

Anna Tous-Rovirosa

<https://orcid.org/0000-0003-4519-3793>

anna.tous@uab.cat

Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido

2 de mayo de 2019

Aprobado

13 de abril de 2020

© 2020

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.33.4.89-106

www.communication-society.com

2020 – Vol. 33(4)

pp. 89-106

Cómo citar este artículo:

Tous-Rovirosa, A. (2020).

Intertextualidad y género policíaco

en España (1990-2010). Evolución

del ámbito literario al

metatelevisivo y recurrencia de la

víctima femenina como motivo.

Communication & Society, 33(4), 89-

106.

Intertextualidad y género policíaco en España (1990-2010). Evolución del ámbito literario al metatelevisivo y recurrencia de la víctima femenina como motivo

Resumen

Mediante un análisis de la intertextualidad de las producciones policíacas españolas (1990-2010), se descubre que uno de los *leit-motifs* de la serialidad policíaca contemporánea en televisión y en las nuevas plataformas audiovisuales, la víctima femenina, surge de la recurrencia temática y mítica (la princesa sacrificial). Se constata también el auge de la narrativa compleja, mediante la evolución de las referencias hacia la metatextualidad y autorreferencialidad. Además de las referencias que guardan relación con el género policíaco, son numerosas las que coinciden con la axiología de la producción, en consonancia con el placer del reconocimiento y la *construcción* del espectador modelo (Eco, 1986).

Palabras clave

Intertextualidad, autorreferencialidad, serialidad, género policíaco, recurrencia temática y mítica, víctima femenina.

1. El género policíaco en la televisión española de las décadas 1990-2010: Contexto de producción y recepción

La producción de ficción del período analizado se caracteriza, en primer lugar, por la finalización del monopolio de RTVE y la liberalización, con la aparición de las cadenas privadas Antena3 y Tele5 (1989) gracias a la aprobación de la Ley de Televisión Privada (1988). Durante los veinte años que comprende el análisis, se observa una evolución del género policíaco, de las referencias y adaptaciones literarias a la modernización y las influencias extranjeras.

Se observan dos décadas diferenciadas. La primera empieza con el fin del monopolio de RTVE y el auge de las cadenas privadas y llega hasta el cambio de siglo y de milenio (1990-2000). Se caracteriza por las influencias todavía literarias y las adaptaciones y producciones centradas en la Transición, mientras que en la segunda (2000-2010) se produce el auge del género policíaco en España, junto con la modernización y las influencias extranjeras. Destacan *Brigada Central* (TVE1, 1989-1992), protagonizada por Imanol Arias y con claras influencias de la serie de Steven Bochco *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC: 1981-1987), mientras que son adaptaciones literarias *Pepe Carvalho* (Tele5, 1999-2000), *Alta tensión* (La2, 1993), *Pájaro en una tormenta* (TVE1, 1990), *Camino de Santiago* (Antena3, 1999) y *Petra Delicado* (Tele5, 1999). La segunda década se caracteriza por un auge significativo de producciones. Surgen las series forenses, claramente a la estela de *CSI: Las Vegas* (*Crime Scene Investigation*, CBS: 2000-2015), como *Génesis. En la mente del asesino* (Cuatro, 2006-2007) y *RIS*

Científica (Tele5, 2007), adaptación de la italiana *RIS Delitti imperfetti* (Canale 5, 2005-2009). Destaca la importancia de *CSI* como hipotexto (Gennette, 1982, pp. 10-15), por las características que influyen a las series forenses españolas analizadas. En esta segunda década sobresale la consolidación del género policíaco en España con éxitos de audiencia como *El comisario* (Tele5, 1999-2009), *Policías. En el corazón de la calle* (Antena3, 2000-2003) y *Los hombres de Paco* (Antena3, 2005-2010), con *shares* del 24,5 %, 22 % y 19 %, respectivamente. En el último quinquenio se emiten más del 50 % de producciones de todo el período, entre las que destaca *Desaparecida* (TVE1, 2007-2008), así como ficciones unitarias basadas en hechos reales.

En el período analizado, prácticamente la totalidad de producciones de género policíaco se rodaron en Madrid, donde se encontraban la mayoría de las productoras españolas, y el género se basaba en su vertiente urbana, tal como estudió Colmeiro (2014). Se contaba con recursos limitados, de modo que la espectacularidad en las tramas de acción aparecerá sobre todo en una fase tardía. En contraste, en la ficción policíaca española contemporánea se explora la vertiente “de paisaje”, con una relevante descentralización territorial gracias a la influencia del *nordic-noir*, con títulos como *El príncipe* (Tele5, 2014-2016), *Mar de plástico* (Antena3, 2015-2016), *Farinha* (Antena3, 2018) y *Vivir sin permiso* (Tele5, 2018), en los que los paisajes de –respectivamente– Ceuta, los invernaderos de Almería y las costas gallegas sustituyen a la capital española como espacios donde se desarrolla la acción policial.

2. Objetivos y conceptos centrales de la investigación

El propósito de esta investigación es analizar en qué medida las producciones de género policíaco de las cadenas generalistas españolas (1990-2010) usan referencias intertextuales, la recurrencia temática y mítica, y estudiar de qué modo y con qué finalidad lo hacen. La hipótesis planteada es que las producciones analizadas evolucionan en cuanto al uso de referencias, y que progresivamente resultan más autorreferenciales y metatelevisivas, y menos literarias y eruditas, mientras la recurrencia temática y mítica se mantiene.

Una parte del análisis televisivo de los “Television Studies” (Creeber, 2001, pp. 6, 27) se ocupa de la intertextualidad, concepto fundamental de esta investigación. El análisis de las referencias intertextuales, temáticas y míticas permite constatar cambios relevantes en la ficción televisiva española y relacionar la producción local con la internacional. La intertextualidad como ámbito de estudio tiene unos orígenes bien definidos, cuya metodología y fundamentos clásicos van de la mano de Lévi-Strauss (1969), Bakhtin (1979), Gennette (1972, 1982), Kristeva (1996), Calabrese (1984, 1989), Eco (1984) y Fiske (1987). Por lo que respecta al estudio del mito, otro concepto importante en nuestro trabajo, Wright (1975) actualizó el concepto de mitologema aplicado a la diacronía de la mitología cinematográfica del *western*. Fairclough (1992) investiga sobre la intertextualidad en relación con el análisis del discurso; mientras que Collins (1995) reflexiona sobre la autorreferencialidad de la cultura popular como elemento “excesivo” que vincula los cambios operados en los medios con la tecnología. Spiegel (1992) consideró que la autorreferencialidad desaparecería una vez el medio televisivo (a finales de los años 50) adquiriera un lenguaje propio, asumiendo que se trataba de una deuda con la literatura y otras fuentes. Precisamente uno de los objetivos de esta investigación es constatar cómo evolucionan las referencias en las producciones analizadas.

La intertextualidad como ámbito de interés en el estudio de la ficción televisiva perdura hasta la actualidad y se ha de enmarcar en un relato contemporáneo fragmentado en múltiples pantallas que se interrelacionan. Al ser la televisión un ámbito prolífico en cuanto a referencias y relaciones intertextuales, ya sea como exponente de la cultura popular, su vertiente *high-brow*, o ambas mezcladas, de la mano de la *Peak TV* (Landgraaf en Littleton 2016), o *complex TV* (Mittell, 2015) varios estudiosos han dedicado algunas de sus investigaciones a esta cuestión, como Eco (1984), Vilches (1984), Lacalle (1986), Olson Scott (1987, 1990), Peñuela (2001), Imbert (2003), Carlón (2005, 2006), Zavala (2003, 2010) y Tous-Rovirosa (2008). Mittell (2015, p. 7) relaciona el aumento de las referencias intertextuales con la era digital.

3. Estado de la cuestión

Los estudios contemporáneos en torno a la intertextualidad la analizan como voz a definir (Vilches, 2017) o se centran en la ficción televisiva serial: en *The Good Wife* (Harriss, 2017); en *Galavant* (Gionco, 2018), en *Friends* y sus “otras vidas” (Leppert, 2018); la presencia de Frankenstein en la *quality TV* (López, 2016) o el análisis textual del pasado en el presente a través de los *revivals* (Loock, 2018). Un caso “especialmente intertextual” como producto es la serie *Community*, analizado por Hanna (2014) y Tansley (2014) en cuanto a la metatextualidad. La evolución del ámbito televisivo ha propiciado que el interés académico por la cuestión se amplíe a ámbitos próximos a la ficción televisiva, como los videojuegos (Consalvo, 2003), la animación (Gray, 2006), el post-feminismo (Schwan, 2016; Cole Miller, 2017), la intertextualidad cinematográfica y publicitaria en televisión (Jiménez & García, 2012), la intertextualidad en el análisis de las telenovelas (Jonas, 2012) o las relaciones de cine y televisión (De Felipe & Gómez, 2008; Gómez, 2012), las adaptaciones y las influencias (Bloom, 1991; Paz Gago, 2004; Stam, 2000, 2005), por poner solo algunos ejemplos. Es un elemento relevante del análisis televisivo para estudiosos de distintos ámbitos de la ficción televisiva (Feuer, 2005; Geraghty, 2005; Rueda Laffond & Chicharro, 2006; Pujadas, 2011; Klinger, 2018).

Partimos de la aceptación de la existencia de un imaginario colectivo mediático y cultural formado por los “temas de siempre” (Tomaševskij, 1982, p. 41) y los nuevos, que se van actualizando de acuerdo con la hipótesis dominante (Navarro, 1914) y el horizonte de expectativas (Jauss, 1977), conformando una tipología de referencias estrechamente relacionada con los distintos niveles de lectura de un texto (Eco, 1991, pp. 165-185). Previamente (Tous-Rovirosa, 2008) hemos analizado las referencias intertextuales en televisión diferenciando entre el análisis diacrónico (relación con el género, argumento, regularidades obligatorias, opcionales e independientes, según Ryan, 1979) y el sincrónico (recurrencia temática y actualización del mito) a partir de la identificación y estudio de las invariantes (Calabrese, 1989; Villanueva, 1991). El principal objetivo de dichas investigaciones es identificar y diferenciar aquellos temas que se reiteran en la producción cultural y que se pueden analizar de modo diacrónico en primer lugar y sincrónico en segundo lugar, siguiendo la perspectiva diacrónica y comparada de Ginzburg (1989) y Nagy (2006), así como el comparatismo mitológico de Dumézil (1973). La vertiente diacrónica incluye los precedentes culturales temáticos y genéricos del motivo; la vertiente sincrónica aborda la actualización del mito en la comunicación. Aplicando la clásica división de la semiótica estructuralista del signo lingüístico (Barthes, Saussure) a nuestro objeto de estudio, la actualización del mito corresponde al plano del contenido (significado), mientras que las referencias (mera repetición de temas) corresponden al plano de la expresión (significante), y pueden tener funciones irónicas, divulgativas y de reconocimiento del espectador.

4. Metodología

La metodología utilizada consiste en la implementación del análisis diacrónico y sincrónico (Ginzburg, 1998; Nagy, 2006) de las referencias a la muestra analizada. Se establecen las categorías referentes a la intertextualidad según si son regularidades (Ryan, 1979) que el género requiere (obligatorias); opcionales (regularidades genéricas que no son estrictamente necesarias) o independientes (no guardan relación con el género y aportan diferencia y novedad). En la tipología se diferencia también entre las siguientes categorías: recurrencia mítica, temática y las referencias. Dicha división proviene de la consideración de mito como aquellas recurrencias en las que se transmite realmente comunicación y actúan como motor de la narración, es decir, se identifica la recurrencia mítica que impulsa buena parte de la producción policíaca audiovisual contemporánea. La recurrencia temática consiste en la repetición del motivo. Pertenece al plano del contenido (significado) y se caracteriza por mantener un halo mítico, siendo este el motivo de su pervivencia en la tradición cultural. Las recurrencias temáticas, a diferencia de las referencias, suponen la actualización y recreación

de un tema. Se trata de un proceso creativo en el que reaparece dicho tema mediante una construcción nueva. En palabras de Eco (1994), “la creación procede únicamente de la desconyuntabilidad”. En el plano sincrónico, el mito se actualiza mediante su parte formal y el sentido del mito.

Las referencias obedecen a la mera reiteración, en el plano de la expresión (significante), y pueden tener varias funciones (irónica, satírica, paródica, divulgativa...). Las referencias televisivas se clasifican según su procedencia temática, tal como detallamos más adelante, según si pertenecen al ámbito televisivo o si son externas al ámbito televisivo (referencias culturales, sociales, religiosas). Incluyen la reiteración, la cita, la alusión puntual, el cliché, el estereotipo, la mera copia. No suponen una aportación creativa al texto serial; su función principal suele consistir en aludir al universo del espectador para invocar al placer del reconocimiento.

La muestra está formada por las producciones de género policíaco, comprendiendo series, seriales, *tv-movies* y mini series (36 títulos en total) que se emitieron en España en las cadenas generalistas entre los años 1990 y 2010.

Diferenciamos también entre recurrencia temática y mítica (A) y referencias (B) mediante la distinción entre el análisis diacrónico y el sincrónico. Clasificamos las referencias según el nivel de autorreferencialidad, cuando la serie analizada incluye referencias televisivas a la misma producción (autorreferenciales), al mismo género (policíacas) o al ámbito televisivo en general. Por el carácter fagocitador del medio y su importancia, consideramos que las referencias metatelevisivas comprenden referencias a la misma serie, a otras series, a otros programas (informativos, musicales, de deportes, videojuegos), cinematográficas, a cómic e Internet. Adoptamos esta concepción de las referencias metatelevisivas tomando en consideración la parrilla televisiva porque el período analizado (1990-2010) es anterior a la actual complejidad del relato televisivo (Mittell, 2015; Buonanno, 2017), que actualmente no está contenido en una parrilla a causa de las plataformas de *streaming* o *over-the-top TV* como Netflix, HBO, Amazon, y de la eclosión de Internet y de las redes sociales como ámbito también de ficción, que proponemos denominar “*ambient fiction*”, en alusión al “*ambient journalism*” de Hermida (2010).

5. Resultados

A. Recurrencia temática y mítica

1. Recurrencia temática
1.1. Género policíaco <ul style="list-style-type: none"> a. Abducción b. El curioso incidente c. Miss Marple d. El niño superdotado e. El niño autista f. Policías de calle g. Mujer forense h. Policías al borde de la ley i. Policías justicieros j. Agentes de origen humilde
1.2. Recurrencias temáticas obligatorias
1.3. Recurrencias temáticas opcionales <ul style="list-style-type: none"> a. Relaciones personales de los agentes b. Adulterio c. Triángulos amorosos d. Tensión sexual no resuelta e. Ambición

1.4. Regularidades independientes <ul style="list-style-type: none"> a. Eros y Thanatos b. Telemaquia c. <i>Femme fatale</i> d. Binomio diosa/ prostituta
2. Recurrencia mítica
2.1. La princesa sacrificial
2.2. Variantes (<i>Amber Alert</i>) <ul style="list-style-type: none"> a. Secuestros de niñas por parte de hombres b. Secuestros (otros) c. Violaciones a mujeres y niños d. Violaciones a agentes e. Mujeres perseguidas por hombres

B. Referencias televisivas

1.1. Referencias televisivas de género policíaco <ul style="list-style-type: none"> a. <i>CSI</i>
1.2. Referencias cinematográficas
1.3. Referencias musicales
1.4. Referencias publicitarias
1.5. Referencias a informativos
1.6. Referencias a medios de comunicación y tecnología
1.7. Referencias a la animación
1.8. Tópicos visuales
1.9. Espacios

C. Referencias culturales

1.1. Referencias literarias
1.2. Referencias pictóricas
1.3. Referencias eruditas

D. Referencias sociales**E. Referencias religiosas**

Se corrobora la hipótesis planteada. Las referencias metatelevisivas son más abundantes que las literarias, culturales y eruditas. La evolución temporal es relevante; las referencias literarias dan paso al ámbito autorreferencial, metatelevisivo, que aumenta progresivamente en estos 20 años, y la recurrencia temática y mítica se mantiene.

Destacamos la omnipresencia de las referencias del género policíaco en las referencias metatelevisivas y en la recurrencia temática. Las producciones analizadas contienen tanto menciones que se limitan al plano de la expresión (significante) y que contribuyen a construir el espectador modelo, como aportaciones que situamos en el plano del contenido (significado), recreando temas con una base cultural y genérica. Se constatará que la serialidad televisiva es el resultado de combinaciones genéricas y de combinaciones intertextuales. Wolf (1984, p. 190) ya señaló la intertextualidad como propiedad del género.

5.1. Recurrencia temática (A)

5.1.1. Género policíaco (opcional)

En la muestra analizada la recurrencia al género policíaco es abundante. Consideramos que solo una de las tipologías de las bajas pasiones son regularidades obligatorias, mientras que las opcionales e independientes son más numerosas. Enumeramos a continuación aquellos casos en los que la recurrencia temática alude al mismo género policíaco pero que no constituyen regularidades obligatorias.

a. Abducción

En varias de las series analizadas el investigador puede resolver el caso gracias a una idea genial, atando cabos mientras descansa o está realizando una actividad diferenciada de la policial, con resultados de genialidad. Esta invariante propia del más famoso investigador privado, Sherlock Holmes, relacionada con la abducción como método de razonamiento científico, se encuentra también en la serie médica de estructura policíaca *House (House M.D., Fox, 2004-2012)*. *Cuenta atrás* muestra con este recurso la genialidad de Corso (Dani Martín), también caracterizado como policía de acción. *RIS* y *Génesis* añaden innovación al recurso: en *RIS*, de modo recurrente Ventura (Jose Coronado) repasa mentalmente fragmentos del caso (en forma de videoclip) y en ese momento tiene la abducción o idea de resolución. Corso en *Cuenta atrás* y Mateo (Pep Munné) en *Génesis* contemplan distintas escenas del caso mediante un *travelling* a su alrededor. Este último habitualmente mientras escucha música, reflexionando sobre el caso¹.

Se trata de una recurrencia intertextual genérica opcional del policíaco, relacionada con la abducción como procedimiento de razonamiento científico. En palabras de Peirce, es “la luz interior tendente a la conjetura” (Peirce *apud* Sebeok & Sebeok, 1979, p. 15). Además de denominarla “argumento original”, Peirce afirma que la abducción tiene aspectos instintivos y emotivos que no se encuentran en los otros dos tipos de razonamiento, deducción e inducción. En los momentos de resolución, este es el subtexto que acompaña perfectamente a los protagonistas mencionados (Corso, Ventura, Munné): “La hipótesis viene a cambiar una complicada maraña de predicados por una concepción simple. En un momento, se da una sensación peculiar unida al acto de pensar en la que cada uno de los predicados están implicados en el tema” (Peirce, *Collected Papers*, 2.643). Como añaden Sebeok y Umiker (1979, p. 17): “De ahí la sensación de una cierta confianza y convicción de exactitud que Peirce relaciona con su trabajo de detective”. Es un tema fundamental que vincula la investigación científica y policíaca (Eco & Sebeok, 1989). Es una regularidad opcional del género policíaco, pero obligatoria en las producciones de Sherlock Holmes.

b) El curioso incidente

En *Desaparecida*, como en *El curioso incidente del perro a medianoche* (Mark Haddon, 2003) y su hipotexto *El perro de los Baskerville* (Arthur Conan Doyle, 1902), una de las principales pistas proviene de la ausencia: el perro no ladra cuando debería hacerlo. En la serie de TVE, Cristina (Marina Salas), la prima de Patricia, es supuestamente secuestrada pero no hay restos de comida ni de materia fecal en el lugar del secuestro. Con el “acertado ejercicio de la especulación como uso científico de la imaginación”², mediante la ausencia de pruebas se descubre el delito. “Uno debe querer imaginar lo que pasa y actuar sobre tal suposición, y esto le llevará a “la región donde sopesamos las probabilidades y elegimos la más probable” (*El perro de los Baskerville*) (Sebeok & Umiker, 1979, p. 28).

¹ “Ojos sin vida”, 1.4., *Génesis. En la mente del asesino*.

² Sebeok y Umiker (1979) destacan dicha propiedad de la obra de A. Conan Doyle, que consideramos extrapolables al resto de casos (epígonos en este sentido).

c) Miss Marple

Destacamos la caracterización de una madre de familia con la sagacidad de Miss Marple en *Los misterios de Laura*. Forma parte de la personalidad de la protagonista su similitud con el personaje de Agatha Christie creado en 1930 (*The Murder at the Vicarage*). La supuesta candidez e ingenuidad de ambas contrastan con la sorprendente sagacidad en la resolución de sus casos como investigadoras. La caracterización de ambos personajes como mujeres despistadas, emotivas, amables –una señora muy mayor y una madre de hijos gemelos, respectivamente– provoca que no se las identifique con una vertiente profesional habitualmente atribuida a hombres y producen un efecto sorpresivo, así como funcionan de ayuda en la resolución del caso, pues su caracterización fomenta que el sospechoso baje la guardia.

d) El niño superdotado

En *Hermanos y detectives* cumple una doble función: aportar dosis de comicidad a la serie (Lorenzo, el niño superdotado, es más inteligente que su hermano mayor, inspector jefe de policía) y la función divulgativa que comparte con el resto de personajes superdotados o con altas capacidades científicas, figuras recurrentes de las series policíacas estadounidenses (Tous-Rovirosa, 2013, pp. 14-30). Se completa el retrato del protagonista como policía de poca acción, a diferencia del estereotipo habitual en las ficciones analizadas. En *El comisario*, como producción conservadora y la de mayor éxito de audiencia, se plantea una división entre hombres de acción/mujeres investigadoras de laboratorio; el personaje de “cerebrita” o superdotado está encarnado en una mujer. Las mujeres agentes tienen reservada esta caracterización o, si son policías de acción, su caracterización es negativa y relacionada con alguna problemática (exceso de ambición, vinculaciones sentimentales, nepotismo).

e) El niño autista

Se observa también la figura del niño autista, testigo mudo que no puede decir nada pero lo dibuja todo, en *Génesis*. Son testigos presenciales que sorprendentemente resultan ser útiles, asociando su gran habilidad al dibujar con alguna discapacidad (autismo, esquizofrenia...). Este personaje recurrente se encuentra en producciones como *CSI NY* (CBS: 2004-2013), *Héroes* (NBC: 2006-2010) y *House* (“Historias”, 1.10).

En las ficciones analizadas encontramos una amplia tipología de personajes recurrentes del género policíaco:

Tabla 1: Género policíaco (continuación).

f) Policía de calle, de acción	Corso (<i>Cuenta atrás</i>), Ventura (<i>RIS</i>), teniente Sierra (<i>Desaparecida</i>). Lucas Fernández (<i>Los hombres de Paco</i>). Pope y Charlie (<i>El comisario</i>).
g) Mujer forense	<i>El comisario</i> : dos forenses (Rita Carvajal), la agente Clara (“Revancha”, <i>El comisario</i> , 9.11).
h) Policías al borde de la ley	<i>Petra Delicado</i> (Miguel Salcedo como <i>rogue cop</i> , <i>outlaw</i> (antitético al equipo, contrapunto constante).
i) Policías justicieros	Guillermo Cuevas de <i>RIS</i> .
j) Agentes de origen humilde/ bajos fondos/ marginalidad	<i>Brigada Central</i> (Flores), <i>El comisario</i> (Pope) y <i>Policías</i> (Rafa). <i>Petra Delicado</i> , marginalidad diferenciada, con Champorion. Cipriano (<i>Policías</i>): expolicía sénior corrupto al borde de la marginalidad (“El horizonte no tiene nada que ver con el futuro”, 6.3).

Fuente: elaboración propia.

La novedad viene de la mano de la mujer forense. En producciones de carácter progresista como *Petra Delicado*; la protagonista, mujer, en ocasiones es policía de acción, mientras que en las series conservadoras, de mayor éxito, los protagonistas, policías de acción, son hombres, ya sea individualmente (Lucas en *Los hombres de Paco*) o en parejas (*buddy-movie*), como Charlie y Pope en *El comisario*. Es interesante la introducción progresiva de personajes provenientes de la marginalidad como agentes policiales, como característica inherente a la serialidad española. Se integra una marginalidad que en *Petra Delicado* estaba más diferenciada con el personaje de Champorion (José María Tasso). Cipriano (Xavier Serrat), en *Policías* es un expolicía sénior corrupto al borde de la marginalidad (“El horizonte no tiene nada que ver con el futuro”, 6.3).

5.1.2. Recurrencias temáticas obligatorias (bajas pasiones)

En relación al género policíaco, las bajas pasiones van asociadas a la criminalidad (recurrencia genérica obligatoria) o a las relaciones personales (recurrencia opcional) y en ocasiones pueden conducir a la actualización del mito. Este es el caso de la dualidad, envidia y rivalidad entre primas en *Desaparecida*. Se trata de una baja pasión obligatoria, ya que es la que induce al delito. Como variante femenina de la figura del doble, el *doppelgänger* (Jean Paul Richter, 1796) en este caso se puede relacionar con las figuras de Cenicienta y la maldad encarnada en mujer, Lilith. La representación de la doble personalidad en dos personas distintas, pero de edad y características similares (Taschen de *Yôkihi*, o Amidala en *La guerra de las galaxias*) a causa de una situación desigual puede conducir a celos y envidias de mejor o peor resolución (Cenicienta, *Desaparecida*). En esta serie se trata de dos primas carnales, la chica que desaparece, Patricia Marcos (Beatriz Ayuso), y Cristina Marcos (Marina Salas). Se crían prácticamente juntas porque la madre de esta última fallece cuando ella era pequeña.

La figura del doble tiene en la obra de Stevenson *El misterioso caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) uno de sus más famosos exponentes literarios. *Guante blanco* (TVE: 2008-2010), una de las últimas producciones del período analizado, está protagonizada por dos hombres a ambos lados de la ley, presentando una elevada vinculación de trama personal y profesional. La dualidad aparece también en el agente Guillermo Cuevas (Juan Fernández), despedido de la brigada de *RIS Científica* por sufrir ELA. El personaje se toma la justicia por la mano de noche, llegando a matar a un violador, por ejemplo. La dualidad es un motivo literario y cultural y una recurrencia habitual y opcional del género policíaco, legal y forense, como demuestran producciones como *Dexter* (Fox, 2006-2013), o *Quan es fa fosc* (*Dark Justice*, CBS: 1991-1993). La dualidad como motivo adquiere visos de criminalidad como recurrencia del género policíaco.

5.1.3. Recurrencias temáticas opcionales (bajas pasiones)

En cuanto a las bajas pasiones asociadas a las relaciones personales de los agentes, que son regularidades genéricas opcionales, encontramos adulterios y triángulos amorosos (especialmente en *Los hombres de Paco*). No son obligatorias porque no las requiere el género policíaco, aunque dada la progresiva serialización de la ficción televisiva se conviertan en regularidades muy habituales en la mayoría de los géneros de ficción, por su aporte de continuidad serial a las tramas profesionales. Los adulterios suelen ir asociados a la representación del agente como policía de acción. Estos personajes reciben una sanción positiva por su comportamiento en las producciones más conservadoras (*El comisario* y *Los hombres de Paco*). Como bajas pasiones opcionales encontramos:

Tabla 2: Recurrencias temáticas opcionales.

a) Relaciones personales de los agentes	Paco preocupado por la relación de su hija Sara con Lucas (<i>Los hombres de Paco</i>). <i>RIS Científica</i> : David Conde, compañero de Damián Bermejo y su hija. <i>El comisario</i> : el abogado preocupado porque su hija sale con Charlie (“Asomarse al abismo”, 10.9). Mateo y Rafa en <i>Policías</i> (“El horizonte no tiene nada que ver con el futuro”, 6.3.), tras una cómica confusión inicial a raíz de la relación, se enfadan y luego reconcilian.
b) Adulterios	<i>Los hombres de Paco</i> .
c) Triángulos amorosos	<i>Los hombres de Paco</i> . <i>El comisario</i> (la hija de Valverde, Ponce y una amiga (“Trapos sucios”, 1.9).
d) Tensión amorosa no resuelta	<i>Desaparecida</i> , UCO (TVE1-2008-2009) y en <i>Génesis</i> .
e) Ambición	Virginia, en <i>Brigada Central</i> (“Asuntos de rutina”, 1.6.), ambiciosa pero Flores no la asciende. -La subinspectora Ríos. Valverde tampoco la asciende (<i>El comisario</i> , “Cordón latino”, 10.9, entre otros).

Fuente: elaboración propia.

Constatamos cómo las referencias contribuyen a la construcción del espectador modelo y al placer del reconocimiento, con funcionalidad divulgativa-ideológica en algunos casos. Las bajas pasiones asociadas a relaciones personales y no a la criminalidad son menos frecuentes en producciones de carácter progresista como *Petra Delicado*. El refuerzo del *status quo* vigente (Zunzunegui & Zubillaga, 1988) en producciones como *El comisario* va de la mano de una voluntad divulgativa-ideológica con la audiencia y de enfatizar como problemáticas algunas relaciones sentimentales de los agentes, mientras que la crítica social de producciones progresistas como *Petra Delicado* y *Pepe Carvalho* destaca otros tipos de corrupción (sistémica, social, institucional). Además de la tensión amorosa no resuelta, presente en *Desaparecida*, UCO (TVE1-2008-2009) y en *Génesis*, las relaciones personales entre compañeros en comisaría se suelen percibir como problemáticas o cómicas, sobre todo cuando implican a la hija de uno de los agentes, reforzando la perspectiva androcéntrica que caracteriza las ficciones más conservadoras.

Respecto a la ambición, en las ficciones analizadas prácticamente siempre es femenina y suele ser refrenada por un superior masculino, en consonancia con la perspectiva de género predominante en las producciones (Virginia en *Brigada Central*, subinspectora Ríos en *El comisario*).

5.1.4. Regularidades independientes

a. Eros y Thanatos

La contraposición de Eros y Thanatos se observa tanto en la serie forense *RIS Científica* como en la estadounidense *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, HBO: 2001-2005). Para enfatizar las relaciones amorosas, se dan en un trabajo enfocado a la muerte mediante un beso entre Ventura y Claudia (Belén López) mientras trabajan, con énfasis retórico en el cadáver mediante el *zoom*. Contraposiciones similares se observan en un artista plástico sospechoso de asesinato que pinta mediante el acto sexual (*RIS*) y en un artista que trabaja con cadáveres en *Policías* (*tv movie* “Mateo y Rafa”).

b. La telemaquia

Las regularidades independientes no guardan relación con el género y aportan diferencia y novedad. Es el caso de la telemaquia, tema importante en *Cuenta atrás* mediante la figura del

protagonista, Corso, y en menor medida en *Los hombres de Paco* (“La noche del comisario”, 5.5.). El conflicto con el padre es un tema recurrente fundamental en la cultura occidental y la serialidad narrativa contemporánea (Tous-Rovirosa, 2013, pp. 43-70). Como el personaje de Jack (Matthew Fox) en *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010), Corso tiene una relación conflictiva con su progenitor, un profesional sénior de su mismo ámbito (médico/policíaco, respectivamente) que en ambos casos ha incurrido en mala praxis profesional con consecuencias mortales. En una de las múltiples analepsis de *Cuenta atrás* se descubre que fue un policía corrupto³ y el asesino de su madre. La corrupción de los profesionales sénior ya había sido analizada en el drama hospitalario (Jacobs, 2003), subvirtiendo los cánones del género en su planteamiento inicial, que se puede resumir en Dr. Right y la jerarquía paterna (transmisión de conocimientos de padre a hijo). En *Los hombres de Paco*, Gonzalo (Aitor Luna) vive de modo conflictivo el proceso contra Lorenzo (Juan Diego Ruiz), comisario y padre de su ex, Silvia (Marián Aguilera).

c. *Femme fatale*; d. binomio diosa/prostituta

Las recurrencias temáticas también refuerzan la perspectiva ideológica de la producción en cuanto a la representación de las mujeres, como se observa especialmente en las series con mayores índices de audiencia *El comisario* (“Sin pruebas”, 2.4) o *Los hombres de Paco* (“El click”, 5.1.), con el motivo de la *femme fatale* o con las alusiones al binomio diosa/prostituta para referirse a las mujeres, o a la ya mencionada representación de la mujer como ambiciosa (*Brigada Central* y *El comisario*).

5.2. Recurrencia mítica (A)

5.2.1. La princesa sacrificial

La princesa sacrificial es un motivo literario y cultural relevante presente en series estadounidenses como *CSI* y *Perdidos* (Tous-Rovirosa, 2008). En las ficciones aquí analizadas se observa como recurrencia temática y mítica (*Desaparecida*, *El comisario*, “El huevo de la serpiente”, 2.1), en este último caso con el tratamiento liviano propio del policíaco español. En *Desaparecida*, el relato inicial es el de un pueblo conmocionado por la desaparición de una chica joven, presumiblemente a manos de un hombre. La princesa sacrificial es un motivo estratificado en la tradición cultural, el sacrificio de una joven por su comunidad (Propp, 1987, p. 319) y suele ir acompañado por el hombre-salvador que la suele rescatar (de la leyenda de San Jorge hasta *CSI* y en tantas producciones policíacas, pero no en *Desaparecida*). La princesa sacrificial es la recurrencia temática subyacente al *Amber Alert* y a la denominación *White Female Victim* (Klinger, 2018). Su importancia como motivo proviene de la actualización del mito, así como de las bajas pasiones. La principal causa por la cual la victimización (en forma de secuestro, desaparición, violación, mutilación y asesinato) de mujeres por parte de hombres siga teniendo tanto éxito como motivo televisivo (Steenberg, 2013; Klinger, 2018) y se haya convertido en un *leit-motif* de procedimentales es el éxito contemporáneo de dicha recurrencia temática⁴. Klinger (2018, p. 518) destaca la importancia del motivo por su idiosincrasia galvanizadora, un vehículo comercial transnacional. Observamos, con la reiteración de este motivo, que la ficción policíaca sitúa a la mujer en el papel de víctima de modo repetido; aunque también destaca la protagonista de la contemporánea *Killing Eve* (BBC America/AMC, 2018), una asesina en serie, basada en el personaje real de “La tigresa”, la terrorista de ETA Idoia López Riaño.

Este tema también recibe la denominación “*Amber Alert*”, que amplía el espectro de la violencia ejercida sobre no solo mujeres sino también a niños, ampliando la tipología de la muestra analizada:

³ Padre a Corso: “¿Para qué te hiciste madero? ¿Para expiar mis culpas?” (“Cementerio de la Paz”, 1.13, *Cuenta atrás*).

⁴ *Bron/Broen*, *The Bridge*, *Springfloden*, *Twin Peaks*, *True Detective*, por ejemplo.

5.2.2. Variantes (*Amber Alert*)

Tabla 3: Variantes (*Amber Alert*).

a) Secuestros de niñas por parte de hombres	<i>El comisario</i> , “Cuatro balas”, 8.9, “Asomarse al abismo”, 10.9.
b) Secuestro de un hermano por parte de su hermana	<i>El comisario</i> , “Sola en casa”, 9.5.
c) Violaciones a mujeres y niñas	<i>Petra Delicado</i> , <i>El comisario</i> , <i>Brigada Central</i> (“Asuntos de rutina”, 1.6.).
d) Violaciones a agentes (masculinos y femeninas)	Subinspectora Ríos de <i>El comisario</i> . Povedilla (<i>Los hombres de Paco</i> , “Vivir tapando”, 5.12).
e) Mujeres perseguidas por hombres	<i>Cuenta atrás</i> , “Bosque del olvido”, 1.1.

Fuente: elaboración propia.

5.3. Referencias televisivas (B)

5.3.1. Referencias televisivas de género policíaco

Presentamos a continuación los resultados referentes a las referencias, clasificadas según su ámbito (televisivo o externo al ámbito televisivo) y la temática (sociales, culturales, religiosas). Las referencias al género policíaco son abundantes, pero son pocas las referencias metatelevisivas a la misma serie. Observemos a continuación cómo se pueden clasificar las referencias en el período analizado y en qué medida adoptan una función informativa, cómica o divulgativo-ideológica y cómo apelan al espectador. En cuanto a las metatelevisivas y cinematográficas, en ocasiones pueden tener función paródica, como los títulos de episodios de *Los hombres de Paco*, pero en el resto de los casos la función es seria y apela al reconocimiento del espectador modelo.

a.1. *CSI*

El éxito y la impronta del subgénero forense fue mucho mayor en las producciones analizadas mainstream, “para todos los públicos” como *El comisario*, que en las mencionadas series forenses *Génesis* y *RIS*. La factoría *CSI*, con su buque insignia *CSI Las Vegas (Crime Scene Investigation)*, CBS, 2000–2015) se convierte en hipotexto y aparece como broma intertextual y autorreferencial en *El comisario* de mano de la forense Rita Carvajal⁵, y en *Los hombres de Paco* como cita visual, con la característica cinta amarilla en la escena del crimen. La relación intertextual entre *CSI* como hipotexto y *Génesis* y *RIS* se observa mediante la primacía de imágenes asépticas del laboratorio, tecnología puntera, pulcritud, rapidez, recurso al *gore*, casos espectaculares y morbosos, y fragmentos de videoclip, así como la tipología y caracterización de los personajes. La tríada protagonista de *Génesis* se construye emulando a los protagonistas de *CSI*: Lola Casado (Verónica Sánchez) es intelectual y reflexiva como Grissom (William Petersen); Daniel Rocha (Quim Gutiérrez) es pragmático y policía de calle como Catherine (Marg Helgenberg). *RIS* es la serie más directamente influenciada por *CSI* y la que presenta mayores similitudes con dicho hipotexto. Los fragmentos de videoclip trascienden las producciones forenses y llegan a *Los hombres de Paco* (en escenas no necesariamente policíacas), *El comisario* y *Antivicio* (Antena3, 2000).

5.3.2. Referencias cinematográficas

Las referencias acostumbran a tener la función de apelar al placer del reconocimiento del espectador. Se observan referencias cinematográficas con función cómica, que se contraponen a las referencias eruditas, que suelen ser serias, dando cuenta de su nivel cultural y con una función divulgativa. En la muestra analizada, no se constata que exista correlación entre la tipología temática de las referencias y la función que desempeñan. Encontramos referencias paródicas a películas como *Babe, el cerdito valiente* (en *Desaparecida*)

⁵ “Me voy pitando, que ponen *CSI*”, “Cuatro balas”, *El comisario*, 8.9.

y *King Kong* (en *Hermanos y detectives*). Se observan dos referencias a *La ventana indiscreta*, tanto en *Cuenta atrás* como en *Los hombres de Paco*. Hay referencias a *El silencio de los corderos* en *Génesis*, a la *La pantera rosa* (en *Hermanos y detectives*) y a *Harry el sucio* (en *Los hombres de Paco*) que constituyen referencias intertextuales al género policíaco.

Un recurso habitual de la ficción televisiva para aludir al placer del reconocimiento consiste en poner títulos a los episodios emulando títulos de obras reconocibles⁶ por el espectador modelo (Eco, 1986), habitual en *El comisario* y especialmente en *Los hombres de Paco*⁷. En consonancia con el tono humorístico de la serie, es mucho más habitual la transformación paródica (en la acepción de Genette, 1982) de las referencias cinematográficas en algunos títulos de episodios.

5.3.3. Referencias musicales

En *Los hombres de Paco* observamos una utilización de referencias musicales con función paródica en consonancia con el humor negro que caracteriza la producción, buscando el placer del reconocimiento del espectador. Se consigue la espectacularidad mediante el contraste: una canción infantil en un atraco (“La suerte”, 1.1), música clásica como el Canon de Pachelbel acompañando un atraco en comisaría (“El click”, 5.1.) o un fragmento de rock musical a las puertas del hospital (5.1). Puede tener también una función humorística (el politono de Paco). El recurso se encuentra también en *Hermanos y detectives*. Hay algunos cameos de grupos musicales de moda de la época, como M Clan, en *Policías*.

Menos numerosas son las referencias a la música clásica, que en ocasiones se reservan para caracterizar algunos personajes, ya sea como símbolo de estatus socio-económico (*RIS*, *El comisario*) o por la sensibilidad del personaje (*Cuenta atrás*).

5.3.4. Referencias publicitarias

Son escasas, anecdóticas en la muestra (Juan Valdés en *Cuenta atrás*).

5.3.5. Referencias a informativos

Observamos referencias informativas televisadas (Guerra de Bosnia, Aznar) en *Cuenta atrás* (“Cementerio de la paz”, 1.13), con función informativa y divulgativa. Resultan abundantes en *La chica de ayer*, como elemento clave para diferenciar los dos planos temporales (1977 / 2009), habitualmente con funcionalidad divulgativa, informativa y cómica. Las referencias a informativos se encuentran también muy presentes en *El caso Wanninkhoff* (TVE1, 2008), una mini-serie basada en hechos reales, que trascendió precisamente por el (mal)tratamiento mediático del caso.

5.3.6. Referencias a medios de comunicación y tecnología

Se percibe una evolución de la representación de los medios y la tecnología acorde con los distintos períodos temporales, con una acentuada voluntad de modernidad. En consonancia con los cambios “reales”, de las revistas o periódicos de papel pasamos a los ordenadores y móviles. Es interesante la crítica de *Petra Delicado* a los programas de *reality-show*, incluyendo una periodista con sanción negativa por su falta de escrúpulos, Berta Molina (Marina Saura).

5.3.7. Referencias a la animación

Constatamos referencias puntuales a la animación y a los videojuegos en las dos series más exitosas, *Los hombres de Paco* y *El comisario*.

⁶ En *Mujeres desesperadas* los episodios llevaban un título de canciones de Stephen Sondheim. *Anatomía de Grey* utiliza este recurso también (Tous-Rovirosa, 2008: 367). En las series analizadas son los siguientes: “Operación Picachu”, “Y si Adelita se fuera con otro” (*Los hombres de Paco*, 1.4. y 4.9. respectivamente), “El huevo de la serpiente” (*El comisario*, 1.10) y “Sola en casa” (*El comisario*, 9.5.). *Brigada Central* “Noche sin fin” (1.7).

⁷ “El silencio de los maderos” (3.1); “Con faja y a lo loco” (3.3); “Tigre y dramón” (3.8); “Aterriza con las muelas” (3.10); “Todo sobre mi padre” (3.14); “El novio cadáver” (4.25); “Codepende Day” (5.10); “Novicia a la fuga” (6.9).

5.3.8. Tópicos visuales

Incluimos aquí los tópicos visuales que se convierten en regularidades genéricas en las producciones analizadas, por sus similitudes con las referencias metatelevisivas: la pizarra en la que los agentes sitúan informaciones referentes al caso para propiciar la reflexión y ayudar a resolverlo, y la máquina de señales vitales presente en la hibridación con el drama hospitalario.

Ambos tópicos visuales aparecen en ficciones estadounidenses de género policíaco (*CSI*, *True Detective* (HBO, 2014-), *Mentes criminales* (*Criminal Minds*, CBS, 2005-2020), *Numb3rs* (CBS, 2005-2010) y hospitalario (*House*, *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC, 2005-) y *Urgencias* (*ER*, NBC: 1994-2009), respectivamente. Estos recursos aparecen en ficciones posteriores a 2005. En las últimas temporadas de *El comisario* (2008-2009) aparecen recursos visuales similares, como el zoom, la recreación informática de una lengua, o la de un cráneo en un ordenador en “Cuatro balas” (8.9). Un tópico visual como regularidad genérica también es el sexo en los servicios de un avión como característica recurrente de telefilms que observamos en *Cuenta atrás* (“Océano Atlántico”, 1.2).

5.3.9. Espacios

Cumpliendo con una regularidad del género, diversas producciones como *Petra Delicado*, *Los misterios de Laura*, *Hermanos y detectives*, *RIS* y *Cuenta atrás* ambientan sus distintos episodios en contextos específicos, alternando los idénticos e invariantes (la comisaría, la brigada especial de policía) y las variantes (los casos) (cfr. Calabrese, 1989; Lacalle, 1992), como ya habíamos podido observar en *House*, *CSI*, *Bones* (Fox, 2005-2017), etc. Por ejemplo, *Génesis* nos muestra el mundo de la masonería y las sectas en “Las lágrimas de Raimis” (1.2), el cristianismo y la obsesión por la religión en “La virtud del asesino” (1.8 y 1.9), el golf en “Hándicap” (2.11), o una campaña electoral en “El candidato” (2.3). En la ficción española analizada, no es un recurso propio de las producciones unitarias, ni de *Desaparecida* ni de *UCO*. En *Cuenta atrás* se llega a trasladar la acción a un vuelo intercontinental (género de aventuras y de acción en “Océano Atlántico”, 1.2). *Petra Delicado* presenta una limitada variedad en cuanto a las localizaciones (el protagonismo de Madrid como localización), pero sí presenta la variedad temática ya aludida⁸. Mediante las ambientaciones específicas o variantes se construye una regularidad genérica opcional que supone una divulgación informativa o de conocimiento.

5.4. Referencias culturales (C)

5.4.1. Referencias literarias

Las referencias culturales, literarias y eruditas suelen ser puntuales y más abundantes en la primera década analizada a causa de la proximidad de las influencias literarias y el progresivo cambio en el placer del reconocimiento que se produce a partir de la segunda década, con las influencias extranjeras y las referencias metatelevisivas. En *Petra Delicado* se cita el poema de Shelley “Nunca despiertes a la serpiente” (“Tu muerte está cerca”, 1.6). La función de la referencia es divulgativa; la protagonista, Petra (Ana Belén), recita a Shakespeare, y es también paródica, de la mano del personaje de Fermín (Santiago Segura) citando a Hamlet: “Desayunar o no desayunar” (“El tío de Hamlet”, 1.8). Hay otras pocas referencias literarias, a Ionesco en *Desaparecida*, Neruda en *El comisario* y Caronte en *Génesis*.

5.4.2. Referencias pictóricas

Génesis. En *la mente del asesino* se sirve de referencias culturales pictóricas para construir a su espectador modelo (Eco, 1986) con crímenes que evocan cuadros de Goya. En *Génesis*

⁸ Migración (“Dulce compañía”, 1.3); neonazismo (“Tu muerte está cerca”, 1.6.); artistas callejeros (“El tío de Hamlet”, 1.8) y gimnasios (“Nadie, el asesino”, 1.9).

coinciden la construcción de un espectador modelo erudito con personajes protagonistas cultos y educados, y que fue la producción forense de menor audiencia (5,6 % de *share*).

5.4.3. Referencias eruditas

En *Desaparecida* se menciona el nombre científico de los cerdos (*Sus scrofa*), dando cuenta del nivel cultural de los personajes y con función divulgativa.

5.5. Referencias sociales (D)

También las referencias sociales construyen el imaginario del espectador, y coinciden con el posicionamiento ideológico de la producción, por ejemplo, en *Petra Delicado* destacando las diferencias entre clases sociales, los privilegios de los ricos y aristócratas y las penurias de los pobres y trabajadores, así como las situaciones de injusticia hacia los migrantes, la violencia de skins y neonazis y la ardua evolución de la transición en el tardofranquismo, un tema presente también en *Pájaro en una tormenta* y *Pepe Carvalho*, y representada de modo mucho más amable en *La chica de ayer*. En *El comisario*, aunque la configuración de los migrantes evoluciona positivamente, a lo largo de la serie llega a ser muy negativa, ya sea por las mafias del Este asociadas a violencia y prostitución, los niños soldado de Sierra Leona, o las bandas latinas, por ejemplo.

En *Brigada Central* cabe destacar la importancia del mundo gitano en la primera temporada, sustituida como temática social relevante por el mundo de la droga en la segunda. Las referencias sociales evolucionan de la denuncia social (*Petra Delicado*, *Pepe Carvalho*) hacia una función eminentemente informativa y divulgativa (*Cuenta atrás*, *Soy el solitario*), para no olvidar el pasado en *Hermanos y detectives* (neonazis y franquismo en “El extranjero solitario”, 1.4), con bromas políticamente incorrectas en *Los hombres de Paco* (ETA, País Vasco y Catalunya, “Sin tregua”, 2.8). Cabe destacar, en *Brigada Central*, la presencia de la foto del Rey y la bandera española en las comisarías. En esta serie y en *Petra Delicado* abundan referencias visuales y textuales explícitas al *frame* de la España de post-Transición. Así, observamos que las referencias sociales pueden tener una función de denuncia, humorística, o de *frame* contextual informativo y divulgativo o ideológico.

5.6. Referencias religiosas (E)

Aunque en general no sean numerosas, las referencias religiosas predominantes lo son a la religión católica (*El comisario*), aunque también a la judía (*Hermanos y detectives*). Como referencias que constituyen regularidades opcionales encontramos la temática religiosa, morbosa y *gore*, por una parte (*Génesis* y *RIS*) y la religiosa y medieval, por otra (*Camino de Santiago*).

6. Conclusiones

Durante el período analizado las referencias evolucionan a la par que el medio televisivo. Spiegel (1992) pronosticó la desaparición de las referencias literarias, pero observamos que evolucionan de acuerdo con aquellas que el espectador modelo (Eco, 1986) pueda identificar mejor. Las referencias literarias y culturales se sustituyen progresivamente por las autorreferenciales del medio televisivo. Entre las escasas referencias culturales tardías (segunda década) destaca *Génesis*, que obtuvo malos resultados de audiencia, mientras que *Los hombres de Paco* o *El comisario* apelaban a su espectador modelo mediante referencias a la cultura popular, en ocasiones paródicas. Consideramos que la autorreferencialidad como concepto debe ser revisada en las nuevas investigaciones sobre la intertextualidad en el audiovisual contemporáneo, debido a la emergencia del *ambient fiction*. En el período analizado (1990-2010), las referencias televisivas todavía se deben clasificar de acuerdo con las referencias que pueda contener la parrilla televisiva, como medio fagocitador.

Se observa una omnipresencia de lo policíaco, acorde con el género, ya sea como referencias televisivas o como recurrencias opcionales (abducción, niño superdotado,

Sherlock Holmes, Miss Marple) y obligatorias (las bajas pasiones delictivas). Destaca la princesa sacrificial como recurrencia mítica y *leit-motif* de los procedimentales contemporáneos. Es un motivo estratificado en la tradición cultural, el sacrificio de una joven por su comunidad (Propp, 1987, p. 319) y suele ir acompañado por el hombre-salvador que la suele rescatar (de la leyenda de San Jorge hasta muchas producciones policíacas). La princesa sacrificial es la recurrencia temática subyacente al *Amber Alert* y *The White Female Victim*. Su importancia como motivo proviene de la actualización y recreación del mito, y constituye una de las bases del relato androcéntrico. Dicho motivo es suficientemente relevante en el período analizado que se han encontrado variantes del mismo (*Amber Alert*).

No se constata una correlación estable entre la tipología temática de las referencias y la función que desempeñan, aunque ocasionalmente la música pueda tener función cómica y las referencias eruditas una función seria, divulgativa.

Las referencias sociales, pero también las culturales y temáticas, presentan una elevada coincidencia con la línea ideológica de la producción y la construcción del espectador modelo. Las referencias sociales se adecúan a su época, y van evolucionando en consonancia con las preocupaciones “reales” del momento de emisión; en *Petra Delicado*, con un enfoque progresista y referencias mediáticas muy críticas hacia los *reality-shows*.

En *El comisario*, el conservadurismo se plasma mediante una amplia tipología de referencias y recurrencias. El refuerzo del *status quo* va de la mano de una voluntad divulgativa-ideológica con la audiencia y presentar como problemáticas algunas relaciones sentimentales de los agentes (bajas pasiones asociadas a relaciones personales), mientras que la crítica social de *Petra Delicado* o *Pepe Carvalho* pone énfasis en otros tipos de corrupción (sistémica, institucional).

La representación de las mujeres se plasma en el uso de determinadas referencias y recurrencia temática, según la perspectiva ideológica de la producción y la construcción del espectador modelo.

Tabla 4: Función de las relaciones intertextuales.

Función	Satírica Irónica Paródica	Seria Pastiche	Descriptiva Metafórica Referencialidad metatelevisiva Recurrencia temática
Nivel de significación	Significante (plano de la expresión)	Significado (plano del contenido)	
Relación	Transformación	Imitación	

Fuente: elaboración propia a partir de Genette, 1982; Tous-Rovirosa, 2008).

El análisis de las referencias también permite constatar el peso de las influencias extranjeras y la idiosincrasia del género policiaco español. Las influencias extranjeras se constatan en la telemaquia (por su uso en la ficción estadounidense y presencia en la cultura occidental), el subgénero forense, el uso de tópicos visuales... La idiosincrasia del policiaco español se plasma en la liviandad del género (con la finalidad de resultar verosímil) y en una progresiva introducción de agentes que provienen de los bajos fondos.

Las referencias en su conjunto pueden tener una función de denuncia, irónica o cómica, de *frame* contextual informativo y divulgativo o ideológico, o de caracterización de los personajes. Se alude al universo del espectador mediante la recurrencia temática y mítica y mediante las referencias, ya sean sociales, televisivas, culturales, literarias o eruditas. La ficción televisiva es un ámbito fagocitador caracterizado por una mezcla de referencias, de distinta índole, constante.

Las referencias literarias y eruditas fueron más abundantes en la primera década analizada, a causa de la proximidad de las influencias literarias y el progresivo cambio en el placer del reconocimiento que se produce a partir de la segunda década, con el auge de las influencias extranjeras y las referencias metatelevisivas. Tal como ha observado Zavala (2010, p. 84), las referencias modernas son “pretextuales” y las posmodernas, “architextuales”. El paso de un paradigma a otro se produce mediante la presencia y el aumento creciente de la metatextualidad y autorreferencialidad, la mezcla y el pastiche.

Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto “Historia de la programación y programas de ficción televisiva en España (cadenas de ámbito estatal): de la desregulación al apagón analógico, 1990-2010 (CSO2015-66260-C4-4-P)”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Referencias

- Bakhtin, M. (1989). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- Calabrese, O. (1984). Los replicantes. Anàlisi. *Quaderns de Comunicació i Cultura*, 9, 71-90.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Carlón, M. (2005). Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina. In C. Lacalle (Ed.), *deSignis 7/8. Los formatos de la televisión* (pp. 147-158). Barcelona: Gedisa.
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- Cole Miller, T. (2017). The Fashion of Florrick and FLOTUS: On Feminism, Gender Politics and “Quality Television”. *Television and New Media*, 18(2), 147-164.
<https://www.doi.org/10.1177/1527476416652486>
- Collins, J. (1995). *Architectures of excess: Cultural life in the information age*. New York: Routledge.
- Colmeiro, J. (2014). Novela policíaca, novela política. *Lectora* 21, 15-29.
<https://www.doi.org/10.1344/105.000002445>
- Consalvo, M. (2003). Zelda 64 and Video game fans: A walkthrough of games, intertextuality and narrative. *Television and New Media*, 4(3), 321-334.
<https://www.doi.org/10.1177/1527476403253993>
- Creeber, G. (2001). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute.
- De Felipe, F. & Gómez, I. (2008). *Adaptación*. Barcelona: Extensiones.
- Dumézil, G. (1973). *Del mito a la novela. La saga de Hadingus [Saxo Gramático, I, vviii] y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica. *Du mythe au roman. La saga de Hadingus [Saxo Grammaticus, I, v-viii] et autres essais*. Paris: Presses Universitaires de France (1970).
- Eco, U. (1986). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1991). *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. & Sebeok, T. A. (1989). *El signo de los tres*. Barcelona: Lumen.
- Fairclough, N. (1992). Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis. *Discourse and Society*, 3(2), 193-217.
<https://www.doi.org/10.1177/0957926592003002004>
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. New York: Routledge.
- Feuer, J. (2005). The Lack of Influence of thirtysomething. In M. Hammond & L. Mazdon (Eds.), *The Contemporary Television Series* (pp. 27-36). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Geraghty, L. (2005). Creating and comparing myth in *Star Trek* and *Star Wars*. *Literature Film Quarterly*, 33(3), 191-200.
- Gionco, P. (2018). Post-clasicismo e intermedialidad en la serie televisiva *Galavant* (ABC, 2015-16). *Comunicación y Medios*, 3, 52-65. <https://www.doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48586>

- Gómez, A. (2012). El modelo de televisión en Pedro Almodóvar. *Cine vs. Televisión. Fonseca Journal of Communication*, 4, 60–81.
- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Gray, J. (2006). *Watching with the "Simpsons". Television, parody and intertextuality*. New York: Routledge.
- Hanna, B. J. (2014). That's so Meta! Allusions for the Media-Literate Audience in Community (and Beyond). In A-G. Lee (Ed.), *A sense of Community. Essays on the Television Series and Its Fandom* (pp. 138–151). Jefferson, North Carolina: MacFarland & Co.
- Harriss, C. (2017). The producer as Fan: Forensic fandom and *The Good Wife*. *Journal of Communication Inquiry*, 41(4), 368–381. <https://www.doi.org/10.1177/0196859917712233>
- Hermida, A. (2010). Twittering the News: The Emergence of Ambient Journalism. *Journalism Practice*, 4(3), 297–30. <https://www.doi.org/10.1080/17512781003640703>
- Imbert, G. (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- Jacobs, J. (2003). *Body Trauma: New TV Medical Dramas*. London: British Film Institute.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus [1977].
- Jiménez, G. & García, M. C. (2012). La intertextualidad en televisión: cine y publicidad. *Razón y Palabra*, 17(79). Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524411027>
- Jonas, G. (2012). Telenovelas de época y cine: la intertextualidad como herramienta que construye segmentos de la memoria histórica argentina (1984–2004). *Nuevo Mundo, Mundos nuevos*. <https://www.doi.org/10.4000/nuevomundo.63529>
- Klinger, B. (2018). Gateway Bodies: Serial Form, Genre and White Femininity in Imported Crime TV. *Television & New Media*, 19(6), 515–534. <https://www.doi.org/10.1177/1527476418768003>
- Kristeva, J. (1996). *The Kristeva Reader* (ed. Moi, T.). Oxford: Blackwell.
- Lacalle, C. (1986). *La citación en la imagen, Un modelo: Spielberg*. Tesina. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Littleton, C. (2015). Peak TV: Surge From Streaming Services, Cable Pushes 2015 Scripted Series Tally to 409, Variety.
- Leppert, A. (2018). Friends forever. Sitcom celebrity and its afterlives. *Television & New Media*, 19(8), 741–757. <https://www.doi.org/10.1177/1527476418778424>
- Lévi-Strauss, C. (1969). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Universitaria.
- López, F. (2016). El monstruo intertextual. Apropiaciones *Frankenstein* en la era de la *Quality Television*. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 1, 57–78. <http://www.doi.org/10.5565/rev/brumal.282>
- Loock, K. (2018). American TV series. Revivals. *Television & New Media*, 19(4), 299–309. <https://www.doi.org/10.1177/152747641742971>
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Navarro, M. (1914). *Manual de psicología experimental*. Tarragona. Imprenta de F. Pijoan.
- Olson Scott, R. (1987). Meta-television: Popular Postmodernism. *Critical Studies in Mass Communication*, 4, 284–300.
- Olson Scott, R. (1990). Reading Meta-Television: A New Model for Reader-Response Criticism. Annual Meeting of the International Communication Association (40th, Dublin). ERIC, Educational Resources Information Center. 24 p.
- Paz Gago, J. M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones entre literatura y cine. El método comparativo semióticotextual. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 199–232.
- Peñuela, E. (2001). El extraño encanto de la intertextualidad. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 112–127.
- Propp, V. (1987). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.

- Pujadas, E. (2011). *La televisión de calidad. Contenidos y debates*. Universitat de València: Servei de Publicacions.
- Rueda Laffond, J. C. & Chicharro Merayo, M. (2006). *La televisión en España, 1956-2006*. Sevilla: Fragua.
- Ryan, M. L. (1979). Toward a competence theory of Genre. *Poetics*, 8, 307-337.
- Sebeok, T. A. & Umiker-Sebeok, J. (1979). Sherlock Holmes y Charles Peirce. El método de la investigación. www.philopophia.cl Escuela de Filosofía/ Universidad ARCIS. Retrieved from www.unav.es/gep/SherlockHolmesCharles%20Peirce.pdf
- Stam, R. (2000). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Stam, R. & Raengo, A. (Eds.) (2005). *Literature and film: A guide of the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Steenberg, L. (2013). *Forensic Science in Contemporary American Culture*. London: Routledge.
- Tansley, L. (2014). Six seasons and a movie! Community, Creative Processes and Being Meta. In A-G. Lee (Ed.), *A sense of Community. Essays on the Television Series and Its Fandom* (pp. 211-224). Jefferson, NC: MacFarland & Co.
- Tomaševskij, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Universitaria (1928).
- Tous-Rovirosa, A. (2008). *El text audiovisual. Anàlisi des d'una perspectiva mediològica*. Doctoral Thesis. UAB.
- Tous-Rovirosa, A. (2013). *Mites en sèrie. Els temes clau de la televisió*. Barcelona: Trípodos.
- Vilches, L. (1984). Play it again, Sam. Anàlisi. *Quaderns de Comunicació i Cultura*, 9, 56-70.
- Vilches, L. (Ed.) (2017). *Diccionario de teorías narrativas*. Barcelona: Caligrama.
- Wolf, M. (1984). Géneros y televisión. Anàlisi. *Quaderns de Comunicació i Cultura*, 9, 189-198.
- Wright, W. (1975). *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM Xochimilco.
- Zavala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa*. México: Trillas.
- Zunzunegui, S. & Zubillaga, J. (1988). "Tengan mucho cuidado ahí dentro: Hill Street Blues o los variados matices del gris". Documentos de trabajo del Centro de semiótica y Teoría del Espectáculo. Valencia, Fundación Instituto Shakespeare. Instituto de Cine y TRV. vol. 2. (Colección dirigida por Jenaro Talens).