

EL PARANORMAL A *PERDIDOS*. ANÀLISI DE CAS DE LA CIÈNCIA FICCIÓ EN LA INTERGENERICITAT TELEVISIVA

Anna Tous Rovirosa
Universitat Autònoma de Barcelona

1. INTRODUCCIÓ

La primera temporada de *Perdidos* es va emetre als Estats Units entre setembre de 2004 i maig de 2005¹ i poc després a l'Estat espanyol, entre el 5 de juny i el 25 d'agost de 2005. La mitjana d'audiència de la primera temporada de *Perdidos* a Espanya va ser del 20,5% de quota de pantalla, amb 2.400.000 espectadors². La segona temporada, tal com ha succeït amb *Mujeres desesperadas*, ha patit una important davallada pel que fa als índexs d'audiència a l'Estat espanyol. Als Estats Units, els 16 milions d'espectadors de mitjana durant la primera temporada de *Perdidos* van contribuir a la recuperació econòmica que la cadena ABC esperava amb les seves dues estrenes de 2004, *Perdidos* i *Mujeres desesperadas*. Entre els episodis més vistos destaquen el pilot (18,6 milions) i l'últim episodi de la primera temporada, amb 22 milions d'espectadors (Morales, 2005: 53), mentre que la mitjana de la segona temporada era de 15,5 milions. L'estrena de la segona temporada va millorar respecte la primera, amb 23 milions d'espectadors, establint un rècord televisiu (Wilkes, 2005). Amb l'estrena de la tercera es tornava a les dades d'audiència del pilot, amb 18,8 milions d'espectadors. Segons l'estudi d'*Informa Telecoms and Media* de 2006, realitzat a 20 països, *Perdidos* va ser el segon programa televisiu més vist al món, després de *CSI: Miami*. La tercera temporada de *Perdidos* va patir una espectacular davallada d'audiència als EUA, a la qual van contribuir l'estratègia de *solucions múltiples* i un descans, pel que fa a l'emissió, de més de dos mesos.

¹ Dates d'emissió de l'episodi pilot: 09-22-2004 i de l'episodi 24 de la primera temporada: 05-25-2005. <<http://abc.go.com/primetime/lost/episodes/122.html>>.

² Dades referents a la primera emissió, entre el 5 de juny i el 25 d'agost de 2005, incloent els resums dels capítols <<http://www.formulatv.com>>.

Acabada la primera temporada, la sèrie havia obtingut sis Emmys de les dotze nominacions que tenia a la 57ena edició (setembre de 2005), entre ells els Emmy a la millor sèrie dramàtica, millor direcció i millor repartiment; va ser premiada amb el Globus d'Or com a millor sèrie dramàtica (63ena edició, gener de 2006), comptava amb una quantitat més que respectable de pàgines web oficials, no oficials i de fans, i les diferents publicacions especialitzades la consideraven una sèrie de culte. La sèrie finalitzarà la temporada 2009-2010, concretament el mes de maig de 2010, la qual cosa constitueix un total de sis temporades per a *Perdidos*. Els productors Carlton Cuse i Damon Lindelof han decidit realitzar tres temporades finals de només 16 episodis cadascuna³.

Perdidos era un projecte antic, ideat per Lloyd Braun a Hawaii l'estiu de 2003, segons la informació oficial de la cadena, proporcionada al *New York Times* (Manly, 2005). D'altra banda, Anthony Spinner, un escriptor i guionista (*Cannon, El agente de C.I.P.O.L.*) de Los Angeles, va demandar la productora Touchstone TV i el canal ABC per frau i incompliment de contracte, acusant-los de plagió. Spinner assegurava que va rebre l'encàrrec d'escriure una sèrie que duia per títol *Lost*, de part d'ABC i la productora Sid and Marty Krofft Productions, l'any 1977, i que és la que s'ha emès. Spinner va portar el cas al Tribunal Suprem de Los Angeles. La productora i la cadena no han fet declaracions⁴. La situació s'ha repetit amb *Heroes* (*Heroes*, NBC: 2006-), una sèrie epígon de *Perdidos* i *Los 4400*.

Com a president d'ABC Entertainment, Braun va trobar l'impuls necessari per a la producció de *Perdidos* gràcies als productors executius i guionistes J. J. Abrams, Damon Lindelof i Jeffrey Lieber. Segons el *New York Times* (Manly, 2005), Braun havia encarregat un guió que havia de combinar elements de la pel·lícula *Náufrago* i el *reality Survivor*. Descontent amb el resultat i amb una reescriptura posterior, va contractar el creador d'*Alias* perquè escrigués un nou episodi pilot a partir de la mateixa idea. Abrams va voler treballar amb Lindelof per a dissenyar la sèrie i els personatges, i va acceptar la proposta d'ABC quan es va consensuar que l'illa fos un personatge més, estrany i aterrador. Abrams explica que volien rodar a exteriors, i van descartar Nova Zelanda i Austràlia; es van decidir per Hawaii per una major proximitat per als actors i l'equip de producció.

Jack Bender –director de sèries com *Los Soprano*, *Carnivàle*, *Joan de Arcadia*, *Felicity*, *Ally McBeal*–, un dels directors i productors de *Perdidos*, ha viscut a l'illa amb els actors i la resta de l'equip, gravant els guions que Abrams

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

⁴ “Writer sues ABC over ‘Lost’ Idea”, <<http://www.zap2it.com>>, 22-08-2005.

i Lindelof els envien⁵. Abrams i Lindelof van donar vida al projecte en només cinc dies (Dunn, 2005: 57). L'impuls inicial de la sèrie va ser tan ràpid que Matthew Fox va ser l'únic actor que va poder llegir el guió sencer de l'episodi pilot abans de gravar-lo (Ayuso, 2005: 69), un cop decidit que el personatge de Jack no l'interpretaria Michael Keaton ni moriria al primer capítol.

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

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

L'equip de producció està format per 225 persones, una autèntica empresa. L'episodi pilot és un dels més cars de la història de la televisió⁶. Diversos guionistes i directors han participat en altres produccions pertanyents al gènere fantàstic, cosa que atribuïm tant al moment de recuperació del gènere com al rendiment que es pot obtenir de les especialitzacions dels guionistes. Els ingredients de paranormalitat són innegables. Els mateixos productors contribueixen a l'ambigüitat que regna a la sèrie en determinats temes adduint que tots els fenòmens tenen una explicació racional i que *segueixen* més la *science-fact* de Michael Crichton que la ciència ficció (Manly, 2005). No

⁵ "Sobrevivir en la isla misteriosa", *Fotogramas*, 12-2005, p. 210.

⁶ Segons les fonts, el pressupost de l'episodi pilot, doble, oscil·lava entre els 10 i els 14 milions de dòlars. Els pressupostos habituals dels episodis pilots de les sèries televisives estatunidenques de 2005 són de 4 milions de dòlars per una hora de durada. Entre les despeses s'ha d'incloure la destrossa i trasllat d'un avió de Califòrnia a Hawaii, "Sobrevivir en la isla misteriosa", *Fotogramas*, 12-2005, p. 210.

s'observa relació directa entre el gènere de cadascun dels *flash backs* dels capítols i els diversos directors i guionistes.

2. TIPOLOGIA TELEVISIVA

Perdidos és un *thriller* serialitzat. Com a producte híbrid, conté algunes característiques pròpies de les sèries –la trama és *case-driven*, se centra en la resolució d'un misteri, i s'orienta parcialment a l'acció– però tant les trames d'acció i misteri com les trames de relacions personals són bàsicament serials: comprenen diversos capítols, esdevenint, en funció de la seva importància i durada, trames interepisòdiques o trames arc, que accentuen la continuïtat i, per tant, la serialitat del producte. Com a sèrie serialitzada, *Perdidos* es divideix en capítols, que no tenen autonomia, i l'ordre cronològic dels quals, establert pels creadors de la sèrie, és imprescindible per a la coherència de la trama. Malgrat la manca d'autonomia, i sense ser autoconclusius, cadascun dels capítols té el seu propi final. El dispositiu de repetició inherent a la serialitat es basa en diferir en el temps la resolució del misteri principal de la sèrie: què és exactament l'illa. Els personatges comenten de diverses maneres la seva relació amb l'illa i els seus misteriosos atacs (“No estamos solos”, adverteix Rousseau; “No es sólo una isla”, afirma Locke). El tema arriba a articular alguns capítols de la sèrie (“Hombre de ciencia, hombre de fe”, “Man of Science, Man of Faith”, 2.1) i l'oposició entre dos dels personatges protagonistes, Jack i Locke. Aquest és un dels dubtes fonamentals en què es basa la sèrie.

Els capítols no són autoconclusius, al contrari, normalment finalitzen amb un misteri o una situació d'intriga (*cliffhanger*⁷). Un bon exemple d'utilització del *cliffhanger* és el final de la primera temporada, ja que s'acaba quan els protagonistes estan a punt d'obrir la misteriosa escotilla. Als capítols de la primera temporada sorgeixen misteris de manera contínua i encadenada, molts dels quals no es comencen a resoldre fins a la segona temporada. Algunes trames són episòdiques, però sempre com a subtrama inclosa en una trama. Per posar-ne un exemple il·lustratiu: les analepsis⁸ dels personatges són

⁷ Final abrupte que deixa la trama en suspens, per assegurar el retorn de l'audiència, ja sigui al proper capítol de la sèrie o a la temporada següent. Exemples: els finals de les primeres temporades de *Perdidos* (amb l'obertura de l'escotilla) i d'*El ala oeste* (amb l'atemptat a la comitiva presidencial). Televisivament, és una característica inherent a les *soap-operas*. La seva intensitat està condicionada pel període temporal de descans: “the longer the hiatus, the higher the cliff” (Kozloff *apud* Allrath, 2005: 23).

⁸ Recurs literari, figura retòrica emprada amb finalitats televisives, per a augmentar el suspens d'una trama subjecta a la resposta de l'audiència pel que fa a la seva continuïtat. Són diversos els casos literaris en què l'analepsis té un pes determinant: *La muerte de Artemio Cruz* i *Réquiem por un campesino español* (Marchese i Forradellas, 1991: 171), entre d'altres. Genette analitza l'ús de l'analepsis a la literatura amb exemples de *La ricerca del temps perdut* i l'*Odissea*. *Perdidos* se serveix d'una tècnica

autoconclusius, però estan sotmesos al posterior desenvolupament de la vida passada d'aquell personatge. Les sèries sotmeses a un misteri clau –que pot ser un *macguffin*⁹– poden esdevenir armes de doble fil: constitueixen un dels elements que garanteix l'audiència perquè mantenen l'espectador expectant i, d'altra banda, dificulten la tasca dels guionistes. En aquest aspecte concret els guionistes acostumaven a citar els casos precedents de *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC: 1990-91) i *Expediente X* (*The X-Files*, Fox: 1993-2002), ja que van patir processos similars: les sèries s'estructuraven en funció de la resolució de qui era l'assassí de Laura Palmer i el destí de la germana de l'agent Mulder, respectivament. Un dels perills de l'ús del *macguffin* com a recurs narratiu és la supeditació de l'estructura narrativa a aquest misteri clau, de manera que el moment de risc del relat articula una narració seriada, tal i com succeeix a les sèries episòdiques de misteri o del gènere detectivesc.

Els productors, conscients d'aquests perills, van decidir no oferir una única solució que pogués esdevenir decebedora, i anar-la proporcionant de manera espaiada en el temps, amb la intenció que l'interès generat pel misteri fos equivalent a l'interès de les mateixes trames que l'acabarien desvetllant. Abrams reconeix mantenir cert misteri expressament en una sèrie de temes¹⁰. Aquesta estratègia consistent en proporcionar solucions múltiples al *macguffin* i les incògnites desvetllades, però, ha decebut els fans, i ha estat una de les causes del fracàs de la tercera temporada als EUA, i de la segona a Espanya.

La utilització de l'analepsis, que esdevé una invariant de *Perdidos*, té dues funcions específiques: a) augmentar l'agilitat del relat i combatre el zapping, elaborant un relat entremat i multigenèric (com l'estructura de mosaic,

que posteriorment s'ha popularitzat, especialment arran del seu ús a la indústria cinematogràfica, amb el terme *prequeles*. Diversos casos d'ús d'analepsis i sanció a fulletons i *soap-operas* (l'estructura anagnorítica caracteritza les obres d'Alexandre Dumas, Eugène Sue, Paul Feval, Xavier de Montepin) ens fan reflexionar sobre la utilització de "tècniques narratives comunes" (Villanueva, 1991: 189), figures literàries i retòriques. Com assenyalen Balló i Pérez, "Com més llarg el fulletó, més possibilitats hi havia de traçar línies equívokes, meandres que es reconstituïen per tornar-se a perdre, sempre amb el fil conductor d'un desig de reconeixement final" (Balló-Pérez, 2005: 90). El terme analepsis ja designa la tècnica que consisteix a trencar el fil cronològic del relat a fi d'inserir-hi detalls previs, ja sigui tot un episodi o un text (ex: el relat d'un missatger). L'analepsis (del grec: retrocés) o *flash back* pot tenir diverses funcions. Vegeu Van Gorp, 1998: 22, i Genette, 1982.

⁹ *Misteri clau*. Es tracta d'una excusa argumental, un element de suspens que fa que la trama avanci però que no té importància per si mateix, ja que és intercanviable. Alguns exemples cinematogràfics quant a la utilització del *macguffin* són la maleta de *Pulp Fiction*, el Rosebud de *Ciudadano Kane* i diverses pel·lícules de Hitchcock, l'inventor del terme: "We have a name in the studio, and we call it the macguffin. It's the mechanical element that usually crops up in any story. In crotch stories it is always the necklace, and in spy stories it is always the papers" (Llibre entrevista amb François Truffaut/Oxford English Dictionary, Conferència de 1939 a la Universitat de Columbia). En els exemples televisius es fa referència al *macguffin* especialment quan la resolució no és satisfactòria per a l'audiència (*Expediente X*, *Twin Peaks*).

¹⁰ "Sobrevivir en la isla misteriosa", *Fotogramas*, 12-2005, p. 210.

habitual en la novel·la artúrica); b) d'acord amb les funcions habituals de l'analepsis, comprendre millor la psicologia dels personatges i explicar un esdeveniment precís donant compte de les circumstàncies que el precedeixen. L'articulació d'aquestes dues funcions marca el punt de partida i la raó de ser del *contrappasso*¹¹.

3. HIPERGENERICITAT

Perdidos es pot considerar innovador i alhora paradigmàtic de la multigenericitat que caracteritza la televisió de principis del segle XXI. La sèrie es pot qualificar de metatelevisiva en l'accepció de Carlón (2005), ja que fagocita tots els gèneres televisius possibles, mitjançant la seva estructura narrativa basada en la hibridació genèrica i mitjançant els gèneres de les analepsis. En comparació amb la majoria de sèries coetànies, de l'*era del drama* (Longworth, 2000-2002), es tracta de la sèrie televisiva que més rendiment narratiu obté de la multigenericitat. La funció de l'estructura bàsica de *Perdidos* –referent al subgènere naufrags en una illa deserta– és de nexa entre una successió de gèneres.

La hibridació genèrica és un fenomen inherent a la serialitat televisiva contemporània, que es basa en la combinació d'una estructura fixa i invariable i una de variable, recurrent en la seva variabilitat: els casos que han de resoldre els protagonistes de sèries de ciència ficció com *Expediente X*, o d'*Embrujadas*, les aventures d'*Star Trek*, *Star Gate*, però també de *Friends*. Els canvis d'escenari i de trama inherents als nous gèneres que s'introdueixen a cada episodi són característics de bona part de la producció seriada; es divideixen entre un espai inamovible i un espai variable, que reforça la immobilitat de l'espai recognoscible i el converteix en una mena de llar catòdica (Balló-Pérez, 2005: 35). Així, s'estableix una dicotomia entre un espai estable, de reconeixement i identificació de la sèrie, el "caràcter totèmic dels espais originaris" (Balló-Pérez, 2005: 36) i un espai exterior, que va variant amb els episodis. Es tracta d'una autèntica invariant, sòlida, la de l'escenari que identifiquem amb aquella sèrie: el menjador de *Roseanne*; l'Enterprise d'*Star Trek* o l'illa de *Perdidos*, composta per tres espais unificats (la selva, les coves, la platja), en els quals el gènere predominant i homogeni és el d'aventures, i que tenen la funcionalitat de ser escenaris on transcorren de manera alternativa les trames entrellaçades de les aventures de l'illa, on la fàbula s'estructura no en una sinó en diverses

¹¹ Els personatges han de purgar els seus pecats a l'illa, en un procés de superació personal d'acord amb el caràcter existencialista i providencialista de la sèrie. El *contrappasso* posa en relació la sèrie i l'obra literària *la Divina Commedia* (Dante Alighieri, 1321). Es tracta de la realització d'una sèrie d'accions contràries als pecats pels quals són condemnats, que els protagonistes de *Perdidos* realitzen a l'illa, després que l'analepsi corresponent mostri el pecat.

trames. Els canvis d'escenari espacials i temporals, que es podrien considerar un recurs cinematogràfic, ja havien estat emprats per Dickens i Flaubert, com és conegut arran de l'anècdota de Griffith i Eisenstein (*After many years*, D. W. Gurrith, 1908) (Paz Gago, 2004: 210).

La multigenericitat s'ha de relacionar amb les trames entrelaçades i els canvis espacials i temporals. L'estructura conformada per les trames platja, selva i analepsis s'articula amb l'anacronia en el sentit que li dona Genette (1982). El relat s'interromp, la qual cosa aporta originalitat a la sèrie. La novetat i originalitat de *Perdidos* prové de la suma de recursos emprats. Alguns exemples de la multigenericitat de *Perdidos* són la utilització de la tragèdia en el segrest de Claire¹² i la mort de Boone¹³. L'episodi "Numbers" va ser concebut com una pel·lícula de comèdia negra, com ha reconegut explícitament el productor Carlton Cuse: "Me gusta que no sea una serie de género que sigue un procedimiento determinado"¹⁴.

Cal destacar alguns precedents d'ús de la multigenericitat; els ja esmentats *Twin Peaks* i *Expediente X* i d'altres casos dels anys 90, com *Ally Mc Beal*¹⁵ i *Doctor en Alaska* (*Northern Exposure*, CBS: 1990-95). L'evolució de la producció televisiva cap a una multigenericitat i hibridació genèrica creixents es pot considerar intrínseca als gèneres. D'acord amb Ryan (1979), els gèneres són equiparables a clubs. Hi ha una sèrie de requisits indispensables per a formar-ne part, però no tots són exigibles. Amb el temps els semimembres, en qualitat d'híbrids, formen una nova norma. El fenomen també està estretament relacionat amb l'estructuració de la programació neotelevisiva a base d'inserts (Casetti-Odin, 1990) i amb la metatelevisió, de caràcter fragmentari. A *Perdidos*, la barreja d'aventures de naufrags i la diversitat de gèneres introduïda gràcies a les analepsis dels personatges pot tenir continuïtat, des d'un punt de vista productiu, pel que fa al *plantejament genèric*, però difícilment seguint la mateixa estructura, la barreja dels mateixos elements. *Perdidos* és un *collage* de gèneres juxtaposats entre ells les analepsis es troben a un mateix nivell) i subordinats al *récit premier* (Genette, 1991). En els seus precedents –*Twin Peaks* i *Expediente X* tenen un caràcter fundacional respecte la narrativa audiovisual estatunidenca– constatem també el caràcter multigenèric: a *Twin Peaks* es barregen el gènere detectivesc, la *soap-opera* i la recerca mítica, entre d'altres; a *Expediente X*, la ciència ficció, el gènere detectivesc, l'horror, el

¹² "Criado por otro" ("Raised by another", 1.10).

¹³ "Deus ex machina", 1.19.

¹⁴ En declaracions al segon volum de la revista oficial de la sèrie, *Lost* (2007: 56-61).

¹⁵ "Sitcom, soap-opera, courtroom drama and MTV" (Nelson, 2001: 45).

thriller i la comèdia. Destaca en aquestes sèries la hipergenericitat, una barreja genèrica que pretén ser excèntrica i sorprenent.

3.1. Quadre genèric de *Perdidos*

Presentem a continuació el quadre genèric de *Perdidos*, és a dir, els diversos gèneres que el conformen i els corresponents productes audiovisuals amb què s'han de relacionar, ja sigui com a precedents (*Náufrago*) o com a epígons (*Herois*). A *Perdidos* es dona un joc constant amb el món sobrenatural: l'illa és més del que sembla: té la vessant espiritual i redemptora a la primera temporada; i s'aproxima al *reality-show* i la *conspiranoia* en la segona i tercera temporades. *Perdidos* combina els gèneres d'aventures, el sobrenatural, la telerealtà i les teories conspiradores, popularment conegudes com a *conspiranoia* i presents ja a *Expediente X*.

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

4. RECUPERACIÓ DEL GÈNERE FANTÀSTIC

La sèrie *Perdidos* provocarà un context televisiu de recuperació del gènere fantàstic, després d'uns anys en què predominava el realisme com a gènere de ficció televisiva. La serialitat televisiva estatunidenca, des de mitjans dels anys 90 i fins l'eclosió de *l'era del drama*, ha estat marcada pel realisme en les sèries hospitalàries (*Urgencias*), les comèdies (*Friends*, *Frasier*, *Spin City*, *Will & Grace*), els drames legals (*El abogado*, *Ley y orden*), les sèries

políciaques (*Homicidio, Policias de Nueva York*), el drama (*Tots cinc, Felicity, Sexo en Nueva York*) i la hibridació de drama i *soap-opera* (*Sensación de vivir, Melrose Place*). Les excepcions al realisme predominant van ser *Star Trek* i *The Outer Limits*, dues versions de productes dels anys 60 –moment d’eclosió del gènere. El realisme segueix present en l’era del drama, en les sèries coetànies a *Perdidos* –*El ala oeste, House, CSI, Mujeres desesperadas, Prison Break, Las Vegas, Crossing Jordan, The Closer* i un llarg etcètera– però conviu amb un rellevant retorn de les sèries de temàtica paranormal.

La recuperació del fantàstic comença tímidament al canvi de mil·lenni i es prolonga fins l’any 2006. *Expediente X* i *Twin Peaks* marquen un abans i un després a la serialitat televisiva estatunidenca, també per la temàtica paranormal i el fantàstic. Però malgrat l’èxit i la repercussió social i mediàtica de les sèries de Chris Carter i David Lynch, la seva influència no es tradueix en una recuperació immediata del gènere fantàstic: a finals de segle XX, hi ha poques sèries estatunidenques adscrites a aquest gènere –*Miracles, Tocados por un ángel* i *Buffy cazavampiros*. L’any 2005, un terç de les estrenes de sèries dramàtiques estatunidenques van ser de temàtica sobrenatural (del Pino, 2005: 60), constituint un altre clar exemple de clonació, de la qual s’ha de destacar la miniserie *Los 4400* (*The 4400*, NBC: 2004-), de René Echevarría i Scott Peters, per un conjunt d’interessants analogies amb *Perdidos*. La recuperació del gènere fantàstic posterior a *Perdidos* és equiparable a l’auge que es va produir als anys 60 amb les sèries *Stranger from Space* (BBC1: 1951-1952), *Target Luna* (ITV: 1960), *La dimensió desconeguda/En los límites de la realidad* (*The Twilight Zone*, CBS: 1959-1965), *Doctor Who*, (BBC1: 1963-1989) i l’inici de la franquícia *Star Trek* (*Star Trek*, NBC: 1966-1969).

L’esmentada eclosió del gènere, l’any 2005, comença un any després de l’estrena de *Perdidos*. Entre 2003 i 2005, les graelles televisives s’omplen de productes majoritàriament híbrids que contenen motius temàtics paranormals o pertanyents al gènere fantàstic com *Tocados por un ángel* (*Touched by an Angel*, CBS: 1994-2003), *Buffy cazavampiros* (*Buffy the Slayer*, Fox: 1997-2003), *Miracles* (ABC: 2003), *Tan muertos como yo* (*Dead like me*, Showtime: 2003-2004), *Joan de Arcadia* (*Joan of Arcadia*, CBS: 2003-2005), *Entre fantasmas* (*Ghost Whisperer*, CBS: 2005-), *Las voces de los muertos* (*Afterlife*, ITV: 2005-), *Medium* (*Medium*, NBC: 2005-), *Operación Threshold* (*Threshold*, CBS: 2005-), *Invasión* (*Invasion*, ABC: 2005-) i *Surface* (*Surface*, NBC: 2005-2006), entre d’altres. Diverses produccions immediatament posteriors a *Perdidos* (*Operación Threshold, Invasión, Surface* i *Supernatural*) són epígons de la sèrie d’Abrams¹⁶. Aquest conjunt de sèries del gènere fantàstic es pot

¹⁶ Cfi: Dunn, 2005: 57.

dividir en els dos grups temàtics “noies que senten veus” i “catàstrofes”. Més endavant es produirà una hibridació entre el paranormal i el policíac, especialment entre 2005 i 2007: *Sobrenatural* (*Supernatural*, WB: 2005-), *Psych* (*Psych*, USA, 2006-), *Pushing Daisies* (ABC: 2007-), *New Amsterdam* (Fox: 2008-), *Moonlight* (CBS: 2007-), *Medium* (*Medium*, NBC: 2005-).

Perdidos és un producte híbrid –característica de la neotelevisió (Eco, 1983; Casetti-Odin, 1990¹⁷) i de la metatelevisió– que conté elements paranormals. L’augment de temàtica paranormal a les sèries estatunidenques a partir de 2003 probablement no s’hauria produït si no haguessin tingut lloc els atemptats de l’11-S. Els atemptats a les Torres Bessones no només desencadenen un nou panorama quant a la política internacional. També tenen una resposta en la ficció, amb dues fases immediates pel que fa a la recuperació genèrica: després d’un primer moment de retorn al passat, ja que es considera que l’audiència es trobarà més còmoda recordant el passat que en un present en crisi, retornen els fenòmens paranormals i l’espiritualitat. La nostàlgia es plasmava en adaptacions, per exemple la tercera versió de *La dimensió desconeguda*, *MDs* (ABC: 2002-2003), que es considerava un nou *M*A*S*H**, sèries de retorn al passat com *That Was Then* (ABC: 2002) i *Do over* (WB: 2002), les dues sobre la possibilitat de canviar el futur, i dues sèries ambientades a la dècada dels 60: *American Dreams* (NBC: 2002-2005) i *Oliver Beene* (Fox: 2003-2004)¹⁸.

4.1. *El gènere fantàstic*

Segons la interpretació habitual, els gèneres de ciència ficció i terror sorgeixen en períodes de crisi d’una societat. L’eclosió del gènere arran de *Perdidos*, i l’auge del gènere que es va produir als anys 60, en plena Guerra freda, ho confirma. Els gèneres de ciència ficció i terror faciliten la creació de metàfores per interpretar la realitat –allò incompreensible, inexplicable, estrany i extraterrestre esdevé metàfora de l’enemic– i acostumen a interpretar-la de manera maniqueïsta, una lectura òptima en temps de guerra. L’actualització dels temes depèn, també, dels aspectes emotius que se’n deriven, ja que l’interès de l’espectador està determinat pels processos d’identificació¹⁹.

¹⁷ “Le traditionnel découpage en genres fait place au métissage généralisé” (Casetti-Odin, 1990: 16).

¹⁸ Cfr. del Pino, 2002: a.

¹⁹ “El que realment dona vigència i actualitat a l’obra de ficció són aquells aspectes emotius –ja es tracti d’una pel·lícula, una sèrie de ficció o, fins i tot, una notícia– que fan reviure a l’espectador determinades vivències i/o posen en funcionament processos d’identificació” (Tous, 2004: 73). D’altra banda, vegeu els estudis sobre les relacions “reals” dels espectadors empírics amb les *soap operas* (Livingstone, 1990).

Todorov fa un repàs de múltiples definicions que insisteixen en el caràcter d'incertesa del gènere fantàstic, i el defineix de la següent manera:

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event [...] There is an uncanny phenomenon which we can explain in two fashions, by types of natural causes and supernatural causes. *The possibility of a hesitation between the two creates the fantastic effect* (Todorov, 1975: 25-26). (la cursiva és de l'autora).

Entre les definicions, que són perfectament aplicables a *Perdidos*, cal destacar també la de Louis Vax (*L'Art et la Littérature Fantastiques*), que insisteix en la normalitat d'uns personatges confrontats a una situació inexplicable, o la de Roger Caillois (*Au Cœur du Fantastique*), que qualifica el gènere de “ruptura” de l'ordre establert. Un accident d'aviació trenca la vida quotidiana dels personatges, conduint-los a un espai nou i inexplicable, que dificulta la relativa recuperació de la normalitat. El dubte, la incertesa dels personatges arran de la situació que estan vivint s'explicita mitjançant l'oposició Jack-Locke, un escèptic i l'altre convençut de l'existència del paranormal (comparable a la de Mulder i Scully d'*Expediente X*) es trasllada als espectadors. Especialment a l'episodi “Hombre de ciencia, hombre de fe” (“Man of Science, Man of Faith”, 2.1.), un dels temes que vertebrava la sèrie i que articula l'oposició entre els personatges de Jack i Locke. Todorov destaca la necessitat d'implicació del lector en aquest procés, que anomena “the reader's hesitation” (Todorov, 1975: 31). La participació de l'espectador en aquest dubte, sense que necessàriament s'identifiqui amb una de les dues parts en conflicte, és un dels ingredients del gènere fantàstic. Parafraçant Todorov, el dubte manté l'esperit del gènere, la creença total o la incredulitat total ens allunyen del fantàstic (Todorov, 1975: 31).

El dubte esdevé determinant fins al punt que, quan es resolgui el misteri que articula *Perdidos*, que podem qualificar de *macguffin* –què és l'illa exactament– la sèrie, tal com està plantejada en la seva primera temporada deixarà de tenir sentit. *Perdidos* compleix les tres característiques que Todorov qualifica de constitutives del gènere fantàstic: 1) el dubte entre l'explicació natural i sobrenatural, 2) el dubte experimentat per un personatge i convertit en tema, 3) el lector o l'espectador no fa una lectura poètica ni al·legòrica. La por no és imprescindible per al gènere (Todorov, 1975: 35). A la sèrie es

materialitza en alguns ensurts –en els rugits de la bèstia, en la mort del pilot, per exemple.

El gènere fantàstic se situa a la frontera entre allò real i il·lusori; a vegades dubtem del que hem vist, de si és un error de percepció, producte de la pròpia imaginació o, fins i tot, una *trampa* de l'autor (Todorov, 1975: 36). L'ús de verbs de probabilitat augmenta aquesta sensació d'ambigüitat. A l'episodi pilot de *Perdidos*, per exemple, s'utilitzen verbs de probabilitat en múltiples ocasions²⁰, el que Todorov qualifica de “modalization” (Todorov, 1975: 38). Precisament en aquest episodi Jack es caracteritza per utilitzar verbs d'acció i donar ordres, complint el rol de metge-heroi-líder²¹. Aquest rol canvia radicalment a l'episodi “El conejo blanco” (“The white rabbit”, 1.5), i el llenguatge canvia en consonància, utilitzant verbs de negació i condicionals, ja que el protagonista entra en crisi²².

4.2. *Alteritat interior*

A diferència de les seves predecessores literàries, a *Perdidos* no s'observen els trets de colonialisme i racisme –temes determinats pel context històricocultural, tant present a les novel·les d'aquestes temàtiques dels segles XVIII i XIX, en l'actitud del protagonista de *Robinson Crusoe* amb Viernes²³ (Daniel Defoe, 1719) i en la de Kurtz amb els africans a *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1902)–. Es pot considerar que el tema s'actualitza als temps actuals; l'alteritat es reformula, sense perdre vigència en cap moment, i es transforma en multiculturalitat i conflictes interracials, plasmats en la baralla de Jin, el personatge coreà amb Michael, l'afroamericà²⁴, i en les referències a un tema d'actualitat com és l'oposició entre el món estatunidenc –occidental– i l'islàmic, arran de l'11-S. *Perdidos* és políticament correcte, en consonància

²⁰ Els personatges secundaris troben mones i no saben ni si estan a una illa; Sayid especula sobre la utilització de la ràdio (“Pero puede que así desperdiciemos la batería. No durará mucho. Podemos intentar otra cosa”); Jack –gairebé a continuació– parla amb Kate sobre la possibilitat de salvar l'agent judicial (“Si le dejo como está habrá muerto en un día. Si le abro, y puedo controlar la hemorragia, y la herida no le provoca una sepsis, y puedo encontrar antibióticos, puede que se salve”) (Pilot).

²¹ Jack a Hurley: “Necesito que me ayudes. Necesito cualquier medicina que encuentres en el equipaje, especialmente las que terminan en miacin y cilin, son antibióticos” (Pilot).

²² Jack es lamenta de no haver parlat mai amb Joanna, el personatge que s'ofega. Respon reiteradament i sorprenent “No lo sé” a les preguntes de Hurley i Charlie sobre què dir a la resta de grup pel que fa a l'escassetat de menjar i d'aigua, rematades per un “No voy a decidir nada” (“El conejo blanco”, “White rabbit”, 1.5).

²³ Robinson Crusoe salva Viernes per motius funcionals, perquè necessita un esclau. Després vindrà la tasca evangelitzadora.

²⁴ *La casa del sol naciente* (*The house of the rising sun*, 1.6).

amb la seva època, tant pel que fa al racisme com a d'altres qüestions relacionades amb l'alteritat²⁵.

En el gènere d'aventures a terres ignotes el protagonista acaba trobant l'alteritat interior quan està en aparent lluita amb l'alteritat exterior. La millor mostra literària de la lluita amb l'alteritat interior, el monstre interior que duem dins, és *El cas misteriós del Dr. Jekyll i Mr. Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), “una de les millors mostres de l'autodescobriment d'un mateix com a monstuós” (Duch, 2000b: 186). L'obra de Stevenson és una de les versions més famoses de la figura del doble, el *Doppelgänger*²⁶. El gènere aventures en una terra ignota és una plasmació artística o comunicativa d'aquest descobriment d'un mateix, i per tant, d'aquesta dualitat, i es materialitza en la conversió en salvatges d'una part dels nens d'*El senyor de les mosques*, i en l'encontre dels personatges de *Perdidos* amb els seus jos més profunds –bàsicament gràcies a les analepsis– per donar-ne dos exemples.

El terme *Doppelgänger* s'utilitza per definir aquest tema, que ha estat especialment utilitzat en fantasia i ciència ficció i és gairebé sinònim de l'alteritat interior: “All the works studied have at their core this strange sense of another presence [...] the name used by those who see themselves” (Brunel, 1992: 343). Etimològicament, alteritat prové de l'expressió llatina *alter ego*. Ambdós són igualment útils per a referir-nos a la dualitat. Antropològicament, l'estudi de l'alteritat exterior parteix d'aquesta disciplina i condueix a la sociologia, i l'estudi de l'alteritat interior fa el mateix recorregut cap a la psicologia. Les transformacions dels personatges de *Perdidos* a l'illa, el seu retrobament intern, també tenen un eco conradià:

La selva había logrado poseerlo pronto y se había vengado en él de la fantástica invasión de que había sido objeto. Me imagino que le había susurrado cosas sobre él mismo que él no conocía, cosas de las que no tenía idea. Al quedarse solo en la selva había mirado a su interior y había enloquecido (Conrad, 1902).

Així, el veritable cor de les tenebres és “el mal escondido en las profundas tinieblas del corazón humano”, l'alteritat interior. A més de les invariants d'espai (la selva), de situació (el perill) i de figures (el monstre), a *Perdidos* hi

²⁵ Les qüestions de gènere no s'eludeixen, i es resolen també en consonància amb els temps actuals –la valentia de Kate, el masculisme de Jin.

²⁶ Vegeu les consideracions de l'abast del mite del doble (les seves arrels filosòfiques i antropològiques i literàries) a Gubern, 2002: 253-260, i de *Dr. Jekyll i Mr. Hyde* més concretament, pp. 244-253. D'altra banda, segons Paul Coates diversos autors amb problemes d'identitat nacional o lingüística han tractat el tema del doble (Coates, 1988: 2).

ha referències explícites a l'obra de Conrad: Jack diu que la selva és el cor de les tenebres²⁷ i Charlie acusa Hurley, més endavant, de comportar-se com el coronel Kurtz²⁸. *El cor de les tenebres* és un clar referent per a *Apocalypse Now* –la referència podria provenir, indistintament, de la pel·lícula o de la novel·la–. En aquesta línia també se situen obres literàries contemporànies de la sèrie com, per exemple, *La pell freda*²⁹, el referent més directe de la qual és *El senyor de les mosques*. Es tracta de relats que acostumen a tenir una lectura antropològica diàfana, com es dedueix del ressorgiment constant d'aquest tema literari i la seva actualització constant, provinent d'un *mythos* generador.

4. 3. *El dubte i les estratègies d'interactivitat*

El dubte, com estem observant, esdevé una estratègia narrativa de primer ordre a la sèrie, emprada en tres aspectes diferenciats: com a motor genèric del fantàstic i el paranormal, com a element inherent de l'estratègia de solucions múltiples i, per últim, com a motor de les estratègies d'interactivitat, com veurem a continuació, destinades a l'audiència *geek*³⁰, amb preferències tecnofíliques.

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

²⁷ “Expedición”, “Walkabout”, 1.4.

²⁸ “Números”, “Numbers”, 1.18.

²⁹ La primera obra de la trilogia d'Albert Sánchez-Pinyol, *La pell freda* (2002), narra les aventures del protagonista que arriba a una illa deserta; no hi ha accident que l'hi condueixi. Es repeteixen la soledat aparent, la trobada d'éssers perillosos per al protagonista i la lluita amb l'alteritat interior. La segona part de la trilogia, i l'última que s'ha publicat al moment d'escriure aquestes línies, és *Pandora al Congo* (2005), una versió del tema a les profunditats de la terra.

³⁰ El qualificatiu s'acostuma a aplicar a persones obsessionades per la tecnologia i la informàtica, ja que constitueixen el seu estil de vida. Les motivacions principals d'aquesta variant del *freaky* són la diversió i el reconeixement. La figura dels *geeks* és important perquè conformen una part del *target* de sèries com *CSI*, que té molt d'èxit entre el públic masculí, jove (18-39 anys) i interessat per la tecnologia.

de la música utilitzada a cada capítol³¹...–. Un dels fòrums de més èxit ha estat *The Fuselage*, el fòrum oficial de la sèrie, patrocinat pel mateix equip creatiu i creat arran del joc *The Lost Experience*. Com a mostra de la interacció que ha buscat sempre amb els seus fans, l'equip creatiu de *Perdidos* va incorporar un personatge nou, inexistent a la sèrie (Janelle Granger) a la web oficial d'ABC de *Lost*. Janelle publicava el seu diari personal a la web. La pàgina web d'Oceanic Airlines i la de Hanso Foundation van estar actives durant la primera temporada de la sèrie³². Des de novembre de 2005, Damon Lindelof i Carlton Cuse gestionen un *podcast* oficial d'ABC, en què es responen preguntes dels fans, es comenten els episodis, setmana rere setmana, i s'entrevista els actors de *Perdidos* (ABC Official Lost Podcast). A la web oficial d'ABC de la sèrie també s'han convocat, de manera puntual, xats entre els actors de la sèrie amb els fans. En aquesta mateixa línia, per a propiciar la interactivitat, s'han creat els *mobisodes*, episodis que es descarreguen d'una pàgina web (Verizone) per a ser vistos al mòbil. Es tracta d'episodis que no modifiquen la narració però que poden proporcionar claus per a resoldre el *macguffin*, completament adreçats a una audiència jove, atreta pel tema paranormal. Els productors creen i resolen suposats enigmes, emprant les TIC amb diferents finalitats, d'acord amb els diferents perfils d'espectadors.

La intriga constant plantejada durant la primera temporada és un dels motius de l'èxit del joc *The Lost Experience*, una iniciativa de màrqueting en forma de joc interactiu publicat a la pàgina web homònima des del dia 2 de maig de 2006, produït per ABC i Channel 4, vinculat a 20 cadenes de televisió de tot el món, que proporcionava pistes per desvetllar alguns dels misteris de *Perdidos* i que es va acabar el 24 de setembre del 2006. El joc va contribuir a que la resolució del misteri principal de la sèrie –què és exactament l'illa i què hi fan els protagonistes– hagi estat objecte de diverses teories interpretatives, àmpliament discutides als fòrums d'internet, i fins i tot publicades³³. Les teories intenten desvetllar: la naturalesa de l'illa, els orígens del monstre i de

³¹ <<http://www.have-dog.com/lost/>>.

³² La d'Oceanic Airlines incorporava pistes sobre *Perdidos*, la de Hanso Foundation va aparèixer just després de l'emissió del video Orientación (episodi "Orientación", "Orientation", 2.3), en què s'explica què és l'escotilla, qui la va construir i per quins motius.

³³ *Getting Lost: Survival, Baggage and Starting Over in J.J. Abram's Lost*, Orson Scott Card (ed.); *The Lost Chronicles: The Official Companion Book*, Mark Cotta Vaz; *Finding Lost: The Unofficial Guide*, Nikki Stafford; *Lost: The Ultimate Unofficial Guide to ABC's Hit Series LOST. News, Analysis and Interpretation*, Rebecca O'Conner; *Unlocking the meaning of Lost: An Unauthorized Guide*, Lyneette Porter i David Lavery; *Descifrando el misterio de 'Perdidos'*, Toni de la Torre. Hyperion Books ha publicat tres novelitzacions de la sèrie: *Endangered Species (Lost)*, Cathy Hapka; *Lost: Signs of Life-Book3: Novelization*, Frank Thompson; *Lost: Secret Identity-Novelization 2*, Cathy Hapka.

“los Otros”, el significat dels números 4-8-15-16-23-42, així com els motius de l'accident i de la supervivència d'una sèrie de passatgers determinats. La informació que ha anat apareixent a internet sobre la sèrie arran de *The Lost Experience* no sempre és certa, els mateixos productors també han donat informacions falses expressament.

Com a joc interactiu té el precedent de *The Beast*, desenvolupat per Microsoft per promocionar *Inteligencia Artificial (A. I., Steven Spielberg, 2001)*. El joc combinava diverses pàgines web, anuncis de premsa i de televisió. Va tenir cinc fases, durant les quals s'havien de descobrir missatges encriptats que permetien accedir a la següent etapa. Per exemple: descobrir que Ethan Rom era un anagrama de “Other Man” permetia veure un tràiler addicional de la sèrie. Gary Troup és també un anagrama, de “purgatory” –els creadors de la sèrie han assegurat que aquest fet no resol cap teoria interpretativa. El joc remetia els participants a les novel·les *Bad Twin* i *The Valenzetti Equation*, de Gary Troup, un autor fictici, que també formava part de l'estratègia de màrqueting. *Bad Twin* és una de les lectures de Sawyer a l'illa, durant la segona temporada (a l'episodi “Dos en la carretera”, “Two for the Road”, 2.20). La novel·la conté diverses al·lusions intertextuals en el sentit de Genette (1982: 10) a la sèrie: el número 42, la família Widmore, una part de la seqüència numèrica recurrent, 8-15-16, la companyia aèria Oceanic Airlines...

De vegades les pistes condueixen a llibres, com en el cas de *El tercer policia*, de Flann O'Brien, ja que els productors van anunciar en repetides ocasions que la seva lectura proporcionava claus interpretatives de la sèrie. La sèrie estableix una relació activament intertextual amb diverses obres –d'índole heterogènia, tant clàssics com cultura popular– bé perquè apareixen citades explícitament o perquè les llegeix algun personatge de la sèrie.

La repercussió social i mediàtica de la sèrie és suficient com perquè s'hagi publicat, als EUA, i traduït a Espanya, la revista oficial de *Perdidos*, de periodicitat bimensual. La revista, publicada per Titan Magazines (Touchstone TV), compta amb entrevistes als productors i als actors. S'hi proporciona informació detallada sobre les novetats de la sèrie i es publiquen les preguntes dels fans als productors, sempre amb la pretensió d'interacció amb els fans, ja esmentada.

En definitiva, *Perdidos* ha esdevingut matèria primera de la cultura popular estatunidenca, com demostra el fet que d'altres programes televisius hagin fet referència a la sèrie³⁴; que aparegui a còmics, còmics publicats en pàgines

³⁴ A les sèries *Veronica Mars*, *Will & Grace*, *Bo Selecta*, *My Wife and Kids*, *The Office*, a les sèries d'animació *South Park*, *American Dad*, *Family Guy* i *Venture Brothers*.

web i anuncis³⁵; que alguns grups de música citin la sèrie als títols de les seves cançons, i l'empresa McFarlane Toys hagi comercialitzat les figures d'alguns dels protagonistes de la sèrie³⁶.

BIBLIOGRAFIA

- Balló, J. & X. Pérez (2005). *Jo ja he estat aquí. Ficcions de la repetició*. Barcelona: Empúries.
- Brunel, P. (ed.) (1992). *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. London: Routledge.
- Casetti, F. & R. Odin (1990). "De la paléo- à la néo-télévision". *Communications* 51. Paris: Seuil: 10-24.
- Coates, P. (1988). *The Double and the Other. Identity and Ideology in the postromantic fiction*. Londres: Macmillan Press.
- Creeber, G. (2001). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute.
- De la Torre, T. (2006). *Descifrando el misterio de 'Perdidos'*. Barcelona: Ara Llibres.
- Eco, U. (1983). "TV: la trasparenza perduta". In: *Sete anni desiderio*. Milano: Bompiani.
- Genette, G. (1991). "Récit fictionnel, récit factuel". *Fiction et diction*. Paris: Seuil, pp. 65-93.
- Gorp, V. H. et al. (2001). *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Champion.
- Hockley, L. (2001). "Science Fiction". In: G. Creeber, *The Television Genre Book*. London: British Film Institute: 26-31
- Jancovich i Lyons (2003). *Quality popular television. Cult TV, the industry and fans*. London: British Film Institute.
- Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. London: Routledge.
- Jenkins, H. (2006). *Fans, Bloggers and Gamers. Exploring participatory culture*. New York and London: New York University Press.
- Johnson, C. (2001) "The X-Files". In: G. Creeber, *The Television Genre Book*. London: British Film Institute: 30.
- Livingstone, S. M. (1990). *Making sense of television. The psychology of audience interpretation*. Oxford: Pergamon Press.

³⁵ El de *Kentucky Fried Chicken* de Hawaii.

³⁶ Les figures de Jack, Kate, Locke, Hurley, Charlie i Shannon.

- Longworth, J. (2000-2002). *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama (Vols. I y II)*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Marchese, A. & J. Forradellas (1991). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Marín, S. (2006). *Expediente X: En honor a la verdad*. Madrid: Alberto Santos editor.
- Newcomb, H. (1974). *TV: The most popular art*, New York: Anchor Books.
- Nelson R. (2001). "Ally McBeal". In: G. Creeber, *The Television Genre Book*. London: British Film Institute: 45.
- 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.
- Paz Gago, J. M. (2004). "Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones entre literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual". *Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica 13. Madrid: UNED: 199-232.
- Ryan, M. L. (1979). "Toward a competence theory of Genre". *Poetics* 8: 307-337.
- Todorov, T. (1975), *The fantastic. A structural approach to a literary genre*, New York: Cornell University Press.
- Todorov, T. (1988). "El origen de los géneros". In: M. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros: 31-47.
- Villanueva, D. (1991). *El polen de ideas*. Barcelona: PPU.

Artículos de prensa

- Ayuso, R. (2005). "Más preguntas que respuestas". *El País*, 25-08-2005: 69.
- Dunn, D. (2005a). "Lost. Perdidos, 1.ª temporada". *Edición limitada* 30, 12-2005: 55-59.
- Levin, G. (2007). "One mystery solved: 'Lost' to end in 2010". <<http://www.usatoday.com>>.
- Manly, L. (2005). "The laws of the jungle". *The New York Times*, 18-09-2005.
- Morales, F. (2005). "Matthew Fox, Actor: 'Perdidos' se ha rodado como muchas de las grandes películas". *El País*, 14-07-2005: 53.

Pino, J. del (2005). "Fox estrena la serie 'Perdidos', que revisa el género de catástrofes". *El País*, 24-03-2005: 44.

Wilkes, N. (2005). "US Ratings: 'Lost' premiere draws 23 million". *Digital Spy* (GB), 23-09-2005.

"Sobrevivir en la isla misteriosa". *Fotogramas*, 12-2005: 210.

"Writer sues ABC over 'Lost' Idea". <<http://www.zap2it.com>>, 22-08-2005.

Pàgines web

<<http://abc.go.com/primetime/lost/episodes/122.html>>

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

<<http://lostwiki.abc.com/page/The+End%3F>>

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