deu haver estat. Ja sé que no és el mateix perquè la meua germana, quan la vam haver de desconnectar ja era morta, mort cerebral, i en canvi... va ja callo, que no sé que volia dir...

Teresa: Que a casa teva discutíu per culpa meua.

David: Exacte, que la meua mare no ho entén i que a mi em sap greu que no ho entengui.” (capítol 797)

ganes de viure. Però et té a tu i als nanos. Li ha de fer il·lusió veure créixer a en Borja, veure si se'n surten la Neus i en Narcís!. Mama, l'has d'animar” i davant l'al·legació de què “fa anys que tenia decidit que no volia viure així”, la commina a resignar-se al destí: “Però li ha tocat” (capítol 755).

L'apel·lació a l'empatia, el posar-se en la situació dels altres, és una de les estratègies esgrimides al serial com a forma de jutjar l'acció concreta – contextualitzada– i posar en evidència la limitació que suposa l'aplicació taxativa de les lleis morals o legals.

“Blanca: Només he dit el que penso: això que ha fet no està bé.

Teresa: I tu què saps? Tu no estaves allà cada dia veient-lo patir

Blanca: M'és igual. Jo mai no ho faria

Teresa: Mira, tu ets molt jove. No saps el que la vida et té reservat. Però tant de bo mai no et trobis en la meva situació, nena. Apa, anem cap a casa, fill.”

(capítol 777)

Es recorre inicialment al personatge d'en Narcís, per introduir un discurs didàctic que obri el qüestionament de les normes. Així, quan el jove discapacitat parteix del sil·logisme que l'àvia és dolenta perquè no el que ha fet no està bé “Si tu em demanes que et pegui jo no et faré cas perquè no està bé pegar a un germà. (...) Ningú no vol que li facin mal”, i rebutja la comparativa amb els animals “a un gos li pots fer això, però a una persona no”, la Marta Vendrell (aleshores parella del seu germà) li obre una nova via de reflexió: “Ja, Narcís, però les persones te les estimes més que els animals, oi? Doncs llavors tampoc has de deixar que pateixin”, que el noi suma a la seva implicació emocional (capítol 766).

El conflicte es defineix en termes de confrontació entre valors socials – culturalment compartits i recollits en drets bàsics–: el respecte a la vida i el respecte a la dignitat de les persones. Una problematització que va més enllà de la definició del marc legal i les creences religioses¹⁰⁰, o la simplificació d'ideologies polítiques en l'eix conservador–progressista. Així, es manifesta en la representació del judici “les lleis a vegades no són suficients per jutjar les persones” (advocat, capítol 811), al igual que s'allunya del debat polític o religiós quan el personatge fix secundari que fa el discurs més vehement de defensa de la vida, en Francisco Luque és justament l'activista reivindicatiu dels drets socials i ateu confès. El discurs potser més coherent amb la línia definida per *El cor de la ciutat* com a melodrama familiar, en la reivindicació de la solidaritat i l'amor com a base de solució del problema –argument al que també apel·la la fiscal del cas: “Un acte d'amor és cuidar als que estimes, ajudar-los a viure, i fer-los entendre que la vida és sagrada” (capítol 811):

¹⁰⁰ Les referències religioses són implícites en personatges manifestament catòlics com la Pilar Balaguer “això és el que hem d'esperar la gent gran, que ens matin quan ja no servim per res?”, i només s'expliciten en el personatge secundari fix de la Isabeleta, membre de la congregació donat al proselitisme, la prescripció i la sanció moral de les actuacions alienes: “Ja sabeu que ens van dir els antics: “no mateu, i el que mati serà condemnat per un tribunal” Mateu 5.21” (capítol 768).

“És molt fàcil dir que et vols morir quan estàs desesperat però si tens algú al costat que t'ajuda a viure les coses es veuen d'una altra manera. (...) El que hauria d'haver fet la Teresa és cuidar a l'Alfons, animar-lo i tornar-li les ganes de viure. (...) Escolta, la vida és una cosa molt seriosa. Jo només dic que val la pena lluitar una mica més per viure-la. I això no té a veure amb ser de dretes o ser d'esquerres. I me'n vaig que no tinc ganes de discutir!” (Francisco a Cecília, capítol 775)

La proposta del tema com a conflicte moral important que cal discutir, però, és una constant del serial, on la dimensió pública que li atorga la intervenció dels mitjans de comunicació –articles d'opinió, reportatge televisiu, etc.– insisteix en què “tothom té dret a expressar el que pensa” però, tot i que a la Teresa li molesti sentir-se constantment jutjada (només la Lola Bonastre, personatge fix secundari de presència mínima al mercat s'absté d'opinar perquè “no sé què faria jo si m'hi trobés”) no vol defensar públicament la seva postura: “Mira, jo no tinc cap opinió sobre les lleis i sobre el que s'ha de fer. Abans de conèixer a l'Alfons ni m'havia plantejat aquest tema. Però veig que la gent sí que opina, i sabem molt bé el que farien.” (Teresa a advocat, capítol 777).

El cor de la ciutat només presenta el debat, en boca de la protagonista, com un conflicte amb que hom es pot trobar i insisteix en no ser entès com a exemple perquè el principi és respectar les lleis¹⁰¹:

“No vull ser l'exemple per ningú. Abans de conèixer a l'Alfons no havia pensat gaire en el que significa morir dignament. L'Alfons me'n va parlar. I m'ho va fer entendre. (...) No vull convertir la seva mort en una bandera. El que ens ha passat és una desgràcia. Tant de bo no hagués hagut de passar per tot això.” (Teresa a periodista, capítol 775)

Per últim, cal destacar que la resolució del judici com a sanció retributiva es cenyeix al marc de definició legal –on s'explicita que “El codi penal és taxatiu i imposa penes de presó de 2 a 5 anys per inducció al suïcidi i fins a 10 si és amb resultat de mort” (Pere Piqué, capítol 808)– però manté obert el debat moral. La condemna d'una acció tipificada com a delictes “amb la llei a la mà” (fiscal, capítol 811), és inevitable (“no llitem per l'absolució”, “no poden declarar-la innocent”) però la lluita “per la pena mínima” (dos anys) sí triomfa i l'àvia evita la presó, no per l'edat, sinó per no tenir antecedents. Però tot i que implícitament s'entén que s'han acceptat com a atenuants la

¹⁰¹ Tant els personatges de l'entorn social que n'opinen: “Encara que l'Alfons li hagués demanat, aquestes coses no les podem fer pel nostre compte. Imaginis que tothom fes el mateix! (Blanca) Per això hi ha els metges, penso jo. I si les lleis no ho permeten, serà per alguna cosa. (Pilar)” (capítol 777), com el discurs més institucional: “No podem donar l'exemple que qualsevol segons el seu criteri pot ajudar a morir a qui ho demani. És d'una irresponsabilitat alarmant.” (fiscal, capítol 811).

petició expressa de la víctima i el seu patiment, ella es considera injustament tractada com a delinqüent (sanció de reconeixement) quan se sent també víctima del sistema legal que ha agreujat la seva “desgràcia”: “No filla, l'Alfons és mort. I l'he estimat tant que no sé si podré tornar a viure tranquil·la mai més. No hi ha presó però recordaré el que ha passat tota la meva vida”(capítol 811). El debat social es tanca aquí: el personatge de la Teresa Torner passa a un segon pla on tan sols es dona continuïtat a la construcció del dol (soledat, cansament i sentiment d'haver arribat a la fi de la vida), i desapareix la temporada següent quan mor per causes naturals.

7.7 Discapacitats i risc d'exclusió

El cor de la ciutat narra diverses històries sobre personatges que perden la mà, l'audició o la vista, que tenen una malformació a una cama de naixement, o als que se'ls hi diagnostica esquizofrènia o se'ls descriu en boca d'altres personatges com a “nens especials” (i en termes pejoratius com a “retardats o subnormals”). Tots ells tenen en comú el fet de presentar problemàtiques de risc d'exclusió social i els incloem conjuntament en aquest apartat sota la denominació genèrica de discapacitats –persones que veuen restringides les seves activitats quotidianes per una alteració de les seves funcions físiques o psíquiques–¹⁰².

7.7.1 Discapacitats físiques

Tal i com hem recollit en epígrafs anteriors, les discapacitats físiques que es representen al serial català objecte d'estudi són diverses, però només eventualment constitueixen un tema significatiu minimitzant així la narració de qüestions o problemàtiques de repercussió social com els handicaps de mobilitat o integració escolar i laboral, els conflictes de discriminació o el requeriments d'ajudes públiques o d'organismes privats, per exemple.

Així, la sordesa del nadó dels Galiana (2-Èric, figura 50) a conseqüència de la negligència mèdica comesa per la tieta de la criatura, a penes s'aborda com a tema important en algunes escenes on esdevé el tòpic de conversa entre els personatges que prenen consciència de la repercussió que tindrà en el futur de la criatura o que intenten fer entendre a la mare que no ha de forçar el que no és viable –sessions amb el logopeda per estimular l'aprenentatge de la parla–, sinó aprendre a acceptar-ho. L'escena més significativa és la que representa la visita d'una de les joves sordes de l'associació on recorren (no identificada), en què el missatge torna a remetre a la importància del rol de la família:

¹⁰² No entrem a dirimir ulteriors diferències –com ara la classificació entre deficiència, discapacitat o minusvalidesa de l'Organització Mundial de la Salut (OMS)– ja que tampoc són emprades en la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat*. L'adopció del terme discapacitat respon a criteris pragmàtics de la recerca, però tenint en compte la importància que en aquesta qüestió té la terminologia emprada hem considerat pertinent fer aquest incís. La terminologia respon a valors culturals acceptats que encara avui estan subjectes al debat social com ara la consideració de “cec, coixa o retràs mental” com termes pejoratius a substituir per “invident, mobilitat reduïda o discapacitat intel·lectual”. És un conflicte analític que el serial no planteja en els temes analitzats fins ara, on s'empren els termes que han estat utilitzats en la titulació dels epígrafs: assetjament, estafa, ludòpata o, més recentment, homosexual o gai (*versus* l'ús de “marica” com a insult), o transsexuals (on no s'acaba de definir “això teu” com a disfòria o trastorn de la identitat de gènere, sinó com a “malaltia” o senzillament “transsexualitat”). Veure casos analitzats.

“Si em parles a una velocitat normal et podré llegir els llavis. (...) Perquè pugui entendre't has de parlar-me sense córrer i de cara a mi. (...) Ja veuràs com amb paciència (l'Èric) aprendrà a parlar i podrà fer totes les coses que fa qualsevol altre nen. (...) Bàsicament la responsabilitat és teva (a la mare), del pare i de la resta de la família que l'Èric se'n surti” (La Yessi, angoixada, marxa de la sala i la jove es dirigeix als avis del nen) “Tinguin paciència amb ella, no només l'Èric ha d'aprendre” (jove de l'associació, capítol 1.331)

Més tard els Galiana expliquen a la seva filla, inicialment escèptica, les indicacions que han de seguir: “Per exemple, li hem de llegir un conte cada nit. I quan li parlem li hem d'ensenyar fotos, perquè relacioni el que li estem dient. (...) Com que no saps de què servirà? No has vist aquella noia, Yessi? És sorda, té una carrera, està casada, té dos fills i n'espera un altre!” (Galiana i Loli, capítol 1.331)

A la predisposició a fer “el que calgui” dels avis s'hi sumarà el canvi d'actitud de la mare, adolescent que haurà de superar al mateix temps l'abandonament del marit. L'única nota discordant la representen els altres avis del nen que ho veuen com una desgràcia i n'ofereixen diners, desentenent-se de la criatura com ha fet el seu fill (per aquest i d'altres motius). Tot i així, la presència de la sordesa es justifica més aviat des de la funció narrativa que aconsegueix com a detonant o catalitzador en altres trames on el tema és l'assumpció de la maternitat o la drogo dependència (veure casos 7 i 8, figura 59, epígraf 7.12; i cas 5 figura 48-A, epígraf 7.5)¹⁰³. I conclou amb les escenes de realització d'activitats amb normalitat: va a la guarderia, visita el zoo, i torna a estar a càrrec de la tieta, readmesa a la família.

Amb un tractament peculiar també ha estat destacada la ceguesa temporal d'en Paco Pardo (cas 4, figura 50) derivada en un altre intent d'estafa (veure

¹⁰³ Els metges de la clínica informen als avis que el nen ha patit una reacció adversa a l'antibiòtic per tractar la pielonefritis (toxicitat que li ha provocat la sordesa), sense confessar que se li va subministrar una sobredosi (capítol 1.313). Es cobreix l'error de la infermera –implicada familiarment– “és un cas entre un milió, ningú té la culpa, és una desgràcia (...) no serveix de res denunciar a l'hospital és pel medicament” (Juani, capítol 1.314), tot i que ho acabarà confessant quan veu que la seva germana, irresponsable mare adolescent, se sent culpable. Quan busquen una segona opinió confirmen el diagnòstic de sordesa profunda. Després de portar-lo fins i tot a una sanadora, els avis es resignen (“M'he sentit l'home més imbècil del món. (...) Ens hem de fer a la idea encara que ens costi d'entendre-ho: l'Èric és sord”, Galiana, capítol 1.317; “Em mira però no reacciona. No sé pas com ens ho farem. No serà gens fàcil” Galiana, capítol 1.320). A penes nou capítols després de saber-ho, ho fan públic: expliquen al veïnat perquè duu audiòfons, malgrat que la Yessi no vol: “Yessi, no tenim perquè amagar-ho: les coses són com són. (...) No sent pràcticament res. (...) Pobriçó, no. L'Èric és un nen sa i intel·ligent i contra més aviat ens acostumen tots plegats, millor” (Galiana, capítol 1.324).

epígraf 7.1.3). Aquí episòdicament s'explica el suport complert i de franc que els hi brinda l'ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles)¹⁰⁴.

Figura 50. Les discapacitats físiques a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Discapacitat física (malformació a la cama) (adolescent)	3	Nou Fix (secund)	Bloc
2	Discapacitat física (sensorial: audició) (nadó) (funció narrativa: detonant i catalitzador)	7	Fix (secund)	Cicle mig
3	Discapacitat física (sensorial: vista) (accident) (variació de gènere: picaresca entre comèdia i drama)	8	Fix (secund)	Bloc
4	Discapacitat física (mà) (accident, depressió, acceptació) (càstig melodramàtic)	7	Fix (pral)	Bloc

Font: elaboració pròpia

D'altra banda, la discapacitat física en joves i adolescents es representa a partir de dos personatges que coincidiran en l'ambient dels okupes la vuitena temporada: la Kristina Fabra (ocasional que passa a fix per temporades des de la tercera) i la Sandra Benjumea (fix principal des del canvi d'escenari a Sants). Pel que fa la Kristina (cas 2, figura 50), el tractament inicial de la malformació que pateix en una cama –pràcticament episòdic– s'equipara en termes de risc d'exclusió durant l'adolescència a la qüestió de la identitat sexual del seu amic Max Carbó (veure cas 2, figura 54, epígraf 7.8). Ambdós inicien la seva amistat en compartir la por a ser discriminats pels companys d'institut –la Kristina es presenta com a “coixa” i defineix a en Max com “el plastilina” per una de les seves respostes poca-soltes a classe–. En canvi, en el cas de la Sandra (cas 4, figura 50), la discapacitat sobrevinguda per l'accident de trànsit on perd la mà constitueix un tema rellevant quan, en el marc de la setena temporada, s'encadena al procés de reinserció social que,

¹⁰⁴ La Cecília li explica a en Fede, entre els renecs irònic del seu pare “és collonut això de quedar-se cec: et fas de l'ONCE i t'entretenen tot el dia!”, el que els hi ha dit en la primera visita informativa: “D'aquí a uns dies hem de tornar per fer la revisió oftalmològica, llavors l'afiliaran i ja podrem començar a fer les sessions de rehabilitació. (...) (la setmana que ve li donaran el bastó) També li faran classes de braille, d'informàtica i podrà fer unes sessions amb un psicòleg i no sé quantes coses més... Tot de franc. No, la veritat és que ho tenen molt ben muntat.” (...) “el tècnic de rehabilitació que l'assignaran és com un monitor que li ensenyarà a fer les coses domèstiques i també a fer servir el bastó pel carrer” (capítol 1.536). La monitora serà una jove a qui es voldrà lligar a en Paco, quan comença a fingir que encara no hi veu.

com a agressora en el cas d'assetjament escolar, estava completant (cas 7, figura 45-B, veure epígraf 7.2.1).

7.7.2 Discapacitat psíquica

El cor de la ciutat compta des dels seus inicis amb un personatge principal fix discapacitat psíquic, en Narcís, fill gran del nucli protagonista Crespo-Borràs, vinculat socialment a gran part dels personatges. A banda de les coneixences de la mare, que treballa com a perruquera al barri, i del seu germà petit, l'Ivan, integrant del grup de joves amb qui comparteix habitació i confidències, en Narcís és un noi estimat per la seva àvia, la Teresa Torner, i el seu íntim amic, l'avi Adrià Bosch. Al llarg del serial anirà sumant vincles amicals més intensos, ja sigui per la relació laboral o per afinitats, amb personatges que travessen situacions adverses: fixos com en Quim Noguera (amb qui treballa durant el seu període d'alcoholisme) o en Huari (a qui recolza des del principi en la seva relació sentimental amb la mare), i ocasionals com en Tomàs Soler (sense saber que és el violador) o la Paula Ripoll (nena víctima de maltractament), sent el darrer l'avi Benjumea (a qui cedeixen el pis per un lloguer simbòlic quan marxen la vuitena temporada). En aquests rols socials la seva acció d'ajuda i suport incondicional als més febles positivitza el personatge.

Es presenta com un noi tranquil i afectuós, noble i honest. La discapacitat la denota la seva disfèmia (balbuceig i quequesa) i certs problemes de mobilitat, així com els singulars raonaments que proposa i la seva insistència en preguntar quan no comprèn el que passa al seu voltant. El que podem definir com a trets distintius del personatge són la curiositat i la sinceritat, sovint al marge de les regles socials de cortesia. En canvi, és tenaç també pel que fa al seguiment de les normes que li han inculcat a la llar i que constantment verbalitza. Al igual que obliga a explicitar-ho als altres, el seu discurs versa constantment sobre el que es pot fer i el que no, el que està bé i el que no, eixos que aplica taxativament en els seus judicis de valor ja sigui de les seves accions o de les dels altres. Sol ser, doncs, qui constantment pregunta i evidencia les transgressions de les normes socials i els principis ètics bàsics (no mentir, no pegar, no escridassar o no fer plorar als altres, per exemple) sense ser conscient de les conseqüències de les seves valoracions en públic.

Les restriccions de la seva conducta adaptativa representades afecten només eventualment a la seva autoestima –quan en Jordi Vidal el maltracta i la mare no li fa cas, es deprimeix i se sent “tontu”– o a la probabilitat de ser enganyat, però no a les activitats quotidianes de cura d'hom mateix o purament instrumentals, com ara utilitzar el transport públic o ajudar en les tasques domèstiques. En les seves relacions interpersonals es fa estimar perquè sempre s'interessa pel benestar de tots els que l'envolten, fidel als seus amics i familiars, però també obert a noves interaccions i coneixences.

Assumeix el rol social de germà gran, conscient de les seves limitacions, com una responsabilitat de donar exemple moral i protegir i estimar al seu germà Ivan i al petit Isaac.

Tot i que la seva vida familiar i comunitària –veïnal i laboral– és poc problemàtica, la seva integració no assoleix la plenitud o normalitat, des del moment en què es restringeix o ell mateix accepta les seves limitacions competencials o de presa de decisions –pot triar una consumició al bar però no decidir si va o no va a un lloc sense consultar-ho amb els adults de casa–. De la mateixa manera, es redueix sistemàticament la seva participació en activitats de la comunitat sense qüestionar-s'ho o problematitzar-ho (se li donen rols auxiliars en l'equip de futbol o se li deneguen certs treballs). En general l'actitud vers en Narcís en el context de la vida comunitària és positiva: els personatges fixos com en Peris i la Cinta, en Francisco o les germanes Bosch, el respecten dispensant-li un tracte similar al que es té amb un nen que s'emociona i es disgusta fàcilment: supervisen el seu benestar, reconduïxen comportaments que poden perjudicar-lo sense ser conscient i solen atendre amb paciència la seva constant demanda d'explicacions, incloent-lo en les converses quotidianes. Tot i així, també es mostren situacions en què aconsegueix que el renyin més bruscament o en què força respostes inadequades pel to o el contingut –de les que els personatges solen disculpar-se o corregir-se sent més comprensius.

Només els personatges fixos secundaris femenins (la Roser Balaguer, o les joves del mercat, la Remei i la Isabeleta, totes elles en els rols propis de les *soaps* clàssiques de dones tafaneres) tendeixen a mostrar un comportament hipòcrita vers el noi: desconfiances, falsos rumors, crítiques o compassió expressada d'amagat. En el cas de la Remei, aquest tracte més dur es mostra en públic –especialment les darreres temporades quan el veu com una amenaça laboral en treballar ambdós a la floristeria del mercat– però mai com a insults explícits ni tampoc davant dels familiars, sinó com un joc d'enunciacions pressuposades que els altres personatges reproven, per cortesia, només amb gestos, però que el mateix Narcís respon de manera explícita, posant en evidència el seu comportament. Els insults i els maltractes es limiten a personatges fixos en rols negatius –en Jordi Vidal, autor dels maltractaments a la llar, i puntualment en David Peris, quan forma part d'un grup xenòfob– o personatges ocasionals en accions d'abús o discriminació puntuals (com quan li venen un gos que no té pedigrí per un preu excessiu, per exemple). Incloem aquí al seu pare biològic, en Joan Crespo que apareix com a personatge ocasional la primera temporada i il·lustra la posició contrària a la de la seva mare: va renegar de la paternitat i anys més tard, segueix sent incapaç d'acceptar al seu fill.

Així doncs, en termes generals, en Narcís Crespo és un personatge lineal i estàtic que desenvolupa rols secundaris normalment positius –si més no,

quan realitza accions ho fa mogut per les seves creences –principis ètics– o per la voluntat d'ajudar a algú altre– i només eventualment és víctima de les accions d'altres. Però, tot i la seva presència constant al món narrat per *El cor de la ciutat*, més enllà dels inicis, en Narcís no esdevé protagonista de trames on la seva discapacitat sigui tematitzada de manera rellevant fins a la quarta temporada.

Figura 51. La discapacitat psíquica a *El cor de la ciutat* (2000-2009)

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Discapacitat psíquica (pubertat i sexualitat)	1	Fix (principal)	Bloc CM previ
2	Discapacitat psíquica (integració laboral)	4	Fix (principal) i Nou Fix	Serial - Bloc en contin.
3	Discapacitat psíquica (sexualitat i reproducció)	4	Fix (principal) i Nou Fix	Serial - Bloc en contin.
4	Discapacitat psíquica (emancipació, dependència) (incapacitació legal)	4	Fix (principal) i Nou Fix	Serial - Bloc en contin.
5	Discapacitat psíquica (autonomia) (malaltia minoritària i parella)	10	Fixos (principal)	Serial*

Font: elaboració pròpia *Epíleg – Temporada 10 (bloc únic)

Cal dir, però, que tal i com hem vist, la primera temporada defineix en Narcís Crespo com a víctima de la violència domèstica (veure cas 7, figura 46-B, epígraf 7.3) en una trama breu, per després equiparar-lo al seu germà petit Ivan, en protagonitzar una altra trama que parla sobre la pubertat i la sexualitat (cas 1, figura 51). L'avi Bosch, en el seu rol d'ajudant, el duu a un peep-show com a regal d'aniversari quan la seva curiositat comença a generar-li conflictes amb el seu germà, que tot just s'inicia en les relacions sexuals. En el marc de la primera temporada perd la virginitat amb una noia que coneix per internet –l'Esperança, una amiga que acaba apreciand la seva tendresa i decideix regalar-li l'experiència que ell desitja, quan sap que marxarà lluny i la relació quedarà circumscrita a l'intercanvi de correus electrònics– (veure epígraf 7.13). Les relacions sentimentals i sexuals és un tema que es manté latent en les expressions nostàlgiques d'en Narcís quan els familiars inicien noves relacions i ell es veu sol, però que tampoc no torna a manifestar-se fins a la quarta temporada, moment en què es problematitzen molts dels aspectes que hem resseguit fins ara.

Val a dir que, en Narcís Crespo és un dels personatges fixos més entraniables d'*El cor de la ciutat* i reapareix també en el seu epíleg de tancament, per reprendre el tema de la seva vida de parella i protagonitzar el casament –fíctici però ideal– amb què conclouien les telenovel·les clàssiques i amb els que obrien noves situacions vitals les *soap operas*. Ara, però, ens detindrem en veure com ha narrat *El cor de la ciutat* la integració en la vida

adults dels discapacitats psíquics en proposar-lo com a tema d'interès social rellevant.

Cas destacat (5): la integració en la vida adulta dels discapacitats psíquics

L'estratègia per abordar la discapacitat psíquica com a tema d'interès social – en la seva definició de col·lectiu amb risc d'exclusió– passa, d'una banda, per recórrer a l'encadenament de trames, de manera que es plantegen les diverses problemàtiques de la integració en la vida adulta i s'enriqueix la contextualització dels fets. D'altra banda, es desdoblen els casos diversificant la representació del col·lectiu en introduir un segon personatge discapacitat psíquic de pes: la seva parella (Neus Piqué), una jove alegre i metòdica, a qui els pares han educat per ser una adulta independent. El que també es promou amb el desdoblament de casos vinculats entre sí sobre els que s'encadenen els conflictes és una construcció dilemàtica de les qüestions que es plantegen entorn els joves discapacitats psíquics. La confrontació de les postures dels pares de la Neus i la mare d'en Narcís davant les necessitats dels nois en el seu pas cap a la vida adulta –aspiracions professionals, relacions de parella i sexualitat, emancipació– permeten explicar dos modes de concebre la discapacitat psíquica i definir-la com a problema o com a limitació.

Així, el personatge principal fix, la Montse Borràs, actua mogut pel seu instint de protecció accentuat pel fet d'haver assumit la maternitat en solitari després de què el marit els abandonés desentenenent-se dels fills (especialment d'en Narcís). Al llarg de les primeres temporades se l'ha mostrat com una cap de família responsable que sempre acaba anteposant el benestar dels fills a les seves necessitats com a dona, que busca el consens en totes les decisions importants, s'escolta i demana opinió als fills i a la mare, i basa l'harmonia familiar en el diàleg i la transparència. El tracte que dispensa als fills inverteix la variable edat des de l'inici: confia en un intel·ligent i decidit Ivan quasi en termes similars als d'un adult (com a “home” de la família), mentre que vigila el benestar d'en Narcís protegint-lo com a un menor. Així, tendeix a limitar les seves accions com a forma de preveure riscos o evitar introduir-lo en comportaments adults: no aprova que l'Adrià Bosch el portés a un peep-show i desconeix que va perdre la virginitat amb la seva amiga Esperança, per exemple. Durant la quarta temporada, les circumstàncies familiars situen a la Montse Borràs en un context de crisi perquè els canvis l'obliguen a projectar el seu futur: vídua a qui han pres el nadó que tenia en acollida, veu com l'Ivan ja és un adult i es distancia –treballa, manté una relació sentimental que no aprova, vol emancipar-se– mentre que la seva mare, ara amb parella, es fa gran, de manera que es veu sola comptant només amb en Narcís.

D'altra banda, els pares de la Neus –personatges nous que passen a ser fixos secundaris de temporades fins que ell mor i ella es trasllada a Milà (aparicions esporàdiques)– es presenten com un matrimoni estable i compenetrat, amb professions que els omplen i una visió compartida, raonada i optimista sobre el futur de la seva filla. Defensen el seu dret a dur una vida plena i fomenten la seva autonomia ajustant els marges de precaució (evitar mals majors com embarassos o estafes econòmiques), però s'hi adrecen com a una adulta a la que fan responsable dels seus actes i inculquen la confiança i el diàleg com a base de la seva relació. Així, la Neus compta amb la seva mare com a confident dels seus conflictes més íntims i l'Àngels, entenedrida amb l'enamorament de la seva filla, no dubta en cap moment de què complirà les condicions del seu pacte i abans de mantenir relacions sexuals l'avisarà per adaptar mesures anticonceptives, per exemple.

La dicotomia de base de l'enfocament social de la discapacitat psíquica en definir-la com a problema i impedir la integració, o entendre-la des del respecte als drets humans i promoure una vida el més plena possible malgrat les limitacions, queda clarament enunciada en el discurs que en Pere Piqué, pare de la Neus i advocat de professió, fa a la Montse, la mare d'en Narcís quan els hi manifesta el seu patiment per la relació dels nois:

“I per què pateixes tant? Perquè és diferent? Nosaltres també la veïem diferent a la Neus, des de que va néixer... Va ser dur per tots dos! Durant molt de temps vam pensar que no se'n sortiria. Però era una nena tan alegre, sempre reia, i t'ho encomanava! I un dia, veient-la riure, li vaig dir a la meva dona: per què no ens deixem de ximpleries? La Neus és diferent, és especial. És veritat. I què? L'únic que podem fer és procurar que continuï rient, com ara, que no perdi l'alegria. Hem de lluitar perquè estigui contenta i pugui fer el que li agrada. Abans, quan ens plantejàvem el seu futur sempre anàvem a parar al mateix punt: tant de bo que la Neus es mori abans que nosaltres. No, sona bèstia dit així! És terrible que els pares desitgin poder veure morir als seus fills... Però segur que tu també ho has pensat més d'una vegada... Potser encara ho penses. Nosaltres no. Ara ja no pensem el mateix. El desig que tenim és un altre: jo espero no morir-me abans de veure a la meva filla a casa seva, sola o amb qui vulgui, fent la seva vida, sense dependre de ningú.” (Pere Piqué, capítol 710)

En aquest context, els temes que es plantegen com a problemàtiques associades a la vida adulta dels discapacitats psíquics són: la integració laboral, la sexualitat i la reproducció, l'emancipació i la dependència, i la incapacitació legal.

Així, a diferència de la Neus, en Narcís es mostra reticent a **integrar-se laboralment** a través d'organismes i associacions especialitzades per a joves discapacitats psíquics, i representa una alternativa vinculada als valors comunitaris ideals que encarnen alguns personatges del món possible d'*El cor de la ciutat* (treballa com a ajudant de fuster d'en Dani i la Clara Bosch, i d'en Tomàs Soler, en la lampisteria d'en Quim Noguera i en Huarí, o a la

floristeria de la Marga Llobet). Mentre que la Neus alterna entre les seves diferents feines en centres ocupacionals (com ara la fàbrica de joguines on es coneixen) el suport administratiu a l'empresa familiar.

En el marc de la quarta temporada, la trama breu que aborda aquesta problemàtica s'inicia quan en Narcís es queda sense feina a la fusteria d'uns amics del barri, que es veuen obligats a reduir personal, de manera que la família recorre al centre ocupacional on abans treballava de jardiner i que ara el recol·loca en una fàbrica de joguines. Però per en Narcís suposa un retrocés: “No vull treballar amb nois així. Això ja ho feia abans” (capítol 615), que acaba problematitzant en una actitud rebel motivada per altres conflictes paral·lels¹⁰⁵: “vull treballar en un lloc normal” (capítol 660). Tot i que serveix per mostrar com el personatge pren consciència de què “no em volen agafar perquè sóc així” i depèn de la bona voluntat dels amics i coneguts de la família –la trama es resol quan la Clara Bosch i en Dani el tornen a agafar a la fusteria (capítol 662)– en darrer terme se'l mostra com un excel·lent treballador a la floristeria del mercat, que s'ha guanyat el respecte i l'estima de la seva cap. S'allunya així la idea de competència limitada o compassió i caritat vers els joves discapacitats quan es compara la seva vàlua i la seva dedicació a la feina amb la de companys com la Remei, que treballen sense vocació ni major interès que el sosteniment econòmic (temporada 10).

Pel que fa a **la sexualitat i la reproducció**, tal i com hem descrit més amunt, la relació entre la Neus i la seva mare, l'Àngels, es basa en la comunicació, la confiança i la prevenció –tractament anticonceptiu– quan arribi el moment, mentre que la Montse se sorprèn en conèixer la vida sexual

¹⁰⁵ La Montse prohibeix al seu fill veure's amb la Paula Ripoll, després de què el pare de la nena, influït pels rumors infundats sobre la relació entre ambdós, li hagi exigut. En Narcís entén que “és de tontos” dir que ell i la Paula no es poden veure perquè ell és més gran i li retreu a la seva mare que s'hagi cregut “les coses dolentes que diu la gent de mi” perquè ell està sol i no té amics per jugar (capítol 649-650), menys ara que no s'adapta gens al nou ambient laboral.

Tant en Narcís com la Paula tenen clar que són amics: “No és la meva núvia. La Paula és massa petita, a mi m'agraden grans. Si té por que toqui a la Paula és que és tonto. Jo només tocaria a la meva núvia, com quan vaig estar amb l'Esperança.” (Narcís a Ivan, capítol 649), “Però si tu i jo no podem ser nuvis, ets massa gran” (Paula a Narcís, capítol 657). I la gent que el coneix, només pot atribuir el malentès a que “deu fer poc que el coneixen... Però si en Narcís és un tros de pa!” (la Cinta a la Cecília, capítol 657). Però la Montse no reaccionarà fins a entendre que la inaudita rebel·lia del seu fill respon a un cúmul de desconfiances i falta de suport també per part seva. Plantarà cara a en Manel Ripoll i acordarà amb el seu fill buscar-li una altra feina acord a les seves aspiracions: “En Narcís és un nen especial. Però és un bon nano, i noble. I mai no li faria mal a la Paula, ni a ella ni a ningú. Tot el contrari. Em sembla que té més seny que molts d'aquests que van parlant. (...) No, no et perdono! I saps què et dic? Que te'n pots anar a la merda! Tu i la teva filla. En Narcís no us necessita per res” (Montse a Manel, capítol 657).

activa del seu fill (que ha comptat amb l'avi Bosch i el seu germà com a assessors i confidents). La seva primera opció és vigilar i prohibir o coartar les relacions sexuals del seu fill, però quan constata que és inevitable (“No ens podem passar la vida vigilant-los” Teresa; “La Neus sap molt bé el que ha de fer. Abans de fer l'amor m'ho dirà, anirem al ginecòleg i la prepararé. I tu hauràs de fer el mateix amb el teu fill!” Àngels, capítol 706) es precipita a proposar-li una vasectomia com a solució, el que no fa sinó tancar el tema de la sexualitat exclusivament en el problema de la reproducció (“no em cal. Potser més endavant la Neus voldrà tenir fills. Quan estiguem casats li preguntaré” Narcís, capítol 706). En contraposició, el discurs entorn a la Neus diferencia ambdues qüestions permetent enfrontar-les per separat: el respecte a la llibertat sexual dels joves discapacitats no es veu interferit pel control de la reproducció, un tema que es posterga. “No n'ha de tenir por. Fer l'amor és bonic i divertit (...) Tenir fills és una cosa molt seriosa. S'ha de pensar bé. I tu i en Narcís només fa dos mesos que sou nuvis. Ja us ho pensareu, teniu temps de sobres! Ara us heu de divertir.” (ginecòloga, capítol 709). La trama es resol quan la Montse cedeix a la pressió dels pares de la Neus i del seu propi entorn familiar¹⁰⁶ i dóna una oportunitat a la relació sentimental del seu fill –facilitant també la consumació sexual sota una certa supervisió: en vol tenir coneixement i controlar l'entorn—. Mentre que el tema de la descendència es resol episòdicament de manera provisòria quan els joves, mantenen una conversa sobre la cura dels fills perquè la mare d'ell els hi hagi negat endur-se a l'Isaac a casa seva. Després d'exposar el que no podrien fer (“ja no tindríem temps per nosaltres (...) jo no podria anar a treballar (...) i no ens podríem ficar al llit sempre que volguéssim, com ara”) conclouen pragmàticament que no volen tenir fills “ara”, “encara tenim temps” (Narcís i Neus, capítol 759).

En darrer terme, els progenitors d'un i altre jove discapacitat psíquic mostren postures oposades en quant a la possibilitat **d'emancipació** de la parella, fins al punt de forçar la ruptura de la relació. La Montse es nega en rodó a contemplar ni tan sol l'ajudar-los a intentar-ho: “No poden ser independents. No poden anar a viure junts. Però si amb prou feines es poden fer càrrec d'ells mateixos, com vols que es cuidin l'un de l'altre? Que portin una casa? (...) No, ja els hem ajudat prou. Si ara deixem que se'n vagin a viure junts que vindrà després? Fills? Deixarem que tinguin fills també?” (capítol 728) i

¹⁰⁶ La Teresa li retreu que no respecti el ritme d'en Narcís, avançant-se als disgustos d'un només probable fracàs, i que no l'ajudi en el que efectivament necessita ara – poder estar amb la seva parella– perquè li fa por el futur. “I per què t'entestes que en Narcís no ho tingui? Mira, la Neus i en Narcís són conscients dels seus problemes. Saben que hi ha coses que no les poden fer. Però estimar-se sí, estimar-se sí que poden. I tenen la sensibilitat a flor de pell! Tu ho saps millor que ningú que s'emocionen per res. (...) Deixa que el teu fill sigui feliç, que surti, que disfruti amb aquesta nena. I si venen problemes, ja els resoldre'm. Però fes-li costat, nena, com vas fer amb mi i l'Alfons” (capítol 710).

decideix preventivament vetar la vida adulta d'en Narcís (“Ja ho sé i sé que patiran. Però és millor tallar-ho ara i que no es facin il·lusions”). La trama torna a resoldre's quan la Montse cedeix a la pressió familiar i el sentiment de culpa per ser la causant de la infelicitat del seu fill (“a mi no m'agrada viure amb tu, a vegades tinc ganes de morir-me” Narcís, capítol 740) que clarament li retreu la mateixa Neus quan l'acusa de vulnerar els seus drets com a persona:

“No vols que ens tornem a veure. I per això me n'haig d'anar a Londres. Per culpa teva. I no hi ha dret. No hi ha dret que ens vulguis separar. Nosaltres som així. Som com som però volem estar junts. I si no ho entens t'aguantes. Els meus pares sí que ho entenen, però tu no. I em fa pena. Em fa pena pel Narcís perquè jo tinc un pare 10 i una mare 10. Tinc una família estupenda que m'entén i que m'ajuda. No com tu, que no vols ajudar a en Narcís. I ja està, ja t'ho he dit. Me'n vaig.” (Neus, capítol 728)

Després d'un primer intent frustrat de donar-los-hi independència –pis de lloguer que accidentalment s'incendia– s'arriba a una posició intermèdia en què s'accepta com a imprescindible una major tutela familiar dels nois, però mantenint el respecte a la seva intimitat com a parella (primer cohabitant en un pis de la mateixa escala on viu la mare, i més tard, a la llar d'una o altra progenitora). El decurs d'aquesta trama permet compensar l'optimisme i l'idealisme de la resolució anterior, al temps que il·lustra algunes de les limitacions pràctiques del seu trastorn de la conducta adaptativa pel que fa a les activitats quotidianes: els conflictes provenen de no alimentar-se correctament, automedicar-se, i en darrer terme, de la falta de capacitat per preveure riscos també en l'àmbit domèstic.

El fracàs de l'emancipació ve acompanyat d'una ruptura sentimental ràpidament resolta, però que permet introduir –molt breument– la vulnerabilitat del jove discapacitat en tasques bàsiques com la gestió dels diners. La probabilitat de ser enganyat es tracta episòdicament –l'estafen en vendre-li un gos– i permet plantejar la incapacitació legal d'una manera molt menys conflictivitzada, ja que compta amb l'acord familiar. L'únic entrebanc esdevé la reticència de la Montse davant els termes legals en què s'expressa el document –denúncia del seu fill– en una última i subtil al·lusió al marc legal de definició de la discapacitat psíquica¹⁰⁷.

¹⁰⁷ La Montse explica l'opció que es planteja a la seva mare, justificant que és la més idònia: “Jo no puc estar tota la vida pendent de que no l'enganyin i que no s'aprofitin d'ell.(...) Sí, però en Narcís de seguida agafa confiança, i tu mateixa ho has dit: no sap el valor que tenen els diners. (...) (abans) el teníem a casa i el podíem controlar. Però ara, si un dia vol anar al banc i treure tot el que té ho pot fer (...) Jo vull que faci la seva, que tingui la seva vida, però que estigui protegit” (capítol 792). I la Teresa, com el mateix Narcís, ho aprova, perquè “la incapacitació és només pels diners”(capítol 796).

El tema de la **dependència** es reprèn arran de la malaltia de la Neus (temporada 10) que no introdueix els problemes de salut específics associats a la discapacitat psíquica, sinó una problemàtica ben diversa: la de les malalties minoritàries. La mare de la Neus condueix la trama on la dificultat de precisar l'origen –genètic o medioambiental– i d'arribar a un diagnòstic clar de l'afecció que pateix la seva filla per tal de poder tractar-la, acompanya l'angoixa dels joves per haver d'estar separats. El pes específic de la trama és reduït –referències discursives a les conclusions dels metges i al·lusions a viatges constants a Madrid per a la diagnosi– de manera que l'afecció es constitueix com un obstacle per a la parella: la seva definició com a malaltia crònica, possiblement degenerativa a llarg termini, força el replantejament de la vida de la parella. La Montse es sacrifica, en últim terme, quan impel·leix al seu fill a viure amb la Neus i la seva mare a Milà, on es poden compaginar les seves necessitats adultes amb la tutela i cura de la noia. Una resolució que enalteix l'amor matern i l'evolució del seu plantejament sobre les possibilitats vitals dels joves discapacitats psíquics figurativitzat en el casament fictici que els organitza a la fi d'*El cor de la ciutat*¹⁰⁸ i la darrera conversa íntima entre mare i fill, quan és en Narcís qui no vol casar-se convençut de què no podrà viure sense ella. Aquí la Montse verbalitza el que ha estat el seu viatge interior traslladant-lo al seu fill des del didactisme dels exemples de superació del passat –quan es perdia en el metro o pensava que no trobaria mai feina– (informant en retrospectiva de l'espectador implícit):

Montse: No podies treballar. No podies anar tot sol per carrer. No podies dormir fora de casa. No podies estar amb una noia. No podies anar d'excursió...No podies viure en parella... Te'n recordes?

Narcís: Sí, mama.

Montse: I oi que sí que ho fas? Oi que pots fer totes aquestes coses? (emocionada) Doncs també podràs viure sense mi una temporada.

Narcís: Sí, mama?

Montse: I tant que sí. Ah! I tens raó, a mi també em costarà. Però ho faré.

Després de prometre-li visitar-lo, li reitera el vincle permanent entre mare i fill

“vull que em prometis que si no estàs bé, m'ho diràs de seguida (...) Vindré i tornarem a casa junts” i la motivació última del seu procedir: *l'amor que es professen.*

Narcís: Gràcies, mama. T'estimo molt.

Montse: Jo també t'estimo molt.” (capítol 1.906)

¹⁰⁸ El mossèn del barri accepta simular l'ofici del casament a l'església a petició de la mare d'en Narcís, després d'haver deixat clar que és inviable fer-lo efectiu. La quarta temporada el mossèn dona llargues als nois quan li demanen (fa poc que us coneixeu, no sé si creieu en Déu, us apuntaré per d'aquí a un any però caldrà que vingui els vostres pares...) i la Montse els hi exposa obertament: “No us podeu casar. Ni ara ni l'any vinent”, assentint quan en Narcís li demana si el motiu és perquè “és així?” (capítol 725). Els joves, però, havien resolt el problema amb un íntim casament simbòlic que fa oficial el seu compromís al Parc Güell (capítol 731).

7.7.3 Trastorns mentals i del comportament

El cor de la ciutat també ha narrat diversos trastorns mentals i del comportament, si bé, n'ha diferenciat clarament la rellevància i el tractament. Així, tal i com hem assenyalat en epígrafs anteriors, la ludopatia i la cleptomania patològiques s'han narrat en clau de comèdia, sense definir-les ni com a malalties ni com a delictes greus, mentre que els personatges amb comportament psicòtic han actuat com a subjectes perillosos de conducta imprevisible (rols narratius d'oponent o antiheroï). Variant el pes específic de les trames i la resolució, les històries inicialment plantejades sobre trastorns psicòtics tendeixen al suspens, i són conduïdes per personatges ocasionals nous amb una motivació amorosa inicial: l'Oriol, el noi que progressivament va aïllant a la Núria Vidal, la seva parella, fins a segrestar-la i suïcidar-se davant seu (cas 1, figura 52); o la Magalí, l'amiga d'en David Peris que en un brot psicòtic agreujat pel consum de substàncies al·lucinògenes segresta a la germana quan li fa de cangur i és hospitalitzada (cas 2, figura 52)¹⁰⁹.

**Figura 52. Els trastorns mentals a *El cor de la ciutat* (2000-2009).
Casos destacats**

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Psicosi Assejament de la parella i suïcidi	2	Ocasional	Bloc CM previ
2	Esquizofrènia Brots psicòtics. Consum de drogues. Segrest d'infant.	5	Ocasional	Bloc CM posterior
3	Trastorns de la conducta alimentària (abusos sexuals infantesa)	7	Ocasional	Cicle mig
4	Síndrome de Diògenes (context: abandonament social, depressió)	8	Fix (secundari) (escenari)	Cicle curt
5	Esquizofrènia: reacció familiar, relació amorosa i integració laboral	8 9	Nou Fix (secund)(temp)	Serial (en contin.)

Font: elaboració pròpia

Ambdós són personatges joves, dels que s'acaba definint el trastorn com a malaltia agreujada per la falta de constància en la medicació i l'absència o ineficàcia de l'estructura familiar de suport. En el cas de l'Oriol, el descobriment del trastorn post-mortem en limita el discurs sobre la malaltia, però en el cas de la Magalí, la seva continuïtat –lligada temporalment al personatge d'en David Peris, a qui els pares volen responsabilitzar del benestar de la noia– permet definir el trastorn com una malaltia greu. Els

¹⁰⁹ Amb un comportament similarment patològic –de pèrdua de referència de la realitat i de la transivitvat de les seves accions– el personatge ocasional de la Consol, metgessa del CAP, manté segrestat el marit enverinant-lo per evitar que marxi amb la Carme Bosch. I a la fi de la cinquena temporada se sobreentén que la processen penalment per intent d'homicidi.

familiars i amics d'en David Peris manifesten unànimement la seva reticència vers la jove, aconsellant-li que s'hi allunyi i no es carregui responsabilitats que atribueixen, en primer terme, als seus progenitors. “Mira, l'esquizofrènia no és una malaltia fàcil i és per sempre. Es pot medicar, però si en algun moment es nega a seguir el tractament, recaurà. I cada cop serà pitjor. Pot arribar a ser un infern. Si l'has de deixar, ara és el moment” és el consell de la mare, estudiant de psicologia (Cinta Noguera, capítol 886).

Els altres trastorns tematitzats –bulímia nerviosa o síndrome de Diògenes– es diferencien per mostrar-se en una construcció encadenada de problemàtiques que permeten contextualitzar-los: els trastorns de la conducta alimentària deriven de traumes per abús sexual en la infància (3-Mònica Galí, veure detall en cas 10, figura 46-B, epígraf 7.3.2) i l'acumulació d'objectes i escombraries a la llar remet a la depressió que pateix la Roser Balaguer arran de la desatenció social que li procura la seva afició a generar falsos rumors (cas 4, figura 52). Aquest darrer, tot i ser l'únic cas conduït per un personatge fix secundari, no és rellevant ja que el pes específic de la trama és mínim: el relat es limita a generar la sospita d'algun problema –descuida la pròpia cura i higiene personal– que culmina amb l'hospitalització de l'àvia, però no és fins aleshores que no es descobreix la síndrome de Diògenes. Els efectes del trastorn es resolen ràpidament (solidaritat veïnal per a l'acció de neteja del pis) i en un arc de deu capítols també la reconciliació social és absoluta (el personatge torna a visitar assíduament el bar Peris). El que converteix el trastorn en una acció puntual (intranscendent pel nostre estudi).

L'escassa rellevància de la dimensió social dels casos exposats fa que el segon tractament de l'esquizofrènia sigui el trastorn mental més destacat a *El cor de la ciutat*, obrint un nou emmarcament: el del **risc d'exclusió social dels malalts d'esquizofrènia**. S'introdueix a partir d'un personatge nou (5-Pau Bayarri *Benjumea*, figura 52) que romandrà com a fix secundari la temporada següent amb vincles familiars –nucli dels Benjumea– i posteriorment laborals i socials, i esdevé un tema de recorregut serial a través de diferents trames encadenades. En aquest cas es recorre a una estratègia similar a la que s'emprava per al tema dels abusos sexuals infantils (veure cas 10, figura 46-B, epígraf 7.3.2) consistent en alterar el punt de vista enunciatiu tant cognitiu com perceptiu. A diferència del cas anterior (2-Magalí, figura 52) aquí es faciliten a l'espectador les visions psicòtiques del noi com a realitat, és a dir, sense saber que està malalt, de manera que se li procura una certa comprensió del seu món interior.

Així, la introducció del personatge com a presumpte fill putatiu d'en Juan Benjumea, el presenta com un noi d'entre vint-i-cinc i trenta anys, tímid i insegur, dominat per una dona extremadament desconfiada i egoista, la Júlia,

que l'empeny a actuar en contra de les seves aparents conviccions¹¹⁰. L'ambigüitat que l'espectador percep en el Pau, es trasllada a un dels membres de la família d'acollida, l'Oscar Benjumea, que desconfia de les intencions del seu nou "tiet" envers l'avi. Conforme avança la trama, el personatge femení es revela com a producte de la imaginació d'en Pau, pel que s'atorga un punt de vista omniscient a l'espectador –conexedor del trastorn–, que lògicament s'angoixa pels Benjumea, els personatges que li són més familiars i que ara percep clarament en perill (suspens proporcional al grau d'imprevisibilitat del comportament que pot tenir el jove esquizofrènic).

A diferència, però, dels casos precedents, després de l'agressió que permet posar en coneixement de la família la malaltia d'en Pau, l'avi Benjumea actua com a prescriptor de la seva rehabilitació –fent que reprengui el tractament farmacològic– al temps que l'ajuda suplint les carències emocionals que han provocat la crisi del noi (mort de la mare). Les trames del darrer bloc evolucionen cap al tractament habitual de normalització dels personatges que es representen com a col·lectius de risc (veure, per exemple, el cas del transsexual, epígraf 7.9): d'una certa reticència inicial al suport incondicional en el si familiar, imprescindible per a l'assoliment d'una vida plena. En Pau consolida, després d'un intent frustrat, la seva relació sentimental amb la cambra que inspirava la seva al·lucinació, la Júlia, quan tant ella com l'avi Benjumea n'impedeixen el suïcidi, deixen de banda l'instint de protecció (pròpia i del malalt) i accepten donar-li i donar-se una oportunitat (final eufòric de la vuitena temporada). Mentre que la plena integració en el pla laboral i social es representarà en la següent entrega: treballa al basar del barri, manté amistat amb els okupes a través de la seva neboda Sandra, s'emancipa amb la Júlia i finalment es casen i marxen a viure a Amsterdam¹¹¹.

És important destacar l'emmarcament com a malaltia que es fa de l'esquizofrènia on, malgrat apuntar que es tracta d'una afecció permanent no acaba de definir-se en els termes de trastorn de la conducta adaptativa en què es treballa la discapacitat psíquica dels casos anteriors, en no mostrar signes evidents –trastorns del llenguatge o de la mobilitat, per exemple– que obliguin a considerar-lo com a condicionant en trames posteriors (en rols

¹¹⁰ Enganya a en Juan Benjumea fent-li creure que perdrà el pis si no paga el deute acumulat, però quan l'avi li doni els diners de la indemnització per l'incendi del seu negoci amb els que volia comprar el traspàs d'una parada del mercat, el noi els gasta adquirint un cotxe esportiu per fer feliç a la Júlia.

¹¹¹ En aquest sentit, s'aprofita el retorn del fill pròdig, en Francesc Benjumea, (Bloc 3) per generar un nou conflicte amb en Pau a expenses de la interrupció del tractament: gelós i agressiu com en els seus orígens, provoca la ruptura sentimental del germanastre en explicar-li a la seva parella, la Júlia real, la malaltia que pateix. Tal i com hem assenyalat en el cas destacat d'assetjament, el personatge d'en Francesc Benjumea és desterrat de la família (càstig en termes melodramàtics: no podrà tornar fins a no superar la prova d'amor i solidaritat familiar).

secundaris). Per a l'esquizofrènia, la problemàtica i posterior resolució posen de relleu que el quid de la qüestió està en la constància amb la medicació i el suport familiar que vetllin per l'estabilitat emocional. Però també apunten la necessitat de detectar el problema i la voluntat de l'afectat de tractar-se, el que ens remet a l'emmarcament narratiu dels casos de rehabilitació de joves drogodependents (veure epígraf 7.5).

7.7.4 La sida i el risc d'exclusió

Menys focalitzat en la qüestió de la medicació, *El cor de la ciutat* també ha parlat de la sida incidint en la problemàtica del risc d'exclusió social que pot patir el malalt (1-Laura Peris, figura 53). El tractament és serial i permet recórrer, a través d'un personatge principal fix l'acceptació personal i social de la malaltia. La Laura Peris és una jove vital i sociable que treballa com a cambrera al bar familiar i poques setmanes abans del seu casament, s'assabenta de la possibilitat de ser seropositiva quan l'Agustí, un amic amb qui va mantenir una relació temps enrere li diu que és portador d'anticossos de la sida. En constatar-ne el contagi ho comunica al seu promès qui, després de saber que els resultats negatius de les seves proves acabarà anul·lant el casament. A partir d'aquí la Laura entra en un estat de retraïment del que només la seva amiga Mari Esteva coneix les causes, mentre que els pares i l'entorn social ho atribueixen a la ruptura sentimental.

Figura 53. La sida i el risc d'exclusió social a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Cas destacat

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Sida – contagi, acceptació, comunicació i risc d'exclusió social	1	Fix (principal)	Serial

Font: elaboració pròpia

La persistència d'en Marcel Navarro –el jove periodista– per lligar amb ella (primer com a part d'una aposta però després per un interès sincer) i els trets ètics de la Laura (íntegra, sincera i responsable) forcen que l'adverteixi de la seva malaltia abans de tirar endavant la relació. La reacció inicial d'ell també és fugir –en contraposició a l'actitud de suport incondicional de l'amic comú, en Santi Cortés, que s'assabenta al mateix temps– però acaba rectificat i inicien una relació sentimental.

La comunicació de la malaltia als membres de la família es produeix en el decurs de la trama conflictiva conduïda pel germà adolescent, en David Peris, quan s'integra en un grup violent de tendència xenòfoba. Als pares els hi diu quan es veu forçada a aclarir el malentès generat per la troballa accidental de les pastilles per part de la mare, que les confon amb estupefaents del fill. Al germà li ho comunica per fer-lo reaccionar quan s'expressa en contra dels

“immigrants, els maricas i els sidosos”. Les reaccions entre els familiars són homogènies: preval l'amor per sobre de qualsevol por, prejudici o altres consideracions. Però es planteja una doble representació a partir d'un personatge ocasional de presència mínima –l'Agustí– que sí és agredit pel grup delinqüent al que s'adscriu en David Peris com a represàlia per haver contagiats a la seva germana (veure epígraf 7.2).

Tot i així, la malaltia no es comunica obertament a l'entorn social, i només torna a problematitzar-se quan la Laura vol ser mare i cal recórrer a la reproducció assistida. El que destaca com una aposta ferma dels inicis del serial en ser introduït per un personatge principal amb un desenvolupament serial en continuïtat (veure epígraf 6.2.1) acaba abandonant-se com a tema d'interès social amb la mort accidental de la protagonista a l'inici de la segona temporada. És l'única malaltia tractada des d'aquest marc de risc d'exclusió que no s'ha tornat a representar en el decurs d'*El cor de la ciutat*.

7.8 Identitat sexual i risc d'exclusió

El cor de la ciutat narra al llarg de la seva trajectòria històries sobre la definició de la identitat sexual i el risc d'exclusió dels joves homosexuals en el si de l'àmbit familiar però també entre el grup d'amics (relacions socials). Es tracta d'un tema que introdueix inicialment amb una trama de mínim recorregut protagonitzada per un personatge ocasional (1-Lluís “el Fato”, figura 54) vinculat a un altre secundari fix, la Paquita Miralles. La inicial amistat entre tots dos adults es converteix en una relació amorosa quan ell s'implica en la difícil situació emocional per la que travessa la dona, però quan s'imposin amb claredat els sentiments que ell professa cap a una altra persona (en Llorenç, un home casat, amb qui li ha estat infidel) ambdós posaran fi al que entenen com una relació transitòria.

Després d'aquesta primera incursió, el tema de la definició de la identitat sexual ha emergit en dues ocasions a través de personatges adolescents que inicien una vida sexual-amorosa activa. Així, el personatge fix d'en Max Carbó (cas 2, figura 54) protagonitza una trama de reafirmació personal i acceptació en el grup d'iguals, els amics a l'institut. Compta amb l'ajuda de la seva amiga, la Kristina Fabra, qui l'empeny a declarar-se a en Joel, el noi que li agrada, però també a combatre actituds homofòbes com ara que el tractin de malalt o de no normal¹¹². I també amb en Gus, un jove músic –personatge ocasional de temporades– que el defensa a l'institut i li fa veure que no s'ha d'acomplexar de res: “els que s'han d'averonyir són ells, no tu”¹¹³. Tot i el

¹¹² El segon bloc de la temporada defuig a la seva amiga Kristina, amb qui ha pactat perdre la virginitat però finalment li confessa el seu interès per un amic comú, en Joel: “no sé si m'agraden les noies, em penso que no” (capítol 518). Després de fer l'amor amb la Kristina com a forma definitiva de comprovar el que de debò li agrada, la noia l'anima a dir-li a en Joel, malgrat saber l'opinió del noi sobre els homosexuals: “la pel li (Kràmpack) està bé però a mi el tema aquest dels maricons... s'ha d'estar malalt, no creus?” (capítol 525). És significativa l'escena en què simulen la conversa en què en Max es declara a en Joel preveient la reacció negativa del noi (capítol 549). Efectivament, no només el rebutja sinó que escampa a l'institut que “és marica” promovent-ne els insults i el buit social fins que en Max l'enfronta. En Joel rectifica –desmenteix el que ha dit per evitar-li problemes– i recuperen l'amistat. No es fa pedagogia de la normalització (discurs altrament inversemblant en un personatge adolescent que tot just anteposa l'amistat als prejudicis homòfobs).

¹¹³ Als lavabos de l'institut, on en Gus ha anat a fer una conferència, sent als nens que insulten a en Max, dient-li “marica” i els hi diu: “només dic que si volguéssiu insultar al xaval li podríeu dir mil coses: ignorant, cretí, gilipollas, pitxa-freda, estúpid, merda-seca, bord, garrepa, mesquí, miserable, especulador, client de puta, poca-pena, fatxa, fill de Bush, toca collons, cap de suro, carallot, pijo, ectoplasma, covard, abusa nanos... Mireu si teniu on triar! Però, marica? Marica no és cap insult! És com si a vosaltres per insultar-vos us diguessin “rinxolets” o “prim més que prim” o “tens dos ulls a la cara!”... M'enteneu el que us estic dient o no?” (Gus, capítol 570). Apel·la a la hipòtesi Sapir-Whorf (relativitat lingüística en conceptualitzar el món).

tractament mínim que rep la trama –a expenses del rol que el personatge d'en Max juga en el tema conduït pel pare adoptiu (l'alcoholisme)– la temporada es tanca amb la primera experiència sexual del noi amb en Joan Serafí, a qui ha conegut a la revetlla de Sant Joan.

Figura 54. La identitat sexual i el risc d'exclusió (homosexualitat) a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Definició de la identitat sexual – adult homosexual (relació heterosexual temporal – amistat)	1 2	Ocasional (mínim)	CM en Bloc en continuïtat
2	Definició de la identitat sexual – adolescent homosexual (reafirmació personal) (acceptació: grup d'iguals)	3	Fix (principal)	Bloc 2 en continuïtat
3	Homofòbia en l'àmbit familiar (adolescent – padastre; psicòleg)	4	Fix (principal)	Cicle mig
4	Homofòbia en l'àmbit familiar (jove– pare biològic; acceptació)*	6	Fix (principal)	Episòdica
5	Definició de la identitat sexual – adolescent homosexual (negació, crisi i acceptació) (àmbit: grup d'iguals)	7	Ocasional (temp) (secund)	Bloc 2
6	Homofòbia –grup d'iguals (doble) (adolescents) (agressions físiques)	7	Ocasional (temp) (secund)	Cicle mig
7	Homofòbia en l'àmbit familiar (adolescent – pare <i>versus</i> – avi)	7 8	Ocasional (temp) (secund)	Cicle mig

Font: elaboració pròpia

* Afegit: incident episòdic amb en Peris (temporada 6)

L'acceptació aproblemàtica dels pares adoptius –personatges principals fixos– contrasta amb l'actitud del padastre (cas 3, figura 54), en Dani – personatge ocasional de temporades, trama breu–, que el duu al psicòleg per tractar el que considera un trastorn que pot guarir-se (“et vull ajudar, potser només estàs passant una mala època”, capítol 630; “hi ha nois que es confonen! tens disset anys i a la teva edat...”, capítol 633)¹¹⁴. El que

¹¹⁴ El que comença com una broma en què en Dani li dona “consells d'home” per quan hagi de lligar (“amb les dones s'ha de ser cavaller però en la mesura justa, també convé castigar-les de tant en tant, els hi va la canya (...) i no tinguis por del desodorant! Això les mata...!” (capítol 624) esdevé una pressió insuportable pel Max quan insisteix (capítol 629). Animat pel seu amic Joan Serafí, que els hi ha dit els pares quan ha tingut parella i s'ha trobat amb què ja ho sospitaven i ho han acceptat bé, es decideix a dir-ho. Però ho acaba fent de males maneres quan en Dani fa comentaris despectius del seu amic (“és marica, ho sabies? Quan l'he vist morrejarse! Ecs!”) i no s'ho pren gens bé: “si és una broma no té gràcia (...) tu ets normal, com jo (...) no t'ho hauràs fet amb un tio? T'ho has fet amb ell?” (capítol 630). A la dona li planteja com “un problema” però ella ho respecta. Ell no acaba d'acceptar

reproduceix la mare d'en Dani: “Tan bon noi que semblava! Potser és que no l'heu educat bé” (capítol 644). A la dona li planteja com “un problema” però ella ho respecta. Ell no acaba d'acceptar que no és cap trastorn ni confusió, tot i que en Max li deixa clar que sap el que li agrada i el que no, i provoca un conflicte familiar que conclou amb una entesa de respecte mutu facilitat per la marxa del noi. Una actitud igualment reticent s'aborda a partir del coneixement del pare biològic del personatge, dues temporades més tard, en Bení Sepúlveda (cas 4, figura 54), si bé aquesta vegada la resolució és positiva: després de la sorpresa inicial (en el marc d'una trama més àmplia de redescobriments dels orígens), accepta la identitat del fill. La normalització és absoluta a la fi del serial –conviu amb la parella d'en Max, considerant-lo com un fill més i en facilita la reconciliació–.

Aquest mateix plantejament torna a reproduir-se la setena temporada a partir d'un personatge ocasional (5 –Enric Viadé, figura 54) introduït en l'espai de l'institut de l'escenari de Sants i amb vincles també familiars –nét d'un dels avis que cohabitaven i condueixen trames còmiques–. En aquest cas el que esdevé problemàtic és la pròpia reafirmació de la identitat sexual: el jove manté una relació sentimental amb la Mercè Amorós tot i estar interessat en el Max Carbó per evitar enfrontar-se a la idea de ser homosexual¹¹⁵. Fins i tot quan ella l'enfronta a la realitat, en adonar-se'n de què s'ha embolicat amb el noi i reconduïx la seva relació a una simple amistat, l'Enric continua negant la seva homosexualitat. Una oposició a les seves necessitats instintives que depassa el conflicte intern quan es dedica a fer-se el mascot amb en Pep –un company de l'institut amb una manifesta actitud homòfoba– i juntament amb d'altres nois, apallissa a l'Edu, l'amic d'en Max, per ser “marica, fastigós i subnormal” (capítol 1.343)¹¹⁶.

El darrer bloc, tot i comptar amb el suport de la Mercè i del seu avi, continua resistint-se a acceptar públicament la seva homosexualitat. Després de ser la nova víctima de l'agressió homòfoba dels seus amics (cas 6, figura 54), al

que no és cap trastorn ni confusió, tot i que en Max li deixa clar que sap el que li agrada i el que no, i provoca un conflicte familiar. En Max marxarà amb el seu pare i la Clara li retraurà al seu marit, quan actuï de manera similar en el divorci dels seus pares, la seva rígida mentalitat (“això tampoc no l'entens, oi? (...) No el defenso però tampoc el culpo de res. El que dic és que per tu tot és nou. No vols entendre res i tot ho negues: el Max no és gai, el teu pare no es pot separar. Doncs, ho sento noi, però les coses són així i ho hauràs d'acceptar” (Clara, capítol 639).

¹¹⁵ “A mi no em van els tius. No sóc gai. Deixa'm en pau” li diu a en Max després d'haver-li fet un petó dos dies abans (capítol 1.301), el que el fa dubtar del seu sisè sentit per saber si un noi és o no homosexual.

¹¹⁶ A la pizzeria és la Mercè qui enfronta els comentaris despectius d'en Pep sobre els homosexuals davant de l'Enric: “En Max és marica? Sembla força normal, no té ploma ni res” i en resposta a la Mercè que li retreu que els gais són normals i ell sí que és un animal, reafirma “un tio va amb una tia, això és normal” (capítol 1.334).

final de la temporada inicia una relació amb en Max. Els agressors són sancionats amb el buit social de les amigues incondicionals de l'Enric, de la mateixa manera que ell va ser reprovat per les dos persones amb qui té vincle afectiu, l'avi i en Max. En últim terme, l'adolescent també enfrontarà el rebuig a la llar d'una manera més intensa: renegarà dels progenitors, que es resisteixen a acceptar-lo –en sentir-ho dir de boca del noi el pare li clava una bufetada– i només trobarà suport en l'avi. Serà l'avi qui forçarà la reconciliació en fer recapacitar al seu fill abans de què la ruptura sigui irreparable: els pares li demanen disculpes per no saber reaccionar “el problema el teníem nosaltres (...) t'estimem tal com ets” (trama final de cicle mig –capítols 1.377-1.420, cas 7). Tot i així, és una resolució positiva en fals, perquè poc després el pare torna a manifestar el seu rebuig al que considera un acte de rebel·lia passatger del seu fill i el noi acaba emancipant-se amb en Max (inici de la temporada 8)¹¹⁷.

La resta d'històries protagonitzades per un o altre personatge són de tipus amorós sense que la identitat homosexual sigui un condicionant o vingui tematitzada: les relacions amoroso-sexuals obertes entre l'Enric i en Max que acaben amb la parella (veure epígraf 7.13) o la història d'amor impossible entre en Max i el delinqüent juvenil rehabilitat, en Iago Vilches (temporades 8 a 10). A banda, lògicament, de la continuïtat en rols socials diversos (amic, nebot, fill) –sempre positius narrativament– que en Max Carbó, com a personatge fix principal, manté des dels inicis del serial (veure capítol 6).

¹¹⁷ Quan celebren l'ingrés a la facultat de Medicina de l'Enric i el pare es mostra escèptic amb els plans de futur professional del seu fill amb en Max (muntar consulta): “Vés a saber on serà “aquell” quan tu acabis!”. Quan li recorda que són parella i que no entén perquè no pot durar per tota la vida, la confrontació és oberta: “Ara ets molt jove i se t'ha ficat en el cap la cosa aquesta de jugar a ser parella amb un noi però amb el temps...”. L'Enric li retreu que pensava que ho acceptava, però en Ferran Viadé reconeix que ho va fer per no discutir amb la dona –que intervé per posar pau i deixar-ho córrer– i manifesta clarament la seva opinió: “Això teu no és amor, és una pallassada que fas per rebel·lia o per què se jo... quan siguis gran, ja et passarà”. La ruptura és definitiva: “quan deixis de ser un gilipollas, em passarà” (capítol 1.430). En el procés d'emancipació hi haurà una última acció homòfona referida verbalment per l'Enric a la Clara: no els hi volen llogar un pis.

7.9 Identitat de gènere i risc d'exclusió

Cas destacat (6): transsexualitat

El cor de la ciutat també ha abordat el relat dels conflictes derivats dels trastorns de la identitat de gènere (transsexualitat) des d'una perspectiva on s'inclou el risc d'exclusió social d'aquest col·lectiu. Si bé aquest tema ha estat introduït en una sola ocasió a través d'un personatge nou –la Iris Rovira– vinculat inicialment per parentesc a un personatge ocasional de temporades –el seu pare, Santiago Rovira, cap de seguretat del mercat–, cal destacar el tractament serial (dos blocs) que rep i la vinculació professional i sentimental que progressivament integra la Iris amb altres personatges fixos de les primeres temporades (la Pilar Balaguer, la Neus Piqué o la Marta Vendrell, per exemple). La desaparició d'escena del personatge coincideix amb el canvi d'escenari del serial però amb el retorn a Sant Andreu, reapareix com a secundari eventual, a través del nexa sentimental que manté amb el cambrer del pub, en Rai, amb qui condueix una trama de crisi amorosa en el tancament d'*El cor de la ciutat*¹¹⁸

Tal i com hem apuntat en el capítol anterior (veure epígraf 6.2.5) el tema es tracta a partir de diverses trames encadenades al llarg de la temporada on es plantegen els conflictes que enfronta el personatge transsexual en la seva vida familiar, socio-laboral i sentimental. La Iris es presenta com “el fill malalt” del que en Santiago Rovira renega dient que és mort, quan la Pilar Balaguer, la seva parella, s'assabenta que el busca pel mercat una jove d'uns trenta anys (“sembla una dona de moral distreta, però ja se sap que ell sempre ha estat un faldiller” Isabeleta, capítol 893) i l'enfronta al carrer. El personatge de la Pilar Balaguer –que ja ha estat descrit en epígrafs anteriors a propòsit del seu rol de protecció maternal amb en Ramon Echevarría o els joves pakistanesos (veure epígraf 7.10)– decideix forçar una reconciliació entre pare i fill, però ben aviat desisteix per salvaguardar la seva relació de parella¹¹⁹. En aquesta primera incursió la Iris es caracteritza per la rudesia amb què s'adreça tant al pare com a la Pilar, i per la seva motivació explícita a instàncies de la seva amiga Velvet –aconseguir els diners de la seva mare per operar-se– amb què

¹¹⁸ Són trames on la seva identitat sexual i/o de gènere no és una condició significativa, i per tant, no ve tematitzada. Com la ruptura i discussió per la custòdia del fill d'una parella de lesbianes (temporada 9) o les històries d'amor impossible anteriorment mencionades d'en Max i en Iago (temporades 7, 8 i 10), representen la normalització de transsexuals, lesbianes i gais, de les darreres entregues. Casos que cal tenir en compte en l'anàlisi de la imatge d'aquests col·lectius en els serials catalans.

¹¹⁹ En la seva segona trobada amb l'Iris apel·la a la seva experiència: “Ja, mira, jo vaig perdre un fill ja fa molts anys, d'accident.(...) A vegades encara somnio que estic amb ell. Jo no entenc que tu i en Santiago no us parleu. Per gros que sigui això teu, esteu vius! Hi ha d'haver alguna manera d'arreglar-ho...” (capítol 895)

amaga qualsevol altre impuls per actuar “Digui-li que jo tampoc no volia jugar a la família feliç, només els diners” (capítol 901).

Aquesta trama mostra una primera actitud d'incomprensió i estranyament vers els transsexuals, quan la Pilar va buscar a la Iris al local on treballa de guarda-roba, l'eloqüent “Transvaal”, i l'ofèn en demanar-li que torni a fer una altra vida, perquè el seu pare “un home gran” que “és difícil que canviï de forma de pensar”, el perdoni: “si tu sol no ets capaç de sortir-te'n, doncs, nosaltres t'ajudarem. Segur que hi ha psicòlegs que poden curar aquesta malaltia.” (capítol 895). La definició de la transsexualitat entre els personatges fixos implicats es mou entre el concepte de malaltia i la idea d'un model de vida desviat que es tria voluntàriament: “L'únic que vol de mi són els diners per operar-se! Vol que li tallin per ser una dona! És fastigos!” (Santiago, capítol 901), “Quan tens un fill estàs disposat a acceptar-ho tot (...) Però, en Santi és així perquè vol. T'ha volgut enganyar” (Santiago a Pilar, capítol 907). Pel pare el que vol fer és “contranatura”, malgrat que la Iris li retreu que “el que és contranatura és no poder mirar un fill a la cara i penedir-te d'haver-lo dut al món. Això no ho fan ni els animals!” (capítol 907), de manera que apel·la al valor de solidaritat familiar central en el melodrama.

Més enllà de l'àmbit familiar, la reaparició de la Iris planteja la problemàtica de discriminació social en l'àmbit laboral. Aquesta trama presenta el personatge transsexual com una jove vulnerable però coherent amb els seus valors ètics –el respecte a si mateixa i a la persona que vol ser– que, malgrat la influència de la seva amiga transsexual Velvet, es resisteix a acceptar la prostitució com a únic recurs per finançar l'operació de canvi de sexe¹²⁰. El violent acomiadament del local on treballa – l'amo la bufeteja quan ella es treu de sobre al seu amic; “Vols ser exigent? Amb aquest careto al carrer no et voldran ni els més tirats!” (capítol 907)– l'aboca a una realitat on la necessitat de sobreviure s'imposa a les pròpies creences i la prostitució es dibuixa com la seva única opció. El cas plantejat pel serial incideix únicament en la problemàtica administrativa com a símptoma de la discriminació social –la dificultat per ser contractat quan la teva aparença no coincideix amb la del carnet d'identitat (document legal públic)– que la jove relata també al personatge de la Pilar, quan repren el rol d'ajudant per evitar que es prostitueixi¹²¹.

¹²⁰ “Tot costa diners! Ningú ens ho regala!” (es toca els pits i el cul) “Totes hem passat per aquí, carinyo. I encara que no ho sàpigues ja has tocat fons. A més, ara que has trencat amb el teu pare, com et penses pagar l'operació? Guardant abrics?” (Velvet a l'Iris, quan li diu que l'amic de l'amo paga molt bé els favors sexuals, capítol 907). La Velvet representaria l'alternativa *comuna* de qui queda relegat a aquests ambients, tot i que reapareix esporàdicament com a cantant de jazz (temp.9).

¹²¹ La Iris visita a la Pilar per dir-li que l'han fet fora de la feina on l'havia recomanat i la dona no ho entén, perquè estaven contents amb ella “ens coneixíem i semblaven bona gent”. La noia li ensenya el carnet: “No sé de què s'estranya. Sempre passa el

En efecte, aquí els obstacles per a la integració socio-laboral provenen del marc legal en primer terme, i d'un sector de la població reticent a acceptar els transsexuals. Però la Iris compta amb l'ajuda econòmica de la Velvet, la Pilar i en darrer terme, en Ramon Echevarría –en qui troba un nou amic que comprèn que vol dir que et rebutgin, en el cas d'ell pel perjudici causat per la seva actuació en el passat–. La resolució al seu conflicte laboral prové de l'actitud oberta de personatges fixos caracteritzats per desmarcar-se de prejudicis –l'Àngels i la Neus, mare i filla discapacitada psíquica– o per una trajectòria biogràfica que els permet valorar la importància de donar oportunitats a qui ho necessita. Així, la Marta Vendrell que tot just ha superat la depressió i l'addicció a les drogues, i ha estat contractada per l'Àngels pel seu talent com a dissenyadora tot i no tenir formació, no accepta les objeccions de la seva parella a l'hora de contractar a l'Iris quan apel·la a una qüestió d'imatge o a l'estabilitat emocional¹²².

Figura 55. Transsexualitat i risc d'exclusió a *El cor de la ciutat*

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Transsexualitat i risc d'exclusió Transfòbia i rebuig familiar Obstaculització administrativo-legal de la integració laboral Reassignació quirúrgica Transfòbia i relacions amoroses	5	Ocasional Nou i temp 9 (secundari)	Serial

Font: elaboració pròpia

En últim terme, s'obre una trama amorosa que ve obstaculitzada d'una banda, per l'engany motivat per la por a ser rebutjada. L'Iris no s'atreveix a dir a en Rai, la seva parella, que és transsexual fins que no ho ha descobert “Vaig néixer amb un cos equivocat, Rai, i ara me'n puc alliberar i ser qui realment sóc. L'Iris, la teva Iris” (capítol 965). De l'altra per l'actitud transfòbica del noi, que arriba a l'extrem d'humiliar-la i pegar-li en públic per protegir la seva pròpia autoimatge quan s'assabenta que ha estat “abraçant i fent petons a un tio” (capítol 968). Aquesta actitud ve compartida amb el pare de la Iris –que també arriba a l'extrem d'oferir-li diners perquè s'allunyi

mateix.(...) Segurament ho són (bona gent). Però hi ha coses que costen d'acceptar. A vostè també li va costar... se'n recorda?” (capítol 925)

¹²² Després de lloar-ne la bellesa i la predisposició a treballar dur, quan s'assabenta que és transsexual i “legalment es diu Santiago”, l'Ivan hi posa entrebancs: “És pels clients, per la imatge. (...) Aquesta mena de gent té problemes emocionals, no estan centrats. No crec que ens convingui.” Però la Marta es posa ferma: “Té bona presència, fins i tot podria lluir els meus dissenys (...) No veig el problema. Vull donar-li una oportunitat. Tots hi tenim dret, oi?” (capítol 941). Apel·la, en últim terme als principis ètics universals.

del barri o a no defensar-la davant del Rai—. Però tots dos conflictes –familiar i sentimental– es resoldran quan els personatges rectifiquin la seva actitud i anteposin l'amor paterno-filial o de parella per sobre de la vergonya o la por a la pressió social, que justament es posiciona majoritàriament a favor de la integració¹²³. Només un dels amics continua qüestionant, en to distés, el dilema del noi (“És que ficar-se al llit amb algú que no és ni carn ni peix!” Fede Pardo, capítol 1013) però la resta fa broma amb la seva indecisió i no sobre la seva masculinitat.

Val a dir que, amb un emmarcament ben diferent de tendència còmica, els amics d'en Rai –introduït la tercera temporada com a porter de discoteca (grups violents, veure cas 6, figura 42-B)– han plantejat al llarg de la temporada altres discursos sobre la masculinitat, la seducció i la lluita de sexes. Així, a l'estereotip del seductor cubà (Nelson) i el masclet enamorat (Fede) s'hi afegixen els estereotips dels *metrosexuals* i els *retrosexuals* a través dels personatges ocasionals secundaris, amb rols menors en les trames principals, que conformen la renovació parcial de la cinquena temporada de la comunitat escenari: en Brian, auxiliar de cuina obsessionat amb la cura del seu cos, i la seva parella, la Susi, netejadora al CAP que l'abandona per un camioner¹²⁴. El que permet entendre l'entorn social del personatge i relativitzar les conductes transfòbiques.

Pel que fa a l'Iris, cal dir, en últim terme, que l'objectiu passional de l'amor accelera la necessitat d'operar-se (trama competencial: poder fer l'amor amb la parella) i permet evidenciar la problemàtica derivada de l'alt cost econòmic que suposa l'operació de canvi de sexe. De nou, la resolució és de caràcter individual: la Pilar avala el préstec que necessita per finançar la reassignació. En aquest cas es defuig totalment el debat polític-social, sobre el finançament públic de la intervenció i només eventualment es parla dels riscos de l'operació quirúrgica –seguint la tònica d'*El cor de la ciutat* en l'àmbit hospitalari, sense entrar en representar la rehabilitació postoperatòria¹²⁵.

¹²³ La Velvet acusa a en Santiago de ser un covard per no defensar a la Iris, i la Pilar li retreu. Quan en Ramon fa el mateix amb en Rai i aquest el provoca (“Deu estar enamorat d'aquell maricón!”), en Santiago reacciona davant de tots els homes: “És el meu fill! El meu fill, em sents? Pobre de tu que tornis a insultar-lo...! Ni tu ni ningú” i acut a l'hospital a reconciliar-se amb l'Iris (final de capítol 971). Però en capítols posteriors, es mostra com el procés no és tan simple i caldrà un temps d'adaptació.

¹²⁴ Amb aquests neologismes es designen els estil de vida i les estètiques pròpies de la societat de consum post-capitalista: homes heterossexuals amb una cura exacerbada de la seva imatge (consumidors habituals de cosmètics i altres productes tradicionalment adscrits als interessos femenins) *versus* homes que reivindiquen la seva masculinitat en un model de bellesa natural (entesa com a menys artificiosa).

¹²⁵ No és fins al desembre de 2008, tres anys més tard, que la sanitat pública catalana no sufraga les intervencions de canvi de sexe, a través de la Unitat d'Identitat de Gènere de l'Hospital Clínic de Barcelona (que data de 1999), seguint el prescriptiu accés a través del servei de psiquiatria, per a la diagnosi i el tractament de la disfòria

El personatge transsexual, havent desenvolupat altres rols secundaris de signe positiu en trames laborals i d'intriga, tanca la temporada amb un procés d'incipient assimilació familiar i sentimental que, tal i com hem indicat, li permetrà fer aparicions esporàdiques en les entregues següents, sense que la seva identitat sexual torni a ser tematitzada¹²⁶.

de gènere que són els requisits imprescindibles (test de vida i dos anys de tractament psicològic i hormonal de masculinització o feminització). La polèmica inclosió d'aquesta prestació en la sanitat pública, reclamada des de fa més de deu anys per associacions de transsexuals, segueix el model d'altres comunitats autònomes pioneres com Andalusia (des de març del 2000). Font: "Catalunya ya paga las operaciones de cambio de sexo", *La Vanguardia*, 11 de març de 2009.

¹²⁶ L'única excepció és el comportament transfòbic d'en Rafa, personatge fix (ambient), quan torna a la congregació religiosa i es dedica a fer proselitisme pel barri fins al punt de quedar-se sol. En Rai vol distreure'l i el convida a anar al cinema amb ell i la Iris, però en Rafa l'ofèn en públic (al bar Peris): "No vull que els germans em vegin amb vosaltres (...) Jehovà ens ha donat un cos i no podem canviar el seu disseny a voluntat sense que la seva ira caigui damunt nostre (...) Em sap greu, però als ulls de Déu ets una criatura condemnada (a l'Iris) (...) No, i tu també et condemnaràs, perquè això que fas és sodomia per si no ho sabies, però encara hi ets a temps, ella ja ha fet l'irreparable, però tu..." (a en Rai) (capítol 1.577). L'episodi queda dins del trastorn de conducta que provoca la incursió sectària d'en Rafa, i es fa extensiu a tants altres personatges i condicions. En desvincular-se de la secta, demanarà disculpes (capítol 1.586).

7.10 Immigració

La immigració, com un assumpte d'interès públic en el context temporal d'emissió d'*El cor de la ciutat*, traspasa ràpidament a l'agenda de la ficció. Tal i com recull Lacalle (2008), la integració sociolaboral ve tematitzada en primer terme, a través d'un personatge fix (1, 2, 3 i 4-Huari, figura 56-A) —una aposta singular entre les sèries de producció pròpia coetànies que l'autora atribueix al caràcter pedagògic del serial. Les actituds més conflictives que enfronta el personatge marroquí provenen d'en David Peris, durant el període en què s'adscriu a un grup violent de tendències xenòfobes.

En Huari apareix per primer cop com a client del bar Peris a qui en David intenta fer fora “perquè no vol moros a casa seva” però el seu pare s'hi oposa: fa fora els immigrants que “emprenyen la clientela” (a un pakistanès que ven flors dos capítols abans) però no els discrimina com a clients (capítol 30). El jove Peris amenaça a en Huari a la lampisteria del seu oncle on treballa i dorm provisionalment¹²⁷, però ell el correspondrà ajudant-lo quan busca una segona oportunitat fins al punt de salvar-li la vida en un atac de la seva ex-banda al carrer.

La problemàtica vinculada a la immigració que narra el serial de manera preferent es vincula més aviat a la relació sentimental que inicia amb un personatge fix del nucli Borràs-Crespo, la Montse, que permet articular els discursos més crítics —menyspreu i desconfiança— tant dels personatges estereotipats, com la Roser Balaguer, com dels menys plans, en qualitat de principals implicats. Així, es mostra la reticència inicial de la família principalment pel fet de ser musulmà: la Teresa Torner no dubta en expressar els seus prejudicis en veu alta (a en Huari: “Una cosa és que vingueu a treballar i una altra que us enredeu amb les dones d'aquí. Mira noi, jo no sóc racista, però primer les enredeu i després les feu anar amb el mocador al cap”; a la seva filla Montse: “Ara el portes al coll, fins que et demani que et tapis la cara.”). A diferència del seu fill, l'Ivan Crespo, que es replanteja la seva actitud quan s'enamora de la Natàlia, noia de pare xinès i mare catalana (capítols 114-6), la Teresa no accepta la relació sentimental de la filla amb en Huari i busca la provocació constant (fer canelons amb carn de porc o burxar-lo fins que el fa cridar, per tal de demostrar-ne la falta de respecte i l'agressivitat pròpia dels homes com ell). Tot i així, en Huari cedeix en tot —tant amb la mare com amb la filla: accepta no casar-se, no viure junts

¹²⁷ “Tiet, si no vigiles aquest moro quan pugui te la clavarà. (...) Per culpa seva em vas fotre for. Venen a fotre'ns la feina (...) Saps què penso? Que els hauríem de fotre a tots en pasteres i llençar-los al mar. I si no arriben al Marroc, doncs millor, menjar pels peixos!”. En Huari es conté quan en Quim li demana “por respeto a tu familia”. Però en David persisteix en una amenaça que no consuma: “Ja et pescaré, moro! Pel carrer no te m'escapes” (capítol 65).

i no tenir fills— excepte en el que el deshonra: ajudar-la a oblidar a un altre, amb qui a més li ha estat infidel. El que el positivitza com un personatge íntegre que es mou sempre per valors ètics i es manté una actitud oberta a l'entorn social (de solidaritat i agraïment). I la mateixa Teresa passa a valorar-ne les bones intencions fins al punt de defensar-lo com la parella idònia per a la Montse, en contraposició a en Jordi Vidal que no l'estima i se n'aprofita¹²⁸.

**Figura 56-A. La immigració a *El cor de la ciutat* (2000-2009).
Casos destacats (1)**

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Integració socio-laboral (magrebí) (segregacionisme previ)	1	Fix (principal)	Cicle curt
2	Conflictes interculturals – relacions de parella (magrebí)	1	Fix (principal)	Serial
3	Conflictes interculturals – rols de gènere en el si familiar	2	Fix (principal)	Bloc
4	Actituds xenòfobes (no violentes, àmbit laboral econòmic) (projecte professional – suport familiar)	2	Fix (principal)/ Ocasional (mín)	Cicle mig

Font: elaboració pròpia

Al llarg de la segona temporada, casat amb la Montse Borràs, els temes protagonitzats pel personatge magrebí descriuen conflictes de tipus intercultural que afecten a la relació de la parella i a la distribució dels rols de gènere en el si familiar, i deriven de la situació laboral descrita en epígrafs anteriors: ell vol col·laborar més en l'economia familiar, que ara gira entorn a la perruqueria de la dona, al temps que es veu incapacitat per continuar en el futbol professional (lliga regional) (veure 6.2.1). Només eventualment emergeixen actituds xenòfobes que constitueixen un subtema episòdic o de cicle mig, en el marc de la trama de realització professional que engega el personatge quan munta un taller amb un altre jove marroquí, l'Ahmed i tenen problemes per llogar un local (cas 4, figura 56-A) –tematitzant la seva condició d'immigrant.

Després de la desaparició del personatge fix principal, en Huari, assassinat pels porters de la discoteca contra els que ha testificat –on les amenaces

¹²⁸ “Yo a Montse la respeto. Tiene dos hijos, es fuerte, trabaja” (...) (quiero llevarla a conocer a mi madre) “Mi madre es como usted: tiene 8 hijos y no tiene marido, mi padre es muerto. Y trabaja para ellos. Si Montse viene, la puerta estará abierta” és una de les afirmacions d'en Huari que fan dubtar a la mare de la Montse sobre el seu comportament. Més tard, quan veu a la filla amb en Jordi, parla amb en Huari “em sap greu perquè no en tens cap culpa (...) i la meva filla s'equivoca i se la fotrà”, fins i tot l'ànima a seguir amb el futbol “perquè tinc ulls a la cara, encara que de vegades no ho sembli” (Teresa Torner, capítol 134).

xenòfobes no constitueixen ni el motiu principal ni un tema de calat— la successió de personatges immigrants és constant.¹²⁹ Sobre aquest col·lectiu, els temes es diversifiquen en el que podem descriure com dues línies de signe oposat sobre una problemàtica comuna: la precària situació en què es troben els personatges immigrants ja sigui per regularitzar-se o per aconseguir viure en bones condicions (treball, habitatge).

**Figura 56-B. La immigració a *El cor de la ciutat* (2000-2009).
Casos destacats (2)**

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
5	Extorsió per aconseguir la legalització (picaresca)	2	Ocasional / Fix (secundari)	Episòdic
6	Matrimoni de conveniència: cubà, diferència d'edat. Sosteniment familiar (divorci: gelosia)	3	Nou fix / Fix (secund).	Bloc 2
7	Situació irregular: condicions vitals, expulsió i reclamació de judici (tancament en esglésies)	4	Ocasional / Fix (secund)	Bloc en continuïtat
8	Risc d'exclusió: solidaritat ciutadana com a solució provisional (lloguer social)	4	Ocasional / Fix (col·lectiu)	Bloc -CM en continuïtat
9	Situació irregular i risc d'exclusió: inseguretats laborals (economia submergida) i desempament legal	4	Ocasional / Fix (secund)	Bloc en continuïtat
10	Matrimoni de conveniència: projecte immigrant rus, diferència d'edat	6	Ocasional / Fix (temp 6-7)(pral)	Blocs 2
11	Matrimoni de conveniència: llatinoamericana (reagrupament familiar, transacció econòmica)	7	Ocasional / Fix (temp 7...)(sec)	Cicle mig

Font: elaboració pròpia

*Variacions de gènere: còmic (picaresca)

D'una banda, s'introdueix el tema de la legalització a través de mètodes il·lícits, a partir de personatges generalment ocasionals, on tret de la primera incursió quasi episòdica (extorsió de l'Ana Mari a la Paquita Miralles, cas 5, figura 56-B), la fórmula habitual és el denominat matrimoni de conveniència (casos 6, 10 i 11). El primer cas, però introduirà un nou personatge fix secundari, en Nelson, l'immigrant cubà que es casa amb la Lola Bonastre, una de les dependents del mercat, d'uns 45 anys, i deixa dona i fills a Cuba,

¹²⁹ Tot i la insistència en al·lusions despectives i insults xenòfobs en les trucades que rep el personatge a casa, les amenaces deriven de la seva actuació com a testimoni i no del seu origen. Justifiquen l'absència del personatge durant pràcticament tot el primer bloc, reapareixent per morir —enfrontament directe amb els porters que l'amenacen—. Aquí cal tenir present la interferència d'un factor extratextual: l'actor ja està treballant en una altra producció a Madrid.

però que es divorciarà poc després prosseguint un temps el perfil de seductor¹³⁰. Només en el darrer cas (11-Leo i Beni Sepúlveda, figura 56-B), el matrimoni de conveniència es tipifica com a delictiu en efectuar-se com un tràmit sense que hi hagi cap relació amorosa o de coneixença prèvia, havent de mentir a les autoritats en l'examen previ a l'autorització del casament. Diversos personatges insinuen a en Beni la possibilitat de demanar una transacció econòmica a canvi d'accedir al casament, però és el seu germà Eloi –delinqüent habitual– qui extorsiona a la jove llatinoamericana, i el mateix Beni qui reprova l'acció i penedit vol retornar els diners. El matrimoni fictici permet en últim terme el reagrupament familiar –valor positiu en el marc del serial– i la Leo agraïda porta a la seva filla a conèixer l'home que ho ha fet possible –el que positivitza, en últim terme, al personatge immigrant.

D'altra banda, amb un tractament serial de subtemes encadenats al llarg d'una temporada, la quarta (casos 7, 8 i 9), i a partir de personatges ocasionals vinculats fortuïtament a personatges fixos de la comunitat escenari (veure epígraf 6.2.4), es plantegen les condicions vitals, d'inseguretat laboral i de desemparament social en què viu el col·lectiu immigrant tant regularitzat com no regularitzat (veure cas destacat, a continuació).

Les darreres temporades, es recuperen els temes inicials però s'introdueixen biaixos de gènere narratiu –musical o còmic– que matisen el tractament fent-lo més atractiu o permeten introduir discursos més crítics sobre els immigrants regularitzats.

Així, es reprèn el tema inicial del conflicte intercultural i les relacions de parella, a través d'un doble tractament simultani que permet confrontar els valors tradicionals familiars de la cultura d'origen amb la de la societat d'acollida pel que fa a la família i els rols de gènere (casos 12, Hires i Irene Sendra; i 13, Dhara i Marcel Navarro, figura 56-C). En aquest cas, s'introdueixen els balls de Bhanghra com a alternativa als balls de saló, el que dona peu a escenes pròpies del cinema de Bol·lywood en boga els darrers anys¹³¹. La resolució marca l'adopció dels valors de la societat d'acollida pel

¹³⁰ Val a dir que aquest tipus d'unions no són tipificades a *El cor de la ciutat* com a exclusives del col·lectiu immigrant: només cal recordar la trama principal que protagonitza en David Peris en casar-se amb l'Àlicia Fuster impulsat per la necessitat de restaurar als seus pares l'estatus econòmic del que els ha privat (venda del bar per evitar la presó del fill sobre la que s'articula el trasllat d'escenari la sisena temporada). Abans, n'hem vist temptatives en la relació de la Paquita Miralles (també quan travessa una situació de precarietat econòmica) i en Carles Torres (ric propietari de la primera temporada).

¹³¹ Tot i que no és un objectiu de la nostra tesi, i no disposem de l'aparell metodològic per abordar plenament aquest tipus de intertextualitat, val la pena destacar aquí la visibilitat que adquireix aquest col·lectiu contemporàniament en les campanyes d'integració lingüística de la Generalitat de Catalunya enunciativament

que fa al futur de la noia: el germà cedeix i podrà estudiar a la universitat per treballar en el negoci del germà i casar-se lliurement (la següent temporada conviu amb la seva parella, l'enamorament de la qual és la motivació passional que l'ha dut a obrir el conflicte ètic amb el germà).

**Figura 56-C. La immigració a *El cor de la ciutat* (2000-2009).
Casos destacats (3)**

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
12	Conflicte intercultural i relacions de parella (rols de gènere) (hindú)	9	Ocasional / Fix (temp 6-7) (sec)	Bloc
13	Conflicte intercultural i relacions de parella (rols de gènere i valors familiars tradicionals) (hindú) Musical	9 ...	Ocasional /Fix (secundari)	Bloc
14	Abús de confiança i estafa d'una treballadora llatinoamericana (tercera edat) * (comèdia) (doble)	10	Ocasional / Fix (principal)	Cicle mig

Font: elaboració pròpia

*Variacions de gènere: còmic (picaresca)

I en últim terme, val la pena referir-se a la introducció d'una altra problemàtica, en el marc de la picaresca habitual dels personatges secundaris (nucli de la tercera edat de les darreres temporades): l'immigrant llatinoamericana que s'aprofita de la bona fe de l'avi Benjumea, el prototipus de l'immigrant intraespanyol dels anys seixanta (cas 14, figura 56-C). La trama es desenvolupa, però amb un recorregut breu (cicle mig) i adquireix tocs de comèdia de l'absurd gràcies a la intervenció de l'estereotip del vell àvar, el senyor Felip Viadé, que, d'acord amb els seus prejudicis, assetjarà a la jove per demostrar que s'aprofita del seu amic¹³².

Però aquesta actitud només servirà per precipitar falses acusacions que incrementen el sentiment de culpa de l'avi Benjumea per no ser solidari amb qui es troba en una situació que ell ja va viure, i afavorir el constant xantatge emocional al que el sotmet la noia, gens responsable laboralment. La solució extravagant de l'avi passa per contractar una segona assistent, també

inspirades en els musicals de Bollywood. Ens remetem a l'article "Un musical a lo Bollywood para promocionar la "lengua común" de Cataluña" publicat a *El País*, el 16 de febrer de 2009, que es pot consultar on-line i inclou el vídeo amb l'espot [http://www.elpais.com/articulo/espana/musical/Bollywood/promocionar/lengua/comun/Cataluna/elpepuesp/20090216elpepunac_27/Tes]

¹³² Quan en Juan Benjumea comunica al seu amic Felip Viadé que a través d'una agència ha contractat la Lucía, una dona de la República Dominicana, perquè faci les tasques domèstiques, aquest reacciona contrariat: "No m'ho puc creure! I havia de ser immigrant? Que no veu que li prendrà el pèl i no fotrà brot? (...) Aquestes dones que venen de fora són totes unes gandules. I faci'm cas del que li dic perquè sé de què parlo. Ja la pot fer fora." I fins i tot davant d'ella li adverteix: "Ja ha amagat els quartos? Que aquestes tenen la mà molt llarga!" (capítol 1.847).

immigrant, que faci la feina d'amagat de la primera, cosa que augmenta la confusió amb acusacions creuades¹³³. Però també així es mostra, al seu torn, un doble cas de signe oposat: la immigrant honrada injustament tractada (14-Antònia) i la immigrant abusiva que eludeix la sanció fins a l'últim moment (14-Lucía).

El que preval és el discurs final dels personatges en què es recorda que no es pot generalitzar ni en un sentit ni en l'altre. L'Antònia no accepta les seves disculpes (“yo no vuelvo a su casa ni muerta. Es usted un racista como todos los españoles. Ojalá pudiera ganarme la vida en mi país para no tener que estar aguantando a viejos como usted”) i en Juan Benjumea recrimina al seu amic l'actitud prejudiciosa que ha donat lloc a la situació injusta: “La culpa es suya. Me ha estado llenando la cabeza con esto de los inmigrantes... que si son ladrones, que si son esto o aquello... ¡cómo si los españoles no robarán! ¿Ha visto pobre mujer lo que me ha dicho?” (capítol 1.868)

Cas destacat (7): els immigrants com a col·lectiu de risc

Les precàries condicions de vida dels immigrants, fins i tot, ja regularitzats, esdevenen un tema en continuïtat al llarg de la quarta temporada, encadenant trames que permeten mostrar alguns conflictes vitals i laborals i algunes temptatives de solució. Tal i com hem assenyalat en el capítol anterior (veure epígraf 6.2.4) el tema s'introdueix a partir de personatges nous –els germans pakistanesos Yasir i Kanam Alí, i els seus compatriotes, Tariq i Akram– que accidentalment entren en contacte amb alguns dels personatges fixos secundaris que conformen la comunitat –principalment, les germanes Balaguer, la Pilar i la Roser–. Ambdues dones grans representen dues postures contraposades vers els immigrants: mentre que la Roser es mou per prejudicis que no vol qüestionar (“Tota aquesta gent que ve de fora, només ve a fer mal” capítol 627), la Pilar es replanteja les seves accions i s'interessa en conèixer el jove que va provocar-li la caiguda en què es va trencar el fèmur però que, l'ha sorprès agradablement en venir a disculpar-se (“són

¹³³ La Lucía, però, des del primer dia s'ho fa venir bé per plegar abans, no fer el que li toca i sí les tasques que pot cobrar apart, com planxar, o fins i tot, dedicar-se a cuinar per a la seva família en comptes de per l'avi. Convençut finalment que la Lucía és una lladre i que es va inventar l'atrancament en què suposadament li van prendre els diners de la compra del mes, l'acomia i es queda amb l'altra assistent, l'Antònia. Quan els Mossos d'esquadra confirmen la denúncia, rectifica i acaba despatxant a l'Antònia –acusant-la injustament de furt–. Finalment enxamparà de casualitat a la Lucía fent una festa a la casa –quan li havia demanat permís perquè la seva “cosina malalta” la visités– i tot i que accepta als suposats familiars quan l'adulen “es usted un buen jefe (...) Lucía está encantada (...) nos ha hablado tan bien de usted”, quan marxen, se n'adona que la cosina s'endu el jersei “desaparegut” de la seva néta, i la despatxarà fent-los fora (1867).

molt educats” o “en Kanam ja parla català i tot”, li diu a la seva germana després d’haver-se apropat a parlar amb ells, capítol 637).

El seu natural instint maternal i les seves creences religioses la duen a ajudar als joves pakistanesos a aconseguir menjar, i més tard, a donar-los-hi suport quan es tanquen a l’església per reclamar que jutgin a en Kanam –l’únic que no està regularitzat– pel robatori del que se l’acusa en comptes d’expulsar-lo. “Jo no vull que em vinguin a donar les gràcies. He fet el que havia de fer. Sé distingir entre el bé i el mal. Ens ho van ensenyar de petites. Jo encara hi crec en Déu, Roser. I sé que Déu ens mira.” (capítol 657). La fe en Déu és un punt en comú amb en Yasir, ja que remet per sobre de qualsevol diferència religiosa al valor ètic de justícia: “Tu Dios y mi Dios son el mismo. Una vez me encerré en una iglesia y al final nos dieron papeles” exposa en Yasir al mossèn del barri quan li demana que el deixi tancar-s’hi. El problema però, no és ètic, sinó legal: “Això no té res a veure amb Déu. Tu parles de la justícia dels homes” (mossèn, capítol 657). I la resolució de la trama respon als principis legals: en Kanam s’escapa però torna a ser detingut i expulsat.

Tant aquesta primera trama (bloc 1) com la següent (bloc 2) quan la Pilar, decidida a resoldre la situació de desemparament dels joves pakistanesos, proposa a l’associació de veïns participar d’una iniciativa solidària per evitar que dormin al carrer –lloguer social– i trobin una feina que els permeti renovar els papers, permet confrontar les actituds i els prejudicis que els converteixen en col·lectiu de risc (subjectes no competents per actuar als que els autòctons fan d’oponents). Aquestes actituds contraposades envers la immigració es reproduïxen al barri entre els personatges fixos principals i/o secundaris que inicialment es limiten a observar i que més tard, es veuen implicats en la demanda de la Pilar.

D’una banda, hi ha qui desconfia perquè els adscriu a activitats delictives o al marge de la legalitat, o perquè els percep com una amenaça en l’àmbit laboral quan entén que se’ls regularitza fàcilment o se’ls ajuda (“els hi dones la mà i t’acaben agafant el braç sencer”, Roser, capítol 682)¹³⁴. Aquí s’hi sumen altres

¹³⁴ La primera aparició esporàdica de la immigració com a tema de conversa entre els personatges és justament a partir de l’aparició de l’actor que interpreta en Yasir (Jaskaran Brady) com a venedor ambulat de flors. La Mari Esteva recrimina a en Peris que el faci fora del bar: “Només volen guanyar-se la vida”, “Doncs que se la guanyi fora d’aquí” (capítol 27). I és també en Peris qui, tot i tenir-lo com a client, en veure’l parlar amb un advocat discuteix amb la Cinta: “Segur que s’ha fotut en algun merder. No deu tenir papers o vés a saber què”. Quan ella li diu “Però si són quatre els que tenen paper. Em sembla que ara, encara que treballin, no tenen futur!” enunciant el nus de la trama, en Peris insisteix: “És que no sé perquè venen. A qui no hi ha feina per a tanta gent”. En Peris manté la seva actitud vers els venedors ambulants que entren al bar –els fa fora– però no discrimina clients ni coneguts (veure xoc amb Nelson, el jove cubà a qui “treu de sobre” a un que l’està

creences populars sobre les polítiques públiques i els marges d'actuació legal: “Però si ara no expulsen a ningú! Els tanquen quatre dies i després un altre cop al carrer! (...) Collons! Només cal que t’hi fixis! És que et penses que tots els immigrants que trobes pel carrer tenen els papers en regla?” (Peris, capítol 667). Però també es remet a fets contrastats, a través de citacions explícites del personatge periodista a casos recents de l’agenda informativa de l’espectador quan comenta que “el govern havia afluixat amb això de les expulsions (...) perquè és molt car fer fora tanta gent” o que per un assumpte de drogues “van expulsar un grup d’immigrants, molts, cent o més. I perquè no se sabés es va flotar un avió de nit. (...) va ser un escàndol” (Marcel Navarro, capítol 670).

D'altra banda, hi ha qui es manté al marge i evita implicar-se (“la gent ja té els seus problemes”, Roser, capítol 667) o plantejar-se dilemes ètics sobre qüestions a les que atribueix una responsabilitat política com a antònim de social: “Nosaltres no ens fem en política. A la congregació no li feia cap gràcia” (Isabeleta, membre de secta religiosa, capítol 667)¹³⁵. O qui apel·la, des de la ideologia liberal, a la responsabilitat individual (“Però una cosa és donar-los-hi un cop de mà i una altra solucionar-los-hi la vida. A mi no em va ajudar ningú a buscar pis”, veí, capítol 682) malgrat conèixer la desigualtat de condicions en què es troben (dormen al carrer, ningú els hi dóna feina i si no tenen contracte no renovaran els papers).

Tot i que després acceptin una resolució que els mateixos personatges apunten com a idealista¹³⁶, quan s'intercedeix des del cas concret que pot provocar empatia (l'al·legat de la Montse sobre en Huari): “Però són persones, sabeu? Però per què us penseu que han deixat casa seva, la seva família, el seu país? Són aquí per necessitat. I ho tenen mil vegades més difícil que qualsevol de nosaltres. (...) L'únic que volen aquest nois és una oportunitat. Un lloc on viure, una feina. Una vida digna” (capítol 682). La solidaritat social, però, no és una solució efectiva a llarg termini, sinó un recurs que els ha de permetre tenir una oportunitat. Com a solució a llarg termini fracassa: aviat es fan enrere –tothom anteposa les seves necessitats al compromís adquirit– i els joves pakistanesos, moguts pels seus principis ètics

emprenyant, i quan li diu si ell també ha de marxar, en Peris respon: “Tu ets el marit de la Lola!” (capítol 614).

¹³⁵ En Marcel Navarro quan li diu a la Pilar que el tancament és inútil, tot i que no just, ho expressa clarament: “Dona, perquè són immigrants. A la gent se li en fot si fan vaga de fam, si no treballen, si es tanquen... No és el seu problema!” (capítol 662). I la discussió entre en Francisco i la Pilar i el matrimoni integrant d'una secta religiosa quan ella diu que no es pot comparar la mobilització per evitar el tancament del cinema, que els afectava a tots, amb la que puguin fer per ells: “Nosaltres no fem mal a ningú” (Isabeleta) “A vegades no n’hi ha prou amb no fer mal” (Pilar)

¹³⁶ “Però saps què m’han dit els de l’associació de veïns? Que som uns ximplers i uns idealistes i que veiem massa pel lícules de Walt Disney!” (Francisco, capítol 682).

(no volen caritat) marxen a Mataró, acceptant una feina precària, per evitar abusar de la Pilar. La darrera trama, en què el jove Yasir mor en caure de la bastida de l'obra on treballa sense mesures de prevenció de riscos ni contracte, mostra de nou la vulnerabilitat d'aquest col·lectiu davant aquella part de la societat d'acollida que actua sense respectar els drets bàsics impunement, és a dir, amb l'ajuda per omissió de les autoritats judicials (l'empresari surt el mateix dia en llibertat pendent d'un judici que no es representarà al serial però s'apunta com a inviable per falta de proves).

La situació irregular d'en Kanam i la necessitat d'en Tariq els impedeixen actuar dins dels marges de la norma social o la legalitat. L'actuació policial esdevé limitada (ajudant) –només poden interrogar l'encarregat de l'obra però sense proves ni testimonis, acaben remetent a la Pilar a reclamar una inspecció de Treball pel tema de la prevenció i els contractes, dels que es desentenent– i l'actuació judicial és ineficaç per la demora –a l'espera d'un ordre que no arriba la Pilar i en Kanam desenterren el cadàver–. També la sanció és forçosament individual –en Kanam apallissa l'encarregat i fa fora del grup en Tariq, i la Pilar es va càrrec de la repatriació del cadàver per evitar la fosa comuna, com a gest últim per retornar-li la dignitat ja no en vida, sinó en la mort– el que posa de manifest una clara crítica a l'acció política com a última responsable de l'actuació institucional. L'idealisme queda limitat a la carta que en Kanam escriu a la vídua del seu germà, amb mentides piadoses que exposen el que *hauria de ser*: “Sus amigos corrieron a ver cómo estaba. Enseguida lo llevaron a un hospital. Los médicos hicieron todo lo que pudieron para salvarle. Y sus compañeros y su jefe estuvieron con él hasta el final”(capítol 783).

En aquest cas, a més, també emergeix la veu dels immigrants. Tot i que es dona més pes als que demanden una vida digna –Nelson, cubà integrat: “El que no lo sufre no lo sabe. Pero vivir pendiente de unos papeles es lo peor del mundo, chico” (capítol 670) o en Yasir quan explica que treballa per portar-se la dona i la filla, a les que no ha vist en tres anys– i actuen moguts per principis com l'honestetat i el respecte als altres –demanar perdó a la Pilar, evitar delinquir o abusar dels altres– també es representen accions negatives. Aquí, però, cal tenir en compte que són accions justificades per les circumstàncies en què viu el col·lectiu. Així, en Tariq es mostra inicialment desconsiderat amb la Pilar (“És una vella histèrica. Estic fart d'aquesta gent” li diu a en Yasir, capítol 634), quan ella actua com si l'atraquessin i només li ha demanat una indicació, però acaba agraint-li el que fa: “Mama Pilar i papa Francisco” (capítol 701). També aquest personatge, al final de la darrera trama, descobert com un traïdor que ha ocultat la mort d'en Yasir i n'ha tret profit econòmic, és justificat per la Pilar quan convenç a en Kanam per no denunciar-lo: “Va fer el que va poder per defensar la seva feina (...) Sí, el que va fer no està bé. Ens va enganyar. Però l'accident no va ser culpa seva. La culpa és de l'encarregat i de la gent que es comporta com ell i us tracten com

si fossiu esclaus.” (capítol 778). Les situacions en què els immigrants són impel·lits a traïr fins i tot els seus principis ètics i de solidaritat entre si, ja han estat enunciades en referir-se a un altre cas documentat informativament per a l'espectador, el dels abusos comesos en el tancament a l'església del Pi: “Nadie te ayuda porque sí, los que son como yo, tampoco. Mira, cuando nos encerramos en la iglesia del Pi nos hicieron pagar 10.000 pesetas por entrar (...) (Pagar per fer una vaga?) Sí, pero a otros inmigrantes como nosotros” (Yasir a Pilar, capítol 664). L'atribució de responsabilitats dels discursos predominants remet a motius situacionals, derogant els disposicionals o interns que negativitzen el col·lectiu immigrant.

7.11 Precarietat econòmica i atur

El cor de la ciutat ha narrat històries de personatges amb dificultats econòmiques, en atur o subjectes a unes condicions precàries d'emancipació i integració laboral. Les problemàtiques agrupades en aquest epígraf són diverses però responen a un concepte comú de qualitat de vida posat en crisi associat a la classe mitja (mitja-baixa) que no sol tematitzar-se en la ficció televisiva d'una manera preferent. Cal tenir present que el tractament dels casos més significatius (veure figura 47) precedeix l'eclosió de la crisi econòmica que ha marcat el context català dels darrers dos anys.

La primera incursió (1- Paquita Miralles i Marta Vendrell, figura 57), mare i filla en una situació de necessitat econòmica derivada de la mort del pare de família, els deutes acumulats, i posteriorment, la pèrdua del lloc de treball (cas 1, figura 47-A, assetjament sexual), ha estat mencionada anteriorment com a context d'una sèrie de conflictes en l'àmbit delictiu on s'inclouïa la trama de proxenetisme (cas 1, figura 42-A). En aquesta línia, i també a través d'un personatge principal fix (2-Adrià Bosch, figura 57) es relata un cas de pobresa sobrevinguda en la tercera edat, agreujat per la desatenció familiar i la rescissió dels vincles socials i laborals que impel·leixen al personatge a transitar per ambients marginals.

L'Adrià Bosch en sentir-se traït pel seu gendre ideal, en Quim Noguera, quan confessa ser el delator de la seva filla en el passat, es nega a acceptar qualsevol feina o ajuda encoberta que vingui d'ell, el que el situa en un estat de carència d'ingressos que agreuja l'endeutament –hipoteca del pis– adquirit per treure a la Clara de la presó¹³⁷. Els episodis que serveixen per justificar el punt crític al que arriba la seva situació econòmica contrasten, alhora, l'esperit generós i la capacitat d'estimar que caracteritzen el personatge: el cost de l'operació del Trasto, el seu gos, o el regal d'un bitllet d'avió per visitar a la família que fa a la Iolanda –la jove alcohòlica sense llar a la que acull a casa–. Aquí ja no només es mostren escenes en què el personatge s'ha de desprendre dels seus béns materials –amb el lògic valor sentimental que puguin tenir, com és el cas del projector de cinema domèstic– sinó que, fins i tot, se'l representa realitzant accions que denoten una necessitat extrema com ara la recerca d'objectes per comerciar en contenidors d'escombraries. A diferència del primer cas, aquí la solució és immediata gràcies a la intervenció familiar, quan la seva filla s'assabenta per terceres persones del que passa, li

¹³⁷ Quan el banc li dóna un ultimàtum per pagar abans de recórrer a la via judicial, li suggereixen recórrer a les filles (“No és una quantitat tan gran i vostè deu tenir filles. No li poden donar un cop de mà?”) però ell es conté de demanar-li a la Clara després de sentir que va un pèl més justa ara que s'ha quedat sola amb en Max i ha canviat de feina. Fins i tot acaba pagant la pizza per sopar. I amb la Carme no hi pot comptar perquè està fora. La resposta davant la preocupació de la filla és “jo sempre estic bé” (capítol 247).

imposa la seva ajuda i es fa càrrec dels deutes i la hipoteca¹³⁸. L'actitud orgullosa de l'Adrià –principal causant de la situació extrema de pobresa– no es reconduirà fins a la següent trama encadenada: la seva malaltia degenerativa, que torna a posar en joc, la necessitat d'atenció familiar (veure epígraf 7.6.2).

Figura 57. La precarietat econòmica i l'atur a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Dificultats econòmiques (endeutament). Conducta delictiva, matrimoni de conveniència	1	Fix (secundari)	Blocs 2
2	Precarietat econòmica (desatenció 3a edat) Connexió amb ambient marginal	2	Fix (principal)	Bloc
3	Dificultats econòmiques *comèdia (manutenció dels fills i negocis fallits)	6	Fix (principal)	Bloc (en contin.)
4	Emancipació i precarietat econòmica i laboral (habitatge en condicions insalubres)	2	Fix (principal)	Bloc (en contin.)
5	Atur i dificultat per trobar feina (per edat i/o condicions precàries) (crisi econòmica familiar) / Tres casos	6	Fix (principal)	Bloc
6				
7				

Font: elaboració pròpia

També en l'àmbit familiar es proposen situacions problemàtiques de tipus econòmic de menys gravetat i de manera paral·lela la sisena temporada. D'una banda, l'expectativa de futur professional de l'Oscar Benjumea com a jugador del F.C. Barcelona deriva en un xantatge emocional per part del progenitor que responsabilitza al menor del devenir econòmic de la família. De l'altra, es tematitza la difícil supervivència econòmica d'un pare de família en haver de passar la manutenció per als fills dels seus matrimonis anteriors

¹³⁸ El capítol 254 després de narrar com l'Adrià estira els pocs diners que li queden per pagar el compte del mercat i la medicació del Trasto, ens mostra al personatge passejant al gos, a la nit, i aturant-se davant d'uns contenidors per treure un tamboret per restaurar. Després del seu periple pel mercat dels encants, on coneix a la Iolanda, la jove alcohòlica que porta a casa, l'activitat és la forma de subsistència habitual. En ser descobert per coneguts del barri que ho fan saber a les filles ("es dedica a remenar contenidors per vendre coses al carrer" Quim, capítol 283), de qui s'havia distanciat dràsticament. La Clara va a buscar-lo i l'enfronta: "Que no tens dues filles? Quantes vegades t'he dit si necessitaves res!! (...) Per què ens fas això, papa? Com si no tinguessis ningú! Doncs s'ha acabat, em sents?". En lligar caps amb les acusacions de la Iolanda de "desagraïdes i desatentes", se n'adona que en Quim potser té raó i no és per la influència de la noia sinó per necessitat econòmica ("hi ha gent que es guanya la vida (venent aquestes quatre merdes)") (capítol 284).

(3-Fidel Amorós, figura 57). El primer cas té un tractament breu, com a part del context conflictiu on emergeix l'assetjament escolar i de l'estafa d'en Paco Benjumea des de l'entitat bancària on treballa (veure epígraf 7.4.2). El segon rep un tractament més perllongat, ja que emergeix en trames diverses al llarg del recorregut del personatge durant les últimes temporades (de la sisena a la novena). La que afecta a l'enfrontament amb la segona ex-dona, la Isabel Rocar, que utilitza al nen per venjar-se del seu fracàs matrimonial –l'apunta a activitats extraescolars caríssimes que li obliga a pagar si vol veure al nen, o el deixa al seu càrrec sense previ avís per fer malbé la seva nova convivència amb l'Empar– es concentren en el primer bloc de la sisena temporada i enllacen amb la lluita per la seva custòdia la resta del curs (veure epígraf 7.12).

En Fidel Amorós és un personatge caracteritzat per emprendre constantment nous negocis –mai del tot lícits– que tendeixen a incrementar els seus problemes de solvència més que no pas reduir-los, a més de complicar qualsevol nova relació sentimental que iniciï. L'elecció dels mitjans erronis i la seva manca de competència a l'hora de preveure les conseqüències dels seus actes deriva en una situació econòmica sempre més precària, que evoluciona al llarg de les temporades –dorm al magatzem del bar, deu la pensió dels fills, s'endeuta i endeuta als que l'envolten– fins al punt de posar en risc la seva vida quan s'involucra amb un prestamista mafiós (temporada 9)¹³⁹.

L'emancipació dels joves i la precarietat econòmica derivada dels treballs temporals o amb uns salaris insuficients també ve tematitzada a *El cor de la ciutat* la segona temporada a través de personatges principals (4-Marta Vendrell i David Peris, figura 57): una parella jove que malviu en un local sense les condicions mínimes d'habitabilitat i es manté del salari d'ella com a caixera de supermercat. Tot i així, aquest és un tema que no té un tractament ampli ni transcendent més enllà del seu rol de circumstàncies que duen al

¹³⁹ Inicialment en Fidel Amorós és un home divorciat en dos ocasions que ha de passar manutenció per als seus dos fills: la Mercè (filla adolescent del seu primer matrimoni, amb la mare de la qual s'hi avé suficientment bé com per gestionar els pagaments endarrerits) i l'Alex (fill del seu segon matrimoni, amb la mare del qual no té una bona relació). La segona ex-dona no acaba de pair el divorci i utilitza al nen: li fa xantatge amb la restricció de les visites condicionada al pagament de les activitats extraescolars del nen. Al llarg de la sisena temporada, en Fidel trencarà la seva relació amb la directora de l'institut, l'Empar, amb qui també contractarà un deute econòmic; i més endavant, es veurà implicat en una història sentimental amb la Sara Medina on el xantatge econòmic-sexual vindrà de la seva sogra, Helena. D'aquesta tercera unió prové el seu tercer fill, en Ventura, a qui també haurà d'ajuda a mantenir quan es separi de la Sara. La novena temporada mantindrà una relació amb la Patrícia, la dona de l'Orpinell, a qui també pretén el prestamista mafiós amb qui ha fet negocis, i posarà en risc la seva vida.

fracàs de la parella. Al igual que, amb menor rellevància, durant la temporada 6, la parella Juani Galiana i Jon, es plantegen emancipar-se quan els hi toca un pis de protecció oficial, en una trama on la temàtica gira entorn als conflictes de parella per l'assumpció de responsabilitats i la definició de projectes de futur que no són comuns –formar família o seguir els estudis a l'estranger–, i que fa de contrapunt al matrimoni conformat per la germana d'ella, la Yessi i en Cristian (maternitat adolescent)¹⁴⁰.

En darrer terme hem volgut destacar el tractament diferencial que rep l'atur en el decurs d'*El cor de la ciutat*. És un tema que s'apunta molt breument a través d'un personatge ocasional secundari, Dora Molins (del nucli Fabra de la tercera temporada), una dona de cinquanta anys que és despatxada i, malgrat la seva formació i experiència, veu obstaculitzada la seva reincorporació al mercat laboral per la seva edat¹⁴¹. Però l'atur i les condicions de vida limitades per la falta d'ingressos familiars esdevé un tema rellevant en el bloc inaugural del canvi d'escenari a Sants. La sisena temporada, els personatges principals fixos que articulen el trasllat, els Peris-Noguera (casos 5, 6 i 7, figura 57), protagonitzen les trames en què les dificultats per trobar feina agreugen la situació de precarietat econòmica que els hi sobrevé arran de l'incident que els obliga a malvendre la vivenda i el negoci.

En conduir-se el tema a través dels tres personatges –en Peris, la Cinta i el fill, en David– es tripliquen els casos. D'una banda, el jove David, que ha de renunciar a les seves aspiracions professionals –treballar de xef, al Susqueda, un restaurant de prestigi– per tal de garantir la subsistència de la família i compagina dos treballs, amb sous mínims i jornades pràcticament incompatibles (un d'ells sense contracte laboral). De l'altra, la Cinta Peris, mare d'una preescolar amb més de cinquanta anys, que no té cap possibilitat de trobar feina en el sector serveis –per raons contextuais– i, conscient de què els seus projectes de formació universitària són inviables amb la nova situació familiar, decideix buscar ingressos netejant escales i cases (economia submergida). Mentre que, per últim, en Peris –propietari d'un bar herència familiar– constata la dificultat de reinserció laboral per a les persones de la seva edat, no qualificades malgrat l'experiència demostrable en el sector, a menys que cedeixin a rebaixar les condicions contractuals del que considera els mínims exigibles (contracte i sou digne). La responsabilitat s'atribueix a la

¹⁴⁰ Rol narratiu clarament especificat en les converses que mantenen ambdós amics, en què en Cristian enveja a en Jon quan la Juani trenca la relació (“Tio, mira el cantó bo: ara ets lliure, pots fer el que vulguis i sortir quan i amb qui vulguis. En canvi jo...”) Mentre que en Jon voldria ser ell: “Tu tens una família. No saps la sort que tens” (capítol 1.157)

¹⁴¹ Trama breu que serveix per fer un intent de reconciliació amb el marit, quan escriu una carta al director del diari per denunciar el problema de la gent de més de cinquanta anys a l'hora de reincorporar-se laboralment.

situació general del mercat o del contractant, voluntàriament o involuntàriament (“t’entenc, jo de tu tampoc no ho acceptaria”, li diu en un moment de sinceritat en Fidel a en Peris (capítol 1079).

Aquest darrer cas, el d’en Peris, és especialment significatiu pel rol d’ajudant incompetent que atorga a l’administració –a l’INEM no fan sinó corroborar les escasses possibilitats que té de trobar feina de manera immediata¹⁴²– i per l’equiparació, pel que fa a la reclamació dels drets del treballador, a un altre personatge immigrant, l’Omar, el cambrer d’en Fidel a qui acabarà substituïnt: per “menys de 500 euros i sense contracte” (capítol 1.079). En Peris, a més, problematitza altres qüestions com l’haver d’adaptar-se a unes condicions de vida molt inferiors a les que tenien, la impotència com a pare de família per tirar endavant (especialment quan la dona i el fill aconseguen feina) o l’haver d’empassar-se l’orgull i la vergonya davant dels amics –en Francisco li deixa diners tot i la seva insistència en negar que els necessitin, quan finalment accedeix a que vingui a l’apartament minúscul on malviuen ara acceptant que “ja ho sap que no és cap palau, però és casa nostra” (Cinta i David, capítol 1.040)– o davant les ofertes de feina (“Si home! Que vegi que estic desesperat per una feineteta de merda!” li diu a en David, qui li replica: “Papa, estàs demanant feina, no estàs pidolant!”) (capítol 1.038). En Peris és el personatge que canalitza, a més, la nostàlgia de l’escenari de Sant Andreu, i sobre el que s’enuncia, de manera explícita, l’essència del melodrama: la motivació última per tirar endavant serà la família (“no está solo, tiene a su familia” li recorda l’avi Benjumea (capítol 1.039) i la via lícita és el treball (en condicions legals o no, segons ho permetin les circumstàncies)¹⁴³.

Les referències a la dificultat de trobar feina o la situació econòmica que força l’acceptació de treballs en condicions que no es consideren adients és una constant del serial, especialment a partir de la sisena temporada

¹⁴² En Peris arriba a casa després de passar el dia recorrent bars on demanaven cambrers, sense que ningú el contracti perquè s’estimen gent més jove i comenta que ha passat pels de l’atur però que li han demanat currículum. Quan en David insisteix en què “si vols que et donin feina, has de fer un currículum”, en Peris li escriu: “Pere Peris, trenta anys treballant al bar Peris” i marxa enfadat (capítol 1.036). Vol treballar (“Escolta, si t’ofereix alguna cosa, agafa-la! Sigui el que sigui: rentar plats, pelar patates... Si no ho vols fer tu ja ho faré jo”) però no li és fàcil: “Fins i tot per rentar plats et demanen el títol aral”). (capítol 1.038).

¹⁴³ Es castigaran, independentment de les motivacions (restaurar el mal fet als pares), només les estratègies basades en l’engany –matrimoni de conveniència d’en David Peris amb l’Àlicia Fuster que acaba amb la mort d’ella– mentre que la penalització d’ell és la pèrdua de la família. En Peris com a mostra de la seva desaprovació absoluta del que ha fet el fill, dóna els diners de l’herència a la neboda de l’Àlicia, l’Esther Herrera.

(variacions de l'ambient socioeconòmic), i de l'entorn dels Benjumea i els personatges més joves, si bé no torna a constituir-se com a tema principal.

7.11.1 La problemàtica de l'habitatge: negoci o drets civils.

En relació a les problemàtiques de l'habitatge, *El cor de la ciutat* narra diversos casos d'especulació i apunta més tènueament l'assetjament immobiliari, en una estratègia in crescendo que culmina amb la confrontació d'un personatge principal en el rol d'especulador amb el moviment okupa en el que constitueix l'escenari d'una història d'amor impossible.

Figura 58. Especulació immobiliària i moviment okupa a *El cor de la ciutat* (2000-2009)

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Especulació immobiliària: compra de pis amb llogater per viure. Xantatge	4	Fixos (secund) / ocasionals	Bloc
2	Especulació immobiliària: compra de pis amb llogater per invertir. Xantatge <i>Mobbing immobiliari</i> .	4	Fix (principal) / ocasionals	Blocs 2
3	Moviment okupa (conflicte veïnal)	8	Ocasional / Fix Col·lectiu	Bloc en contin.
4	Especulació immobiliària / moviment okupa (estafa al barri: demanda d'equipaments)	8	Fix (principal) / col·lectiu / ocasional	Blocs 2
5	Mobbing immobiliari (context: violència de gènere; reincident)	9	Ocasional (secundaris)	Bloc

Font: elaboració pròpia

El tema de l'especulació immobiliària com a forma de negoci legal –si bé no del tot lícit o ben considerat pels personatges afectats “Són uns especuladors i unes males persones! Els hauríem de denunciar a la policia!” (Isabeleta, capítol 734)– apareix la quarta temporada de manera continguda però desdoblada. D'una banda, el matrimoni d'en Rafa i la Isabeleta (cas 1, figura 58), ambdós treballadors del mercat coneguts per la seva integració en la congregació religiosa, que busquen pis per viure des dels inicis de temporada, decideixen acceptar la oferta d'una immobiliària per adquirir un pis amb llogatera després de comprovar que “està a les últimes” i convèncer-se que és la seva millor opció –“hi ha feina, però per deu milions!” (capítol 672). Quan celebren la mort de la dona, la immobiliària els pressiona per vendre amb mitjans il·lícits: primer contracten un home que es fa passar per parella de llogatera i els obliga a contractar un advocat que gestioni la seva reclamació del dret a quedar-s'hi, i més tard, fan xantatge a la Isabeleta amb unes fotografies que proven la seva infidelitat. Finalment, la dona cedeix i

enganya, al seu torn, a en Rafa perquè signi la venda, el que li farà perdre diners i marit.

A aquesta resolució de càstig per ingenus, s'hi enllaça i s'oposa, d'altra banda, la trama en què és un joveníssim Ivan Crespo (cas 2, figura 57) qui veu en la compra dels pisos restants de la finca, una fórmula ràpida d'obtenir beneficis econòmics. El noi, estudiant d'Econòmiques de darrer curs, actua influït per l'admiració i l'aprenentatge del seu pare, un home de negocis sense gaire escrúpols amb qui ha viscut breument als Estats Units ("s'ho va muntar de pel lícula" capítol 762), i mogut per l'afany de triomfar i conquerir a la noia dels seus somnis. El recolza la mateixa noia, la Marta –qui l'ajuda a trobar avals i una inversora, la Remei (personatge fix secundari)– però s'hi oposa la seva mare, que vol que continuï estudiant. Els mitjans emprats inclouen agafar els diners del seu germà, discapacitat psíquic, sense permís –el que li valdrà la desafecció temporal del noi– i tornar el xantatge a la immobiliària. Però com a contrapartida, mostra penediment i empatia envers els llogaters ("són dos pobres vells (que) no sabran on anar") quan els de l'agència els assetgen (brutícia, plagues d'escarabats, deteriorament de la finca per provocar accidents).

Es constitueix, doncs, com a rival de la immobiliària, però s'hi equipara negativament quan es deixa seduir en cedir finalment a negociar la venda dels pisos –instat per la Remei i la Marta, ara en contra pel to que pren la situació en accidentar-se un dels inquilins– i incompleix el seu compromís amb els llogaters, dos ancians pels que reclamava una indemnització. Aquest primer signe del gir del personatge només ve sancionat per la seva mare quan s'assabenta que, a més, s'ha quedat part dels guanys d'amagat¹⁴⁴. La vuitena temporada el personatge de l'Ivan Crespo està consolidat com a especulador ambiciós i sense escrúpols, un jove amargat i cínic, que viu emancipat i per tant, allunyat de la única influència positiva que pot tenir: la família i, en especial, en Narcís, el seu germà.

¹⁴⁴ "No els hi fa vergonya parlar d'aquesta manera?" increpa l'Ivan quan els de la immobiliària li diuen que si tant li preocupen els llogaters, "no haver comprat pisos amb pitxó" (capítol 758). Però, en canvi, quan és la mare qui li reclama a ell, per haver "cobrat gestions" al seu germà, la seva resposta és ferma: "No, no me'n fa. Què vols? Que li doni més diners? I què faria? Els tindria al banc morts de fàstic. I jo els vull per invertir, per fer-los créixer i si en Narcís un dia els necessita els tindrà. Què et penses, que el deixaré de banda? (...) no faig mal a ningú." (capítol 762)

Cas destacat (8):

Especulació immobiliària *versus* moviment okupa

Els **okupes i l'especulació immobiliària** es mouen entre el tractament de situacions i trames de caire realista, com els disturbis ocasionats al barri o la reclamació per part de l'associació de veïns de l'antiga fàbrica per a equipaments socials, i trames vertebradores de tipus més melodramàtic on s'entrecrua la història d'amor impossible entre la líder dels okupes, l'Eli Cadenes, i el nou propietari de la fàbrica, l'Ivan Crespo, amanida per una trama de traïció i venjança que en completarà la seva redempció¹⁴⁵.

Tot i així, és un tema que en el seu vessant realista, s'aborda en profunditat: implica una àmplia xarxa de personatges, es desenvolupa de manera serial i té un pes considerable en la temporada. És a dir, explota el potencial del gènere per a construir un tema complex des de la pluralitat d'opinions i situacions. Es diversifiquen els okupes, s'erosiona l'estereotip únic i es popularitza el vocabulari i les expressions pròpies del col·lectiu: l'Eli Cadenes és l'okupa que verbalitza la ideologia del moviment, la Kristina Fabra fa de contrapès pragmàtic, en Ros és el seductor que es mou entre l'okupa impulsiu i transgressor i el lluitador fervorós –roba materials d'obra, pren represàlies fàcilment i es mostra maleducat, provocador i contestatari amb els veïns, però admira i segueix a la seva germana– i en Markus és el traïdor o okupa sense conviccions que es deixarà subornar per l'Ivan Crespo. I mentre que la Sandra Benjumea, en Max Carbó i en Iago Vilches, representen la solidaritat i l'esperit d'acollida del moviment –tots tres personatges fixos són acceptats a la fàbrica quan ho necessiten sense cap mena de recança, ans al contrari, envers els seus possibles “estigmes”: discapacitat física, homosexualitat o passat delictiu–, els “krostes” (terme pejoratiu amb què la resta d'okupes designen al grup de personatges ocasionals que s'instal·len a Can Sarró per viure a expenses dels altres i no col·laborar en el manteniment de l'espai), en són el vessant més conflictiu en robar i provocar aldarulls al barri –el que en motivarà l'expulsió–¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Quan l'Ivan decideix cedir Can Sarró per amor, el seu soci a la immobiliària l'extorsiona amb la gravació on confessa la seva implicació en la mort d'en Pere Piqué a l'incendi del Sibarita, el negoci de càtering que compartia amb en David Peris. Malgrat perdre-ho tot a canvi de la gravació i aconseguir salvar la fàbrica, quan confessa el seu passat a l'Eli, la relació es trenca. La línia argumental queda, però, oberta a la reconciliació (temporada 9).

¹⁴⁶ Quan en una reunió assembleària i després de diversos conflictes al barri (robatoris, danys al mobiliari urbà) i amb la resta dels okupes (baralles, furts) es decideix fer-los fora de Can Sarró, els “krostres” els titllen paradoxalment de feixistes: “Sempre les putes normes i quan algú no les acata els foteu al carrer” (capítol 1.492)

Els okupes de l'antiga fàbrica tèxtil de Can Sarró són el nou personatge col·lectiu que acull la temporada, en comptes d'un nucli familiar, amb el que s'obre una trama de conflicte amb els veïns que al llarg del primer bloc planteja problemes de convivència, comportament cívic i tolerància mútua. Els disturbis ocasionats pel trasllat i la instal·lació dels joves al barri (del soroll, la brutícia o la inusual presència de joves en espais públics als robatoris de materials de construcció) s'agreugen per la visita temporal dels okupes problemàtics (els "krosteres") i més tard, per la intervenció de l'Ivan – inicialment ressentit per haver perdut diners per un incident fortuït amb ells, i després interessat per les possibilitats de negoci que suposen els terrenys de la fàbrica– que manipula als veïns en subornar a un dels okupes per sabotejar la bona imatge del col·lectiu i fer augmentar la percepció d'inseguretat més perjudiciosa amb acusacions infundades.

Però el veïnat es mostra dialogant des de l'inici malgrat que en el si de l'associació es contraposen opinions contràries al moviment okupa ("Si no els hi agrada el sistema que se'n vagin a viure a la selva, però que no tinguin la barra de cagar-se en el sistema i aprofitar-se d'ell" Aureli, personatge ocasional), favorables ("Can Sarró fa massa temps que està deshabitat i aquesta gent no fan mal a ningú si viuen allà i ho endrecen tot una mica", Francisco, personatge fix secundari) i suspicaces ("els fa por la festa que heu organitzat..." els hi transmet en Francisco com a portaveu de l'associació de veïns; o en Peris, que es mostra gratament sorprès del canvi en visitar Can Sarró i es guanya una resposta d'en Pachu contundent: "Som okupes, no indigents"). Però accepten, sempre per votació –amb una majoria que es va reduint– el compromís adoptat pels nois d'evitar problemes ("ni pixades, ni brutícia, ni porros al carrer, ni soroll a la nit ni cap de les queixes que heu exposat", Eli Cadenes als veïns, capítols 1.446 i 1.447).

La relació s'acaba consolidant quan en un segon moment és l'Ivan Crespo qui es constitueix com a rival tant del barri com dels okupes, en adquirir la propietat i projectar la construcció de pisos de luxe sense atendre la reclamació per part de l'associació de veïns de la destinació de terreny per a equipaments socials. En iniciar els tràmits judicials de desallotjament sobre els que es vertebrarà la trama sentimental amb la vehement okupa Eli, la història permet mostrar també diverses reaccions al moviment okupa, representant tant els tòpics dels enfrontaments amb el veïnat com la solidaritat i la confiança mútua pròpia de l'esperit conciliador del serial – cessió de locals per concerts benèfics o manifestacions de protesta conjuntes contra un enemic comú, l'especulador, tot i que amb una participació reduïda del veïnat¹⁴⁷-. L'Ivan, que titlla als veïns d'ingenus "per anar de progrés i de

¹⁴⁷ Malgrat que inicialment l'Aureli rebutja, en nom de l'associació, l'oferiment de les joves okupes, en Francisco, entusiasta dels moviments reivindicatius, acabarà acceptant i promovent la col·laboració entre veïns i joves. Ambdós personatges d'edat avançada contraposen punts de vista: "Aquí seguim censurant el que feu. No

moderns” intenta dividir l’aliança i subornar-los per separat: amb diners als joves, amb la cessió d’un local als adults, o confrontar-los amb falses acusacions. Però a tots dos els enganya: prossegueix la denúncia i es desdiu de la cessió del local. L’associació de veïns que ja no compta ni amb l’Ajuntament ni amb un ampli recolzament popular queda reduïda als personatges fixos grans que volen preservar el barri (“Què li passa a la gent en aquest barri?”, Francisco, capítol 1.520; “el Sant Andreu que coneixiem desapareixerà com la Maquinista, el Chicago...” capítol 1.624). .

La resolució és positiva “per a tothom” implicat al cas: l’Ivan, penedit i enamorat, aconsegueix un document que certifica la construcció com a patrimoni cultural i atura l’enderrocament de la fàbrica. Es garanteix per tant la seva supervivència i el seu ús com a espai cívic, ja que es confia que l’Ajuntament –fins aleshores institució incompetent com a ajudant de la ciutadania¹⁴⁸– la destinarà a equipaments. La temporada acaba amb la marxa dels okupes de Can Sarró sense cap mena de sanció penal, ja que malgrat que es parla de “delicte” (Ivan Crespo) o de comportament no ben considerat socialment, la majoria dels personatges que tenen veu durant la trama temen l’actuació policial com a desproporcionada o injusta (intervenció limitada a la sanció). Així s’expressen des d’un implicat avi Benjumea quan detenen la néta per la Castanyada a la placeta sense permís de l’ajuntament, fins al personatge més crític però també més covard, la Carmeta, la bacallanera, quan assisteix al concert reivindicatiu contra el desallotjament i acaba marxant en témer les brutals càrregues policials “que ha vist per la tele” en d’altres ocasions (capítol final 1.416).

L’especulador redimit és perdonat pels veïns que l’havien sancionat prèviament, fins i tot després de conèixer els mitjans emprats per manipular-los. El seu canvi d’actitud, motivat per la frustració del seu objectiu sentimental el retornarà a la definició diametralment oposada dels seus inicis –la novena temporada reapareix negociant les ajudes solidàries d’empreses per a l’ONG del marit de la seva mare, en Sàhara, a qui no suportava i amb qui ara conviu, juntament amb la resta de la família, a Colòmbia–. Ara actua mogut per creences ètiques que ha recuperat (vinde familiar) inspirat per un amor que li serà negat temporalment com a càstig.

volem anar amb gent que ocupa cases que no són de la seva propietat i punxa la llum del carrer. (...) No barregem les coses, Francisco. Fa quatre dies tots volíem que marxessin de Can Sarró (...) No volem pas el mateix” (Aureli, capítol 1.518).

¹⁴⁸ “Resumint, que als dels Ajuntament tant se’ls hi en fot que el barri tingui els equipaments que necessita.” (Aureli, capítol 1.510). “Però això és responsabilitat de l’Ajuntament. Per això hi ha terrenys públics! Jo vull el millor pel barri, com vosaltres, i també per l’associació. Per això he decidit cedir-vos un local perquè hi tingueu la vostra seu.” (Ivan, capítol 1.522)

7.12 Problemàtiques en l'àmbit familiar

D'acord al que hem recollit en el capítol anterior, *El cor de la ciutat* parla, per sobre de qualsevol altra cosa, de la família i l'amor. Tal i com apuntàvem en relació a l'anàlisi de contingut demogràfic d'Ortega (2002), la varietat dels models familiars i d'unions que configuren l'univers humà d'*El cor de la ciutat* es presenta en una constant dinàmica de ruptures i noves formacions de manera que es genera una miscel·lània de relacions de parella, processos de separació, reconciliació i divorci per causes i de modes diversos, que per si mateixos constitueixen matèria d'un estudi propi. No sent aquest el nostre objectiu, sí que podem extreure alguns resultats significatius sobre les problemàtiques familiars que tendeixen a presentar-se com a tema d'interès recurrent en el serial. Així, les separacions i divorcis són recurrents entre els matrimonis adults i les parelles joves, casades o en cohabitació, d'*El cor de la ciutat*, on generalment s'argüeixen motius combinats que acaben conduint a la infidelitat o el distanciament propi de la pèrdua de l'amor: desaparitat d'interessos o redefinició dels projectes vitals de futur d'un dels membres de la parella, i en menor mesura, dificultats per a conciliar la vida laboral i familiar, definició dels rols de gènere o divergència en els criteris d'educació i cura dels fills. Els casos més rellevants són els que protagonitza el matrimoni Peris-Noguera, que després de tres crisis greus acaba divorciant-se en la setena temporada.

Aquí només volem recollir aquelles problemàtiques que tenen un vessant social en el seu plantejament: d'una banda, les que es vinculen a la reproducció (avortament i maternitat) i de l'altra, les que no han quedat prèviament recollides entorn a la cura i custòdia dels menors.

7.12.1. Reproducció: maternitat de risc i avortament

Les primeres ja han estat comentades a propòsit de les estratègies de recurrència temàtica aïllades en l'anàlisi del serial. Així, s'ha posat de manifest el tractament desdoblant i simultani de la maternitat en solitari amb la renúncia a l'avortament de la primera temporada (1-Vicenta Cardona i 2-Mari Esteva, figura 59). També hem destacat el doble tractament, aquesta vegada entre temporades diverses, de l'avortament voluntari: en una primera incursió, a través d'un personatge ocasional que prioritza la seva carrera professional (3-Raquel, figura 59) i en un segon plantejament, a través d'un personatge fix principal (4-Marta Vendrell, figura 59) on la motivació principal és el dubte sobre la paternitat del fill que espera. Aquest darrer cas permet entendre millor el conflicte intern que viu el personatge i les circumstàncies contextuais que motiven la decisió: una relació de parella basada en l'agraïment però no en l'amor i un projecte vital que no contempla la maternitat a curt termini, ja que tot just surt d'un procés de desintoxicació

(drogodependència per depressió) i ha trobat una via de realització professional que li atreu.

Els riscos per a la salut de mare i fill són abordats tant, breument, en la trama interrompuda de la reproducció assistida de la jove seropositiva (5-Laura Peris, figura 59) com, més àmpliament, en la trama protagonitzada per la seva mare (6-Cinta Peris, figura 59) que enfronta la maternitat amb més de cinquanta anys. En aquest segon cas, s'inclou també el tractament de les opinions contraposades de l'entorn social sobre el que es considera adequat: garantir l'educació i la criança dels fills (bona salut).

Figura 59. Problemàtiques vinculades a la reproducció (avortament i maternitat) a *El cor de la ciutat* (2000-2009)

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Maternitat en solitari i renúncia a avortament (prescripció mèdica) (dona adulta amb càncer de matriu)	1	Ocasional* (secundari)	Bloc (en continuïtat)
2	Maternitat en solitari i renúncia a avortament (embaràs no desitjat) (dona jove sense suport familiar)	1	Fix (secundari)	Bloc
3	Avortament voluntari (embaràs buscat) (obstacle a la carrera professional)	1	Ocasional (mínim)	Cicle mig
4	Avortament voluntari (embaràs no desitjat) (dubtes paternitat i projecte vital)	4	Fix (principal)	Bloc
5	Maternitat i sida (reproducció assistida)*	2	Fix (principal)	Cicle curt
6	Maternitat –50 anys– i renúncia a avortament (prescripció mèdica)	4	Fix (principal)	Bloc 2
7	Embaràs adolescent – avortament (supòsits legals) (via privada)	6	Fix (principal)	Bloc 2 (en continuïtat)
8	Maternitat en l'adolescència (relacions de parella, dependència paterna, assumpció de responsabilitats)	6-7	Fix (principal)	Serial (en continuïtat)
9	Embaràs adolescent – avortament (sense suport adult: alternatives)	9	Ocasional (secundari)	Bloc

Font. elaboració pròpia

*No desenvolupat. Cas similar: càncer de mama (recerca de donant).

Casos destacats (9): L'embaràs en l'adolescència

En darrer terme, a partir de la sisena temporada, s'aborda **l'embaràs en l'adolescència** tot dirimint la solució entre **l'avortament o la maternitat prematura**. Aquest tema s'introdueix a partir de personatges nous pel canvi d'escenari –el nucli familiar dels Galiana-Gutiérrez– però principals i amb una permanència fixa durant les dues temporades en què *El cor de la ciutat* s'ubica a Sants, període en què s'encadena la maternitat en l'adolescència com a trama transversal (veure epígraf 6.2.6 i 6.2.7). En aquest primer cas (7-Yessi Galiana, figura 59) el plantejament arrenca amb la revelació tardana de l'embaràs a la família –s'assabenten per casualitat quan ja està de tres faltes– i la problemàtica de la restricció de l'avortament segons els supòsits legals que els duu a recorre a clíniques privades davant la impossibilitat d'agilitzar el procediment en la sanitat pública:

“Com que la noia no ha estat violada i el fetus no pateix malformacions, només ens podríem agafar al fet que l'embaràs posi en risc la salut de la mare, tant la mental com la física.(...) La mare és molt jove. S'hauria de confirmar si això la pot afectar. (...) En aquests casos hi ha un comitè ètic. Haurien d'examinar a la noia i determinar si la sanitat pública es pot fer càrrec de la interrupció de l'embaràs” (metge als Galiana, quan li demanen una solució, capítol 1.035)

Tot i així, la menor decideix que no vol avortar influïda pel pare de la criatura, el DJ de la discoteca del barri, el 27, en Cristian Rodríguez, del que està enamorada i qui es compromet a fer-li costat. La Yessi veu reproduïda la història dels seus pares, que també es van casar quan la seva mare es va quedar embarassada amb quinze anys i malgrat que li aconsellen fermament no tenir el nen, tira endavant l'embaràs. L'opinió dels pares, tot i la seva implicació emocional, ve legitimada per l'experiència i permet exposar dos aplicacions no incompatibles del valor d'amor materno-filial, quan li diuen:

“Yessi, estimo a la teva germana com t'estimo a tu o al teu pare, no cal que t'ho digui. Però el que vam passar el teu pare i jo va ser un infern Ningú està preparat amb setze anys per tanta responsabilitat. Amb setze anys s'han de fer altres coses: has de sortir amb els amics, estudiar, descobrir el món... és el que tu has de fer ara. Per això anirem a la clínica, ho entens?” (Loli a la seva filla, capítol 1.036).

A diferència del que temps enrere van viure ells “En aquell moment no podíem fer gaire cosa” ara entenen que “la Yessi no pot tenir aquest fill” i que l'avortament és una solució (capítols 1.036 i 1.038). Aquesta visió és comuna entre la resta dels personatges implicats en la història en l'estadi en què es discuteix si ha d'avortar o no –estrictament aquells que tenen vinculació familiar–: tots ells es manifesten contraris a la maternitat als setze anys. De fet, ni tan sols l'adolescent esgrimeix arguments a favor o en

defensa del dret a la vida del nen, sinó únicament del seu dret a decidir sobre el seu futur on la motivació per actuar, estrictament romàntica, no s'exhibeix davant dels pares. Però aviat comprova que el comportament del noi dista molt del que va tenir el seu pare (“que va treballar com un burro perquè no ens faltés de res”). En Cristian es caracteritza pel seu hedonisme, és un jove egoista i vanitós, acostumat a fer el que vol sense reflexionar ni sobre els mitjans emprats ni sobre les conseqüències que els seus actes puguin tenir en la vida de terceres persones. Les seves motivacions per actuar responen exclusivament als seus objectius de satisfer les necessitats de plaer sexual, estatus econòmic i reconeixement social (un model de triomf en què es veu com un DJ famós, conduint cotxes esportius i envoltat de dones).

La solució inicial proposada per en Gabriel Galiana –que cadascú continuï vivint amb els pares fins que puguin emancipar-se– permet al jove fer la seva, mentre que la menor deixarà l'institut quan es vegi pressionada per les companyes (“s’ha deixat fer un bombo”). Tampoc es mostrarà molt col·laboradora en les tasques domèstiques a les que queda reduïda la seva activitat a la llar durant l'embaràs i veurà una nova via quan en Cristian, per fer-se perdonar la darrera infidelitat, li demani casar-se. El segon bloc de la temporada transcorre amb la Yessí a Badalona, on un cop casats viuen amb els sogres, sofrint noves infidelitats per no satisfer les necessitats sexuals del seu marit, i tornant temporalment amb els pares quan en una discussió arriben a les mans. El naixement de l'Èric els reconciliarà una vegada més i els durà a viure a casa dels Galiana. El tercer bloc centra la trama en la dificultat d'assumir la maternitat per part de l'adolescent que es deixarà arrossegar per la vida nocturna i la conducta irresponsable del seu marit i posarà en risc, al nadó, al igual que durant l'embaràs, consumint alcohol durant el període de lactància, o deixant-lo tancat al cotxe davant de la discoteca on celebren la revetlla. La temporada es tanca quan marxen d'amagat a passar l'estiu junts a Eivissa –on ell treballarà de DJ i ella el tindrà controlat– i deixen al nen, confiant en què els pares d'ella se'n facin càrrec. L'assumpció del rol de mare no serà efectiva fins a la setena temporada, quan en Cristian l'abandona definitivament i la sordesa del nen acaba despertant el seu instint maternal de protecció. Aleshores pren consciència de què el rol d'oponents que han jugat els seus pares tot aquest temps –impedint-li divertir-se i fer la seva– ha estat una ajuda imprescindible per salvaguardar al seu fill i la família (cas 8, figura 59).

En el segon cas d'embaràs no desitjat d'una menor (9-Lluna Llobet, figura 59), es narra la problemàtica que gira entorn a les possibilitats per avortar de l'adolescent sense haver de comptar amb els pares o la germana com a tutora delegada: des dels riscos per a la salut que comporten els mètodes emprats com a alternativa fins a la situació de desorientació i desesperació en la que es troba la menor, tot i comptar amb el suport de la seva parella. La menor recorre a internet com a font d'informació i opta per la possibilitat de

prendre una infusió d'herbes que: “pel que m’han dit fa una mica de mal però funcionar, funcionarà... a més, que només són un parell d’hores (...) jo no ho he provat però una amiga meva ho va fer...i n’estic segura al 100%” (venedora també jove). No s’escolta a la seva amiga, l’Alba Pardo, que li desaconsella: “una poció màgica, això ho feien servir a l’Edat Mitjana! (...) Lluna, toca de peus a terra: això és el que tu vols, que t’ho prenguis i ja està. Però et fots una cosa al cos i no saps el que et pot passar. Segur que és una merda, sinó tothom ho utilitzaria. Has de parlar amb la Marga, segur que ella t’ajudarà”. Però la Lluna prefereix això que dir-ho a la seva germana i “sense el seu consentiment no puc avortar” (capítol 1.791). Quan la germana ho sap –acaben fent-li un rentat d’estómac – li fa costat: l’acompanyarà a la clínica i signarà el consentiment. La resolució passa pel suport familiar. Però la conversa entre totes dues germanes aborda també l’error de prevenció:

“Marga: De res, carinyo. Però m’hauria agradat que m’ho haguessis dit des del començament.

Lluna: És que no podia ni pensar. Tenia un cacau mental! No ho puc entendre, Marga, sempre ho hem fet amb condó...

Marga: Tota l’estona?

Lluna: Què vols dir tota l’estona? Sí... el moment de... Sí. Sinó jo no ho hauria fet, que no estic boja!

Marga: Però vau tenir penetració sense preservatiu?

Lluna: Només una estona, al principi, per notar-nos. Però ja està, només això. T’ho juro, Marga!

Marga: Ja saps, només que deixés anar una mica de líquid... El preservatiu des del primer moment. Així no corres cap risc.

Lluna: Merda! Què estúpida que sóc! (...)

Marga: Ei, ei, estúpida res! Una mica inconscient, això sí. Però també has tingut mala sort. Tot té solució. I si t’amoïna que ho sàpiguen els pares, no els hi diem res i punt. Vull que estiguis tranquil·la perquè ho solucionarem, d’acord?” (capítol 1.793)

La Lluna tanmateix anirà a parlar del que ha passat amb els pares malgrat que la Marga no l’obliga a fer-ho. De l’avortament només en dubta quan la seva parella li planteja, però un episodi fent de cangur, li fa veure clarament que no està preparada per assumir la maternitat amb quinze anys, i en Juli respecta que la decisió és seva: “facis el que facis, em semblarà bé”. La mare d’ell està d’acord: “és el millor que podíeu fer (...) No et caldrà (tornar a aquella clínica): d’aquestes coses se n’aprèn. Ara oblida-ho i centra’t en els estudis”. Però en Juli només corregeix a la seva mare en què els problemes no s’han d’oblidar sinó enfrontar i carregar amb les conseqüències: i acompanyarà a la Lluna a parlar amb els seus pares perquè “hi estic tant ficat com ella” (capítol 1.805). És l’extrem oposat en responsabilitat a en Cristian –cas invers en què convenç a la Yessi per tenir el nen i després se’n desentén.

Val a dir que també la paternitat és un tema recurrent a *El cor de la ciutat*: des de la clau còmica que travessa de la mà de personatges com en Fede Pardo i

més tard, en Marcel Navarro, a la clau dramàtica que representen els personatges principals (Peris i David), o secundaris (entorn a en Max Carbó: en Quim Noguera i en Beni Sepúlveda; o entorn als Borràs-Crespo, el pare absent i la renúncia a la paternitat de l'Isaac, per exemple). Tot i així, és un tema que escapa l'orientació analítica de la nostra recerca envers els *issues* o assumptes d'interès social (dimensió pública)¹⁴⁹.

Aquesta valoració també cal tenir-la present quan ens referim molt breument als casos més significatius de lluita per la custòdia dels fills a continuació (veure figura 59). Tot i que hem inclòs una relació dels més rellevants (per tractament serial i/o protagonisme), els que tenen una dimensió social i volem destacar aquí són, d'una banda, aquells en què es parla de menors en situació de risc i de l'altra, aquells en què el conflicte judicial comporta un debat social en el món possible del serial.

7.12.2 Cura i custòdia dels fills

Pel que fa als menors en situació de risc, parlem dels casos d'en Max Carbó (cas 2, figura 60), orfe en morir de sobredosi la seva mare, que és adoptat per l'efímer matrimoni d'en Quim Noguera i la Clara Bosch, per tal d'evitar que visqui al carrer ja que fuig del centre d'acollida; i de la Paula Ripoll (cas 3, figura 60), víctima de maltractaments a la llar (veure epígraf 7.3.2). Ambdós casos, doncs, s'encadenen o deriven d'altres problemàtiques anteriorment

¹⁴⁹ La majoria de les històries narrades tendeixen a resoldre's amb l'acceptació de la maternitat fins i tot quan no és buscada mentre que es dona un pes menor a les trames en què la maternitat és un desig o projecte vital (la Blanca Vilches quan adopta a la Hanna, una nena etiòp, o la Clara Bosch quan busca el pare ideal per una relació esporàdica que la insemini), que, al igual que per a la paternitat, esdevé possible a *El cor de la ciutat* en alguns casos. Així, per exemple, en Beni Sepúlveda es fa càrrec de la filla de la Íngrid mentre que, en canvi, en Marc Pomerol no aconsegueix exercir de pare (perd el fill que esperava amb la Noèlia i és rebutjat per la Marta, embarassada d'en David). Aquests dos casos impedeixen generalitzar el discurs del serial sobre la paternitat narrada com a renúncia o resistència a assumir responsabilitats, tot i ser la problemàtica més recurrent. El conflicte pot reconduir-se gràcies a la intervenció femenina (en Fede Pardo –primer per la dona, la Blanca, i més tard, per la mare, la Cecília–) o pel desvetllament tardà de l'amor paterno-filial. Però no sempre: l'absència de tot signe de solidaritat afectiva o funcional del Cristian com a pare de l'Èric –tot i que en la renúncia definitiva del jove marit de la Yessi Galiana s'entrecreuen, entre d'altres factors determinants, la pèrdua d'audició de la criatura– n'és l'exemple més clar de negació de la paternitat. La reminiscència a l'esquema d'abandó rememorat pels Borràs-Crespo per al fill amb discapacitat psíquica, en Narcís, és molt clara.

comentades, i el primer, en ser conduït per personatges fixos principals té continuïtat entre temporades¹⁵⁰.

Figura 60. Problemàtiques vinculades a la cura i custòdia dels fills i/o menors en situació de risc a *El cor de la ciutat* (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Assignació de tutora legal (víctima de càncer; renúncia del pare biològic)	1	Fix (principal)	Cicle mig (continuïtat)
2	Menor en situació de risc (centre d'acollida - adopció) (mare toxicòmana)	1	Fix (principal)	Cicle mig (continuïtat)
3	Menor en situació de risc (centres i família d'acollida) (víctima de maltractament)	4	Ocasional (secundari)	Cicle mig
4	Lluita per la custòdia (judicial, assistent social) (mare biològica i tutor legal) (depressió; alcoholisme; despit)	2	Fix (secundari)	Bloc
5	Lluita per la custòdia (judicial) (tutora legal i pare biològic) (negociació extrajudicial)	3	Fix (pral) / Ocasional	Bloc
6	Lluita per la custòdia (judicial, mediador social) (divorciats; despit)	4	Fix (temp) (secundaris)	Bloc 2
7	Lluita per la custòdia (judicial) (divorciats; gelosia relac. paterno-filial)	6	Fix (principal)	Bloc 2
8	Custòdia compartida (divorciats, fill adoptiu; alcoholisme patern)	2	Fix (principal)	Cicle mig (en contin.)
9	Custòdia compartida (parella homosexual)	9	Fix (temp) sec/Ocasional	Cicle mig
10	Adopció internacional (procés d'adaptació)	5	Fix (temp)(sec)	Cicle mig

Font: elaboració pròpia

En quant a les problemàtiques per la custòdia dels fills, destaquem l'enfrontament judicial per l'Isaac, el fill de la Vicenta Cardona del que la família Borràs-Crespo ostenta la tutoria legal des de la primera temporada, i el seu pare biològic, l'Eduard Téllez, que inicialment renuncia a la paternitat (cas 1, figura 60). En aquest cas destaca la mobilització del barri per tal d'evitar el que finalment es produeix: el pare recupera la custòdia total del nen i la família d'acollida perd tots els drets i les visites seran esporàdiques i a

¹⁵⁰ La custòdia compartida dels fills després de processos de divorci no sol ser tematitzada: només en Max Carbó ho planteja des de la perspectiva del fill adoptiu que no encaixa en cap de les noves relacions dels seus pares.

voluntat del pare (cas 5, figura 60). L'ampli teixit de personatges implicats – amics i coneguts de la família Borràs-Crespo, i fins i tot, la parella de l'Eduard que acaba abandonant-lo– es manifesta contrària a l'aplicació del marc jurídic (on preval el criteri biològic) i defensa el que considera un model familiar més adequat per al creixement de la criatura (on preval l'amor desinteressat).

La casuística en la lluita per la custòdia dels fills és diversa i els quatre casos destacats alternen l'oposició entre pare/mare biològic i mare/pare d'acollida o legal (casos 4-Mari Esteva i Ramon Echevarría i 5-Eduard Téllez i Montse Borràs, figura 60) o resolucions en les que preval el vincle materno-filial o paterno-filial quan el fill esdevé instrument de disputa entre la parella que prèviament havia acordat la custòdia compartida (casos 6-Laura Martínez i Robert, i 7-Fidel Amorós i Isabel, figura 60). La custòdia compartida es mostra com una opció òptima basada sempre en la comunicació dels pares, independentment de si es tracta de parelles heterosexuales o homosexuals (cas 9–Isabeleta i Charlotte, mínimament representat en la novena temporada). I l'adaptació dels nens adoptats es tematitza de manera quasi episòdica amb personatges secundaris, passant de seguida a una representació normalitzada.

7.13 Problemàtiques en l'àmbit de la sexualitat

Partint de la base que en l'àmbit de la sexualitat les problemàtiques plantejades no comporten generalment una dimensió social, sí volem ressenyar aquelles en què la participació del teixit de personatges que conformen la comunitat d'El cor de la ciutat el situen com a tema d'interès social.

La relacions sexuals s'estructuren en funció de la dimensió generacional: la iniciació en els adolescents, les inquietuds eròtiques o la promiscuïtat entre els joves i adults, el cansament o els problemes físics associats a la impotència masculina i la inapetència femenina entre els més grans. Així, les primeres relacions sexuals tenen un tractament pràcticament exhaustiu durant la primera temporada, en què les trames conduïdes per en David Peris i la Marta Vendrell, l'Ivan Crespo i la Natàlia, i en Narcís Crespo i l'Esperança, diversifiquen el tractament de l'experiència com a clímax romàntic, com a decebedor substitut de les carències afectives, com a pur hedonisme, o fins i tot com a mostra de tendresa i satisfacció de la curiositat (incloent-hi el paral·lelisme entre els germans Crespo, en la dinàmica de normalització que hem comentat prèviament). La tercera temporada inclou la pèrdua de la virginitat amb l'arribada a la pubertat dels menors, en Max Carbó, i la Kristina Fabra, en una trama on volen confirmar la seva identitat sexual i perdre la por, completant la casuística.

Figura 61. Problemàtiques en l'àmbit de la sexualitat a El cor de la ciutat (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Primeres relacions sexuals (adolescència)	1	Fix (principal)	Cicle mig
2	Primeres relacions sexuals (discapacitat psíquic)	1	Fix (principal)	Cicle mig
3	Llibertat i plaer sexual. Diversió (speed dating, gigoló...)	4	Fix (secundari) (col·lectiu)	Serial–Episòd*.
4	Llibertat i plaer sexual. Del joc a la vexació.	4	Fix (pral) / Ocasional	Bloc
5	Impotència sexual (estigma; tractament)	4	Fix (principal)	Bloc
6	Addicció al sexe (teràpia rehabilitació)	8	Ocasional (temp)	Blocs 2 (en contin.)
7	Bisexualitat (triangle amorós)*	5	Fix(sec)/Ocas	Bloc 2
8	Relacions amoroso-sexuals obertes (heterosexuals) (triangle)	8	Fixos (secundaris)	Bloc
9	Relacions amoroso-sexuals obertes (homosexuals) (permissivitat)	8	Fix (pral) i Ocasional (tmp)	Bloc

Font: elaboració pròpia * Cas previ mínim (temporada 1)

També la llibertat i el plaer sexual són temes constants en els diàlegs i les accions que duen a terme els personatges secundaris que conformen la comunitat d'escenari. La recerca de la parella ideal, la lluita de sexes i la legitimitat del plaer sexual en el pla físic són presents en les activitats lúdiques que s'organitzen entorn als personatges que circulen pel mercat o el pub (speed dating, intercanvi de gigoló, comentaris sobre pràctiques sexuals desconegudes, etcètera). La fina línia que separa la diversió de la vexació sexual és un tema present en una trama de major pes protagonitzada per la Núria Vidal quan acaba sentint-se utilitzada per en Víctor de la Cruz, el jove que l'ha seduït i només veu en ella un objecte de plaer sexual (cas 4, figura 61).

El cor de la ciutat també ha narrat històries sobre disfuncions sexuals per trastorns o causes fisiològiques que solen amagar-se públicament per l'estigmatització social que suposen. A diferència del cansament o la desgana sexual que no sol depassar l'àmbit de la conversa femenina entre dones adultes que comparteixen també l'experiència de la menopausa, la impotència masculina es tracta a partir d'un personatge fix principal (5-Peris, figura 61) que no accepta l'existència d'un problema ni la necessitat de tractar-ho mèdicament i tampoc vol que se sàpiga per no posar en dubte la seva virilitat. Tot i que finalment cedeix i solventa el problema psicològic en una trama breu encadenada a l'embaràs inesperat als cinquanta anys. En aquesta línia també es narra l'addicció al sexe o hipersexualitat, a partir d'un personatge ocasional de temporades (6-Noèlia, figura 61) que retorna al barri per completar la teràpia, del que es redefineix com a malaltia i no com el vici o la conducta sense miraments que havia articulat la jove farmacèutica en temporades anteriors –relacions bisexuals amb el matrimoni de predicadors, en Rafa i la Isabeleta (cas 7, figura 61). La bisexualitat s'havia representat en la primera temporada, a partir d'un altre personatge ocasional –homosexual adult que manté una breu relació amb una dona (veure epígraf 7.8– si bé aquí, comporta un triangle amorós del que no participen de manera conscient totes les parts i acaba definitivament amb el matrimoni.

Pel que fa a les relacions amoroso-sexuals obertes per les que sí aposten alguns dels personatges d'*El cor de la ciutat* –casos 8 i 9– val a dir que, al igual que per altres temes d'interès social, s'ha emprat l'estratègia de doble representació de manera plural (heterosexual i homosexual) en el si d'una mateixa temporada. D'una banda, en Fede Pardo i en Marcel Navarro accedeixen a la petició de la Irene Sendra de mantenir relacions amb tots dos i acaben perdent l'amistat abans de què ella se'n penedeixi d'haver-se comportat egoïstament en no voler definir una relació amorosa (els abandona a tots dos argüint que si creu que estima a tots dos és que no n'estima a cap d'ells). De l'altra, la diferenciació entre amor i sexe és la base

de la proposta de l'Enric Viadé de dinamitzar la seva relació de parella amb en Max Carbó mantenint relacions sexuals amb altres nois seguint una única regla: no repetir per preservar l'amor. Però també aquí la pràctica acaba amb la parella: en Max accedeix sense estar d'acord i acaba enamorant-se d'una altra persona.

No incidim aquí en les relacions sexuals en la tercera edat ja que no constitueixen un tema de relleu, sinó que més aviat, formen part de les trames amoroses on de manera esporàdica s'apunten els condicionaments fisiològics (Pilar Balaguer i Santiago Rovira) o la pressió social percebuda entre les dones del mateix entorn generacional (Teresa Torner i Alfons Castro).

7.14 Institucions de socialització, més enllà de la família

Aquí ens centrarem en destacar els casos més rellevants en què els temes narrats han girat entorn a problemàtiques com l'adscripció a sectes religioses o l'ètica periodística i els conflictes derivats de l'acció social dels mitjans de comunicació.

Figura 62. Religió i mitjans de comunicació com a temes a El cor de la ciutat (2000-2009). Casos destacats

ID	Tema /trama	T	Protagonisme (introducció)	Longitud (rellevància)
1	Secta religiosa: integració com a mesura d'acceptació social (redempció – doble moral)	3	Fix (temp)	Bloc
2	Secta religiosa: integració com a recurs (orientació – doble moral) [en paral·lel a l'addicció al sexe –detonant]	8	Fix (temp)	Cicle mig
3	Secta religiosa: integració com a recurs (orientació – doble moral) *comèdia absurd	9	Fix (temp)	Bloc
4	Ètica periodística pressió social: positiva i negativa	5	Ocasional (temp) i fix (sec)	Bloc
5	Ètica periodística creació de falses notícies	9	Ocasional (temp) i fix (sec)	Blocs en contin.
6	Ètica periodística (periodisme social; periodisme groc)	10	Ocasional (temp) i fixos (secundaris)	Serial*

Font: elaboració pròpia

*Epíleg: Temporada 10 (bloc únic)

La presència constant dels **mitjans de comunicació** s'ha destacat a través de diversos personatges al llarg del serial – periodistes professionals, *amateurs* o en formació, i comunicadors varis–, especialment quan han desenvolupat rols d'ajudants d'altres personatges singulars o col·lectius.

Paga la pena apuntar que es representen, en termes, generals, com una institució efectiva en aquelles qüestions per a les que té competència: donar visibilitat i denunciar problemàtiques socials com la pobresa, la violència i les injustícies en l'entorn més immediat però també a l'estranger (grups xenòfobs, indigents vulnerables, desemparament legal dels immigrants irregulars). Les cartes als diaris, els reportatges o els articles periodístics esdevenen instruments de pressió de l'opinió pública que poden utilitzar-se en un o altre sentit, especialment en aquells casos en què hi ha conflicte d'interessos o en què l'aplicació de les lleis a un cas concret permet qüestionar-les o plantejar nous dilemes morals. Entre els primers podem

citar les mobilitzacions sindicals pel suïcidi del treballador de l'empresa de transports que es narren a partir de la presència de la família en programes radiofònics i declaracions a la premsa (temporada 6); i en menor grau les reivindicacions de la ciutadania per gaudir d'espais públics o els episodis de desallotjament dels okupes (temporada 8). Entre els segons, hi serien la lluita per la custòdia de l'Isaac entre la família d'acollida i el pare biològic (temporada 3), o el debat social sobre la sanció penal de l'auxili al suïcidi (temporada 4). L'altre funció que se'ls hi atorga és la de sensibilització vers problemàtiques de l'àmbit privat (relacions a la llar o entre iguals) com ara l'assetjament escolar (la víctima participa en activitats de difusió pública a través d'un amic que treballa com a aficionat en mitjans locals de premsa i ràdio) o els abusos sexuals a menors (en aquesta ocasió reduïda a les xerrades a l'escola).

Cal destacar aquí els dos casos relacionats amb la delinqüència (veure epígraf 7.1) en què el conductor temàtic és en Marcel Navarro, periodista que engega la trama d'investigació (subjecte d'acció en trames d'acció/crim). Al igual que per a l'aplicació de sancions o control preventiu dels agressors de violència domèstica i/o sexual, el que justifica la motivació per a actuar dels periodistes és la ineficàcia de les institucions policials o judicials: investiguen casos que policialment estan “en via morta”, com el de la mort violenta d'en Huari (temporada 3) a mans dels porters de discoteca (infiltració), o casos oblidats, com la d'un músic trenta anys enrere que destapa una trama de corrupció judicial i policial. Aquí és on s'acaba presentant el dilema ètic del professional –que dubta entre el deure d'informar o el ser lleial a la persona implicada amb qui manté vincles familiars (pare corrupte) o d'amistat (amb l'assassí d'en Huari, en Charlie)– com una constant que apareix al final de les trames i acaba constituint-se en un tema rellevant a la fi del serial.

A banda dels dos casos d'investigació vinculats al personatge d'en Marcel Navarro, la primera incursió significativa d'aquesta problemàtica es produeix la cinquena temporada, en relació a la pressió social que s'exerceix sobre els presumptes violadors: la Laura Martínez, personatge ocasional de temporades, esdevé presentadora de la televisió local –sense formació acadèmica ni professional prèvia (era la simpàtica caixera d'un supermercat)– i engega una línia sensacionalista que acaba tenint conseqüències: represàlies contra persones que finalment es demostrarà que són innocents.

Les dues últimes temporades es recupera aquesta temàtica en dues ocasions. Primer a partir d'un personatge nou, en Quico Santamaria, que encarna al periodista sense escrúpols que no dubta en transgredir els codis deontològics de la professió per obtenir rendiment comercial del seu diari digital (creant ell la notícia). I després, intercanviant els rols entre aquest personatge i els que s'hi han oposat, s'aborda l'ètica periodística tant dels paparazzis de premsa rosa (en què s'han convertit en Fede Pardo i en Marcel Navarro seduïts pel

diner fàcil) com dels que, volent fer un periodisme social incorren en el gènere de successos (en el seguiment d'en Quico de la reinserció del violador múltiple, veure cas destacat 1).

En darrer terme, pel que fa a la **religió** cal dir que, tot i la representació puntual de personatges i accions vinculades a la religió catòlica i musulmana (el mossèn, dones grans catòliques o immigrants musulmans que parlen o realitzen pràctiques religioses, representació de matrimonis eclesiàstics i referències verbals a comunions o el *via crucis* de Setmana Santa –en període no narrat–) la seva incorporació com a tema és mínima i ve exclusivament referida als membres de la congregació sobreentesa com a Testimonis de Jehovà, amb diversos casos poc rellevants¹⁵¹.

La secta religiosa a la que s'adscriuen els personatges secundaris fixos i ocasionals que conformen la comunitat d'escenari al llarg del serial –principalment el matrimoni d'en Rafa i la Isabeleta (treballadors del mercat)– ha estat representada en rols secundaris de diverses trames. Quan ha constituït un tema –sempre poc destacat– la problemàtica de la doble moral, és a dir, la contradicció entre els valors religiosos i els que mouen l'acció del personatge (teoria i praxis de la moral) ha estat present.

Així, per exemple, la tercera temporada mostra com en Ramon Echevarría esdevé un nou prosèlit que presumptament vol redimir-se del mal fet: les agressions a la Remei (cas 1, figura 46-A, violència de gènere) i el perjudici causat a la Mari Esteva, la seva ex-dona, en voler prendre-li la filla (cas 3, figura 62). Però mentre predica a la parada tot sancionant les conductes desviades dels altres des del seu nou codi moral, manté l'assetjament laboral sobre la dependent i sedueix a la seva tutora espiritual, la Judit, per presentar-se socialment com un fill exemplar. Si bé en el cas del Ramon podem parlar d'una conversió fingida –motivacions alienes a les creences religioses– la contradicció que també mostra el personatge de la Judit quan renega dels preceptes religiosos per pur hedonisme sexual posa en crisi l'autenticitat de les conviccions dels integrants de la congregació.

Una premissa que es compleix quan en el decurs de les històries narrades a *El cor de la ciutat* coincideixen entre els més fidels predicadors de la congregació (la Judit, en Rafa i la Isabeleta) les passions que els fan vulnerables: tots claudiquen de les seves creences per satisfer les seves necessitats sexuals. Així, el matrimoni d'en Rafa i la Isabeleta també mantenen la seva constant predicació entre clients i coneguts del mercat, al

¹⁵¹ Fins i tot pel que fa al rol d'ajudant del mossèn –temporada 4, reivindicació dels immigrants amb una tancada a l'església– cal tenir present que s'han representat prèviament les tasques assistencials en un sentit negatiu (mostrant l'interès econòmic com a motivació encoberta) a partir de la monja que visita regularment una dona gran de la que espera heretar les propietats (trama menor de la segona temporada).

temps que les infidelitats passen de les trobades sexuals puntuals de la Isabeleta amb en Nelson, l'ex-marit de la seva companya de feina, a la conducta adúltera que manté en repetides ocasions amb en Toni Esteva, quan es fuga de la presó, i culminen amb la relació que ambdós cònjuges mantenen simultàniament amb la Noèlia –bisexualitat, cas 7, figura 61–). A tall anecdòtic podem citar els episodis en què en la Isabeleta accedeix a participar en el “pessebre vivent” només per l'interès sexual que té en un dels actors del grup de teatre (això sí ben disfressats perquè no se'ls recongui), o quan ambdós recorren a amulets esotèrics com a protecció contra la temptació que suposa la Noèlia¹⁵².

A propòsit d'aquest personatge secundari ocasional de temporades es desencadena una breu trama en què la secta religiosa esdevé el refugi al que acut en Rafa després de ser rebutjat per la farmacèutica de qui es va enamorar. El seu proselitisme arriba a l'extrem d'enfrontar-lo amb tots els seus amics i coneguts –com ara l'episodi amb en Rai i la Iris (veure Transsexualitat, epígraf 7.9)– fins que es veu sol i decideix abandonar la secta i demanar perdó (per prescripció de la Paquita, de qui és hoste a la pensió). En Rafa i la Noèlia conclouen la seva reflexió sobre el que els ha passat amb una comparativa entre l'addicció al sexe i l'addicció a la secta com a pràctiques que impedeixen la integració social (cas 4, figura 62).

Aquest mateix conflicte és recuperat pel personatge de la Isabeleta quan torna a aparèixer ocasionalment la novena temporada i entra en crisi després de separar-se de la seva parella, la Charlotte, per desavinences sobre la cura del seu fill, en Rafael –recurs a la medicina natural o convencional (trama episòdica)– (cas 5, figura 62). No és un tema destacat ni pel pes específic de la trama, ni pel protagonisme, ni tampoc per la xarxa de personatges implicats, reduïda a la Isabeleta, la Judit (de nou com a tutora espiritual) i els tres possibles pares biològics del seu fill –tres generacions amb el mateix nom, Ricard Figueres, que podrien ser el donant d'esperma anònim– amb qui, després de vulnerar el seu dret a la privacitat, vol establir una família per redimir-se a ulls de la congregació. És una trama que presenta tocs de comèdia de l'absurd de cara al personatge que torna a actuar com a confident i observadora, la Paquita Miralles, que no entén com la Isabeleta podia estar disposada a casar-se amb el Ricard Figueres ancià, enamorar-se del Ricard Figueres adult i acceptar que la Judit li ofereixi els seus favors sexuals al Ricard Figueres adolescent perquè es casi amb ella quan descobreix finalment que és ell el donant. Aquest cas esdevé el darrer tractament de la problemàtica de les sectes religioses i la sanció definitiva de la congregació per part del darrer personatge fix implicat –la Isabeleta se n'adona que ha

¹⁵² L'esoterisme també ha tingut presència a *El cor de la ciutat* de la mà de personatges secundaris com la Lola Bonastre (dependent del mercat) que llegia el futur amb les cartes del Tarot, o més tard, la Mar, una jove que arriba com a perruquera substituint a la Mari Esteva i acaba com a pitonisa a la televisió local.

estat víctima de si mateixa en acceptar les prescripcions de la Judit, i reprèn les regnes de la seva vida quan, tal i com abans ho havia fet el seu ex-marit, hi renuncia públicament (a crits i amb aplaudiments al bar Peris).

A banda d'aquestes qüestions d'interès social, no podem deixar de tenir present que *El cor de la ciutat* ha representat altres tantes com la prostitució¹⁵³, l'analfabetisme de la gent gran, la desconfiança envers les ONG d'ajuda internacional (el cas de Sierra Leone verbalitzat a través del testimoni de l'Abú, el “nen de la guerra” rescatat pel Sàhara que s'està temporalment amb ell a Sant Andreu, o el comerç just de cafè llatinoamericà) o la mala praxis mèdica i l'acceptació de suborns per part de les farmacèutiques (a través del controvertit personatge de la Consol, metgessa del CAP), que aquí no han estat considerades com a unitats significatives d'anàlisi per ser casos puntuals, quasi episòdics, conduïts per personatges de presència mínima ocasional o esporàdica, i no depassar generalment la situació o acció representada o el tòpic de conversa. Una estratègia comuna a les al·lusions a la política i els afers d'actualitat del context coetani de recepció com ara les intervencions de l'Emili, el jove sindicalista que treballa temporalment a la lampisteria d'en Quim i sempre dóna un punt de vista polititzat dels conflictes (sense atacs directes ni referències concretes a persones o partits) o les sentències de saviesa popular d'en Sòcrates, el “cambrer-filòsof” del pub, també temporal. Encara que en *El cor de la ciutat*, les referències polítiques explícites en els diàlegs no depassin mai el comentari anecdòtic¹⁵⁴.

¹⁵³ L'Amèlia, apodada La Canya, és una cambrera que cobra per fer favors sexuals quan coneix a l'Oscar Benjumea i s'enamora. Però aquesta característica comportamental és únicament un obstacle salvable de la trama amorosa. , participa d'una trama on es tendeix a normalitzar la seva situació. De manera similar i sense entrar a promoure un discurs explícit ni generar trames narratives en què es tematitzi la prostitució, es mostra l'activitat de la Marga – la prostituta habitual del Dr. Ernest Gibert– com una professió que pot ser dignificada (es presenta com una amiga d'antuvi del metge, amb qui conversa i confia més enllà dels límits de la transacció econòmica pel seus serveis; n'és una escena representativa quan ella el recull borratxo d'un local i ell acaba demanant-li disculpes perquè li falta al respecte públicament). Si bé no s'obre cap debat sí és cert que a través d'un personatge esporàdic i menor s'articula una representació de la prostitució molt allunyada de la conflictivitat extrema del col·lectiu i de l'emmarcament delictiu o immoral. Una representació que es repeteix en la novena temporada a través d'en Fidel Amorós, personatge fix, i la prostituta elegant i educada, amb qui eventualment es relaciona.

¹⁵⁴ Per exemple, quan en la cinquena temporada, en el si de l'ambient més còmic es fa broma amb què si el Tripartit ha pogut arribar a un acord sobre l'Estatut d'Autonomia, els tres jubilats que comparteixen pis també podran conviure en pau. Com a la sit-com, el comentari requereix la inferència lògica de l'enunciatari a través del coneixement del context immediat de producció. En evitar-ne l'abús, es preservar la patrimonialitat del serial i es garanteixen futures reemissions.

Breu apunt sobre la cultura popular tradicional i moderna i els discursos d'autorreferencialitat del serial¹⁵⁵

El cor de ciutat narra també petites històries on intervien personatges que treballen en televisió, com a actors i guionistes, concretament, d'un serial diari, *Vides de lloguer*. Un text dins del text, que finalitzarà la darrera temporada i permet fer discursos endogàmics des de la primera entrega¹⁵⁶. Més enllà de les constriccions de la producció televisiva, i del món de la faràndula, és interessant remarcar escenes en les que s'arriba a parlar de les estratègies pròpies del gènere (incloent-hi la tendència a encabir problemes socials) o del concepte de coautoria, representat per la Remei, el personatge fix secundari que aconsegueix deprimir a la Sílvia, la guionista del *Vides* a qui retreu en una xerrada al centre social, la reiteració dels temes, o les contradiccions que fan inversemblants alguns dels personatges (crítiques habituals al serial que són recollides de la premsa per Tous, 2009:46). En l'epíleg d'*El cor de la ciutat* també es narra el final del *Vides*, que —que en un exercici de coherència interna del text, és escrit per la Remei, *possibilita* l'estar a l'altra banda provist a l'espectador a través de la web (joc “Escriu el teu guió”)— en el decurs d'una trama on també resol les seves aspiracions amoroses i proveeix l'escenificació del “final feliç” —citació irònica al model de telenovel·la clàssica—¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Aquest darrer apartat no forma part de l'anàlisi dels temes d'interès social rellevants en no constituir-se com a tals. Les reflexions que s'inclouen aquí, corresponen al que hem detectat com a *marques d'aigua* del serial i completen el mapa de navegació definit al capítol 6.

¹⁵⁶ En destaquem el personatge d'en Santi Cortés, actor del serial durant la primera temporada, o les intervencions de l'Alba Pardo encara sent una nena, i l'experiència com a actor d'en Francisco Luque, personatge fix secundari —jubilat com a projeccionista del cinema del barri— quan viu immers en la voràgina de la fama (episodis de confusió de l'actor amb el personatge, les constants preguntes dels fans, etcètera). El darrer permet la introducció d'aspectes més banals, com el joc de visibilitat pública al que els actors es veuen sotmesos pels seus agents (“falses exclusives”) (temporada 4).

¹⁵⁷ En Perico, el guionista a qui la Remei proveeix idees per al serial —en el rol de tafanera o “dona ben informada” de la vida dels altres— seduïda un cop més per una falsa promesa d'amor, acaba jurant-li amor sincer al bar Peris, coincidint amb el visionat —social— del final del “Vides”. En el món possible d'*El cor de la ciutat* s'ha reproduït el discurs habitual dels seus creadors —recollit en les entrevistes en profunditat per a l'estudi de l'emissor d'Ortega (2002) i Castelló (2005)— de reconèixer la influència però al mateix temps voler desmarcar-se dels trets de l'economia moral de la telenovel·la clàssica (estereotipització i polarització) sobre els que versen els discursos *supervisors* de la crítica (Allen, 1995; o Guadarrama, 1995, pel cas espanyol) en la comprensió dicotòmica melodrama—realisme que hem resseguit en el capítol 3 de la nostra tesi (“no són reals perquè sempre han d'acabar bé”).

D'altra banda, paga la pena destacar aquí el joc de la ficció dins de la ficció a partir de la representació teatral de la segona temporada –el grup de teatre amateur que representa “Els anys perduts” l’obra quasi autobiogràfica d’un personatge ocasional, en Guillem Mercadal– genera un model de clausura que es mantindrà per a les edicions posteriors i derivarà en els especials de *La festa del cor* o *La nit del cor*, tal i com s’ha mencionat al capítol 5. El joc ha alternat teatre i musical i ha permès integrar, de manera permanent, trames menors on es representaven activitats culturals de la comunitat: el grup de teatre, les col·laboracions amb joves músics, els concerts al pub o en l’espai dels okupes, etcètera. És aquí on s’han concentrat els discursos sobre la cultura relegats a ser un tema de conversa, en no constituir-se com a trama narrativa. Per tant, no s’emmarca com a conflicte la dialèctica entre cultures tant en el pla identitari (global anglosaxona *versus* catalana, on l’espanyola queda generalment invisibilitzada) com en el de que marca la dicotomia tradició-modernitat (el vell i el nou).

La idea de teixit comunitari s’articula des de la primera temporada, amb la reivindicació veïnal per a conservar el “Chicago”, el cinema del barri –un esperit recuperat en la lluita final contra el desallotjament de Can Sarró, on col·laboren veïns i okupes. Però a partir de l’associació de veïns i del grup de teatre també cobra importància la representació de la cultura catalana popular –sovint discutint la pervivència de tradicions que tenen una base religiosa com el debat entre la Castanyada i Halloween o la representació d’Els Pastorets o el Pessebre Vivent on la qüestió religiosa es dissol com a conflicte quan s’integren els personatges de la congregació sectària (veure epígraf anterior).

En el segon cicle del serial, a partir de la sisena temporada, s’introduiran canvis en la representació de les activitats culturals –més professionalitzades i modernes–: el procés d’escriptura del guió d’una obra teatral que ha de ser representada al Teatre Nacional de Catalunya però que finalment s’estrena al bar del barri; i el retrobament del grup de rockers “Els imparables” (una nova picada d’ullet a la crítica literària) ens endinsa en el món de les discogràfiques. Val a dir que també s’introdueix un personatge principal, l’Àngela Monfort, l’amant d’en Peris, amb una professió vinculada al gremi: dobladora de televisió i cinema.

En relació al trasllat de barri, cal assenyalar que el recurs a les imatges de transició sobre localitzacions emblemàtiques com a elements dèctics es manté però que més que optar per la fixació de la identitat del barri de Sants, l’augment d’escenes rodades en exteriors reals s’aprofita per donar visibilitat a les institucions culturals i esportives barcelonines considerades com a referents identitaris catalans de primer ordre o de caràcter universal (Castelló, 2005): el Barça, on juga l’Oscar Benjumea; el Gran Teatre del Liceu de

Barcelona on acudeixen els Peris, el Teatre Nacional de Catalunya, a on va destinada l'obra del Galvany, en són alguns exemples.

Una línia que inclou la diversificació en els darrers exercicis. La setena temporada l'únic lloc de promoció cultural és el local de l'antiga caixa d'estalvis on la Virgínia Chápuli –una peculiar rodamóns, filla d'un mexicà i una catalana que viu de rendes– organitza activitats per la gent del barri. La filantropa –personatge que recuperarem en les conclusions– es caracteritza per intervenir com a medidora social i promoure intercanvis culturals al centre (classes de bongo i balls de saló, cine-fòrums, exercicis espirituals, etc.). Marxa del barri frustrada per no poder assolir l'ideal de societat que vol.

La vuitena temporada, les actuacions de caràcter cívic-cultural provenen del col·lectiu okupa i són essencialment musicals –amb cançons originals de melodia i lletra adequada als temes narrats– i en la novena entrega, a propòsit del conflicte intercultural en les relacions de gènere plantejat arran del projecte de reportatge televisiu sobre la vida dels indis a Barcelona que uneix a en Marcel Navarro i la Irene Sendra amb la Dhara i en Hires, es representen pràctiques interculturals com les classes de banghra i les escenes de caire bol·lywodiense a les que hem fet al·lusió en el decurs d'aquest capítol. *El cor de la ciutat* tanca amb els personatges reunits en el teatre del barri per la celebració postergada del casament d'en Narcís i la Neus –excusa per sentir el discurs d'en Peris agraint l'assistència als personatges-actors (i equip tècnic) sentir cantar a la Kristina Fabra una versió de “Que tinguis sort” de Lluís Llach, en el que pot ser llegit com l'essència del que ha volgut jugar el serial en la seva trajectòria: “Si em dius adéu... que tinguis sort i que trobis el que t'ha mancat en mi... I així pren tot el bo que et pugui donar el camí que, a poc a poc, escrius per demà... per això malgrat la boira, cal caminar” (capítol 1.906).

7.15 Conclusions parcials: l'agenda de temes d'interès social d'*El cor de la ciutat*

El nostre plantejament teòric-metodològic parteix dels postulats construccionistes segons els quals la definició dels temes d'interès social que inclou l'agenda d'*El cor de la ciutat* com a proposta discursiva deriva del seu emmarcament, motiu pel qual no hem avançat fins ara en l'exposició de les conclusions del nostre segon objectiu general: delimitar els temes d'interès social que ha proposat *El cor de la ciutat* en la seva agenda de manera prioritària.

L'anàlisi de contingut al que hem recorregut per indexar el repertori de temes tractats pel serial en termes de presència, recurrència i rellevància, en la seva aplicació com a mètode deductiu, ens duu a concloure resultats entorn a les hipòtesis formulades, eixos sobre els que estructurarem a continuació les nostres conclusions parcials sobre l'agenda de temes d'interès social d'*El cor de la ciutat*.

Així, d'acord al que hem recollit en els capítols 6 i 7, es confirma la primera de les hipòtesis:

“H1. *El cor de la ciutat* concentra la seva atenció sobre un conjunt limitat de temes d'interès social (*social issues*) que tracta de manera recurrent.”

En efecte, són excepcionals els casos únics pel que fa al plantejament de temàtiques socials amb repercussió pública: violador múltiple, transsexualitat, auxili al suïcidi i moviment okupa.

El primer correspon a les desviacions respecte del model predominant de la cinquena temporada –on s'introdueix la intriga sobre la identitat del **violador al barri** sobre la que s'articula la renovació del teixit de personatges ocasionals com a possibles sospitosos– que han estat descrites al capítol 6 i destacades més amunt. No és, però, l'únic cas de violació narrat a *El cor de la ciutat*, però sí és el que constitueix un tema rellevant tant pel tractament serial com per la xarxa de personatges implicats a partir de les diverses víctimes. En la mateixa línia de desviació del model situariem la integració d'una organització criminal mafiosa en la novena temporada, a partir de la trama d'ocultació d'un cadàver, que no sent tampoc la primera incursió en aquests temes policíacs, sí és la més destacada.

La **transsexualitat** esdevé una excepció notable si la contemplem com única aparició de la disfòria de gènere, però d'acord al tractament que rep a *El cor de la ciutat*, és fàcilment assimilable a les temàtiques de risc d'exclusió social i identitat sexual amb les que s'unifica el col·lectiu de lesbianes, homosexuals, transsexuals i bisexuals en les seves reivindicacions públiques a Espanya¹⁵⁸. Tots ells han estat representats com a subjectes del món possible d'*El cor de la ciutat* al llarg de la seva trajectòria, a través de personatges fixos i ocasionals amb diferent grau de protagonisme. Però la seva presència en trames on es definissin temes d'interès social rellevants –per extensió, protagonisme i recurrència– destaquen l'homosexualitat lligada a la construcció de la identitat en l'adolescència i les actituds homofòbiques. La bisexualitat ha constituït un tema de menor rellevància en trames de triangles amoroso-sexuals i l'única parella de lesbianes representada a *El cor de la ciutat* ha conduït una trama quasi episòdica de ruptura sentimental i disputa per la cura i custòdia del fill¹⁵⁹.

Tot i que l'hem agrupat amb altres temes vinculats a la salut i la preparació de la mort, i ens hi hem referit a les incursions dialògiques prèvies –l'ex-sacerdot gal·lès, Matt Collins– o les situacions i trames més afins –desconnexió per mort cerebral; malalt en fase terminal que planeja suïcidar-se i finalment mor assassinat; o la “celebració de la vida” dels personatges de la tercera edat en els discursos més explícits sobre la mort a l'epíleg d'*El cor de la ciutat*, **P'auxili al suïcidi** és un tema d'interès social abordat de manera rellevant en una sola ocasió. Al igual que el **moviment okupa** –aquest a través de personatges nous– es configura a partir d'un desenvolupament serial que implica una xarxa prou àmplia de personatges, ja sigui per la complexa vinculació dels protagonistes a la comunitat veïnal o per la afectació que comporta al barri com a personatge col·lectiu, on es diversifiquen les opinions i per tant, les perspectives conceptuals proposades a l'espectador implícit.

¹⁵⁸ La darrera *Manifestación del Orgullo Gay* organitzada per la Federación Estatal de Lesbianas, Homosexuales, Transexuales y Bisexuales (FELGTB) i el col·lectiu de Madrid COGAM que es va dur a terme a la capital espanyola el 3 de juliol de 2010, justament l'encapçalava el lema “*Por la igualdad Trans*”. Al marge de les declaracions polítiques de representants de Izquierda Unida o del Ministerio de Igualdad del Govern espanyol socialista, el manifest llegit per l'organització va reivindicar les necessitats de transformar el sistema educatiu i laboral per reconèixer l'existència d'aquesta diversitat i adoptar mesures de discriminació positiva, i va reclamar un sistema sanitari que faciliti el procés transsexualitzador a totes les comunitats autònomes, instant un cop més a l'Organització Mundial de la Salut (OMS) a retirar la transsexualitat de la classificació internacional de malalties (CIE).

¹⁵⁹ El que en termes d'anàlisi de la imatge construïda de les lesbianes a *El cor de la ciutat* –línia dels estudis sobre la immigració de Ruiz Collantes *et al.* (2006, 2007) i Lacalle (2008)– ens duria a concloure que és un col·lectiu poc visible i normalitzat, en no ser la seva identitat sexual una condició determinant dels marcs narratius on desenvolupen el seus rols.

En tots quatre temes d'interès social és comú el grau de controvèrsia que generen en el context social de producció i recepció d'*El cor de la ciutat*, és a dir, la societat catalana contemporània on circulen com a discursos mediàtics. Tots ells tenen un referent clarament rastrejable en els fets de l'actualitat informativa més o menys candent, bé per encabir-se en els episodis de successos –com el violador de l'Eixample barceloní– o calar en seccions de societat i política de la premsa coetània –com els desallotjaments de col·lectius d'okupes que s'han succeït els darrers anys–, o bé per ser objectes de reivindicacions que promouen canvis en el marc jurídic-legal o mèdic –com els que hem destacat més amunt sobre la transsexualitat, o podem observar en els debats entorn al dret a la mort digna o com procedir amb els violadors reincidents.

Paga la pena recordar aquí que des del nostre posicionament constructivista no volem avaluar la presència de temes d'interès social a *El cor de la ciutat* en contrast amb la realitat –que caldria acceptar com a objectivada a partir de registres estadístics, tal i com feia l'anàlisi de contingut aplicada en els primers estudis de la *soap opera* als anys quaranta–. Tampoc volem fer-ho en relació a altres discursos socials i/o mediàtics, com poden ser els de l'agenda informativa, motius pels quals no prosseguirem en aquesta línia de recerca de filiacions entre agendes temàtiques per avaluar el repertori del serial. No és el nostre objectiu, ni ho considerem pertinent o viable en termes teòricometodològics. Cauríem en el parany que hem descrit en el marc teòric dels antecedents de la recerca sobre *soap operas* i telenovelles que passa pel moviment pendolar d'emparar-se en l'entreteniment o imbuir a la producció de ficció d'una funció pedagògica que no li és pròpia com a exclusiva o principal.

L'hipotètic barem amb què tindria sentit mesurar si el ventall de *social issues* és reduït atesa la seva trajectòria de nou temporades i 1.906 capítols, només el podria establir la institució emissora assumint la definició prèvia i explícita dels objectius de la ficció en aquest sentit, així com del conjunt de temes d'interès social possibles a tractar. El que ens remet al camp de l'avaluació de la qualitat en termes de diversitat i rendiment social de la televisió pública, des d'un punt de vista positivista que no podem assumir en la nostra tesi doctoral.

Ens limitem doncs a constatar aquí el ventall de temes d'interès social rellevants a *El cor de la ciutat* que hem estructurat en catorze epígrafs al capítol 7 –òbviament amb subdivisions– d'acord als criteris de reagrupament de la nostra recerca, poden resumir-se en tres grans línies:

- *conflictitat social* (delinqüència, violència domèstica i assetjament),
- *col·lectius amb risc d'exclusió* (per estigmes jurídics, d'identitat sexual o de gènere, malalties i discapacitats, o raons socioeconòmiques i culturals en el cas dels immigrants), i

- *definició de paràmetres de l'Estat del benestar social i/o del marc jurídic-legal (a partir de problemàtiques sociosanitàries o socioeconòmiques, com ara: l'atur, l'avortament o el dret a morir dignament).*

En contrast amb aquesta reflexió inicial, tant la segona com la tercera hipòtesi formulades entorn a la rellevància atorgada als temes d'interès social del serial en quant a les variables d'introducció i pes específic (protagonisme i longitud de la trama) queden refutades en no validar-se per a la totalitat. Així, plantejàvem el que podríem descriure com una aposta continguda i prudent envers els temes d'interès social a *El cor de la ciutat* pel que fa a la seva introducció que no podem generalitzar per a tots els casos:

“H2. Els temes d'interès social (*social issues*) a *El cor de la ciutat* s'introdueixen a partir de personatges nous vinculats mínimament a la xarxa de relacions socials descrita pel serial.”

Tal i com hem exposat més amunt, la majoria dels temes d'interès social a *El cor de la ciutat* es tracten en més d'una ocasió, de manera que, en agrupar i comparar els casos més rellevants, els resultats apunten a la combinació de trames on el tema s'introdueix a partir de personatges ocasionals o nous fixos amb trames conduïdes per personatges fixos, principals i/o secundaris, arrelats en la xarxa comunitària del món diegètic. D'acord al que hem resseguit al llarg del capítol 7, aquest esquema és comú per a totes les temàtiques destacades a excepció d'aquelles on els delictes contra la indemnitat sexual, la vida i la salut pública permeten traçar un **patró estable d'introducció exclusivament a través de personatges nous, si bé no totes responen a la variable de vinculació mínima a la xarxa de relacions socials descrita pel serial**. S'hi inclouen, d'una banda, alguns dels temes d'interès social adscrits als epígrafs de reinserció social, violència domèstica, assetjament o el genèric delinqüència, i de l'altra, algunes de les problemàtiques que podem agrupar sota el paraigües de risc d'exclusió (transsexualitat i immigració).

Entre les primeres destaca la introducció del **maltractament infantil** de la quarta temporada, on s'integra la trama de violència domèstica i les trames posteriors de reinserció social de l'agressor i menors en situació de risc, a través del nucli familiar nou ocasional, els Ripoll. Els personatges directament implicats en aquestes trames –pare i filla– desapareixen a la fi de la temporada, i la seva vinculació a la xarxa de personatges fixos és mínima: relació amorosa del pare amb un secundari –la Paquita Miralles– i relació amical de la nena amb un principal –Narcís Crespo–, ambdós personatges que actuen com a recursos habituals per a la introducció de nous ocasionals. Amb un patró similar, els **abusos sexuals a menors** que relata el personatge nou de la setena temporada, la Mònica Galí, al voltant de la qual s'introdueixen tots els personatges implicats com a ocasionals de presència

reduïda (familiars que circulen per nous espais exteriors més que per l'espai íntim de la noia, el seu pis), i a la que es circumscriu a l'ambient de l'institut pel que fa als vincles sentimentals i sociolaborals – principalment, l'Empar Fortuny, fix secundari de temporades, i l'Albert Paré, ocasional de presència mínima en un bloc anterior. Tant pel maltractament de menors com per als abusos sexuals durant la infància en el si familiar *El cor de la ciutat* abandona la història en el moment en què la recuperació anímica de la víctima és incipient però la restauració de l'ordre familiar es presenta com a inviable a mig o llarg termini.

En termes similars destaquen l'agressor reincident en els casos de **violència de gènere** de la novena temporada –on el personatge ocasional contrasta amb el fix secundari per la nul·la voluntat de redreçar la seva conducta– i el **violador múltiple** de la cinquena temporada –on l'enigma sobre la seva identitat justifica la introducció del tema a partir d'un personatge descrit com a nou fix però que esdevé ocasional de temporades. La resolució remet de nou a la impossibilitat de controlar els instints agressius que són descrits en termes de patologia (tant pel perfil lineal d'en Joel Recasens com a psicòpata, en el primer cas; com pel més contrastat d'en Tomàs Llorens, del que es reforça l'ambigüitat en l'alteració del punt de vista cognitiu, primer en la trama de violacions de la cinquena temporada i més tard, en l'epíleg del serial, quan s'aborda la seva reinserció social; veure cas destacat epígraf 7.2). Els dos casos d'**assetjament sexual** referits en l'epígraf 7.4.1 també són introduïts per personatges ocasionals, i només el proxeneta de la primera temporada defineix un tema de violència o delinqüència sexual a través d'un personatge secundari fix de temporades –que hem descrit com a l'estereotip dolent dels inicis del serial, en Toni Esteva–.

L'àmbit delictiu aporta els casos més rellevants en què els temes d'interès social s'introdueixen a través de personatges nous ocasionals, si bé no sempre responen a un mateix patró. Així, en la comparativa entre els casos de **grups violents de tendències xenòfobes** –juvenil i porters de discoteca– de les tres primeres temporades (veure epígraf 7.1.1) on la introducció del tema corresponia a personatges fixos principals que es vinculaven a nous personatges ocasionals externs a la comunitat fins i tot en la seva representació escènica hem destacat similituds i diferències. Tant el grup de “caps rapats” al que *s'afilia* l'adolescent David Peris –personatge col·lectiu al que dona veu l'Àngel, el noi que se li adreça per primer cop al bar familiar– com els porters de discoteca sospitosos d'haver clavat la pallissa mortal a en Huarí entre els que *s'infiltra* el periodista Marcel Navarro –personatges diferenciats: Vera, Charlie i Rai, dels que romandrà el darrer com a fix– es caracteritzen per realitzar accions voluntàries i reiterades de signe negatiu que tenen com a conseqüència última la mort. Aquest perfil de personatge no s'adscriu a cap dels personatges fixos que *El cor de la ciutat* presenta com a autors d'homicidis negligents o involuntaris –en David Peris i

l'Ivan Crespo— als quals s'aplica la sanció familiar i/o sentimental i no la penal (independentment de què es cursi o no el procés judicial).

De la mateixa manera el que hem descrit com a tractament peculiar del **tràfic de drogues** s'introdueix a partir de personatges ocasionals tant en la seva tipificació de delictes greus contra la salut pública —en trames de major pes i recorregut, i amb vincles familiars, laborals i amicals amplis— com en el seu emmarcament en clau amable de comèdia —circumscribit a les relacions puntuals amb personatges fixos secundaris d'ambient, d'on prové el conductor temàtic en la trama sobre l'ús terapèutic de la marihuana—(veure epígraf 7.6).

Segons el que hem insistit en discriminar fins ara com a claus interpretatives bàsiques del *close reading* inicial sintetitzat al capítol 6, la novena temporada subverteix aquesta dinàmica i, tot i introduir la criminalitat mafiosa a través de personatges nous ocasionals, els hi atorga un protagonisme i una presència espacial estable en l'univers diegètic d'*El cor de la ciutat* inusual en les incursions precedents (robatoris organitzats de la vuitena temporada on es veu implicat un nou fix secundari, com a cas més rellevant).

Fora d'aquest patró trobem dos ítems que classificariem, si bé de manera menys estricta, com a introduïts per personatges ocasionals: la **transsexualitat** i el moviment okupa. Pel que fa al primer, ja hem contrarrestat la definició com a ocasional de temporades d'un personatge nou, la Iris Rovira, del que cal tenir en compte la seva incorporació —vincles sentimentals, familiars, amicals i laborals— just en el moment de canvi d'escenari que posterga la seva reaparició com a personatge esporàdic o en rols secundaris de trames menors fins al darrer cicle del serial a Sant Andreu. I respecte al **moviment okupa**, cal destacar que es tracta d'un personatge nou en tant que col·lectiu que s'introdueix a través d'un nou espai, el recinte fabril de Can Sarró, però on hi trobem diversos personatges diferenciats entre els quals destaca la Kristina Fabra, un fix secundari des de la tercera temporada —absent únicament l'exercici anterior— i un dels dos personatges que romandran fixos al marge de la seva ubicació pels lligams sentimentals: l'Eli Cadenes, vinculada a un dels nuclis familiars fundacionals (l'altre seria en Ros, el seu germà, amb un recorregut mínim en ser la víctima d'homicidi).

En últim terme, volem fer un incís en els resultats aïllats entorn a la **immigració**, on tornem a observar un patró estable pel que fa al recurs a personatges nous sobre els que introduir els temes d'interès social. En aquest epígraf (veure 7.10) discriminàvem entre problemàtiques d'integració de tipus sociocultural centrades preferentment en les relacions sentimentals i familiars, i aquelles de tipus sociolaboral que atendien les condicions vitals dels immigrants derivades dels processos de regularització i assentament. Totes elles s'introdueixen a partir de personatges nous, però la diferència la marca

en aquest cas, el predomini de personatges que romanen fixos entre les primeres –el magrebí Huari o la jove hindú Dhara– envers els ocasionals que condueixen les segones i permeten fer present el tema en pluralitat de casos diversament resolts. Entre els darrers, la única excepció la configura en Nelson, personatge estereotipat com a cubà seductor que s'introdueix com nou fix secundari integrant de la comunitat (ambient o escenari) a través d'una breu trama on es narra l'efímer matrimoni de conveniència que li ha permès emigrar. En aquest cas la base amorosa sobre la que es presenta el matrimoni i les motivacions del posterior divorci (gelosia d'ella) matisen la seva definició com a acció il·lícita o conducta reprovable malintencionada i eximeixen al personatge immigrant d'una axiologització negativa determinant. Però tot i així, queda bàsicament reduït a rols secundaris i trames menors (d'amortiguació o comèdia amorosa o en clau de picaresca).

Un cop descrits els patrons observables pel que fa a la introducció de temes d'interès social a través de personatges nous a *El cor de la ciutat*, i partint de la idea que la resta d'ítems són introduïts a partir de trames conduïdes per personatges que presenten una trajectòria prèvia al serial i/o indistintament per personatges nous o fixos, tanquem aquesta part de les conclusions revisant la darrera hipòtesi.

“H3. Els temes d'interès social (*social issues*) a *El cor de la ciutat* no es constitueixen com a trames de llarg recorregut ni venen protagonitzats pels personatges més destacats del món possible descrit pel serial.”

La tercera de les nostres hipòtesis generals quedaria refutada des del moment en què la pràctica totalitat dels casos detectats en l'anàlisi segmentat per temporades del capítol 6 que hem sistematitzat en el reagrupament del capítol 7 responen positivament a la variable de rellevància de longitud de la trama (recorregut de un o dos blocs, o serial de temporada). Quan es tracta de **trames de cicle mig** –que hem descrit com a inferiors a un bloc (aproximadament 70 capítols) i per tant, d'un mínim de 30 capítols o dilatades durant més d'un mes i mig d'emissió– solen ser temes d'interès social que es representen per duplicat en el marc de la temporada o que responen a una estratègia de multiplicitat de casos en el decurs del serial.

Entre els primers figuren la **dobla representació** de la reinserció social d'expresidàries i la reincidència en el consum d'opiàcics de la primera temporada que es concentren sobre el personatge ocasional de la Lali Carbó, com a rèplica dels processos recixits dels personatges fixos –Clara Bosch i Jordi Vidal–, o en termes parells pel que fa l'actitud de sacrifici personal pel bé dels fills, els toxicòmans reincidents de l'epíleg –l'Ingrid i en David Peris–.

Pel que fa als casos que responen a la **recurrència temàtica entre temporades**, es diferencien les estratègies descrites més amunt: **introducció progressiva** de temes d'interès social, com per exemple, l'alcoholisme o el maltractament infantil com a sospita a través d'un personatge fix secundari en cicle mig –on també vèiem una estratègia de concentració de problemàtiques socials–; o en sentit invers, de **ressonància** de temes d'interès social tractats de manera serial que es recuperen en trames breus, com de nou la reinserció social d'expresidiàries la setena temporada o l'assetjament escolar la novena, o com a recurs per a diversificar aspectes del tractament –maternitat *versus* avortament– o introduir noves variables –com l'adolescència i la violència de gènere o l'alcoholisme, o les conseqüències fatals d'una addicció–.

Val a dir que, exclusivament en trames de cicle mig, només hem aïllat dues problemàtiques: **l'assetjament sexual i l'homofòbia** en el si familiar o entre el grup d'iguals sovint com a complementària de la trama de definició de la identitat sexual durant l'adolescència. Mentre que els dos casos en tractament de cicle curt o quasi episòdic que hem recollit –assimilables al que Chatman, (1978:56) descriu com a “successos secundaris de la trama o *satèl·lits*” que es poden suprimir sense que la trama principal on s'inclouen es vegi afectada– s'inclouen en l'epígraf d'immigració. El primer és la xenofòbia en l'àmbit laboral, tal i com s'han descrit aquest tipus d'actituds entorn al personatge fix d'en Huari i/o els grups violents de les primeres temporades. I el segon és l'extorsió d'una immigrant llatinoamericana –personatge ocasional– per aconseguir la regularització, que s'integra en una trama menor d'usurpació d'identitat (comèdia picaresca).

Pel que fa a la **variable de protagonisme**, cal recordar una vegada més que la recurrència constatada per a la majoria dels casos rellevants apunta a l'alternança de personatges fixos (principals o secundaris) i personatges ocasionals. Sense entrar a pormenoritzar de nou els resultats detallats en el capítol 7, i el que tot just hem apuntat com a conclusions entorn a l'anterior hipòtesi, sí volem assenyalar una ulterior observació: la coincidència entre els indicadors de rellevància de la variable de longitud de trama amb els del protagonisme. La pràctica totalitat dels casos destacats en què el protagonisme recau en un personatge fix principal, la història es desenvolupa de manera serial amb un recorregut mínim de dos blocs. Només per a temàtiques de l'àmbit econòmic com la precarietat i l'atur, o l'especulació immobiliària, i en la trama en què es parla de les tasques assistencials per malaltia degenerativa d'un dels personatges fixos grans, la longitud de la trama és inferior (reduïda a un bloc, de 70 capítols aproximadament).

Així doncs, tot just al contrari del que marcava la nostra hipòtesi, **es confirma un tractament rellevant a través de trames de llarg recorregut protagonitzades pels personatges més destacats del món possible**

descriu pel serial d'una àmplia part del repertori de temes d'interès social abordats a *El cor de la ciutat* al llarg de la seva trajectòria. Entre ells, s'inclouen qüestions que afecten als personatges en edat adolescent, com ara les conductes violentes que comporten sanció penal, i els conseqüents processos de reinserció social –grups xenòfobs, assetjament escolar, robatoris–, o que remeten al risc d'exclusió social associat a l'homosexualitat o la sida, la integració sociocultural de la immigració o la dels discapacitats psíquics en la vida adulta, i, tot i que no exclusivament circumscrits a personatges principals fixos, els casos de drogodependència. El que denota una aposta ferma per la narració de les històries on es dóna visibilitat a qüestions d'interès social.

Aquí, però, el cas paradigmàtic és el de l'auxili al suïcidi –sense dubte el tema d'interès social més controvertit que *El cor de la ciutat* ha introduït a la seva agenda de manera prioritària: recorregut serial que parteix d'una trama prèvia on s'introdueix el personatge ocasional (en rols actancials de destinador contracte i subjecte d'estat: qui reclama auxili) depassant el marc de la temporada, i protagonitzat (subjecte d'acció) per un personatge fix dels nuclis fundacionals del serial, que obre, per tant, la participació del teixit comunitari al que es vincula.

En aquesta línia de reflexió sobre els marcs narratius i els punts de vista dels personatges sobre els temes d'interès social destacats prosseguirem les conclusions de la nostra recerca.

CAPÍTOL 8

Conclusions finals

Conclusions finals

L'aplicació analítica de la nostra recerca doctoral s'ha plantejat com un *work in progress* que hem volgut resseguir en la redacció dels resultats al llarg dels darrers capítols de la tesi. Així, el capítol 5 ens ha permès definir el serial català situant-lo en el context de producció i recepció de la ficció televisiva en què emergeix i circula com a proposta discursiva singular tant pel seu índex de serialitat com, i sobretot, pel seu alt índex de contemporaneïtat. El serial de Televisió de Catalunya s'ha desmarcat de les escasses produccions similars ofertes a l'espectador català des de l'àmbit estatal per la seva voluntat de construir narracions dramàtiques versemblants que parlen del present a través de móns possibles localitzats també en un context factual pròxim a través de referents territorials, culturals i lingüístics que actuen com a deíctics, d'acord amb Castelló (2005) i López i Castelló (2007). Seguint aquests autors i l'altre referent ineludible de la recerca sobre el serial televisiu català (Ortega, 2002), també hem pogut destacar que aquesta voluntat de narrar el present *de i per a* la societat catalana a través de la ficció s'ha accentuat en alguns dels títols amb què Televisió de Catalunya ha anat experimentant i consolidant la seva definició del gènere, tant en termes productius com narratius.

El cor de la ciutat (2000-2009) passarà a la història de la televisió catalana com el seu serial més llarg (si més no, dels seus primers trenta anys) però també com una de les produccions emblemàtiques d'un mode de narrar històries de ficció des de la base del drama costumista idiosincràtic de Televisió de Catalunya. Un mode que, tal i com va experimentar la comèdia, l'altre gran filó de la ficció de producció pròpia, tot just sembla apuntar cap a noves vies temàtiques i estilístiques, en el que hem descrit com a indicis, en títols com *Porca misèria* o *Infidels* i que caldrà observar amb deteniment en l'evolució del serial de sobretaula que des del gener de 2010 substitueix el que és el nostre estudi de cas, *La Riera*.

Al marge de qualsevol prospectiva, la nostra exploració dels marcs de referència del serial televisiu català ens ha dut a fixar els paràmetres des d'on abordar l'estudi de cas –*El cor de la ciutat*– com a pertinent per a la implementació del disseny metodològic destinat a enfrontar la nostra pregunta inicial: **quina és la proposta discursiva del serial televisiu català sobre els temes d'interès social (*social issues*)?**

En aquest sentit, són factors determinants l'èxit d'audiència sostingut i la seva orientació inicial com a model de *community soap* de caire costumista adscrit als objectius bàsics de servei públic que donen sentit a Televisió de Catalunya com a actor clau de la construcció social catalana des dels seus

orígens als anys vuitanta. *El cor de la ciutat* (2000-2009) es constitueix, per tant, com a baròmetre significatiu d'aquells temes d'interès social que Televisió de Catalunya ha narrat des de la ficció al llarg de la última dècada. El que, des de la nostra concepció teòrico-metodològica es tradueix en un part important del repertori de qüestions d'interès social que s'han visibilitzat en el fòrum públic que és la televisió com a *central storyteller*: aquelles sobre les que Televisió de Catalunya, des del buc insígnia dels dramàtics durant quasi una dècada, ha sensibilitzat a la seva audiència, i en fer-li present, l'ha convidat a reflexionar-hi.

En el capítol 6 hem sintetitzat els trets característics que defineixen la singularitat d'*El cor de la ciutat* com a serial televisiu hereu dels models tradicionals –la *soap opera* i la telenovel·la–, i hem traçat un primer **mapa de navegació** on situar els temes d'interès social i avaluar la seva presència i rellevància per a cadascuna de les temporades (en què hem segmentat l'anàlisi).

A banda de les consideracions generals, hem volgut insistir aquí en els aspectes distintius que ens duen a concloure que *El cor de la ciutat* és un serial híbrid com a declinació dels models tradicionals, però també com a hereu de les provatures anteriors del gènere que ha realitzat Televisió de Catalunya des de la inspiradora *La Granja* –un conjunt de produccions d'èxit que han connectat amb el gust del públic, han bastit d'experiència als professionals i han dibuixat un *savoir faire* propi–. A les conclusions parcials d'aquest capítol, hem destacat que a *El cor de la ciutat* predominen aspectes de la *community soap* i les telenovel·les del model realista, en el que Ortega (2002) descriu com a relat de costums també per a la pionera *Poble nou*, però no exclusivament. Així, es detecten eventuais incursions en arguments del model dinàstic de les *soap operas* i el clàssic de les telenovel·les, a més de l'hibridisme propi de la ficció televisiva contemporània que ha estat mínimament descrit en l'evolució del gènere pel que fa a la variable narrativa (intriga criminal i comèdia picaresca) (veure també el recent estudi exploratori d'Anna Tous, 2009 aplicat a la vuitena temporada).

En abordar els aspectes clau del format i descriure el *món possible* proposat pel text en paràmetres de context factual o referencialitat a l'espai/temps del destinatari –seguint la línia del capítol 5 en situar-lo d'acord al índexos de serialitat i contemporaneïtat–, hem constatat que, al igual que per als elements de confecció del text, els trets bàsics de context i narració (relació història/relat) (Buonanno, OFI) es mantenen constants (epígraf 6.1). Mentre que en el decurs de la seva trajectòria, les variacions significatives es tendeix a introduir tant en el composició de l'univers diegètic com en els arguments narratius (epígraf 6.2). Aquestes observacions ens han permès definir dues **etapes d'acord al grau de coherència textual entre temporades**:

- *Etapa de naixement*, que inclou les tres primeres temporades –on s’alterna el pes dels tres nuclis familiars fundacionals (Bosch-Vidal, Peris-Noguera i Borràs-Crespo) amb històries entrelaçades i en continuïtat– i l’afegit d’una quarta –on s’introdueixen nous personatges (nucli familiar) i es dóna més protagonisme a secundaris. En paral·lel a l’augment del nombre de trames que consegüentment es relaten amb un pes específic menor, es detecta la intensificació de l’agenda de temes d’interès social en la quarta temporada.

- *Etapa de renaixement*, que inclou les dues temporades on l’escenari de la història varia –de Sant Andreu a Sants– i suposen una reconstrucció de les bases del serial amb nous nuclis familiars protagonistes –Galiana i Benjumea– units al que fa de connector, els Peris-Noguera. La diferència més significativa respecte a l’etapa de naixement, al marge de la nova ambientació –que no hem entrat a analitzar detalladament més enllà de marcar la devaluació socioeconòmica dels personatges– és que incorpora la centralitat d’històries on s’altera la focalització o punt de vista cognitiu que ha marcat l’èxit de la cinquena temporada.

Definida popularment com “la temporada del violador que actua al barri”, l’entendem com a *punt d’inflexió* en l’evolució d’*El cor de la ciutat*. A partir d’aleshores, en dinàmiques accentuades de suspens i sorpresa, l’espectador competent textualment sap que pot ser manipulat per l’enunciador, qui no sempre li permetrà saber què pensen i senten els personatges (focalització externa). El que ja havia experimentat a l’inici del serial –la traïció en el passat d’en Quim a la Clara Bosch– d’una manera molt més atenuada.

Per últim, hem destacat la vuitena temporada, amb el retorn a l’escenari de Sant Andreu, com un afegit d’aquesta segona etapa, en què s’abandonen alguns dels personatges i de les històries que han marcat l’esdevenir del serial. Una *reestructuració* que, al nostre parer, podria haver estat un *punt i apart* on aturar la producció del serial, d’acord a la coherència textual que marca la sortida de l’escena dels personatges fundacionals (el retorn a la presó de la Clara Bosch, la reconciliació de la parella Marta i David, la recuperació del Bar Peris, etcètera). La clausura vindrà després d’una novena temporada que hem descrit en termes de distorsió o transgressió del model predominant on cal sospesar l’agenda temàtica en funció del gir cap a la intriga criminal que experimenta el serial, i que requereix d’un epíleg (temporada 10) que doni una clausura coherent al text –entesa com a abandonament d’un *món possible* que perviu com a dinàmica possible desitjada per l’espectador (Pericot, 2002)–.

A propòsit d’aquest epíleg on es recuperen personatges als que se’ls hi havia donat sortida la vuitena temporada, reprenem aquí una ulterior reflexió entorn al debat sobre la *clausura ideològica* que hem recollit en el segon capítol

de la tesi. Entenem que la lectura d'Allen (1995) sobre aquesta reobertura no seria altra que la de negació de valors en el relat de històries contradictòries, com per exemple, la ruptura de la parella que prèviament s'ha reconciliat, o en relació al nostre treball sobre temes d'interès social, la revisió global de la biografia de la Clara Bosch –extoxicòmana i expresidiària que es reinserirà i vuit anys després, mor a la presó de sobredosi–. Sostenim la postura que hem defensat aleshores sobre la diferenciació entre la clausura tècnica del text i la recerca del significat ideològic circumscrit a les històries. En aquests termes hem definit el nostre estudi dels temes d'interès social, assumint, a més, que el potencial socialitzador del serial no pot quedar reduït a la lectura ideològica del punt de vista de l'autor implícit, sinó al que hem descrit com a pilars fonamentals: el personatge i la situació d'interacció.

Tanquem aquest parèntesi per recuperar les conclusions entorn els primers objectius generals de la nostra recerca. Més enllà de constatar els efectes de la renovació de l'equip tècnic en el text –consideració que depassa els nostres objectius d'investigació– l'anàlisi dels aspectes narratius i de contingut del *close reading* resumits al capítol 6, ens permet detectar els paràmetres clau des d'on entendre la presència i el tractament de cadascun dels temes d'interès social abordats a *El cor de la ciutat*. La nostra voluntat, en última instància, era la de no perdre en la doble descomposició del text, les claus interpretatives de l'estratègia de comunicabilitat que ens permeten avaluar comparativament els discursos sobre cadascun dels temes d'interès social aïllats al capítol 7.

Figura 63. Etapes i direcció argumental d'*El cor de la ciutat* (2000-09)

Etapes	T	Direcció argumental
<i>Naixement</i>	1	Lluís Arcarazo
	2	Lluís Arcarazo
	3	Lluís Arcarazo
	4	María Jaén
Inflexió	5	Manel Bonany
<i>Renaixement</i>	6	Lluís Arcarazo, María Jaén, Guillem Clau
	7	María Jaén, Carme Acarca, Jordi Falguera
Reestructuració	8	Guillem Clua
Transgressió	9	Manel Bonany
<i>Epíleg</i>	10	María Jaén i Jordi Falguera

Font: elaboració pròpia

A partir de l'aïllament de les etapes d'*El cor de la ciutat*, i d'acord amb els estudis previs de l'emissor, confirmem, doncs, que el més llonju dels serials catalans és, malgrat tot, una obra on el concepte d'autoria s'adscriu en darrer terme a la direcció argumental que marquen les diferents temporades del serial descrites a partir de l'anàlisi (figura 63).

D'altra banda, aquesta primera aproximació segmentada d'*El cor de la ciutat* també ens ha permès inferir algunes de les **estratègies d'introducció i plantejament de temes d'interès social** observables a partir de l'anàlisi longitudinal del mapa temàtic del serial.

Així, hem detectat diversos casos de **recurrència temàtica en el marc d'una temporada** –presència doble o múltiple d'alguns temes d'interès social a través de trames conduïdes per personatges diferents que no sempre conflüen o partien d'un mateix ambient o espai relacional–, o d'altres en què la concentració de temes d'interès social es succeeixen sobre un personatge o grup reduït de personatges de manera que la situació desencadenada pel primer serveix de context al següent.

I en el seguiment evolutiu **entre temporades**, hem pogut concloure que existeix una marcada recurrència temàtica pel que fa a les qüestions d'interès social de la que hem distingit, a priori, dues estratègies per a la introducció i el plantejament. La primera l'hem definit com a tendència a la **ressonància** de temes que han rebut un tractament prioritari en la seva primera aparició al serial però continuen fent-se presents. La segona, l'hem designat com a **introducció progressiva** de problemàtiques socials sobre les que apuntàvem com a hipòtesi la seva novetat com a qüestions públiques o l'escassa fixació de relats en l'imaginari popular de la ficció televisiva que podien traduir-se en una certa cautela a l'hora de situar-les en l'agenda d'*El cor de la ciutat* (veure epígraf 6.3).

Un seguit d'estratègies que hem pogut corroborar i matisar per a cada tema d'interès social en reagrupar els casos destacats, i que han estat elements de guia útils per procedir a l'anàlisi comparativa del seu tractament amb què hem completat la fase de reconstrucció de l'objecte d'estudi. El capítol 7 en recull els resultats de la combinació de l'anàlisi de contingut amb l'anàlisi textual –estructures narratives i nivell de representació– per als temes d'interès social rellevants aïllats, incloent els aspectes enunciatius i l'anàlisi crítica dels punts de vista intradiegètics oferts per als denominats *casos destacats*. Aquí hem subratllat com a conclusions parcials les que s'estructuren entorn al segon objectiu general de la nostra recerca: delimitar els temes d'interès social (*social issues*) que ha proposat *El cor de la ciutat* en la seva agenda de manera prioritària.

D'una banda, els temes d'interès social en què es confirma que *El cor de la ciutat* ha concentrat la seva atenció de manera recurrent, que hem descrit en tres línies principals: **conflictivitat social, col·lectius de risc i paràmetres de l'Estat de benestar social**. D'altra banda, hem recollit les variables més significatives sobre recurrència, introducció i rellevància dels temes d'interès social presents a *El cor de la ciutat* sobre les que podem concloure globalment

que el serial de Televisió de Catalunya en fa una **proposta discursiva constant i significativa**.

Destaquem com a base d'aquesta valoració: a) que els temes d'interès social a *El cor de la ciutat* generalment han estat conduïts per personatges principals fixos dels que l'espectador fidel i/o competent textualment pot tenir un major coneixement (biogràfic) per inferir les claus interpretatives que motiven la seva conducta; i b) s'han desenvolupat en trames de longitud àmplia (cicles d'un a tres blocs, és a dir, emeses al llarg d'un mínim de tres i fins a nou mesos) que han facilitat la *protensió*, la *retensió* i la *referència lateral* que, d'acord amb Buckingham (1987), acceptem com a formes del text per convidar activament a debatre (veure epígraf 3.5.2).

En preguntar-nos sobre *quins* temes d'interès social ha centrat el seu discurs *El cor de la ciutat* de manera preferent, cal destacar dos ulteriors observacions que cobriran sentit en les darreres pàgines de la nostra tesi:

En primer lloc, cal tenir en compte, pel que fa als temes d'interès social en què la introducció es delega exclusivament sobre personatges ocasionals nous, que la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat*, destria dos tipus d'individus on es problematitza la seva integració plena en el món possible del serial: els que delinqueixen de manera reincident en l'àmbit sexual o contra menors; i els immigrants que es troben en situació irregular.

En segon lloc, retindrem que els temes d'interès social amb una presència única en el decurs del serial –auxilia al suïcidi, moviment okupa, transsexualitat, reinserció de violadors múltiples–, al marge de compensar les variables de protagonisme (personatge fix i/o amb una forta vinculació a la xarxa de personatges) i longitud de la trama, es caracteritzen per ser qüestions sobre les que l'activació d'inferències lògiques per part de l'enunciatari (entenent que el destinatari de la comunicació es situa en la Catalunya coetània) ve facilitada pel ressò mediàtic que tenen com a esdeveniments d'actualitat informativa els mesos anteriors a l'emissió del serial.

Prosseguirem, però, amb les nostres conclusions encarant la pregunta de recerca a partir dels dos últims objectius generals en què l'hem desglossat:

3. Analitzar com es configuren les propostes discursives d'*El cor de la ciutat* dels temes d'interès social (*social issues*).
4. Avaluar, a partir dels *casos destacats* en què s'exposen valors socials en crisi o confrontats, la pluralitat i diversitat de punts de vista proposada d'acord al desenvolupament de les trames i de les situacions d'interacció social en què el tema és objecte del discurs intradiegètic.

Per a la redacció dels resultats (capítol 7) hem inserit l'anàlisi dels *casos destacats* en la comparativa global del tractament dels temes d'interès social rellevants. Una reconstrucció del text que ens ha permès abstraure la modelització que fa intel·ligible *El cor de la ciutat* com a proposta discursiva de temes d'interès social, sobre la que centrem ara les nostres conclusions finals.

La proposta discursiva sobre els temes d'interès social destacats d'*El cor de la ciutat*

Havent explorat les estratègies de comunicabilitat associades al format en la seva materialització concreta al serial català que conforma el nostre estudi de cas, en paral·lel a la detecció dels temes d'interès social més rellevants, volem ara recollir en aquesta darrera mirada holística sobre els resultats del treball analític les conclusions més significatives entorn al seu emmarcament i avaluar amb especial atenció la pluralitat i diversitat de punts de vista oferts a l'espectador implícit sobre problemàtiques on s'exposen valors socials en crisi o confrontació, als *casos destacats* en el capítol 7, com a mostra significativa de propòsit.

La proposta discursiva d'*El cor de la ciutat* sobre temes d'interès social permet distingir entre:

1. Qüestions on la norma social es planteja com a consensuada en el *món possible* del serial i el conflicte prové de la seva transgressió per part d'un individu i/o col·lectiu. Aquí s'inclouen també aquelles problemàtiques en les que s'atribueix a l'individu i/o l'entorn familiar la potestat per actuar i la responsabilitat de fer-ho per cenyir-se al marc normatiu del sistema social.
2. Qüestions on la norma social no remet a un consens o no s'ajusta al marc jurídic-legal representat al *món possible* del serial. Aquí s'inclouen:
 - Problemàtiques en les que l'origen del conflicte i/o la seva resolució s'escapa dels marges d'acció de l'individu –aïllat o organitzat– i es fan evidents les limitacions del sistema (es defineix en termes d'injustícia social o de manca d'alternatives).
 - Problemàtiques sobre les que es plantegen dilemes morals, i on, per tant, els conflictes defineixen crisis on els valors socials compartits han de ser reestructurats.

En el primer apartat es localitzen la major part dels temes d'interès social que han rebut un tractament múltiple i recurrent al llarg dels nou anys de trajectòria d'*El cor de la ciutat*, diversificant la seva representació d'acord a les variables d'introducció i rellevància que hem definit en l'anàlisi de contingut

de la nostra recerca. En el segon apartat, en canvi, es localitzen majoritàriament aquells temes d'interès social que han rebut un tractament únic, incloent-hi els *casos destacats* als que hem dedicat una major atenció en l'exposició dels resultats de la nostra darrera fase d'anàlisi textual (emmarcament i tractament enunciatiu). Estructurem a partir d'aquesta classificació les nostres conclusions finals de la tesi.

1. Temes d'interès social amb una definició normativa consensuada

1.1. Problemàtiques socials on el conflicte prové de transgressions individuals

El món possible d'*El cor de la ciutat* que hem descrit en termes de ficció versemblant en un context factual pròxim espacialment i temporalment al dels espectadors catalans a través dels elements representats com a deíctics (veure també Castelló, 2005) parteix d'una definició del marc jurídic-legal que s'infereix com a idèntica a la de la societat catalana contemporània a través dels casos on es representa parcialment (sinecdòquia dels *móns possibles*; Pericot, 2002). Així doncs, quan es narren històries en les que els personatges atempten contra la llibertat o la integritat física o sexual d'altres personatges o contra les seves propietats o la salut pública –agressions, violacions, homicidis, estafes, robatoris, tràfic de drogues, etcètera– aquestes accions es tipifiquen com a delictes: són perseguides pels personatges que representen les institucions policials i judicials (o en el seu defecte, pels periodistes que els substitueixen en les trames d'investigació criminal), i de ser finalment denunciats i jutjats assumeixen sancions penals que, en funció de la gravetat dels fets, comporten condemnes de presó o de prestació de serveis comunitaris sobre l'individu que es defineix com a delinquent.

En l'epígraf destinat a la **delinqüència** hem distingit, a més, el tractament peculiar del tràfic de marihuana –associat al consum amb finalitats terapèutiques o en contextos lúdics–, i dels casos d'estafes, usurpació de la identitat o furt –sovint vinculats a conductes patològiques com la ludopatia o la cleptomània– on tot i definir-se com a transgressió de la llei es relativitza la gravetat del delictes. En aquests casos, les conseqüències de l'acció no deriven en càstigs penals, i pràcticament no es problematitza la seva justificació –s'argüeixen suscintament la minimització dels danys causats o la seva limitació a hom mateix o un cercle reduït de personatges, o fins i tot, s'apel·la a la justícia distributiva que permet l'autoadjudicació de propietats alienes com a recompensa– el tractament en clau de comèdia s'adscriu a la picaresca com a pràctica no legal però sí legitimada en el context socio-cultural del *món possible* del serial. Quan eventualment es problematitzen

alguns casos de furts o estafes –tractament dramàtic– es jutgen en termes d'inadequació dels mitjans només si la finalitat perseguida és entesa com a lícita (necessitat vital, per exemple) o bona en els paràmetres de la justícia moral (enganyar a l'assegurança automobilística per beneficiar a tercers i no a hom mateix, per exemple).

Considerem, però, que la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat* en quant a la transgressió de la norma social per part d'un individu i/o col·lectiu més significativa es centra en les històries de **reinserció social** d'adults que han complert condemna. Aquí també inferim un discurs força homogeni de l'autor implícit pel que fa a la resolució de les trames aïllades i dels punts de vista perceptius i conceptuals dels personatges que hi participen de manera més o menys implicada. En general, no es constitueix com un tòpic de intercanvis dialògics on es confrontin punts de vista.

Els adults amb antecedents penals poden refer la seva vida sempre que hagin completat un procés de reflexió que els dugui a mostrar una voluntat fèrria de no repetir els mateixos errors i respectar la normativa social no per por al càstig sinó per convicció. El que en termes de Kohlberg (1958/1992) pressuposa un estadi de desenvolupament moral de tipus social o convencional: els personatges adequen les seves expectatives (essencialment definides per l'objectiu existencial de reconstruir els vincles materno-filials) a les dels grups de referència –família i amistats– i mostren una actitud de respecte a l'autoritat i una actuació responsable amb la que busquen ser acceptats (aprovació social).

Efectivament, en el món possible del serial, als personatges que surten de la presó –preferentment femenins i introduïts a tal efecte– els hi calen motivacions personals que depassin el propi benefici –amor filial– però també requereixen el suport econòmic i emocional d'una estructura familiar o amical forta. Tot i així, no són processos fàcilment reeixits ja que depenen de múltiples factors disposicionals (la capacitat d'autocontrol que es representa en la reincidència en el consum de drogues o en robatoris com a recurs fàcil) però també situacionals (circumstàncies contextuais com ara els lligams socials que tendeixen a recuperar-se o romandre permanents en sortir de la presó, i que obstaculitzen la desvinculació definitiva dels ambients delictius). *El cor de la ciutat* narra únicament un cas, el primer i més rellevant, que es resol positivament a través d'un personatge fix principal, i tendeix a mostrar-los com a màrtirs que sacrifiquen les seves vides per garantir el benestar, la integritat física o un futur millor que el que han viscut per als seus fills (evitar-los-hi la presó, la mort o garantint-ne els recursos econòmics per a la seva formació). Els escassos discursos intradiegètics contraris a la reinserció provenen dels personatges secundaris que configuren l'ambient social, si bé estereotipats com a prejudiciosos i/o amb un marcat punt

d'interès que neutralitza l'efectivitat de l'acció comunicativa –desacreditar, generar desconfiança– a la que redueixen la seva oposició.

L'excepció la conformen els adults que comenten delictes contra la indemnitat sexual o contra la vida de manera deliberada, generalment per falta de control dels seus instints agressius. Són homes que infringeixen danys psicològics i físics, especialment de tipus sexual, a víctimes sobre les que ostenten una posició de poder, i busquen únicament la satisfacció de les pròpies necessitats sense atendre cap altre impediment moral. En aquests casos el període transcorregut a la presó no els ha rehabilitat ni els ha suposat un creixement moral –si no és el pas de l'obediència per evitar el càstig a l'orientació instrumental que anteposa el benefici personal. Es tracta d'un estadi egocèntric d'egoisme mutu o individualisme on impera una actitud de cinisme envers la normativa social, que coneixen però no assumeixen sinó com a joc estratègic on assolir els seus objectius. Tant el violador múltiple com l'agressor reincident del cas de violència de gènere quan protagonitzen històries sobre processos de reinserció social inviàbles responen a aquest perfil.

Entremig trobaríem els agressors dels casos de violència domèstica –de gènere i sobre menors– que es presenten com a víctimes del seus instints violents innats (factors disposicionals), o adquirits en haver patit abusos per part dels seus progenitors (factors situacionals). Aquí, com per a les persones sense llar, no es narra la resolució del procés (personatges ocasionals) i la contraposició de punts de vista conceptuals o ideològics es limita als personatges implicats (intercanvi mínim “No intentis salvar-lo, no podràs” ressenyat, per exemple, per al maltractament infantil, epígraf 7.1).

El cas destacat en el capítol 7 de la nostra tesi –(1) *Reinserció social de violador múltiple*– l'inclouem, però, entre els discursos polemitzats a *El cor de la ciutat* en representar un conflicte de valors en termes de dilema moral (veure darrer apartat de la nostra classificació).

La resta de temes on *El cor de la ciutat* ha tipificat com a problema **el risc d'exclusió social** –identitat sexual, discapacitat psíquica, sida i immigració– responen a un esquema basat en la reafirmació personal i l'autoestima del propi individu, per tal d'enfrontar les actituds fòbiques presents en els grups relacionals que configuren l'entorn social del món possible. La diferència entre el grup d'iguals (amics) i la família la marca el conflicte entre els punts de vista perceptius i conceptuals amb els d'interès dels personatges (entesa la darrera com a implicació emocional dels familiars). Així, entre els casos d'homofòbia centrats en l'àmbit social o relacional dels adolescents s'expressa el punt de vista ideològic atribuïble a l'autor implícit en termes de transgressió/sanció social (p.ex.: la dinàmica en el grup d'iguals on hem destacat el rebuig de l'homofòbia entre personatges amb rols contraposats

d'ajudant i oponent del protagonista homosexual) o en discursos explícits dels personatges (com el que evidencia el poder constructivista del llenguatge en revisar la conceptualització de “marica” com a insult, per exemple). Però l'autor implícit fa present l'homofòbia com a base d'una crisi de sentit subjectiva per als familiars directes que creiem que depassa el marc interpretatiu dels límits del “políticament correcte” com a mecanisme de control de l'individu social, i dibuixa el marc del conflicte de valors respecte a la percepció i la conceptualització de l'homosexualitat, des d'on es força el judici moral dels personatges.

En aquests casos el serial contraposa els discursos dels personatges implicats identificant les actituds discriminants amb els rols d'oponents dels protagonistes, sense mostrar generalment un canvi efectiu, o si més no, fàcilment consolidable, dels punts de vista conceptuals o ideològics. Així, per exemple, trobem el padrastre que defineix l'homosexualitat com a trastorn psicològic o xacra familiar, o els pares biològics amb actituds homòfòbiques o transfòbiques que recriminen als fills la seva identitat sexual o de gènere com una acció deliberada de rebel·lia, on el canvi de comportament que suggereix la seva acceptació provisòria respon únicament a l'interès per mantenir la parella o la família unida. L'actitud de tolerància, si bé no es considera l'ideal (principi d'igualtat), sí es valora com a suficient, però el que la fa difícil de sostenir per als personatges implicats és que o bé és només aparent o fingida –no actua d'acord a com pensa (base destacada de la nostra accepció de la *lectura del pensament* de Bruner, 2004)– (cas del pare del jove homosexual), o bé respon a un procés de reorganització jeràrquica de valors en què s'anteposa l'amor filial a la creença sobre la transsexualitat com a perversió deliberada de l'ordre natural biològic, un punt de vista perceptiu del progenitor que resta altrament invariable.

Tal i com han conclòs les anàlisis de Lacalle (2005, 2008) sobre els casos de la sida o els més rellevants sobre la immigració, la dinàmica d'integració assoleix aquí la normalització plena. En el cas de la jove seropositiva, pràcticament no es representen actituds de discriminació en l'entorn familiar i amical –més enllà del seu propi comportament d'autoexclusió–, i els comportaments més significatius s'adscriuen a les relacions sentimentals on entre l'abandonament del primer promès i l'acceptació incondicional de la segona parella, la variació d'actituds s'explica en termes de contraposició dels punts de vista d'interès i ideològics: el primer no l'estima prou com per combatre els seus prejudicis (passar de no rebutjar-la a acceptar-la), mentre que la reacció inicial de fugida del segon es defineix com a por instintiva oposada a tot judici moral quan el jove periodista adequa el seu comportament a la ferma conscienciació social que el caracteritza. Mentre que tant per a la immigració com per a la discapacitat psíquica –també a través de personatges fixos principals– els resultats obtinguts apunten a actituds discriminatòries puntuals que no són legitimades per la comunitat

que configura el món social del serial. En aquests casos provenen de personatges fixos principals moguts per trets de caràcter negatius –l’actitud egoista d’en Jordi Vidal quan maltracta a en Narcís Crespo o d’en Paco Benjumea quan busca perjudicar a en Pau Bayarri– o excepcionalment per factors contextuals –adscripció a grups xenòfobs– i personatges femenins fixos secundaris estereotipats per una orientació moral relativista i instrumental que les duu a moure’s exclusivament per satisfer els seus interessos i no qüestionar-se els prejudicis causats als altres (les hem descrit com a dones tafaneres, detonants de conflictes basats en la creació de falsos rumors o la legitimació de prejudicis).

1.2. Problemàtiques socials on l’individu i/o l’entorn familiar tenen la potestat per actuar i la responsabilitat de fer-ho

Tal i com marca el melodrama familiar del que és hereu *El cor de la ciutat* com a forma serial derivada del model de *community soap* i la telenovel·la llatinoamericana, els discursos més comuns sobre problemàtiques socials remetent a l’esfera d’acció individual i/o familiar. Aquest principi és aplicable tant a l’origen del conflicte com a la seva resolució en qüestions tan diverses com la drogodependència, les tasques assistencials dels afectats per certs trastorns mentals, la violència domèstica i les diferents formes d’assetjament ressenyades. Totes elles comparteixen la tendència a invisibilitzar l’acció de les institucions (judicials, policials o fins i tot, sociosanitàries). Es nega o minimitza la seva capacitat d’auxili o es qüestiona com a incompetent o fins i tot com a acció contraproductiu, especialment en els casos de violència, en què aquests resultats es fan extensius a la funció preventiva i sancionadora.

Així, hem aïllat un model comú en les temàtiques reagrupades sota l’epígraf de **drogodependència** en què les motivacions per al consum prioritzen els factors contextuals sobre els disposicionals, és a dir, responen a situacions de crisi personal no permanent (estats depressius o d’ansietat provocats per ruptures o pèrdues sentimentals o familiars) agreujades pel contacte circumstancial amb el món de les drogues o l’alcohol (traficants, toxicòmans, amistats o facilitats de consum social –festes juvenils o accés en l’àmbit domèstic–). En aquests casos, la resolució sempre depèn de dues variables o competències de l’individu afectat com a subjecte actiu (ha de reconèixer l’existència del problema i voler desintoxicar-se) i de les corresponents a la família com a ajuda necessària (ha de detectar l’addicció i facilitar el suport imprescindible per enfrontar la crisi i restaurar l’equilibri emocional). La variant de resolució fallida la constitueixen els dos casos de mares toxicòmanes reincidents de menor relleu –personatge ocasional en trames de cicle mig– on predominen els factors situacionals (els ambients on es mouen en sortir de la presó o haver-se habituat a viure al carrer amb altres drogoaddictes) per la falta de definició dels trets psicològics del personatge,

del que no s'expliquen les motivacions d'una conducta més enllà de l'addicció.

L'única excepció la constitueix el darrer cas conduït per un personatge principal fix del nucli fundacional (David Peris) on la reincidència en el consum s'atribueix sobretot a factors disposicionals o trets psicològics fàcilment inferibles per a l'espectador fidel del serial. Tot i així, l'epíleg narra una història *in media res* on s'elideixen els moments d'origen i rehabilitació, prèvia reconciliació familiar, tant pel que fa a la drogodependència com a la seva conducta violenta amb la parella.

Les variants d'aquest model de malaltia basat en la resolució per combinació de l'acció individu–família, les trobem en els casos de trastorn mental més destacats –el jove esquizofrènic que interromp la medicació en morir la mare o trencar amb la parella; o la jove que pateix bulímia nerviosa entre d'altres trastorns derivats dels abusos sexuals durant la infantesa– o el prèviament referit procés de rehabilitació de l'autor de maltractaments a una menor que havia estat, al seu torn, víctima de la violència paterna. El rol d'ajuda necessària de la família s'estén a la xarxa comunitària només eventualment en dinàmiques de risc d'exclusió sobre persones grans –casos de malaltia degenerativa o, amb menor relleu, síndrome de Diògenes o accidents– dels que l'individu queda exempt de responsabilitat (situació sobrevinguda). En cap cas esdevé rellevant –ni clarament representada– l'acció de les institucions en l'àmbit sociosanitari (clíniques de desintoxicació per referència verbal, instal·lacions hospitalàries com a escenari i treball assistencial amb representació puntual de la teràpia en associacions d'origen no especificat o centres d'acollida).

En darrer terme, entre el conjunt de problemàtiques socials sobre les que actua l'individu i l'entorn familiar, destaca la definició de dos models en la proposta discursiva sobre **la violència domèstica i l'assetjament** segons afecti a personatges adults o menors d'edat.

La principal diferència radica en què en els casos de violència de gènere sobre dones adultes, la víctima ha d'actuar per si mateixa –amb o sense l'ajuda d'altres adults de la seva xarxa de relacions– ja sigui abandonant a l'agressor, denunciant-lo a les autoritats, o fins i tot, recorrent a mètodes preventius o sancionadors qualificats d'il·lícits quan l'acció judicial i policial esdevé insuficient (falses acusacions, pallisses o agressions induïdes de manera intencionada per obtenir la protecció necessària dels homes del seu entorn). En aquests casos, no sempre es tracta de conflictes que romanen ocults en el si de la parella o la llar, però tret dels casos en què la implicació de qui se n'assabenta és directa o familiar –generalment de personatges masculins o de personatges femenins amb trets caracterials forts–, i per tant, suficient per a motivar l'acció, els comportaments dels adults que sospiten o

saben efectivament de l'existència del problema es limiten a recomanar l'acció de l'afectada. Aquesta corresponsabilització de la víctima adulta sintonitza amb l'argumentació cínica que sostenen els agressors definits per una conducta moral presocial en què adapten les regles a conveniència per justificar la seva acció dins dels marges de la normativa social: en aquest cas, la llibertat d'elecció de la víctima, que es sosté en “no va fer res per impedir-ho o no va denunciar” o “ella també ho volia” per a les agressions sexuals. En els casos d'assetjament sexual d'adults s'accentua aquest esquema de resolució per l'acció individual de la víctima ja sigui per si mateixa –de nou en personatges femenins forts– o per inducció de tercers, on la variable de gènere és definitiva (força física) –dones que paguen perquè apallissin als agressors o sol·liciten l'ajuda de personatges masculins (rol actancial de destinador-contracte)–.

En canvi, els discursos sobre la violència domèstica o l'assetjament que afecten a menors es concentren en destacar el silenci de la víctima com a clau del problema. El silenci de la víctima és definit com el principal aliat de l'agressor, independentment de si es defineix com a “malalt” (maltractament infantil, del que mostra penediment i remet a causes circumstancials) o si és un desviat de conducta moral individualista (relativisme de danys o actitud cínica de qui apel·la a “l'amor filial” per a abusar sexualment de la filla). El silenci resultant de la falta de competència social de la víctima –en part, causada per la situació de sotmetiment– és el que impossibilita l'ajuda dels adults (subjectes d'acció competents): no actuen perquè la víctima no exerceix de destinador-contracte (en termes greimasians). Sent que ha de dir-ho i vol fer-ho però no pot o no sap com fer-se entendre.

Això queda palès en els discursos explícits dels personatges que defensen la necessitat de dur tasques de pedagogia i sensibilització sobre els abusos sexuals a la infància o l'assetjament escolar com a mecanismes eficients de prevenció. D'una banda perquè permeten capacitar als adults de l'entorn de la víctima en la detecció del problema, i de l'altra, perquè permeten bastir als menors del coneixement a través del relat d'experiències d'altres infants i adolescents, de les eines necessàries per a definir i denunciar la situació de maltractament. Aquests aspectes han estat àmpliament ressenyats en el capítol 7 a partir de dos casos destacats –(2) *Abusos sexuals en la infància* i (3) *Assetjament escolar o bullying*– però també en el detall amb què hem entrat en parlar dels altres casos de violència domèstica.

En efecte, el trencament del silenci com a única acció reclamada per part de la víctima és comú en els casos de maltractament infantil i/o contra discapacitats psíquics, on la responsabilitat d'actuar per prevenir, evitar o aturar les agressions recau en els adults responsables que conformen el seu entorn familiar, però també educatiu i/o social. L'observació d'aquests casos i el resultat de la nostra anàlisi, permet concloure que l'autor implícit, en el

relat d'aquestes històries i especialment a través d'aquests personatges vinculats a institucions mediadores (mitjans de comunicació o associacions de víctimes), duu a terme una tasca de sensibilització sobre aquestes problemàtiques socials circumscrites a l'esfera privada de la llar o de les relacions entre adolescents, especialment en el segon cicle d'*El cor de la ciutat* pel que fa al context educatiu¹.

En els dos casos destacats, però, paga la pena ressenyar una estratègia enunciativa comuna que considerem essencial de la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat* sobre aquest tipus de problemàtiques d'interès social en què l'objectiu passa per la sensibilització i la comprensió del tema basada en situar-se en la perspectiva de l'altre. Una empatia que es treballa acuradament en el canvi de focalització en el cas del personatge de la Mònica Galí, víctima d'abusos sexuals per part del seu pare, de la que inicialment es distancia a l'espectador en no proveir-li les claus interpretatives del seu comportament. La incompreensible actitud de la jove, a voltes esquerpa i desagradable, a voltes gelosa i possessiva, es representa com a potencialment perjudicial per un altre personatge, del que sí es mostren les motivacions per actuar –sincer i benintencionat–. El canvi progressiu cap al coneixement del trastorn de la conducta alimentària com a justificació de la seva conducta, que més tard es revela com a símptoma de la raó última –el trauma dels abusos silenciats en l'inconscient de la víctima– fomenta la curiositat i la connexió progressiva de l'espectador amb un personatge que no deixa de plantejar-li dubtes i qüestions –suspens permanent que compensa la seva definició com a nou ocasional–.

En termes similars es treballa l'esquizofrènia a través d'un nou personatge fix de temporades on el joc de situar-se en la perspectiva de l'altre es duu també al plànol d'enunciació audiovisual. Aquí és visualitzada i escolta al personatge producte de la seva ment, és a dir, s'introdueix a l'enunciatari en el món possible dels deliris d'en Pau Bayarri. Aquesta estratègia enunciativa ha estat destacada com a aspecte distintiu dels tractaments previs d'aquest tipus de trastorns –psicosis o esquizofrènia–. És una alteració de l'habitual enunciació

¹ La incursió en el context educatiu, més enllà de l'esfera d'acció íntima de la llar és el que, unit a la repercussió mediàtica dels casos de *bullying* en el context coetani ajuda a entendre la polèmica generada entorn a aquest cas concret del serial televisiu català. Tal i com recull Vives (2007), pocs mesos després de que la Conselleria d'Educació denunciés la publicació d'informes sobre l'assetjament escolar a Catalunya basats en dades falses que denotaven una voluntat alarmista (setembre de 2006) es resolia la reclamació per part del Síndic de Greuges al Parlament de Catalunya sobre l'adequació dels continguts respecte l'edat mínima de visionat sobre el cas d'assetjament escolar a *El cor de la ciutat* –en el període en què es representaven les agressions, el segon bloc de gener a març de 2006– conclouent que no es vulnerava el principi de protecció del menor. (Butlletí Oficial del Parlament de Catalunya, n.63, de 27 d'abril de 2007; referència a Vives, 2007:83-84).

audiovisual neutra –ocularització zero o interna secundària a través de pla/contrapla que hem definit com a genèrica (capítol 6)– que també es detecta quan s'introdueix a l'enunciatari en el món possible dels angoixants somnis de la víctima de *bullying* la vespra del dia que ha de retornar a l'institut (escena amb què finalitza el capítol previ a l'atac defensiu que tanca el segon bloc de la temporada).

En el cas de l'assetjament escolar, al marge d'aquests recursos enunciatius perceptius, hem destacat la importància de la focalització interna variable on la trama segueix atorgant un pes similar a la víctima i l'agressora o fins i tot, contraposant-les en escenes paral·leles a la llar, per permetre a l'espectador implícit la comprensió d'un i altre rol –agressora i víctima– a través de personatges equitatius (nous fixos principals). Sobre aquest tema tornarem en l'apartat final de les conclusions.

2. Temes d'interès social en què la norma social no està consensuada o el marc jurídico-legal no s'ajusta als principis ètics definits com a vàlids

2.1. *Problemàtiques socials on l'origen i/o la resolució del conflicte depassa l'acció de l'individu com a ciutadà*

En aquest agrupament incloem sobretot el cas destacat en l'epígraf dedicat a la immigració –(4) *Els immigrants com a col·lectiu de risc*– i més enllà de les actituds transfòbiques referides més amunt, el que gira entorn a la identitat de gènere i el risc d'exclusió –(5) *Transsexualitat*. Sobre ambdós temes versen diferents trames, tal i com hem definit en el capítol 7, on s'encadenen o es concentren problemàtiques d'índole diversa. Les que aquí centren la nostra atenció són aquelles en què s'evidencia la limitació per actuar de l'individu, tant si es tracta del propi afectat com de qui vol ajudar-lo en prendre consciència del problema –a títol personal o organitzat com a col·lectiu cívic– que es revela com a igualment incompetent en algun moment de la trama (en termes greimasians: sap, vol i sent que ha de fer alguna cosa però no pot fer res). Quan es fan evidents aquestes limitacions del sistema social, tant pel que correspon a la definició del marc legislatiu, com a l'acció de les institucions que encarnen el poder executiu i judicial (constituïdes en rols d'oponents), el conflicte es defineix en termes d'injustícia social, i fa explícits a través dels punts de vista ideològics dels personatges implicats la reclamació de canvis que afecten a l'exercici del poder polític. En aquest sentit és que també incloem aquí els temes d'interès social inclosos com a casos destacats –(9) *Avortament en l'adolescència* i (8) *Especulació immobiliària versus moviment okupa*– o l'atur i les tasques assistencials dels malalts amb un grau de dependència alt, que remeten de manera eventual a l'acció

institucional (en aquest cas com a ajudants ineficients) i sense concretar de manera explícita reclamacions, visibilitzen problemàtiques on caldria revisar els paràmetres de l'Estat del benestar o implementar noves polítiques públiques (àrea sociosanitària i socioeconòmica).

Pel que fa la **immigració**, paga la pena recordar aquí les dues línies que *El cor de la ciutat* descriu entorn a la precària situació en què es troben els personatges immigrants ja sigui per regularitzar-se o per aconseguir viure en condicions dignes (treball, habitatge). En l'epígraf 7.6 hem descrit la recurrència de casos conduïts per personatges immigrants ocasionals i personatges autòctons fixos secundaris en què el recurs per a la regularització és el matrimoni, que s'emmarca com a conducta il·legal en el darrer tractament –tant per la transacció econòmica de rerefons com per l'oposició que representa l'administració en entrevistar els futurs cònjuges per verificar l'existència d'una relació sentimental–. Tot i així, el judici moral és unànime entre els personatges: la finalitat justifica els mitjans. Un argument que, com en els casos de delinqüència emmarcats en la picaresca socialment legitimada, es reforça amb la percepció d'inexistència de danys a tercers –“no fer mal a ningú”, on “ningú” es limita a l'individu o grups, mai la institució–. Aquí, el punt de vista conceptual inferit per a l'autor implícit en no ser descoberta l'estafa, el que evita depurar responsabilitats o impartir càstigs, i narrar la recompensa de l'acció d'ajuda del personatge autòcton amb la visita de la família llatinoamericana a la que s'ha facilitat el reagrupament.

El cas destacat sobre la immigració, en canvi, pressuposa un tractament i emmarcament del tema que permet fer una proposta discursiva sobre judicis morals. Tal i com hem vist es narra encadenant trames al llarg de la temporada, on la resolució és només provisionalment positiva gràcies a l'acció solidària de la comunitat de veïns –autodefinida com a ideal, en la línia de les anàlisis de Patterson i Stewart (1981) per a *Coronation Street*– però inviable a llarg termini. El que hem descrit a partir del binomi realisme-melodrama en la recerca precedent, aquí ens remetria a la imposició del criteri de versemblança en termes de representació de conflictes i resolucions factibles en un món possible proposat com a declinació del que el destinatari entén com el seu context immediat.

No insistirem aquí en aquest punt sinó en els aspectes de la proposta discursiva sobre aquest tema d'interès social que afecten a la seva definició dels valors compartits per la comunitat sociocultural. Així, el tractament del cas destacat sobre la immigració implica en major o menor mesura un conjunt prou ampli de personatges fixos, sobretot secundaris o d'ambient, que polemitzen el discurs aportant diversos punts de vista ideològics. En el món possible d'*El cor de la ciutat* les condicions vitals en què es troben els immigrants com a col·lectiu de risc d'exclusió social, agreujades pels que no s'han acollit als processos de regularització (desempament per indefinició

del marc legal), són objecte de debat i preocupació en el fòrum públic que representen les reunions de l'associació de veïns al bar Peris. La reminiscència a l'originària *La granja* en la proposta plural de discursos per a la identificació de l'espectador implícit sobre el tema d'interès social en què es centraria posteriorment *La vida en un xip* és evident.

Aquí hem recollit la contraposició dels principals arguments, on es recorren els diferents estadis de desenvolupament moral sobre els que s'estructuren els valors amb què es jutja el problema. Predomina l'orientació instrumental i relativista entre els personatges reticents a participar de la iniciativa solidària proposada per la Pilar Balaguer i en Francisco Luque: els que subscriuen els prejudicis de la immigració com a amenaça i recorren al sentit quasi-estadístic per confirmar-los o els que, havent-se compromès a participar se'n desdiuen i en veure recriminat el seu comportament individualista redefeixen el que és just com allò que correspon als seus interessos en aquell cas concret. Entre els personatges més proclius a l'ajuda solidària es troben els que han superat l'estadi de moral de conformitat interpersonal, i més enllà d'actuar moguts per l'aprovació social (“no fem res dolent”) creuen fermament en la necessitat de contribuir a l'ordre social o en un nivell postconvencional, apel·len al contracte social i els drets individuals “a una vida digna”. A aquest darrer discurs de la Montse Borràs, com a personatge que reuneix un punt de vista ideològic condicionat per la seva implicació –vídua d'en Huari– s'hi afegeixen els dels dos personatges fixos secundaris grans que engeguen aquest tipus d'iniciatives a *El cor de la ciutat* i que narrativament hem analitzat en rols d'ajudant protector (maternals i/o paternals) que s'apropen a la definició d'un estadi de principis ètics universals en dur fins a les seves últimes conseqüències la defensa de la igualtat o el respecte a la dignitat com a drets humans amb els que adquireix un compromís personal: la Pilar Balaguer quan assumeix el cost de la repatriació del cadàver del Yasir o incita a en Kanam a considerar com a atenuants les circumstàncies en què es trobava en Tariq (factors situacionals) quan va ocultar l'accident.

És a través del discurs sobre l'atribució de la responsabilitat última del problema verbalitzat per aquest personatge (“la culpa és de qui us tracta com si fóssiu esclaus”, l'empresari) i la indignació davant la inacció de les institucions –policies, jutges i fins i tot, mitjans de comunicació–, així com de la lectura de la carta d'en Kanam a la dona del germà mort on es remet al que “hauria de ser” (un *món possible* ideal somiat pels personatges però no efectiu ni factible) que l'autor implícit construeix un discurs on defineix l'existència d'un problema (punt de vista perceptiu) del que cal prendre consciència i situa les claus de resolució en termes d'acció política (punt de vista conceptual o ideològic).

En paràmetres similars, i a través del mateix personatge de la Pilar Balaguer, hem destacat el cas de la **transsexualitat**. Aquí és interessant recordar la

temptativa inicial d'actuar d'acord als propis interessos, de la que el personatge fix secundari acaba desmarcant-se aliè als arguments que sostenen l'actitud transfòbica del pare de la noia. També els personatges que ajuden a la jove transsexual en el problema laboral descriuen una moralitat d'orientació legalista o de contracte social “tothom hi té dret”, però tal i com hem descrit, l'oponent és la institució, que a falta de definir el marc jurídic-legal del col·lectiu el condemna a patir el risc d'exclusió (trama de conflicte administratiu: carnet d'identitat). Tot i així, el pes específic de la trama és molt menor, i no es promou la construcció de debat o fòrum social atorgada a la immigració.

Aquesta divergència la trobem també entre el tractament contingut de **l'avortament en l'adolescència, l'atur**, o fins i tot la **dependència assistencial**, on les situacions d'interacció en què es constaten les limitacions del marc legislatiu o de l'Estat de benestar social restringeixen els discursos proposats als dels personatges directament implicats.

Així, el cas de l'adolescent que busca alternatives per a avortar sense l'autorització del tutor que prescriu la llei i posa en risc la seva salut per evitar haver de dir-li a la germana –dialogat únicament amb l'amiga que li dona el contrapunt legalista com a personatge més distanciat– mostra com la llei força una definició determinada del problema. L'adolescent no pot actuar per si mateixa de la manera més segura –sanitàriament– i es veu forçada a requerir l'acció dels adults (restricció a ser destinador-contracte). Si no pot o no vol fer-ho, l'adult queda relegat (potencial oponent) i l'adolescent incrementa la seva vulnerabilitat. Malgrat que a *El cor de la ciutat* s'insisteix en què allò correcte hauria estat comptar amb l'ajuda de la germana, es narren clarament els motius (vergonya, temor a la reprovació) que impedeixen a l'adolescent actuar en aquest sentit. S'obre així, l'alternativa d'intervenció institucional: dotar a l'adolescent de la potestat d'actuar per resoldre el problema (modificació del marc legal que posteriorment es materialitza en el context espanyol).

D'altra banda, en el cas de l'embaràs adolescent precedent del que hem assenyalat com a especificitat la seva adscripció al nucli familiar dels Galiana, les escenes en què es planteja l'avortament com a solució es limiten a mostrar un punt de vista ideològic homogeni entre tots els familiars implicats –a excepció de la tènue contraposició que representaria en Jon, en facilitar al pare de la criatura el que voldria per a ell, la paternitat– mentre que els supòsits legals de la sanitat pública esdevenen un obstacle salvable per a adults amb recursos econòmics. Val a dir que, tal i com hem recollit en el capítol 7, l'emmarcament de l'avortament com a dilema moral entorn al valor de la vida del nen o els drets de la mare correspon als casos de la primera temporada analitzats per Ortega (2002), on es pluralitzen les eleccions, sent el darrer –personatge fix principal, Marta Vendrell– on hem destacat la base

de dret a escollir de la mare (consensuat familiarment) que tanca la seva tènue definició com a tema d'interès social des d'aquest punt de vista a *El cor de la ciutat*.

En quant a l'atur, la solució passa per reestructurar la jerarquia de valors en funció de les necessitats vitals que suposa la crisi econòmica familiar: treballar fora de l'estricta definició legal (economia submergida) i ètica per poder sobreviure. El que es representa com un judici moral breument en els intercanvis dialògics del nucli familiar dels Peris (dignitat o amor a la família) que verbalitzen el conflicte de valors intern al que es veu abocat el personatge d'en Peris. Com en l'episodi anecdòtic en què roba una figureta del pessebre, és important destacar que la justificació per incórrer en la il·legalitat remet a causes socio-estructurals. Al igual que per a l'immigrant que substitueix, el context –ineficient ajuda de l'Estat del benestar (Inem) per a la integració laboral, agreujada per la inexistència del subsidi d'atur com a treballadors autònoms– incrementa la seva vulnerabilitat. Aquest tractament discursiu que també hem destacat en la discussió entre les germanes Bosch i la seva filla sobre la forma de procedir en la cura i atenció de l'avi malalt –necessitat d'assistència mèdica professional i atribució de responsabilitats en el si familiar pel que fa a la solidaritat funcional i emocional– ens permet revisar un plantejament comú pel que fa a la capacitat auxiliadora de les institucions-

En tots tres casos s'evidencien les limitacions que imposa el marc legislatiu o les polítiques públiques insuficients o deficitàries en l'àmbit ocupacional i sanitari del personatge com a ciutadà, on de nou ha de recórrer a alternatives d'acció individual que posen en risc la seva vida o passen per reestructurar la seva jerarquia de valors i acceptar la renúncia obligada al que considera drets bàsics (treball digne) o el seu codi de conducta legítimat (sinceritat i assumptió de responsabilitats, en l'avortament adolescent, per exemple).

Eixos sobre els que es convida a la reflexió entorn al tema d'interès social del **moviment okupa** a partir del qual *El cor de la ciutat* planteja els problemes de convivència social i enllaça, per contraposició, amb el perjudici causat a la societat –personatge col·lectiu de la comunitat veïnal– per l'acció d'individus amb interessos particulars ajudats per la inacció o el consentiment dels polítics de l'administració local (**especulació immobiliària**). La veu de denúncia en el darrer cas l'articulen el personatge fix secundari descrit anteriorment com a representat de la moralitat d'orientació legalista –en Francisco Luque– que connecta ràpidament amb el discurs de la líder ideològica dels okupes –contracte social o compromís per conviure– i els defensa més enllà de la implicació personal que pugui tenir amb la Kristina Fabra, l'altre personatge fix de connexió, per un objectiu ideal compartit: el bé comú.

A l'altre extrem dels discursos intradiegètics que *El cor de la ciutat* promou sobre els okupes en les reunions de l'associació veïnal es troba el del jove especulador –que evolucionarà de l'egocentrisme individualista a la moral adaptada d'expectatives mútues mogut per l'interès amorós al llarg de la trama–. L'Ivan Crespo actua exclusivament pels seus interessos tot i reconèixer els dels altres, i proclama cínicament la seva crítica a la moralitat de l'ordre social que imposen el Francisco i l'Aureli en les mesures adoptades com acció col·lectiva dels veïns (renunciar al xantatge i donar una oportunitat als okupes). A aquestes escenes de confrontació de punts de vista conceptuals oferts a l'espectador implícit cal afegir que la peculiaritat de la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat* sobre aquest cas concret radica en el que hem descrit com a construcció pluralitzada del col·lectiu –des de l'individualisme dels “krostes” a la més ferma defensora del moviment okupa, fins i tot, malgrat el conflicte d'interessos que li planteja la seva relació sentimental amb l'especulador. Tot i així, el pes de la història d'amor impossible i la resolució melodramàtica de final feliç de Can Sarró reforça la positivització del moviment okupa. El seu emmarcament com a conflictivitat social es veu neutralitzat quan en el decurs de la trama el tracte dispensat als okupes pels personatges que conformen el col·lectiu barri canvia (d'acord a l'objectiu comú –equipaments cívics– que els uneix) i quan al final de la trama les acusacions més greus (robatoris, destrosses) es defineixen com a injustes –sancionaven al grup per una acció individual malintencionada (traïdor) que els confirma com a víctimes dels seus prejudicis–.

2.2. Problemàtiques socials que es plantegen dilemes morals

En darrer lloc volem referir-nos als temes d'interès social sobre els que *El cor de la ciutat* ha fet una proposta discursiva en la que defineix una situació de crisi de valors socials compartits en termes de dilemes morals que exigeixen la seva reestructuració a més d'un individu (conflicte social –família, escola, justícia– i no intern): (6) *la integració dels discapacitats psíquics en el seu pas a la vida adulta*, (7) *l'entànasia o auxili al suïcidi*, i en darrer lloc, el model de justícia retributiva a impartir sobre els joves delinqüents en funció de l'atribució de responsabilitats entre els adults que conformen el seu entorn social, del que s'ha destacat el cas (3) *d'assetjament escolar*; o en termes de viabilitat en adults (1) *la reinserció de violadors múltiples*.

Així, tal i com hem exposat en el capítol de resultats, la **integració en la vida adulta dels discapacitats psíquics** es planteja en termes dilemàtics a partir de la introducció d'un segon personatge (i família) que contraposa al discurs de discriminació positiva i protecció maternal establert fins aleshores sobre el personatge principal fix del nucli fundacional Borràs-Crespo, un discurs moral postconvencional on el bé es defineix en termes de drets humans universals. La discapacitat psíquica es planteja com a *limitació* que cal considerar per a plantejar mecanismes preventius i/o de suport per part dels

progenitors o adults responsables en comptes de com a *problema* a assumir en el si familiar des d'on es justifica la negació de drets individuals com ara el respecte a la llibertat o a la intimitat. Aquest nou discurs s'imposa en algunes àrees de la vida adulta –integració laboral, sexualitat i reproducció, després del dilema que concentra la Montse Borràs com a personatge implicat que ha de reestructurar els valors socialment compartits d'amor materno-filial i protecció dels més febles sobre els que ha jutjat les seves accions d'acord a una finalitat última que justament ara obstaculitzen: la felicitat del seu fill. Tot i així el terme mig entre una autonomia ideal exacerbada i una sobreprotecció maternal que retalla drets s'assoleix en alguns dels aspectes abordats seqüencialment on també es legitima la dinàmica d'assaig i error a fomentar en comptes de recelar de la capacitat de viure emancipats, i la idea de què no hi ha una única solució possible.

En el cas de **Pauxili al suïcidi** el conflicte de valors –dret a la vida i dret a la dignitat– es planteja com un problema moral que, al marge de la seva definició jurídico-legal, genera el debat social més controvertit de la trajectòria d'*El cor de la ciutat*. En aquest cas no es representa com un tema objecte de discussió pública en fòrums amplis –reunions al bar– sinó com una qüestió sobre la que els personatges que poblen el món possible d'*El cor de la ciutat* no poden deixar d'expressar la seva opinió, és a dir, d'emetre judicis morals sobre una situació que posa en evidència una crisi de valors. La multiplicitat de punts de vista conceptuals, més enllà dels personatges implicats com a familiars dels protagonistes, ve garantida per la introducció del tema a través d'un personatge principal fix plenament integrat en la xarxa de relacions paradigmàtiques del serial.

Així es recullen justificacions de l'acció com a acte lògic d'amor de personatges on preval el punt de vista d'interès –els néts de tots dos avis– o que en comparteixen la conceptualització del problema, en part, per empatia –els homes Peris–. Altrament, es mostren judicis de l'acció com un acte que atempta contra el dret bàsic a la vida: ja sigui des d'una moralitat orientada a la llei i l'ordre social –des d'on s'avalua la sanció penal, més enllà fins i tot de la implicació que el personatge pugui tenir amb l'àvia jutjada (cas de la Cinta)– o de contracte social, com la d'en Francisco Luque. Els primers emmarquen la qüestió com un conflicte judicial però el segon, com el personatge d'en Pere Piqué –advocat defensor al que la fiscal recorda que no han de convertir el judici en “un debat social sobre l'eutanàsia”– s'apropa a la definició de conflicte ètic que entenem planteja l'autor implícit.

La nostra recerca ens duu a concloure que en el seu decurs, *El cor de la ciutat*, tal i com hem apuntat en l'epígraf 7.10 en agrupar resultats entorn a la tercera edat, la salut i la mort, fa una proposta discursiva en què la vida és molt més que un dret –es celebra, com la família i la comunitat, en el predomini d'històries on es convida a mirar endavant i gaudir del temps “que ens queda

per viure plegats”–. La incursió en la problemàtica social entorn al dret a morir dignament ha de ser entesa des del dret a la dignitat que impregna la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat* en tot el conjunt de temàtiques d'interès social que hem agrupat sota l'emmarcament de narracions prototípiques de reinserció i risc d'exclusió social.

Concloem també que el cas de l'auxili al suïcidi representa una aposta clara de l'autor implícit pel que fa a la construcció d'un tema on es qüestiona la definició del marc jurídic-legal i del codi deontològic dels professionals mèdics i es convida a la reflexió a l'espectador implícit oferint-li la possibilitat de sentir i comprendre algunes de les perspectives de judici moral que poden ser aplicades a l'hora de dirimir un model de justícia plenament consensuat per a un tema també controvertit en el seu context socio-polític de referència. El que el configura com el tema d'interès social que, juntament amb el tractament de l'assetjament escolar que revisarem tot seguit, millor il·lustra el potencial d'*El cor de la ciutat* com fòrum per a la construcció social de la realitat catalana.

El tractament de l'**assetjament escolar** (*bullying*) la sisena temporada d'*El cor de la ciutat* constitueix un dels casos més significatius a efectes de la nostra recerca ja que, tal i com ha estat àmpliament detallat en el capítol 7, reuneix en el seu plantejament serial diversos aspectes a tenir presents. D'una banda el protagonisme equitatiu entre víctima i agressora, de manera que tant els factors disposicionals (caràcter) com situacionals (context familiar) són desenvolupats per a ambdues noies. D'altra banda la seva definició com a personatges principals fixos als que es dona continuïtat permet, malgrat “donar per tancat el tema”, que s'hi s'encadenin trames i situacions on es segueix la seva evolució (reinscripció social de l'agressora, ressonància en l'altre cas de *bullying* o epíleg). A més es recorre a variacions enunciatives com a mecanisme per promoure la identificació o l'empatia amb els espectadors i s'hi afegeix la dinàmica final de sensibilització que completa el tractament dels dos aspectes on l'individu i la família poden incidir: el silenci còmplice de la víctima i la detecció i correcta interpretació dels indicis. I pel que fa al grup agressor d'iguals, s'inclou una definició contrastada a partir dels dos extrems representatius: el personatge més feble –el que té més a guanyar i es mou per por o relativitza el judici moral de les seves accions (orientació instrumental– i el més fort, que acaba confrontat al dilema de subvertir o no els seus valors ètics originaris (familiars).

Tot i així, el que aquí volem destacar, en últim extrem, és el dilema moral entorn al judici del bullying que comporta l'avaluació de danys, la depuració i acceptació de responsabilitats compartides i sobretot la idoneïtat del càstig a imposar (justifica retributiva o sancionadora) sobre un menor a la que es pot condicionar irreversiblement el futur. Aquest dilema que sosté la directora

del centre educatiu a l'hora de fer el seu informe judicial, reapareix la setena temporada en la trama que tanca el procés penal amb una amonestació.

La sisena temporada es plantejava com a contraposició de dos models d'educació dels joves en el si familiar, com a seu del benestar personal i el creixement moral (autoestima i habilitats socials), que es problematitzen en el pas a l'adolescència dels fills, i afecten a la convivència a les aules (inhibició versus agressivitat; falta d'empatia). La setena temporada, en canvi, s'emmarca com un problema de definició del marc jurídic-legal. Aleshores l'avi, com a tutor familiar, força una demanda de perdó públic de l'agressora a la víctima però no és fins a la darrera temporada del serial, quan es dona per superat el procés de desenvolupament moral bàsic de la Sandra Benjumea –de l'estadi d'individualisme al compromís social on s'actua amb responsabilitat i atenent les expectatives dels altres– que no s'actualitza la resolució positiva com a incipient amistat. En aquest punt és fàcil connectar amb els altres casos de reinserció juvenil on s'ha posat en qüestió el rol de la justícia retributiva com a sancionadora quan penalitza massa tard o dificulta la convivència a joves moralment reconduïts més que no pas quan se li atribueix un valor educacional (prestació de serveis comunitaris).

La reinserció social de delinqüents és un tema central d'*El cor de la ciutat* que el travessa de l'obertura al tancament. El darrer cas destacat –(1) *Reinserció social de violador múltiple*– és el que millor recull el debat social sobre la confrontació entre l'orientació moral legalista o de contracte social –el periodista com a punt de vista conceptual sense condicionaments i l'assistent social desacreditada professionalment pel seu interès amorós que defensen els drets inherents a “viure en democràcia”– i les que posen en dubte el principi en la seva aplicació al cas concret (relativisme) ja sigui perquè els afecta directament –en el cas de les víctimes o els que van ser enganyats pel violador, entre els que hem destacat el que va ser el seu millor amic– o perquè expressen una ferma convicció en què el correcte no passa per la norma legalitzada: el càstig és insuficient (l'opinió extrema la verbalitza el personatge discapacitat psíquic: “vull que es mori”) o cal una prohibició que previngui mals–. El punt de vista intradiegètic més destacat és el que reté el dilema moral des de l'inici –el germà– que conclou justificant el seu intent d'assassinat en pro del dret a la vida i la llibertat dels altres (seguretat de les víctimes) i alleugerit pel suïcidi expiatori amb què es sentència que la rehabilitació dels transgressors de les normes socials no sempre és possible.

Els valors socials als temes d'interès social del món possible d'*El cor de la ciutat*

Volem fer una darrera reflexió general entorn als valors socials que la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat* situa com a continguts dels judicis morals que planteja entorn als temes d'interès socials que ha tipificat i destacat al llarg de la seva trajectòria. D'acord als nostres pressupòsits d'investigació el que recollim a continuació és la base moral de la societat que conforma el món possible d'*El cor de la ciutat*, que no ha de ser jutjada sinó com a “circumstancialment certa o real” (Pericot. 2002)².

El món possible d'*El cor de la ciutat* defineix un **model de convivència democràtic basat en el respecte mutu** dels valors establerts com a **drets bàsics** en l'ordre social: en primer lloc la **vida**, la **llibertat** de les persones, i en segon lloc, la **dignitat** i la **igualtat**. La **família** més que no pas la comunitat, juga un rol bàsic per al benestar i la sociabilitat de l'individu. Però com a món possible *dinàmic* evoluciona transgredint, qüestionant i confrontant aquests valors socials generals en les situacions d'interacció social que el fan reafirmar i/o redefinir les seves creences socials compartides³.

RESPECTE MUTU: LIMITS ACCEPTABLES

En la seva aplicació sobre els individus i les seves accions, es legitimen els mecanismes de control destinats a sancionar als transgressors en la mesura en què l'ordre social respon a la normativa jurídica. Així, la tolerància social vers les accions que estan tipificades com a delictes denota una jerarquització de valors que situa en darrer terme el dret a la propietat privada. Sobre aquest tipus de delictes, es qüestiona l'aplicació de la justícia retributiva o fins i tot, de la sanció social coercitiva sobre els transgressors. Els casos més evidents

² Insistim fins a les últimes pàgines de la nostra tesi en negar el *transplantament de la realitat* que ha distorsionat la recerca sobre serials televisius. “El món possible és considerat “real” en tant que fa referència a un món narratiu d'estructura cultural que, malgrat no ser efectiu, és “cert” en la mesura en què està format per un conjunt d'individus dotats de propietats i d'esdeveniment, que es jutgen com a possibles i coherents” (Pericot, 2000:64)

³ Descartem aquí la inclusió al conflicte entre valors socials compartits en la seva dimensió de confrontació de cultures (Van Dijk, 1999), que al serial només ve introduït narrativament per la via de la immigració –tal i com l'hem inclòs en l'epígraf 7.6 a propòsit dels personatges més consolidats (en Huari, les dos primeres temporades) i la Dhara (les dos últimes). *L'altre*, és doncs, el magrebí –marcat per la seva religió musulmana– o l'hindú –marcat per la tradició familiar– on la variable de gènere cobra importància com a element de discussió. Ens remetem una vegada més a l'excel·lent aportació de Lacalle (2008).

són els que s'emmarquen en el *frame* de la picaresca com a forma de vida o actuació tramposa i aprofitada (“feta la llei, feta la trampa”) fortament ancorada en l’imaginari simbòlic de l’enunciatari que ha d’interpretar el món possible del serial. Però pels que igualment s’aplica una orientació cap a la norma social consensuada: “Fins i tot aquells que actuen “immoralment” generalment s’adapten a la moral imperant en intentar ocultar o excusar la seva infracció de les normes (la hipocresia és l’homenatge que el vici rendeix a la virtut)”. (Berger i Luckman, 1997:121)

Sobre els contraventors de les normes que han complert condemna penal, els individus del món possible d’*El cor de la ciutat* apliquen el respecte al dret a la llibertat de les persones però supediten el principi d’igualtat al respecte mutu que permet la convivència. En aquest camp el que es problematitza és la reinserció social dels individus que, més enllà de ser reincidents o no en les seves accions delictives, es mostren com a *desviats* (Goffman, 1974): no interioritzen la normativa social ni es ceneixen a les expectatives legítimes de respecte per les regles de convivència.

SANCIONAR: CASTIGAR O EDUCAR

Per als individus en edat adolescent en aquest estadi de desenvolupament moral preconvençional, la societat del *món possible* d’*El cor de la ciutat* es qüestiona l’aplicació de la justícia retributiva com a mecanisme correctiu (el valor educatiu del càstig) i defineix l’origen del problema en una crisi de les institucions de socialització primàries – essencialment la família, però també l’escola a la que es corresponsabilitza com a model per a l’adquisició d’habilitats interpersonals (cas de *bullying*)–. En canvi, quan el *desviat* és un individu en edat adulta, el que es replanteja és l’aplicació del principi d’igualtat sobre el respecte dels drets bàsics de la víctima i del transgressor que no té en compte la reciprocitat necessària del contracte social. La ineficàcia dels mecanismes coercitius per al control com a prevenció de les institucions justifica i legitima la reestructuració dels valors socials compartits en aquests casos: l’individu anteposa el dret a la llibertat de la víctima per sobre de la vida de l’agressor. Val a dir que en el cas extrem del violador múltiple els discursos de la llei del Talió –l’ull per ull– que sostenen estrictament els personatges implicats són els que justifiquen la pena de mort, que al món possible d’*El cor de la ciutat* no podem inferir ni com a legalitzada ni com consensuada socialment.

EL BENESTAR INDIVIDUAL I LA FAMÍLIA

Tot respectant la idiosincràsia del melodrama que hem descrit en el marc teòric de la nostra tesi, el món possible d’*El cor de la ciutat* situa a la família com a estructura primordial de sociabilitat i seu del benestar interior dels individus. Segons el principi de “conflicte necessari” propi de la narrativa, és

lògic entendre que això implica tant sentiments positius com negatius on la família pot promoure l'equilibri o el desequilibri afectiu, i condicionar, sobretot, el creixement moral i l'adquisició d'habilitats socials. En els temes d'interès social destacats –drogodependències i violència domèstica– on el rol de la família esdevé clau, el que es posa en crisi és la solidaritat afectiva (amor i respecte als altres) i la cohesió familiar (confiança mútua).

Així doncs, en el model de convivència del món possible que sosté *El cor de la ciutat*, els individus es retreen la falta d'amor i respecte entre pares i fills, o es qüestionen la seva conducta pel que fa a l'aplicació d'aquests valors (cas de *bullying*). No toleren l'extrem que duu a l'agressió física sobre els fills però es mostren flexibles en els seus judicis morals quan es tracta d'accions no reiterades ni conscients, i l'individu mostra penediment i consciència de les regles de convivència. En aquests casos es prioritza de nou la família com a estructura primordial de sociabilitat i benestar emocional dels fills com a base del perdó social (segones oportunitats). En el cas dels abusos sexuals, en canvi, es fa evident que la família no és una institució de socialització vàlida si no es respecten els drets bàsics dels seus individus: en termes de solidaritat consensual (o valors compartits) es contraposen actituds en què el propi benestar (salvaguarda de la imatge pública) s'anteposa al dels fills (necessitats afectives).

TOLERÀNCIA A LA DIVERSITAT

Els conflictes familiars al món possible d'*El cor de la ciutat* també ens connecten amb una dimensió social més àmplia dels valors compartits en el que hem descrit com a problemàtiques de risc d'exclusió originades en la transgressió individual d'una norma social consensuada com a “políticament correcte”. El que ens ha dut a no incloure el principi d'igualtat com a base del model de convivència consensuat al món possible del serial. Tal i com hem recollit en les darreres conclusions sobre els casos d'homofòbia i transfòbia en el si familiar, al igual que per a la jove seropositiva –tot i la representació normalitzada que promou el significat del text, que subscriuim de l'anàlisi de Lacalle (2005), també per als immigrants fixos (2008)–, al món possible d'*El cor de la ciutat* el principi d'igualtat no s'aplica plenament i de manera general sobre aquests col·lectius. El consens social promou la tolerància de la diversitat però no la igualtat, que delega com a *desideratum* dels afectats o dels individus de moral postconvencional –defensa dels principis ètics universals–. Una base sobre la que també es treballa la discapacitat psíquica en emmarcar-se com a tema d'interès social, quan depassa l'acció en el si familiar i remet al que hem descrit com a carència de consens social.

JUSTÍCIA SOCIAL I CIUTADANIA

Això ens remet als temes d'interès social on els individus del món possible d'*El cor de la ciutat* concentren la seva activitat dialèctica com a ciutadans, generalment en converses privades a la llar o els llocs de trobada ocasional, però també en el que es representa com a fòrum públic (associació cívica i moviments socials en l'espai sociocentripet que és el bar Peris). Es jutja i s'avalua el sistema social, a partir de conflictes que adquireixen una dimensió política en descriure'ls com a injustícia social, bé per definició de l'estructura general de valors sobre la que es pacta el model de convivència social, o bé perquè la seva aplicació a situacions concretes no es considera justa o ben resolta.

Així, els individus del món possible d'*El cor de la ciutat* es qüestionen l'aplicació del dret d'igualtat –més enllà de la tolerància– i el dret a la dignitat que sosté la definició de les polítiques públiques aplicades als immigrants i els transsexuals. Constaten també la seva vulnerabilitat com a ciutadans quan es troben en situacions que els generen dilemes morals difícils de resoldre sense traïr-se a hom mateix o als membres de la família, tal i com hem descrit per a l'avortament en adolescents o l'atur.

El món possible d'*El cor de la ciutat* manté un dilema moral obert entre el dret a la vida i el dret a la dignitat de les persones que qüestiona la tipificació del codi penal de l'acció d'auxili al suïcidi i la definició del codi deontològic dels metges. I de la mateixa manera es planteja alternatives per a garantir la felicitat dels joves discapacitats psíquics que els apropin a l'expressió ideal del principi d'igualtat i compatibilitzin la protecció de la vida amb els seus drets bàsics com a individu autònom (intimitat, dignitat, llibertat).

Com a crisi *d'aplicació* dels valors socials compartits a accions i situacions tenen en comú el principi bàsic de debat, de manera permanent, el model de justícia social. El que en últim terme considerem la característica bàsica de la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat* sobre temes d'interès social.

El cor de la ciutat com a acció comunicativa

La revisió dels valors socials compartits sobre els que s'estructuren els judicis morals dels individus que poblen el món possible d'*El cor de la ciutat* –al marge de la seva aplicació o l'apropiació ideològica que en facin per promoure els seus interessos–, no denota canvis substancials en el seu recorregut. El que concorda amb la nostra conclusió prèvia sobre l'agenda temàtica: com a proposta discursiva sobre temes d'interès social, *El cor de la ciutat* respon a un model intel·ligible i coherent malgrat la variabilitat entre temporades que nosaltres hem analitzat en el text (capítol 6) i que els estudis precedents del serial català estudien d'acord als condicionants de producció o des de la perspectiva de l'emissor (Castelló, 2005).

Si fins ara hem descrit les conclusions entorn a *quins* temes d'interès social ha narrat, *què* n'ha dit i *com* els ha definit i plantejat a l'espectador implícit, en últim terme volem centrar-nos en els *per quès* o punts de vista d'interès de l'autor implícit. Sobre aquesta base, i d'acord al que hem afirmat fins ara, volem recollir ara les nostres conclusions sobre l'acció comunicativa que Televisió de Catalunya com a instància emissora última del serial ha dut a terme a través d'*El cor de la ciutat* (2000-2009), com a una nova formulació d'hipòtesis sobre els objectius assumits pels creadors del serial en qualitat d'enunciador que es comunica amb una intenció en un moment donat.

Així doncs, la modelització abstracta de l'anàlisi d'*El cor de la ciutat* com a proposta discursiva ens ha dut a distingir:

(1) *Temes d'interès social sobre els que existeix un consens normatiu –transgressió individual i/o actuació familiar–*, que han rebut un tractament múltiple i recurrent en el que s'ha diversificat la seva representació i les variables d'introducció i rellevància (protagonisme i longitud de la trama) definides en la nostra anàlisi. Però on coincideixen, en canvi, els punts de vista perceptius i conceptuals de l'autor implícit com a homogenis: el com defineix el problema (emmarcament) i el que pensa sobre el tema (atribució de responsabilitats) és comú en tots els casos narrats.

El que ens duu a definir l'acció comunicativa d'*El cor de la ciutat* en aquest punt en termes de legitimació de l'estructura de valors socials compartits (norma/transgressió) o els que es rebutgen (veure figura 64):

- legitimació dels drets de reinserció social i no discriminació per raons diverses (identitat sexual, malalties o discapacitats, religió, cultura, etcètera)

- sensibilització de problemàtiques que afecten el benestar dels individus en l'àmbit privat (incorporades al debat d'esfera pública al llarg dels anys: drogodependències, violència domèstica i assetjament)⁴ de les que s'aporten pautes de comprensió.

Figura 64. *El cor de la ciutat*: acció comunicativa de conservació

DEFINICIÓ NORMATIVA CONSENSUADA

– transgressió individual –		– responsabilitat individual/familiar –	
COHESIÓ SOCIAL (regulació àmbit públic)		BENESTAR (regulació dialèctica privat/públic)	
ANOMIA/DESVIACIÓ DE LA NORMA	DISCRIMINACIÓ	CONFLICTE DE VALORS INTERNALITZATS –relacions amb hom mateix (salut) i relacions amb els altres (parella, família, escola i feina)–	
Delinqüència	Risc d'exclusió	Drogodependència	Violència domèstica (adults / menors)
Reinserció	(identitat sexual i de gènere, malalties o discapacitats, religió o cultura)	TAC Esquizofrènia*	+ delictes sexuals contra menors
		Assistència 3a edat	Assetjament moral o sexual en l'àmbit laboral i/o escolar*
LEGITIMACIÓ DE DRETS (norma social)		SENSIBILITZACIÓ PROBLEMÀTIQUES (intervenció familiar)	

⁴ La iniciativa de sensibilització vers certs temes d'interès social detectada aquí com a pròpia de la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat* sobre problemàtiques de violència en l'entorn familiar i laboral, la podem fer extensiva en la tematització duta a terme de malalties greus i tractaments mèdics –tal i com hem recollit en l'epígraf 7.6 en justificar la seva mínima referència en el capítol de resultats

(2) *Temes d'interès social on la problemàtica derivava de la falta de consens o del qüestionament del marc jurídic-legal en el món possible del serial*, que no responen majoritàriament a la variable de recurrència, però sí a les de rellevància (protagonisme fix i tractament serial). S'hi inclouen els *casos destacats* que hem analitzat amb major deteniment i els quatre casos únics, dels que s'ha assenyalat l'activació d'inferències lògiques de l'enunciatari a través del coneixement de l'agenda informativa d'actualitat com a característica comuna. Com hem vist, aquests casos tendeixen a oferir una major pluralitat de punts de vista conceptuals intradiegètics, per la seva expansió en la xarxa de personatges, o bé responen a l'estratègia de duplicar-ne la presència, per contraposar o fer més complex el punt de vista conceptual de l'autor implícit –per raonat o perquè queda subjecte a noves definicions d'un ideal no assolit⁵.

El que ens duu a definir l'acció comunicativa d'*El cor de la ciutat* en aquest punt en termes de promoció del debat públic –canvi social– (veure figura 65):

- conscienciació de l'existència de problemàtiques socials que requereixen la intervenció de les institucions (definició de paràmetres de l'Estat de benestar –àmbit sociosanitari i socioeconòmic–).
- reclamació d'atenció sobre qüestions d'interès social que plantegen alternatives al model social consensuat o un dilema que afecta a l'estructura dels valors socials compartits més bàsics (auxili al suïcidi, prevenció i sanció de l'assetjament escolar, reinserció de delinqüents sexuals i integració de la vida adulta dels discapacitats).

⁵ Aquests darrers són els casos en què s'ha detectat un discurs de moralitat postconvencional o de principis ètics universals a través de personatges secundaris com la Virgínia Chápuli, en el cas d'assetjament escolar; en Pere Piqué i en Francisco Luque, en el debat sobre l'eutanàsia; la Pilar Balaguer, en els casos de risc d'exclusió que afecten a immigrants i transsexuals; o amb menor repercussió, en Marcel Navarro, com a periodista implicat en un cas de corrupció judicial on reclama la restauració dels drets de les víctimes del règim dictatorial anterior, fins i tot quan perjudica al seu pare, per exemple.

Figura 65. *El cor de la ciutat*: acció comunicativa de transformació

DEFINICIÓ NORMATIVA NO CONSENSUADA
I/O QÜESTIONADA

–intervenció institucional necessària–		–model social de responsabilitat moral qüestionat–			
COHESIÓ SOCIAL	BENESTAR	Dilemes morals CONFLICTE LATENT EN L'APLICACIÓ O JERARQUITZACIÓ DELS VALORS SOCIALS BÀSICS (drets humans – vida, dignitat i igualtat)			
DISCRIMINACIÓ	GARANTIES SOCIALS	BENESTAR	ANOMIA / DESVIACIÓ DE LA NORMA (prevenció/sanció)		
Immigració	Atur i economia	Discapacitat psíquica	Auxili al suïcidi	Resinserció menors (<i>bullying</i>)	Reinserció violador múltiple
Transsexualitat	Especulació immobiliària Okupes				
	Avortament (adolescent)				
CONSCIENCIACIÓ de l'existència de problemàtiques socials que requereixen intervenció institucional		RECLAMACIÓ DE L'ATENCIÓ PÚBLICA I PROMOCIÓ DEL DEBAT (alternatives, límits i/o contradiccions del marc normatiu –responsabilitat moral i social–)			

Avaluació de la qualitat de la proposta discursiva d'*El cor de la ciutat* des d'una perspectiva ètica

Des de la perspectiva ètica que avalua la qualitat de la ficció en termes de diversitat d'*usable stories* o accés a una vasta gamma d'experiències com a dret a la ciutadania cultural a la que ens hi hem referit en els primers capítols de la tesi com la més pertinent als nostres interessos de recerca, l'alta recurrència temàtica d'*El cor de la ciutat* no és un valor positiu.

Partint d'aquí, creiem que aquesta valoració és aplicable també al repertori de marcs narratius que *El cor de la ciutat* ofereix en la major part dels temes que presenten un alt grau de recurrència, és a dir, els *temes d'interès social amb una definició normativa consensuada*, d'acord a les accions comunicatives de legitimació i sensibilització que tot just hem descrit. El que pot ser entès com a coherència pragmàtica del serial com a text i/o pot remetre a un nivell mínim de variació en el *frame cultural* on se sostenen els *subframes* i discursos sobre aquests temes d'interès social concrets.

En aquest sentit, paga la pena contemplar, atenent la variable temporal longitudinal, els marcs narratius de casos com els de la reinserció dels delinqüents sexuals –el violador múltiple o l'agressor reincident– que posen de manifest una confrontació de sistemes de valors sobre la reinserció social –*crisis intersubjectives de sentit*– i visibilitzen els lents canvis en la moral de la societat catalana. El mateix pot aplicar-se als casos sobre la immigració, en què el darrer des de la comèdia visibilitza discursos “políticament incorrectes” (tot i redreçar-ne la seva estereotipització –la moralina final de què no es pot generalitzar s'aplica ara tant en positiu com en negatiu–).

En relació a aquesta última idea, val a dir que en les accions de legitimació i sensibilització sobre temes d'interès social la seva recurrència també es tradueix en una representació de manera plural en quant a trames i personatges –de longitud i protagonisme–, el que rebaixa el grau d'exemplaritat i/o pot ser avaluat positivament en termes d'enriquiment de la *gamma d'experiències* ofertes a l'espectador, des de la variable de personatge i situació d'interacció. El que en termes d'anàlisi textual ens remet als criteris d'avaluació dels autors del monogràfic sobre *Coronation Street* (Dyer *et al.* 1981) en parlar d'estereotipificació *versus* la tipificació dels personatges (Gerargthy, 1991); i des de la psicologia cognitiva (Livingstone, 1990 i la teoria de l'estereotipització) caldria avaluar com a adquisició d'esquemes (*schemas*) de persones i de rol en situacions específiques en un hipotètic estudi de recepció.

En canvi, per als que hem descrit com a *temes d'interès social on la problemàtica derivava de la falta de consens o del qüestionament del marc jurídic-legal* en el món

possible del serial, i concloem que versa l'acció comunicativa de promoció del canvi social, el que creiem que mereix ser aplicat com a criteri de qualitat ètica no és pas la seva recurrència, sinó la seva presència i sobretot, l'explotació de les estratègies de comunicabilitat del serial televisiu per a promoure el que Berger i Luckman (1997) reclamen a les institucions intermèdies: garantir que els patrons subjectius d'experiència i acció dels individus contribueixin a la *negociació i objectivació social del sentit*, en la recreació d'un fòrum social al *món possible* que pot, en definitiva, aconseguir que "els individus deixin de sentir-se com complets estranys en el món modern".

Una alternativa a la *legalització* i la *moralització* com a únics recursos per al maneig de la vida quotidiana en un món sense una moral compartida i global (Berger i Luckman, 1997) dels que parlàvem en introduir el nostre treball de recerca. La dinàmica de la *convivència* com a forma de pluralisme modern ens ha dut els darrers anys a la proliferació de programes televisius en què es prescriu el comportament de l'individu en tots els rols de la seva activitat en l'àmbit privat (com cuidar els fills, com mantenir l'economia familiar, com estalviar energia...). Es treballa des de la *recomanació* bastint-los d'un falsa definició de manuals d'autoajuda que evita comparar-los amb la "moral antiquada" dels programes per a l'educació (aleshores *femenina*) d'altres temps. Proporcionen models provats de conducta amb els que "s'allibera als individus de la necessitat de reinventar el món i reorientar-se diàriament en ell" en el que per a Berger i Luckman (1997:81) –en connectar la teoria de les institucions de Gehlen i la psicologia de George H. Mead– significa que les institucions es converteixen en "substituts dels instints: permeten l'acció sense que hi hagi necessitat de considerar totes les alternatives". Si apliquem aquesta reflexió, ja no als programes de la línia *Supermanny* (Cuatro) o les variants aplicades a les mascotes⁶, sinó a les altres variants de *reality-show* de transformació del comportament on es planteja des de la ironia "la moral antiquada" (*Curso del 63* d'Antena 3 TV) o des del riure com a legitimació els extrems de la *tolerància* que indignaven als nostres sociòlegs (*Generación Ni-Ni*, La Sexta), el panorama és desolador.

Aquesta voluntat prescriptiva de la conducta de l'individu en l'àmbit privat la veiem també en la comunicació que les administracions de l'Estat sostenen amb el ciutadà en termes de publicitat institucional on progressivament se'l responsabilitza de la regulació dels afers públics –com ara la violència domèstica malgrat el seu traspass des de l'esfera privada als anys noranta per

⁶ Ens remetem a l'anàlisi semionarratiu de Mercè Oliva a *Disciplinar la realitat* (tesi doctoral llegida el 21 de setembre de 2010, Universitat Pompeu Fabra, pendent de publicació a <http://www.tesisenxarxa.net>) de vuit *realities* de transformació, per aprofundir en el que l'autora contraposa com a model caritatiu (on el participant és destinador-contracte i subjecte d'estat) i model educatiu (habilitació de competències com a futur subjecte d'acció *no sempre representat*) del que defineix com un "text autoritari" (acord al tret d'*interventora* de la neotelevisió).

al cas espanyol o del que ha estat descrit com a *problemàtica* de la immigració, evitant així la seva definició com a formes de conflictivitat social on implementar polítiques públiques– (Gómez *et al.*, 2009; Ruiz Collantes *et al.* 2009).

Quan l'autorregulació social no és efectiva, es legitimen les prohibicions i les sancions “no consensuades”. Però creiem que el que s’anul·la és la possibilitat de gestionar el consens social. No hi debat públic, com tampoc hi ha didàctica de l’acció política. La comunicació política es redueix cada cop més a l’exhibició quasi pornogràfica de la *retroescena* del personatge polític on es visibilitzen estratègies de lluita pel poder i es legitimen, des de l’extrem de la personalització, els arguments que ens duen a *tolerar* que els responsables polítics també “s’equivocuen” i “són humans quan es corrompen”. Una acció discursiva que ha dut a la relegació del valor de bé comú com a objectiu i responsabilitat social de l’acció política, i que, de retruc, podem contemplar com a variable significativa en l’anàlisi de la desafecció política. El ciutadà, desproveït de les claus interpretatives que li permetrien actuar, es condemna a la inactivitat i la indiferència, o al temut pas de les posicions relativistes al fonamentalisme.

El que ens retorna al nostre punt de partida –la preocupació dels nostres sociòlegs pel constant reclam de regulació del nostre model de convivència envers les declaracions dels guionistes del serial, que no volien ser jutjats “ni com a cures ni com a mestres”– i revaloritza, malauradament, la qualitat de promotors de la ciutadania cultural dels nostres serials televisius.

La recerca com a *continuous serial*

I malgrat tot, un pensament postmodern: el dubte com a aprenentatge

Enteses les nostres conclusions de recerca aplicada com a base per a la formulació de noves hipòtesis de partida per a l'estudi del serial televisiu català des d'una perspectiva estratègica de l'anàlisi pragmàtica de la comunicació, ens permet proposar-nos nous reptes en l'estudi de l'emissor del serial de producció pròpia de Televisió de Catalunya des de l'anàlisi dels marcs interpretatius de l'emissor sobre els temes d'interès social.

Seguint els passos de Castelló (2005), ens sembla pertinent combinar les entrevistes en profunditat –des de la figura del director argumental, a l'equip de guionistes, el realitzador i l'actor que encarna i modela el personatge– amb els grups de discussió o mètodes d'observació participant–en la línia de Henderson (2007), centrada exclusivament en els guionistes– que ens podria permetre anar més enllà dels discursos explícits i habituals sobre l'agenda de temes d'interès social en aquestes produccions.

En el cas català, tal i com ha apuntat la recerca precedent per a les *soaps* anglosaxones –de Buckingham (1987) a Henderson (2007)– els discursos de l'emissor tendeixen a justificar la presència i el tractament de *social issues* – protagonista, pes de les trames o fins i tot els punts de vista enunciatius del relat, com a mecanismes d'identificació i projecció– però no solen explicitar el valor inenunciatiu (la intencionalitat) de l'emmarcament, recurrent aleshores a l'argument defensiu d'avaluació de la ficció televisiva en termes funcionals (entretenir) o de finalitat global (connectar amb l'audiència dins els paràmetres de rendiment social generals de la institució emissora, TVC). Un discurs d'autoimatge recollit en el treball de Castelló (2005), que es consolida en la projecció pública dels professionals, com n'és un exemple la contradictòria però reveladora declaració d'una de les directores argumentals d'*El cor de la ciutat*, a la que ens hem referit en introduir el nostre treball doctoral:

“Les telesèries han de donar una imatge real de la societat. Però hi ha qui entén que han de educar. I aleshores arriben les queixes dels col·lectius, quan apareix un policia dolent o un metge negligent. No les entenc. No hem d'autocensurar-nos. Però tampoc hem de donar lliçons morals. En una televisió pública hi ha gent per dalt que voldria que ho féssim, però no hem de tenir en compte aquestes insinuacions. No som cures ni mestres, no hem d'orientar la moral de la gent.” (Maria Jaen, en premsa, 20/09/2009)

Al nostre parer, el que és interessant plantejar-se com a estudi estratègic de la comunicació, és l'anàlisi etnometodològica de les dinàmiques interpersonals en el camp de l'emissor que permeti aïllar les situacions on es produeixen els dilemes morals sobre els marcs interpretatius a assumir. Però des d'una

perspectiva interpretativa més que no pas crítica, on s'atenuï la variable d'ideologia com a instrument de poder –present en la rigorosa anàlisi dels condicionaments “denunciats” per Maria Jaen que Castelló (2005) fa des de la perspectiva neogramsciana d'O'Donnell (1999)– per reforçar la idea d'oposició dilemàtica (Burr, 1997) que ens permeti avaluar el grau de reticència al pensament alternatiu dels professionals implicats en el procés de producció –el que dóna en definitiva possibilitat de participació a les “institucions intermèdies” tal i com les promulguen Berger i Luckman (1997)–. Creiem però, que per a matisar la *reactivitat* pròpia dels mètodes d'anàlisi aplicats a aquest fenomen –la reacció defensiva dels guionistes quan se'ls hi demana pel temes d'interès social– cal superar el discurs culpabilitzador de l'atribució de responsabilitats que ha impregnat la recerca més crítica, i respectar un pas previ, el de la comprensió, centrant la nostra pregunta d'investigació en saber com i amb quina intensitat els guionistes es plantegen conflictes entorn als marcs interpretatius dels temes d'interès social i quines són les dinàmiques que determinen les seves possibilitats d'elecció.

Pel que fa als estudis de recepció i els efectes, en estructurar el camp teòric de la recerca sobre *soap operas* i telenovel·les (capítol 3 de la nostra tesi) i situar les bases per a l'anàlisi del nostre plantejament teòric-metodològic – el personatge i la situació d'interacció– ens hem oposat diametralment a la “impossibilitat d'inculcar valors morals” del serial que Allen (1995) tant per la idea *d'inculcar* com per l'assimilació dels valors morals exclusivament circumscrits al discurs ideològic o punt de vista conceptual de l'autor implícit (significat únic) o a l'extrem dels múltiples punts de vista com a múltiples significats possibles (on es centra la investigació de la recepció des de finals dels vuitanta). En descartar la viabilitat de dur a terme un estudi de la recepció, hem assumit que el potencial socialitzador del serial radica en la capacitat de ser un vehicle òptim per a proveir claus interpretatives de temes d'interès social, que poden tant ajudar a comprendre les creences socials compartides com a explorar-ne alternatives. Això no depèn exclusivament de la interpretació del significat del text –i la conseqüent aprehensió del punt de vista conceptual o d'interès de l'autor implícit, sinó de la seva comprensió i dels factors motivacionals que, entre d'altres, ha sistematitzat la recerca de Livingstone (1990, 2006).

El que connecta amb les iniciatives d'educació en valors que des de la psicopedagogia s'han dut a terme a partir de l'observació de situacions d'interacció social sobre les que avaluar tant els dilemes morals com els esquemes de persones, esquemes de rol en situacions específiques i esquemes de successos o guions (*scripts*). Així, per exemple, les situacions d'interacció social representades a *El cor de la ciutat* en els temes d'interès social sobre els que es vol sensibilitzar a l'espectador, a les que hem fet referència, les escenes clau de les trames poden ser analitzades i emprades com a materials didàctics. Una primera indexació ha estat exposada en fòrums nacionals i

internacionals del camp de la sociologia dels valors com a *work in progress* a propòsit del cas d'assetjament escolar: l'assertivitat, la inhibició i l'agressivitat en la dinàmica de victimització, o el control emocional en la comunicació intergeneracional aplicada als rols de parentiu i de docent-discent, en serien algunes de les variables (Gómez, 2006, 2007).

Mentre que remetent-nos al concepte de *frame* cultural d'Hertog i McLeod (2001) com a contenidor de narratives prototípiques (representacions socials, creences) creiem que els estudis més interessants són els que plantegen l'anàlisi comparativa dels marcs interpretatius disponibles per als judicis morals –tant per als creadors com per als receptors o els discursos mediàtics i socials més rellevants– que des de la sociosemiòtica continua treballant Lacalle *et al.* (2010) sobre la variable d'adolescència i que nosaltres reconduïm en funció del concepte de tema d'interès social. Així, per exemple, ens semblen línies d'investigació interessants les que suggereixen l'emmarcament coincident dels casos de violència de gènere a *El cor de la ciutat* (2000-2009) amb els que, tant des de les sèries de ficció televisiva com des dels discursos persuasius de la publicitat institucional, hem constatat en altres estudis (Luzón *et al.*, 2009; Ruiz Collantes *et al.*, 2009; Gómez *et al.*, 2009) o que, en revisar aquestes línies llegíem entre els titulars del baròmetre CIS (“el 40% dels espanyols culpen a la víctima per seguir convivint amb l'agressor”) i reforcen la hipòtesis del marc interpretatiu predominant que ens aboca a l'anàlisi de la intertextualitat temàtica de la ficció aplicada a l'avaluació del repertori interpretatiu des d'una perspectiva crítica. Esdevé especialment interessant en les qüestions adscrites a l'acció de sensibilització – problemàtiques emergents com l'assetjament escolar, sobre les que es fixen esquemes de comprensió o les que presenten variacions en la variable temporal, com els trastorns mentals (de risc a malaltia)–. Des d'aquí, però, creiem que també cal plantejar una recerca molt més ambiciosa que es demani si això es tradueix en una major reticència al pensament alternatiu dels espectadors com a ciutadans.

La nostra tesi doctoral, però, acaba aquí. Amb una primera aportació a l'estudi del serial televisiu català com a proposta discursiva de temes d'interès social, on hem volgut proveir-nos també de les claus interpretatives que ens permetin respectar-lo i comprendre'l com a objecte d'estudi sobre el que continuar plantejant-nos preguntes *en el pròxim capítol*.

BIBLIOGRAFIA

- Abruzzese A. (1992). La produzione di serialità. Dins F. Casetti i F. Villa (eds.) *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva* (1a ed., 103-107). Torino: VQPT- Rai Nuova ERI.
- Alberoni, F. (2000) *Valori* (5a ed.) Milano: RCS Libri & Grandi Opere.
- Alberoni, F. (1965) *I tipi umani della televisione come portatori di valori e di modelli di comportamento ricerca eseguita per conto della RAI-TV*. (1a ed.) Milano: Istituto Agostino Gemelli.
- Altheide, D. (1996) *Qualitative Media Analysis*. (1a ed.) Thousand Oaks: Sage
- Alvarado, M. (1989) Las series británicas. Dins: E. Jiménez, V. Sánchez (eds.) *El relato electrónica*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Álvarez, J.M., López, J. (1999) La producción de ficción en España: un cambio de ciclo, *ZER. Estudios de comunicación*, n.7.
- Allen, R.C. (1995) Introduction. Dins R.C. Allen (ed.), *To be continued... soap operas around the world*. Londres: Routledge.
- Allen, R.C. (1992) Audience-Oriented Criticism and Television. Dins: R.C. Allen (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled. Television and contemporary criticism*. (2a ed., p. 101-136) Chapel Hill, London: The University of North Carolina
- Allen, R.C. (1985). *Speaking of soap operas*. (1a ed.). Chapel Hill, Londres: University of North Carolina Press.
- Allrath, G., Gymnich, M. (eds.) (2005) *Narrative Strategies in Television Series* (1a ed.) Hampshire, New york: Palgrave Macmillan.
- Andrés, F. (2001) *Els Catalans a l'enquesta europea de balors*. (1a ed) Barcelona: Proa, Institut Català de la Mediterrània.
- Andrés, F. (1991) *El sistema de valors dels catalans: Catalunya dins l'enquesta europea de valors dels anys 90*. (1a ed.) Barcelona: Institut Català d'Estudis Mediterranis.
- Ang, I. (1990) Melodramatic Identifications: Television Fiction and Women's Fantasy. Dins M. E. Brown, (ed.) *Television and Women's culture. The Politics of the Popular*. London: Sage.
- Ang, I. (1985) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1a. ed., trad. anglesa, original 1982). London: Methuen

- Argyle, M. (1974/1983) *Análisis de la interacción* (1a ed, trad.cast.) Buenos Aires: Amorrortu
- Baget, J. M. (2003) *“La nostra”. Vint anys de TV3*. (1a ed). Barcelona: Proa i Televisió de Catalunya.
- Baget, J. M. (1999a) *Quaranta anys de televisió a Catalunya: 1959-1999* (1a ed.) Barcelona: Pòrtic.
- Baget, J. M. (1999b) Panoràmica de les TV-movies, *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, Universitat Pompeu Fabra, 2. Recuperat 15 setembre 2005, a http://www.iaa.upf.es/formats/formats2/bag_c.htm
- Baldwin, K. (1995) Montezuma’s revenge: Reading “Los Ricos también lloran” in Russia. Dins R.C. Allen (ed.), *To be continued... soap operas around the world* (1a ed., 285-299). Londres: Routledge.
- Balló, J. i Pérez, X. (2005) *Jo ja he estat aquí* (1a ed.) Barcelona: Empúries
- Bandura, A. (1987) *Teoría del aprendizaje social*. (3a ed.) Madrid: Espasa Calpe.
- Banks, A., Banks, S.P. (eds.) (1998) *Fiction and social research: by ice or fire*. (1a ed.) USA, Altamira Press
- Barker, C. (2003) *Televisión, globalización e identidades culturales* (1a ed) Barcelona: Paidós Ibérica (Trad. cast., *Television, Globalization and Cultural Identities* Buckingham, Filadèlfia: Open University Press, 1999).
- Barker, C. (2002): *Making sense of Cultural studies*. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage
- Barker, C. (2000) *Cultural Studies: Theory and Practice*. (1a ed.) London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage
- Barker, C. i Galasinski, D. (2001) *Cultural Studies and Discourse Analysis*, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage
- Barker, C. André, J. (1996) Did you see? Teenage soaps talk and gendered identity, *Young Nordic Journal of Youth Research*, 4(4)
- Barker, M. i Beezer, A. (eds.) (1994) *Introducción a los estudios culturales* (1a ed.) Barcelona: Bosch
- Barthes, R., Greimas, A.J.; Eco, U, Gritti, J., Morin, V., Metz, C., Genette, G., Todorov, T. Bremond, C. (1996) *Análisis estructural del relato* (1º ed.) México: Coyoacán S.A.

- Barrios, L. (1988) Television, telenovelas, and family life in Venezuela. Dins J. Lull (comp.) *World Families Watch Television* (1a ed.) Newbury Park i Londres: Sage.
- Baym, N.K. (2000) *Tune in. Log on. Soaps. Fandom and Online Community*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- Bechelloni, G., Buonanno, M. (1993) *Televisione e valori. Un approccio sociologico*. Roma: Fondazione Adriano Olivetti.
- Benassini, Claudia (2000) Comunidades virtuales, ¿espacios de convivencia pacífica? *Diálogos de la comunicación*, 59-60, 208-224.
- Berger, A.A. (1997) *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. USA: Sage.
- Berger, A.A. (1991) *Media Research Techniques*. California, London, New Delhi: Sage.
- Berger, P. i Luckmann, Th. (1997) *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno* (1a ed, trad. cast.) Barcelona: Paidós.
- Berger, P. i Luckmann, Th. (1969) *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu (trad. cast. *The social construction of reality*. (1a ed) Boubleday, Nueva York.)
- Bericat, E. (1998) *La integración de los métodos cualitativo y cuantitativo en la investigación social*. (1a ed.) Barcelona: Ariel
- Berjano, E., Pinazo, S. (2001) *Interacción social y comun icación* (1a ed.) Valencia: Tirant lo Blanch
- Berrio, J. (1999) *Estudios sobre cultura contemporània* (1a ed.) Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Best, J. (ed.) (1989) *Images of issues. Typifying Contemporary Social Problems*. (1a ed.) New York: Aldine de Gruyter, Inc.
- Bilteyst, D., Meers, Ph. (2000) The international telenovela debate and the contra-flow argument: a reappraisal, *Media, Culture and Society*, 22.
- Blumenthal, D. (1997) *Women and soap opera: a cultural feminist perspective* (1a ed.) Wesport: Praeger publishers
- Blumer, H. (1982) *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método*. (1a ed.) Barcelona: Hora
- Bordwell, D. (1985) *Narration in the fiction film*, (3a ed.) Methuen & co. Ltd. The University of Wisconsin Press. (Trad. Cast. *La narración en el cine de ficción* (1996) Barcelona: Paidós).

- Bordwell, D i Thompson, K. (1995): *El Arte cinematográfico: una introducción. (1a ed.)* Barcelona: Paidós, (trad. castellà *Film Art. An Introduction* McGraw—Hill, Inc. 1979.
- Boudon, R. (2003) *Declino della morale? Declino dei valori?* (2a ed.) Bologna: Il Mulino
- Bourdieu, P. (1979) *La Distinction: critique sociale du jugement.* Éditions de Minuit, 1979 (trad. cast. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Ed. Taurus, Madrid, 1988).
- Brooks, P. (1985) *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.* NewHaven London, Yale University press, cop. 1995.
- Brown, M. E. (1995) Melodramas televisivos y conversaciones de mujeres: La posibilidad de lecturas emancipadoras. Dins: C. Peñamarín i P. López Díez (coord.) *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental* (1a ed., p. 51-69) Madrid: Dirección General de la Mujer I.I.F. de la Universidad Complutense de Madrid.
- Brown, M. E. (1994) *Soap opera and women's talk. The pleasure of resistance.* Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- Brown, M. E. (ed.) (1990) *Television and Women's culture. The Politics of the Popular* (1a ed) Londres: Sage.
- Brown, W., Singhal, A., Rogers, E. (1989) Telenovelas pro-desarrollo, *Chasqui*, 31, juliol-setembre.
- Bruner, J. (2004) *Realidad mental y mundos posibles.* (1a ed) Barcelona: Gedisa .
- Bruner, J. (2002) *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita.* (1a ed. Trad ital.). Bologna: Laterza.
- Brunsdon, C. (1995) The role of soap opera in the development of feminist television scholarship. Dins: R. C. Allen (ed.) *To be continued... soap operas around the world* (1a ed., p. 49-64). Londres: Routledge.
- Brunsdon, C. (1981) *Crossroads: Notes on Soap Opera, Screen*, 22 (4).
- Buckingham, D. (1987) *Public Secrets: EastEnders and its audience* (1a ed.). Londres: BFI.
- Buckman, P. (1988) *All for Love: A Study in Soap Opera* (1a ed.). Londres: Secker and Warburg.
- Buonanno, M. (2009) Religion and History in Contemporary Italian Television Drama. Dins: E.Castelló, A. Dhoest, H. O'Donnell (eds.) *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television* (1a ed., p.13-28). Cambridge Scholars Publishing.

- Buonanno, M. (2006) *L'età della televisione. Esperienze e teorie*. Bari: Laterza.
- Buonanno, M. (2004a) Come se. Realtà multiple e mondi possibili dell'immaginazione narrative. Dins: M. Buonanno (ed.) *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction TV*. (1a ed., 7-34) Napoli: Liguore
- Buonanno, M. (2004b) La qualità della fiction. Dal prodotto all'ambiente produttivo. Dins: M. Buonanno (ed.) *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction TV*. (1a ed., 35-56) Napoli: Liguore
- Buonanno, M. (2002a). *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*. (1a ed.) Milano: Sansoni
- Buonanno, M. (2002b). Conceptos clave para el *story-telling* televisivo. Calidad, mediación, ciudadanía. *Diálogos de la comunicación*, 64, 76-85.
- Buonanno, M. (1999a) *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. (1a ed.) Barcelona: Gedisa.
- Buonanno, M. (1999b) Società e rappresentazione nella fiction italiana, *Rivista Italiana di comunicazione pubblica*, fascicolo 3
- Buonanno, M. (ed.) (1997) *Imaginary Dreamscapes. Television Fiction in Europe. First Report of the Eurofiction Project*. Londres: University of Luton Press.
- Buonanno, M. (1996) *Leggere la fiction. "Narrami o diva" rivisitata*. Napoli: Liguori Ed.
- Buonanno, M. (1994) *Narrami o diva: studi sull'immaginario televisivo*. (1a ed.). Naples: Liguori.
- Buonanno, M. (1982) *Cultura di massa e identità femminile*, (1a ed.) Torino: RAI-ERI.
- Burch, N. (1991) *El Tragaluç del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (2a. ed.) Madrid: Càtedra.
- Burr, V. (1997) *Introducció al construccionisme social*. Barcelona: Proa-UOC.
- Busquet, J., Medina, A., Sort, J. (2006) *La recerca en comunicació*. (1a ed.) Barcelona: UOC
- Busquet, J. (1998) *El sublim i el vulgar. Els intel.lectuals i la cultura de masses*. (1a ed.) Barcelona: Proa
- Butler, J. G. (1995) "I'm not a doctor, but I play one on TV": characters, actors and acting in TV soap opera a R.C. Allen (ed.) *To be continued... soap operas around the world*. (1a ed., p.145-163). Londres: Routledge.

- Calabrese, O. (1984) *I replicanti*. Dins: F. Casetti (ed.) *L'immagine al plurale*, Venezia: Masilia.
- Calabrese, O. (1987) *L'età neobarocca* (1 ed.) Roma-Bari: Gius, Laterza e Figli Spa. (trad. cast. Madrid: Càtedra, 1989)
- Cantor, M. i Pingree, S. (1983) *The Soap Opera* (1a ed.) Beverly Hills; Londres: Sage.
- Capecchi, S. (2000) *Ridendo e sognando (con le soap): il pubblico di Un Posto al sole e di Beautiful*. Roma, Tori: VQPT-ERI
- Carey, J. W. (ed.) (1988) *Media, myths and narrative*. (1a ed.) Londres: Sage.
- Casetti, F. (1991) *Cómo analizar un film*. (1a ed., trad. cast.) Barcelona: Paidós
- Casetti, F. (1989) *El film y su espectador*. (1a ed., trad. cast.) Madrid: Càtedra
- Casetti, F. (1984) *L'immagine al plurale: serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. (1a ed.) Venezia: Marsilio.
- Casetti, F. i Di Chio, F. (1999) *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F., Lumbelli, L., Wolf, M. (1984) Géneros y televisión, *Anàlisi. Cuadernos de comunicación y cultura*, 9, p. 189-198.
- Cascajosa, C. (2006) *De la TV a Hollywood: un repaso a las películas basadas en series*. Madrid: Arkadín.
- Cassata, M. Skill, Th. (1983): *Life on daytime television: tuning-in American serial drama*. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1983.
- Castelli, L. (2004) *Psicologia sociale cognitiva*. (1a ed.) Roma-Bari: Editori Laterza, GLF
- Castelló, E. (2009) The Nation as a Political Stage: A Theoretical Approach to Television Fiction and National Identities, *International Communication Gazette*, 71; 303-317.
- Castelló, E. (2008) *Identidades mediáticas. Introducción a las teorías, métodos y casos*. Barcelona: UOC Press Comunicació.
- Castelló, E. (2005) *Sèries de ficció i construcció nacional: La producció pròpia de Televisió de Catalunya (1994-2003)*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperada 15 gener de 2006. <http://www.thesisenxarxa.net>

- Castelló, E., Dhoest, A., O'Donnell, H. (eds.) (2009a) *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television* (1a ed.). Cambridge Scholars Publishing.
- Castelló, E., Dobson, N., O'Donnell, H. (2009b) Telling it like it is? Social and linguistic realism in Scottish and Catalan Soaps, *Media Culture Society*, 31(3):467-484
- Castelló, E., O'Donnell, H. (2009c) Stateless Fictions: Rural and Urban Representations in Scottish and Catalan Soaps. Dins: E.Castelló, A. Dhoest, H. O'Donnell (eds.) *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television* (1a ed., p.45-63). Cambridge Scholars Publishing.
- Castelló, E. i López, B. (2007) *Identitat cultural i societat a les sèries de ficció catalanes: dels discursos a la recepció*. Informes del Consell de l'Audiovisual de Catalunya. Recuperat: 10 de maig de 2008 http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/estudis_recerca/Identitatificcio.pdf
- Clancy, K. (1994) Tania Modleski, *Amar Plenamente*. Dins: Barker, M. i Beezer, A. (eds.) *Introduccion a los estudios culturales*. (1a ed., p. 133-147) Barcelona: Bosch
- Clark, D. (1995) Sexualidad para televisión. Lesbianismo, telenovelas y dramatización del deseo. Dins: C. Peñarín, C. i P. López Díez (coord.) *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental* (1a ed., p. 127-136). Madrid: Dirección General de la Mujer I.I.F. de la Universidad Complutense de Madrid.
- Clemente Díaz, M. (1997). *Psicología Social Aplicada*. Madrid: Pirámide
- Contreras, J.M., Palacio, M. (2001) *La Programación de televisión*. (1a ed.) Madrid: Síntesis, DL.
- Cortés, J. A. (1999) *La estrategia de la seducción* (1a ed.) Pamplona: EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra
- Costa A. i Quaresima L. (1992) L'infinita del testo. Dins: F.Casetti i F. Villa (eds.) *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva* (1a ed., 107-112) Torino: VQPT- Rai Nuova ERI.
- Costera Meijer, I. (2001) The Colour of soap opera: an analysis of professional speech on the representation of ethnicity *European Journal of Cultural Studies*, 4(2), 207-230.
- Courtés, J. (1980) *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*. Buenos Aires: Hachette.
- Covarrubias, K.Y.; Bautista, A, i Uribe, B. (1994) *Cuéntame en qué se quedó. La telenovela como fenómeno social* (1a ed.) México: Trillas, Felafacs.

- Creeber G. (2004) *Serial television: big drama and the small screen*. London: BFI.
- Crofts, S. (1995) Global "Neighbours"? Dins: R.C. Allen (ed.) *To be continued... soap operas around the world* (1a ed., p. 98-120) Londres: Routledge.
- Curran, J., Morley, D. i Walkerdine, V. (eds.) (1998) *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona: Paidós (trad. cast., *Cultural studies and communication*. London: Arnold 1996).
- Curran, J. (1998) El nuevo revisionismo en los estudios de comunicación: una reevaluación. Dins: J. Curran, D. Morley, V. Walkerdine (eds.). *Estudios culturales y comunicación* (1a ed., p. 383-415) Barcelona: Paidós (trad. cast.. London: Arnold, 1996).
- Chatman, S. (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. (1a.ed. trad.cast, 1978) Madrid: Taurus
- Chicarro, M.M, i Rueda, J.C. (2008) Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos, *Comunicación y sociedad*, vol. XXI, núm. 2, p. 57-84
- Dhoest, A. (2009) Do We Really use Soaps to Construct Our Identities? Everyday Nationalism in Television Fiction. Dins: E.Castelló, A. Dhoest, H. O'Donnell (eds.) *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television* (1a ed., p.79-95). Cambridge Scholars Publishing.
- Dyer, R., Geraghty, C., Jordan, M., Lovell, T., Patterson, R., i Stewart, J. (1981) *Coronation Street* (1a ed.) Londres: BFI.
- Dyer, R. (1981) Introduction. Dins: Dyer, R., Geraghty, C., Jordan, M., Lovell, T., Patterson, R., i Stewart, J. *Coronation Street*. (1a ed., 1-8) Londres: BFI.
- Eco, U. (1993) *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, (3a ed.) Barcelona Lumen (trad. cast., 1988).
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen
- Eco, U. (1988) La innovación en el serial. Dins: *De los espejos y otros ensayos* (1a ed.) Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1986) *La estrategia de la ilusión* (1a ed) Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1981) *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. (1a ed.) Barcelona: Ed. Lumen
- Emanuel, S. (1994) Ien Ang, *Mirando Dallas*. Dins: M. Barker i A. Beezer (eds.) *Introducción a los estudios culturales* (1a ed., p. 29-43) Barcelona: Bosch.

- Enríquez, J. R. (1990) La telenovela y el fin del melodrama, *Diálogos de la comunicación*, 18.
- Escudero Chauvel, L. (1997) Introducción: Genealogía y perspectivas. Dins: L. Escudero i E. Verón (comps.) *Telenovela. Ficción Popular y mutaciones culturales* (1a ed., 9-13) Barcelona: Gedisa.
- Escudero Chauvel, L. (1996) El secreto como motor narrativo. El contrato mediático de las telenovelas, *Diálogos de la comunicación*, 44.
- Escudero, L. i Verón, E. (comps.) (1997) *Telenovela. Ficción Popular y mutaciones culturales* (1a ed.) Barcelona: Gedisa.
- Estrada, A., Rodrigo, M. (2009) *Teorías de la comunicación*. (1a ed) Barcelona: UOC.
- Eurofiction*. (1997-2005) Rapporto sulla fiction TV in Europa. Roma: RAI ERI
- Fadul, A.M. (comp.) (1993) *Serial fiction in TV. The Latin American telenovelas*, San Pablo: ECA-USP.
- Fernández, L. (1989) La influencia del folletín en la telenovela. Dins: E. Jiménez i V. Sánchez Biosca (eds.) *El relato electrónico* (1a ed., p. 55-64). Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Ferrari, Lilie (2000) *Come funziona una soap-opera. Meccanismo e strutture della lunga serialità drammatica*. Roma: Audino.
- Feuer, J. (1990) Melodrama, Serial Form and Television Today. Dins: M. Alvarado i J. O. Thompson (eds.), *The Media Reader*. (1a ed.) Londres: British Film Institute.
- Fiske, J. (1987) *Television Culture*. (5a ed., 1993) Londres: Routledge.
- Fiske, J. i Hartley, J. (1978) *Reading television* (1a ed.) Londres: Methuen.
- Fouassier, V. (1997) La telenovela para adolescentes y su mediatización. Dins: L. Escudero i E. Verón (comps.) *Telenovela. Ficción Popular y mutaciones culturales*. (1a ed., 251-260) Barcelona: Gedisa
- França, L. (2000) *Contribuciones de la televisión en la formación de la identidad adolescente*. Tesis doctoral no publicada. Bellaterra: Universidad Autònoma de Barcelona.
- Fritsch, E. (2005) Serial Gossip: Gossip as Theme and Narrative Strategy in *Sex and the City*. Dins: G.I. Allrath, G., Gymnich, M. (eds.) *Narrative Strategies in Television Series* (1a ed., p. 153-166) Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.

Fuenzalida, V. (1996) La apropiación educativa de la telenovela, *Diálogos de la Comunicación*, 44, 91-105

Fuenzalida, V. (1992): Telenovelas y desarrollo *Diálogos de la comunicación*, 33, 35-40

Fuqua, J.V. (1995) "There's a queer in my soap!": The homophobia/AIDS story-line of One Life to Life. Dins: R.C. Allen (ed.) *To be continued... soap operas around the world*. (1a ed., 199-212) Londres: Routledge.

Galán, E. (2006) La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. *El comisario y Hospital Central, Revista Latina de Comunicación*, 61.

Gallego, J. (1999): Els serials catalans: un nou producte amb denominació d'origen, *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*. 23, 17-24.

García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. (1a ed.) Madrid: Gedisa

García Jiménez, J. (1993) *Narrativa audiovisual*. (2a ed.) Madrid: Cátedra.

Gaudreault, A., Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. (1a ed) Barcelona: Paidós.

GECA. El anuario de la televisión (1996-2006). Madrid: Geca (Gabinete de estudios de comunicación audiovisual). Consulta on-line Link TV (1998-)

Geraghty, C. (1997) Nuevas historias en escenarios antiguos. Realismo y comunidad en las telenovelas británicas. Dins: L. Escudero i E. Verón (1997) *Telenovela y ficción popular* (1a ed., p. 193-201). Barcelona: Gedisa.

Geraghty, C. (1996) Feminismo y consumo mediático. Dins: J. Curran, D. Morley i V. Walkerdine (eds.) *Cultural studies and communication* (1a ed., 455-479) London: Arnold.

Geraghty, C. (1995a): "La familia en los melodramas británicos y norteamericanos" Dins: C. Peñarín, C. i P. López Díez (coord.) *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental* (1a ed., p. 81-91). Madrid: Dirección General de la Mujer I.I.F. de la Universidad Complutense de Madrid.

Geraghty, C. (1995b) *Social issues and realist soaps: A study of British soaps in the 1980s/1990s*. Dins: R.C. Allen (ed.) *To be continued... soap operas around the world*. (1a ed., 66-79) Londres: Routledge.

Geraghty, C. (1991) *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soap*. Londres: Polity.

Geraghty, C. (1981) The Continuous serial: a definition. Dins: R. Dyer, C. Geraghty, M. Jordan, T. Lovell, R. Patterson i J. Stewart, *Coronation Street*, (1a ed., p. 9-26) Londres: BFI.

Gifreu, J. (1991) *Estructura general de la comunicació pública* (1a ed.) Barcelona: Pòrtic.

Gifreu, J., Gómez, L. (2009) L'agenda temàtica electoral en televisió i premsa. Dins: J. Pericot, A. Capdevila (eds.) *L'espectre del Tripartit: comunicació política i comportament electoral a les eleccions catalanes 2006* (1a ed., p.71-119) Col·lecció UNICA, Estudis, 3. Girona: Documenta Universitaria

Gifreu, J., Corbella, J., Gómez, L., Aubia, L. (2007) L'agenda temàtica electoral en televisió i premsa. Dins: F. Pallarés, J. Gifreu, A. Capdevila (eds.) *De Pujol a Maragall: comunicació política i comportament* (1a ed., p.75-123) Col·lecció UNICA, Estudis, I. Girona: Documenta Universitaria

Gillespie, M. (1995a): *Television, Ethnicity and Cultural Change*, Londres i Nova York: Routledge.

Gillespie, M. (1995b) Sacred serials, devotional viewing, and domestic worship: A case-study in the interpretation of two TV versions of "The Mahabharata" in a Hindu family in west London. Dins: R. C. Allen (ed.), *To be continued... soap operas around the world* (1a ed., p. 354-379) Londres: Routledge.

Giner, S. (coord) (2003) *Teoría sociològica moderna*. (1a ed.) Barcelona: Ariel

Giner, S. (dir.) (1998a) *La societat catalana*. (1a ed.) Barcelona: Generalitat de Catalunya, Institut d'Estadística de Catalunya

Giner, S. (1998b) *Sociologia* (1a ed.) Barcelona: Edicions 62

Giner, S., Flaquer, Ll, Busquet, J. (1996) *La cultura catalana: el sagrat i el profà. Una anàlisi del debat sobre la cultura catalana amb una proposta innovadora*. (1a ed.) Barcelona: Edicions 62

Giomi, E. (2004) *Il piacere di "Vivere". Analisi di una soap di successo e del suo pubblico*. Roma: Bulzoni.

Goffman, E. (1974/1986) *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. London: Penguin

Goffman, E. (1969/1993) *La vita quotidiana come rappresentazione*. (2a ed.) Bologna, Il Mulino.

Gómez, L. (2008a) La consolidació dels serials en català. Panoràmica i balanç, 1997-2007. Dins: *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans* (volum 14), dirigida

per Borja Riquer i Permanyer. Col·lecció Grans Obres de l'Enciclopèdia Catalana. Barcelona: Enciclopèdia Catalana

Gómez, L. (2008b). *La evolución del serial en TV3 como relato moderno de la sociedad catalana. Historias de vida cotidiana*. Suplement Cultura/s de La Vanguardia, 30 de gener de 2008 – Dossier: Repensar TV3.

Gómez, L. (2008c) La ficció televisiva seriada a Catalunya i Espanya. Evolució històrica. Anàlisi dels anys 2005 i 2006 a la televisió catalana, *Observatori de la Producció Audiovisual*, Dossier 1. Recuperat: 7 febrer de 2008 http://www.upf.edu/depeca/opa/informe11_esp.pdf

Gómez, L. (2007) *La construcción mediática de valores en torno a la conflictividad juvenil en las aulas*. Comunicació presentada al IX Congrés de la Federació Espanyola de Sociologia. Barcelona: setembre (actas en cdRom)

Gómez, L. (2006) *El potencial educativo del serial televisivo ante fenómenos de conflictividad juvenil*. Comunicació presentada al XXI Congreso Internacional de Comunicación. Universidad de Navarra. Pamplona: novembre.

Gómez, L. (2004) *Serials televisius: objecte d'estudi i estat de la recerca*. Tesina no publicada. Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual. Universitat Pompeu Fabra

Gómez, L., Capdevila, A., Aubia, L. (2009) Las estrategias persuasivas de la Administración española. Dins: *Questiones Publicitarias. Revista internacional de comunicación y publicidad*. 2a etapa, 2009, monogràfic 3. *Publicidad institucional*, p. 207-225

González, J. (comp.) (1998) *La cofradía de las emociones (in)terminables*. (1a ed.) Guadalajara México: Universidad de Guadalajara

González, J. (1991) La telenovela en familia: una mirada en busca de horizonte. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 4 (11), 217-225.

Gonzalez, J. (1988) La cofradía de las emociones (in)terminables: (Parte Primera) Construir las telenovelas mexicanas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, v.2 (4/5), 13-64

Gonzalez, J. (1987) Los frentes culturales: culturas, mapas, poderes y luchas por definiciones legítimas de los sentidos de la vida. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, v.1 (3), 5-44

González Requena, J. (1992) *El discurso televisivo. Espectáculo de la posmodernidad*. (1a ed.) Madrid: Càtedra

- González Requena, J. (1989) Las series televisivas. Dins: E. Jiménez i V. Sánchez Biosca (eds.) *El relato electrónico* (1a ed.) Valencia: Texto Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Graesser, A.C., Olde, B., Kleake, B. (2002) How Does the Mind Construct and Represent Stories? Dins: Green, M.C., Strange, J.J., Broch, T.C. (eds.) *Narrative impact: social and cognitive foundations*. (1a ed., p. 229-261) Mahway, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.
- Grandí, R. (1995) *Texto y contexto en los medios de comunicación* (1a ed.) Barcelona: Bosch.
- Green, M.C., Brock, T.c. (2002) In the Mind's Eye. Transportation-Imagery Model of Narrative Persuasion. Dins: M.C. Green, J.J. Strange, T.C. Brock (eds.) *Narrative impact: social and cognitive foundations*. (1a ed, p. 315-342) Mahway, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates
- Green, M.C., Strange, J.J., Brock, T.C. (eds.) (2002) *Narrative impact: social and cognitive foundations*. (1a ed.) Mahway, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates
- Greimas, A.J. (1990) *Narrative semiotics and cognitive discourses*. London: Pinter.
- Greimas, A. J. (1987) *Semántica estructural* (3a ed.) Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J., Courtés, J. (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje* (3a ed.) Madrid: Gredos.
- Grisprud, J. (1995) *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. (1a ed.) Londres: Routledge.
- Guadarrama, M. (1995) *La construcción social de la telenovela en la prensa española*. Dins: C. Peñamarín, C. i P. López Díez (coord.) *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental* (1a ed., p. 139-155). Madrid: Dirección General de la Mujer I.I.F. de la Universidad Complutense de Madrid.
- Hagedorn, R. (1995) Doubtless to be continued: A brief history of serial narrative. Dins: R.C. Allen (ed.), *To be continued... soap operas around the world*. (1a ed., 27-47) London: Routledge
- Hall, S. (1980): *Encoding/Decoding in Television Discourse*. Dins: S. Hall, D. Hobson, A. Lowe i P. Willis, *Culture, Media, Language* (1a ed.) London: Hutchinson.
- Havens, T. (2005) Globalization and the Generic Transformation of Telenoveles. Dins: G. R. Edgerton, B. Rose (eds.) *Thinking outside the box: a contemporary television genre reader*. (1a ed., 271-292) Kentucky: The University Press of Kentucky.

- Haynes, F. (2002) *Ética y escuela* (1a ed.) Barcelona: Gedisa
- Henderson, L. (2007) *Social Issues en Television Fiction*. (1a ed.) Edimburg: Edimburg University Press Ltd.
- Herlinghaus, H. (2002) La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria. Dins: H. Herlinghaus (ed.) *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. (1a ed., p. 21-60) Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Hoffman, M.L. (2000) *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice* (1a ed.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Hertog, J.K., McLeod, D. (2001) A Multiperspectival Approach to Framing Analysis: a Field Guide. Dins: Reese, S.D., Gandy, O.H., Grant, A.E. (eds.) *Framing public life. Perspectives on media and our understanding of the social world*. (1a ed., p. 139-161). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers
- Hobson, D. (2003) *Soap opera*. (1a ed.) Cambridge: Polity Press, Blackwell Publishing
- Hobson, D. (1990) Women Audiences and the Workplace. Dins: M.E. Brown (ed.) *Television and Women's Culture. The Politics of the Popular* (1a ed.) Londres: Sage.
- Hobson, D. (1989) Soap Operas at Work. Dins: E. Seiter, H. Borchers, G. Kreuzner i E-M. Warth (eds.) *Remote Control: Television Audiences, and Cultural Power* (1a ed.) Londres: Routledge
- Hobson, D. (1982) *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. (1a ed.) London, Methuen
- Huerta, M.A. (2007) Las series de televisión en España: antecedentes históricos, condicionantes básicos y métodos de trabajo. Dins: M.A. Huerta, P. Sangro (1a ed, 11-26). *De los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España*. Madrid: Arkadín.
- Huertas, A. (2003) La recepción juvenil. Estudio cualitativo sobre el consumo de la serie *Compañeros*. Dins: J.J. Igartua, A. Badillo (eds.) *Audiencias y medios de comunicación*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- Igartua, J.J. (2007) *Persuasión narrativa. El papel de la identificación con los personajes a través de las culturas* (1a ed.) Alicante: Club Universitario.
- Igartua, J.J. (2006) *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. (1a ed.) Barcelona: Bosch
- Igartua, J.J., Otero, J., Muñiz, C., Cheng, L., Gómez, J. (2006) Efectos cognitivos y afectivos de los encuadres noticiosos de la inmigración. Dins: J.J. Igartua i C. Muñiz

(eds.) *Medios de comunicación, inmigración y sociedad* (1a ed., p. 197-233) Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca..

Igartua, J.J., Muñiz, C., Cheng, L. (2005) La inmigración en la prensa española. Aportaciones empíricas y metodológicas desde la teoría del encuadre noticioso. *Migraciones*, 17, 143-181

Igartua, J.J., Humanes, M.L. (2004) *Teorías de la comunicación. Ámbitos de investigación*. (1a ed.) Madrid: Síntesis.

Inglehart, R. (1991) *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas*. (1a ed.) Madrid: CIS, sXXI

Jankowski, N.W., Wester, F. (1993) La tradición cualitativa en la investigación sobre las ciencias sociales: contribuciones a la investigación sobre la comunicación de masas. Dins: Jensen, K.B., Janlowski, N.W. (eds.) *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. (1a ed., trad.cast.) Barcelona: Bosch.

Jauset, J.A. (2000) *La investigación de audiencias en televisión. Fundamentos estadísticos*. Barcelona: Paidós

Jedlowski, P. (2000) *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*. (1a ed) Milano: Paravia Bruno Mondadori.

Jenkins, H. (2006) *Fns, Bloggers and Gamers. Exploring participatory culture*. (1a ed.) New York, London: New York University Press.

Jensen, K.B. (1993) Erudición humanística como ciencia cualitativa: contribución a la investigación sobre la comunicación de masas. Dins: Jensen, K.B., Janlowski, N.W. (eds.) *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. (1a ed., trad.cast.) Barcelona: Bosch.

Jiménez, E. i Sánchez Biosca, V. (eds.) (1989) *El relato electrónico* (1a ed.) Valencia: Texto Filmoteca Generalitat Valenciana.

Jordan, M. (1981a) Characters, types and the Individual. Dins: R. Dyer, C. Geraghty, M. Jordan, T. Lovell, R. Patterson i J. Stewart, *Coronation Street*, (1a ed., p.67-80) Londres: BFI.

Jordan, M. (1981b) Realism and Convention. Dins: R. Dyer, C. Geraghty, M. Jordan, T. Lovell, R. Patterson i J. Stewart, *Coronation Street*, (1a ed., p.27-39) Londres: BFI.

Kaplan, E.A. (1992) Feminism Criticism and Television. Dins: R.C. Allen (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled. Television and contemporary criticism*. (2a ed., p.247-282) Chapel Hill, London: The University of North Carolina

Katz, E. i Liebes, T., (1985) Mutual aid in the decoding of “Dallas”: Preliminary notes from a crosscultural study”. Dins: P. Drummond i R. Paterson (eds.) *Television in Transition*, Londres: BFI.

Kilborn, R. (1992) *Television Soaps*,. (1a ed.) Londres: Batsford.

Kincaid, D.L. (2002) Drama, Emotion and Cultural Convergence, *Communication Theory*, 12(2), 136-152

Klagsbrunn, M. (1997) La telenovela brasileña: un género en desarrollo. Dins: L. Escudero i E. Verón (comps.) *Telenovela. Ficción Popular y mutaciones culturales* (1a ed., p. 153-168) Barcelona: Gedisa

Klagsbrunn, M. (1992) The Brazilian Telenovela: a genre in development. Dins: A.M. Fadul (ed.) *Serial fiction in TV. The Latin American Telenovelas*. (1a ed., p. 15-23) Sao Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovelas, ECA-USP.

Kottak, C.P. (1991) Television Impact on Values and Local Life in Brasil, *Journal of Communication*, 41(1), 70-87

Kozloff, S. (1992) Narrative Theory and television. Dins: R.C. Allen (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled. Television and contemporary criticism*. (2a ed., p. 67-99) Chapel Hill, London: The University of North Carolina.

Kreutzner, G. i Seiter, E. (1995) Not all “soaps” are created equal: Toward a cross-cultural criticism of television serials. Dins: R.C. Allen (ed.), *To be continued... soap operas around the world*. (1a ed., p. 234-254) Londres: Routledge

Krippendorf, K. (1990) *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. (1a ed.) Barcelona: Paidós

Lacalle, Ch. (2008) *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*. (1a ed.) Barcelona: Omega.

Lacalle, Ch. (2007) Ficción televisiva y construcción de identidad cultural. El caso catalán. *Opción*, abril, vol.23, n.052, p. 61-71.

Lacalle, Ch. (2005) Educar a través de la televisión: la representación del enfermo de sida en los formatos televisivos de ficción, *deSignis* 7/8, Los formatos de la televisión. Barcelona: Gedisa

Lacalle, Ch. (2003) “Inmigración y marginalidad. La representación televisiva del “otro” en las series españolas de ficción” comunicació presentada y publicada al II Congrés de Comunicació i Realitat organitzat per la Universitat Ramon Llull i el Consell de l’Audiovisual de Catalunya, 2003.

- Lacalle, Ch. (2002) Éxitos y fracasos. Anàlisis de caso. Temps de silenci y Cuéntame cómo pasó. Dins: Vilches, L. Berciano, R. i Lacalle, Ch. (2002) *La producció de ficció televisiva a Espanya*. Barcelona: *Quaderns del CAC*, n.6, extraordinari. Barcelona: Consell de l'Audiovisual de Catalunya.
- Lacalle, Ch., Russo, M., Sánchez, A.L., Trabajo, L., Trullás, B., Gómez, B., I Cavero, E. (2010) Jóvenes y ficción televisiva: recepción e interacción social. Comunicación, Congreso AEIC, Málaga.
- La Pastina, Antonio, Dhaval S. Patel, and Macio Schiavo. (2004) Social Merchandizing in Brazilian Telenovelas. Dins *Entertainment-Education and Social Change*, edited by A. Singhal, M. J. Cody, E. M. Rogers, Sabido, M (2004) Mannhatanh, N. J.: Erlbaum.
- Larsen, P. (1993) Anàlisis textual del contenido de ficción de los medios de comunicación. Dins: Jensen, K.B., Janlowski, N.W. (eds.) *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. (1a ed., trad.cast.) Barcelona: Bosch.
- Liebes, T., Katz, E. (1990) *The export of Meaning: Cross-Cultural Readings of "Dallas"*, (1a ed.) New York: Oxford University Press.
- Liebes i Katz (1989) On the Critical Abilities of Television Viewers. Dins Seiter *et al.* (eds.), *Remote control*, (1a ed., p. 204-222). London: Routledge
- Liebes, K. i Livingstone, S. (1998) European Soap Operas. The diversification of a Genre, *European Journal of Communication*, vol 13(2)
- Livingstone, S. (2006) *Lo spettatore intrapendente. Analisi del pubblico televisivo*. Roma: Carocci
- Livingstone, S. (1998) Audience research at the crossroads. The "implied audience" in media and cultural theory, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 1 (2), p. 195-217.
- Livingstone, S. (1990) *Making sense of television. The psychology of audience's interpretation*. (1a ed.) Oxford: Pergamo Press.
- Livingstone, S., Liebes, T. (1995) Where Here All the Mothers gone? Soap Operas's Replaying of the Oedipal Story, *Critical Studies in Media Communication* 12(2) 155-175
- López, A.M. (1995) Our welcomed guests: Telenovelas in Latin America. Dins: R.C. Allen (ed.), *To be continued... soap operas around the world*. (1a ed., p. 256-275) Londres: Routledge.
- López Pumarejo, T. (1987) *Aproximaciones a la telenovela*. (1a ed.) Madrid: Cátedra.

Lovell, T. (1981) *Ideology and Coronation Street*. Dins: R. Dyer, C. Geraghty, M. Jordan, T. Lovell, R. Patterson i J. Stewart, *Coronation Street*, (1a ed., p.40-52) Londres: BFI.

Lull, J. (1990) *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audience*. (1a ed.) London: Routledge.

Lull, J. (comp.) (1988) *World Families Watch Television* (1a ed.) Newbury Park i Londres: Sage.

Luzón, V. Capdevila, A. Figueras, M., Gómez, L., Jiménez, M, Ramajo, N., Ferrer, I. (2009) *La imagen de los y las adolescentes en el prime time televisivo. Transmisión, consumo y recepción*. Proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría General de Políticas de Igualdad, Insituto de la Mujer. Acción Estratégica para el Fomento de la Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres. Plan Nacional de I+D+I (2004-2007). Informe íntegro recuperat 20 de juliol 2009, www.inmujer.migualdad.es/MUJER/mujeres/estud_inves/820.pdf

Martín Barbero (1995a) Matrices culturales de la telenovela. Dins: C. Peñarín, C. i P. López Díez (coord.) *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental* (1a ed., p. 21-39). Madrid: Dirección General de la Mujer I.I.F. de la Universidad Complutense de Madrid.

Martín Barbero (1995b) Memory and form in the Latin American soap opera. . Dins: R.C. Allen (ed.), *To be continued... soap operas around the world*. (1a ed., p. 276-283) Londres: Routledge.

Martín Barbero (1995c) Telenovela: Melodramas e identidad. La telenovela colombiana. Dins: C. Peñarín, C. i P. López Díez (coord.) *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental* (1a ed., p. 117-125). Madrid: Dirección General de la Mujer I.I.F. de la Universidad Complutense de Madrid.

Martín Barbero i Muñoz, S. (1992) *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. (1a ed.) Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Martín Barbero (1987) *De los medios a las mediaciones*. (1a ed.) México: Gustavo Gili.

Martín Barbero, J. i Rey, G. (1999) *Los ejercicios del ver. hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. (1a ed.) Barcelona: Gedisa.

Martínez García, L.C. (2008a) *La ficción televisiva de TV3 como productora de referentes de identidad cultural catalana: estudio de caso de la sitcom "Plats bruts"*. Tesis doctoral no publicada. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. Recuperada 6 de juny de 2008 <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1120108-153954/>

- Martínez García, L.C. (2008b) *Evolució de la ficció pròpia de TV3*. Informe. *Observatori de la Producció Audiovisual*, Dossier 1. Recuperat: 7 febrer de 2008 http://www.upf.edu/depeca/opa/informe12_esp.pdf
- Martínez Lacueva, L. (1996) *La producción de ficción (1984-1995): Televisió de Catalunya*. Tesina no publicada. Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual, Universitat Pompeu Fabra. Work in progress on-line, recuperat 6 de juliol de 2007, http://www.iaa.upf.es/~laura/WEB_TVC/serie89.htm#anchor5038489
- Marradi, A. (2005) *Raccontar storie. Un nuovo metodo per indagares ui valori*. (1a ed) Roma: Carocci
- Matelski, M.J. (1988) *The soap opera evolution: America's enduring romance with Daytime Drama*. (1a ed.) Jefferson: McFarland and co.
- Mato, D (2002) Miami in the Transnationalization of the Telenovela Industry: On Territoriality and Globalization, *Journal of Latin American Cultural Studies* 11 (2), 195–212.
- Mattelart, M. i Mattelart, A. (1987) *El carnaval de las imágenes: la ficción televisiva brasileña*. Madrid: Akal
- Mazziotti, N. (2008) La expansión de la telenovela. *Contratexto*, 14, 127-140
- Mazziotti, N. (2006) *Telenovela: industria y prácticas sociales*. (1a ed.) Bogotá: Grupo editorial Norma
- Mazziotti, N. (1996) *La industria de la telenovela. La producción de ficción en la América Latina* (1a ed.) Buenos Aires: Paidós.
- Mazziotti, N. (1993) (comp.) *El espectáculo de la pasión* (1a ed.) Buenos Aires: Colihue,.
- Mazziotti, N. i Borda, L. (1997) Telenovelas argentinas: Andrea del Boca en los 90. Dins: L. Escudero, L. i E. Verón, E. (eds.) *Telenovela. Ficción Popular y mutaciones culturales*. (1a ed., p. 143-152) Barcelona: Gedisa
- Medina Cano, F. i Montoya Ferrer, M.A. (1989) Análisis textual. Dins: *La telenovela, el milagro del amor*, (1a ed.) Colombia: Universidad Pontificia Boliviana.
- Melo, J.M. (1988) *As telenovelas da Globo* (1a ed.) Sao Paulo: Summus.
- Mendoza, M. I. (1996) La telenovela venezolana: De artesanal a industrial, *Diálogos de la Comunicación*, 44, 23-42
- Mephan, J. (1990) *The ethics of quality in television*, a Mulgan, G. (ed.) *The question of quality*, BFI, London

- Meyrowitz, J. (1985): *No sense of Place: The impact of electronic media on social behaviour*. (1a ed.) New York: Oxford University Press.
- Mikos, L. (2009) Serial Identity: Television Serials as Resources for Reflexive Identities. Dins: E.Castelló, A. Dhoest, H. O'Donnell (eds.) *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television* (1a ed., p.97-117). Cambridge Scholars Publishing.
- Miller, D. (1995) The consumption of soap opera: "The Young and the Restless" and mass consumption in Trinidad. Dins: R. C. Allen (ed.), *To be continued... soap operas around the world* (1a ed., p. 213-232) Londres: Routledge
- Minsky, M.L. (1986): *La sociedad de la mente: la inteligencia humana a la luz de la inteligencia artificial* (1a ed., trad.cast. 1975). Buenos Aires: Galápagos.
- Modleski, T. (1982): *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. (2a ed., 1984) London: Methuen
- Modleski, T. (1986) *The Women who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York, London: Routledge
- Montero, Y. (2006). *Televisión, valores y adolescencia*. (1a ed.) Barcelona: Gedisa
- Morales, J.F., Huici, C. (coord.) (1999) *Psicología Social* (1a ed.) Madrid: McGraw Hill
- Moran, A. (1993) *Moran's Guide to Australian TV Series* (1a ed.) Allen&Unwin: St. Leonards, NSW
- Moran, A. (comp.) (1989) *Australian TV Drama series: 1959-1988*. (1a ed.) North Ryde: AFTRS.
- Morley, D. (1998) Populismo, revisionismo y los "nuevos" estudios de audiencia. Dins: J. Curran, D. Morley, i V. Walkerdine (eds.) *Estudios culturales y comunicación*,. (1a ed., 417-437) Barcelona: Paidós (trad. cast. *Cultural studies and communication*, London: Arnold, 1996).
- Morley, D. (1993) *Television, Audiences & Cultural Studies* (2a ed.) London: Routledge (trad. cast. *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu).
- Morley, D. (1986) *Family television: cultural power and domestic leisure*. (1a ed.) London: Comedia Pub. Group.
- Mumby, D.K. (comp.) (1993) *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. (1a. ed., trad.cast) Amorrortu (Newbury Park, London, New Delhi: Sage)

Muñoz Sodré (1997) Telenovela y novela familiar. Dins: L.Escudero, i E. Verón, E. (comp.) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. (1a ed.) Barcelona: Gedisa.

Muñoz, S. (1995) Apuntes sobre dos modos de ver telenovelas. Dins: C. Peñarín i P. López Díez, P. (coord.): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental* (1a ed., p. 71-80) Madrid: Dirección General de la Mujer I.I.F. de la Universidad Complutense de Madrid.

Muñoz, B. (1995) *Teoría de la pseudocultura: estudios de sociología de la cultura y de los medios de comunicación de masas*. (1a ed.) Madrid: Fundamentos.

McAnany, E.G. (1993) The telenovela and social change. Dins: A.M. Fadul (ed.) *Serial fiction in TV. The Latin American Telenovelas*. (1a ed., p. 135-147) Sao Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovelas, ECA-USP.

Nariman, H. N. (1993) *Soap opera for social change toward a methodology for entertainment-education TV*, Westport, Conn. Praeger.

Newcomb, H. (1999) *La televisione da forum a biblioteca*. (1a ed.), Milano: Sansoni. RCS Libri SpA

Newcomb, H., i Alley, R. S. (1993) *The producer's medium*. Oxford: Oxford University Press.

Newcomb, H., i Hirsch, P. (1983) Television as a culture forum. Dins: W. D. Rowland i B. Warkins (comps.), *Interpreting television* (1a ed., p. 58-73), Londres: Sage.

Nochlimson, M. (1992) *No end to her: soap opera and the female subject*. (1a ed.) Berkeley: University of California Press.

O'Donnell, H. (1999) *Good Times, Bad Times. Soap operas and society in western Europe*. London: Leicester University Press.

Oltean, T. (1993) Series and Seriality in Media Culture, *European Journal of Communication*, 8(1), 5-31

Orozco, G. (2006) La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Guadalajara, México, 6, 11-35

Orozco, G., Vassallo de Lopes, M.I. (coord) (2009) *Anuario 2009. La ficción televisiva en Iberoamérica: narrativas, formatos y publicidad*. (1a ed.) Barcelona, México: Observatorio Europeo de la Televisión Infantil, Observatorio Mexicano de la Ficción Televisiva.

Ortega, M. (2002) *Les telenovel·les catalanes "Poble Nou" i "El cor de la ciutat": una anàlisi demogràfica i des de la perspectiva de gènere* Tesi doctoral no publicada. Departament de Geografia de la Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperat 18 gener 2004: <http://www.tesisenxarxa.net>

Ortega, M. (1999): Les telenovel·les catalanes: entre el serial i el relat de costums, *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 23, 59-72.

Ortiz, R.; Ortiz R.; Mario, J., i Simões Borelli, S. H. (1989) *Telenovela. História y produção*. (1a ed.) San Pablo: Brasiliense.

Palacio, M. (2001) *Historia de la televisión en España* (1a ed.) Barcelona: Gedisa

Palomo, A.M. (1989) Laurence Kohlberg: Teoría y práctica del desarrollo moral en la escuela, *Rev. Interuniv. Form. Profr*, 4, 79-90.

Pasquier, D. (1999) *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*. París: Editions de la Maison des sciences de l'homme

Pasquier, D. (1997) La televisión como experiencia. Dins: L.Escudero, i E. Verón, E. (comp.) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. (1a ed., p. 235-250) Barcelona: Gedisa.

Paterson, R. (1981) The Production Context of *Coronation Street*. Dins: R. Dyer, C. Geraghty, M. Jordan, T. Lovell, R. Patterson i J. Stewart, *Coronation Street*, (1a ed., p. 53-66) Londres: BFI.

Paterson, R. i Stewart, J. (1981) Street Life. Dins: R. Dyer, C. Geraghty, M. Jordan, T. Lovell, R. Patterson i J. Stewart, *Coronation Street*, (1a ed., p. 81-95) Londres: BFI.

Peñamarín, C. (1999) Ficción televisiva y pensamiento narrativo: cultura y procesos de identificación. Dins: G. Imbert (coord) *Televisión y cotidianidad. La función social de la televisión en el nuevo milenio*. (1a ed.) Madrid: Instituto de Cultura y Tecnología Miguel Unamuno. Departamento de Humanidades y Comunicación. Universidad Carlos III de Madrid.

Peñamarín, C. i López Díez, P. (coord.) (1995): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid, Dirección General de la Mujer I.I.F. de la Universidad Complutense de Madrid, 1995.

Pericot, J. (2002) *Mostrar para decir, la imagen en contexto*. (1a ed.) Barcelona: UPF, Aldea Global.

Petty, R.E. i Cacciopo, J.t. (1986) *Communication and Persuasion. Central and peripheral routes to attitude change*. (1a ed) New Yor: Springer-Verlag.

- Poch i Jiménez (2005) La producción de telefilmes a Catalunya: balanç *provisional*, *Quaderns del CAC*, n. 22. Consell de l'Audiovisual de Catalunya.
- Poggio, B. (2004) *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*. (1a ed.) Roma: Carocci.
- Pozzato, M.P. (1995) El análisis del texto y la cultura de masa en la socio-semiótica. Dins: Grandi, R. *Texto y contexto en los medios de comunicación* (1a ed., p. 183-226) Barcelona: Bosch.
- Propp, V.J. (1928/1971) *La morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos (Trad. cast. "Morfologija skazki". Leningrad, 1928).
- Pujadas Capdevila, E. (2001) *Els discursos sobre la "televisió de qualitat", àmbits temàtics de referència i perspectives d'anàlisi*. Tesi doctoral no publicada. Universitat Pompeu Fabra.
- Purdie, S. (1994) Janice Radway, *Leyendo el Romance*. Dins: M. Barker i A. Beezer (eds.) *Introducción a los estudios culturales* (1a ed., trad. cast., p. 165-181). Barcelona: Bosch.
- Quiroz, M. T. (1993) La telenovela peruana: Antecedentes y situación actual. Dins: N. Mazziotti (comp.) *El espectáculo de la pasión* (1a ed., p. 111-132) Buenos Aires: Colihue.
- Quiroz, M.T. i Cano, A.M. (1988) Antecedentes y condiciones de la producción de telenovelas en el Perú. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. II, n.5, p. 187-221
- Quiroz, M. T. i Márquez, M. T. (1997) Mujeres que la miran y mujeres que son vistas. Dins: L. Escudero, i E. Verón, E. (comp.) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. (1a ed., p. 205-222) Barcelona: Gedisa.
- Radway, J. (1984) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. (1a ed.) Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Ramos Trinta, A. (1997a) Telenovelas y docudramas. Realidad y ficción Dins: L. Escudero, i E. Verón, E. (comp.) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. (1a ed., p. 107-112) Barcelona: Gedisa.
- Ramos Trinta, A. (1997b) *News from home. A Study of Realism and Melodrama in brazilian telenovelas*. Dins: Geraghty, C., Lusted, D. (eds.) *The Television Studies Book* (1a ed, p. 275-85). New York: Arnold.
- Reese, S.D. (2001) Framing Public Life: A Bridging Model for Media Research (prologue). Dins: Reese, S.D., Gandy, O.H., Grant, A.E. (eds.) *Framing public life*.

Perspectives on media and our understanding of the social world. (1a ed., p. 7-31). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers

Rey, G. (1996) Ese inmenso salón de espejos: telenovela, cultura y dinámicas sociales en Colombia, *Diálogos de la comunicación*, 44, 43-52.

Ricoeur, P. (1985) *Tiempo y narración*. Vol. I i II. (1a ed., trad.cast.) Madrid: Cristiandad, DL.

Riquer, B. (dir) (1995-2008) *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana

Roda Fernández, R. (1989) *Medios de comunicación de masas. Su influencia en la sociedad y en la cultura contemporánea*. Madrid: Siglo XXI

Rodrigo, M. (2005) *La construcción social de la noticia*. (2a ed., 1995) Barcelona: Paidós.

Rodrigo, M. (2001) *Teorías de la comunicación. Ámbitos, métodos y perspectivas*. (1a ed.) Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rodrigo, M., Medina, P., Aran, S., Munté, R. & Tharrats, J. (2007). El models d'amor en la ficció televisiva seriada. Estudi de cas: Porca misèria. *Quaderns del CAC*, nº 29, 81-90

Rogers, E., Singhal, A. (1989) Estrategias de educación entretenimiento, *Chasqui*, 31, 9-16.

Rogers, E., i Singhal, A. (1988) Telenovelas para el desarrollo en la India, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. II:4-5, 302-322.

Rogers, E., Antola, L. (1985) Telenovelas: a latin american succes story. *Journal of Communication*, 35:4.

Ruiz Collantes, X, Pujadas, E., Ferrés, J., Obradors, M., Pérez, O Gómez, L, Casals, A. (2009) La construcción de la imagen pública de los organismos del Estado y la ciudadanía a través de las narraciones de la publicidad institucional televisivas estrategias persuasivas de la Administración española. Dins: *Questiones Publicitarias. Revista internacional de comunicación y publicidad*. 2a etapa, 2009, monogràfic 3. *Publicidad institucional*, p. 137-205.

Ruiz Collantes, X, Ferrés, J., Obradors, M., Pujadas, E., Pérez, O. (2007) Los roles narrativos del inmigrante en la ficción televisiva. El caso de la ficción española de producción propia. Dins: J.J. Igartua i C. Muñiz (eds.) *Medios de comunicación, inmigración y sociedad*.(1a ed., p. 111-126) Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca..

- Ruiz Collantes, X, Ferrés, J., Obradors, M., Pujadas, E., Pérez, O. (2006) La imatge pública de la immigració en les sèries de televisió. Dins: *Televisió i immigració*, monogràfic *Quaderns del CAC*, Consell de l'Audiovisual de Catalunya, 23-24, p. 103-126.
- Ruoho, I. (2000) *Utility Drama. Making of and talking about the serial drama in Finland*. (1a ed.) Tampere University Press Media Studies.
- Sádaba, T. (2001) Orígenes, aplicación y límites de la teoría del encuadre (*framing*) en comunicación, *Comunicación y Sociedad*, vol.XIX:2, p. 143-175.
- Saló, G. (2003) *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. (1a ed.) Barcelona: Gedisa
- Schaeffer, J-M. (1999): *Pourquoi la fiction?* Éditions du Seuil (trad. cast. Madrid: Lengua de Trapo)
- Schank, R. C. i Abelson, R.P. (1977/1987) *Guiones, planes, metas y entendimiento* (1a ed.) Barcelona: Paidós.
- Schank, R.C., Berman, T.R. (2002) The Pervasive Role of Stories in Knowledge and Action. Dins: Green, M.C., Strange, J.J., Broch, T.C. (eds.) *Narrative impact: social and cognitive foundations*. (1a ed., p. 287-313) Mahway, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.
- Schroder, K. (1989) The pleasure of *Dinasty*: the weekly reconstruction of self confidence. Dins: P. Drummond i R. Patterson (eds), *Television and Its Audiences: International Research Perspectives*, (1a ed.) London: BFI.
- Schutz, A. (2003) *El problema de la realidad social. Escritos I*. Madrid: Amorrortu.
- Schutz, A. (1979) *Saggi sociologici*. Torino: UTET
- Schutz, A. (1964) Don Quixote and the problem of reality. Dins: *Collected Papers, vol. 3. Studies in phenomenological philosophy*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1964 (ed. 1975)
- Schutz, A. i Luckmann, T. (1997), *Las estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu, (Trad. Cast. *The structures of the life-world*, Londres: Heinemann, 1974).
- Seiter, E.; Borchers, H.; Kreutzner, G.; i Warth, E-M (eds.) (1989) *Remote Control: Television Audiences, and Cultural Power*. (1a ed.) London: Routledge.
- Seiter, E., Borchers, H. Kreutzner, G. i Warth, E. M., (1989): "Don't treat us like we're so stupid and naïve": Towards an ethnography of soap opera viewers". Dins: E. Seiter, H. Borchers, G. Kreutzner i E.M. Warth (eds.), *Remote Control. Television, Audiences and Cultural power*. (1a ed.) London: Routledge.

- Seiter, E., Wilson, M.J. (2005) Soap Opera Survival Tactics. Dins: G. R. Edgerton, B. Rose (eds.) *Thinking outside the box: a contemporary television genre reader*. (1a ed., 136-155) Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Silj, A. (coord) (1988) *East of Dallas: the European Challenge to American Television*. (1a ed.) London: BFI
- Silvana, V. (1992) *Leggere la soap opera Quando si ama & Beautiful*. (1a ed.) Torino: RAI-Eri
- Silverstone, R. (1991) *Television and everyday life*. London: Routledge (trad. cast. *Televisión y vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu, , 1996).
- Silverstone, R. (1981) *The message of television*, Heinemann, Londres.
- Simões Borelli, S. H. (1997) Los géneros ficcionales en las telenovelas brasileñas. Dins: L.Escudero, i E. Verón, E. (comp.) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. (1a ed., p. 169-178) Barcelona: Gedisa.
- Singhal, A., Cody, M. J., Rogers, E. M., & Sabido, M. (eds.) (2004). *Entertainment-education and social change: History, research, and practice*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum
- Singhal, A., Rogers, E.M. (2002) A theoretical Agenda for Entertainment.Education, *Communication Theory*, 12(2), 117-135
- Singhal, A.; Rogers, E.M., i Brown, W. (1993) Entertainment telenovelas for development: lessons learned. Dins: A.M. Fadul (comp.) *Serial fiction in TV. The Latin American telenovelas* (1a ed., p. 149-167) San Pablo: ECA-USP.
- Slater, M.D. i Rouner, D. (2002) Entertainment Education and the Persuasive Impact of Narratives. Dins: M.C Green, J.J.,Strange, T.C. Brock (eds.) *Narrative impact: social and cognitive foundations*. (1a ed., p. 157-181) Mahway, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates
- Sofres (1996-2004). Anuario de audiencias de televisión. Madrid: Sofres AM.
- Soriano, J. (2007) *L'ofici del comunicòleg. Mètodes per investigar la comunicació* (1a ed.) Vic: Eumo editorial
- Spence, L. (1995) "They killed off Marlana, but she's on another show now": Fantasy, reality, and pleasure in watching daytime soap operas. Dins: R.C. Allen (ed.), *To be continued... soap operas around the world*. (1a ed., p. 182-197) Londres: Routledge.
- Steimberg, O. (1997) Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela. Dins: L. Escudero, i E. Verón, E.

- (comp.) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. (1a ed., p. 17-27) Barcelona: Gedisa
- Stempel Mumford, L. (1995) Plotting Paternity: Looking for dad on the daytime soaps. Dins: R.C. Allen (ed.), *To be continued... soap operas around the world*. (1a ed., p. 164-181) Londres: Routledge.
- Strange, J.J. (2002) How fictional Tales Wag Real-World Beliefs. Models and Mechanisms of Narrative influence. Dins: Green, M.C., Strange, J.J., Broch, T.C. (eds.) *Narrative impact: social and cognitive foundations*. (1a ed., p. 263-285) Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.
- Tankard, J.W. (2001) The empirical approach to the study of media framing. Dins: S.D. Reese, O.H. Gandy, A.E. Grant (eds.) *Framing public life. Perspectives on media and our understanding of the social world* (1a ed., p. 95-106) Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Thompson, J.B. (1998) *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*. (1a. ed. Trad. cast., 1995) Barcelona: Paidós
- Tous, A. (2010) *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House* (1a ed.) Barcelona: UOC
- Tous, A. (2009) *Usos i actituds juvenils davant les noves finestres audiovisuals. Alfabetització audiovisual*. Recerca finançada pel Consell de l'Audiovisual de Catalunya. Recuperat 20 de juny de 2010. http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/estudis_recerca/Alfabetitzacio_audiovisual.pdf
- Tous, A. (2008) *El text audiovisual: anàlisi des d'una perspectiva mediològica*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperat: 20 juliol 2008 <http://www.tesisenxarxa.net>
- Tufte, T. (2000) *Living with the Rubbish Queen. Telenovelas, culture and modernity in Brazil*. (1a ed.) Luton: University of Luton Press.
- Tulloch, J. i Moran, A. (1986) *A Country Practice: "Quality Soap"* Sydney: Currency Press
- Van Dijk, T.A. (1999) *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. (1a ed. Trad.Cast.) Barcelona: Gedisa
- Van Dijk, T.A. (1997) *Racismo y análisis crítico de los medios*. (2a ed) Barcelona: Paidós
- Van Gorp, B. (2005) Where is the frame? Victims and intruders in the Belgian press coverage of the asylum issue. *European Journal of Communication*, 20(4), 484-507.

- Varis Autors (2002) *La convivència en els centres docents d'ensenyament secundari. Programa i propostes pedagògiques*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'ensenyament.
- Vassallo de Lopes, M.I., Simoes Borelli, S.H., da Rocha, V. (2002) *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficionalidade* (1a ed.). Sao Paulo: Summus Editorial
- Vassallo de Lopes, M.I., Vilches, L. (coords) (2007) *Mercados globais, historias nacionais. Anuario Obitel 2008*. Sao Paulo: Globo.
- Verón, E. i Escudero, L. (comps.) (1997) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. (1a ed.) Barcelona: Gedisa.
- Vicente, M., López, P. (2009) Resultados actuales de la investigación sobre *framing*: sólido avance internacional y arranque de la especialidad en España, *Zer, Estudios de comunicación*, vol. 14, n.26, p13-34
- Vilches, L. (1993) *La televisión: los efectos del bien y del mal*. (1a ed.) Barcelona: Paidós.
- Vilches, L. Berciano, R. i Lacalle, Ch. (1999) La ficción nacional por fin a escena, *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 23, p. 59-72.
- Vilches, L., Álvarez, R., Lacalle, Ch (2001) Informe Eurofiction 2000: Entre la innovación y el conformismo, *ZER, revista de estudios de comunicación*, 11. Recuperat: 13 juny 2006. <http://www.ehu.es/zer/zer11web/eurofic.htm>
- Vilches, L. Berciano, R. i Lacalle, Ch. (2002) La producció de ficció a Espanya. *Quaderns del CAC*, número extraordinari. Barcelona: Consell de l'Audiovisual de Catalunya.
- Vilches, L., Arnanz, C., Lacalle, Ch (2003) Informe Eurofiction 2002: El tiempo de la ficción local. Recuperat: 13 juny 2006. <http://www.blues.uab.es/~scampus/masters1/web/report02.htm>
- Vilches, L., Arnanz, C., Lacalle, Ch (2004a) Informe Eurofiction 2003: Crisis de ficción o crisis de televisión. Recuperat: 13 juny 2006. <http://www.blues.uab.es/~scampus/masters/masters1/web/report03.htm>
- Vilches, L., Arnanz, C., González, B. (2004b) Informe Eurofiction 2004. Recuperat: 13 juny 2006. http://www.antalya.uab.es/guionactualidad/IMG/pdf/eurofiction_2004.pdf
- Vilches, L. (comp.) (2007) *Cultura y mercados de la ficción televisiva en Iberoamérica. Anuario Obitel*. Barcelona: Gedisa.

- Villa, F. (1992) La forma della fiction televisiva. Dins: F.Casetti i F. Villa (eds.) *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva* (1a ed, 61-67) Torino: VQPT-Rai Nuova ERI.
- Vink, N. (1988) *The Telenovela and emancipation: a study on television and social change in Brazil*. Amsterdam: Royal Tropical Institute
- Vives, M. (2007) *La representació dels adolescents en les telenovel·les de producció pròpia de TV3*. Tesina no publicada. Departament de Comunicació. Universitat Pompeu Fabra.
- Volli, U. (2003) *Manuale di semiotica* (2a ed. revisada) Roma: Editori Laterza
- Williams, R. (1981) *Television: Technology and Cultural Form* (3a ed.) New York: Shocken Books, 1974.
- Wimmer, R.D. i Dominik, J.R. (2001) *Introducción a la investigación de los medios masivos de comunicación*. (6a ed.) México: International Thompson editoriales
- Wittebols, J.H. (2004) *The Soap Opera Paradigm. Television Programming and Corporate Priorities*. (1a ed.) Lanham MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Witten, M. (1993) Narrativa y cultura de la obediencia en el lugar de trabajo. Dins: D.K Mumby. (comp.) *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. (1a. ed., trad.cast., p. 136-160) Amorrortu (Newbury Park, London, New Delhi: Sage)

ANNEXOS

Annex I.

FITXA TÈCNICA DELS SERIALS DE TELEVISIÓ DE CATALUNYA (1994-2009)

POBLE NOU (1994)	197 capítols de 30 minuts
Emissió: 10/01/1994 – 26/12/1994	De dilluns a divendres, a les 15:35h
Joan Granados (Director general de la CCMA), Jaume Ferrús (Director de TVC), Oleguer Sarsanedas (Director de programes) i Joan Bas (Cap de dramàtics)	
Direcció: Joan Bas i Jaume Banacolocha	
Argument original: Josep Maria Benet i Jornet	
Equip de guionistes: Gisela Pou (coordinadora), Maite Carranza i Joan Miramón (escaletistes), Toni Cabré, Enric Gomà, Francesc Luchetti, Marta Molins i Teresa Vilardell (dialoguistes) i Lluís Arcarazo (supervisió)	
Realització: Jordi Frades (amb Enric Banqué i Sílvia Quer)	
Actors principals: Margarida Minguillón (Rosa), Miquel Cors (Antonio), Lola Lizarán (tieta Victòria), Joel Joan (Ferran), Gemma Brió (Anna), Quim Gutiérrez (Martí). Elenc interpretatiu: Alfred Luchetti, Enric Arredondo, Jordi Boixaderas, Roger Pera, Marc Cartes, Laura Cornejo, Teresa Manresa, Irene Montalà, Luís Marco, Pep Tossar o Montserrat Salvador, entre d'altres i fins a un total de 60 actors.	

SECRETS DE FAMÍLIA (1995)	187 capítols de 30 minuts
Emissió: 16/01/1995 – 23/12/1995	De dilluns a divendres, a les 15:35h
Jordi Vilajoana (Director general de la CCMA), Lluís Oliva (Director de TVC), Albert Rúbio (Director de programes) i Joan Bas (Cap de dramàtics)	
Direcció: Joan Bas (direcció executiva), Eugeni Margalló i Jaume Banacolocha (producció executiva)	
Argument original: Maria Mercè Roca	
Equip de guionistes: Sergi Belbel (co-director argumental), Maite Carranza, Gisela Pou, Lluís Arcarazo, Joan Miramón i Toni Cabré.	
Realització: Eduard Cortés amb Sílvia Quer i Enric Banqué	
Actors principals: Montserrat Carulla (Martina Comes), Sergi Mateu (Narcís Riera), Joan Borràs (Marçal Alsina), Montse Guallar (Dolors Alsina), Pep Ferrer (Albert Riera), Núria Hosta (Joana Alsina). Elenc interpretatiu: Lluïsa Mallol, Josep Minguell, Castillo Escalona, Pere Molina, Pep Planas, Joan Massotkleiner, Santi Ibáñez, Lluïsa Castell, Ingrid Rubio, Marta Roca, Marta Ollé, Miquel García, Nadala Batiste.	

NISSAGA DE PODER (1996)	476 capítols de 30 minuts
Emissió: 29/01/1996 – 03/05/1998	De dilluns a divendres, a les 15:35h
Jordi Vilajoana (Director general de la CCMA), Lluís Oliva (Director de TVC), Albert Rúbio (Director de programes) i Joan Bas (1997) / Jordi Roure (Cap de dramàtics)	
Direcció: Sílvia Quer, Jordi Roure, Ildefons Duran, Sònia Sánchez, Javier Arazola i Àngela Martínez. Conxa Orea (producció), Jaume Banaculocha, Joan Bas i Eugeni Margalló (producció executiva)	
Argument original: Josep Maria Benet i Jornet amb Rodolf Sirera i Lluís Arcarazo	
Equip de guionistes: Joan Barbero, Toni Cabré, Anna Fité, Albert Garrido, Enric Gomà, Xavier Guàrdia, Francesc Luchetti, Joan Marimon, Marta Molins, Carme Morell, Francesc Orteu, Jordi Palamós i Teresa Vilardell	
Realització: Sílvia Quer, Jordi Frades, Xavier Berraondo	
Actors principals: Jordi Dauder (Mateu Montsolís), Emma Vilarasau (Eulàlia Montsolís), Eduard Farelo (Eduard Montsolís)	
Elenc interpretatiu: Montserrat Salvador (Mercè Aymerich), Jordi Bosch (Raimon Montsolís), Mònica Lòpez (Abril Montsolís), David Selvas (Félix Montsolís), Olalla Moreno (Laia Montsolís), Miquel Sitjar (Gabriel Montsolís), Núria Prims (Mariona Montsolís), Marta Padovan (Assumpció), Jordi Banaculocha (Tomàs), David Bagès (Amadeu Cabanilles), Enric Majó (Maurici Castro), Biel Durán (Toni Castro), Eva Santolària (Elisenda Castro), Josep Linuesa (Marçal Castro) Mercè Comes (Agustina Molins), Victor Pi (Mossèn David), Àlex Casanovas (Enric Cabanes), Lluís Marco (Dr. Joan Vidal-Garriga), Mercè Sampietro (Montserrat Capdevila), Alfred Luchetti (Sebastià Vilalta), Montse Mostaza (Laura Vilalta), Mercè Lleixa (Lluisa Solano), Nina (Pilar Solano), Rosa Novell (Sofia Palau), Boris Ruiz (Màrius Bertran), entre d'altres.	

LABERINT D'OMBRES (1998)	469 capítols de 30 minuts
Emissió: 04/05/1998 – 10/07/2000	De dilluns a divendres, a les 15:35h
Jordi Vilajoana / Miquel Puig (2000) (Director general de la CCMA), Lluís Oliva / Miquel Puig (2000) (Director de TVC), Lluís Oliva/ Francesc Escribano (2000) (Director de programes) i Jordi Roure (Cap de dramàtics)	
Coproducció: Diagonal TV (Joan Bas i Jaume Banaculocha)	
Direcció: Sílvia Quer, Esteve Rovira, Xavier Berraondo, Francesc Llobet i Ildefons Duran. Conxa Orea (producció executiva)	
Argument original: Josep Maria Benet i Jornet amb Andreu Martín i Jaume Ribera	
Equip de guionistes: Enric Gomà, Xavier Berraondo, Anna Fité, Marina Peña, Carme Morell i Toni Cabré.	

Realització: Sílvia Quer
Actors principals: Montse Germán (Gemma Aymerich), Hermann Bonnin (Benjamí Aymerich), Marc Cartes (Salvador Borés), David Selvas (Guillem Pedrós), Lluís Soler (Esteve Pedrós)
Elenc interpretatiu: Àngels Moll (Concepció Santjust), Jordi Boixaderas (Quim Gispert) Àngels Moliner (Alba Pagès), Marta Calvó (Mati Uribarri), Imma Colomer (Mercè Josep), Àurea Márquez (Aurora Pedrós), Bruno Bergonzini (Alfred Pedrós), Dr. Soler (Víctor Josep), Pep Tosar (Llorenç Coma) Montserrat Carulla, Berta Errando, Paul Berrondo, Ramón Llimós, Mireia Llop, David Constant, Jordi Torras, Noèl Olivé, Txema Cardena, Gabriela Flores, Santi Sants, Sergi Ruiz, Maria Lucchetti, Rosa Vila, Òscar Molina, Txe Arana, Miquel Cors, Manuel Dueso, entre d'altres i fins a 45 personatges.

<i>EL COR DE LA CIUTAT</i> (2000)	1830 capítols de 30 minuts (9a temporada)
Emissió: 11/09/2000 – ... (gener 2010)	De dilluns a divendres, a les 15:45h
Miquel Puig / Vicenç Villatoro (2002) / Joan Majó (2004) / Rosa Cullerell (2008) (Director general de la CCMA), Miquel Puig / Joan Oliver (2002) / Francesc Escribano (2004) / Mònica Terribas (2008) (Director de TVC), Francesc Escribano / Carme Basté (2004) / Carles Manteca (2008) (Director de programes) i Jordi Roure (Cap de dramàtics)	
Direcció: Esteve Rovira, Enric Banqué i Jordi Frades (Equip inicial: Esteve Rovira, Ildefons Duran, Pere Puig, Dani Ventura i Albert Guitart) Conxa Orea (producció executiva) i Jordi Parera i Montse Narro (Producció)	
Argument original: Lluís Arcarazo i Jordi Galcerán	
Equip de guionistes: Ampli, divers i canviant al llarg dels anys. Hi figuren a la llarga llista de més de 60 guionistes, dialoguistes i adaptadors dramàtics. Entre d'altres, noms habituals del canal com: David Castillo, Gemma Rodríguez, Pau Sieiro, Xavier Guàrdia, Gisela Pou, Mireia Vidal, Maite Carranza, Oriol Paulo, Anna Manso, Laura Sendim, Martín Piñol, Gemma Rodríguez, Anna Fernández, Jordi Vallejo, i fins i tot, Josep Maria Benet i Jornet. Incorpora a més, la figura del consultor de continguts (Francesc Forés). La direcció argumental també ha variat per temporades. Les tres primeres temporades corren a càrrec de Lluís Arcarazo, rellevat per Maria Jaén a la quarta temporada i Manel Bonany a la cinquena. La direcció de les següents temporades és compartida: Lluís Arcarazo, Maria Jaén i Guillem Clua per la sisena, i Marian Jaén, Carmen Abarca i Jordi Falguera per la setena. Guillem Clua dirigeix la vuitena i Manel Bonany la novena temporada.	
Realització: Esteve Rovira, Enric Banqué, Ildefons Duran, Jordi Frades amb Eduard Berraondo, Aina Ivern, Quim Moliné, Sergi Lara i Àlex Ripoll entre d'altres.	

Actors principals: Pep Anton Muñoz (Pere Peris), Margarida Minguió (Cinta Noguera), Sílvia Sabaté (Clara Bosch), Victoria Pagès (Carme Bosch), Pep Muné (Jordi Vidal), Pere Molina (Quim Noguera), Mercè Arànega (Paquita Miralles), Montserrat Carulla (Teresa Torner), Montse Guallar (Montse Borràs), Quim Gutiérrez (David Peris), Ferran Carvajal (Narcís Crespo), Oriol Vila (Ivan Crespo), Carlota Olcina (Núria Vidal), Mariona Ribas (Marta Vendrell), Bernat Quintana (Max Carbó), Carme Contreras (Roser Balaguer), Carme Fortuny (Pilar Balaguer), Rubén Ametller (Ramón Etxebarria), Artur Trias (Francisco Luque), Miquel Garcia (Marcel Navarro) i Ariadna Planas (Mari Esteva), entre els personatges principals de la primera temporada amb més continuïtat.

Elenc interpretatiu: Pep Torrents, Rosa Renom, Ernest Collado, Carme Abril, Miquel Agell, Joël Minguet, Nacho Fresneda, Meritxell Ané, Maria Molins, Isaac Alcayde, Jordi Díaz, Maife Gil, Àurea Márquez, Jordi Boixaderas, Víctor Valverde, Mone, Montserrat Salvador, Àngels Bassas, Ramón Godina, Antoni Sevilla, Eduardo González, Marc Cartes, Lluís Marco, Lluís Soler, Martí Pereferrer, Jordi Banacolocha, Marta Calvó, Pep Pla, David Janer, Mercè Montalà, Mercè Pons, Mont Plans, Ferran Rañé, Mingo Ràfols... i un llarg conjunt d'actors que superen els 1500 des de la sisena temporada (sense comptar els figurants) segons dades publicades en premsa.

VENTDELPLA (2005)	309 capítols de 55 minuts (6a temporada)
Emissió: 14/02/2005 – ... (12/07/2009 – 6a temp.)	De dilluns a divendres, a les 15:45h
Joan Majó / Rosa Cullerell (2008) (Director general de la CCMA), Francesc Escribano / Mònica Terribas (2008) (Director de TVC), Carme Basté / Carles Manteca (2008) (Director de programes) i Jordi Roure (Cap de dramàtics)	
Coproducció: Diagonal TV	
Direcció: Lluís Maria Güell. Joan Bas i Jaume Banacolocha (producció executiva) i Eugeni Margalló (direcció de producció). Elisabeth Méndez (producció delegada TVC)	
Argument original: Josep Maria Benet i Jornet amb David Plana, Manel Bonany i Laia Aguilar	
Equip de guionistes: Anaïs Schaaf, Xavi Berraondo, Anna Manso, Eulàlia Carrillo, Héctor Lozano, Núria Parera, Eva Baeza, Lara Sendim, Carme Morell	
Realització: Lluís Maria Güell. Directors de capítols: Jesús Segura, Ignasi Tarruella, Carmen Pérez i Eva Norberto. Ajudants de direcció: Abigail Schaaff, Esther Benages i Josep M. Arbussí	
Actors principals: Emma Vilarasau (Teresa Clarís), Jordi Boixaderas (Damià Delmàs), Joan Crosas (Gustau Trias i Alfons), Ramón Madaula (David Esterlich), Laura Conejero (Marga Ribes) Marc Cartes (Julià Cervera), Ana Barrachina (Nuri Soler), Rosa Vila (Roser Figueras), Carlos Cuevas (Biel Delmàs), Georgina Latre (Isona Delmàs), Nao Albet (Martí Estelrich).	

Elenc interpretatiu: Pep Cruz (Monràs), Boris Ruiz (Ramiro), Isabel Rocatti (Marcelo), Mar Ulldemolins (Mònica), Pau Roca (Rafa González), Marta Marco (Esther), Imma Colomer (Dora), Jordi Banacolocha (Llibert), Rosa Gà Miz (Berta), Jordi Martínez (Paco), Miquel Gelabert (Jaume), Marta Millà (Isabel), Abel Folk (Jordi), Pau Derqui (Enric), Cristina Dilla (Alicia), Lluís Marco (Sergi), Ivana Miño (Nicole), Marc García (Manel), Marta Solaz (Raquel), Paula Romeu (Alba), etcètera. 35 actors inicials.

EL JOC DE VIURE (1997)	114 capítols de 30 minuts
Emissió: 06/01/1997 – 04/04/1997	De dilluns a divendres, a les 20h
Jordi Vilajoana / Miquel Puig (2000) (Director general de la CCMA), Lluís Oliva / Miquel Puig (2000) (Director de TVC), Lluís Oliva/ Francesc Escribano (2000) (Director de programes) i Jordi Roure (Cap de dramàtics)	
Direcció: Jordi Frades amb Esteve Rovira i Àngela Martínez. Joan Bas i Montse Narro (producció) i Eugeni Margalló (producció executiva)	
Argument original: Xesc Barceló amb Lluís Arcarazo i Enric Gomà	
Equip de guionistes: Xesc Barceló, Maite Carranza (adaptació dramàtica), Anna Manso, Airy Maragall, Albert Espinosa, Mercè Sarrias, Enric Cruz, Miquel Casamayor, Jaume Mateu i Francesc Orteu.	
Realització: Jordi Frades, Esteve Rovira i Àngel Martínez	
Actors principals: Laia Costajussà (Eulàlia), Cristina Serra (Cristina), Àngels Molner (Dolors), Juli Fàbregas (Sergi), Joan Masdeu (Lleó), Pau Durà (Pere), Daniel Klamburg (Carles), Adrià Collado (Ignasi), Albert López-Murtra (Guillem), Maria José Monsoriu (Fina), Sara Loscos (Nuri), Ivan Morales (Jose) Ramon Teixidor (Joan), Cesca Piñón (Marisa), Carme Abril (Bàrbara), Carme Sansa (Beatriu), Xavier Serrat (Jordi), Joan Massotkleiner (Francesc), Dora Santacreu (Assumpció), Anna Azcona (Paula), Santi Ibàñez (Ramón), Jordi Boixaderas (Rafael Arbret), Jesué Ferrer (Dr. Portell) i Rosa Vila (Laura Stein).	

Annex II.

**RELACIÓ DE PERSONATGES
PRINCIPALS FIXOS I OCASIONALS A
EL COR DE LA CIUTAT (2000-2009)**

TEMPORADA 1

BOSCH-VIDAL	Parentesc	Amoroses / Amicals	Laborals
Adrià Bosch	Vidu, pare de la Clara i la Carme (+60 anys)	Narcís Crespo (amic)	Fuster (traspassa local)
Clara Bosch	Mare de la Núria (+35)	Jordi Vidal (ex-parella) Quim Noguera (amic) Lali Carbó (amiga)	Fàbrica i Fusteria
Carme Bosch	Casada amb Jordi Vidal, mare adoptiva de la Núria (+35)	Jordi Vidal (marit)	Metgessa
Jordi Vidal	Casat amb Carme Bosch, pare de la Núria (+35)	Clara Bosch (ex-parella) Carme Bosch (muller) Montse Borràs (amant)	Farmacèutic / Negocis varis
Núria Vidal Bosch	Filla d'en Jordi i la Clara; adoptiva de la Carme (+15)	David Peris, Ivan Crespo i Marta Vendrell (amics)	Estudiant / Piano
<p>Jaume Vidal i Roser Balaguer, pares d'en Jordi Vidal. <i>Farmàcia</i>. Lali Carbó i Max Carbó (mare i fill; ella és amiga de la Clara, expresidiària, toxicòmana)</p>			

PERIS-NOGUERA	Parentesc	Amoroses / Amicals	Laborals
Pere Peris	Pare (+45)	Cinta (muller)	<i>Bar Peris</i>
Cinta Noguera	Mare (+45)	Peris (marir)	Cuineria bar Peris
Laura Peris	Filla (+20)	Miquel Grau (promès) Mari Esteva (amiga)	Cambreira bar Peris

David Peris	Fill (+15)	Núria Vidal (enamorat), Ivan Crespo i Marta Vendrell (amics)	Estudiant
Quim Noguera	Germà de la Cinta (+35)	Clara Bosch (etern enamorat i amic) Adrià Bosch i Borràs-Crespo (amic)	Lampisteria
<p>Marta Vendrell Miralles (amiga i companya de l'institut, enamorada d'en David Peris) Paquita Miralles (enviada d'en Genís Vendrell a l'inici del serial, mare de la Marta, amiga i companya de feina de la Clara Bosch i d'en Toni Esteva).</p>			
<p>JOVES – Laura Peris (bar)</p> <p>Marcel Navarro (periodista, amic d'en Santi Cortés, esdevindrà parella de la Laura Peris) Mari Esteva (perruquera, amiga de la Laura Peris, enamorada d'en Santi Cortés, germana d'en Toni) Toni Esteva (delinqüent del barri, company de feina de la Paquita Miralles i la Clara Bosch) Santi Cortés (actor i guionista televisiu, parella de la Raquel, també guionista) Fede Pardo (separat amb una filla que pràcticament no coneix, fotògraf amic d'en Marcel i en Santi)</p>			

BORRÀS-CRESPO	Parentesc	Amoroses / Amicals	Laborals
Teresa Torner	Àvia (+60)	Vídua	Dona de fer feines
Montse Borràs	Mare (+40)	Divorciada (en Joan Crespo els va abandonar). Amant d'en Jordi Vidal.	Perruquera
Narcís Crespo	Fill (+20) Discapacitat	Adrià Bosch (amic) Quim Noguera i Huari (amics)	Lampisteria d'en Quim
Ivan Crespo	Fill (+15)	Marta Vendrell (enamorat), David Peris i Núria Vidal (amics)	Estudiant
<p>Vicenta Cardona (perruquera, cap de la Montse Borràs i la Mari Esteva, soltera sense família; tindrà un fill, l'Isaac del que deixarà la custòdia a la Montse Borràs en morir de càncer; el pare, l'Eduard Téllez, professor universitari, es desentén) Huari (immigrant marroquí que treballa a la lampisteria d'en Quim, enamorat de la Montse Borràs) Natàlia (xicota de l'Ivan Crespo, de mare catalana i pare xinès) Esperança (amiga d'en Narcís, es coneixen a través d'internet)</p>			

MERCAT

Esteve Montcada i Pilar Balaguer, parada de conserves al mercat (“de les olives”), van perdre el seu únic fill. Ella és germana de la Roser.

Ramon Echevarría (“de les olives”) dependent de la parada a qui la Pilar adopta a la fi de la primera temporada.

Remei (noia jove, enamorada d’en Ramon Balaguer, treballa al mercat)

Lola Bonastre (dona adulta, soltera, té una parada al mercat, contigua a la de la Pilar Balaguer, on treballa la Isabeleta)

Isabeleta (vol recuperar al seu marit, en **Rafa**; és membre d’una congregació religiosa afí al proselitisme)

LA FUSTERIA / CINEMA CHICAGO / altres

Matt Collins (capellà gal·lès que duu el bar de copes La Fusteria, s’enamora de l’Olga Torres)

Carles Torres i Olga Torres (pare i filla, amb bona posició econòmica, entre d’altres propietats tenen el cinema del barri)

Martí Costa (promès de l’Olga Torres, enamorat de la Carme Bosch, té negocis amb en Jordi Vidal)

Francisco Luque (treballador del cinema)

Lluís Ayuso (taxista, bisexual, manté una relació amb la Paquita Miralles)

Àngel i Beni (membres del grup xenòfob al que s’uneix en David Peris)

TEMPORADA 2 – situació inicial i nous personatges

BOSCH-VIDAL

Adrià Bosch (ha trencat la relació amb en Quim Noguera en descobrir que va denunciar a la Clara)

Jordi Vidal i Carme Bosch (separats, en procés de divorci).

Clara Bosch i Quim Noguera (casats i separats, pares adoptius d'en Max Carbó, orfe)

Núria Vidal (després de trencar la relació amb en Sergi, viu en parella amb l'Oriol)

Iolanda (dona alcohòlica que dorm en un cotxe; l'Adrià Bosch la coneixerà als Encants i la recollirà a casa)

Empar Fortuny (tutora i amor platònic d'en Max Carbó; serà parella d'en Quim Noguera)

Dani (amic i padrí de casament d'en Matt Collins, on coneix a la Clara Bosch, amb qui formarà una nova parella estable)

Arnau (amic i company d'escola d'en Max)

Alicia (amiga d'en Biel Ferrero, i centre d'atenció d'en Max i l'Arnau)

Rut (amiga i companya de la Núria a l'escola de música; canviarà al seu xicot del poble, en **Pere**, pel Jordi Vidal, atreta per la vida de luxes que aquest li pot procurar, i li serà infidel, entre d'altres amb en **Lobo**, l'arquitecte que contracta per a reformar la casa que li regala)

PERIS-NOGUERA i Vendrell-Miralles

Laura Peris i Marcel Navarro (viuen en parella; ella està embarassada quan mor en un accident de trànsit)

David Peris i Marta Vendrell (viuen en parella, amb dificultats econòmiques i laborals)

Paquita Miralles (manté una història amb en Lluís Ayuso, taxista bisexual, que acaba quan ell s'enamora de l'Olivella, casat i amb fills; deixarà el taxi i entrarà a treballar per a una dona rica, la Regina)

Ester (ex-parella d'en Marcel, ara casada; esdevé la seva cap a la feina i genera conflictes de gelosia entre la parella; viurà una breu història amb en Marcel després de la mort de la Laura)

Santos ex-boxejador paralític a qui en David Peris ha d'assistir com a part del treball social substitutori de la condemna per agressió (grup xenòfob). L'introduirà al món de la boxa, amb en **Javier** (entrenador)

Regina (dona gran rica i catòlica a la que cuida, entre d'altres persones, la Paquita Miralles) i **Lourdes** (germana de vida alegre que la suplanta en morir, per quedar-se amb l'herència, d'acord amb la Paquita, a qui li deixa la finca quan es casa amb en Ferran, un home ric amor de joventut). **Ana Mari**, assistent de la Regina llatinoamericana que, en adonar-se de l'estafa els fa xantatge per aconseguir els papers de regularització.

Alex (company de feina del supermercat, interessat en la Marta Vendrell)

BORRÀS CRESPO

Montse Borràs i Huari (matrimoni). Adopció de l'Isaac, el fill de la Vicenta Cardona. Ella s'ha quedat la perruqueria, ell treballa a la lampisteria.

Ivan Crespo (estudia a Boston, on viu amb el seu pare, en Joan Crespo)

Ahmed (amic d'en Huari, amb qui vol muntar un taller mecànic)

Ortega (entrenador de l'equip de futbol regional on juga en Huari)

Personatges nous: ADVOCATS

Andreu Ferrero (casat amb la Joana i pare d'en Biel; s'enamorarà de la Carme Bosch)

Biel Ferrero (fill de l'Andreu i la Joana, mor en un accident domèstic el mateix dia que la Carme Bosch l'havia atropellat lleument davant de la seva amiga Alícia)

Guillem Mercadal (col·lega del bufet de l'Andreu, va trair-lo amb la seva dona, la Joana; i viurà una història d'amor amb la Cinta Noguera)

JOVES –

Mari Esteva (en procés de divorci d'en Ramon quan mor en Santi Cortés, el pare de la seva filla Desi, amb qui s'havia reconciliat)

Nacho (assistent social que ajuda a la Mari a recuperar la custòdia de la Desi)

Toni Esteva (viurà una història d'amor amb una altra estafadora, la **Fina-Miriam**)

Fede Pardo (s'instal·larà com a company de pis amb en Marcel, fins que arriben al barri la seva mare, la **Cecília Amorós** –que entrarà a treballar com a perruquera, substituint a la Remei– i la seva filla **Alba**, a qui introduirà en el món de la televisió a través dels contactes amb la guionista del *Vides de lloguer*, la **Silvia**)

MERCAT

Pilar Balaguer, vídua, deixarà la parada del mercat a en Ramon, a qui inicialment fa costat en el procés de divorci i lluita per la custòdia de la Desi.

En Ramon, divorciat de la Mari, obté la custòdia de la Desi. Aprofita l'enamorament de la Remei i la contractarà a la parada quan es quedi sense feina a la perruqueria.

Lola Bonastre, Franciscu, Isabeleta, Rafa i Cecília (a qui se'ls hi afegirà en Peris) conformen el nucli fundador del grup de teatre *amateur*.

LA FUSTERIA / CINEMA CHICAGO / altres

Després de la mort d'en Carles Torres, l'Olga es casarà amb en Martí Costa. Mentrestant, en Matt Collins penjarà els hàbits per amor. En el decurs de la temporada l'Olga rectificarà l'error comès i es casarà amb en Matt, deixant la Fusteria a càrrec d'en Fede Pardo (3a temporada)

TEMPORADA 3 – situació inicial i nous personatges

BOSCH-VIDAL

Adrià Bosch (mor a la fi de la segona temporada)

Carme Bosch (ha refet la vida a Figueres, després del desengany amb l'Andreu Ferrero)

Clara Bosch (es casa amb en Dani i marxa a viure a Cardiff; en Max es queda amb en Quim)

Jordi Vidal (compleix condemna per estafa; només el visita la seva filla Núria)

Núria Vidal (viu al pis de l'avi, amb la Marta Vendrell)

Iolanda (torna al barri, contractada per en Huari; iniciarà una relació amorosa amb en Quim)

Empar (va demanar el trasllat)

Rut (es va quedar la casa i el cotxe, però no pot enfrontar les despeses i no compta ni amb en Lobo ni amb en Pere; llogarà una habitació a en **Gus Cerqueda**, amic músic de la Núria Vidal, interessada en formar part del grup musical del noi (Joan, Ricard i Néstor); al llarg de la temporada, serà enganyada per dos amics d'en Jordi Vidal, que es fan passar per productors discogràfics, i per en Martí Costa, que duu a terme l'estafa legal per prendre-li les propietats).

Marcel Navarro (periodista): s'infiltra, d'acord amb l'Asun, la seva cap, com a porter de discoteca per descobrir qui va matar en Huari. Estableix amistat amb en **Rai** i especialment amb en **Charli**, qui juntament amb en **Vera** és responsable de la mort del marit de la Montse Borràs. La Núria Vidal, enamorada d'en Marcel a través de la tasca conjunta que realitzen en la composició de les peces del musical per al grup de teatre, acabarà implicada en la trama.

PERIS-NOGUERA

Cinta i Peris (reconciliats)

David Peris (viu amb els seus pares; es separa definitivament de la Marta quan ella vol muntar una botiga de roba de segona mà i ell ampliar el bar, disputant-se el local). Manté l'amistat amb en Santos).

Laura Martínez (treballa al supermercat, és amiga de la Mari, divorciada amb un fill, en **Xavi**, manté encara encontres puntuals amb el seu ex-marit, en Robert; en Fede Pardo s'interessarà per ella, després que en Marcel la defugi, però acabarà casant-se amb en David Peris).

BORRÀS CRESPO

Montse Borràs i Huari (matrimoni). Ell manté el negoci de la lampisteria amb en Quim Noguera, on treballen en Narcís Crespo i la Iolanda (a qui emparella amb en Quim). Mor a la fi del primer bloc, apallissat pels porters d'una discoteca que l'amenaçaven.

Ivan Crespo (torna definitivament de Boston, després de la mort del seu pare, en Joan Crespo)

Eduard Téllez (pare biològic de l'Isaac, a qui es veuen obligats a recórrer per al transplantament de medul·la que requereix el nen, i que acabarà reclamant la custòdia)

Antònia (parella de l'Eduard, italiana; el seguirà des de Guatemala quan iniciï el procés judicial)

Alfons Castro (home gran a qui la Teresa coneix al parc, on tots dos hi porten els néts, en **Borja** i l'Isaac)

Personatges nous: FABRA-MOLINS et al.

Vicenç Fabra (farmacèutic, va fer el servei militar amb en Peris)

Dora Molins (casada amb en Vicenç, perdrà la feina a l'inici de la temporada)

Albert Fabra Molins (fill gran, promès des de fa temps amb la Blanca Vilches, monitor de natació)

Kristina Fabra (filla adolescent, pateix una malformació a la cama que l'obliga a operar-se anualment)

Blanca Vilches (farmacèutica que treballa amb en Vicenç Fabra; promesa amb l'Albert, vol fer avançar la relació: matrimoni, pis, fills)

Ruben (monitor de natació, amic de l'Albert)

Kiko (monitor de natació, aba sent l'amant de la Dora Molins)

Joel (company de classe d'en Max Carbó i la Kristina Fabra)

LA FUSTERIA / PENSIÓ REGINA / MERCAT et al

Fede Pardo (és l'encarregat de La Fusteria, i se l'acabarà quedant; hi treballa la Núria, eventualment; ell s'enamorarà de la Blanca Vilches). Reapareix en **Paco Pardo** (ex-marit de la Cecília, simpàtic estafador).

Paquita Miralles (converteix la finca "heretada" en la Pensió Regina, contracta, entre d'altres, a la Remei, que en quedar-se embarassada d'un client casat, l'**Héctor**, serà substituïda temporalment per l'àvia dels Esteva, la **Cari**, que ha vingut des de Granada a ajudar-la, i fa amistat amb la Teresa Torner). La Lourdes (marxa després de casar-se amb en Ferran). En Toni Esteva és a presó, on coneix en **Salva**, el marit de la Fina-Míriam, i s'escaparà fugint finalment al Brasil. En Nacho, l'assistent social, pretén a la Mari, però acabarà violant-la i assetjant-la.

En Ramon sembla rectificar els errors del passat, afiliant-se a la congregació d'en Rafa i la Isabeleta, on la **Judit** esdevé la seva tutora espiritual. Però a la parada, assetja a la dependenta, la **Gemma**, promesa amb l'**Emili**, treballador eventual de la lampisteria d'en Quim.

Lola Bonastre, després de rebutjar a en Franciscu, marxa de viatge a Cuba, d'on portarà un marit, en **Nelson**

Les germanes Balaguer decideixen viure juntes, i la Roser lloga el seu pis a un home al que espianen, l'**Artur**

TEMPORADA 4 – situació inicial i nous personatges

BOSCH-VIDAL

Desapareixen:

Quim Noguera (decideix marxar en vaixell en un viatge de durada indefinida; en Max, després d'alguns conflictes amb el marit de la Clara, se li unirà)

Jordi Vidal (mor a la fi de la temporada anterior)

Iolanda (clínica de desintoxicació)

Rut (en Jordi Vidal la veu, embarassada, treballant al camp a casa dels pares)

CLARA BOSCH (s'estableix al barri amb en Dani i reconverteix la lampisteria en fusteria, on treballa en Narcís Crespo)

Dolors (mare d'en Dani, s'instal·la a viure amb ells quan el seu home, en Pep, la deixa per la seva perruquera, la Conxi; ella iniciarà una relació amb l'Eliseu)

Xesca (amiga de la Clara, del grup de teràpia de víctimes de càncer de mama)

NÚRIA VIDAL (parella d'en Marcel Navarro, viuran al pis d'ella)

Víctor de la Cruz (parella de l'Asun, la cap d'en Marcel, treballa en el món de la música; amant de la Núria)

Ferran Navarro (pare d'en Marcel, jutge proposat per al Tribunal Constitucional); l'oncle Félix i el comissari Gil (els altres implicats en la trama de corrupció del passat que descobreix en Marcel, instigat per en **Sòcrates**, el nou cambrer de La Fusteria que oculta la seva veritable identitat – fill d'en Mario Duran, el músic assassinat fa quaranta anys per en Ferran Navarro)

PERIS-NOGUERA

Cinta i Peris (reconciliats)

David Peris, casat amb la Laura Martínez (viu amb ella i en Xavi; aconsegueix feina a un restaurant de prestigi). En Robert, l'ex-marit de la Laura, reclama més atenció per a en Xavi.

Clàudia (companya d'en David Peris al restaurant, interessada en ell, que el boicotejarà laboralment i l'acusarà d'assetjament sexual per despit). A més del cap, en Miquel, i d'altres treballadors, entre el personal del restaurant hi és en Nelson, l'ex-marit de la Lola Bonastre.

BORRÀS CRESPO

Montse Borràs (vídua, de viatge al Marroc després de perdre la custòdia de l'Isaac, a l'inici de la temporada).

Narcís Crespo (treballa un temps a un taller per a discapacitats on coneix a la Neus)

Ivan Crespo (interessat en la Marta Vendrell, es farà càrrec de la botiga durant el seu procés de desintoxicació)

L'àvia Teresa retroba a l'Alfons Castro i quan la Montse insisteix, el porta a viure a casa.

NeusPiqué (núvia d'en Narcís, el pare, en **Pere**, exerceix d'advocat i la mare, l'**Àngels** és dissenyadora de moda)
Santiago Castro (fills de l'Alfons, pare d'en Borja)

Personatges nous: RIPOLL et al.

Gus Cerqueda (parella de la **Kristina Fabra**; trobarà pis per compartir i deixarà la pensió, però s'enamora de la seva nova companya de pis, la perruquera **Mar Voladeras**)

Manel Ripoll (pare de família, es queda vidu a l'inici de la temporada després de que la seva dona, la **Viqui** patís un accident en el decurs d'un atracament al París, que la deixa en coma; informàtic que perd la feina,)

Manu Ripoll (fill adolescent, de 17 anys, músic; arran de la crisi familiar marxarà de casa i s'instal·larà amb en Gus Cerqueda, la Mar Voladeras i la Kristina Fabra – intercanvi de parelles)

Paula Ripoll (filla petita, introvertida, amiga d'en Narcís Crespo)

LA FUSTERIA / PENSIÓ REGINA / MERCAT et al

Blanca Vilches (retorna al barri en quedar-se la farmàcia; parella intermitent d'en Fede Pardo, inicia els tràmits per a una adopció a Etiòpia)

Fede Pardo, propietari de La Fusteria, on hi treballa en Rai. En Paco Pardo tornarà, avisat per la seva néta Alba del casament del fill, malgrat l'oposició de la Cecília.

Pacheco (mafiós, estafa de pòquer)

Paquita Miralles manté la pensió, amb la Remei, ara mare d'en Mateuet, treballant-hi, juntament amb la **Socorro**. La Remei retrobarà l'Héctor i la seva dona, l'**Alicia**. La Mari Esteva ha marxat a Granada amb l'àvia i la filla. En Nacho està en coma i en Ramon desaparegut.

Lola Bonastre està en tràmits de divorci amb en Nelson. La Isabeleta i en Rafa busquen pis. I les germanes Balaguer continuen compartint pis. La Roser l'ha llogat a en Gus Cerqueda i companyia.

La Pilar coneix a en **Yasir**, el seu germà **Kanam**, i en **Tariq**, entre d'altres immigrants pakistanesos.

TEMPORADA 5 – situació inicial i nous personatges

BOSCH-VIDAL

Clara Bosch (torna a Cardiff per recuperar a en Dani i deixa la fusteria a en Tomàs Llorens; retornarà en veure que el seu matrimoni ha acabat definitivament; la família del Dani també desapareix d'escena)

Carme Bosch (torna de Figueres, per treballar al CAP del barri)

Núria Vidal (espera el retorn d'en Marcel Navarro, havent trencat tot vincle amb en Víctor de la Cruz)

PERIS-NOGUERA

Cinta i Peris (pares d'una nena, la **Carolina**)

David Peris divorciat de la Laura (muntarà un negoci de càtering amb l'Ivan Crespo).

Magalí Rodri (noia amb qui surt en David, pateix un trastorn psicòtic pel que no es medica; els seus pares el neguen)

BORRÀS CRESPO

Montse Borràs i Teresa Torner (vídues)

Narcís i Neus (viuen independitzats, ell treballa a la fusteria amb en Tomàs, ella amb la seva mare)

Ivan i Marta Vendrell (parella; no cohabitaven; ell muntarà un negoci amb en David i ella passa a treballar amb l'Àngels, la mare de la Neus)

Pepita Queralt (amiga de la infantesa de la Teresa, que retroben en Narcís i la Neus)

***Personatges nous:* AMBULATORI i FUSTERIA**

Ernest Gibert (director mèdic de l'ambulatori) i **Marga** (prostituta habitual de l'Ernest). **Consol Pradell** (metgessa, casada amb en **Roger**, un marxant d'art, amant de la Carme Bosch).

Susi Carrasco (dona de la neteja, parella d'en **Brian González**, un jove habitual del gimnàs on van la Paquita Miralles i el seu ex, en Lluís Ayuso). En Brian treballarà amb en Nelson al Sibarita, el negoci d'en David Peris i l'Ivan Crespo, i tindrà relacions amb la Lola Bonastre.

Tomàs Llorens (nou fuster, negoci de la Clara Bosch; treballa amb en Narcís Crespo i està enamorat de la Montse Borràs). **Josep Llorens "Sàhara"** (germà d'en Tomàs, voluntari que treballa per lliure fent campanyes de recollida de medicaments i recursos per a ONG's; s'enamora de la Montse Borràs).

LA FUSTERIA / PENSIÓ REGINA / MERCAT et al

Marcel Navarro torna de París amb nova parella efímera, la **Ivonne Brichot**; sent atrapat per la Mari Esteva, que retorna de Granada amb la seva filla quan mor l'àvia. Muntarà la TV local per encàrrec de l'Asun, on hi treballaran la Mar Voladeras (vident) i la Laura Martínez (presentadora).

En Toni Esteva torna de Brasil i queda en llibertat (pacte), malalt terminal. Reprèn la relació amb la Fina-Míriam a partir d'un robatori fingit.

Fede Pardo i Blanca Vilches (casats, viuen amb l'Alba i la **Hana**, la seva filla adoptiva; ell marxarà a treballar a la Índia temporalment, mentre ella es descobreix embarassada). Cecília i Paco (parella, a càrrec de La Fusteria).

Paquita Miralles manté la pensió. Establirà relació amb l'Ernest Gibert (truncada).

La Isabeleta i en Rafa establiran una relació sexual amb la nova ajudant de la farmàcia, la **Noèlia**. La Pilar inicia una relació amb en **Santiago Rovira**, el nou cap de seguretat del mercat, i ajudarà a la seva filla transsexual, la **Iris**.

Gus Cerqueda (parella de la Mar Voladeras, marxa a estudiar fora, on el seguirà la Núria Vidal). La Mar viurà una breu història amb l'**Alex Benito**, un altre estudiant de música, però acabarà marxant amb en Gus).

Kristina Fabra és parella de Manu Ripoll. Ell marxarà de gira amb un grup musical).

Manel Ripoll (desaparegut en rehabilitació). Paula Ripoll (a càrrec del seu germà, marxarà amb en Vicenç Fabra quan la K és violada i en Manu marxa fora).

Sergi Frías (Mosso d'Esquadra, viu una història amb la Clara Bosch; fa d'instructor a en Ramon Balaguer, que retorna com a Mosso en pràctiques).

Emili Orpinell (assetjador de Laura Martínez i Remei)

TEMPORADA 6 – situació inicial i nous personatges

Personatges principals de SANT ANDREU (s'abandonen amb el canvi de localització)

Carme Bosch i Roger, ja separat de la seva dona, la Consol.
Montse Borràs i Sàhara; Ivan Crespo (sol); Narcís i Neus.
Marta Vendrell (separada de l'Ivan) viu a la pensió, amb la seva mare, la Paquita Miralles, i treballa per a l'Àngels (vídua).
Marcel Navarro i Mari Esteva, casats, amb la Desi i esperen una nena. En Toni Rafa i Isabeleta, separats. Paco Pardo (parella amb la Cecília) i Rai (amb la Iris) duen La Fusteria.

Personatges que viuen fora o han desaparegut:

Núria Vidal estudia música a l'estranger però passa les vacances al barri.
Clara Bosch viu a Puigcerdà. Pilar Balaguer i Santiago Rovira viuen a Berga.
Fede Pardo i Blanca Vilches, viuen a Montblanc, amb l'Hana, l'Alba i el petit Francesc.
Tomàs Llorens, Ramon Balaguer i Nacho compleixen condemna a presó.
Teresa Torner, Toni Esteva i Pere (pare de la Neus), defuncions de la temporada anterior.

PERIS-NOGUERA → Trasllat a Sants

Cinta i Peris (matrimoni) i filla petita, Carolina
David Peris i Max Carbó
Quim Noguera (mor en naufragi estival)

Marta Vendrell, Francisco Luque, Carme Bosch i Paquita Miralles (visites habituals de Sant Andreu)

Empar Fortuny (ex d'en Quim Noguera, ara directora d'un institut a Sants i parella d'en Fidel Amorós)

Andreu Ferrero i Guillem Mercadal (advocats, reapareixeran durant el darrer bloc)

***Personatges nous* SANTS**

Amorós (bar *El pati*) (institut)
Fidel Amorós (45 anys, exmarit de Maise Sendra i Isabel Rocar; parella de l'Empar Fortuny; propietari del bar *El Pati*)
Maise Sendra (40 anys, modista, ex-dona de Fidel)
Mercè Amorós Sendra (15 anys, filla de Fidel i Maise)

<p>Helga Sendra (35 anys, soltera, professora a l'institut, viu amb la seva germana Maise i la seva neboda)</p> <p>Irene Sendra (28 anys, soltera, manté una relació amb el seu cap, l'Oriol Miranda, un home casat)</p> <p>Isabel Rocar (33 anys, segona ex-dona de Fidel)</p> <p>Alex Amorós Rocar (12 anys, fill de Fidel i Isabel)</p>
<p>Benjumea (veïns dels Peris) (<i>El ràpid</i>) (caixa) (institut)</p> <p>Juan Benjumea (el <i>abuelo</i>) (67 anys, sabater, vidu, pare d'en Paco)</p> <p>Paco Benjumea (40 anys, treballa a una caixa d'estalvis, separat, pare de l'Oscar i la Sandra)</p> <p>Oscar Benjumea (17 anys, promesa futbolística)</p> <p>Sandra Benjumea (16 anys, amiga de la Jessi Galiana)</p> <p>Carles Ballester (18 anys, promesa futbolística, amic d'Oscar)</p> <p>Amèlia (La Canya, 18 anys, cambrera que esdevindrà parella d'Oscar)</p> <p>Tatiana (nòvia russa per internet de Paco Benjumea)</p>
<p>Galiana (Forn) (parada al mercat) (institut)</p> <p>Gabriel Galiana (50 anys, forner, casat amb la Loli Gutiérrez)</p> <p>Loli Gutiérrez (39 anys, té una parada de roba al mercat, casada amb en Gabriel Galiana)</p> <p>Juani Galiana Gutiérrez (18 anys, filla gran de Gabriel i Loli)</p> <p>Jessi Galiana Gutiérrez (16 anys, filla petita, amiga de la Sandra Benjumea)</p> <p>Jon Torres (19 anys, mecànic que treballa d'ajudant de forner, nòvio de Juani Galiana)</p> <p>Cristian Rodríguez (19 anys, DJ amic d'en Jon, pare de la criatura que espera la Jessi Galiana) (l'enganya recurrentment amb una altra noia, la Sara)</p> <p>Olívia (amiga infermera de la Juani Galiana amb qui anirà a Londres)</p>
<p>Els imparables - Sepúlveda <i>et al</i></p> <p>Beni Sepúlveda (47 anys, xurrer, pare biològic d'en Max Carbó; guitarrista del grup)</p> <p>Susanna Sutil (Sue) (38 anys, parella d'en Benny, cantant del grup)</p> <p>Forques (productor discogràfic), Conill i altres (components del grup)</p> <p>Kiko (amic d'en Beni, camioner)</p>
<p>Marín-García (caixa)</p> <p>Salva Marín Subirós (29 anys, conductor d'autobús, amic de José Planas, casat amb Eva García)</p> <p>Eva García (32 anys, administrativa bancària, casada amb Salvador Marín)</p> <p>Clàudia Marín García (2 anys, filla de Salva i Eva)</p> <p>Antònia Subirós (69 anys, àvia de la Clàudia i mare de Salvador)</p> <p>Trini González (69 anys, amiga de l'Antònia)</p>
<p>Planas-Gener (veïns dels Peris i els Benjumea) (institut)</p> <p>José Planas (45 anys, conductor d'autobusos, pare de Mireia, casat amb la Marina Gener després d'enviudar)</p> <p>Marina Gener (42 anys, bidell d'institut, mare d'en Pol, casada amb en José Planas)</p> <p>Pol Giralt Gener (18 anys, estudia a l'estranger, fill de la Marina Gener)</p> <p>Mireia Planas Massip (7 anys, filla d'en José Planas)</p>
<p>Institut</p> <p>Bidell: Marina Gener. Directora: Empar Fortuny. Professors: Helga Sendra, Àngel Galvany (escriptor teatral, veí i amant de les germanes Sendra) i Raül Romaní (substitut, tutor de Sandra Benjumea, amic de Juani Benjumea). Estudiants: Laia Vives (15 anys, amiga de Mercè i després de Sandra), Fadila Choukri (16 anys, amiga de Sandra)</p>

Forn

Propietària: Alícia Fuster (39 anys). Dependenta: Ester Herrera (25 anys, neboda d'Alícia). "Pitu" Gomis (preparador físic, nòvio d'Ester).

Forners: Gabriel Galiana. Ajudant: Jon Torres, substituït per David Peris.

Caixa

Director: Josep Valverde (60 anys). Treballadors: Paco Benjumea, Eva García i Miquel Castells.

Teràpia cardiologia (Peris)

Àngela Momfort Sunyer (50 anys, actriu de doblatge, malalta del cor, amiga-amant d'en Peris)

Conxita Sunyer (70 anys, mare de l'Àngela)

TEMPORADA 7 – situació inicial i nous personatges

PERIS-NOGUERA

Cinta i Peris (matrimoni que es separarà a l'inici de temporada) i filla petita, Carolina
David Peris (vidu)
Àngela Momfort (serà la nova parella d'en Peris). Conxita Sunyer (mor)

Marta Vendrell, Carme Bosch i Paquita Miralles (visites habituals de Sant Andreu)

AMORÓS (bar *El pati*)

Fidel Amorós (viu sol al pis de Isabel en marxar a Sant Sebastià amb el seu fill)
Maise, Helga i Irene Sendra comparteixen pis amb Mercè Amorós.

Sara Medina (fisioterapeuta, serà parella de Fidel), **Artur Medina** (germà de Sara) i
Elena Masgrau (madrastra de Sara, extorsionarà en Fidel).
Morral (nòvio d'Helga, impresentable)

BENJUMEA (veïns dels Peris) (*El ràpid*)

Juan Benjumea (viu preocupat per la Sandra, desapareguda amb en **Gaby Jiménez**
un noi conflictiu de bona família)
Paco Benjumea (refà la seva vida treballant a una immobiliària on coneix a la seva
promesa, **Rita Martorell**
Oscar Benjumea (treballa com a camioner, parella de l'Amèlia, independitzat)

GALIANA

Gabriel Galiana i Loli Gutiérrez (es fan càrrec de l'**Eric Rodríguez Galiana**, el seu
nét; ell es queda el forn i el converteix en pizzeria, contracta com a repartidors a en
Max i l'Eloi Sepúlveda)
Juani Galiana (torna de Londres i treballa com a infermera, en Jon continua esperant
que vulgui reprendre la relació, ara independitzat)
Jessi Galiana casada amb Cristian Gutiérrez (tornen de passar l'estiu a Eivissa i viuen
a casa dels Galiana)

SEPÚLVEDA

Max Carbó i Beni Sepúlveda (separat de la Sue), conviuen. Beni troba feina com a
publicista.
Eloi Sepúlveda (germà petit d'en Beni, traficant de drogues, amic de la Juani
Galiana, treballa al forn)

INSTITUT

Directora: Empar Fortuny. Professors: Helga, **Mònica Galí** i **Albert Paré** (viuran
una relació de parella conflictiva; ell sortirà amb l'Olívia, amiga de Juani Galiana;
d'ella es coneixeran els pares, Armand i Elvira, el germà, Ricard, i la cunyada).

<p>Estudiants: Mercè Amorós, Maica Genís (17 anys, amiga de Mercè, frívola), Enric Viadé (17 anys, amic i nova parella de Mercè i posteriorment de Max Carbó).</p>
<p>Forn → reconvertit en PIZZERIA (Galiana) Alicia Fuster mor, deixant vidu en David Peris; Ester i Pitu marxaran a Sevilla amb l'herència de l'Alicia cedida per en Peris.</p>
<p>Caixa (tancada) → CENTRE CULTURAL CHÁPULI Virgínia Chápuli (50 anys, mexicana-catalana, viu de rendes, cedeix local per a ús social, hi acollirà a Sandra Benjumea com a assistent – pintora) Franciscu (assidu del local, enamorat de Virgínia, fins a descobrir-la amb en Peris)</p>
<p>JUBILATS Trini González (amiga de la Remei, amb qui treballa a la botiga-basar i assídua del Centre Chápuli) Felip Viadé (avi de l'Enric, molt avar, té dos fills) Antoni Ros i Anna Ros (pare i filla que fan veure que es retroben, estafadors)</p>

TEMPORADA 8 – situació inicial i nous personatges

PERIS-NOGUERA

Cinta Noguera (mor).

Pere Peris i Àngela Monfort (parella) tornen amb la Carolina a Sant Andreu (bar Peris)

David Peris (solitari, deprimat, acabarà marxant a París a la fi del primer bloc)

BOSCH *et al* (SEPÚLVEDA – ALIAGA-VILCHES)

Clara Bosch (torna de Puigcerdà i obre un quiosc, s'emparella amb en Sergi Frías, el Mosso d'Esquadra). **Berta Aliaga** (expresidiària amiga de la Clara a qui ella acull i dóna feina al quiosc) i **Iago Vilches** (fill de la Berta, delinqüent habitual en part arrossegat per un amic, en Jota, s'enamora d'en Max)

Max Carbó viu amb en Beni Sepúlveda, i poc després de l'inici de temporada, amb l'Enric Viadé, la seva parella. Manté l'amistat amb en Joan Serafi (temporada 3).

BORRÀS CRESPO

Montse, Sàhara, Narcís i Neus acabaran marxant junts a Colòmbia.

Montse traspasa la perruqueria a Cecília (després afer Sara Medina) i deixen el pis als Benjumea (amistat de Narcís, per afer Neus-Marga).

Ivan Crespo (empresari agressiu del sector immobiliari)

LA FUSTERIA / PENSIÓ REGINA / MERCAT *et al*

Marcel Navarro (divorciat de Mari Esteva, torna de Granada; treballarà amb Irene Sendra, parella)

Fede Pardo (divorciat de Blanca Vilches, s'instal·la a en pis d'en Marcel i trenca la relació amb la Irene). Paco Pardo duu La Fusteria amb en Rai, i la Cecília fa sòcia de la perruqueria a Sara Medina.

Paquita Miralles rep a la pensió a l'home amnèsic que ha ajudat a la seva filla, en **"Xavi"** que resultarà ser un assassí contractat per la **Chus**, presidiària, per matar a la Clara Bosch.

La Isabeleta viu en parella amb la Charlotte (fora del barri). En Rafa té una fruiteria al mercat, retroba a la Noèlia a la farmàcia i es vol venjar. Al mercat també hi ha la floristeria de la **Marga** on treballa en Narcís Crespo (enamoramant).

La farmàcia la duu en **Marc Pomerol** (surt en secret amb la Marta Vendrell – trencaran i ella marxarà a París amb en David Peris) i té una germana més jove, la **Lydia** (que sortirà amb en Nelson, ara cambrer del Peris)

Roser Balaguer viurà crisi personal i s'oposarà als okupes amb la Carmeta, la bacallanera i el marit, entre d'altres.

Trini i Remei, coneixeran a en **Rudy** traficant de marihuana.

OKUPES

Kristina Fabra, **Eli Cadenes i Ros Cadenes** (germans, ell és parella de la Kristina i ho serà de Sandra Benjumea, després que ella trenqui amb en Nico), **Pachu, etc.**

AMORÓS

Fidel Amorós (ven el bar *El pati* i treballa per a en Peris, casat amb la Sara Medina i pare d'en Ventura).

Aparicions regulars: Mercè Amorós i Irene Sendra (treballarà com a cap d'en Marcel Navarro, relació)

BENJUMEA (veïns dels Peris) (*El ràpid*)

Juan Benjumea (es traslladarà forçosament a Sant Andreu, primer amb en Franciscu i la Trini –ara matrimoni– i després al pis dels Borràs-Crespo; Oscar i Amèlia viuran amb ell, quan Sandra s'uneix als okupes). El continua visitant en Felip Viadé.

Paco Benjumea (sense sostre a Girona). Coneixerà en **Pau Bayarri** (fill esquizofrènic) i la seva xicota, la **Júlia**

TEMPORADA 9 – situació inicial i nous personatges

BOSCH et al (SEPÚLVEDA – ALIAGA-VILCHES)

Clara Bosch (torna a presó per la mort de la Chus i trenca relació amb el Mosso d'Esquadra, en Sergi Frías).

Berta Aliaga (morta). Max Carbó (marxa a Moçambiq) i Iago Vilches (parella d'en Max, es queda a viure amb en Beni Sepúlveda, treballen a la fruiteria d'en Rafa i de xurrer respectivament).

Gonzalo (antic cuiner del Peris, hi mostrarà interès).

LA FUSTERIA / PENSIÓ REGINA / MERCAT et al

Marcel Navarro i Fede Pardo (amics ressentits per la relació fallida amb Irene Sendra, obren diari local digital)

Paco i Fede Pardo fan soci de La Fusteria en Rai (que viu una crisi de parella amb l'Iris). Paco i Cecília estan separats, ell viu a la pensió (tindrà història amb Paquita Miralles). Amb en Fede i la Cecília ve a viure l'Alba, ara d'estètica gòtica.

La Isabeleta trencarà amb la Charlotte i intenta refer la seva vida. A la floristeria del mercat, la Marga contracta a la Remei. Amb ella ve a viure la **Lluna Llobet**, germana adolescent.

La farmàcia continua a càrrec de Marc, que s'interessa per la **Dra. Eulàlia Miró** (malgrat el retorn de la Noèlia a l'ambulatori) .

Pilar Balaguer torna a Sant Andreu després de que en Santiago la deixi per una altra dona, viurà amb Roser.

AMORÓS

Fidel Amorós (a càrrec del bar Peris; contracta a en Nelson i més tard, a la seva filla, Mercè – tots dos seran parella sentimental). Viu amb ell i la seva dona, Sara Medina i el petit Ventura, l'Àlex, fill adolescent conflictiu.

BENJUMEA (veïns dels Peris) (*El ràpid*)

Juan Benjumea (viu amb el seu fill Pau Bayarri, fins que s'estableix amb la Júlia). Oscar i Amèlia viuran a Santander, i Sandra a l'estranger com a mestre. El continua visitant en Felip Viadé, ara amic de Roser i Pilar Balaguer.

OKUPES

Eli Cadenes (es manté com a amiga de Sandra Benjumea, Nico i Iago Vilches, després de la desaparició d'en Ros a l'inici de temporada)

Nous personatges

BASAR

Emili Orpinell (assetjador, ara casat) i **Patrícia Guerau** (joiera, casada amb Orpinell, mare d'en Juli) i **Juli** (fill de 16 anys de Patrícia).

Gerard Briansó (mafiós prestamista, amic i company de tir d'Orpinell, enamorat de Patrícia), més sequaços

Quima Vilardell (60 anys, activa i independent a qui s'instal·len fill i néts a casa)

Quico Santamaria (40 anys, fill de la Quima, divorciat i en atur – diari digital amb antics amics, Marcel i Fede–; pare d'en **Johan** i en **Khristo**)

Hiresh (35 anys, comerciant hindú, tradicional) i **Dhara** (18 anys, germana al seu càrrec)

Vicky Fonsi (tatuadora, veïna esotèrica de Marga Llobet; es casarà amb el seu maltractador). **Joel Recasens** (exparella de Marga Llobet, surt de presó per condemna de violència de gènere; l'ajuden a reinserir-se en Marc Pomerol i l'Orpinell, que el contracta; però és xantatgista).

TEMPORADA 10 – epíleg

BOSCH –VIDAL - SEPÚLVEDA

Clara Bosch (mor a la presó per sobredosi). L'enterrament reuneix momentàniament a la Carme Bosch i la Núria Vidal, que tornen a marxar als seus llocs de residència, i a en Max Carbó. Aquest recuperarà la relació amb en Iago Vilches (després de què aquest així trencat amb en Gonzalo) i marxen tots dos a Moçambiq.

En Beni Sepúlveda continua fent de xurrer, ara a davant del bar Peris on contracta a la Marta Vendrell (retorn de París). Tindrà un temps vivint al seu pis a en David Peris. I coneixerà una jove embarassada drogodependent, la **Íngrid** de la que recollirà el nadó abandonat (Clara).

BORRÀS – CRESPO – LLORENS

Retornen de Colòmbia la Montse Borràs i la seva parella en Josep Llorens (Sàhara), amb en Narcís i la Neus, per problemes de salut de la darrera. L'Àngels es farà càrrec de la seva filla. En reinstal·lar-se al pis, es traslladen l'Ivan i la Eli, reconciliats com a parella. En **Tomàs Llorens** obté el tercer grau i torna al barri. L'ajuda una assistent social, la Mireia. I li fan front les seves víctimes: la K Fabra i la Paquita Miralles.

PERIS –VENDRELL

En Peris i l'Àngela han tornat de Madrid amb la Carolina. De París, seguint a la Marta, embarassada, vindrà també en David. A ell el perseguirà l'Ester Herrera, deprimida per la mort del fill que va tenir amb en Pitu.

AMORÓS-SENDRA

Al bar continua treballant en Fidel Amorós, ara divorciat de la Sara Medina i tenint al seu càrrec encara a l'Alex. Es sorprendrà d'estar gelós perquè la Maise Sendra, la seva primera ex-dona, es vol casar amb un empresari, en **Raül**. La seva filla Mercè continua amb en Nelson, i treballarà a la Fusteria.

BENJUMEA + AVIS

La Sandra trencarà amb en Nico i deixarà la pintura temporalment. Treballarà amb la Mercè a la Fusteria. Manté l'amistat amb la K Fabra, l'Eli Cadenes i l'Ivan Crespo.

L'Oscar i l'Amèlia viuen a Santander, i en Pau i la Júlia a Amsterdam. L'avi Benjumea, recuperat del càncer, pateix una caiguda i contracta una assistent llatinoamericana, la **Lucía**, amb qui el seu amic Felip Viadé no s'hi avindrà.

La Roser Balaguer, mig emparellada amb en Felip Viadé es treu el carnet de conduir d'amagat de la Pilar Balaguer, que continua fent-se càrrec dels fills d'altres (la Desí o el nadó recollit per en Beni Sepúlveda)

LA FUSTERIA / PENSIÓ REGINA / FARMÀCIA / MERCAT et al

A la Fusteria continua treballant en Rai. Contracta com a cambreses a la Mercè i la Sandra. Perquè ni en Paco ni en Fede Pardo es fan càrrec de la seva part.

En Fede Pardo acaba vivint amb en Marcel Navarro després de què ambdós trenqui les seves parelles –amb la Sara Medina, que marxa del barri; i amb la Dhara–. Amb

ells hi viuran les filles d'en Marcel, que la Mari Esteva –novament casada– li deixa temporalment (Desi i Laura) i la filla gran d'en Fede (Alba). La Cecília, la mare d'en Fede acabarà cuidant-se.

A la pensió torna la Lourdes per riure's de la nova vida d'en Paco Pardo, fidel parella de la Paquita Miralles, aparentment. Hi treballa la Lara.

Continuen treballant al mercat en Rafa (fruiteria), en Gonzalo (menjars preparats) i la Marga Llobet (floristeria), que està embarassada d'en Sergi Friás (Mosso d'esquadra) i té a casa a la germana, la Lluna.

La Remei treballa a la floristeria fins poc després de què entri en Narcís Crespo. Es dedicarà a escriure els guions d'en **Perico** autor del “Vides de lloguer” i mantindrà l'amistat amb la Trini, reconciliada amb en Francisco.

A la farmàcia treballa en Marc Pomerol que ha trencat amb la Dra. Miró. Mentre que la Noèlia apareix eventualment (treballa al CAP).

Annex III.

LA SOAP OPERA I LA TELENVEL·LA COM A FENÒMENS GLOBALS

El fenomen d'internacionalització de la *soap opera* i la telenovel·la ha estat objecte d'estudi des de perspectives diverses. En el camp de les telenovel·les la referència ineludible és l'article de Biltereyst i Meers (2000) en el que revisen el debat internacional sobre la telenovel·la i el models determinista dels fluxos internacionals de la comunicació que han dibuixat un moviment pendular: de la dependència dels Estats Units en termes d'imperialisme cultural als anys seixanta i setanta, a l'expansió de la telenovel·la llatinoamericana als vuitanta i noranta com a contraimperialisme cultural. Biltereyst i Meers (2000) estructuren els principals arguments del debat entre els dos pols oposats, el crític i el revisionista, en sis nivells d'anàlisi: sistema mediàtic, capitalització de les estructures, relació entre importació i producció pròpia, format i ideologia dels continguts, recepció, i per últim, expansió internacional de les telenovel·les llatinoamericanes. Des dels dos primers nivells, s'analiza la influència del model nord-americà o la seva participació financera en els sistema mediàtic dels països llatinoamericans. Dels restants nivells es desprenen les principals línies de recerca especialitzades sobre la telenovel·la a l'Amèrica Llatina: (1) el flux internacional de telenovel·les fora de l'Amèrica Llatina, (2) l'èxit d'exportació a nivell internacional des d'una perspectiva crítica basada en les tesis de l'imperialisme cultural, (3) l'anàlisi de la recepció transcultural –totes tres sistematitzades per Tufte (2000:23)– i (4) la gènesi i evolució del gènere –en el que ha estat resseguit a la primera part de la tesi: de les arrels tradicionals del melodrama (Martín Barbero, 1987; Trinta, 1997, 1998) a la neutralització com a conseqüència de la seva expansió internacional (Mazziotti, 1996).

El flux internacional de telenovel·les, *soap operas* i altres formes serials

La primera contemplaria l'anàlisi de la penetració de les telenovel·les arreu del món –on Tufte (2000) situa els treballs de Varis (1985), Marques de Melo (1988) i Biltereys i Meers (1997, 1998) entre d'altres, i podríem afegir, pel que fa a les *soap operas*, el de Baldwin (1995)–. És una línia de treball que recull des del 2005 OBITEL (Observatorio Iberoamericano de la Televisión). OBITEL l'integren inicialment nou països –Argentina, Brasil, Espanya, Estats Units, Mèxic, Portugal, Uruguai, Veneçuela i Xile–, amb un doble objectiu d'intercanvi i cooperació en la recerca, i de promoció de la producció i circulació de ficcions en l'espai audiovisual iberoamericà. Realitzen un “estudi sistemàtic de la producció, transmissió i recepció de ficció televisiva a nivell nacional, regional i internacional” que presenten en els Anuaris OBITEL com a base de coneixement de la indústria i les

tendències de consum de cada país a fi i efecte de proposar “polítiques públiques de producció, circulació, transmissió i educació de la recepció per a l’enfortiment de l’espai audiovisual iberoamericà i les seves audiències”¹.

El seu precedent el trobem al projecte *Eurofiction*, una iniciativa patrocinada per l’Observatori de l’Audiovisual Europeu (1995-2005) per tal de promoure la recerca interactiva de la ficció televisiva domèstica contextualitzada a partir d’una anàlisi sociocultural dels països productors a estudi – inicialment: Itàlia, Gran Bretanya, França, Alemanya i Espanya, i des del 1997, també Suïssa, Dinamarca i Rússia²—. La seva *alma mater*, la sociòloga italiana Milly Buonanno, fixa els objectius generals de la recerca marcadament qualitativa i interpretativa del projecte, que parteix del registre exhaustiu de la ficció pròpia, incloses coproduccions, al llarg de l’any, i l’anàlisi de l’oferta programàtica a partir de mostres significatives, on es té en compte la doble dimensió de la ficció com a producte industrial i cultural:

1. Monitoritzar les principals variables de la oferta: títols, episodis, duració, programació, format, gènere, rating i share;
2. Classificar algunes dimensions de la història continguda com a indicadors culturals: temps, espai, ambient, personatges principals;
3. Recopilar un índex de programes i una sinopsi dels principals programes;

¹ En formen o n’han format part investigadors com M. Immacolata V. de Lopes, Lorenzo Vilches i Guillermo Orozco en qualitat de coordinadors, i un ampli llistat de noms que han estat citats en aquest treball doctoral: Charo Lacalle, Nora Mazzioti, Valerio Fuenzalida o Tomás López Pumarejo. Compta amb dos anuaris publicats: *Culturas y mercados de la ficción televisiva en Latinoamérica* (2007) i *Global markets, local stories* (2008). Fonts: Anuario OBITEL (2007). Portal OBITEL de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile (http://fcom.altavoz.net/prontus_fcom/site/artic/20060503/pags/20060503174601.html, consultat 4 de juny de 2009). Entrevista de Concepción Cascajosa a Lorenzo Vilches publicada a *Formula TV*, diumenge 29 de juliol de 2007 (<http://www.formulatv.com/120070729,5045,1.html>, consulta 4 de juny de 2009). El darrer anuari l’editen l’Observatorio Europeo de la Televisión Infantil i l’Observatorio Mexicano de la Ficción Televisiva sota coordinació de Guillermo Orozco Gómez i Maria Immacolata Vassallo de Lopes: Anuario 2009. La ficción televisiva en Iberoamérica, narrativas, formatos y publicidad. A càrrec de l’anàlisi del cas espanyol hi figura la catedràtica Charo Lacalle (Universitat Autònoma de Barcelona).

² Els equips d’investigació a cada país pertanyien a centres de recerca reconeguts: a Itàlia, la Fundació Hypercampo, Rai i Mediaset; a Gran Bretanya, el British Film Institute; a França, l’Institut National de l’Audiovisuel; a Alemanya, la Universitat de Siegen; i a Espanya, la Universitat Autònoma de Barcelona. S’estudien les principals cadenes nacionals (cobertura estatal), tot i que a Espanya, des del 1997 es controlen també les autonòmiques.

4. Fer un anàlisi més profund de les més exitoses i característiques produccions de cada any;
5. Proveir dades sobre inversions, importacions, exportacions;
6. Explorar alternativament temes (*issues*) específics, com ara màrqueting, *star-system*, entrenament de figures professionals, etc.

(Buonanno, 1997:161)

Els resultats es publicaven en informes anuals al Mipcom de Cannes, i periòdicament s'oferien dades i anàlisis sobre producció, oferta i consum, valoració de tendències per països i de forma comparativa, al sector audiovisual.

Posant en joc la mal·leabilitat del gènere

De la recerca especialitzada en els fluxos internacionals de telenovel·les i *soap operas* es deriva la línia de l'anàlisi de les especificitats formals i narratives del gènere i les condicions de recepció variables ja sigui per explicar els èxits de *soap operas* concretes –com *Neighbours*, un fracàs inicial a Austràlia i triomfa en més de vint-i-cinc països (Croft, 1995)– o per veure els intercanvis que es produeixen entre la ficció televisiva autòctona i l'aliena –com l'obra compiladora de Silj (1988) per al British Film Institute, *East of Dallas: the European Challenge to American Television* on, a partir d'una anàlisi de contingut (temes i estructura narrativa) i recepció comparativa, “col·laboradors de diversos països europeus analitzaven les tradicions de les sèries televisives de ficció autòctones (...) i els intents transnacionals de copiar el que s'ha percebut com la fórmula *Dallas*” (Emanuel, 1994:36).

Pel que fa a les telenovel·les, en aquest tipus d'anàlisi s'hi inclouen les aportacions de caràcter històric-comparatiu que intenten estudiar quins són els trets distintius de la producció de telenovel·les en el context modern, on l'exportació és un factor influent en l'evolució del gènere (Klagsbrunn, 1997; Simões Borelli, 1997, entre d'altres). Entronca, a més, amb una línia tradicional de recerca sobre el gènere que arrenca els anys setanta amb les primeres anàlisis de caràcter semiòtic que subscriuen la definició de la telenovel·la com a objecte cultural³. Escudero (1997:9-13) estructura aquesta

³ Lucrecia Escudero (1997) realitza un exhaustiu treball de documentació a partir de revistes especialitzades de l'àmbit cultural i comunicatiu, així com de treballs acadèmics diversos, sobre el que construeix la genealogia de la recerca sobre telenovel·les a l'Amèrica Llatina. El seu excel·lent treball deroga la lectura crítica que López Pumarejo (1987:78) havia consolidat sobre la recerca llatinoamericana de telenovel·les als setanta realitzada a l'ombra de la represa empiricista dels Estats Units, com a “terreny fronterer entre l'especulació sociològica, la semiòtica i l'anàlisi

àrea a partir de dos interessos: d'una banda, les particularitats regionals en la producció de telenovel·les –Rector (1975) i Van Tilburg (1975) al Brasil, o Coccato (1979) a Veneçuela– que desemboca els anys vuitanta en la denominada *matriu sociològica* d'estudis dedicats a l'anàlisi de la lògica de producció, distribució i consum de la telenovel·la –Sodré (1984) i Tavola (1984) al Brasil, Martín-Barbero (1987) a Colòmbia, Quiroz (1987) a Perú i González (1988) a Mèxic –; de l'altra, la importància del format i dels mecanismes discursius que guien el treball de Verón (1978) i molt especialment, el d'Oscar Morana (1978) com a director de la revista *Video Forum* –espai on es promou l'aplicació de la semiologia a l'anàlisi de la telenovel·la veneçolana– i que es consolida com a *matriu semiòtico-textual*.

Per a Escudero (1997:10) la semiòtica esdevé “un instrument poderós en la lectura i descodificació dels mecanismes d'enunciació, i sobretot, en la reflexió sobre l'estatut de la noció de gènere”. Una noció, a cavall de l'evolució entre el model semiòtico-textual i el model enunciacional, amb una clara influència dels semiòlegs italians (Fabbri *et al.* 1977)⁴ que a partir dels anys vuitanta anirà reorientant la seva anàlisi de les regles del gènere a la intertextualitat de la telenovel·la (noció de transgènere)⁵ – Traversa (1984), Steimberg (1989), Gubern (1983) i Pozzato (1982)–. La continuïtat d'aquesta línia la marca l'anàlisi de l'argentina Nora Mazziotti als anys noranta, sobre les transformacions lligades a la modernització del gènere. Mazziotti (1996)

de contingut”, citant com a exemples els treballs de M.Luz Hurtado (1976), Josefina Puga (1982) o Marta Colomina, 1968, 1976).

⁴ Escudero (1997:13) cita la recerca conjunta d'aquests autors italians: Bettetini, G, Casetti, F.; Fabbri, P.; Wolf, M. (1977): *Contributi bibliografici a un progetto di ricerca sui generi televisivi*. Roma, RAI, Appunti del Servizio Opinioni n° 299. És sens dubte, una aportació representativa d'un treball molt més extens que es desenvolupa al llarg dels anys setanta i vuitanta. Per a una lectura aprofundida, veure: Mannetti, G. (1995), i sobre la semiologia de la telenovel·la: Escudero Chauvel, L. (1996). En l'article d'Escudero (1996) es pot consultar una panoràmica de les principals aportacions sobre el concepte de gènere aplicat a la telenovel·la tenint en compte l'evolució de la semiòtica (textual, enunciacional i interpretativa). Aquesta revisió dels antecedents teòrics que van des de la noció de gènere aplicada a la crítica literària per Todorov (1982) i els formalistes russos, fins a la proposta de Verón (1988) quan diferencia els gènere-L dels gènere-P, es construeix com a marc d'antecedents teòrics on situar la seva anàlisi sobre l'estratègia narrativa de la telenovel·la ja als anys noranta

⁵ La telenovel·la com a gènere “intertextual” es defineix com aquell gènere que reuneix característiques heretades del melodrama, el fulletó, l'estil naturalista de la novel·la realista i el radioteatre, tal i com s'ha vist en la primera part d'aquest treball de recerca. La intertextualitat del producte serà objecte d'anàlisi de diversos investigadors al llarg dels anys vuitanta i noranta. D'altra banda, la noció de transgènere remet, segons Escudero (1996:10), a “aquells gèneres que privilegien els trets que es mantenen estables en la migració i utilització de diversos llenguatges”. Aplicat a la telenovel·la, s'entendria com un estudi col·lateral al de la intertextualitat però des de l'òptica d'allò que roman estable: l'estructura fragmentada del relat, els trets melodramàtics, etc.

parteix de la definició de protoestructura narrativa de la telenovel·la aportada per Quiroz (1987) –relat ahistòric, societat rígidament estratificada i preindustrial i maniqueïsmes de personatges i situacions– per analitzar les produccions que als noranta permeten veure la telenovel·la com postmoderna (Steimberg, 1997) o *melting-pot*. L'exemple paradigmàtic el marca la telenovel·la argentina del Clan Del Boca que ha estat descrita en capítols anteriors com a collage multigènere en tant que combinació d'elements de la comèdia, la paròdia, el policíac o les càpsules informatives. Escudero (1997) en la seva compilació, recull diversos treballs sobre la desficcionalització del gènere i la seva anàlisi intertextual (Ciamberlani, Puppò, Ramos Trinta) d'especial interès en el context d'adaptació de formats que viu la ficció televisiva a Espanya (veure Saló, 2003; Lacalle, 2009).

I és que resulta paradoxal que en el context actual, on Bilterey i Meers (2000) observen com la importació de telenovel·les reclusa a Europa, i en paral·lel es proclama la desaparició de la *soap opera* nord-americana, alguns autors reivindiquin la seva pervivència com a mutació del gènere a les gralles de televisió d'arreu del món. A tall d'exemple hom pot pensar en les múltiples adaptacions del format colombià *Betty la fea* –des d'Alemanya, Holanda o Grècia, als Estats Units, Rússia, la Índia, Filipines o Xina– que s'uneixen a l'exportació de la pròpia producció a més de setanta països.

Més enllà de l'adaptació de formats, el procés d'assimilació de molts dels trets de la *soap opera* en les fórmules d'èxit de la nova ficció del segle XXI és conceptualitzat pels estudis més recents sobre la ficció televisiva nord-americana des de propostes innovadores de l'anàlisi de la intertextualitat (Cascajosa, 2004; Tous, 2008). Alguns parlen de *soapisation* (Kilborn, 1992; Henderson, 2005) i fins i tot, arriben a plantejar el discurs televisiu com a *soap paradigm* (Wittebols, 2004), rastrejant les marques del gènere en informatius, reality-shows, programes esportius i fins i tot, la comunicació política (Vilches, 2004)⁶. Altres l'interpreten com a noves estratègies programàtiques (Seiter i Wilson, 2005) o senzillament com la lògica explotació dels avantatges comercials de la *soap opera* com a producte industrial (Havens, 2008).

Des d'aquesta darrera òptica, la dels estudis més economicistes sobre la globalització dels mercats televisius, s'analitza la popularitat global de la telenovel·la com a resultat de la seva capacitat de satisfer necessitats institucionals tan preuades com la de connectar amb determinats segments d'audiència arreu del món. L'interès es desvia cap la relació audiència–gènere atenent únicament variables derivades de les necessitats programàtiques derivades de la fragmentació de l'audiència en mercats transversalitzats

⁶ Vilches, L. (2004): “A contaminação ambiental entre a ficção e os formatos de realidade” en Vassallo de Lopes, Maria Immacolata (org) *Telenovela. Internacionalização e Interculturalidade*, São Paulo, Loyola.

(telenovel·les juvenils, animades, eròtiques, etcètera). Considerem que és una línia de treball on pràcticament s'anul·la el vessant cultural que com a producte televisiu és inherent a la telenovel·la.⁷

Nous paradigmes culturals des d'on entendre la globalització del gènere

Les recerques sobre l'èxit d'exportació a nivell internacional de la *soap opera* de *prime-time* nord-americana als anys vuitanta, i posteriorment de la telenovel·la a partir dels noranta, es desenvolupen entre el marc dels Estudis Culturals i l'Economia Política. Arrenquen en l'àmbit europeu amb la revisió crítica de fenòmens com *Dallas* i altres *supersoaps* nord-americanes transnacionalitzades als vuitanta llegits en termes de colonització industrial i americanització cultural, en un clima de debat on conflueixen les polítiques públiques per al proteccionisme nacional en l'audiovisual i el reconeixement del desequilibri dels fluxos comunicatius.

A l'Amèrica Llatina, el treball dels germans Matterlart (1987) sobre l'expansió internacional de la xarxa O'Globo al Brasil, constitueix un referent ineludible de l'anàlisi del procés de modernització a tots els nivells⁸, així com del denominat contraimperialisme cultural que suposa l'exportació massiva de telenovel·les als mercats transcontinentals. La visió expansiva inicialment triomfalista, com hem assenyalat en el segon capítol de la tesi, cedirà davant el recel cap a la preservació de la telenovel·la com a gènere propi, i es qüestionaran els formes de "resistència cultural" de la telenovel·la en el nou mercat global. Tufte (2000) hi inscriu els treballs d'Oliveira (1990), Reeves (1993), Sinclair (1993) i Fox (1994). I podríem sumar-s'hi, a hores d'ara, les anàlisis crítiques amb les que autors com Omar Rincón (2005) i López Pumarejo (2006) continuen nodrint seminaris i conferències entorn a la cultura iberoamericana (veure Mazziotti, 2006).

Des del nostre punt de vista, és interessant tenir en compte també aquí, les aportacions teòriques de voluntat més ambiciosa amb les que s'ha intentat

⁷ Havens (2005:289) arriba a afirmar que "qualsevol discurs dicotòmic entre homogeneïtzació i localització desvirtua l'anàlisi correcta d'interaccions entre institucions, textos i audiències globals". El que, des del nostre punt de vista, suposa una renúncia inacceptable a l'anàlisi de les narratives serials contemporànies com a entramat d'herències interculturals acumulades.

⁸ La modernitat a l'Amèrica Llatina s'entén com la industrialització tardana i la implantació del consumisme capitalista al continent i engloba canvis en la reorganització econòmica, social i cultural: des de la migració del món rural a les noves estructures laborals del món urbà, fins a la pèrdua o forçosa reformulació de les tradicions culturals i els vincles familiars i comunitaris d'organització social, que la telenovel·la recull com a *mediadora* (Matterlart i Matterlart, 1987; Martín-Barbero, 1987).

comprendre el fenomen dels fluxos comunicatius en la seva dimensió cultural, i especialment, pel que fa a la ficció, en les repercussions que comporta en la construcció d'identitats culturals. El que ens connecta, de retruc, amb la tercera via descrita per Tufte (2000), l'anàlisi de la recepció de telenovelles a Europa (Intercom 15; Bouquillon, 1992, on hi sumariem el treball d'OBITEL i d'altres més específics, com el de Guadarrama, 1995) i, des del vessant qualitatiu, les aportacions que són resseguides en el marc de la tesi a propòsit de la recepció transcultural de *Dallas* (Ang, 1985; Katz i Liebes, 1985) o altres *soap operas* nord-americanes o australianes –*Dinasty* a Noruega (Grisprud, 1995) o *Neighbours* a Gran Bretanya (Crofts, 1995).

Thompson (1998) sosté que els problemes de la teoria de l'*imperialisme cultural* passen per la simplificació de tres realitats complexes: la primera, els conflictes polítics i simbòlics de la Guerra Freda i els canvis que afecten el poder econòmic del mercat comunicatiu nordamericà en el context de globalització; la segona, el procés complex d'adaptació de noves propostes culturals d'acord a la tradició existent en els països colonitzats; i la tercera, els processos de recepció i apropiació dels productes mediàtics. En la seva teoria de la globalització mediàtica diferencia la *difusió globalitzada* de l'*apropiació localitzada* dels productes mediàtics com a productes simbòlics, coincidint amb Llull (1990) en què l'accentuació de la *distància simbòlica* dels textos respecte als contextos espacio-temporals de la vida quotidiana de l'audiència, els reforça com a font de reflexió crítica sobre les seves pròpies vides.

Sobre aquests tres eixos s'articula també el *paradigma de la indigenització* de Buonanno (1999) per a qui, en el nivell de difusió, l'oferta és predominantment nord-americana per qüestions econòmiques, però en el nivell de consum i anàlisi de l'èxit de determinades exportacions cal tenir en compte conceptes com el de *proximitat cultural* i el de *descompte cultural*⁹ per explicar el “fort significat transcultural (de la ficció televisiva nord-americana), el seu peculiar localisme predisposat a “viatjar”)” fruit de l'alt grau d'universalisme imprès al cinema de Hollywood en “fórmules, estructures, temes, personatges, i valors potencialment accessibles i

⁹ Buonanno (1999:33) recorre al concepte de *proximitat cultura* lde Straubhaar (1991) com a “factor primari d'orientació de la demanda i dels consums culturals, segons necessitats (i plaers) de reconeixement, familiaritat i identitat”. I situa com a concepte complementari el de *descompte cultural* de Hoskin i Mirus (1988) segons el qual “els materials que radiquen en una cultura diferent a la pròpia tenen pels públics locals un mena poder d'atracció, un valor més reduït respecte als materials domèstics”, especialment interessant per explicar l'escàs intercanvi de productes mediàtics i culturals entre els països europeus. [Straubhaar, J. “Beyond Media Imperialisme: Assymetrical Interdependence and Cultural Proximity”, *Critical Studies in Mass Communication* (1), pp.39-59, 1991; Hoskin, C. i Mirus, R., “Reasons for the US Dominance of the International Trade in Television Programmes”, *Media, Culture and Society*, 10 (4), pp. 499-515, 1988].

reconeixibles pels membres de cultures diferents” (el mite del *melting-pot*) (Buonanno, 1999:39).

La seva anàlisi de la influència i els efectes dels mitjans de comunicació nord-americans passa per la derogació de la visió dicotòmica local–global de l'*imperialisme cultural* on el local és originalitat, puresa i expressió veritable però fràgil de la identitat, mentre que el global és el no-autèntic invasor que impel·leix a la resistència i la protecció com a mecanismes de lluita contra el domini, la dependència i la homogeneïtzació cultural. Per a Buonanno (1999:26) les relacions entre allò local i allò global reclamen la visió d'espais de recíproca intersecció i interpenetració, i no admeten el concepte romàntic de la cultura pura i inalterada, substituït pel de “cultura viva” construïda socialment en relació als altres: l'indígena no neix, “es fa, i es fa a través de qualsevol forma de contaminació amb l'altre”. Enuncia així, el *paradigma de la indigenització*¹⁰:

“Per indigenització (“domestificació” o “global”, Robertson, 1995) s'entén el procés pel qual formes i expressions de cultures externes, elaborades per altres societats, són apropiades, reelaborades i restituïdes per unes o diverses societats locals en configuracions consonants o sintòniques amb els sistemes de significació propis i autòctons, donant vida a formes i expressions que en la seva naturalesa híbrida i sincrètica, fruit de la barreja d'ingredients nadiu i no nadius, apareixen reconeixiblement marcades per especificitats domèstiques, i constitueixen sota cada perfil, originals i autèntiques creacions de la cultura local” (Buonanno, 1999:20)

Buonanno (1999:42-43) parteix de la noció d'audiència activa i del procés de recepció com a complex intercanvi comunicatiu on la interpretació dels textos culturals (i la seva influència) ve determinada per una audiència “situada en les cultures locals, o millor dit, entre contextos de pertinença i d'experiència específics i diferents, als quals corresponen formes de pensar, d'actuar, de sentir, així com recursos, necessitats i problemes igualment específics i diferents” i pels factors que marquen la variable subjectivitat individual (gènere, edat, raça, etcètera). L'audiència “adopta i adapta” els textos mediàtics.

Des d'aquesta òptica, Buonanno (1999:45) revisa el treball de l'antropòleg Daniel Miller sobre la *soap opera* nord-americana *The Young and the Restless* a la illa caribenya de Trinidad, qui descobreix que la clau de la popularitat del serial radica en la seva connexió amb un concepte tradicional de la cultura popular de la societat de la illa, el sentit anàrquic de la “*bacanal* –un terme que

¹⁰ Els referents teòrics els completen Appadurai (1990) i les recerques sobre la globalització que en constaten la creixent heterogeneïtzació cultural d'autors com Hannerz (1990), Thompson (1995), Lull (1995), Sinclair *et al.*(1996).

en la llengua local evoca una barreja d'escàndol, tafaneig i desordre—”, absent, a més de la televisió pròpia més procliu a la cultura oficial. Un cas paradigmàtic que il·lustra les possibilitats contemplades pel *paradigma de la indigenització*:

“El que des d’una perspectiva convencional i errònia podria sembla un consum subaltern d’una forma cultura estrangera amb efectes d’erradicació de la cultura local, constituïa, en canvi, per a la gent de Trinidad, un reforç dels vincles amb les seves pròpies arrels gràcies a un producte que —no importa com de lluny de la realitat de la illa hi fossin els seus contextos ambientals i socials — era reinterpretat i experimentat com una veritable i vivificant expressió del *sentit del lloc* (Buonanno, 1997)” (Buonanno, 1999:45)

El que ens remet a “la necessitat de comprendre bé els processos locals d’absorció i transformació, els quals, per la seva pròpia naturalesa, són específics, contingents i imprevisibles” (Barker, 1999:194).

