

La narrativa televisiva d'Aaron Sorkin

Forma, gènere i estil verbal

Rosend Sánchez Baró

TESI DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Francesc Xavier Pérez Torío

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ



A la memòria de l'Enriqueta Planes Guiu,
una dona irrepètible.

A la memòria del Miquel Àngel.
Junts hauríem escrit la millor sèrie de la història.

Agraïments

Gràcies al Govern d'Andorra i la Fundació Crèdit Andorrà per haver donat suport a aquesta recerca.

Al Xavier Pérez, li agraeixo la paciència en els moments difícils i la intuïció serial. Gràcies també al Jordi Balló i la Montserrat Martí pels valuosos consells en aquell tribunal de tesina situat a l'*ala oest*.

Gràcies al Manel Jiménez per la seva generositat infinita. El seu exemple il·lumina fins i tot els racons més foscos d'aquesta facultat.

Ningú tenia més ganes que el Manuel Garín de llegir aquesta tesi. A ell li agraeixo de tot cor l'entusiasme encomanadís i el *4 A.M. miracle* quan més el necessitava. Ets "un grande", Manuel.

També vull donar les gràcies als amics *overseas* que he fet durant aquest llarg procés: a l'Andrea de Alfonso, per la companyia i l'ajuda bibliogràfica; a l'Stefania Marghitu per compartir la passió televisiva (Shonda forever!); al Todd Sodano per l'intercanvi d'idees, la generositat i per recordar-me la grandesa de *Sports Night*. Shoe money tonight, tío!

Gràcies a la Maria Baró per la seva llegem—*wait for it*—dària aportació en matèria lingüística.

No podria haver escrit ni una sola frase d'aquesta tesi sense el suport incondicional de la meva família. Mare, pare, Marta, gràcies per la confiança cega i per veure sempre el millor de mi.

A la Natalia, per tots els *walk and talks* que hem fet (i els que ens queden). "Right now, this second, how much do you love me?"

A l'Aaron Benjamin Sorkin, el mestre, el geni, Déu.

I ara, com diria Jed Bartlet, "what's next?"

Resum

Aquesta tesi estudia les estratègies narratives utilitzades per Aaron Sorkin en les seves sèries de televisió, *Sports Night*, *The West Wing*, *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The Newsroom*. Prenent com a punt de partida l'episodi com a unitat analítica, la recerca identifica un estil i uns fenòmens narratius persistents en l'obra del guionista i *showrunner*, prestant atenció tant a aspectes estructurals com al discurs verbal. En aquest sentit, la investigació dedica especial interès a l'ús i la forma específica del diàleg i del monòleg. Així mateix, també es considera l'aportació de la ficció serial de Sorkin als gèneres televisius clàssics. L'objectiu de la recerca és posar al descobert un concepte individual d'autoria televisiva a partir de la tècnica i el procés d'escriptura d'Aaron Sorkin.

Abstract

This thesis studies the narrative strategies used by Aaron Sorkin in his television series, *Sports Night*, *The West Wing*, *Studio 60 on the Sunset Strip* and *The Newsroom*. Using the episode as principal unit of analysis, the research identifies a style and some persistent narrative phenomena through the works of this writer and showrunner, paying attention to both structural aspects and verbal discourse. In this regard, the investigation devotes special interest to the use and specific form of dialogue and monologue. Furthermore, this dissertation considers the contribution of Sorkin's serial fiction to classic television genres. The aim of the research is to uncover a concept of individual television authorship by means of Aaron Sorkin's technique and writing process.

Índex

Introducció	1
Consideracions prèvies	7
1. EPISODI	37
1.1. Estratègies expositives	39
1.1.1. In media res	40
1.1.1.1. L'in media res en l'entorn serial	40
1.1.1.2. Sorkin i el desconcert contextual	47
1.1.1.3. In media orationem: enmig de la conversa	53
1.1.1.4. La forma sorkiniana vs. altres formes d'exposició	77
1.1.1.5. How we got here?	83
1.1.2. Exposició retardada	100
1.1.2.1. Estructura detectivesca i demora	100
1.2. Forma episòdica	116
1.2.1. Estructura	116
1.2.1.1. L'episodi en la ficció serial nord-americana	116
1.2.1.2. L'episodi sorkinià	127
1.2.2. Estratègies narratives	132
1.2.2.1. Multiplicitat	132
1.2.2.2. Intersecció	140
1.2.2.3. Compte enrere	147
1.2.2.4. EHipsi	156
1.3. Estratègies de resolució	162
1.3.1. Anagnòrisi	164
1.3.2. <i>Deus ex machina</i>	173
2. DIÀLEGS	181
2.1. El diàleg	183
2.1.1. Estructura	183
2.1.1.1. Forma cíclica	183
2.1.1.2. Forma alterna	186
2.1.1.3. Gag verbal: <i>punchline</i> i coda	189
2.1.2. Musicalitat	203
2.1.2.1. Melodia	203
<i>Sorkinismes</i>	203
Homogeneïtat	207
2.1.2.2. Ritme i figures	214
Velocitat: <i>Kicking up the pace</i>	214

Figures retòriques	222
Tornada i citació	233
Oracions interrogatives-eco	238
2.1.2.3. Harmonia	246
Overlapping	246
2.1.3. Posada en escena	255
2.1.3.1. El director en la indústria televisiva dels Estats Units	255
2.1.3.2. El tàndem Aaron Sorkin-Thomas Schlamme	261
2.1.3.2. Walk and talk	267
2.2. El monòleg	282
2.2.1. Tipologia	283
2.2.1.1. Monòleg líric	285
2.2.1.2. Monòleg tècnic	301
2.2.1.3. Monòleg de reflexió	309
Variacions: el monòleg dialogat	318
3. GÈNERE	327
3.1. Sèries professionals	329
3.1.1. Precedents històrics i influències	329
3.1.2. L'oficina com a llar	338
3.1.3. Estructures patriarcalcs	340
3.2. <i>The West Wing</i> i el gènere polític	347
3.2.1. Precedents històrics i influències	347
3.2.2. Reis i palaus	351
3.2.3. Vincle amb la realitat	357
3.3. <i>Screwball</i> i <i>remarriage comedy</i>	362
Conclusions	370
Bibliografia	379

Introducció

En les darreres dues dècades l'ús del terme *showrunner* —també a vegades escrit *show-runner* o *show runner*— s'ha imposat entre els crítics televisius, els acadèmics i la comunitat fan, en detriment del vocable *producer executiu*, a l'hora de fer referència a la màxima autoritat dins l'engranatge d'una ficció televisiva serial en la indústria dels Estats Units d'Amèrica. Aquest concepte era totalment absent en aquells estudis televisius realitzats durant les dècades dels anys setanta i vuitanta fins que, com assenyalen Alisa Perren i Thomas Schatz (2014), la revista *Variety* el va encunyar per primera vegada l'any 1990. Posteriorment, l'any 1995, *The New York Times* va tornar a emprar el terme en un article dedicat al guionista i productor executiu John Wells titulat “The Man Who Keeps 'E.R.'s Heart Beating” (Meisler 1995). Des de llavors, la figura del showrunner ha guanyat en visibilitat en la indústria televisiva dels Estats Units.

Aquesta visibilitat del showrunner ha ocasionat, en els darrers anys, un gir cap a la individualitat del concepte d'autoria televisiva. Durant els anys 70, en l'anomenada segona edat d'or de la televisió dels Estats Units, la majoria dels estudis centrats en una noció d'autoria prenen una perspectiva col·lectiva. D'aquesta manera, l'objecte d'anàlisi eren els mètodes de les grans productores televisives del moment —MTM Enterprises o Tandem— per damunt de noms particulars. Una excepció a aquesta tendència la representa l'obra de Robert J. Thompson i Gary Burns *Making Television: Authorship and the Production*

Process que planteja la necessitat d'una aproximació individual al concepte d'autor en l'àmbit televisiu: "The study of TV is suffering because it has announced the death of an author that it never acknowledged in the first place" (Burns i Thompson 1990, ix).

Cal notar també, que el concepte de showrunner, sovint, també es presta a una certa confusió conceptual que dificulta l'anàlisi televisiva des d'un punt de vista del procés creatiu. Tot i que el terme ha adquirit un consens dins de la indústria televisiva i dels mitjans especialitzats, sovint s'utilitza de manera equívoca o ambígua. Centrem-nos, per exemple, en el cas de Dick Wolf. El creador i productor executiu de *Chicago Fire* (NBC, 2012-) i la franquícia *Law & Order* (*Ley y Orden*, NBC, 1990-2010) —*Law & Order: Special Victims Unit* (*Ley y Orden: Unidad de Víctimas Especiales*, NBC, 1999-), *Law & Order: Criminal Intent* (*Ley y Orden: Acción criminal*, NBC/USA Network, 2001-11), *Law & Order: Trial by Jury* (*Ley y Orden: Juicio con Jurado*, NBC, 2005-06) i *Law & Order: LA* (*Ley y Orden: Los Ángeles. Distrito criminal*, NBC, 2010-11)— en algunes ocasions és referenciat en la premsa com a showrunner i, en d'altres, és anomenat simplement productor executiu, per diferenciar la seva tasca de la dels showrunners implicats en la coordinació de la *writers' room* de cada sèrie —Warren Leigh és l'actual showrunner de *Law & Order: Special Victims Unit* en el moment d'escriure aquestes línies i Matt Olmstead, el de *Chicago Fire*.

D'ençà que va formar part de l'equip de guió de *Hill Street Blues* (*Canción triste de Hill Street*, NBC, 1981-87), Wolf ha mantingut una participació escassa en el procés d'escriptura de les sèries que ha creat i produït al llarg dels anys. En un context com l'actual, en el qual la serialitat televisiva parteix del guionista com a figura preeminent, resulta lògic que Olmstead i Leigh siguin presentats com els principals responsables de cada sèrie en qüestió. Malgrat això, el rol de Wolf esdevé difícil de definir terminològicament. D'una banda, si s'empra el terme showrunner, s'implica necessàriament que l'impacte de Wolf és equivalent al de Olmstead i Leigh en el resultat final de cada episodi de *Law & Order: Special Victims Unit* i *Chicago Fire*. Tot i així, es fa difícil pensar en aquest nivell d'incidència quan es viu el dia a dia d'una sèrie lluny de l'equip de guió i del set de gravació. D'altra banda, el terme productor executiu no descriu la tasca de Wolf com a supervisor en la distància de tots i cadascun dels episodis de les seves produccions. En paraules de Matt Olmstead, l'outline de cada episodi de *Chicago Fire* “goes on for approval from Dick [Wolf] and then it goes off for approval from the network” (Rackl 2015).

Shonda Rhimes representa un atre cas problemàtic. En els darrers anys, la creadora televisiva i la cadena ABC han establert una relació prolífica que ha donat lloc a diferents projectes televisius. En tots els casos, Rhimes es reivindica com la màxima autoritat creativa de la sèrie i, amb freqüència, apareix en la premsa especialitzada identificada com a showrunner. “A lot of people have shows but don't run their own shows. I have two shows that I run on a day-to-day basis” (Paskin 2011),

afirmava la mateixa Shonda Rhimes l'any 2011 en referència a *Grey's Anatomy* (*Anatomía de Grey*, ABC, 2005-) i *Private Practice* (*Sin cita previa*, ABC, 2007-13). Tot i així, amb el pas del temps i a mesura que el nombre de produccions simultànies ha augmentat, algunes de les sèries de la creadora compten amb la figura d'un co-showrunner que s'encarrega de la coordinació de la writers' room i del dia a dia de la producció. En el cas de *Grey's Anatomy*, primer la guionista Krista Vernoff¹ (2007-2011) va assumir aquest rol i, més endavant, la va substituir Stacy McKee. En aquest escenari, resulta complex avaluar la incidència real de Shonda Rhimes en l'acabat final de les seves sèries sense recórrer a un treball etnogràfic.

Aaron Sorkin, per contra, representa una tipologia excepcional de showrunner dins la indústria televisiva nord-americana. Sorkin exerceix el seu càrrec primordialment a través de l'escriptura. El guionista signa l'àmplia majoria de guions de les seves sèries, sigui en solitari o acompanyat d'un altre guionista. Aquesta particularitat de Sorkin justifica l'enfocament al procés televisiu des del punt de vista d'una autoria individual.

La hipòtesi inicial que formula aquesta tesi doctoral, a partir d'aquest punt, és que Aaron Sorkin construeix una noció d'autoria televisiva individual i reconeixedora estilísticament a partir del control del procés d'escriptura.

¹ Vegeu: "Grey' shifts for Vernoff, Noxon", The Hollywood Reporter: <http://www.hollywoodreporter.com/news/grey-shifts-vernoff-noxon-134633>

Des d'aquesta perspectiva, la investigació té com a objectiu una anàlisi centrada en la recurrència de temes, motius, símbols, estratègies narratives, diàlegs i personatges, dins la filmografia televisiva d'Aaron Sorkin, és a dir, les sèries *Sports Night* (ABC, 1998-2000), *The West Wing* (*El Ala Oeste de la Casa Blanca*, NBC, 1999-2006) —en les primeres quatre temporades, durant les quals Sorkin va exercir de showrunner i guionista principal—, *Studio 60 on the Sunset Strip* (*Studio 60*, NBC, 2006-07) i *The Newsroom* (HBO, 2012-2014).

D'altra banda, aquesta tesi té també com a objectiu reivindicar el guió televisiu com a material d'anàlisi. Per aquest motiu, a banda dels 181 episodis televisius, també formen part de la mostra d'estudi, 91 guions escrits per Aaron Sorkin i corresponents a un nombre significatiu d'aquests episodis.

Aquests guions procedeixen de diferents fonts: Els llibres *The West Wing Script Book* (2002) i *The West Wing. Seasons 3 & 4. The Shooting Scripts* (2003); els repositoris online *Script City*, *Script Fly*; les botigues especialitzades Bookcity Script Shop i Planet Megamall. En tots els casos, es compta amb la garantia que el material obtingut correspon a una còpia d'un guió original i no d'una mera transcripció de l'episodi realitzada a posteriori.

El fet que aquesta recerca estigui enfocada en l'estudi de la forma narrativa d'un guionista televisiu justifica l'ús del guió com a material imprescindible, per tal de resseguir la intervenció de la seva escriptura en l'episodi final.

Des d'un punt de vista metodològic, aquesta investigació proposa una anàlisi textual de l'obra televisiva d'Aaron Sorkin centrada en qüestions de forma, contingut i representació. Tal com marca la tendència actual dels estudis televisius contemporanis, s'opta també en aquest cas per un enfocament interdisciplinari de la mostra d'anàlisi. En paraules de Glen Creeber (2006): "Rather than excluding one form of methodology for another, the study of television seemed to embrace a whole manner of methodologies. Although this was not always a smooth process, the inter-disciplinary nature of the subject was generally becoming more widely acknowledged and accepted within the academy" (5). Per tant, tot i dedicar un especial interès a qüestions de tipus narratològic, es planteja aquí un estudi de visió àmplia de les telesèries d'Aaron Sorkin a través de l'ús de diferents disciplines, com ara la narrativa audiovisual, l'estudi dels gèneres televisius, l'anàlisi del discurs i la lingüística.

Tot i que la resta de l'obra de Sorkin, tant teatral com cinematogràfica, no forma part específicament de la mostra d'estudi principal, es prendrà com a objecte de comparació al llarg de l'anàlisi.

Consideracions prèvies

Abans d'iniciar l'estudi de la forma narrativa de la televisió d'Aaron Sorkin, creiem pertinent precisar una sèrie de qüestions en relació a la metodologia de treball del guionista. Es tracta d'identificar la intervenció real de Sorkin en les seves sèries de televisió i, al mateix temps, oferir un punt de partida per a l'anàlisi posterior.

La writers' room

La sala de guionistes, anomenada *writers' room* en el lèxic habitual de la indústria dels Estats Units, és la força creativa primordial de la televisió serial. És l'espai on l'*staff* de guionistes d'una producció planifica el rumb i evolució del relat sota la direcció del showrunner. És dins la *writers' room* on es prenen les principals decisions pel que fa a girs argumentals, arcs d'evolució de personatges i estructures narratives de gran recorregut. Però és també dins la *writers' room* on el treball en equip determina al detall l'estructura de tots i cadascun dels episodis que conformaran una sèrie de televisió, en un procés que la indústria televisiva dels Estats Units anomena "breaking the episode". Cada episodi se sotmet individualment a l'anàlisi de la *writers' room* fins que es considera *broken*, és a dir resolt, desxifrat com si es tractés d'un enigma.

La sala de guionistes és el reflex del treball col·lectiu com a força creadora capaç de generar els entre 10 i 24 episodis que

requereix, de mitjana, una producció televisiva als Estats Units en l'entorn *network*. És aquesta una col·lectivitat entesa en un sentit ampli i en regeneració constant. Al llarg de les seves temporades en emissió, és freqüent que una sèrie canviï el seu equip de guionistes introduint nous membres en l'equip capaços d'aportar idees renovadores o nous punts de vista. El mitjà serial és un entorn molt exigent pel que fa a la necessitat constant de nous continguts que permetin perllongar la narració sense cedir audiència i, al mateix temps, adaptar-se als condicionants externs de l'entorn televisiu amb celeritat. Això implica, per exemple, idear un episodi amb el nombre mínim de personatges i escenaris —el que s'anomena un “bottle episode”—, que permeti reduir despeses en el pressupost sense renunciar als estàndards de qualitat de la sèrie en qüestió. Un altre exemple d'adaptació seria la cerca d'una solució creativa davant l'absència o comiat d'un actor principal en ple procés de producció, un fet molt habitual sobretot en l'entorn *network* on es treballa amb unes poques setmanes d'antelació respecte a l'emissió. Tenint en consideració aquests aspectes, no és estrany que en la televisió estatunidenca la figura del guionista, en el sentit gremial del terme, sigui capdal. “It's not the writer, singular, who is God in US television drama, but the role of the writer, generic, in the process” (Jukes 2009).

El showrunner coordina aquest equip de guionistes, és el fil conductor, qui té la tasca d'unificar les diferents veus en un relat compacte i coherent. Però malgrat la seva evident autoritat, requereix el treball col·lectiu de l'equip de guionistes no només a l'hora d'escriure els múltiples episodis que conformaran una

temporada televisiva, sinó també de planificar el relat més enllà. La institucionalització del treball en equip dels guionistes, que cristal·litza en l'espai físic de la writers' room, és una de les principals diferències entre la televisió dels Estats Units i la del Regne Unit. Ambdues indústries televisives competeixen en un mercat global amb productes que han estat identificats com a 'obres de qualitat' però Chibber (2009) es pregunta: ¿Per què el Regne Unit no pot produir una sèrie amb la densitat de personatges, trames i nombre d'episodis, al llarg de diferents temporades, com *The Wire* (*Bajo escucha*, HBO, 2002-08)? Segons l'autor, la resposta té a veure amb els mètodes de producció: Perquè a la televisió britànica no existeix el concepte de writers' room, "the engine of great drama, where the showrunner is constantly challenged". La serialitat al Regne Unit té, en la majoria dels casos, una concepció individual. Un sol guionista—autor —també en alguns casos, una parella— assumeix el control creatiu absolut dels guions i l'argument d'una sèrie des de l'inici i fins al darrer episodi. Si deixem de banda exemples excepcionals, concebuts des d'una òptica nord-americana, com *Doctor Who* (BBC, 2005-), *Survivors* (BBC, 2008-) o *Torchwood* (BBC Three / BBC Two / BBC One, 2006-11), aquesta noció individual és la tònica general.

Així es pot constatar en el cas d'aquelles darreres sèries britàniques que han aconseguit ressò internacional: *Downton Abbey* (ITV, 2010-15), *Sherlock* (BBC, 2010-), *Misfits* (E4, 2009-13), *Skins* (E4, 2007-13). Aquesta característica, però, limita l'abast de les sèries. "Although we are blessed with a tradition of great television dramatists, there's no way that

Alan Bleasdale, Dennis Potter or Jimmy McGovern could have written a dozen episodes of a show alone” (Chibber 2009). Les sèries britàniques acostumen a tenir una durada de no més de 6-8 episodis per temporada, poca durada en el temps, i una periodicitat que no s’ajusta al calendari, sinó al ritme que marca el guionista. Per aquest motiu, mentre que als Estats Units l’arribada d’una nova temporada televisiva implica la producció de nous episodis d’una sèrie, al Regne Unit no es dona aquesta exigència de calendari. Posem com a exemple clarificador, el cas de la sèrie *The Office* (BBC Two, 2001-03). Mentre que en la sèrie original britànica els seus creadors i únics guionistes, Ricky Gervais i Stephen Merchant, van escriure un total de 14 episodis en tres anys, l’equip de guionistes de l’adaptació nord-americana va haver de planificar i escriure 51 episodis en el mateix període de temps. Malgrat que en els darrers anys s’observa una tendència cap a la reducció del nombre d’episodis per temporada, la indústria serial dels Estats Units és una indústria de la quantitat, encara que això pugui implicar deixar de banda la qualitat. “Television writing is a team sport in the US” (Chibber 2013), un esport en equip que requereix la producció d’un gran volum de continguts per satisfer la demanda dels canals de difusió.

Una altra funció fonamental de la writers’ room, més enllà de la producció estricta de continguts, és la formació de professionals. La convivència en el mateix espai dels assistents de guió, l’equip de guionistes i el showrunner construeix un entorn amb un alt valor formatiu. Un guionista amb poca experiència en la indústria pot aprendre les tècniques dels més veterans i, al

mateix temps, adquirir experiència del showrunner de cara a desenvolupar la seva pròpia sèrie en un futur. Al mateix temps, no és excepcional que els assistents de guió acabin formant part de l'equip de guionistes amb el pas del temps i vagin escalant posicions en la jerarquia de la producció —*story editor, co-producer, producer, executive story editor, supervising producer, co-executive producer*— fins a esdevenir productors executius. Les atribucions específiques de cada càrrec depenen de la producció i poden variar segons els mètodes de treball en equip de cada showrunner.

Molts cops, alguns d'aquests càrrecs són només honoraris, però és habitual que els guionistes veterans renegociïn la seva posició en l'inici de cada nova temporada. És una manera de reconèixer l'experiència del guionista en diferents aspectes de la coordinació i producció d'una sèrie de televisió de cara a adquirir les aptituds necessàries per dur a terme la tasca de showrunner en un futur. De fet, un gran nombre dels showrunners estatunidencs amb més renom del panorama televisiu actual han format part de l'staff d'altres sèries, s'han format en l'entorn i mètodes de funcionament de la writer's room, abans de dirigir el seu propi equip. Vince Gilligan va ser guionista de *The X-Files* (*Expedient X*, FOX, 1993-2002) abans de ser el showrunner de *Breaking Bad* (AMC, 2008-13), David Simon va escriure per a *NYPD Blue* (*Polícias de Nueva York*, ABC, 1993-2005) i va formar part de l'staff de *Homicide: Life on the Street* (*Homicidio*, NBC, 1993-99) abans de *The Wire*, Matthew Weiner va formar part de l'staff de la sitcom *Becker* (CBS,

1998-2004) i de *The Sopranos* (*Los Soprano*, HBO, 1999-2007) abans de posar-se al capdavant de *Mad Men* (AMC, 2007-2015).

La writers' room és, per tant, una institució que ha demostrat al llarg dels anys la seva eficàcia formadora afavorint la pervivència del sistema i el relleu generacional. És important destacar la importància d'aquest sistema de treball industrial per entendre l'excepcionalitat que suposa, en l'entorn televisiu dels Estats Units, la figura d'Aaron Sorkin, un showrunner que opera sistemàticament al marge de la writers' room i que, com en el model britànic, assumeix l'escriptura pràcticament de la totalitat d'episodis de les seves sèries.

El mètode Sorkin

Aaron Sorkin no entén la televisió com un procés col·lectiu sinó que assumeix individualment la major part de l'escriptura final dels episodis de les seves sèries. És un mètode de treball que el guionista ha mantingut de forma invariable des dels inicis, amb *Sports Night*, fins a *The Newsroom*, la seva darrera obra televisiva en el moment d'escriure aquestes línies. El més rellevant d'aquest aspecte és que no es tracta d'un fet poc conegut, només a l'abast de la comunitat fan o dels més experts en l'obra de Sorkin, sinó que aquesta és una característica publicitada i coneguda per la major part de l'audiència.

En l'imaginari col·lectiu de l'espectador televisiu, Aaron Sorkin personifica, de manera exclusiva, tot acte d'escriptura relacionat

amb les sèries de televisió en les quals exerceix com a creador i showrunner. És una fama que la premsa generalista i especialitzada s'ha encarregat de reforçar al llarg dels anys. “Aaron Sorkin, who famously wrote every episode of *The West Wing*” destaca, per exemple, la crítica televisiva Emily Nussbaum (2011). “He has written every buffed and burnished word of dialogue for 98 episodes of network television (including ‘West Wing’ and the critically praised, though short-lived, ‘Sports Night’). It may well be some kind of record” escriu també De Jonge en un article publicat a *The New York Times* (De Jonge 2010).

Prenent com a mostra totes les sèries de televisió en les quals Sorkin ha exercit de showrunner fins a aquest moment —*Sports Night*, les primeres quatre temporades de *The West Wing*, *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The Newsroom*—, i atenent als crèdits de cada episodi, pot comprovar-se que el guionista ha participat directament en l'escriptura de 173 episodis, d'un total de 181. Aquesta xifra inclou aquells episodis que Sorkin signa en solitari —76, un 43,1% del total—, els episodis co-escrits juntament amb altres guionistes —25, un 13,8% del total—, els episodis en els quals el guionista signa el *teleplay* en solitari —59 episodis, un 32,6%— i, finalment, aquells episodis en els quals Sorkin co-escriu el *teleplay* en companyia d'altres guionistes —11 episodis, 6,1%. En resum, les dades indiquen que Sorkin ha participat de manera activa i notòria en l'escriptura d'un 95,6% dels episodis de les seves sèries de televisió.

Habitualment, la majoria de showrunners de l'àmbit televisiu dels Estats Units es reserva l'escriptura d'aquells episodis clau de cada temporada, delegant la resta a l'equip de guionistes. Els inicis i finals de temporada, juntament amb aquells episodis en els quals la trama o els personatges pateixen un canvi dramàtic significatiu, solen formar part del nombre reduït d'episodis que els showrunners escriuen personalment. En tot cas, no és habitual que un showrunner acumuli a títol individual i d'una forma tan directa un percentatge tan significatiu en l'autoria dels guions d'una sèrie.

La dinàmica de treball de la writers' room fomenta el repartiment de tasques entre tots els membres de l'equip, de manera que l'escriptura final dels episodis no es reserva únicament al showrunner, sino que es distribueix de manera més o menys equitativa entre tots els guionistes. Dins d'aquesta estructura operativa, el showrunner és l'encarregat d'atorgar unitat i coherència al conjunt de la narració. Amb aquesta finalitat, en moltes ocasions, el showrunner suggereix canvis en els guions escrits per altres guionistes, corregeix directament diàlegs o escenes i, fins i tot, pot arribar a realitzar reescriptures parcials o totals del guió final. Es tracta d'una tasca a l'ombra, donat que el showrunner no acostuma a rebre cap tipus de crèdit per aquestes reescriptures, per molt significatives que siguin. El gremi de guionistes dels Estats Units (WGA) té unes normes molt estrictes pel que fa a l'acreditació de l'autoria d'un guió i acostuma a protegir les primeres versions. D'aquesta manera, un guionista que hagi escrit la primera versió d'un guió ha de rebre crèdit encara que

en una versió final el guió hagi estat reescrit completament. En aquest sentit, Joss Whedon, guionista i showrunner de sèries com *Buffy, the Vampire Slayer* (*Buffy, cazavampiros*, The WB/UPN, 1997-2013), *Angel* (*Ángel*, The WB, 1999-2004) o *Firefly* (FOX, 2002-03) confessa: “There are entire episodes of *Buffy* that I have written every word of that my name is not on. Which is gratifying to me” (Epstein 2006, 231). En aquest context, des del punt de vista de la investigació i l’anàlisi televisiva, resulta complicat determinar el grau d’incidència directa d’un showrunner sobre un episodi concret o atribuir l’autoria d’una determinada escena o línia de diàleg.

En determinades ocasions també succeeix que alguns showrunners deleguen a l’equip de guionistes part de les seves responsabilitats, originant una direcció compartida entre el showrunner i el guionista responsable de cada episodi. Tot i que seria excessiu utilitzar el terme co-showrunner, en aquests casos el guionista exerceix una capacitat d’influència sobre el resultat final de l’episodi que va més enllà del guió i de la seva posició en l’organigrama jeràrquic de la producció. Aquest és el cas, per exemple, de la sèrie *Seinfeld* (NBC, 1989-98), en la qual els dos showrunners —Larry David i Jerry Seinfeld— promouen aquesta metodologia de treball. En paraules de la guionista Carol Leifer en els comentaris de l’episodi “The Lip Reader” 5x06 inclosos en l’edició en DVD de la sèrie (Sony Pictures, 2012): “What was great about working at *Seinfeld* were... Larry and Jerry as executive producers really involved —if it was your episode— that writer in every aspect of the development of it, from the casting to the editing to looping where you’re going...

and you know, putting more dialogue and sounds at the end. So you really learnt about how to put an episode together. So, yeah, we were always there at casting and everything”. Aquest major control del guionista sobre el resultat final de l’episodi escrit planteja complicacions metodològiques en l’anàlisi televisiva des del punt de vista del showrunner–autor.

Altres vegades, a partir d’episodis determinats, el moviment *fandom* estableix figures autorals que rivalitzen amb el showrunner. “While most contemporary television authorship discourse compresses the collaborative creative efforts to a single discursive figure of the showrunner, sometimes individual writers can develop an authorial presence that becomes notable for die-hard fans” (Mittell 2015, 99). Es tracta, en la majoria de casos, de guionistes convertits en personalitats de culte, arran de la seva participació en sèries de culte o de l’escriptura d’episodis especialment celebrats pels fans. Aquest és el cas, per exemple, de la guionista Jane Espenson, qui d’ençà de la seva participació a *Buffy, the Vampire Slayer* atrau l’atenció d’una comunitat fan considerable que segueix el seu treball amb atribucions autorals. Només cal visitar el perfil de la guionista a la base de dades Imdb² per trobar, en l’apartat de fòrums, un fil amb el títol “Favourite Jane episode...” on els fans discuteixen sobre el seu episodi favorit de la guionista d’entre totes les sèries en les quals ha participat. El més significatiu és que Espenson rep aquesta consideració autoral per part dels fans no només en el cas de *Caprica* (Syfy, 2009-10), on va exercir de showrunner,

² Veure: http://www.imdb.com/name/nm0260870/?ref_=fn_al_nm_1

sinó també en aquelles sèries on ha format part de l'equip de guionistes, com ara *Tru Calling* (FOX, 2003-05), *Battlestar Galactica* (*Galáctica, estrella de combat*, Syfy, 2004-09) o *Once Upon a Time* (*Érase una vez*, 2011-).

La tasca com a guionista de Jane Espenson a *Buffy, the Vampire Slayer* ha donat lloc, fins i tot, a anàlisis detallades dels seus episodis com a entitat narrativa diferenciada de la resta de la sèrie. Amb el culte a un determinat guionista, com en el cas d'Espenson, una de les pràctiques habituals dels fans és tractar d'identificar els seus trets diferencials i característics. Tot i així, en la majoria dels casos, l'experiència confirma que es tracta d'induccions poc fonamentades, sense una base real. En aquest sentit, resulta reveladora l'anècdota de Jason Mittell publicada en un comentari el 18 de juny de 2012 a Media Commons Press–Complex TV: “I’ve heard [Jane] Espenson talk about how often times fans will approach her quoting a particular line from one of her eps that they say is ‘classic Espenson,’ only to discover that it was actually written by Whedon or one of the other writers”. En el mateix fòrum de Imdb esmentat anteriorment, l'usuari wesley_wyndam_pryce afirma que “I like more Jane episodes than I like Joss episodes”, sense considerar la més que probable implicació de Whedon, com a showrunner, en els episodis escrits per Espenson. De la mateixa manera, Leifer assenyala en el mateix comentari referenciat anteriorment que David i Seinfeld van realitzar modificacions sobre el seu guió eliminant un acudit sobre el còmic Jerry Lewis. D'aquesta manera, tot i la implicació de la guionista en tot el procés de producció de l'episodi, queda palesa l'autoritat dels showrunners

sobre el *final cut*. L'experiència, doncs, recomana cautela a l'hora d'avaluar el guionista ocasional com a autor en l'entorn televisiu. Aquesta noció d'autoria es redueix a un concepte creat artificialment pels espectadors i els fans que simplifica de manera errònia la complexitat del procés televisiu serial.

Un cas similar al d'Espenson és el de Megan Ganz, guionista de *Community* (NBC, 2009-15). Durant les quatre temporades en les quals va formar part de l'equip de guionistes de la sèrie, Ganz va convertir-se en una personalitat aclamada per la *fanbase* de la sèrie gràcies, en bona part, a la seva presència en els mitjans especialitzats i les xarxes socials.

Malgrat que la forta personalitat del showrunner Dan Harmon el mantenia públicament com l'autor individual de la sèrie, Ganz va anar guanyant pes entre la comunitat fan com una veu pròpia dins l'eclecticisme de *Community*. El mateix Harmon va contribuir també a aquesta percepció. Amb només tres episodis signats però molt celebrats pels seguidors, s'identificava la guionista amb les paròdies de gènere o els jocs metatextuals habituals de la sèrie. Tant és així que, a la fi de la tercera temporada, quan Harmon va ser acomiadat per desavinences amb la cadena NBC i la productora Sony Pictures, Megan Ganz es va convertir, per als fans i la premsa especialitzada, en la principal garant de la sèrie per tal que aquesta mantingués la seva qualitat i no perdés els seus trets diferencials. Una situació semblant va donar-se en el cas de *The West Wing* amb Deborah Cahn quan Aaron Sorkin va abandonar la sèrie. Cahn, guionista de "The Supremes" (5x17), un dels episodis més celebrats pels

fans en l'etapa post-Sorkin, va ser erigida com la responsable de mantenir la qualitat de *The West Wing*, obviant el rol de John Wells com a showrunner i de Kevin Falls com a cap de l'equip de guió. Retornant a Ganz, aquesta identificació autoral ha quedat difosa posteriorment quan ha passat a formar part de la plantilla de *Modern Family* (ABC, 2009-), una comèdia molt més convencional on les referències metatextuals i els *bottle episodes*, aparentment associats amb la guionista, no hi tenen cabuda.

Tot i algunes aproximacions destacables, des d'un vessant analític, resulta complicat avaluar la veu i estil individual d'un guionista dins l'staff d'una sèrie de prime time. Com assenyala Jason Mittell (2015, 99), un cas excepcional és el de Darin Morgan, responsable d'alguns dels episodis més icònics de *The X-Files*. L'estil humorístic i hermètic de Morgan va influir decisivament en l'evolució de la sèrie arribant a configurar un to imitat tant per la resta de guionistes com per Chris Carter, el creador i showrunner. En el cas de *Hill Street Blues*, la irrupció de David Milch com a guionista de la sèrie amb l'episodi 'Trial by Fury' (3x01) va suposar també, per a Robert J. Thompson (1989, 79-87), un gir de la sèrie cap a continguts més explícits des d'un punt de vista sexual i escatològic. Tanmateix, la col·lectivitat de l'escriptura televisiva i el rol predominant del showrunner dificulten una influència individual demostrable, més enllà de conjectures, en l'estil particular d'una obra televisiva.

Fins i tot en aquells casos excepcionals en els quals una sèrie de televisió acull un guionista convidat perquè aquest traslladi el seu particular estil a la narració, la veu del guionista acostuma a quedar soterrada pel discurs general de l'obra en qüestió. Aquest és el cas de *The Simpsons* (*Los Simpson*, FOX, 1989-). En els darrers anys, la sèrie d'animació ha oferit a guionistes de comèdia com ara Judd Apatow, Ricky Gervais, Seth Rogen o Evan Goldberg la possibilitat d'escriure un episodi de la sèrie, aportant el seu humor característic i la seva personalitat. En la pràctica, però, aquests episodis no aconsegueixen distingir-se significativament de la resta de la sèrie. No són percebuts com a obres representatives de la filmografia de cadascun d'aquests guionistes estrella, sinó com a episodis de *The Simpsons*. En definitiva, la sèrie d'animació sembla utilitzar el recurs del guionista convidat més com a reclam publicitari de cara a fomentar els índexs d'audiència, que com a solució creativa. Un cas diferent és el que va protagonitzar Quentin Tarantino en participar com a director convidat a *CSI* (*C.S.I.*, 2000-15). A més de la direcció, el cineasta va idear la història original de l'episodi doble "Grave Danger" (5x24-25), amb teleplay de Naren Shankar, Anthony E. Zuiker i Carol Mendelsohn, showrunner de la sèrie en aquell moment. En aquest cas, però, la implicació total de Tarantino tant en la concepció de la trama autoconclusiva com en la direcció sí propicien que el conjunt presenti alguns dels trets estilístics més característics del cineasta.

Un altre aspecte que complica l'anàlisi autoral de la televisió, des d'una aproximació individual, és el mateix procés de

producció. L'acompliment de terminis és primordial en qualsevol sèrie, de manera que es fomenta un treball en equip que propicia que cadascun dels seus membres puguin realitzar escriptures addicionals o reescriptures de darrera hora amb l'objectiu d'enllestir els guions en el temps establert. Com assenyala Pamela Douglas (2011, 212): “Generally, a story editor would expect to write two original episodes in a season, and might be asked to polish or re-dialogue scenes in other people’s scripts”. Malgrat el que podria semblar, un story editor és “a writer who does all the stages of an episode from breaking stories, through outlines, through first drafts, and rewrites.” Però no només els story editors poden realitzar reescriptures sobre guions escrits per altres guionistes, aquesta també és una tasca que duen a terme determinats productors.

Douglas distingeix entre dos tipus de productors en la indústria televisiva dels Estats Units: “Some are like line producers on theatrical movies, dealing with equipment, schedules, budgets, crew personnel. Others are writers who have risen to the producer title but have nothing to do with physical production. Their job is to write and rewrite, much like a story editor” (213). Així doncs, a més del showrunner, tant els story editors com els productors o els supervising producers —“The distance from Story Editor to Producer to Supervising Producer is in increments of responsibility, but all are writers. Some supervising producers actually run the writing staff, or even virtually run the show, while others spend the entire season writing and rewriting episodes like everyone else” (213)— duen a terme reescriptures, molts cops, sense rebre cap tipus de

crèdit. “If an episode needs to shoot tomorrow and a script has last-minute problems (no matter who wrote it), a producer may be the one up all night rewriting, though the credit would likely remain with the original writer”, remarca Pamela Douglas. Es tracta d’una pràctica habitual dins la indústria. “Not taking screen credit is one of the courtesies that higher level staff members traditionally give lower staffers and freelancers” (213).

Les múltiples intervencions a les quals s’exposa el guió d’un episodi televisiu per part de diferents membres de l’equip creatiu dificulten una anàlisi narratològica centrada en la identificació de trets individuals. A més, el fet que en la majoria dels casos bona part d’aquestes intervencions no siguin reconegudes públicament, complica encara més les coses. Per tant, tot i l’autoritat innegable del showrunner en el sistema televisiu dels Estats Units, atribuir l’autoria en el nivell de concreció d’una escena o una línia de diàleg és, metodològicament, inviable. Fins i tot, com en el cas de Darin Morgan i *The X-Files*, el to d’una sèrie també és susceptible d’intervenció més enllà del showrunner.

Aaron Sorkin, en canvi, representa un exemple molt específic de showrunner. El guionista no només enfoca les seves responsabilitats de manera preferent cap a l’escriptura, sinó que guarda especial interès en que la seva participació en els guions de cadascun dels episodis es trobi degudament acreditada. El seu nom apareix en els crèdits, dins l’apartat de guió, en el 95,6% dels episodis d’aquelles sèries en les quals exercia de showrunner. Hi ha, per tant, un interès evident, per part de

Sorkin, de mostrar-se públicament com a autor dels guions. Aquest fet queda remarcat amb la publicació de dos llibres dedicats a recopilar alguns guions de *The West Wing* —*The West Wing Script Book* i *The West Wing. Seasons 3 & 4. The Shooting Scripts*. En ells s'inclouen només guions escrits per Sorkin i és el mateix guionista qui els presenta en el pròleg.

El cas particular de Sorkin estableix, així doncs, un escenari concret propici per a una anàlisi individualitzada del guionista des d'un punt de vista autoral. El mètode de treball de Sorkin no comprén el repartiment de tasques i la intervenció d'altres guionistes sobre el guió final de cada episodi. Tot i que si comprovem els crèdits de les produccions televisives de Sorkin podem percebre els títols habituals de la indústria —story editor, producer, supervising producer— en aquest cas es tracta tan sols de títols honorífics relacionats amb escales salarials. Cap d'aquests guionistes de l'staff realitza retocs o reescriptures en els guions que escriu el mateix Sorkin. A més, la tasca de Sorkin no té lloc a l'ombra, com en el cas d'altres showrunners. No hi ha marge per a l'especulació sobre el grau de participació del showrunner en el guió de cada episodi perquè Sorkin exerceix de showrunner però al mateix temps de guionista en l'àmplia majoria dels casos.

A causa d'aquestes característiques, l'anàlisi narratològica des de l'aproximació de cada episodi es preveu pertinent en el cas de Sorkin.

Improvisació i linealitat

L'estiu de l'any 2013, quan la cadena HBO era a punt d'estrenar la segona temporada de *The Newsroom*, Aaron Sorkin justificava en una entrevista promocional a *The Hollywood Reporter* el fet que els nous episodis de la sèrie fossin només nou, un menys que en la primera temporada. "I doubt HBO's going to be happy with my telling you this, but I got off to a false start with season two", confessava Sorkin (Rose 2013). Després d'escriure els tres primers episodis de la temporada i de finalitzar la gravació dels dos primers, el guionista s'havia adonat que es trobava en un carreró sense sortida que no li permetia fer progressar l'argument plantejat. "With my hat in my hand, I went to HBO and said, 'Would it be all right if I started again? I know it's going to cost time and it's going to cost a lot of money.' Other networks would have said no", afegia en l'entrevista.

Així és que Sorkin admetia que, amb l'aprovació de la cadena HBO, havia hagut d'aturar la producció de la sèrie durant un temps, per reescriure completament el tercer episodi de la temporada i dur a terme una sèrie de canvis en els episodis ja produïts. Uns canvis que, en alguns casos havien requerit la gravació d'escenes addicionals. Aquests ajustaments de darrera hora havien propiciat un desviament en el pressupost que tenia com a conseqüència que la temporada hagués de reduir-se de deu a nou episodis. Més enllà de la simple anècdota, aquesta circumstància és una prova evident d'una altra de les característiques essencials del mètode de treball d'Aaron Sorkin: la manca de planificació argumental.

“Aaron doesn’t trust the idea that he’s writing a play in 23 acts”, deia Thomas Schlamme (De Jonge 2010), director de *The West Wing*, a propòsit de la concepció serial de Sorkin. El guionista ha demostrat al llarg de la seva obra televisiva amb *Sports Night*, *The West Wing*, *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The Newsroom*, que entén la serialitat des de l’episodi com a unitat narrativa amb principi i final. Això no vol dir, però, que no hi hagi lloc per a trames de fons, de llarg recorregut. En el cas de *The West Wing*, per exemple, la malaltia del president Bartlet (Martin Sheen) és una trama que es desenvolupa al llarg de les diferents temporades amb Sorkin al capdavant de la sèrie. De la mateixa manera, la relació entre els personatges de Josh Lyman (Bradley Whitford) i Donna Moss (Janel Moloney) també és una línia argumental que evoluciona al llarg dels episodis, com també succeeix amb la relació Dana Whitaker (Felicity Huffman)–Casey McCall (Peter Krause) a *Sports Night*, la relació Harriet Hayes (Sarah Paulson)–Matt Albie (Matthew Perry) a *Studio 60* i la parella Will McAvoy (Jeff Daniels)–MacKenzie McHale (Emily Mortimer) a *The Newsroom*.

Tot i així, la progressió d’aquestes trames no respon a cap pla argumental, més aviat al contrari, són fruit de la improvisació puntual. El mateix Sorkin ha explicat en nombroses ocasions que, en l’inici de la segona temporada de *The West Wing* —“In the Shadow of Two Gunmen: Part 1” (2.01)—, en un intent per donar major entitat al personatge de la Primera Dama, Abbey Bartlet (Stockard Channing), va decidir que seria una doctora que amagaria un secret, una malaltia del President dels Estats Units. Per encaixar aquesta nova trama dins els precedents de

la sèrie, Sorkin va ordenar l'equip de guionistes que busquessin una malaltia capaç d'haver passat desapercebuda fins aleshores. La solució final va ser l'esclerosi múltiple, que per la inconstància dels seus símptomes, era versemblant que el President i la Primera Dama haguessin pogut ocultar a la resta del gabinet presidencial –i a l'audiència– durant els vint-i-dos episodis de la primera temporada de la sèrie.

Així és com una necessitat puntual, com és donar major transcendència a un personatge secundari, va acabar donant peu a, probablement, la trama de progressió serial més important de *The West Wing*. Una trama que evoluciona a mesura que avança la segona temporada fins a convertir-se en el motor narratiu del darrers episodis: “17 people” (2.18), “Bad Moon Rising” (2.19), “The Fall’s Gonna Kill You” (2.20), “18th and Potomac” (2.21) i “Two Cathedrals” (2.22). L'últim episodi presenta un altre fet desconegut del personatge de Jed Bartlet, la relació amb el seu pare. Amb la introducció d'un relat analèptic, “Two Cathedrals” desvetlla que el President va ser víctima d'un pare abusiu. Com en el cas de l'esclerosi, Sorkin ha manifestat en diverses ocasions que va idear aquest aspecte del personatge durant el procés d'escriptura de l'episodi, sense que existís cap tipus de planificació prèvia.

David Handelman és amic personal d'Aaron Sorkin des de l'adolescència i ha format part, en diferents moments, de l'equip de guió de totes les seves produccions televisives fins al moment. Handelman (2010) corrobora els mètodes de treball de Sorkin, en relació amb els estàndards de la indústria:

“La majoria de sèries es reuneixen el juny per discutir el rol dels personatges durant tota la temporada, i a continuació, centrar-se en la primera tanda d'episodis. L'Aaron, en canvi, només vol escriure un primer episodi i veure què passa a partir d'allà.”

Amb l'emissió de *The Newsroom* per part de la cadena de cable premium HBO quedava el dubte de si Aaron Sorkin variaria la seva metodologia i optaria per un relat més serialitzat, degudament planificat des de l'inici. La particularitat del sistema de cable permet als creadors un seguit de privilegis que són del tot impensables quan es treballa per a les cadenes generalistes. El calendari de producció acostuma a ser més relaxat, les temporades consten, generalment, d'entre 8 i 13 episodis —davant dels 22-24 del sistema network— i l'equip de guió pot escriure la major part dels episodis abans del període de gravació. Aquestes característiques, que responen a les limitacions pressupostàries de les cadenes de cable, han acabat constituint un model serial molt concret que, en els darrers anys, s'està imposant com a model a imitar.

Les sèries produïdes en les cadenes de televisió per cable tendeixen cap a un concepte de temporada que s'imposa per damunt de la unitat episòdica. Per una banda, planificar amb antelació la temporada permet als creadors tenir un major control sobre les diferents trames argumentals. La seva progressió pot ser degudament calculada, deixant poc marge als imprevistos. Per una altra banda, el nombre reduït de capítols per temporada permet una major concentració del relat i minimitza els episodis de farciment que no contribueixen a fer evolucionar les línies argumentals principals. Aquest

requeriment de major control i concreció narrativa planteja, més enllà del sistema de televisió per cable, un canvi de paradigma en la ficció televisiva a nivell global.

La necessitat d'una evolució de la serialitat cap a un model en el qual el nombre d'episodis sigui cada cop més reduït és una qüestió que es planteja des de diferents àmbits de l'anàlisi televisiva actual. El resultat final d'aquestes pràctiques es tradueix en un relat que exacerba el dispositiu serial de la ficció televisiva. Un dispositiu que s'adapta, i facilita al mateix temps, les noves formes de consum televisiu —en els suports DVD/Blu-Ray, VOD, DVR— en les quals és l'espectador qui marca el ritme del visionat. Netflix ha portat aquest model fins a les últimes conseqüències amb la producció de les seves primeres sèries originals. La plataforma de continguts en streaming opta per estrenar tots els episodis de la temporada d'una sèrie de forma simultània, una estratègia que, malgrat la resistència inicial, també ha acabat emulant Amazon Prime. De la mateixa manera, en els darrers anys, les networks han efectuat moviments puntuals d'acostament a aquests mètodes de producció. Per exemple, aquest és el cas de la cadena ABC amb la sèrie *Lost* (*Perdidos*, ABC, 2004-11). Després de l'emissió de les tres primeres temporades, la cadena i els showrunners Damon Lindelof i Carlton Cuse van acordar reduir el nombre d'episodis —de 22 a 16— de cara a les darreres temporades de la sèrie. Els motius per al canvi eren la necessitat dels creadors d'un major control sobre el ritme del relat. Aquesta reducció va venir acompanyada també d'un canvi en el sistema de producció. *Lost* va passar a estrenar els seus nous episodis durant els

mesos de gener-febrer, durant l'anomenat període de *midseason*, per tal que els guionistes de la sèrie poguessin planificar i escriure la major part d'episodis de la temporada abans de la seva gravació.

Malgrat la transició de Sorkin de l'entorn network a la televisió per cable, *The Newsroom* té una primera temporada de 10 episodis amb una estructura similar a *The West Wing* o *Studio 60*, és a dir, amb preeminència episòdica i escassa serialització. Les úniques trames de llarg recorregut són aquelles que impliquen relacions sentimentals entre personatges —Will i MacKenzie, Jim (John Gallagher Jr.) i Maggie (Alison Pill). Com succeïa en les sèries anteriors de Sorkin, es tracta únicament de premisses dramàtiques a les quals el relat recorre de forma esporàdica i, en cap cas, de grans arcs narratius de progressió continuada i serial.

La segona temporada de *The Newsroom*, en canvi, sí que inclou una trama principal serialitzada, aquella que fa referència a la coneguda com a “Operació Genova”. Tot i així, tal com demostren les declaracions de Sorkin recollides en l'inici d'aquest apartat, el guionista va afrontar l'escriptura d'aquests episodis sense haver predefinit un traçat de temporada. De la mateixa manera, Sorkin confessa no haver planificat un final per a la sèrie de cara a la seva tercera i darrera temporada. En una entrevista a *Entertainment Weekly*, el guionista declara: “For most of the time, I didn't know how the show was going to end. I would have small images of what I wanted to see. But the closer I got to the end of the season in terms of writing, the more

I was able to see the end of the season finale” (Stack 2014). Un cop més, es fa evident la immediatesa de l’escriptura de Sorkin, una forma de creació episodi a episodi que ignora la dimensió expansiva de la narració en sèrie.

Aquesta manca de planificació, tot i ser una característica publicitada en nombroses ocasions, no va en contra de la percepció de Sorkin com a autor televisiu per part dels seus fans. Jason Mittell (2015) i Derek Kompare (2011) han observat com, amb freqüència, es dóna una relació de confiança —Mittell va un pas més enllà i parla de “fe”— entre l’autor inferit d’una sèrie i els seus fans pel que fa a l’existència d’un pla mestre com a guia ferma i impertorbable del relat. Aquest fenomen es dóna sobretot en el cas d’aquelles sèries extremadament serialitzades en les quals les expectatives en relació al final de la història són molt elevades. “Is a religious move, invoking the author as calling out to a higher power, a supreme creator who must have a greater plan that will be revealed to us mere mortals in due time” (Mittell 2015, 116). Es tracta d’una visió romàntica del concepte d’autor que concep la creació d’una obra televisiva, com el mer trasllat en imatges d’una història que es troba ja predefinida, en tota la seva complexitat, en la ment del showrunner.

Malgrat la idea del “pla mestre”, una característica essencial del fandom és la voluntat d’influenciar l’obra original, de participar de forma activa en el procés creatiu. D’aquesta manera es produeix la següent paradoxa: “just as television fans regularly lobby showrunners to respond to their feedback at the same

time they assert the need for authors to have a plan beyond “making it up as you go” (Mittell 2014). La idea del “pla mestre” esdevé irrenunciable, de forma que l’escenari ideal dels fans és tenir realment el poder d’influència suficient com per adaptar l’obra a les seves preferències personals sense que això impliqui que el showrunner hagi d’improvisar. Naturalment, aquest plantejament és del tot utòpic i obvia, de manera ingènua, el model de negoci del mitjà televisiu. Però allò realment important és comprovar com la comunitat fan construeix una dialèctica en la qual, com més planificat es troba un relat, majors són els seus mèrits i, per contra, com major improvisació hi ha en el desenvolupament d’una ficció serial, més en dubte es posa el concepte de qualitat i d’autoria. Improvisar pressuposa traïr la confiança que els fans han dipositat en la construcció d’un autor inferit que “té una visió”.

A mesura que la sèrie *Lost* va anar sofisticant el seu relat, introduint una narrativa cada cop més complexa, els seus showrunners eren sovint qüestionats pel que fa a la resolució de la història. Els fans, i també la premsa especialitzada, volien estar segurs que el relat havia estat planificat fins a l’últim detall i que l’ansiat final revelaria l’enginy d’un pla mestre executat al llarg de sis temporades i 200 episodis. El mateix fenomen es donava en el cas de la sèrie *Battlestar Galactica*. Ambdues sèries “function as ‘quality cult’ shows in this manner, largely based on the ostensible aesthetic promise of their authorship. References to showrunners’ ‘plans’ and even ‘vision’ are common in publicity and critical coverage of these series” (Kompere 2011, 101). Damon Lindelof i Carlton Cuse,

òbviament, sempre responien assegurant que el final de *Lost* estava concebut des de l'inici i que res havia fet alterar aquest pla. Cuse i Lindelof, coneixedors de la comunitat fan, sabien que no podien negar l'existència d'un pla mestre però, al mateix temps, sovint donaven pistes de com havien realitzat modificacions o improvisat alguns dels aspectes fonamentals de *Lost*. En el document que Damon Lindelof i J.J. Abrams, dos dels creadors de la sèrie, van lliurar a l'equip de guionistes com a guia narrativa abans d'iniciar la producció de *Lost* queda constància que, bona part dels misteris plantejats durant l'episodi pilot —com, per exemple, la presència d'un ós polar a l'illa— no tenien una resposta. Havien estat plantejats com a cops d'efecte sobre el relat destinats a captar l'atenció de l'espectador sense un pla específic preestablert.

Mittell (2015, 117) equipara aquest punt de vista sobre la figura del showrunner-visionari amb la teoria del Disseny Intel·ligent en relació a l'origen de l'univers:

“In the real world, many people find the complexity of biology much too vast to be accounted for by the bottom-up emergence of evolution, so they seek the assurance of an anthropomorphized notion of intelligent design. Similarly, complex stories can seem far too elaborate to be designed by a decentered team beset by contingencies and unplanned interference, so we look to an imagined authorial power to account for narrative complexity and provide ongoing serial assurances that somebody is actually in control.”

És un plantejament extrem, però que exemplifica amb encert la relació de confiança cega que s'estableix entre el fan i el creador

televisiu. A pesar que el nombre de participants d'una ficció televisiva és múltiple i canviant, i que, al mateix temps, el procés de producció ha de fer front a tot tipus de contingències, la fe cap al showrunner i l'execució precisa del seu pla mestre es manté inalterable.

Més enllà d'una estructura narrativa de llarg abast, Sorkin aplica també una estratègia de no planificació en el nivell dels “microdissenys narratius” (Herman 2002), és a dir en la concepció de les seqüències i escenes dels episodis. El mètode d'escriptura del guionista és marcadament linial, escena a escena, acte a acte, de principi a fi. Així ho confirma David Handelman (2010): “Una vegada que un episodi començava a prendre forma, [Sorkin] ens recollia la feina que havíem fet per a cada acte, desapareixia a escriure, i tornava després d'arribar a un cert nombre de pàgines, llavors començàvem a treballar en el següent acte.”

Malgrat queda clar, doncs, que existia una certa planificació argumental per part de l'equip de guionistes, la versió final del guió de Sorkin era allò que realment marcava l'estructura de l'episodi, un episodi que anava prenent forma escena a escena de forma successiva. El mateix Sorkin exposa el seu mètode d'escriptura a *Studio 60 on the Sunset Strip*, la seva obra més autobiogràfica, en boca de Matt Albie. En el segon episodi de la sèrie, anomenat “The Cold Open”, el personatge d'Albie s'enfronta al seu primer programa al capdavant del programa de televisió que dóna títol a la sèrie i es reuneix amb l'equip de guió a la recerca d'idees per a esquetxos. Els guionistes comencen a

llançar idees de forma animada però Albie es mostra apàtic. “No. Comencem pel cold open. Primer el cold open i després la resta”, diu finalment. A partir d’aquest moment, l’episodi ens mostra com tot l’equip de producció del programa es troba aturat a l’espera que Matt Albie trobi una idea per al cold open. Per al personatge, com per Sorkin, és clau trobar un inici per poder seguir amb l’escriptura de la resta del show.

El fet que Sorkin treballi de forma paral·lela a la writers room implica que el showrunner de la sèrie i l’equip de guió no estructuraven de forma detallada els episodis abans de ser escrits. Sorkin demana a l’equip de guió memoràndums amb idees de progressió de les diferents trames en lloc d’escaletes o outlines detallats. Així descriu el mètode de treball Eli Attie (McCabe 2013, 35), guionista de *The West Wing* i *Studio 60 on the Sunset Strip*.

“Generally, the staff would come up with ... story ideas without Aaron, we’d pitch him what we had, then he’d give us feedback ... and ultimately we would write up our pitches and give him written material from which he would cull each scene.”

D’aquesta manera, mentre que les diferents trames que formaran un episodi poden estar predefinides a priori, l’estructura i evolució d’aquestes trames no es resol fins el mateix moment de l’escriptura.

Els mètodes específics de creació d’Aaron Sorkin, anteriorment descrits, comporten que l’anàlisi de l’obra del guionista es realitzi, en les pàgines següents, prenent com a punt de partida

l'episodi com a unitat analítica. Així, doncs, es parteix deliberadament dels elements microestructurals per ser en aquestes formes concretes del relat on resulta, a priori, més visible de l'escriptura de Sorkin.

Aquells aspectes relacionats amb la narrativa serial des d'un punt de vista macroestructural s'inclouen en un darrer apartat en relació a qüestions d'argument i gènere.

1. EPISODI

1.1. Estratègies expositives

En les darreres dècades, la serialitat televisiva dels Estats Units d'Amèrica ha experimentat una sofisticació narrativa. Un dels aspectes en els quals és perceptible aquest canvi és en les estratègies expositives emprades a l'hora de transmetre a l'audiència informació essencial sobre els esdeveniments de la història i els seus protagonistes. En aquest camp, la televisió ha mostrat una major complexitat, per exemple, en la utilització de la posada en escena de somnis com a recurs expositiu. Sèries com *Buffy, the Vampire Slayer* o *The Sopranos* van posar les bases d'una tendència que, posteriorment, han seguit altres obres més recents com ara *Carnivàle* (HBO, 2003-05), *Battlestar Galactica*, *Californication* (Showtime, 2007-14) o fins i tot *Mad Men* en les quals la narració recorre a seqüències oníriques amb la intenció d'exposar a l'espectador elements de la psicologia dels personatges³.

En el cas d'Aaron Sorkin, en canvi, el diàleg i la paraula s'imposen per damunt de la imatge com a recurs expositiu. En aquest sentit, els mecanismes que utilitza el guionista són d'inspiració clàssica. Malgrat això, la manera com s'executen aquest tipus de mecanismes és clau a l'hora d'entendre la particularitat de l'estil de Sorkin. Les estratègies emprades poden concretar-se en dos aspectes clau: una predilecció per l'*in media res* i un ús sistemàtic de dispositius d'exposició retardada.

³ Per a més informació sobre aquesta qüestió, vegeu: Burkhead, Cynthia. 2013. *Dreams in American Television Narratives: From Dallas to Buffy*.

1.1.1. In media res

Una de les característiques més reconeixedores de l'escriptura televisiva d'Aaron Sorkin és que el guionista concep els inicis episòdics des d'una estructura in media res que, en la majoria d'ocasions, situa l'espectador en un punt del relat on el conflicte primordial de la història ja s'ha produït. No es tracta, per tant, d'aquell tipus d'estructures in media res, d'essència serial, en les quals l'inici del relat narra la fi d'una aventura anterior que després enllaçarà amb la història present. En el cas de Sorkin, el cicle episòdic es concep des de l'el·lipsi entre el final d'una història i el començament de la següent, de manera que l'inici del relat gairebé sempre és abrupte.

1.1.1.1. L'in media res en l'entorn serial

Encara que algunes formes de la televisió serial presenten una estructura narrativa basada en un principi, un desenvolupament i un desenllaç, algunes altres tendeixen cap a una configuració expansiva. Aquest és el cas de la *soap opera*, que es caracteritza per un mode que Fiske (1987) descriu com “an infinitely extended middle”. Aquesta meitat infinita implica que la història mai queda del tot resolta, la narració no avança de forma inevitable cap a un clímax conclusiu —per aquest motiu Robert C. Allen (2002, 238), Seiter (2010, 47) i Modleski (1980, 245) parlen només de “mini-climaxes” en referència a la soap opera— sinó que la narració tendeix a l'acumulació d'esdeveniments, trames i personatges —“process without

progression”, en paraules de Modleski (145). De la mateixa manera que succeeix amb el final, la noció de principi també queda dissolta dins el gènere soap. L'inici in media res és la forma predominant, tal com assevera Louise Spence (2005, 94): “Even with new soaps, everything has already begun”. L'espectador és abocat al bell mig d'una història ja iniciada en la qual la xarxa de personatges i relacions ja es troba configurada. En aquest context, les al·lusions expositives al passat són fonamentals en el gènere de cara a restituir la informació elidida pel dispositiu in media res.

Més enllà de la soap opera, la forma in media res ha esdevingut un recurs habitual del drama televisiu contemporani. Tot i que, com bé assenyalen Xavier Pérez i Jordi Balló (2011), molts inicis serials estan basats en el motiu argumental de l'arribada —o el retorn— d'un personatge a l'espai familiar o laboral, la dinàmica in media res d'aquests començaments és innegable. El personatge del nouvingut serveix de guia a l'espectador per l'espai desconegut on el condueix la narració tot i que, al mateix temps, les relacions entre personatges d'aquest espai ja es troben establertes prèviament. Com en el cas de la soap opera, la sensació és la d'una història en ple desenvolupament en la qual els esdeveniments rellevants per comprendre el present del relat corresponen a un passat ignot. Aquesta noció d'in media res es presenta com una influència més de la soap opera en el drama televisiu contemporani.

Existeix, però, un altre tipus de dispositiu in media res que és inherent a la serialitat i que està relacionat amb el context de

recepció del relat. És aquell in media res que suposa la lectura o el visionat d'un episodi a l'atzar d'una sèrie ja començada de la qual se'n desconeix el precedent de la història. Es tracta d'un concepte associat històricament al relat serial expansiu que, en el context televisiu, s'associa de forma primordial al gènere de la soap opera. A diferència de la finitud amb la qual es concep històricament el culebrot sudamericà, la soap opera de tradició anglosaxona tendeix a l'acumulació imparabile de metratge. Aquesta característica dificulta el visionat íntegre del material diegètic, de forma que és freqüent que l'espectador habitual d'aquest tipus d'obres no hagi seguit la història des de l'inici o que alterni períodes de seguiment fidel amb períodes de desconexió. En qualsevol cas, la soap opera compensa l'in media res, al qual s'ha d'enfrontar tant l'espectador nou com el desconnectat, amb constants al·lusions expositives als fets més destacats del passat de la història en forma de diàleg entre personatges. És més, l'enorme "meta-text" (Allen, 98) d'una soap opera, és a dir la suma total dels episodis emesos, implica una acumulació d'esdeveniments difícil de recordar fins i tot en el cas dels espectadors més experts. Bona part de la redundància expositiva habitual del gènere soap opera té com a objectiu explorar les relacions entre personatges a través de la reacció a esdeveniments del passat. En paraules de Robert C. Allen, aquests diàlegs entre personatges actuen com a evocacions de la complexa xarxa de personatges —“invokings of the paradigmatic network” (71)—, tan característica de la soap opera. No obstant això, també hi ha un tipus de redundància més de caire “inter-episòdica”, fent servir de nou la terminologia d'Allen (102), que

funciona a mode de re-exposició del passat i que apel·la a una memòria serial col·lectiva que és clau per entendre el present del relat.

En l'actualitat, els processos de recepció de la serialitat contemporània han exacerbat la necessitat d'una memòria serial. Les noves formes de consum televisiu —DVD/Blu-Ray, VOD, streaming— faciliten l'accés a la totalitat del relat des del seu començament. Així, si un espectador es disposa a veure una sèrie per primera vegada és habitual que comenci a fer-ho pel primer episodi i, a partir d'aquest punt, continuï de forma lineal rebutjant una aproximació in media res a la història. Com bé assenyala Jason Mittell (2015, 55-6): “Viewers can and do enter into the story at places other than the designated starting line. However, given the rise of the boxed DVD model that enables viewers to consume a series chronologically, viewers are now more likely to start at the beginning of a series”. De la mateixa manera, la facilitat d'accés a la globalitat del meta-text que permet la tecnologia actual possibilita la recuperació del passat serial en qualsevol moment, de forma que l'espectador contemporani té a l'abast un recurs expositiu a través del revisionat d'episodis. La recuperació del passat serial no és, però, una necessitat contemporània. Molt abans de l'aparició de packs de DVDs dedicats a compilar temporades senceres d'una sèrie i abans també de la proliferació de fòrums d'internet, els fans d'una determinada sèrie o gènere televisiu cercaven formes de recuperació del passat serial a través de la premsa especialitzada. Com assenyala Louise Spence a *Watching Daytime Soap Operas* (2005, 79-80), durant la dècada dels

vuitanta, era habitual trobar a la revista *Soap Opera Digest* una secció de cartes dels lectors dedicada a l'intercanvi, lloguer i venda de cintes de vídeo. Es tractava de gravacions domèstiques que els seguidors d'una determinada soap opera posaven a disposició d'altres espectadors o intercanviaven per altres gravacions. Algunes de les peticions es basaven en el revisonat d'episodis anteriors que tenien algun interès especial, ja sigui per l'esdeveniment relatat, o per la presència d'un actor o actriu determinat. En altres ocasions, nous espectadors d'una determinada soap opera escrivien a la revista reclamant a altres seguidors episodis passats que ells no havien vist, però que coneixien a través dels processos de redundància i rememoració de la sèrie. Així doncs, tot i que el visionat d'una sèrie sovint es veia abocat a un in media res ineludible, corresponent a l'experiència individual de l'espectador, sempre ha existit una necessitat de recuperar l'antecedent. L'escenari actual facilita aquesta cerca, democratitzant el coneixement del meta-text.

La tendència de la televisió cap a la linealitat receptiva afecta també altres suports serials, com el cinema o el còmic, en el context actual. La idea de *reboot*, tan popular en els darrers anys pel que fa al gènere de superherois o les sagues de ciència-ficció —per exemple, *Star Trek*—, està associada precisament a una idea d'inici que rebutja l'in media res a favor d'una exposició preliminar que fonamenti el posterior desenvolupament del relat. D'aquesta manera, encara que aquestes narracions serials no s'articulin en base a una promesa de final, sí garantien els reinicis periòdics com una forma de consens sobre un origen que s'estableix necessari posar en comú amb els nous lectors. En

conseqüència, els conceptes d'inici i linealitat, malgrat algunes posicions de resistència, són dues característiques fonamentals dels processos de recepció de la serialitat contemporània.

Si es té en compte la tendència cap a la recuperació de l'origen de les formes serials és important establir, com a consideració prèvia a l'anàlisi de l'obra d'Aaron Sorkin, que el dispositiu in media res mai és total en la narració televisiva. Més enllà de l'episodi pilot, sempre existeix un coneixement previ de l'argument i dels personatges que fa que l'espectador no es trobi en una situació de desconeixement absolut sobre allò narrat. Aquest coneixement previ limita el desconcert de l'espectador des d'una perspectiva macroestructural. Per molt abrupte que sigui l'inici episòdic, la serialitat implica, en essència, el retorn a un espai, unes dinàmiques i uns personatges coneguts, ja sigui per l'experiència prèvia d'episodis anteriors o per les convencions de gènere pròpies del relat serial, com bé assenyalen Jordi Balló i Xavier Pérez (2010). A més, com observa Jonathan Gray (2010) existeix també tot un seguit de contingut paratextual relacionat amb una sèrie televisiva: títol, tràilers, fotografies del set de rodatge, presentacions en convencions de fans, *previouslies* que resumeixen esdeveniments anteriors, crèdits finals que anticipen moments de l'episodi següent. Tots aquests elements aporten a l'audiència informació *a priori*, de manera que la funció expositiva d'un relat televisiu serial recau molt sovint sobre diferents components al marge del relat principal.

Amb la intenció de desestabilitzar el cicle de retorn a un espai conegut i recuperar la capacitat de sorpresa davant un cert excés expositiu, en els darrers anys, la televisió contemporània ha recorregut a un tipus d'inici d'episodi concebut des d'un in media res abrupte. Un bon exemple d'aquesta pràctica el representen les sèries *Lost* i *Breaking Bad*. Ambdues ficcions plantegen de forma sistemàtica l'obertura episòdica des de la imatge descontextualitzada en el temps i l'espai, prescindint de forma deliberada d'elements expositius, a la recerca d'un desconcert inicial en l'espectador. En el cas de *Lost*, són habituals els cold open que juguen amb l'ambigüitat temporal — entre passat, present o futur— i espacial —dins o fora de l'illa— i que retarden al màxim la revelació de l'estratègia narrativa. Fins i tot, són habituals els inicis en els quals personatges nous són introduïts de forma sobtada, sense introducció prèvia, com ocorre al començament de la tercera temporada —“A Tale of Two Cities”— amb l'aparició de Juliet Burke (Elizabeth Mitchell). *Breaking Bad*⁴, per la seva banda, utilitza de forma recurrent plans de detall per generar imatges ambigües que busquen una sensació d'estranyesa en l'espectador. Un exemple clar d'aquesta pràctica pot observar-se en els cold open de la segona temporada de la sèrie, en els quals s'ofereixen plans en blanc i negre d'objectes descontextualitzats, com un ull de goma o un ós de peluix. Davant d'aquestes imatges, qualsevol informació prèvia esdevé fútil, l'estratègia in media res és total i efectiva per a qualsevol tipus d'espectador.

⁴ Per a més informació sobre les estratègies narratives emprades en els inicis de *Breaking Bad* veure: Sánchez-Baró, Rossend. 2013. “Uncertain Beginnings: *Breaking Bad*'s episodic openings”.

1.1.1.2. Sorkin i el desconcert contextual

El concepte d'inici episòdic d'Aaron Sorkin es fonamenta en una sublimació de la màxima televisiva que, des d'un punt de vista empresarial, recomana: "In the commercial television industry, the audience must be grabbed in the first forty seconds or it will be lost at the flick of the remote control" (Nelson 2000, 113). El *cold open* o *teaser* típic sorkinià arrenca amb un diàleg ex abrupto que precipita l'espectador al bell mig d'una conversa ja iniciada de la qual és impossible deduir-ne el context. Mitjançant aquesta estratègia, com en els casos de *Lost* o *Breaking Bad*, el guionista planteja un dispositiu in media res que busca captar l'atenció de l'espectador des del primer segon i que manté, sense cap mena de dubte, els elements de sorpresa i precipitació propis d'aquest tipus d'estructura. Com a espectadors, podem tenir informació prèvia sobre els personatges o l'entorn però desconeixem com aquests personatges han arribat a la situació particular que planteja l'inici de l'episodi.

Prenent com a referència terminològica la distinció que estableix Branigan (1992, 18) entre orientació i exposició —"an orientation is a description of the present state of affairs (place, time, character) while an exposition gives information about past events which bear on the present"—, Sorkin acostuma a ser clar en termes orientatius alhora d'encarar aquests inicis in media res però és opac en qüestions expositives. El context espaciotemporal en el qual es desenvolupa l'acció en els inicis d'episodi es troba definit de forma explícita, en la majoria

d'ocasions, mitjançant intertítols —“intertitles”— o títols sobreimpressionats en pantalla —“inserted captions” (Chatman 1999). Sorkin utilitza aquesta tècnica amb freqüència en el cas de *The West Wing* tant per a la situació inicial del context de l'acció com per advertir l'espectador sobre canvis temporals del relat, com posen de manifest Gaby Allrath, Marion Gymnich i Carola Surkamp (2005, 16): “Inserted captions are highly efficient means of providing information and occur most frequently at the beginning of an episode to supply expository information, but they may also be used to indicate a change of time or place of action in the course of an episode, for example in a number of episodes of *The West Wing*”. Episodis com “Five Votes Down” (1x04) o “Bartlet’s Third State of the Union” (2x13) són un bon exemple d’aquesta utilització de títols i intertítols amb finalitat orientadora. Més enllà de *The West Wing*, Sorkin utilitza aquesta tècnica expositiva de manera recurrent al llarg de tota la seva obra televisiva. A *Sports Night* podem trobar aquest recurs en l’episodi “Special Powers” (2x01) i l’episodi de *Studio 60 on the Sunset Strip* “The West Coast Delay” (1x04) també parteix d’un títol sobreimpressionat —“Thursday”— que ubica temporalment l’inici de l’episodi. En el cas de *The Newsroom*, la particular ubicació temporal de la sèrie en un temps històric passat, però al mateix temps recent pel que fa al temps d'emissió, determina la necessitat de títols orientatius en la majoria dels episodis. Des del primer capítol —“We Just Decided To” (1x01)— Sorkin utilitza aquests títols sobreimpressionats per situar l’espectador en el temps en el

qual transcorre la història i recordar-li la data de l'esdeveniment que la sèrie es disposa a recrear.

La utilització de títols orientatius és un recurs clàssic del cinema i la televisió a fi d'orientar l'espectador de forma immediata i eficaç. Aquests títols inserits representen una instància narrativa d'expressió verbal que s'afegeix al doble canal d'expressió audiovisual: imatge i so. Chatman els considera mitjans suplementaris d'informació sense gaire entitat narrativa destinats gairebé exclusivament a tasques expositives i de contextualització, “simply naming —introducing a character, a city, the date or amount of time elapsed” (1999, 328). La seva presència, si bé esporàdica en el relat cinematogràfic, esdevé significativa en la ficció televisiva. Sèries com *X-Files* o *24* (FOX, 2001-10) han fet de l'ús de títols inserits, dedicats a una orientació temporal i espacial immediata, una marca d'estil. Possiblement, la raó es troba en l'escassa durada del relat televisiu, d'altra banda, un factor més per a una narrativa concebuda des del punt de vista del compte enrere. El temps limitat que es disposa per a la narració de cada episodi televisiu fa que no es pugui perdre temps en l'exposició del context dels esdeveniments relatats. D'aquesta manera, l'apel·lació a un marc espacial o temporal es resol de forma directa en la majoria d'ocasions.

Malgrat aquesta transparència espacio-temporal, Sorkin és ambigu pel que fa a les circumstàncies concretes que envolten els personatges i el conflicte en el qual es troben immersos. Així doncs, l'aproximació de l'espectador a l'inici episòdic de *The West*

Wing, *Sports Night*, *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The Newsroom* —tot i que en menor mesura en el cas d'aquestes dues darreres— està marcada per una sensació d'estranyesa i confusió, com succeeix amb els cold open de *Lost* (ABC, 2004-10) i *Breaking Bad*. En aquest cas, però, la desorientació no prové de la posada en escena o de l'ambigüïtat temporal, sinó que es tracta d'un desconcert de tipus contextual que té origen en el diàleg.

La narrativa televisiva d'Aaron Sorkin parteix d'un concepte d'història entesa com a flux imparabile. Un flux que el relat aborda sempre de manera sobtada, enmig de l'acció. Per aquest motiu, Sorkin entén la serialitat des del concepte d'*in media res* en el sentit literal de l'expressió, tal i com confessa el mateix guionista en una entrevista a Longworth (2000, 23): “one of the things that we *haven't* talked about that's also nice about the writing of the show is that you get to do mostly 'middles'. You don't have to do so much beginning and end. It's an ongoing story. It feels to me like chapters in a great Dickens novel that just keeps going”. Aquesta afirmació, dóna pistes sobre l'estructura serial de l'obra televisiva de l'autor, concebuda a partir d'una successió d'esdeveniments ja iniciats i d'una concepció de la fissura narrativa entre aquests episodis que parteix de l'el·lipsi. Només en moments molt puntuals —episodis dobles o petits arcs narratius en continuïtat— existeix una continuïtat temporal en el temps de la història entre el final d'un episodi i l'inici del següent. En la majoria d'ocasions, l'espectador ha de fer front a un buit informatiu en el qual certa informació essencial per a la comprensió de l'argument ha estat

elidida en la transició interepisòdica. Les sèries de televisió episòdiques tradicionalment recorren a l'el·lipsi per equiparar la cadència setmanal de l'emissió amb el temps de la història, de manera que el període de temps transcorregut entre episodis en l'univers diegètic sigui equivalent a la progressió del calendari en les vides dels espectadors. Aquest tipus d'el·lipsis, però, obvien esdeveniments irrellevants. Queda clar, per a l'espectador, que el relat ha suprimit moments rutinaris i que no s'ha produït l'elisió de cap esdeveniment destacable. En el cas de Sorkin, en canvi, l'audiència percep que l'el·lipsi entre episodis ha escamotejat successos destacats de la trama principal que han de ser restablerts tard o d'hora.

Els exemples d'aquest tipus d'estratègia són nombrosos en l'obra televisiva de Sorkin. Al començament de l'episodi de *Sports Night* "The Apology" (1x02) percebem el personatge de Dan Rydell (Josh Charles) visiblement neguitós. Natalie (Sabrina Lloyd) li pregunta si està inquiet per alguna cosa, però ell diu que no. La noia insisteix i li pregunta si està nerviós per l'article "d'aquella revista". Dan ho torna a negar. A mesura que avança el teaser descobrim que l'article al qual feia referència Natalie es publicarà el dia següent però, per ara, com a espectadors no en tenim més informació. Només sabem que existeix una publicació que involucra Dan d'alguna manera i que aquest fet té intranquil el personatge. No serà fins a l'inici del primer acte, que el relat exposarà que l'article que l'espectador ha sentit esmentar durant el teaser és en realitat una entrevista en la qual Dan fa unes declaracions polèmiques entorn de la legalització de les drogues.

“Night Five” (*The West Wing*, 3x13) juga també amb l’habitual aposta per l’in media res desconcertant característic d’Aaron Sorkin. L’episodi s’inicia amb un títol sobreimpressionat en pantalla —“Friday. 10:05 P.M.”— mentre veiem el Dr. Stanley Keyworth (Adam Arkin) esperant al *lobby* de la Casa Blanca. De seguida apareix Josh Lyman, li pregunta si ha tingut un bon viatge i s’ofereix a fer-li un recorregut per l’edifici. Entretant, es troben amb Sam Seaborn (Rob Lowe). Aquest li pregunta al psiquiatre si s’ha trobat algun conegut a l’avió. Estranyat, el Dr. Keyworth respon que el conductor que l’ha portat fins allà li ha fet la mateixa pregunta. Josh aclareix que només volen saber si ha parlat amb algú. Quan el doctor l’insta a seure i parlar, Josh diu que prefereix continuar amb la visita; vol que quedi clar que li està ensenyant la Casa Blanca si algú els veu. Finalment, els dos personatges arriben a l’estudi privat del president. Keyworth s’interessa per l’estat emocional de Josh, però ell diu que està bé. En aquest moment apareix en escena Leo McGarry (John Spencer) i, després d’una salutació de cortesia, li pregunta al doctor si ha tingut un bon viatge i insisteix de nou en si ha parlat amb algú durant el vol. Arribats a aquest punt, el psiquiatre ja ha deduït que no és allà per parlar amb Josh. “Who did you bring me here to talk to?”, pregunta. “Did you know anyone on the plane?”, diu Bartlet, plantat al llindar de la porta.

L’episodi de *Sports Night* “Dana Get Your Gun” (2x13) s’inicia amb una conversa entre Dan i Casey que comença en *voice over* des dels títols de crèdit inicials. “Look in my eyes”, diu Dan. Casey s’hi nega. “Seriously, look in my eyes”, insisteix Dan. La imatge ens mostra llavors els dos personatges al seu despatx.

Dan diu que si li mirés als ulls, veuria la mirada de desesperació. Casey, però, li respon que no vol canviar-se amb ell. La conversa continua mentre els dos protagonistes comencen a caminar per la redacció del programa en direcció al plató. Casey diu que té plans per l'endemà a la nit, que vol anar al cinema. L'excusa no convenç Dan, que insisteix en el fet que pot perdre una oportunitat única a la vida. El diàleg prossegueix durant uns instants fins que, finalment, es revela que Dan vol anar a un concert privat de Tom Waits però necessita que Casey el substitueixi a la feina.

A través de l'estratègia *in media res*, Sorkin dilueix el concepte d'inici i presentació del conflicte en les seves sèries televisives, originant una idea de flux continu d'esdeveniments al voltant de l'univers diegètic de cadascuna de les seves sèries. D'aquesta manera, malgrat que Sorkin opta només en comptades ocasions per trames que s'estenen més enllà d'un sol episodi, l'estructura d'inici suggereix una continuïtat de la història, en termes de Henri Focillon (1992, 67): una “undulating continuity, where both beginning and end are carefully hidden”.

1.1.1.3. In media orationem: enmig de la conversa

En la majoria d'ocasions, l'inici *in media res* que utilitza Aaron Sorkin en la seva obra televisiva adquireix la forma d'una conversa ja iniciada que el relat presenta de manera abrupta. En aquests casos és com si l'espectador, de sobte, irrompés enmig d'un relat que no s'atura mai. Els personatges i l'espai

resulten recognoscibles, però allò que diuen, no; el diàleg se'ns presenta fragmentat, fora de context.

Un bon exemple d'aquesta pràctica el trobem en l'episodi de *Sports Night* "April is the Cruellest Month" (2x19). Encara sobre negres, després dels crèdits inicials que inclouen el títol de la sèrie i el nom del seu creador, el capítol obre amb la veu de Dana dient: "This is idiotic". Aquesta és la primera línia de diàleg que l'espectador sent i correspon, com es fa evident, a una conversa que el relat captura en progrés, sense cap mena d'introducció prèvia. Ja des d'aquest primer instant, pot percebre's que Dana està irada, però en desconeixem el motiu. A continuació, la imatge mostra un primer pla del personatge caminant pel despatx d'Isaac (Robert Guillaume). Una veu, fora de camp, es dirigeix a ella intentant calmar-la, però la noia repeteix: "This is idiotic". És palmari que Dana es troba molt disgustada i afegeix que aquesta no és manera de portar una cadena de televisió. S'obre el pla i comprovem que al despatx també hi ha Isaac i dos homes més vestits d'executius. Un d'aquests homes és qui dialoga amb Dana. "Don't call me idiotic", li respon. La conversa entre ambdós personatges prossegueix. En una línia de diàleg amb una palesa intenció expositora, l'home s'identifica per a l'espectador com el Director de Finances de la cadena de televisió per a la qual treballen els protagonistes de la sèrie. Més endavant, al tram final de l'escena, descobrim que el tema principal de la discussió té a veure amb la cobertura informativa dels Jocs Olímpics de Sydney. La cadena CSC ha decidit retallar el pressupost assignat per a l'esdeveniment i aquest fet implica

que ni Dana ni la resta de l'equip de producció del programa 'Sports Night' no podran viatjar a Austràlia.

L'escena parteix de la indeterminació de la frase inicial —“This is idiotic”— per generar curiositat a l'espectador sobre allò que ha provocat el desgrat de Dana. El pronom “this” li serveix a Sorkin per jugar amb l'ambigüitat, amagant el referent de forma deliberada. En lloc de dir “això és una idiotesa”, la frase de Dana hauria pogut ser: “Retallar la cobertura de les Olimpíades és una idiotesa”. En canvi, però, el guionista opta per la imprecisió, deixant l'espectador en una situació d'incertesa que no es resoldrà fins passats uns minuts, quan el mateix diàleg completi la informació elidida. Durant tot aquest procés, en el qual l'espectador passa del desconcert i desconeixement inicial fins a l'enteniment de la situació narrativa, la paraula “this” resulta clau. El pronom demostratiu indica de manera inequívoca que el subjecte de la conversa ha estat suprimit delatant l'existència d'una llacuna informativa — o “gap”— en el relat. A partir d'aquest instant la narració proposa un joc conscient entre narrador i espectador en el qual el primer perllonga la revelació de la informació elidida el màxim possible, mentre el segon, coneixedor del mecanisme d'ocultació i retardament, formula hipòtesis provant d'anticiparse.

L'ús d'aquesta estratègia narrativa és comú i gairebé sistemàtic en l'escriptura televisiva de Sorkin. Més enllà d'aquest àmbit, el guionista també ha utilitzat aquest recurs en la seva obra cinematogràfica. El començament de *The American President*

(*El presidente y Miss Wade*, 1995), mostra el president Andrew Shepherd (Michael Douglas) caminant des de la seva estança privada fins al Despatx Oval. Durant el trajecte, Shepherd manté una conversa en la qual s'esmenta un discurs pronunciat la nit anterior. Lewis Rothschild (Michael J. Fox), el director del Consell de Política Domèstica, li retreu al president que obviés un paràgraf clau del seu parlament. La pel·lícula *The Social Network* (*La red social*, 2010) s'inicia també amb un llarg diàleg entre Mark Zuckerberg (Jesse Eisenberg) i Erica Albright (Rooney Mara) que arrenca in media res.

En aquest tipus d'inicis, que es caracteritzen per partir d'un diàleg en progrés deliberadament ambigu, Sorkin utilitza primordialment allò que Gérard Genette (1989, 107) defineix com a paralipsi —“aquí el relato no salta, como en la elipsis, por encima de un momento, sino que pasa junto a un dato”. El guionista construeix un diàleg intencionadament imprecís que avança a gran velocitat, vorejant la paraula clau i sense arribar a pronunciar-la de forma explícita fins al moment convenient. Un altre exemple d'aquest mecanisme narratiu és l'inici de “Smoky” (*Sports Night*, 1x12). El teaser de l'episodi obre amb un diàleg in media res entre Dan Rydell i el seu company Casey McCall:

DAN

Casey?

CASEY

Yeah.

DAN

I've made a decision.

CASEY

What is it?

DAN

It's time.

De nou, la brevetat de la frase —“It's time”—, que dona per sobreentès el context, es tradueix en vaguetat. Per a l'espectador és impossible deduir a què fa referència Dan. Es tracta d'una conversa ja iniciada, o potser d'una nova conversa que al·ludeix a un moment anterior a l'inici del relat i que desconeixem. En qualsevol cas, la incògnita es manté durant uns instants fins que Dan aclareix que ha arribat l'hora que Casey torni a tenir una cita.

En algunes ocasions, el mecanisme de paralipsi es torna barroc; el diàleg ha de recórrer a una marcada manca de naturalitat que exacerba el dispositiu d'ocultació. Els personatges eviten pronunciar la paraula clau de forma tan evident que l'estratègia narrativa pot ser percebuda com artificiosa i poc versemblant. Aquesta és una característica de la narrativa televisiva complexa com a conseqüència de l'ús de mecanismes narratius que transcendeixen la diègesi o “narrative special effects”, tal com els defineix Jason Mittell: “These moments push the

operational aesthetic to the foreground, calling attention to the constructed nature of the narration and asking us to marvel at how the writers pulled it off". A propòsit d'aquests efectes especials narratius, Mittell afirma: "often these instances forgo realism in exchange for a formally aware baroque quality in which we watch the process of narration as a machine rather than engaging in its diegesis" (2006, 35).

Un exemple paradigmàtic d'aquesta artificiositat la podem trobar a "What Kind of Day Has It Been?" (1x22), l'episodi final de la primera temporada de *The West Wing*. Una de les trames del capítol se centra en el germà astronauta de Toby Ziegler (Richard Schiff). El noi i l'equip de la NASA que l'acompanya han de tornar a la Terra després d'una missió a l'espai, però el transbordador en què viatgen té problemes seriosos. En el mateix episodi també hi ha una trama relacionada amb un pilot estatunidenc abatut en territori iraquia. Tot i així, quan ens enfrontem com a espectadors a la seqüència d'inici de l'episodi desconexem tota aquesta informació. La narració utilitza, un cop més, diàlegs poc precisos per esquivar la informació essencial, però, en aquest cas, el mecanisme és tan evident que centra l'atenció de l'espectador per damunt del seguiment de l'acció. Sam rep una trucada telefònica, es dirigeix immediatament a Toby i li fa un gest amb la mà. Tot seguit, Toby li repeteix el mateix gest a Josh. Aquest últim avisa Leo i torna a repetir el gest que abans hem vist fer a Sam i a Toby. Leo, però, no capta el missatge i s'acosta a Josh. "What's that?", li pregunta. "It's the signal", respon Josh. "I thought that was the signal for the other thing", diu Leo. Josh conclou: "It's the

signal for this thing now”. La utilització i repetició del mot genèric “thing” posa de manifest l’artificiositat de la paralipsi. Fins i tot, quan Leo no entén, igual que l’espectador, a què s’està referint Josh, els personatges parlen de “this thing” i “the other thing” d’una forma antinatural, atès que ningú —tret de l’audiència— està escoltant la conversa. D’aquesta manera es fa evident que els personatges parlen en clau per la presència de l’espectador, revelant una tendència manierista de la narrativa de Sorkin a través del diàleg. Un manierisme en el qual es posa en evidència un joc d’ocultació i descobriment, del qual Sorkin n’estableix les regles, i que l’espectador accepta com a marca estilística de l’autor sota la promesa implícita que la informació clau li serà revelada en el moment oportú.

El teaser de “What Kind of Day Has It Been?”, que culmina segons abans de l’atemptat contra el president Josiah Bartlet i la seva comitiva, és especialment opac respecte a l’exposició de les trames de l’episodi. Fins i tot quan C.J. (Allison Janney) li comunica al periodista Danny Concannon (Timothy Busfield) que té informació sobre el transbordador espacial Columbia, l’espectador no té manera d’intuir si C.J. està fent referència a “this thing”, “the other thing” o a cap de les anteriors.

Altres exemples d’aquest tipus d’inicis que irrompen en meitat d’una conversa són els episodis “Evidence of Things Not Seen” (*The West Wing*, 4x20) i “When Something Wicked This Way Comes” (*Sports Night*, 2x02). L’episodi de *Sports Night* comença amb una voice over sobre els crèdits inicials que anuncia que resten només cinc minuts per al directe. A

continuació, la imatge ens mostra a Jeremy (Joshua Malina) i Natalie. Ambdós personatges mantenen un diàleg en el qual fan referència a un rumor que s'ha estès per la redacció del programa en els darrers dies. “Well, I heard the rumor”, diu Natalie. “And I’ve heard the rumor”, respon Jeremy. A partir d’aquest punt, durant els més de cinc minuts de durada del cold open, la paraula “rumor” s’esmenta fins a catorze vegades mentre els personatges especulen, al mateix temps que ho fa l’espectador, sobre la veracitat de la informació. Tot i que la narració ofereix més detalls a mesura que progressa el diàleg entre Jeremy i Natalie —“What exactly does a ratings expert do?” o “What’s wrong with our ratings?”, pregunta el noi—, l’exposició total dels fets no es produeix fins als darrers instants del teaser. Isaac Jaffe confirma la veracitat del rumor i revela que ha estat ell qui ha decidit contractar un expert en audiències perquè treballi amb l’equip de ‘Sports Night’.

Encara sobre negres i el títol orientatiu “Friday Night”, l’episodi “Evidence of Things Not Seen” s’inicia amb un diàleg entre C.J. i Josh. “At the exact moment of the equinox”, diu la secretària de premsa. “At the exact moment of the equinox”, insisteix. La imatge mostra els personatges al voltant d’una taula amb cartes i fitxes de pòquer. Josh respon: “Doesn’t work”. “It does work. It has to be the exact moment of the equinox”, replica C.J. El diàleg prossegueix durant uns instants sense que s’aportin nous elements que permetin identificar el tema de la conversa. Finalment, amb l’entrada de Toby en escena, s’exposa la informació absent a l’espectador: “C.J. believes, at the exact moment of the vernal equinox...”, diu Josh —“and only at that

moment”, puntualitza C.J.—...you can stand an egg vertically”. Un cop més, la narració s’inicia de forma brusca, fora de context, i avança veloç a través del diàleg reclamant l’atenció del receptor per descodificar-ne l’element clau elidit. L’orientació espacio-temporal s’explicita des del primer moment. D’una banda, l’espectador habitual de la sèrie pot identificar durant els primers segons que l’acció té lloc al despatx de Leo McGarry i, tot i així, l’element espacial clau de l’escena és la taula de pòquer al voltant de la qual seuen els personatges. D’altra banda, el títol sobreimpressionat “Friday Night” precisa la coordenada temporal. El context en el qual s’inicia l’escena, però, és una incògnita. L’inici del relat ha estat suficientment retardat com per provocar en l’espectador un desconcert contextual.

En una entrevista realitzada per Thomas Fahy (2005) a Aaron Sorkin, el guionista afirma: “I enjoy writing a moment where we, the audience, don't know what the characters are talking about, but what we come away with is that they sure knew what they were talking about. It lights me up” (15). Sorkin es refereix a la quantitat de tecnicismes del món televisiu o de l’àmbit polític i legislatiu que acostuma a posar en boca dels personatges, però l’afirmació pot fer-se extensible a la totalitat del diàleg sorkinià.

Quan Sorkin no utilitza enunciats el·líptics que parteixen d’un llenguatge vague i imprecís, en d’altres ocasions, l’in media res s’articula al voltant d’un nom propi que l’espectador és incapaç d’identificar. L’efecte de desconcert que produeix aquesta

variant és similar a la mostrada en els exemples anteriors. Un exponent d'aquest tipus d'inicis és l'episodi "A Girl Named Pixley" (*Sports Night*, 2x09). Després d'un breu segment en el qual la parella de presentadors acomiada el programa fictici 'Sports Night,' es produeix un diàleg entre ambdós, ja fora d'antena, que comença amb Casey dient: "Her name is Pixley". "Pixie?", pregunta Dan. "P-I-X-L-E-Y", corregeix Casey lletrejant el nom. A continuació, hi afegeix: "I'm going out tonight with a girl named Pixley". La solució expositiva a l'interrogant plantejat a l'inici —qui és Pixley?— es produeix relativament aviat, el retard expositiu és mínim. Malgrat tot, el diàleg posa èmfasi en el nom propi *Pixley* configurant una estructura narrativa basada en una progressió pregunta-resposta.

L'episodi "Galileo" (2x09) de *The West Wing* configura un altre exemple d'aquesta estratègia. El cold open ens mostra al president Bartlet i la cap de premsa C.J. Cregg mantenint una conversa mentre caminen pels passadissos de la Casa Blanca. El diàleg s'inicia també amb un nom propi de la manera següent:

BARTLET

Galileo 5.

C.J.

Yes, sir.

BARTLET

Just the name.

C.J.

Galileo 5.

BARTLET

You can feel the adventure.

C.J.

Yes indeed.

BARTLET

NASA's great at naming things.

C.J.

They are.

BARTLET

Mercury, Apollo, Atlantis, The Sea of Tranquillity, The Ocean of Storms.

C.J.

Good names.

BARTLET

The first time I heard Galileo 5? The way the imagination immediately it reminded me of the way folks in my generation felt when we heard 'Yellow submarine'.

A mesura que avança el cold open es revela que Galileo 5 és el nom d'una missió espacial que té com a objectiu explorar el planeta Mart. El diàleg està estructurat de manera que la informació s'ofereix de mica en mica, de forma distribuïda. El punt de partida és un nom propi que, en un inici, resulta una incògnita però que, més endavant, l'espectador familiaritzat amb els noms Mercury o Apollo podrà identificar amb una missió espacial. La repetició constant del nom Galileo 5 al llarg del diàleg incideix sobre el fet que l'audiència en desconeix el significat. Mitjançant aquesta redundància, el guionista dóna importància al nom i, alhora, provoca que l'espectador es faci la pregunta: Què o qui és Galileo 5? A cada repetició del nom, la narració incita a un nou replantejament de la pregunta, establint la lògica del relat. L'espectador percep de manera evident que l'estructura de l'episodi està basada en un esquema pregunta-resposta i que, per tant, després de la qüestió que planteja la primera línia de diàleg, allò que cal esperar a continuació és que la narració desveli el significat de Galileo 5.

Aaron Sorkin explicita en la seva escriptura episòdica el “model de narrativa erotètica” de Noël Carroll —“the erotetic model of narrative” (1996, 89). Prenent com a base l'obra de V. I. Pudovkin (1960), Carroll defineix l'estructura erotètica com la forma principal del cinema de Hollywood, basada en una progressió lògica entre preguntes i respostes. En paraules de Carroll, “the core narrative structures of Hollywood-type films . . . involve generating questions that ensuing scenes answer” (88). Aquest model narratiu considera que, al marge de relacions espacio-temporals, l'evolució del relat cinematogràfic es troba

marcada per la cerca de respostes a aquelles preguntes plantejades amb anterioritat. “Given the erotetic model, we can say what it is that audiences expect: they expect answers to the questions that earlier events have made salient” (89), assevera Carroll. De la mateixa manera, l’espectador de “Galileo” espera que la pregunta que planteja Sorkin en la primera línia de diàleg —a què fa referència Galileo 5?— sigui resolta. No és només una voluntat sinó que les expectatives que genera el mateix relat condueixen a l’audiència cap a aquesta inevitable expectativa; “we not only want but expect answers to questions that have assertively been put before us”. Quan l’espectador s’enfronta a un episodi televisiu escrit per Aaron Sorkin, l’experiència prèvia amb l’obra precedent de l’autor, així com la coneixença de la narrativa audiovisual contemporània, condueixen aquest espectador a esperar que el relat, tard o d’hora, doni resposta a les preguntes plantejades en l’inici in media res. En la majoria de les ocasions, els inicis episòdics de Sorkin estan concebuts des del punt de vista d’allò que Carroll anomena “a question scene” (98), una escena que té com a funció principal el plantejament de preguntes narratives, i no acostumen a actuar simplement com una “establishing scene”, dedicada simplement a introduir personatges i ambient.

Carroll diferencia també entre dos tipus de qüestions com a motor de la narrativa erotètica: “micro-questions” i “macro-questions” (89). Aquesta distinció jeràrquica situa les “microqüestions” en una posició d’inferioritat, subordinades a les “macroqüestions”, que Carroll defineix com “ones for which we await answers throughout most of the film, and which may be

thought of as organizing the bulk of significant action in the movie” (90). Traslladant aquesta terminologia de Noël Carroll a l'àmbit televisiu podem establir, d'una banda, que les “macroqüestions” equivaldrien a aquells interrogants que es mantenen durant tota una temporada, o durant un episodi, segons l'estructura —serial o episòdica— que utilitzi la sèrie en qüestió. Les “microqüestions”, d'altra banda, correspondrien a preguntes de resolució intraepisòdica. En el cas d'Aaron Sorkin, la tendència del guionista cap a arcs narratius que rarament sobrepassen l'extensió de l'episodi, més enllà d'esdeveniments puntuals, podem parlar de “macroqüestions” en aquelles ocasions, com a “What Kind of Day Has It Been”, en que les qüestions plantejades a l'inici no obtenen resposta fins el darrer tram o ben avançat l'episodi. En canvi, les “microqüestions” serien aquelles que el relat respon a curt termini, com succeeix en el cas de “Smoky”, “Galileo” o “When Something Wicked This Way Comes”. Sorkin utilitza indistintament els dos tipus de qüestions en la concepció erotètica dels seus inicis episòdics.

L'inici interrogatiu: la pregunta com a detonant

De forma més específica, determinats inicis episòdics basats en una estructura in media res que irromp enmig d'una conversa prenen una oració interrogativa com a punt de partida o s'articulen al voltant de la pregunta explícita d'un personatge. En aquests casos, el model narratiu erotètic s'evidencia de la següent manera: en la primera frase de diàleg de l'episodi, o en

les primeres rèpliques d'una conversa in media res d'obertura episòdica, un personatge formula una pregunta que no obté una resposta completa o immediata; aquesta pregunta anuncia a l'espectador de forma manifesta quina és aquella qüestió que el relat haurà de resoldre més endavant. El diàleg, doncs, exposa de forma immediata l'estructura narrativa de l'episodi.

“Game On” (*The West Wing*, 4x06) representa un clar exemple d'aquest tipus d'inicis interrogatius. Sobre el títol de l'episodi, blanc sobre negres, podem sentir la primera frase d'un diàleg entre Toby i Leo. “A crisis of confidence?”, pregunta Toby. La imatge mostra llavors als dos personatges al despatx de Toby. “Yeah”, respon Leo. La conversa continua i el cap de gabinet hi afegeix: “I was on the helicopter with him earlier this morning and I'm telling you, he's second guessing himself, he's revising answers in his head...”. La qüestió que aquest inici planteja és qui està tenint una crisi de confiança. El punt de la història on se situa l'episodi, en plena campanya per a la reelecció de Bartet, suggereix que Leo i Toby parlen del president. Tot i així, no és fins més endavant que el diàleg respon explícitament a la pregunta plantejada a l'inici. “I think whatever answers he gives, we should just say: ‘That's terrific, Mr. President’”, diu Leo.

Un cop més, es fa palesa la preferència de Sorkin, sobretot en els inicis, pels moments en els quals la informació presentada en el diàleg només té un significat complet per als personatges. Amb independència del desenvolupament de cadascun d'aquests moments, el guionista prima la posició d'inferioritat i desconcert

de l'audiència respecte al relat. El fet que en múltiples ocasions la interrogació que obre l'episodi aparegui en forma de voice over encara sobre els crèdits inicials, com succeeix en el cas de "Game On", augmenta encara més la sensació d'in media res abrupte i la desorientació de l'espectador. L'inici del diàleg sorprèn l'espectador en anticipar-se a la imatge, de manera que ha de parar atenció a la banda de so identificant les veus dels personatges mentre prova de seguir una conversa en la qual s'ha elidit o donat per sobreentesa una informació cabdal. Aquest és un recurs que Sorkin utilitza en múltiples ocasions al llarg de la seva obra. En l'àmbit cinematogràfic, el guionista utilitza aquesta estratègia en l'inici de *The Social Network*. El film s'inicia amb una conversa ja encetada entre Mark i Erica que, a més, parteix d'una interrogació. El següent fragment correspon a l'inici de la pel·lícula tal i com figura en la primera pàgina del guió original escrit per Aaron Sorkin:

FROM THE BLACK WE HEAR--

MARK (V.O.)
Did you know there are more people with
genius IQ's living in China than there
are people of any kind living in the
United States?

ERICA (V.O.)
That can't be true.

MARK (V.O.)
It is true.

ERICA (V.O.)
What would account for that?

MARK (V.O.)
Well first of all, a lot of people live
in China. But here's my question:

FADE IN:

INT. CAMPUS BAR - NIGHT

MARK ZUCKERBERG is a sweet looking 19 year old whose lack of any physically intimidating attributes masks a very complicated and dangerous anger. He has trouble making eye contact and sometimes it's hard to tell if he's talking to you or to himself.

ERICA, also 19, is Mark's date. She has a girl-next-door face that makes her easy to fall for. At this point in the conversation she already knows that she'd rather not be there and her politeness is about to be tested.

The scene is stark and simple.

MARK
How do you distinguish yourself in a
population of people who all got 1600 on
their SAT's?

La pregunta inicial —“Did you know there are more people with genius IQ's living in China than there are people of any kind living in the United States?”— és el detonant de l'extensa primera escena de la pel·lícula i, malgrat no plantejar una incògnita relacionada explícitament amb la narració de la pel·lícula, sí que ofereix a l'espectador la clau per entendre les motivacions del personatge de Mark Zuckerberg. Aquesta pregunta inicial reverbera en la qüestió “How do you distinguish yourself in a population of people who all got 1600 on their SAT's?”, un interrogant al qual, atenent novament el model erotètic de Carröll, la resta de la pel·lícula donarà resposta a

mesura que es desenvolupi la història de Zuckerberg i la creació de la xarxa social Facebook.

És necessari destacar també en aquest punt com és el mateix Sorkin qui, a partir del guió, precisa l'inici del diàleg en voice over —“(V.O.)”— des de negres —“From the black we hear”— fins la qüestió clau, instant en el qual entra finalment la banda d'imatge, donant èmfasi a les paraules del personatge. Per tant, no és la direcció de David Fincher la que determina la posada en escena d'aquest començament, sinó l'escriptura del guionista. La sensació de desconcert que aquest inici produeix a l'espectador es troba planificada per Sorkin des del guió i, a partir d'aquí, és traslladada a la pantalla cinematogràfica. En l'àmbit televisiu, en el qual el control del showrunner sobre el text final no admet discussió, és evident que l'escriptura de Sorkin marca la pauta de la posada en escena dels inicis episòdics basats en un diàleg en voice over.

Un exemple evident d'aquesta tipologia d'inicis interrogatius s'aprecia al començament de la sèrie *The West Wing*, en l'episodi “Pilot” (1x01). Aquest inici, concebut des d'un in media res radical, és també una bona mostra del compromís de Sorkin amb aquest mecanisme narratiu. La sèrie obre amb el personatge de Sam Seaborn assegut a la barra d'un bar amb un altre home (Billy), qui més endavant descobrim que és periodista. El local és ple de gent però l'ambient és relaxat. Un cambrer els serveix unes copes i es produeix el següent diàleg.

SAM

I don't think we're gonna run the table, if that's what you're asking.

BILLY

It's not. Deep background. I'm not gonna come close to using your name.

SAM

You're not gonna come close to getting a quote, either.

BILLY

Why are we sitting here?

SAM

You sat down.

BILLY

Is Josh on his way out?

SAM

No.

El diàleg s'articula al llarg de dos enunciats interrogatius clau —“Why are we sitting here?” i “Is Josh on his way out?”— que evidencien, per una banda, una microqüestió que donarà peu a una trama secundària i, per l'altra, la macroqüestió primordial de l'episodi. El fet que Billy preguntí a Sam per què seuen en

aquell punt concret de la barra alerta l'espectador sobre la importància de l'acte, al mateix temps que promet una solució narrativa a la incògnita. Aquesta solució es produeix cap al final de l'escena, quan Sam intercanvia mirades amb Laurie (Lisa Edelstein) i queda clar que el personatge ha triat la ubicació idònia per mantenir contacte visual amb la noia.

La qüestió principal al voltant de la qual s'articula tot el diàleg és, però, "Is Josh on his way out?". Aquesta pregunta planteja la gran incògnita de l'episodi —serà Josh acomiadat de la Casa Blanca?— i determina la progressió de la narració. La resposta a aquesta macroqüestió no apareixerà fins al final de l'episodi quan, en una "escena de resposta" —"answering scene" (Carroll 1996, 98)— al despatx Oval, el president Bartlet solventa el conflicte amb una simple advertència verbal i Josh, finalment, no perd el seu lloc de treball.

Tanmateix, la pregunta inicial de l'episodi serveix també de detonant per a la formulació d'altres microqüestions que, si bé supeditades a la incògnita principal, marcaran la progressió del relat i la implicació de l'espectador en la història. D'entrada, la qüestió "Is Josh on his way out?" suscita a l'espectador que tot just s'introdueix en l'univers diegètic de *The West Wing* un dubte immediat: Qui és Josh? La qüestió demana una resposta que es dilata fins passats uns minuts quan es produeix, finalment, la presentació del personatge. Josh està dormint sobre la taula del seu despatx quan el so d'un *beeper* el desperta. Llavors, el personatge fa una trucada de telèfon que Sorkin utilitza per identificar-lo davant l'audiència: "This is Josh

Lyman. What's going on?". Una altra microqüestió derivada de la pregunta inicial és "per quin motiu Josh hauria de dimitir, o per què pot ser acomiadat del seu càrrec?". La resposta a aquesta incògnita es produeix al final del primer acte. Josh repassa al seu despatx una gravació del debat televisiu en el qual va participar la nit anterior. El dispositiu de multiplicació de pantalla serveix com a recurs per al flashback. A través de la gravació l'espectador descobreix que, durant el programa, Josh va fer unes declaracions polèmiques respecte a l'Església catòlica i, per aquest motiu, el president està rebent pressions perquè l'acomiadi.

Des del primer moment, l'enunciat interrogatiu que es formula en els primers segons del pilot de *The West Wing* defineix l'estructura de l'episodi, així com la jerarquia de qüestions que l'espectador haurà d'esperar que el relat respongui. És evident que la pregunta primordial que es planteja és si Josh serà o no acomiadat. Tot i així, abans de dirimir aquest punt, l'espectador necessita resposta a unes preguntes prèvies —qui és aquest personatge? què ha fet?— per situar-se en un nivell de coneixement sobre la història que li permeti avaluar el conflicte plantejat. Es produeix una acumulació de qüestions derivades directament o indirecta de la interrogació inicial que produeixen en l'audiència una primera sensació de desorientació, però, al mateix temps, la narració evoluciona amb la promesa de resoldre totes les preguntes plantejades, una per una i de forma progressiva, abans de la fi de l'episodi.

Una altra mostra d'aquesta estratègia in media res basada en una interrogació la trobem en l'inici de "War Crimes" (*The West Wing*, 3x05). L'episodi comença amb el títol "Sunday" sobreimpressionat en pantalla mentre veiem la part del darrere de la sala de premsa de la Casa Blanca i sentim el murmuri dels periodistes. Tot indica que una roda de premsa és a punt de començar; els corresponsals de premsa es dirigeixen a la part frontal per ocupar els seus llocs. Tan bon punt apareix C.J., una periodista li pregunta: "Do we know what kind of gun it was?". "Which gun?", replica C.J. En aquest cas, la doble pregunta inicial guia l'espectador al llarg de la resta del teaser plantejant la incògnita d'un tiroteig en el qual han intervingut diversos tiradors. A mesura que progressa la roda de premsa C.J. informa els periodistes que el tiroteig ha tingut lloc a Texas en una església baptista. El sospitós va treure una pistola del calibre .38, va obrir foc i va ferir el senyor Winter. Segons va explicant C.J., un dels agredits va treure llavors una Glock i va disparar al tirador. Un dels trets, però, va ferir una nena que es troba en estat crític. De sobte, li passen una nota a C.J. Es confirma que la nena ha mort. La seqüència ofereix una transició veloç del desconcert inicial a la revelació final. Aquí el retard expositiu és mínim, el teaser funciona al mateix temps com una escena de pregunta i com una escena de resposta, dins el model erotètic. En aquest cas, la narració no concedeix temps a l'espectador per a la formulació d'hipòtesis perquè està enfocada cap a una estratègia de sorpresa.

En algunes ocasions, els interrogants derivats d'un inici en forma de diàleg interrogatiu no obtenen resposta durant el relat

i traeixen la promesa de resolució implícita. Una bona mostra d'aquest fet és l'episodi de *The West Wing* "The Portland Trip" (2x07). El teaser obre amb el so d'unes sirenes. Tot seguit, veiem la imatge d'uns policies motoritzats que acompanyen el cotxe oficial del president i el seu seguici. Dins del vehicle presidencial, Charlie (Dulé Hill) i Bartlet mantenen la conversa següent:

BARTLET

He wants to meet with me on the way back?

CHARLIE

Yes, sir.

BARTLET

On the way back?

CHARLIE

Yes, sir.

BARTLET

The Assistant Energy Secretary is flying to Portland in the middle of the night so he can meet with me on Air Force One on the way back?

CHARLIE

Yes, sir.

BARTLET

The day-to-day experience of my life has changed in many ways since taking this job.

CHARLIE

I would imagine, sir.

D'entrada, la pregunta inicial —“He wants to meet with me on the way back?”— planteja dues micro-qüestions: Qui vol reunir-se amb el president? Quan i on tindrà lloc aquesta reunió? La resposta a ambdós interrogants s'ofereix a continuació després d'un breu retardament. El diàleg exposa que Bartlet s'ha de reunir amb l'ajudant del secretari d'Energia i que la reunió tindrà lloc a l'Air Force One durant el trajecte de tornada del viatge del president a Portland. Tot i la claredat expositiva de la resposta, aquest inici proposa una pregunta ulterior —per què l'ajudant del secretari d'Energia es vol reunir amb el president? — que el relat abandona sense resolució. Durant l'episodi, es produeixen diverses mencions a aquest esdeveniment a mode de recordatori i en la darrera escena es recupera novament la qüestió. Bartlet manté un diàleg amb Toby en el qual s'insisteix en el fet que l'ajudant del secretari d'Energia és a l'avió per reunir-se amb el president en el trajecte de tornada. Malgrat la promesa narrativa que s'ha mantingut des de l'inici, el relat no ofereix resposta al motiu d'aquesta reunió anticipada; l'espectador ni tan sols arriba a presenciar el moment. En definitiva, l'inici interrogatiu es revela en aquest cas com un mer recurs narratiu per justificar l'ambientació nocturna de l'episodi. La reunió programada per al viatge de tornada ha

provocat un ajustament en l'agenda del president que l'obliga a viatjar de nit cap a Portland.

Aquest exemple demostra, un cop més, el compromís de Sorkin pels començaments in media res articulats a partir del diàleg. Fins i tot en aquells casos en els quals la qüestió inicial no serveix de punt de partida per a una estructura erotètica, el guionista té predilecció per aquest tipus d'obertures episòdiques. Sorkin utilitza aquest dispositiu narratiu in media res com a solució narrativa per captar l'atenció de l'espectador a través d'una estratègia de confusió. Per mínim que sigui aquest instant de confusió inicial, compleix la funció de precipitar el relat cap endavant alhora que posa en estat d'alerta un espectador que sap que ha de recuperar la distància que el separa dels personatges pel que fa al coneixement de la història.

1.1.1.4. La forma sorkiniana vs. altres mètodes d'exposició en el context *network*

La sèrie *Moonlighting* (*Luz de Luna*, ABC, 1985-89), creada per Glenn Gordon Caron, guarda algunes similituds amb l'obra televisiva d'Aaron Sorkin, sobretot pel que fa a la concepció dels diàlegs. Més enllà d'aquest aspecte, que serà analitzat amb major detall en posteriors apartats d'aquesta tesi, la primera temporada de *Moonlighting* conté un episodi que és clau per entendre la proposta de Sorkin, respecte als inicis episòdics en el context televisiu nord-americà.

L'episodi al qual fem referència porta per títol “The Next Murder You Hear” (1x04) i obre, seguint la clàssica estructura de la sèrie, amb una escena inicial a mode de pròleg —no és exactament un cold open, atès que ve precedida de la seqüència de crèdits— que posa en escena el crim que els protagonistes hauran de resoldre durant l'episodi. En aquest cas concret, l'escena introductòria mostra l'assassinat en directe d'un locutor de ràdio. Tot seguit, se'ns mostra un pla detall de la portada del diari *Los Angeles Tribune* on pot llegir-se el titular: “Radio Host Slain”, acompanyat d'una fotografia de la víctima. Llavors la imatge canvia a un pla més ampli per descobrir-nos que qui està llegint el diari són Maddie Hayes (Cybill Shepherd) i David Addison (Bruce Willis), la parella protagonista. De forma precipitada, els dos personatges es posen en moviment i aleshores es produeix el diàleg que es transcriu a continuació:

DAVID

What do you think?

MADDIE

I think it's sick and morbid.

DAVID

Yeah. Wild, isn't it? Everybody's talking about it. It should be our next case.

MADDIE

Excuse me?

DAVID

Don't you love it?

MADDIE

Who's the client?

DAVID

Excuse me?

MADDIE

Who's the client? Who's gonna hire us?

DAVID

What difference does it make? A murder is a murder is a murder. We solve this without a client.

Si analitzem aquest inici detingudament, aïllant cadascuna de les parts, podem identificar tres *beats* de la història resolts a partir de tres estratègies narratives diferents. En el primer, l'exposició del crim es produeix de manera directa. L'espectador és testimoni d'excepció de l'esdeveniment, tot i que la identitat de l'assassí es manté en l'anonimat per salvaguardar el suspens del relat. A continuació, l'insert del diari ofereix informació redundant sobre el crim i, al mateix temps, informa l'espectador que els dos personatges protagonistes són coneixedors dels fets. En aquest cas, es tracta d'una inversió de la clàssica premissa de la sèrie, hereva de la tradició del gènere negre, en la qual l'encàrrec d'un client serveix de punt de partida a la investigació

detectivesca. Per últim, el diàleg entre David i Maddie s'articula en base a la dinàmica aristotèlica clàssica "obstacle-acció" (Aristòtil 2008). David veu en l'assassinat del locutor de ràdio un nou repte professional que el motiva, però Maddie, per contra, descarta el cas perquè no reportarà beneficis econòmics a l'empresa. En conclusió, les tres parts de l'obertura queden resumides de la següent manera: exposició preliminar del conflicte, redundància i exposició del coneixement dels personatges sobre el conflicte i, finalment, conseqüències i dinàmica dels personatges envers el conflicte. Comparem ara aquesta estructura amb el concepte d'inici episòdic sorkinià vist en l'apartat anterior. Per norma general, Aaron Sorkin prescindeix de l'exposició preliminar del conflicte i de mostrar a l'espectador el coneixement dels personatges sobre el conflicte per iniciar el relat directament amb l'apartat d'obstacle i acció dels personatges al voltant del conflicte elidit. L'exemple de *Moonlighting* com a element comparatiu és especialment pertinent si tenim en consideració que "The Next Murder You Hear" podria funcionar com a episodi sorkinià, en el seu plantejament, prescindint de les dues parts inicials per obrir in media res amb el diàleg entre Maddie i David. De fet, tant l'obra de Sorkin com la sèrie de Glenn Gordon Caron utilitzen recursos inspirats en la *screwball comedy* del cinema dels anys 50 a l'hora de concebre el diàleg i el moviment dels personatges en escena. En conseqüència, l'única diferència entre l'inici d'aquest episodi de *Moonlighting* i el d'un episodi de *The West Wing*, *Sports Night* o *Studio 60 on the Sunset Strip* és la supressió i retardament de la part expositiva del relat.

L'exposició en les sèries professionals de dinàmica episòdica

Les sèries nord-americanes d'àmbit professional que combinen trames episòdiques amb arcs argumentals seriatos acostumen a resoldre l'exposició del contingut episòdic de forma concentrada i preliminar. És habitual que en sèries de gènere mèdic, policíac i judicial, els tres pilars genèrics del drama televisiu produït en l'entorn network als Estats Units, optin, com en el cas de *Moonlighting*, per una seqüència inicial —o cold open— a mode de pròleg que té com a únic objectiu l'exposició directa de la trama episòdica. Així succeeix, per exemple, en el cas de la sèrie *Law & Order*, que acostuma a començar els seus episodis amb una escena inicial que exposa el crim que haurà de ser investigat i jutjat durant l'episodi. Aquest fragment introductori, o bé mostra el crim en si mateix o el seu descobriment —l'aparició d'un cadàver, la constatació d'una desaparició etc. Tot seguit, la sèrie recorre a mostrar-nos els policies protagonistes en l'escena del crim, recopilant i ordenant la informació del pròleg per tal de completar l'exposició. D'aquesta manera, la sèrie allibera l'exposició del conflicte principal durant els primers minuts de l'episodi reservant la resta del metratge per al posterior desenvolupament de la trama.

És la mateixa estructura que segueixen sèries com *X-Files* o *NYPD Blue*. En aquest tipus de sèries, l'arribada dels protagonistes a l'escena del crim o l'indret a investigar ve acompanyada del diàleg “What do we got here?” / “What happened here?” o d'una expressió similar que serveix de detonador per a l'exposició dels fets a través del relat analèptic

d'un altre personatge. *X-Files*, a més, acompanya la imatge de l'escena del crim amb un títol sobreimpressionat que té la funció d'orientar de forma immediata l'espectador en el temps i l'espai. La sèrie *ER* (*Urgencias*, NBC, 1994-2009) segueix el mateix patró d'exposició a través d'un diàleg induït, amb la diferència que en la dinàmica del drama mèdic —com també succeeix en el judicial— no són els protagonistes qui es desplacen a un indret forà, estrany, sinó que són els personatges episòdics i els seus conflictes aquells que irrompen en l'espai familiar serial. Al marge d'aquest fet, la sèrie *ER* presenta la mateixa estratègia expositiva que *NYPD Blue*. Amb l'arribada sobtada d'un nou pacient a la sala d'urgències de l'hospital County General, la pregunta "What we got here?" dona peu al relat expositiu. Un infermer o el personal de l'ambulància s'encarreguen de respondre la pregunta oferint una presentació dels nous personatges i un resum de la situació que serveix d'exposició immediata per a l'espectador.

Un exemple molt clar de la tendència cap a l'exposició immediata i preliminar del drama de tipus professional en l'entorn network el representa la sèrie *Hill Street Blues*, referent de l'anomenada segona edat d'or de la televisió dels Estats Units i pionera —juntament amb *St. Elsewhere* (NBC, 1982-88)— en la hibridació genèrica entre serial i sèrie episòdica. El drama policial creat per Steven Bochco i Michael Kozoll requereix d'un espectador fidel, amb un coneixement exhaustiu de l'univers diegètic, pel que fa al seguiment de les trames serials que planteja la sèrie. En canvi, *Hill Street Blues* dedica un espai molt breu de metratge a l'exposició de les trames episòdiques.

Ho fa mitjançant una escena rutinària que, a banda d'eficaç, ha esdevingut amb el pas del temps una marca d'identitat de la sèrie. El model d'episodi de *Hill Street Blues* obre amb un teaser que, a banda d'oferir un retrat relaxat de la comissaria de policia i els seus protagonistes en un moment excepcional de distensió, serveix d'exposició de les trames en les qual se centrarà l'episodi en qüestió. Un títol amb lletres blanques sobre fons negre amb les paraules "Roll Call", acompanyades d'una hora del dia, introdueixen una escena inicial en la qual el Sargent Phil Esterhaus (Michael Conrad) exposa i orienta els seus homes, i al mateix temps l'espectador, sobre els darrers esdeveniments ocorreguts. Esterhaus passa llista als seus homes, assigna tasques i, a mode de *briefing*, ofereix una exposició essencial sobre les trames de l'episodi en forma de resum esquemàtic. Aquestes rondes finalitzen amb la cèlebre frase "Let's be careful out there" que marca el canvi d'espai, entre la confortabilitat d'una comissaria de policia concebuda com a llar familiar i l'hostilitat d'una ciutat anònima, i el progrés en l'estructura del relat, de la part expositiva, al desenvolupament del conflicte.

1.1.1.5. How we got here?

Segons la definició de TVtropes.com, s'anomena "How we got here" a "a type of In Medias Res/Whole Episode Flashback, where the story opens at a point at the middle or near the end of the story, and the bulk of the story is spent showing how the character got to this point". Es tracta d'una estratègia narrativa

clàssica que troba el seu referent en la literatura occidental —en *L'Odissea* d'Homer— i que, des de llavors, ha estat utilitzada amb eficàcia tant en el mitjà literari com en altres formes d'expressió narrativa com ara el teatre —*Evita*, *The Phantom of the Opera* (*El fantasma de l'Òpera*)—, el cinema —*All About Eve* (*Eva al desnudo*, 1950), *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950)— o el còmic —*Megaman*. En l'entorn televisiu, sèries com *The Twilight Zone* (*Dimensión desconocida*, CBS, 1959-64) o *The Dick Van Dyke Show* (*El show de Dick Van Dyke*, CBS, 1961-66) utilitzen el dispositiu “How we got here” de forma esporàdica en episodis puntuals. L'episodi ‘To Serve Man’ (3x24) de *The Twilight Zone*, per exemple, comença amb un personatge, Mr. Chambers, atrapat en una habitació a l'espai. Llavors, una *voice over* dona pas a un relat que ocupa la major part de l'episodi i explica com el protagonista ha arribat a la situació inicial. ‘The Howling Man’ (2x05) presenta una estructura similar. L'episodi comença amb un ancià David Ellington dirigint-se a càmera, en un tret característic de la sèrie, per prometre a l'espectador que ho explicarà tot al voltant “d'una història increïble”. Ellington inicia el relat i un encadenat introdueix un flashback que narra l'encontre del personatge amb un pres que resulta ser el diable. Al final de l'episodi, el relat retorna al temps inicial per a la conclusió. En el cas de *The Dick Van Dyke Show*, aquells episodis que relaten esdeveniments anteriors al casament entre Rob (Dick Van Dyke) i Laura (Mary Tyler Moore) —“Oh How We Met the Night That We Danced” (1x05), “The Attempted Marriage” (2x04), “No Rice at My Wedding” (5x05)— també estan concebuts amb aquesta

estructura, des d'una perspectiva serial, així com aquell que narra el naixement del seu fill Ritchie, “Where Did I Come From?” (1x15).

Tot i alguns exemples puntuals en el passat, l'estructura “How we got here?” s'ha popularitzat en les darreres tres dècades fins a esdevenir un tret estilístic característic de la narrativa televisiva dels Estats Units d'Amèrica. Aquesta pràctica ha esdevingut habitual pel que fa a la concepció dels inicis serials, com bé assenyala Jason Mittell. “This device of starting a pilot at a moment of climax and looping back to explain how we arrived at this point has become popular for many complex series, including *Breaking Bad*, *Damages*, *Revenge*, and *Veronica Mars*” (2015, 61). Un altre exemple en aquest sentit és *The Sopranos*. El pilot de la sèrie creada per David Chase obre amb Tony Soprano (James Gandolfini) a la consulta de la Doctora Melfi (Lorraine Bracco) explicant que ha patit un atac de pànic. La resta de l'episodi se centra, a partir d'aquesta escena inicial, en un flashback que relata els fets que han conduït a aquesta situació.

Més enllà dels episodis pilot, la sèrie *X-Files* utilitza aquest recurs amb molta freqüència —“Monday” (6x14), “Bad Blood” (5x12), “Travelers” (5x15), “Redrum” (8x06), el doble episodi “Colony (1)” (2x16) i “End Game (2)” (2x17)— de la mateixa manera que el *remake* de *Battlestar Galactica* —“Act of Contrition” (1x04), “Resurrection Ship (1)” (2x11), “Black Market” (2x14). També en el gènere de la comèdia, la sèrie *How I Met Your Mother* (*Cómo conocí a vuestra madre*, CBS, 2005-14)

utilitza un inici in media res del tipus “How we got here?” en nombroses ocasions, en episodis com “Nothing Good Happens After 2 A.M.” (1x18), “Brunch” (2x03), “World’s Greatest Couple” (2x05), “Lucky Penny” (2x15) o “Something borrowed” (2x21). Fins i tot la premissa de la sèrie, que parteix d’un pare explicant als seus fills adolescents com va conèixer la seva mare a través d’un relat analèptic, segueix la mateixa fórmula “How we got here?”. Però si hi ha una sèrie que ha fet d’aquest dispositiu narratiu un dels seus senyals d’identitat, aquesta és *Alias* (ABC, 2001-06). La sèrie creada per J.J. Abrams arrenca, en el seu episodi “Truth Be Told” (1x01), amb Sydney Bristow (Jennifer Garner) sent torturada per dos guardes taiwanesos per saltar, a continuació, a un moment del passat de la història en el qual la noia finalitza un examen a la universitat. Més endavant, la sèrie retorna al flashforward inicial per deixar la protagonista en una situació límit, emmanillada a una cadira i inconscient. A partir d’aquest punt, l’episodi intercala el desenvolupament d’aquesta situació amb un relat analèptic que narra com Sydney ha arribat a aquest moment crític. Finalment, a les acaballes de l’episodi, el relat principal connecta amb la seqüència en flashforward per resoldre la situació de perill de la protagonista i concloure la trama episòdica. “Q&A” (1x17) o “Phase One” (2x13) representen altres exemples d’episodis d’*Alias* que utilitzen aquest tipus de dispositiu. De fet, J.J. Abrams és assidu a aquest mecanisme narratiu. *Mission: Impossible III* (2006) comença amb la mateixa estratègia, de la mateixa manera que *Cloverfield* (*Monstruoso*, 2008), pel·lícula dirigida per Matt Reeves i produïda per Abrams. La sèrie *Lost*, co-creada

pel mateix Abrams juntament amb Damon Lindelof i Jeffrey Lieber, i desenvolupada posteriorment per Lindelof i Carlton Cuse com a showrunners, també utilitza amb freqüència aquesta estructura narrativa en episodis com “The Brig” (3x19), “Exposé” (3x14), “Catch-22” (3x17) o “316” (5x06).

A banda d'*Alias*, la sèrie *Cold Case* (*Caso Abierto*, CBS, 2003-10) també ha fet de l'estructura “How we got here” una marca d'identitat. Tots els episodis d'aquest drama policíac de tipus procedimental segueixen la mateixa fórmula narrativa: el cold open presenta un assassinat que ha tingut lloc en el passat i, a partir d'aquest instant, l'episodi mostra a través de seqüències en flashback la cadena d'esdeveniments que han conduït al crim a mesura que avança la investigació.

Sorkin i el How We Got Here?

En el cas de l'obra televisiva d'Aaron Sorkin, el guionista utilitza aquesta estructura en nombroses ocasions, sobretot en el cas de *The West Wing*. Un exemple clar d'aquesta pràctica el trobem en l'episodi de final de temporada “What Kind of Day Has It Been” (1x22). El cold open situa l'acció a Virginia, on Jed Bartlet manté una xerrada amb estudiants en un auditori. En finalitzar l'acte, quan la comitiva presidencial abandona l'edifici, l'agent Gina Toscano (Jorja Fox) veu alguna cosa que l'inquieta entre la multitud i, de sobte, alça la vista amb cara de pànic. Els crèdits inicials de la sèrie interrompen el crit que Toscano és a punt de fer però l'espectador, lògicament, intueix que algun fet

negatiu és a punt de succeir. Cap al final de l'episodi, el relat retorna a aquesta seqüència inicial per mostrar, aquest cop, la imatge de dos homes armats darrere d'una finestra. El crit, abans truncat de l'agent Toscano, ara és audible: "Gun!". Els dos homes obren foc contra la comitiva mentre Bartlet i la resta de l'equip presidencial s'afanyen a posar-se a cobert. Una fosa a negres tanca l'episodi en ple tiroteig mentre una veu en off es pregunta, com ho fa l'espectador en aquest moment: "Who's been hit? Who's been hit?".

Es tracta de la mateixa estratègia narrativa que vèiem en el cas d'*Alias*. La sèrie de J.J. Abrams és posterior a *The West Wing* però Sorkin utilitza els recursos del thriller, de la mateixa manera que ho fa Abrams, per captar l'atenció de l'espectador a través d'un in media res sobtat, desconcertant. Tant "What Kind of Day Has It Been" com "Truth Be Told", el pilot d'*Alias*, comencen amb una seqüència que col·loca els protagonistes en una situació de perill màxim: una tortura que acaba amb la protagonista inconscient, en un cas, i una situació indeterminada que s'intueix de perill, en l'altre. Situació que l'espectador no té el coneixement suficient per contextualitzar, però que assumeix amb impacte. En paraules de Jason Mittell, "ambiguity and tension" són els termes que defineixen aquesta estratègia narrativa. Per una banda, tensió, perquè el relat s'inicia en un instant extrem que genera una intriga immediata sobre el futur d'uns personatges en situació de risc. "Both *The West Wing* and *Alias* have started episodes with a moment of tension or suspense, with a keyed caption cuing a chronological shift backward (for instance, '72 hours earlier'), and the rest of

the episode leading back to this original moment in the plot, repeating it and resolving the crisis”, diu el mateix Mittell (2010, 225). Per tant, aquest dispositiu treballa el suspens a través de la interrupció. La seqüència inicial en flashforward culmina en un veritable *cliffhanger*, deixant l'acció suspesa fins a una resolució que es farà esperar fins al final de l'episodi. En el cas de *The West Wing*, en tractar-se d'un final de temporada, la intriga sobre les conseqüències del tiroteig per als protagonistes es manté fins a l'inici de la següent temporada, amb l'episodi doble “In the Shadow of Two Gunmen: Part I & II” (2x01-02).

Per una altra banda, Mittell parla d'ambigüitat perquè l'inici episòdic in media res cerca, al mateix temps, el desconcert de l'espectador sobre allò que està veient, projectant una curiositat cap al passat de la història. En aquest tipus d'estructures narratives, de fet, el relat del passat ocupa la major part de la narració perquè és allà on la història guarda un major desenvolupament i interès. La situació de tensió inicial acostuma a resoldre's de forma veloç, tancant el conflicte amb la màxima brevetat possible, com ja succeïa amb els cliffhangers de final-inici d'episodi dels serials cinematogràfics dels Estats Units sorgits a principis del segle XX amb *What Happened to Mary* (1912) com a obra pionera. El clímax episòdic d'aquelles obres presentava de forma ineludible una circumstància de risc elevat —“perils”, en la terminologia del gènere recollida per Cline—, d'aparença fatal, que precisava d'una forma “diabolically conceived, insidiously perpetrated, destructively fatal, and seemingly inescapable” (1997, Pos. 172). Tot i que,

paradoxalment, la forma de desentortolligar la situació resulta, per norma general, ràpida i senzilla. *Green Hornet* (1940), adaptació del serial radiofònic creat per Fran Striker i George W. Trendle el 1936, representa un bon exemple d'aquesta pràctica. El dotzè episodi del serial, "Panic in the Zoo", culmina amb Green Hornet barallant-se i forcejant amb el mafiós Lefty Bates en una oficina del zoo Cooper. A l'exterior, un accident amb el carro de les crispetes inicia un incendi que s'estén ràpidament per tota la zona fins que arriba a la petita construcció de fusta on Bates i Britt Reid segueixen la batussa. La darrera imatge de l'episodi és la de l'oficina sent destruïda pel foc mentre els dos personatges queden atrapats sota les runes. Tot i aquest final, que fa honor a la condició de ser aparentment ineludible, l'inici del següent episodi, "Doom of the Underworld" (1x13), es presenta sense cap tipus de perill. Quan el relat retorna a l'oficina del zoo ja no hi ha ni rastre del foc i, a més, la baralla aferrissada que mantenien Green Hornet i Lefty Banes ha quedat reduïda a un interrogatori. No és l'únic exemple d'aquest tipus. Els clímax on la tensió del cliffhanger queda resolta de manera inversemblant, amb incoherències de continuïtat o recurrent a un mecanisme de *deus ex machina* són habituals en els serials clàssics. La repetició de l'escena climàtica en el moment de la resolució incorpora, amb freqüència, lleugeres alteracions sobre allò narrat en forma de "cop-out modifications", en paraules de Ben Singer (2001, 211). Aquestes evasives faciliten un desenllaç àgil del conflicte que permet prosseguir amb la dinàmica serial.

El dispositiu “How we got here?” molts cops cau també en els mateixos defectes de coherència narrativa en la solució del conflicte, posant al descobert la preponderància de l’inici in media res sobre el final. Si reprenem l’exemple d’*Alias*, la sèrie de J.J. Abrams resol amb relativa facilitat la situació de perill de Sidney Bristow a “Truth Be Told”. La noia aconsegueix desempallegar-se de les manilles que la mantenen immòbil gràcies a la seva habilitat i, finalment, pot alliberar-se del captiveri. El cliffhanger inicial plantejat a “Q&A” es resol amb la mateixa simplicitat. Després de precipitar-se a l’aigua dins d’un vehicle mentre és perseguida per la policia, Sidney supera la dificultat respirant aire dels pneumàtics fins que aconsegueix despistar els agents.

En el cas de *The West Wing* no es planteja una resolució ràpida al conflicte inicial, sinó que l’estructura “How we got here” s’utilitza, en la majoria d’ocasions, com a dispositiu centrat en desvetllar un misteri del passat. Un exemple inequívoc d’aquest tipus de mecanisme el trobem a “Life on Mars” (*The West Wing*, 4x21). El teaser de l’episodi s’inicia amb un títol sobreimpressionat que indica: “Tuesday. 5:58 A.M.”. Veiem Charlie Young esperant algú a l’entrada de la Casa Blanca. Després d’uns instants, apareix un taxi i una noia baixa del vehicle. Charlie l’acompanya cap a l’interior i la càmera se centra en un sobre que la noia duu a la mà. Travessen l’ala oest, creuant-se amb la resta de personatges protagonistes, fins que arriben al Despatx Oval. Un cop allà, la noia li entrega el sobre al president Bartlet, que l’obre i desvetlla que es tracta de la carta de dimissió de John Hoynes (Tim Matheson) com a

vicepresident. La dimissió es fa efectiva a les 6 A.M., puntualitza el text. Després dels crèdits inicials, el primer acte s'inicia amb el rètol "24 Hours Earlier" sobre negres. A partir d'aquest instant, l'episodi està dedicat, gairebé en la seva totalitat, a repassar els esdeveniments ocorreguts en les darreres vint-i-quatre hores, que han precipitat la dimissió de Hoynes. Els últims minuts de l'episodi serveixen perquè el relat torni a repetir l'escena inicial, de manera condensada aquest cop, per concloure amb un breu diàleg entre el president i Leo McGarry. "Yeah, we're gonna need a new Vice President", diu Bartlet. De la mateixa manera que en la resta d'inicis in media res utilitzats per Sorkin, el relat analèptic és clau a l'hora d'interpretar la història. Per aquest motiu, el guionista no acostuma a plantejar escenaris inicials que necessitin d'una resolució immediata. Sorkin no planteja l'episodi en base a les conseqüències de la dimissió de Hoynes per a l'administració Bartlet sinó que se centra en desvetllar les causes d'un fet ja consumat.

De fet, si retornem a l'exemple de "What Kind of Day Has It Been", tot i que en aquest cas concret el suspens sobre allò que l'agent ha vist supera la curiositat sobre els moments previs a l'inici de l'episodi, l'atemptat contra la comitiva del president deriva, en última instància, cap a una revisió del passat també en forma de "How we got here?" en els episodis immediatament posteriors "In the Shadow of Two Gunmen: Part I & II".

Un altre exemple d'aquest tipus d'estructures és l'episodi de *The West Wing* "The Stackhouse Filibuster" (2x17). En l'inici del

capítol, C.J. Cregg escriu un correu electrònic al seu pare explicant-li que no pot ser amb ell per culpa del senador Howard Stackhouse (George Coe) i les seves tàctiques obstruccionistes. El gabinet presidencial està a l'espera dels resultats de la votació d'una proposta de llei però el *filibuster*, tal com es coneix aquesta figura dins el sistema parlamentari dels Estats Units, els manté a tots a l'espera un divendres al vespre. En l'inici del primer acte, la voice over de C.J. llegint la carta introdueix un relat retrospectiu que s'inicia dilluns al vespre i que narra la proposta de llei que el senador Stackhouse vol obstruir. Un cop més, el relat analèptic que desenvolupa les causes del procés obstruccionista predomina per sobre de la resolució de la crisi inicial. De fet, l'episodi conclou sense que el filibuster desbloquegi la votació al Senat.

Sorkin utilitza també l'estructura "How we got here?" en una sèrie d'episodis temàtics que comparteixen una mateixa fórmula narrativa. Tots ells s'inicien amb un protagonista en crisi que acudeix a la consulta d'un psicòleg, un detonant que serveix per introduir un relat en flashback a partir del mateix relat oral del personatge i que narra els esdeveniments que l'han conduït a la condició actual. Sorkin utilitza aquest model d'episodi en la majoria de les seves sèries. A *Sports Night*, és Dan Rydell qui en l'episodi "The Local Weather" (2x16) visita la psiquiatra Abby Jacobs (Jayne Brook) amb la intenció d'anul·lar la cita del dia però, a la fi, acaba tenint una sessió en la qual relata els esdeveniments ocorreguts a la redacció de 'Sports Night' la nit anterior. A *The Newsroom*, en l'episodi "Bullies" (1x06), Will McAvoy torna a teràpia després de dos anys d'absència perquè

no pot dormir. Les coses han canviat, el seu psiquiatre habitual és mort i ara el seu fill ocupa el seu lloc. A Will no li agrada el canvi però, finalment, accedeix a tenir una sessió amb el jove. El periodista relata que ha rebut amenaces de mort com a conseqüència d'haver canviat les normes de la secció de comentaris de la pàgina web de la cadena de televisió on treballa. L'episodi retrocedeix en el temps, a través del relat oral de Will al Dr. Habib (David Krumholtz), per narrar els esdeveniments que han conduït al fet que ara el periodista hagi d'anar acompanyat d'un guardaespalles. *The West Wing* inclou també un episodi que segueix la mateixa temàtica i estructura: "Noël" (2x10).

En el capítol, Josh Lyman manté una sessió amb un psiquiatre la vigília de Nadal per processar l'estrès posttraumàtic que pateix el personatge des que va ser víctima del tiroteig de "What Kind of Day Has it Been". El punt de partida de l'episodi són dues preguntes del Dr. Stanley Keyworth a Josh: "How did you cut your hand?" i "What happened three weeks ago?". Aquestes qüestions plantegen unes incògnites que seran resoltes al llarg de l'episodi mitjançant una successió de flashbacks, un cop més, amb els elements de relat detectivesc. D'una banda, la reconstrucció dels fets a través dels flashbacks no és successiva, de manera que hi ha llacunes informatives que l'espectador ha d'anar omplint. Com bé apunta Jason Mittell (2015) "the flashbacks are rampant and not clearly signaled as chronological, with sound bridges between the present-tense therapy and past-tense events adding to a sense of disorientation that the episode uses to increase tension and

anxiety”. A més, el sumari que realitza Josh dels fets ocorreguts durant les darreres tres setmanes inclou imprecisions i, fins i tot, informació falsa que l’espectador visualitza en escenes que mai es van produir. Veiem Josh tallant-se la mà amb un got, accidentalment, una falsedat que emmascara un acte molt més autodestructiu que el personatge no desvetllarà fins a la fi de l’episodi. “These lying flashbacks are not differentiated from other past events until the end of the episode, leaving the audience to decode the contradictions and confusing chronology”, afirma Mittell (50). Així, malgrat l’espectador —guiat per les sospites del psiquiatre— pot intuir que Josh està mentint, l’entrecreuament d’aquesta dramatització amb escenes que sí van succeir en la història genera una ambigüïtat que l’espectador ha d’interpretar formulant les seves hipòtesis. “Noël” demana un espectador competent, capaç de descodificar correctament els mecanismes del relat. En paraules de Mittell (2015, 51) “complex television programs invite temporary disorientation and confusion, allowing viewers to build up their comprehension skills through long-term viewing and active engagement”.

Des d’un punt de vista genèric, allò que “Noël” pren com a referència en la seva estructura narrativa és la forma del relat detectivesc, centrat específicament en un dispositiu d’interrogatori. Un testimoni narra uns fets passats sota un punt de vista de focalització interna del relat i la veracitat d’aquesta informació ha de ser contrastada per tal d’esclarir el misteri de la història. De fet, un dels elements clau del gènere detectivesc és la confrontació d’informacions contradictòries

entre diferents versions d'un mateix esdeveniment segons el testimoni. En l'episodi, Sorkin aplica a una sèrie política de l'entorn network l'estratègia narrativa del narrador no fiable pròpia dels anomenats "puzzle films" contemporanis. Pel·lícules com, per exemple, *The Usual Suspects* (*Sospitosos habituals*, 1995), proposen unes regles narratives que l'espectador ha de destapar. Són un tipus de films de narració exhibicionista en la qual el dispositiu es troba en primer terme. Per tant, es tracta de pel·lícules que, com assevera Mittell, "invite us to observe the gears of the narrative mechanisms, even flaunting them in a display of storytelling spectacle" (2015, 51).

El dispositiu interrogatori també és el punt de partida per a l'ambigu relat interactiu que proposa el videojoc *Her Story* (2015), creat per Sam Barlow, en el qual el jugador assumeix el rol de detectiu analitzant el testimoni enregistrat d'una dona. A la fi, no existeix un final tancat que desvetlli el misteri i posi al descobert pistes falses o omissions sinó que és el jugador qui dona per finalitzada l'experiència un cop entén que ha estat capaç de desxifrar la història. Aquest fet connecta amb la idea de Mittell sobre els *puzzle films*: "The goal of these puzzle films is not to solve the mysteries ahead of time; rather, we want to be competent enough to follow their narrative strategies".

En la televisió, els precedents d'aquest tipus d'estructures es troba en *The Twilight Zone*, una sèrie sempre disposada a l'experimentació narrativa i formal. També la sèrie *Alfred Hitchcock Presents* (CBS, 1955-60, 1962-64; NBC, 1960-62, 1964-65) va produir episodis en els quals s'introduïa un relat

retrospectiu que incloïa escenes de flashback falses, com per exemple en els episodis “I Killed the Count: Part 2” (2x26) i “I Killed the Count: Part 3” (2x27). Hitchcock ja havia utilitzat aquest recurs en el cinema, a *Stage Fright* (*Pánico en la escena*, 1950).

Retornant a la fórmula narrativa comú a aquesta sèrie d'episodis temàtics, el referent televisiu d'aquesta estructura és l'episodi “Pilot” de *The Sopranos*. Anterior als episodis de Sorkin⁵, l'inici de la sèrie de David Chase obre amb Tony Soprano a la consulta de la Dra. Jennifer Melfi. A través del diàleg, aquesta escena inicial deixa clar a l'espectador que el *capo* mafiós ha patit un atac de pànic i que, per aquest motiu, acudeix a teràpia. La doctora li pregunta a Tony quins creu que han estat els motius del col·lapse i llavors aquest inicia un relat analèptic que ens duu fins al matí en què es va produir l'incident. La veu de Tony, enllaça el temps present amb el flashback convertida en voice over en un recurs habitual d'aquest tipus de mecanismes. El motiu de l'atac de pànic es desvetlla relativament aviat, en el primer terç de l'episodi, però el recurs li permet a David Chase —guionista i director de l'episodi— d'introduir els personatges principals i presentar el cap Soprano. El descobriment que són els ànecs de la piscina de Tony el detonant del col·lapse és sorprenent, sens dubte, però l'estructura de l'episodi no està enfocada cap a aquest punt de

⁵ L'episodi “Pilot” de *The Sopranos* s'emeté el 10 de gener del 1999 a HBO. El primer de la sèrie d'episodis d'Aaron Sorkin centrats en la visita d'un personatge a la consulta d'un psiquiatre, “The Local Weather” (*Sports Night*) va ser retransmés per la cadena ABC el 7 de març de l'any 2000. Font: tvrage.com

gir de la història sinó cap a presentar a l'espectador el complex entorn familiar i delictiu del personatge.

En el cas de l'obra de Sorkin, en canvi, l'ús del dispositiu "How I got here" sota la forma de revisió psicològica del passat recent d'un personatge presenta, en tots els casos, una estructura detectivesca enfocada al descobriment d'un aspecte fins llavors desconegut del passat del personatge. En el cas de *The Sopranos*, l'episodi anuncia durant els primers minuts que Tony Soprano ha patit un desmai a causa d'un atac de pànic. No existeix cap voluntat per part de Chase d'ocultar informació cabdal a l'espectador. Sorkin, per contra, planteja una narració ambigua en la qual l'espectador és conscient que existeix informació rellevant que desconeix i que haurà d'anar desxifrant, superant pistes falses i obstacles. Quan la Dra. Abby Jacobs li pregunta a Dan què va passar la nit anterior, en l'inici de "The Local Weather", ell respon: "I'm not allowed to tell you". Existeix una ocultació deliberada d'informació de la qual l'espectador n'és conscient. Sorkin evidencia el mecanisme narratiu de retardament, proposant des del començament de l'episodi el joc detectivesc. El mateix succeeix a "Bullies" i "Noël", que s'inicia amb Josh mentint sobre la ferida a la seva mà. Aquests processos d'ocultació funcionen, al mateix temps, com a promesa narrativa de resolució. L'espectador entén, a partir d'aquell moment, que la finalitat del relat serà respondre la qüestió inicial no resposta: Què va passar la nit anterior a la redacció de 'Sports Night'? Per què Will rep amenaces? Què li ha passat a Josh a la mà? A més, la resposta a aquestes preguntes ve acompanyada, en la majoria dels casos, d'una revelació de

caire més profund, que afecta la psicologia del personatge des d'un punt de vista serial. A "Noël", descobrim que Josh encara no ha superat el tiroteig del qual va ser víctima i s'ha autolesionat una mà. Finalment, a "Bullies", l'insomni de Will McAvoy amaga una amenaça de mort i, en última instància, un pare abusiu.

1.1.2. Exposició retardada

En la majoria d'ocasions, el dispositiu in media res ve acompanyat d'una estratègia de retard expositiu que postposa l'anunci d'aquella informació elidida a l'inici fins ben entrada la narració. Aaron Sorkin utilitza aquest mecanisme de forma sistemàtica al llarg de la seva obra televisiva. En algunes ocasions, el retard és breu i no es demora més enllà d'una seqüència. Altres vegades, la informació obviada no es recupera fins al final de l'episodi. En qualsevol cas, com veurem a continuació, el guionista utilitza aquest recurs com a mètode habitual a l'hora d'abordar els inicis episòdics.

1.1.2.1. Estructura detectivesca i demora

Una de les estratègies narratives més característiques de l'escriptura televisiva d'Aaron Sorkin és la utilització sistemàtica d'estructures de retardament expositiu. Al contrari del que marca el cànon televisiu clàssic, on l'estructura d'exposició immediata s'imposa com a solució òptima a la durada limitada del relat televisiu, Sorkin opta majoritàriament per un dispositiu d'exposició retardada tant en el nivell de l'episodi com en el de l'escena. Mitjançant el diàleg, el guionista utilitza el recurs de l'el·lipsi i la paralipsi per evitar una exposició "preliminar" —segons la nomenclatura de Mier Sternberg (1978) — i aposta, per contra, per un exposició tardana que acostuma a aparèixer de forma "concentrada" en el moment del clímax del relat.

La trama episòdica típica d'Aaron Sorkin està basada en una estructura en retrospectiva. En la majoria dels casos, el relat televisiu, de la mateixa manera que l'anomenat cinema clàssic de Hollywood, planteja una narrativa en la qual es parteix d'un conflicte inicial d'exposició immediata que progressa al llarg de l'episodi a través de complicacions i punts de gir fins a la seva resolució. És el que succeeix, de manera molt clara, en les sèries televisives de tipus “procedural” —procedimental— o en sèries com *Hill Street Blues*.

Sorkin trasllada l'estructura del relat detectivesc al gènere del drama i la comèdia d'àmbit professional amb alguns matisos. La trama principal d'un episodi de *House M.D.* (*House*, 2004-12), *CSI* o *The Mentalist* (*El Mentalista*, 2008-15) funciona en dues direccions: en progressió, a través d'un mecanisme de suspens que mira cap al futur, i en retrospectiva, propiciant la curiositat de l'espectador per un misteri del passat que cal resoldre. El relat planteja, d'aquesta manera, dues qüestions sobre les quals l'audiència haurà de plantejar les seves hipòtesis. En el cas de *House*, aquesta doble direccionalitat es resumiria en les preguntes: El pacient obtindrà una cura? Quin és l'origen de la malaltia? Malgrat que ambdues preguntes estiguin relacionades, la sèrie hàbilment marca una distinció clara entre causa i resolució del conflicte. Al llarg de les temporades, *House* deixa clar que per al seu personatge protagonista és més important resoldre el trencaclosques de l'origen de la malaltia que el futur dels seus pacients. És més, en ocasions, l'afecció del pacient es descobreix irreversible, però fins i tot en aquests casos el relat propicia en l'espectador una sensació de resolució

perquè House ha estat capaç d'esbrinar-ne la causa. El mateix succeix en sèries de gènere policíac com *Hill Street Blues*. L'exposició inicial del crim condueix a un relat que busca aclarir els fets anteriors a l'inici del relat i, al mateix temps, detenir els culpables. Aquesta estructura del relat clàssic detectivesc propicia que l'aparició de la pista definitiva, que restitueix aquell passat fins llavors incert, coincideixi amb el clímax de la narració. Immediatament després, aquesta revelació condueix de manera inevitable cap a una conclusió.

La principal aportació de Sorkin a aquesta estructura detectivesca és la diferència en el grau de coneixement dels personatges i l'espectador. És habitual que en l'obra televisiva del guionista, els personatges tinguin un coneixement més ampli sobre el conflicte i els antecedents que l'espectador. De manera que les llacunes de la narració ho són només per una audiència amb qui la narració estableix un joc conscient. En paraules de Lavik, sobre *The West Wing*, “the narration tends to call attention to the fact that some important piece of information is missing through repetition. Thus we quickly recognize this as a habitual structuring device and take it as an instance of the show's self-conscious cleverness” (2010, 79). Tot i així, el diàleg que s'estableix entre narratori i narració no es redueix només, com apunta Lavik, a un reconeixement per part de l'espectador de l'enginy del relat. Aquesta autoconsciència de la narració situa el mecanisme del retard expositiu en el terreny d'allò que Jason Mittell anomena “narrative special effect”, una de les característiques principals de la complexitat narrativa que ha adquirit la televisió nord-americana en els darrers anys.

Aquests moments “push the operational aesthetic to the foreground, calling attention to the constructed nature of the narration and asking us to marvel at how the writers pulled it off”. Sorkin atrau l’atenció de l’espectador sobre la forma de la narració a través de l’ús del retard expositiu fomentant així l’especulació de l’espectador sobre els mecanismes del propi relat. “Viewers watch complex programs in part to see ‘how will they do it?’”, defensa Mittell. “We watch these shows not just to get swept away in a realistic narrative world (although that certainly can happen) but also to watch the gears at work, marveling at the craft required to pull off such narrative pyrotechnics” (Mittell 2006, 35). Es genera d’aquesta manera allò que Marie-Laure Ryan anomena “metasuspens”, un tipus de suspens centrat en la forma del relat des d’una vessant crítica. “In metasuspense the focus of the reader’s concern is not to find out what happens next in the textual world but how the author is going to tie all the strands together and give the text proper narrative form” (Ryan 2001, 145).

L’escriptura de Sorkin evidencia l’estructura de retard expositiu, així com la presència de llacunes en el relat. La informació escatimada és perceptible i aquest buit queda remarcat a través de la repetició d’aquell coneixement mínim i incomplet. Amb aquest plantejament, la narració propicia la formulació d’hipòtesis per part de l’espectador sobre quan i com Sorkin completarà els buits del relat.

L’episodi de *The West Wing* “The Drop-In” (2x12) representa un exemple paradigmàtic de la típica trama sorkiniana basada en

una estratègia de retard expositiu amb un ús sistemàtic de la repetició en el diàleg com a recurs per evidenciar el dispositiu narratiu. Es tracta d'una subtrama breu que ocupa un total de quatre escenes de l'episodi. En la primera escena, es presenta a l'espectador un conflicte relacionat amb un sopar benèfic, qüestió que Toby comunica a Josh perquè aquest últim encarregui a C.J. la tasca de resoldre la situació. Fins la darrera de les quatre escenes que integren la subtrama, la narració oculta a l'espectador, de manera deliberada, informació essencial no només per anticipar quina és la missió de C.J. sinó per entendre la causa i naturalesa del conflicte.

Sorkin utilitza estratègies narratives del gènere detectivesc a l'hora de plantejar aquest tipus de trames. Encara que la trama avanci cap al futur, el relat mira cap al passat on el precedent és una incògnita. En el cas de Sorkin, però, tot i que en ocasions pugui semblar el contrari, l'espectador acostuma a tenir menys informació que els personatges.

A "The Drop-In", Sorkin fa ús de la repetició en el diàleg amb la frase "He didn't laugh at the joke" per remarcar l'existència del buit informatiu que la narració es nega a completar, al mateix temps que augmenta la sensació de curiositat en l'espectador per conèixer l'antecedent. A més, la reiteració de l'enunciat en boca de diferents personatges prepara el terreny perquè l'efecte sorpresa sigui encara major quan es reveli que era fals. "He did laugh", diu Corey Sykes (Rocky Carroll) mentre C.J. assenteix reconeixent els fets. "The President laughed at the joke, C.J.", afegeix Sykes, i en aquest instant, l'espectador descobreix que,

també com en el gènere detectivesc, la narració li havia ofert pistes falses i testimonis dubtosos en el procés de restitució del passat.

A la fi, el conflicte plantejat a l'inici de l'episodi es resol de manera directa, sense més punts de tensió en el relat. Cornelius Sykes accepta renunciar a la presentació del sopar benèfic. Tanmateix, el veritable conflicte de la subtrama no pertany al present de la història sinó que té origen en el passat: la lleialtat de Cornelius cap a l'Administració Bartlet té com a resposta la deslleialtat del gabinet presidencial amb l'humorista. Sorokin no evoluciona la trama des de l'acció del present, sinó des de la revelació de la informació del passat. En lloc de seguir un esquema d'acumulació de *beats* que engrandeixi la magnitud del conflicte, l'argument planteja un misteri del passat que l'espectador només podrà resoldre mitjançant el diàleg, la paraula. Així doncs, encara que la trama de Cornelius Sykes i C.J. tingui una evolució que suscita una certa noció de suspens —serà C.J. capaç de convèncer Sykes de renunciar a la invitació?— la curiositat cap a un moment desconegut i concret del passat és essencial. Si tenim en compte, com s'ha considerat anteriorment, que aquest episodi clau del passat és una incògnita només per a l'espectador, ja que a la fi queda provat que tots els personatges implicats en l'esdeveniment eren conscients dels fets, la narració sorokiniana posa de manifest en aquest cas la seva dimensió d'artifici narratiu al qual l'espectador es convida a participar de manera conscient. Mitjançant l'ús de paralipsis, la narració esquiva l'exposició d'informació essencial per a la comprensió del conflicte de la

trama plantejada. L'espectador és conscient d'aquestes omissions i espera el moment de la revelació sabent que el narrador li ofereix un punt de vista de la història deliberadament opac, en contrast, amb la informació que posseeixen tots i cadascun dels personatges implicats.

Aquí podem dubtar si C.J. s'havia cregut la seva pròpia mentida o si volia fer creure a Corey Sykes que el president no havia rigut amb la seva broma. En qualsevol cas, tant C.J. com Corey saben que Bartlet va riure. Fins aquest moment, però, el relat s'havia encarregat de reiterar totalment el contrari mitjançant el diàleg: "He didn't laugh at the joke".

L'episodi de *Studio 60 on the Sunset Strip* "The Option Period" (1x09) suposa un altre exemple significatiu de l'ús que fa Aaron Sorkin de l'exposició retardada. El capítol comença amb una panoràmica que va des del càsting del programa, acomiadant-se de l'audiència, fins al control de realització. Cal (Timothy Busfield), el realitzador, ordena que entrin els crèdits finals i surt de la sala, amb pressa. Està visiblement enfadat. La càmera l'acompanya en un pla seqüència fins que arriba a la sala de guionistes on trobem Rick (Evan Handler) i Ron (Carlos Jacott). A partir d'aquí, el diàleg entre els tres personatges se succeeix de la manera següent:

CAL

Hey, you know what happened?

RICK

Man, you get here from control room fast.

CAL

You know what happened?

RICK

What?

CAL

I'm asking if you know the cause.

RICK

Cal, I honestly don't know what you're talking about.

CAL

Did you watch the show tonight?

RICK/RON

Yeah

CAL

All of it?

RICK

What the hell is going on?

CAL

We got to good-nights 37 seconds early. Danny had to have Jessica Simpson fill. Nice girl, nice performer, don't want her to extemporize on our air. She had time to thank her pets and ask us to pray for peace in the Midwest.

Els fets que relata Cal en la seva darrera rèplica han tingut lloc en el temps de la història pocs segons abans de l'inici del relat. Malgrat aquesta proximitat, Sorkin opta per iniciar el relat de forma abrupta i tardana. El guionista prefereix relatar allò succeït a través d'un relat analèptic oral, abans que mostrar-ho, de manera que l'espectador s'enfronta a l'episodi amb un buscat desconcert inicial. Sorkin evita l'exposició immediata i preliminar encara que el buit expositiu es resolgui tan sols amb uns minuts de retard lleu, com és el cas. L'espera, per breu que sigui, situa l'espectador en una posició d'inferioritat respecte als personatges. El visionat de l'episodi mai és confortable per a l'audiència perquè la narració sempre s'encarrega de recordar-li, a través del retard expositiu, que el relat va sempre per davant.

Seguint amb l'exemple de l'episodi "The Option Period", després del diàleg transcrit anteriorment, Cal descobreix que un error en el format d'impressió dels guions ha estat la causa que ha propiciat que el programa resultés trenta-set segons més curt del necessari. Quan Rick és preguntat per aquest fet, rebutja responsabilitats però l'escena conclou amb un diàleg de Ron que inculpa els dos coordinadors de guió del programa: "We forgot to change formats". No serà fins més endavant, ben entrat

l'episodi, quan es revelarà la causa oculta darrera d'aquest error en el format de guions. Rick i Ron estan desenvolupant un projecte de comèdia i volen abandonar Studio 60.

Aaron Sorkin aplica la tècnica de retard expositiu independentment del gènere televisiu, de manera que podem trobar exemples d'aquest dispositiu també a *Sports Night*. L'escassa durada de la comèdia —30 minuts amb publicitat inclosa— en relació al drama —60 minuts totals— té com a conseqüència una reducció significativa del temps de metratge dedicat al plantejament i desenvolupament del conflicte. Per aquest motiu, la comèdia clàssica opta habitualment per una exposició immediata del conflicte que molts cops queda resolta ja des del teaser o cold open inicial. Sorkin, per contra, segueix fidel a una estratègia de retardament al marge de la limitació temporal de l'episodi de trenta minuts. Aquest contrast entre la narrativa de la comèdia clàssica i l'estil televisiu d'Aaron Sorkin es fa evident si comparem l'episodi “Mary Patt Shelby” (1x05) de *Sports Night* amb l'episodi “Pilot” (1x01) de la comèdia *Murphy Brown* (CBS, 1988-98). La confrontació d'aquests dos exemples és pertinent i especialment reveladora atès que ambdós episodis plantegen un argument amb conflicte idèntic. Tant a “Mary Patt Shelby” com a “Pilot” el programa televisiu per al qual treballen els protagonistes ha aconseguit una entrevista en exclusiva amb un personatge polèmic d'actualitat, un esportista condemnat per violència sexista, en el cas de *Sports Night* i un home acusat d'haver tingut un afer extramatrimonial amb la candidata a la vicepresidència dels Estats Units. En els dos casos són les entrevistes del moment, prometen una gran audiència. Tot i

així, els entrevistats han imposat com a condició única, però innegociable, que no poden ser preguntats per aquells temes que els han convertit en notícia. Així és que als protagonistes de *Sports Night* i *Murphy Brown* se'ls planteja un conflicte d'ètica periodística: acceptar l'entrevista sabent que serà irrellevant però obtindrà uns bons índexs d'audiència o renunciar-hi perjudicant el programa de televisió i la cadena per a la qual treballen.

Centrem-nos, primer, en com *Murphy Brown* exposa el conflicte en l'episodi "Pilot". En tractar-se del primer episodi, la sèrie obre amb una breu presentació de la protagonista, Murphy Brown (Candice Bergen), una periodista de televisió que torna a la feina després d'un temps d'absència. Miles Silverberg (Grant Shaud), el nou productor executiu del programa per al qual treballa Murphy és un jove inexpert que intenta guanyar-se la confiança de la veterana periodista. Poc després de l'entrada en escena de la protagonista, el noi entra al seu despatx i és en aquest moment quan té lloc l'exposició del conflicte principal de l'episodi. Silverberg li diu a Murphy que ha aconseguit probablement "the biggest interview of the year". La periodista li respon que "unless you're talking about Bobby Powell, I'm not impressed". "Bingo", deixa anar el productor. Murphy llavors confessa que aconseguir aquesta entrevista era la seva màxima prioritat, que els principals programes de televisió de la competència volen tenir Bobby Powell (Tony Goldwyn) i li pregunta a Silverberg com ho ha aconseguit. El noi diu que no ha estat fàcil, que ha hagut d'arribar a un acord. "I had to promise Bobby Powell that you wouldn't ask him 'the' question",

admet. Davant d'aquesta confessió, Murphy pregunta, indignada: “You promised Powell I wouldn't ask him if he had an affair with a married woman who happens to be running for vice president of the United States?”. El diàleg entre ambdós personatges finalitza amb la periodista negant-se a realitzar l'entrevista i amb Silverberg sortint del despatx.

En poc més d'un minut de durada, en un breu diàleg entre dos personatges, aquest episodi de *Murphy Brown* concentra tota la informació necessària per a l'enteniment del conflicte. L'exposició és immediata i concentrada, seguint els cànons de la comèdia clàssica en la qual és més important el desenvolupament del conflicte, des d'una vessant còmica, que el seu plantejament. La narració ofereix a l'espectador aquella informació rellevant de manera ordenada i progressiva. El diàleg avança de manera lineal responnent a les preguntes “Què?” —“l'entrevista de l'any”—, “Qui?” —Bobby Powel—, “Com?” —l'entrevistat ha vetat una pregunta— i “Per què?” —Powel es notícia per un suposat afer amb la candidata a la presidència dels EUA—, de manera que no deixa marge per a l'especulació ni la generació de llacunes.

En el cas de *Sports Night*, per contra, “Mary Patt Shelby” ofereix una exposició del conflicte distribuïda que ocupa tres minuts i mig dels vint-i-un de durada de l'episodi. El teaser obre amb la veu d'Isaac sobre el títol de la sèrie i les primeres línies de diàleg se succeeixen de la manera següent:

ISAAC

That's great news, Bill. Sensational. We'll treat him very well. I say, we'll treat your client very well, Bill. Take care.

Llavors, veiem que Isaac està parlant per telèfon al seu despatx. Penja i riu, eufòric. Dana és vora seu, expectant.

DANA

We got him?

ISAAC

How much do you love me?

DANA

We got him?

ISAAC

I'm asking you right now, at this very moment, how much do you love me?

DANA

Isaac?

ISAAC

We... got... him.

DANA

We got him?!

ISAAC

We got him!

DANA

We got him?!

ISAAC

We got him!

A través de la reiteració, en set ocasions es repeteix l'expressió "we got him" en aquest breu diàleg. Sorkin evidencia el dispositiu de retard expositiu fent més evident en cada repetició el buit d'informació. Finalment aquesta llacuna queda restituïda quan Isaac afirma: "We got him! Christian Patrick right here in our studio". "In our studio? It's not remote", pregunta Dana. "In our studio tomorrow night at 11:00", respon Isaac. És la primera vegada que, com a espectadors, sentim el nom de Chris Patrick (Brad William Henke). El personatge no s'ha esmentat anteriorment en la sèrie i, d'altra banda, no es tracta d'una referència a cap personalitat real del món de l'esport, una pràctica que *Sports Night* utilitza amb freqüència com en el cas de Michael Jordan en l'episodi "The Sweet Smell of Air" (2x12). Per la reacció dels personatges, assumim que la presència de Patrick en el programa és un gran èxit, un esdeveniment que cal promocionar amb insistència, tal com proclama Dana.

Després d'aquesta escena d'obertura, passem a la presentació d'una trama secundària que implica Dan i l'equip tècnic del programa. Dana apareix de nou en escena per parlar amb el noi sobre Christian Patrick i repetir de nou la informació anterior: "We got Christian Patrick", "Tomorrow night", "In the Studio". També s'introdueix informació nova —"5 minutes"— i Dan confirma que es tracta d'una entrevista "we should promote this interview". De nou els personatges evidencien la importància de l'entrevista i la necessitat de publicitar-la com un gran èxit del grup. Abans del final del cold open es produeix una tercera repetició d'informació ja anunciada anteriorment quan Dana li comunica la notícia a Natalie i li demana que faci una pre-entrevista a Patrick. En aquest moment, la narració exposa una informació fins llavors oculta sobre la identitat de Christian Patrick. "Show me a list of the questions and don't play softball. This man is a convicted felon, and he's talking to us and nobody else, so let's make it count, you got it?", diu Dana a Natalie. Malgrat tot, aquesta nova informació és encara insuficient perquè l'espectador completi el context de l'episodi, de manera que, el teaser finalitza uns segons més tard proposant a l'espectador que formuli les seves pròpies hipòtesis sobre el passat de Patrick. En aquest sentit, la interrupció publicitària entre el teaser i l'inici del primer acte no fa res més que afavorir l'especulació i augmentar l'efecte d'esquer que té l'inici in media res amb el dispositiu de retardament expositiu.

En l'inici del primer acte, Dana explica a Dan i Casey quin serà el format de l'entrevista i revela que una de les condicions imposades per Patrick és que no s'admeten preguntes sobre

Mary Patt Shelby, només es podrà parlar de futbol americà. Llavors Casey diu: “How ‘bout something like this? Chris, what were you thinking when you punched your girlfriend in the face and threw her down that flight of stairs? I’m sorry, I meant, how the heck did you catch that pass against the Raiders?”. Aquest diàleg cínic de Casey serveix d’exposició del fet que Chris Patrick és notícia perquè va agredir la seva parella i es completa així la informació clau fins llavors oculta, la identitat de Mary Patt Shelby, la seva relació amb Chris Patrick i perquè el jugador de futbol americà és notícia.

Sorkin repeteix la mateixa estructura de “Mary Patt Shelby” en l’inici de l’episodi “The Short List” (1x09) de *The West Wing*. C.J. i Josh són al despatx d’aquest últim, parlant per telèfon. Josh acomiada el seu interlocutor i, de sobte, ell i C.J. comencen a fer escarafalls, exultants. “It’s done!”, crida Josh. “We did it!”, afegeix C.J. Els dos personatges comparteixen la seva alegria amb Donna mentre van repetint aquestes dues frases —“it’s done” i “we did it”— quatre vegades més fins que, a través de Josh, la narració completa la informació absent: “I’ve been on the phone for the last hour trying to seal a deal to fill a seat on the Supreme Court”.

1.2. Forma episòdica

1.2.1. Estructura

1.2.1.1. L'episodi en la ficció serial nord-americana

La televisió comercial nord-americana es divideix, pel que fa al mode de recepció i la forma de finançament, en tres sistemes: les cadenes generalistes, anomenades *television networks* pel seu mètode de difusió en xarxa, els canals de cable bàsic i els canals anomenats de cable *premium*.

Les networks, conegudes popularment com *the big five*, emeten el seu senyal per via aèria a través d'una xarxa de cadenes de televisió afiliades d'àmbit local i tenen en la venda d'espais publicitaris la seva font principal d'ingressos. Actualment, les cinc networks⁶ de la televisió nord-americana són CBS, NBC, ABC, Fox i The CW, aquesta darrera sorgida de la fusió entre les cadenes UPN —United Paramount Network— i The WB —The Warner Bros Television Network— l'any 2006.

D'altra banda, els canals de cable bàsic són aquells inclosos en l'oferta estàndard dels diferents operadors de televisió de pagament dels Estats Units. Els més destacats pel que fa a audiència i volum de ficció original produïda són TNT, FX Networks, AMC, SyFy, A&E, USA Network, Comedy Central i

⁶ L'any 2006, News Corporation va fundar la cadena MyNetworkTV en un intent de situar una sisena network en el panorama televisiu nord-americà. La producció pròpia de la cadena es limitava a telenovel·les d'emissió diària i reality shows, però mai va comptar amb el suport de l'audiència. L'any 2009 va abandonar el seu estatus de network per reinventar-se com a servei de programació sindicada per a televisions locals.

TV Land. El seu model de negoci és mixt. D'un costat, reben ingressos per publicitat de la mateixa manera que ho fan les networks. De l'altre, cobren una quota per nombre d'abonats per part dels operadors. Es tracta, en la majoria dels casos, d'una quota fixa que varia d'un canal a un altre en funció de l'audiència mitjana o l'estatus.

Per últim el darrer sistema, el cable premium, el conformen aquells canals encriptats que resten fora de l'oferta estàndard de la televisió de pagament. Es tracta de canals de contractació individualitzada finançats exclusivament a través de la quota dels seus abonats i que no contenen, per tant, publicitat comercial. Dins d'aquest grup destaquen pel que fa la producció de sèries televisives les cadenes HBO, Showtime i Starz.

En els darrers anys, Netflix, Amazon o Hulu s'han sumat a la producció de sèries de televisió traslladant el model del cable premium a la transmissió de contingut en *streaming*.

La distinció d'aquests tres sistemes no és només una qüestió contextual. Els modes de distribució i finançament dels diferents canals, determinen de manera explícita la forma dels seus continguts serials. La presència de publicitat, tant en les networks com en el cable bàsic, condiciona una ficció serial concebuda per a ésser interrompuda. No es tracta de la interrupció interepisòdica associada intrínsecament a les narratives serials sinó que ens referim, en aquest cas, a una interrupció de tipus intraepisòdica. El format d'emissió d'aquestes ficcions fa necessari la concepció d'un relat preparat

per a aquesta interrupció, un relat que mantingui en suspens l'interès de l'espectador durant la pausa publicitària per reprendre la narració més endavant.

En la indústria nord-americana, a diferència del que succeeix en la televisió britànica o espanyola, els creadors exerceixen un control absolut sobre aquestes interrupcions, ja des de l'escriptura del guió, a través dels anomenats “actes” narratius, una nomenclatura que remet a l'escriptura teatral en la qual l'autor també controla les interrupcions del relat. “Movies don't really have acts (...) TV really have acts. Every ten minutes or so, we cut to a commercial. That's an act break. The flow of narrative stops dead. The audience is distracted by commercials and promos.” (Epstein 2006, 65).

Històricament, la ficció televisiva nord-americana ha distingit entre dos gèneres —comèdia i drama— segons durada: mitja hora, amb publicitat inclosa per a la comèdia, i una hora per al drama, incloent també les interrupcions publicitàries. Al llarg dels anys, sobretot en la darrera dècada, la relació entre gèneres i durada ha deixat de banda la rigidesa inicial originant formes serials híbrides. Cada cop és més freqüent trobar en el panorama actual comèdies que tenen la durada clàssica d'un drama —com pot ser el cas de *Jane the Virgin* (The CW, 2014-) o *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013)— i a l'inrevés, drames de mitja hora de durada, com per exemple *Nurse Jackie* (Showtime, 2009-15). Tot i així, cal tenir en compte que en les darreres dècades la ficció nord-americana ha guanyat en

complexitat, entre d'altres estratègies narratives, a partir de la hibridació de gèneres, com bé assenyala Mittell (2006).

Sigui com sigui, pel que fa estrictament a una qüestió de durada, aquests dos formats estàndard —mitja hora/una hora— continuen encara vigents en la televisió comercial nord-americana, de manera que la distinció és encara pertinent. La raó d'aquesta durada preestablerta és que permet a les operadores televisives encabir de forma ordenada diferents episodis dins el bloc de prime time nord-americà, una franja que compren tres hores de programació —de 8 p.m. a 11 p.m. Per a cada format, la televisió comercial nord-americana estableix un nombre determinat d'interrupcions publicitàries. Històricament, tres pauses per a la comèdia i quatre per al drama.

En el cas de la comèdia, la imposició de tres pauses va condicionar ja des dels inicis amb exemples significatius com *I Love Lucy* (CBS, 1951-57) o *The Dick Van Dyke Show*, una estructura en dos actes amb un teaser —o cold open— introductori i un tag en forma de gag de sortida. El teaser s'encarregava d'introduir la trama de l'episodi o, en la majoria dels casos, es tractava senzillament d'un gag que servia de promesa per a l'espectador d'allò que vindria després de la primera pausa publicitària. A continuació, en el primer acte, la comèdia plantejava la trama de l'episodi per tornar a interrompre la narració en el punt àlgid del conflicte. Finalment, en el segon acte, el conflicte es resolva i l'espectador es mantenia atent durant la darrera pausa publicitària a l'espera del tag. Aquest miniaacte conclusiu tenia un doble

propòsit. Per una banda, es tractava d'un gag final que acomiadava l'espectador amb un somriure fins al proper episodi i, al mateix temps, narrativament retornava el relat a l'*statu quo* inicial típic del gènere de la sitcom. D'altra banda, des del punt de la programació televisiva, en el cas d'una emissió en bloc, el tag permetia enllaçar directament el final d'un episodi amb l'inici del següent establint una estratègia de continuïtat destinada a retenir l'audiència davant la temptació d'apagar el televisor o canviar de canal.

És cert que l'estructura no sempre era tan rígida i que, en ocasions, restava a criteri de la cadena o dels creadors de la sèrie alterar certs segments com el teaser o tag. Algunes sèries clàssiques utilitzaven un teaser introductorí abans de la capçalera, altres prescindien del teaser però mantenien el tag final. En qualsevol cas, és important notar que tot el relat s'articulava al voltant de dos blocs narratius de pes.

En l'actualitat, aquesta estructura de sitcom clàssica continua vigent en alguns exemples d'èxit de la comèdia nord-americana actual com, per exemple, les sèries de la cadena CBS *Two and a Half Men* (*Dos homes y medio*, 2003-15), *The Big Bang Theory* (2007-) o *Mom* (2013-) però, al mateix temps, conviu amb altres estructures.

La comèdia televisiva estatunidenca històricament s'ha mostrat conservadora pel que fa al seu format. Podem apreciar, per exemple, com des d'un punt de vista formal, atenent només a l'articulació del dispositiu narratiu, hi ha poca diferència entre

una comèdia dels anys 50 com *The Honeymooners* (*Los recién casados*, 1955-1956) i una sitcom dels anys 80 com *Family Ties* (*Enredos de familia*, 1982-1989). Tot i així, en els darrers vint anys, s'han produït canvis importants en aquest sentit fins al punt que en la graella de la televisió comercial nord-americana actual conviuen comèdies escrites en dos actes, tres actes i fins i tot, quatre actes.

L'estructura de tres actes es tracta d'una variant que, tot i mantenir les tres pauses publicitàries, presenta un relat més complex en el qual es dóna major importància al desenvolupament de les trames. Es tracta també, en molts casos, de sèries que juguen amb la hibridació de gèneres i de protagonisme coral, dues de les característiques de la ficció televisiva de qualitat segons Robert J. Thompson (1996). Dins d'aquest grup trobem sèries com *How I Met Your Mother*, *Community* o *Parks and Recreation* (NBC, 2009-15), *Modern Family*. En la majoria dels casos, es tracta de comèdies de producció monocàmera que trenquen amb la teatralitat de la sitcom clàssica i que assumeixen formes de producció properes al drama. Es dedica major temps a la post-producció fent possible assumir una major complexitat en el procés de muntatge. Al mateix temps, es multiplica la utilització d'escenaris, tant interiors com exteriors, i de trames per episodi per assumir el punt de gir extra que demana l'addició d'un nou acte a la narració.

El darrer canvi de format pel que fa l'estructura episòdica de la comèdia l'ha propiciat la cadena FOX. Des de l'any 2009 les

comèdies d'aquesta *network* han anat abandonant paulatinament l'estructura de tres actes per passar a una estructura de quatre actes fins ara insòlita en la ficció televisiva de mitja hora de durada. Aquest canvi pot apreciar-se comparant episodis antics de *The Simpsons* o *Family Guy* (*Padre de familia*, FOX, 1999-2003/2005-) amb episodis de les darreres temporades. Es tracta d'una innovació propiciada per la voluntat de la cadena d'afegir una pausa publicitària extra a les seves comèdies i que té conseqüències evidents en la forma del relat. L'estructura de la comèdia en quatre actes comporta una narració frenètica en la qual es produeix un clímax narratiu cada cinc minuts, és a dir cada 7-8 pàgines de guió. Aquest factor condiciona un tipus de relat on l'acumulació de trames i esdeveniments en un ritme frenètic contrasta clarament amb les formes de comèdia de situació en dos actes. *Raising Hope* (*Hope*, FOX, 2010-14), creada per Greg Garcia, representa un bon exemple d'aquest model. La sèrie utilitza, amb freqüència, una narració extremadament el·líptica, que transita amb velocitat en diferents coordenades espacio-temporals catapultant el relat cap endavant a través d'escenes de durada breu.

Pel que fa al drama, la seva estructura clàssica contempla quatre pauses publicitàries i una segmentació en quatre actes narratius acompanyats d'un teaser, en la majoria dels casos. Aquesta és l'estructura de sèries com *Hill Street Blues* o *ER* per exemple.

Aquesta estructura en quatre actes no és exclusiva de la televisió sinó que, com assenyala Kristin Thompson (1999), és la

forma predominant del cinema clàssic de Hollywood. “A many of these films [Hollywood films, both from the studio era and from more recent times] —indeed, I would contend, the bulk of them — break perspicuously into four large-scale parts, with major turning points usually providing the transitions” (27). Contràriament a la idea generalitzada que el cinema narratiu es basa majoritàriament en una estructura de tres actes, Thompson posa al descobert una correspondència entre la forma del relat televisiu i cinematogràfic. Més enllà, també Robert McKee (2002) apunta la divisió en quatre actes com la fórmula més habitual del relat filmic.

El format del drama televisiu en quatre actes s’havia mantingut més o menys inalterable al llarg de les darreres dècades fins que la cadena ABC va decidir, com en el cas de la cadena FOX amb les comèdies, afegir un tall de publicitat extra en les seves sèries dramàtiques. Aquest fet va suposar passar d’una estructura de quatre actes a una de cinc actes més teaser, com s’aprecia per exemple en la sèrie *Alias*. Aquest canvi forçava les sèries a adaptar-se a blocs narratius de menor metratge durant els quals fer progressar la narració fins al proper clímax. Per aquest motiu, l’estructura de cinc actes més teaser ha acabat transformant-se amb el temps en una estructura de sis actes. És el que succeeix en el cas de sèries com *Grey’s Anatomy*, *Desperate Housewives* (*Mujeres desesperadas*, ABC, 2004-12), *Lost* o *Revenge* (ABC, 2011-15). En la pràctica, el metratge dedicat al teaser és assumit pel primer acte, de manera que la narració guanya uns minuts addicionals per a l’exposició de les diferents trames abans de la primera pausa publicitària. Els

guionistes aprofiten aquests primers minuts de metratge sense pausa per presentar la temàtica de l'episodi i atrapar l'atenció de l'espectador. Per aquest motiu, en aquests casos la capçalera que anuncia el títol de la sèrie no apareix fins un cop finalitzat aquest primer acte i es tracta, tot sovint, d'una seqüència de pocs segons de durada destinada a identificar la sèrie però a no restar-li minuts de narració efectiva.

Per un efecte imitatiu, aquesta estructura de sis actes —o cinc actes més teaser en alguns casos— ha estat adoptada en els darrers anys per altres networks com The CW, en sèries com *Gossip Girl* (2007-12) o *Smallville* (2001-11) —a partir de la cinquena temporada— la NBC, amb exemples com *Heroes* (*Héroes*, 2006-10) o *Awake* (2012) i la FOX, en sèries com *Fringe* (2008-13) o *Glee* (2009-15).

Malgrat tot, en el panorama actual de la televisió comercial nord-americana, el format de drama clàssic conviu amb les noves estructures. Si fem un repàs a la graella actual de les networks, a banda de les sèries estructurades en cinc o sis actes podem trobar també drames escrits en quatre actes com ara *NCIS* (*Navy: Investigación criminal*, CBS, 2003-).

L'augment del nombre d'actes tant per a la comèdia com per al drama ha suposat una pressió afegida per als creadors televisius. El poc metratge disponible entre interrupcions per desenvolupar el relat, unit a la necessitat de generar un clímax per a cada final d'acte prou atractiu com per garantir l'atenció de l'espectador durant la pausa, han ocasionat que el procés

d'estructuració d'un episodi sigui cada cop més complex. Així ho resumeix el cineasta i showrunner televisiu J.J. Abrams:

“We used to have a four-act structure with *Felicity*, or five if you count the teaser, and now we have a six-act structure because of an added break for commercials. When you go to commercial, you want something to call the viewers back, and if you don't have a decent act out, the audience probably won't be there in the numbers you want when the show returns. And for a one-hour show, you're talking about 46 minutes--or in the case of *Fringe*, closer to 50--which isn't a lot of page count to get traction to build up something. So dealing with the practical reality of this extra act is the biggest challenge to me.” (Rose 2008).

En el cas de les sèries de televisió produïdes en el circuit de cable bàsic, les estructures episòdiques són molt similars a les de les networks. La presència de publicitat obliga els creadors a contemplar una narració que ha de ser interrompuda i, per tant, a una escriptura en actes. De la mateixa manera que ha anat succeint en la televisió en obert, el cable bàsic ha transitat en els darrers anys cap a les estructures amb un major nombre d'actes tant en el format de sèrie de mitja hora com en el drama d'una hora de durada. Malgrat tot, les estructures clàssiques continuen encara presents. És important puntualitzar en aquest cas que les cadenes de cable bàsic acostumen a mostrar-se més flexibles pel que fa a la concepció dels seus blocs de programació, de manera que la durada episòdica de les sèries escapa de la rigidesa del sistema network. No és gens excepcional que una sèrie de cable bàsic produeixi un episodi dramàtic de més de cinquanta minuts de durada o que emeti comèdies que superen

els vint-i-quatre minuts de durada habitual. Aquesta alteració, ja de per si, ofereix una variant en les estructures episòdiques.

En el cas de les cadenes de televisió del sistema anomenat de cable premium, en canvi, les estructures episòdiques acostumen a ser molt més flexibles. L'absència de publicitat permet un tipus de ficció serial que contempla només la interrupció interepisòdica i no la intraepisòdica, de manera que, des del punt de vista dels mecanismes narratius, el relat pot adaptar-se formalment a les necessitats de la història. A més, els creadors disposen també de una major llibertat pel que fa al metratge, de manera que el ritme de la narració episòdica no ha d'encabir-se necessàriament en els quaranta i pocs minuts de les ficcions de l'entorn network. Aquest fet provoca que, tal com analitza Kristin Thompson (2003), que l'estructura d'aquestes sèries sigui més subtil i variable: "*The Sopranos* is more complex and flexible. For one thing, the episodes are not all the same length . . . Thus some episodes contain four acts, others three" (53).

En l'àmbit del cable premium, els guionistes poden prescindir del fet d'oferir a l'espectador el primer punt de gir passats només 7-8 minuts de metratge per dedicar més temps a la presentació dels personatges i el seu entorn. Indubtablement, aquest fet té com a conseqüència que les sèries produïdes en el sistema de cable premium tinguin un ritme narratiu particular, més pausat i diferenciat de la resta.

Aquest repàs sobre les diferents tipologies existents en la indústria televisiva estatunidenca pel que fa les formes

episòdiques, segons l'emissor de cada sèrie en particular, ens permetrà a partir d'aquest punt aprofundir en les estructures episòdiques emprades per Aaron Sorkin en les seves creacions televisives.

1.2.1.2. L'episodi sorkinià

La major part de les sèries de televisió d'Aaron Sorkin, amb l'única excepció de *The Newsroom*, han estat desenvolupades dins l'àmbit de les cadenes de televisió generalistes nord-americanes, també anomenades networks. Aquest fet implica que els episodis de *The West Wing*, *Sports Night* i *Studio 60 on the Sunset Strip* es troben estructurats en diferents actes, determinats per la necessitat d'incloure pauses publicitàries durant la seva emissió original.

En el cas de *Sports Night*, els episodis de la sèrie estan estructurats en els dos actes més teaser habituals de la comèdia televisiva clàssica. La capçalera de la sèrie apareix durant els primers segons seguida del cold open i la primera pausa. A continuació té lloc el primer acte i, després de la segona pausa, el segon i últim acte.

Cal destacar que *Sports Night* no conté un tag, és a dir, una escena addicional de tancament. En tractar-se d'una sèrie híbrida entre comèdia i drama, en la qual els gags breus i autònoms són escassos, els darrers minuts de l'episodi estan

dedicats a la resolució de les trames sense espai per a un gag addicional.

Un aspecte singular de l'estructura episòdica de la sèrie és la tendència de Sorkin cap al teaser allargat. En nombroses ocasions, la durada d'aquest segment inicial el converteix en un primer acte en tota regla, de manera que, en aquests casos pot considerar-se que *Sports Night* utilitza una estructura en tres actes. Com a conseqüència de la major extensió del teaser, la durada del primer acte es veu reduïda. Aquest fenomen pot comprovar-se de forma ostensible en els episodis “Sally” (1x16), “How Are Things in Glocca Morra?” (1x17), “Napoleon’s Battle Plan” (1x22), “Special Powers” (2x01), “When Something Wicked This Way Comes” (2x02), “The Sweet Smell of Air” (2x12), “Bells And A Siren” (2x20) on el teaser sobrepassa els quatre minuts de durada.

La dilatació del teaser és també una estratègia narrativa habitual de la sèrie *The Good Wife* (CBS, 2009-). Malgrat que la cadena CBS exigeix que les seves ficcions televisives siguin escrites en una estructura de quatre actes i teaser, Michelle i Robert King, els showrunners de la sèrie, transgredeixen la norma i imposen una estructura de cinc actes a partir d'un cold open inusualment extens. “We are in a better position, in that [*The Good Wife*] has a five-act structure. They call it a teaser and four, but our teasers are very long, like 12 minutes long, so they're really full acts”, afirma Robert King (Bennett 2014, 71).

L'ús d'un teaser que funciona, en la pràctica, com un primer acte de llarga durada permet a Sorkin i els guionistes de *The Good Wife* resoldre l'exposició de totes les trames de l'episodi abans de la primera pausa publicitària. A partir d'una narració ja en desenvolupament, la resta dels actes, d'una durada més breu, produeixen un efecte d'acumulació de punts de gir fins a la resolució final. Aquesta estructura propicia un efecte constatable d'acceleració en la narració.

Pel que fa al nombre de trames, *Sports Night* utilitza dues trames, una principal i una secundària —en ocasions aquesta darrera pren la forma d'un *running gag*—, en la major part dels episodis. Aquesta estructura es correspon amb l'estàndard clàssic de la comèdia televisiva estatunidenca.

The West Wing, per la seva banda, presenta una estructura episòdica en quatre actes i teaser típica del drama televisiu clàssic nord-americà. En aquesta estructura, el primer acte acostuma a ser el de major durada i els dos darrers, els més breus, de forma que es produeix un efecte de compressió que dota d'intensitat a la narració. Aquesta pràctica és habitual en la ficció televisiva dels Estats Units. En les sèries escrites en sis actes, el darrer acostuma a ser el més breu; té només la funció de mostrar la resolució de la trama principal de l'episodi de forma ràpida i efectiva.

Un recurs habitual utilitzat per Sorkin en el teaser de *The West Wing* és dedicar aquest segment en la seva totalitat a una única seqüència en continuïtat en la qual diferents personatges

mantenen una conversa en constant moviment per l'espai serial. Aquest aspecte, juntament amb la tendència del guionista cap als inicis in media res, atorga al cold open de *The West Wing* una sensació de precipitació ostensible.

Una peculiaritat de l'estructura episòdica de *The West Wing* és la introducció progressiva de les diferents trames. Atès l'elevat nombre de protagonistes, la sèrie presenta habitualment unes sis o set trames per episodi. En lloc de presentar-les totes durant el teaser i el primer acte, com sol ser habitual, Sorkin opta, un cop més, per una estratègia de retard expositiu. Així, és habitual que en nombrosos episodis de la sèrie, sorgeixin una o dues trames noves en l'inici del segon acte.

La introducció de nous conflictes enmig del relat agafa l'espectador per sorpresa i altera les expectatives creades en relació a l'evolució de la narració. Al mateix temps, Sorkin utilitza aquesta presentació subtil de nous focus d'interès per dur a terme connexions inesperades entre trames, tal com analitzarem més endavant.

Studio 60 on the Sunset Strip comparteix la mateixa estructura episòdica de *The West Wing* en quatre actes i teaser. La sèrie tendeix també cap al cold open allargat a partir d'un inici in media res.

Al contrari de *The West Wing*, en aquest cas, el nombre de trames per episodi es redueix fins a les tres o quatre.

A *The Newsroom*, Sorkin prescindeix formalment del teaser o cold open i comença els episodis amb els crèdits inicials. Tot i així, pot apreciar-se en determinades ocasions la presència d'una seqüència inicial introductòria que actua a mode de teaser com succeeix a “First Thing We Do, Let's Kill All the Lawyers” (2x01).

La sèrie utilitza una estructura més flexible que els drames anteriors del guionista i presenta quatre o cinc actes depenent de la durada —variable— de cada episodi. De totes formes, els clímax de final d'acte, en la majoria d'ocasions, no són tan evidents com els de *The West Wing* de manera que l'estructura episòdica és més subtil. Un altre factor que contribueix a aquest encobriment és l'assimetria entre els diferents blocs narratius.

1.2.2. Estratègies narratives

Tot i que les estructures episòdiques emprades per Aaron Sorkin no responen una fórmula constant i definida, el guionista sí que desenvolupa una sèrie d'estratègies que, d'un mode reconeixedor, aplica al llarg de la seva obra televisiva. Es tracta de dispositius narratius que formen part de l'estàndard televisiu, però que Sorkin transforma a partir d'una aplicació específica. En concret, al llarg d'aquest apartat l'anàlisi se centrarà en quatre estratègies episòdiques primordials: multiplicitat, intersecció, compte enrere i el-lipsi.

La combinació d'aquests recursos posa de manifest la disposició de l'episodi sorkinià al marge de gèneres i de títols específics.

1.2.2.1. Multiplicitat

Les sèries de televisió d'Aaron Sorkin estan concebudes des d'un protagonisme coral. A *The West Wing*, són set els personatges principals —el president Bartlet, Leo McGarry, Josh Lyman, Sam Seaborn, Toby Ziegler, C.J. Cregg i Donna Moss—, sis en la comèdia *Sports Night* —Dana Whitaker, Casey McCall, Dan Rydell, Natalie Hurley, Jeremy Goodwin i Isaac Jaffe—, vuit a *Studio 60 on the Sunset Strip* —Matt Albie, Danny Tripp, Jordan McDeere (Amanda Peet), Jack Rudolph (Steven Weber), Simon Stiles (D.L. Hughley), Harriet Hayes, Tom Jeter (Nate Corddry) i Cal Shanley—, de la mateixa manera que en el cas de *The Newsroom* —Will McAvoy, Mackenzie MacHale, Charlie

Skinner (Sam Waterston), Jim Harper, Maggie Jordan, Don Keefer (Thomas Sadoski), Sloan Sabbith (Olivia Munn) i Neal Sampat (Dev Patel). Aquesta acumulació de protagonistes és una pràctica habitual de les ficcions televisives nord-americanes i respon a dos motius principals. D'una banda, tal com assevera Jeremy G. Butler (2002, 23), "the main function of these multiple protagonists is to permit a variety of plots within the same environment." L'alta demanda d'episodis i trames de la temporada televisiva, més acusada encara en l'àmbit de les cadenes generalistes que tendeixen a la producció de vint-i-dos episodis l'any, implica necessàriament una estructura dramàtica flexible.

La presència de nombrosos personatges permet crear noves trames i múltiples combinacions entre aquests agents per tal que la narració no caigui en una excessiva repetició a mesura que s'acumulen els episodis. D'aquesta manera, un personatge pot gaudir d'una major atenció en un episodi i, a continuació, ser relegat a una trama secundària en el següent. "Narrative emphasis shifts from one episode to the next, but the core characters remain the same" (Butler 2002, 23).

D'altra banda, l'acumulació de protagonistes permet la multiplicitat de trames fomentant estructures episòdiques més complexes. Històricament, els drames clàssics televisius estaven compostos per una trama principal (A) i una de secundària (B). A més, fins la dècada dels 70, no existia interacció entre ambdues trames sinó que es desenvolupaven de forma paral·lela. En paraules de Douglas Heil (2002): "Before the

1970s, action-oriented A-plots and relational-centered B-plots tended to be segregated from each other” (345). Més endavant, el llenguatge va evolucionar cap a una tendència per cercar una connexió entre les trames A i B, la qual manifesta un punt d’inflexió en l’episodi de la sèrie *Lou Grant* (CBS, 1977-82) “Inheritance” (3x17), escrit per April Smith. En el capítol, el personatge de Billie McCovey (Linda Kelsey) investiga una informació que vincula una hormona subministrada a dones durant l’embaràs amb el futur desenvolupament d’un càncer al fetus. A mesura que progressa la recerca, la periodista descobreix que la seva mare també va ser tractada amb la medicació cancerígena i que, per tant, ella mateixa es troba en risc. Aquest tipus de connexió emocional entre la història personal d’un personatge i la trama externa, de tipus professional, és allò que més endavant sublimaran sèries com *Hill Street Blues* o *St. Elsewhere*, definint la forma del drama televisiu contemporani.

En les darreres dues dècades, la serialitat televisiva dels Estats Units ha experimentat una tendència a la multiplicació del nombre de trames per episodi. David Chase estableix l’estructura de *The Sopranos* a partir de tres o quatre trames. “Each episode usually has three strands —what we call an A, B and C, or even D, storyline . . . The A and B stories basically are of equal importance, while the C story is less important, and D is usually a comic runner” (Chase 2002, ix). Una sèrie com *Grey’s Anatomy* pot oferir una mitjana de sis o set trames per episodi, combinant les trames de tipus personal amb les professionals i les episòdiques amb les serials.

Fins i tot la *sitcom* ha experimentat també una multiplicació del nombre de trames en els darrers anys, fet que ha propiciat un apogeu de la comèdia mono-càmera com a conseqüència de la flexibilitat que aquest sistema de producció permet en la fase d'edició. Segons alguns analistes televisius com Jaime J. Weinman⁷, aquest canvi de tendència ha propiciat un descens en la quantitat d'acudits per escena respecte de la *sitcom* multicàmera tradicional. Una comèdia com *Modern Family* per exemple, compta amb deu personatges protagonistes que la narració acostuma a agrupar per parelles en diferents trames paral·leles fins a una escena final, a mode de reunió familiar, que les connecta. En el desenvolupament de l'episodi, la transició entre cadascuna d'aquestes trames s'efectua mitjançant la successió d'escenes breus.

En el cas d'Aaron Sorkin, el protagonisme coral de les seves sèries propicia també l'acumulació de trames episòdiques. *The West Wing* conté una mitjana de set trames per episodi, de la mateixa manera que *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The Newsroom*. *Sports Night* es queda entre tres i quatre trames. La transició entre aquestes trames és àgil, com demana l'escassa durada del relat televisiu, de forma que el progrés de cada història es produeix simultàniament. Aquesta disposició propicia una acumulació de conflictes que exacerba la tensió del relat sota la percepció de l'audiència. Tot i així, i aquesta és una característica primordial de l'escriptura de Sorkin, aquest

⁷ Per a més informació sobre aquesta qüestió, vegeu: Weinman, J.J. 2011. "In Defense of the Multi-Camera Sitcom". *Splitsider*. <http://splitsider.com/2011/03/in-defense-of-the-multi-camera-sitcom/>

procés de transició entre trames no s'efectua per mitjà del muntatge altern, com acostuma a ser habitual, sinó mitjançant el pla-seqüència. Sorkin escriu escenes en continuïtat que conformen llargues seqüències en les quals la circulació entre espais i l'entrada i sortida de personatges en l'enquadrament és constant. A partir del moviment intern del pla, Sorkin encadena el pas d'una trama a una altra amb una agilitat que, en moltes ocasions, agafa l'espectador desprevingut.

Un exemple paradigmàtic d'aquest fet podem trobar-lo en l'inici del primer acte de l'episodi "Pilot" (1x01) de *The West Wing*. La seqüència comença amb Leo McGarry entrant a la Casa Blanca. De seguida, Bonnie, una integrant de l'*staff*, li dona una carpeta amb documents mentre diu: "Don't kill the messenger, Leo". El cap de gabinet fulleja els papers durant un instant mentre camina cap a la taula de Donna Moss. La noia s'interessa per l'accident de bicicleta del president mentre Leo passa cap al despatx de Josh. Un cop allà, els dos personatges mantenen una breu conversa al voltant d'una pastera de refugiats cubans que ha estat rescatada prop de la costa de Miami. La seqüència segueix en continuïtat mentre Josh i Leo surten del despatx i caminen per l'ala oest. Josh pregunta si el president ha fet algun comentari. Es refereix a l'errada que va cometre la nit anterior en directe, en un programa de televisió. A partir d'aquí s'inicia un pla-seqüència que acompanya Leo fins al Despatx Oval; Josh desapareix d'escena i entra Mrs. Landingham (Kathryn Joosten). La secretària del president s'interessa per l'accident. De camí al seu despatx, Leo comenta a Margaret que truqui a *The New York Times* per informar-los sobre un error en

el crucigrama del dia. El pla-seqüència finalitza quan el personatge entra finalment al despatx, però la seqüència continua. C.J. apareix i pregunta per la versió oficial de l'accident de Bartlet. A continuació, Sam, Josh i Tobby entren també al despatx. Tots els protagonistes discuteixen sobre què cal fer amb els refugiats cubans. Després d'uns instants, Sam surt per fer una trucada telefònica. La seqüència finalitza quan Leo diu: "Moving on. Let's talk about Josh".

La durada total de la seqüència és de poc més de cinc minuts. Durant aquest espai de temps, l'acció discorre en continuïtat per set localitzacions i compta amb la intervenció de tots els protagonistes a excepció del president Bartlet. A més, la seqüència salta entre tres trames diferents —1. L'accident del president; 2. L'error de Josh; 3. Els refugiats cubans— passant d'una a l'altra a través del diàleg i de l'entrada i sortida dels personatges. Les diferents línies argumentals obertes s'intercalen en diverses ocasions produint un efecte d'urgència.

Mitjançant el pla-seqüència com a principal recurs, el ritme intern del pla és allò que imprimeix velocitat a la narració a través de l'acumulació de personatges i trames. La càmera frenètica que deambula per l'espai com un personatge més seguint els protagonistes, en ocasions com si la sèrie optés per una focalització interna, atorga a la narració un acusat caràcter de simultaneïtat. Per a l'espectador, les diferents trames es desenvolupen al mateix temps, en el mateix espai i en absoluta continuïtat. La utilització del pla-seqüència, unit al fet que moltes d'aquestes escenes s'entrellacen amb una búsqueda

continuitat gestual —per exemple, en un pla un personatge obre una porta des d'un costat i el contraplà ens mostra immediatament com apareix des de l'altre espai completant el moviment— genera un efecte de narració en temps real. Aquest tipus de transicions no responen a una decisió específica de Thomas Schlamme o dels altres directors que han col·laborat en les ficcions de Sorkin, sinó que es troben definides des del guió, com així ho corroboren els fragments següents:

CASEY
I extend my forearm and grab my wrist
like so.

DAN
That's the signal for offensive
holding.

INT. STUDIO - CONTINUOUS

CASEY
That doesn't come up in this game?

NATALIE'S PASSING--

DAN
Natalie, I'll trade you Casey for
Dave, straight up.

NATALIE
Sorry, pal, but you lost the coin toss.

CASEY
I thought you won the coin toss.

"Celebrities" (Sports Night, 2x15)

DANA

I tell ya, they might as well throw in
the Dyna-Lite with the ten inch
reflector and the four-way barndoor
set.

NATALIE

Dana.

DANA FOLLOWS NATALIE OUT OF THE CONTROL ROOM--

JEREMY

(TO WILL CHRIS AND DAVE) I've really
made up my mind about this.

RESET TO:

INT. STUDIO - CONTINUOUS - (DAY 2)

NATALIE TAKES DANA OVER TO THE DESK.

NATALIE

You have to cancel the plans.

DANA

What plans?

"Napoleon's Battle Plan" (Sports Night, 1x22)

A l'hora d'interpretar aquest mecanisme narratiu, la formació teatral d'Aaron Sorkin suposa un factor determinant. Com en el discurs habitual d'una obra de teatre, el guionista utilitza l'espai i el moviment dels actors com a vehicle per a la transició entre escenes i trames. En aquesta estratègia, l'ús del diàleg és clau en el procés d'enllaç, un diàleg que, com marca el ritme intern d'una escena gairebé sempre en moviment, s'executa a gran velocitat. Així, a mesura que es desenvolupa una d'aquestes escenes típicament sorkinianes, l'espectador es veu abocat a una successió de converses breus que, sobretot en el tram expositiu

de l'episodi, propicien la irrupció de diferents línies argumentals sense introducció prèvia. Habitualment, per molt àgil que sigui el muntatge d'una sèrie de televisió, la transició per tall d'un espai i un personatge a un altre indret i un altre personatge adverteix de forma immediata l'audiència sobre un canvi de trama. En el cas de Sorkin, per contra, l'alternança entre trames busca la imprevisibilitat per mantenir l'atenció de l'espectador en tot moment. Un exemple clar d'aquest fet pot apreciar-se en el fragment anterior corresponent a "Celebrities". L'entrada impossible d'anticipar de Natalie en escena provoca un canvi en la conversa entre Dan i Casey que significa, al mateix temps, un canvi de trama.

La multiplicitat de trames en la ficció televisiva acostuma a anar acompanyada d'una certa tendència a la juxtaposició. Sorkin, en canvi, treballa aquesta multiplicitat des de la integració. L'efecte de simultaneïtat és similar, però el guionista aconsegueix una major intensitat en els conflictes plantejats a través de la continuïtat en temps real.

1.2.2.2. Intersecció

Una altra característica habitual de l'escriptura episòdica d'Aaron Sorkin és la intersecció entre trames. Quan parlem d'intersecció ens referim a aquell moment en el qual dues trames, fins llavors presentades de forma independent, s'entrellacen i originen unes conseqüències inesperades per al desenvolupament del relat. Aquesta estratègia narrativa ha

esdevingut un dels aspectes més reconeixadors de l'escriptura del guionista Larry David. Tant *Curb Your Enthusiasm* (Larry David, HBO, 2000-11) com *Seinfeld*, dues sèries en les quals David exercia com a showrunner —juntament amb Jerry Seinfeld en el darrer cas—, es caracteritzen per tenir una estructura episòdica en la qual totes les trames acaben retrobant-se en el clímax de l'episodi. “Subplots intersect the main plot and bring about resolution”, afirma Amy McWilliams (2006, 81) en referència a *Seinfeld*, identificant al mateix temps la intersecció com “the plot formula that occurs the most in the series”. En lloc d'intersecció, Jason Mittell es refereix a aquesta característica amb el terme “narrative collision” (2015, 202), en al·lusió a *Curb Your Enthusiasm*.

La intersecció en el cas de Sorkin gairebé sempre ve acompanyada d'un canvi de valor i una transformació. El dispositiu adquireix la forma següent: una trama presentada de forma secundària en el primers actes de l'episodi col·lideix amb una altra trama en els darrers instants revelant un impacte, fins llavors ocult, en l'argument principal.

Un bon exemple d'aquesta estratègia podem trobar-lo en l'episodi de *The West Wing* “Election Night” (4x07). Com el seu títol indica, la trama principal del capítol se centra en les eleccions presidencials en les quals Josiah Bartlet opta a la reelecció. Tot i la importància de l'esdeveniment des d'un punt de vista serial, l'episodi anterior, “Game On” (4x06), ja deixa clar a l'espectador que el president resultarà reelegit. Per tant, tot i que el relat transcorre durant la nit electoral, el focus d'interès

de “Election Night” recau en altres trames com ara si Bartlet guanyarà a New Hampshire, l'estat d'on és originari tant ell com els seus avantpassats, o què succeirà al districte 47 de California on el candidat demòcrata al Congrés ha mort. En total, l'episodi conté set trames. Una d'elles, en forma de trama principal, irromp al final del primer acte i fa referència a l'esclerosi múltiple del president. Bartlet s'ha desplaçat fins a New Hampshire a votar juntament amb la primera dama. A la sortida, quan intenta signar uns documents al cotxe, una tremolor a la mà li ho impedeix; és un símptoma de deteriorament de la malaltia. De forma paral·lela, al començament del segon acte s'introdueixen dues trames secundàries d'aparença lleugera, fins i tot còmica. D'una banda, Donna Moss s'adona que s'ha equivocat en el seu vot i no ha escollit Bartlet. La noia, però, vol esmenar el seu error. D'altra banda, Josh es veu sorprès per les normes que imposa Debbie Fiderer (Lily Tomlin), la nova secretària del president, i no pot assistir a una reunió. Són dues trames que es presenten de manera successiva amb un to que contrasta amb el pes dramàtic del final del primer acte, allà on l'espectador centra la major part de l'interés. La trama de la nova secretària de Bartlet presenta un beat narratiu més en una escena successiva: Josh torna a intentar reunir-se amb el president però la secretària no li ho permet al·legant que no s'ha ajustat a les noves normes.

Fins a aquest punt de l'episodi, la trama de Josh i Debbie té l'aspecte d'una trama còmica secundària. Fins i tot, podria semblar que la trama té la forma senzilla d'un *running gag* o d'un *gag* en tres moviments. Josh ha intentat reunir-se dos cops

amb el president Bartlet i en les dues ocasions la secretària li ho ha impedit. L'espectador espera, en aquest sentit doncs, una repetició del gag o una solució còmica a la situació plantejada. No obstant, l'evolució de la trama es produeix d'una manera ben diferent. Al final del tercer acte, Debbie fa canvis en el telèfon del Despatx Oval. Bartlet no veu necessaris els mètodes de la nova secretària però Debbie insisteix. Es produeix una petita discussió entre ambdós. El president no entén perquè no pot fer trucades com feia fins aleshores i Debbie respon que és millor que faci ella les trucades per si ell no ho recorda. Quan la secretària abandona el despatx, Bartlet l'atura per preguntar-li: "Is there some particular thing today you noticed?". La secretària diu que no. "Do you feel all right? Should I call...?", hi afegeix, i en aquest punt es manifesta la intersecció. La trama principal de l'episodi, referent a la salut del president, col·lideix amb la trama de la secretària que, sota una aparença còmica i secundària, es revela finalment com una trama dramàtica. En conseqüència, es produeix una transformació que implica un canvi de valor: la trama de Debbie passa de còmica a dramàtica i de secundària a principal, manifestant-se finalment com una conseqüència narrativa de la trama principal de l'episodi. Els canvis que Debbie està efectuant no són arbitraris, la secretària ha notat un empitjorament de la malaltia del president i prova de facilitar-li el dia a dia.

L'efecte d'aquesta revelació augmenta, al mateix temps, la gravetat del clímax del primer acte. Allò que minuts abans l'espectador podia interpretar com un símptoma esporàdic, ara,

a través de la intersecció entre trames, es delata com una nova fase de degeneració de l'esclerosi.

Janet Ashikaga —muntadora de *Sports Night*, *The West Wing* i *Studio 60 on the Sunset Strip*— identifica la intersecció com una de les característiques més prominents de l'escriptura d'Aaron Sorkin. En una entrevista per a Archive of American Television (maig 2011⁸) i en relació amb com *The West Wing* va canviar després de la marxa de Sorkin, Ashikaga afirma: “I think that one of the things that was amazing about Aaron [Sorkin] was... I remember Alex Graves, one of our producers and directors, after we would do a table read Alex would say: ‘Hmm... I wonder what this is really about’. And so many times what he thought was the A story was really the B story and Aaron had a way of doing a weave that I think not many writers can do and I think that’s one element that was sorely missed”. Aquest canvi de valor en les trames a partir d’una connexió entre elles, tal com identifica Ashikaga, suposa una aposta de Sorkin per la imprevisibilitat del relat. En el tipus d’universos diegètics en què treballa el guionista, on existeix poc marge per al cop d’efecte, la sorpresa es produeix en la connexió inesperada entre trames. Davant d’aquesta estratègia, l’espectador familiaritzat amb l’obra de Sorkin, sap que ha de seguir l’evolució de cadascuna de les trames episòdiques per poder esbrinar quin és la seva veritable raó de ser. Aquest procés d’espera fins a una revelació que ha de tenir lloc —o no— en les darreres escenes de

⁸ Archive of American Television. “Janet Ashikaga Interview Part 3 of 3,” *Emmy TV Legends* vídeo, 23:54, 20 maig 2011, <http://www.emmytvlegends.org/interviews/shows/sports-night-small-town>.

l'episodi manté en tensió l'espectador al mateix temps que l'incita a especular sobre les possibles connexions entre trames. Sorkin, però, manté el dispositiu ocult fins al moment climàtic de la intersecció.

Un altre exemple significatiu d'aquest dispositiu narratiu apareix a "Sally" (*Sports Night*, 1x16). Després de mostrar que és un dia sense activitat informativa a la redacció de 'Sports Night', l'episodi s'inicia amb una conversa in media res entre Dan i Casey en la qual s'exposa que Casey ha perdut la seva camisa favorita. Immediatament, Dan dedueix que Casey va tenir sexe amb una noia i es va oblidar la camisa a casa d'ella. A partir d'aquest moment, l'episodi planteja una trama lleugera en la qual Dan intenta de totes les maneres esbrinar la identitat de la noia, mentre Casey evita donar cap tipus d'informació. Paral·lelament, l'episodi planteja una trama en la qual Dana es mostra preocupada per la seva relació amb Gordon (Ted McGinley). La nit anterior el noi la va deixar plantada en l'últim moment i això la fa dubtar sobre la seva relació. A les acaballes de l'episodi, Sally (Brenda Strong), una altra de les productores de la cadena, parla amb Casey al seu despatx. La conversa posa al descobert que és ella la noia misteriosa amb la qual Casey va mantenir relacions i, al mateix temps, confirma que no ha trobat la camisa de Casey. En una de les últimes escenes de l'episodi, Gordon passa per la redacció de 'Sports Night' a recollir Dana. Mentre la noia enllesteix uns assumptes de feina, Gordon i Casey mantenen una conversa a soles. Casey pregunta a la parella de Dana si coneix Sally. Ell diu que ha parlat amb la

noia un parell de vegades. A continuació, es produeix el diàleg següent entre ambdós personatges:

CASEY

I know you think that I'm in love with her and I know she thinks that I'm in love with her, and that's fine as long as it's all fun and games. But I want you to know that Dana's important to me. I've known her a long time and I like her a lot. And I want you to know that there are certain lengths I'd go to to avoid seeing her get hurt in any way.

GORDON

What's on your mind, Casey.

CASEY

You're wearing my shirt, Gordon.

Com en el cas de “Election Night”, una línia de diàleg confirma la intersecció entre trames. La frase “You’re wearing my shirt, Gordon” actua com una revelació i posa de manifest el canvi de valor entre trames. La trama de Casey i la camisa perduda, fins llavors presentada com una trama B —és a dir, de tipus secundària—, acaba resultant clau per interpretar la trama principal entre Dana i Gordon. Al mateix temps, la història de Casey, que parteix d’una premissa positiva en mostrar-nos com finalment el personatge ha superat el seu divorci, acaba tenint un resultat negatiu. El descobriment de la relació entre Gordon i Sally, a més, situa en un conflicte a Casey respecte a Dana,

complicant la situació del personatge de cara als episodis finals de la primera temporada de *Sports Night*.

Sorkin utilitza la intersecció, en la majoria d'ocasions, emmascarant una trama principal sota l'aparença de secundària durant la primera part de l'episodi, per sorprendre amb un canvi de valor en el moment de la col·lisió amb una trama principal. El mecanisme oculta la connexió entre les dues trames fins a un moment climàtic a la recerca de produir un efecte sorpresa en l'espectador. El canvi de valor entre trames acompanyat de sorpresa és un recurs habitual de les sèries d'ambientació professional. Les ficcions mèdiques l'utilitzen amb freqüència i eficàcia. Sèries com *ER* o *Grey's Anatomy* confronten tot sovint una trama principal d'aparença dramàtica amb una trama de tipus còmica per invertir-ne el resultat al final. En el cas d'Aaron Sorkin, per contra, aquest canvi de valor no és un efecte de la confrontació entre trames sinó que afecta recíprocament a les dues trames involucrades en la intersecció i en transforma el seu significat.

1.2.2.3. Compte enrere

Hi ha una seqüència significativa a *Studio 60 on the Sunset Strip* que bé podria ser una síntesi de la temporalitat narrativa imperant en les sèries de televisió creades per Aaron Sorkin. En la darrera escena del segon episodi de la sèrie, "The Cold Open" (2x01), Matt Albie observa des del seu despatx com els actors del show televisiu on treballa interpreten l'esquetx inicial

del seu primer programa com a showrunner. Al llarg de l'episodi, Albie ha hagut de superar un bloqueig creatiu per enllestir el guió del programa a temps i ara contempla el resultat del seu esforç en la distància. Malgrat això, el seu rostre no és de satisfacció sinó de preocupació. De manera instintiva, no pot evitar fer un cop d'ull al rellotge electrònic que llueix ben visible en una de les parets del despatx i que, a mode de compte enrere, indica ja el temps restant per a l'inici del proper programa. Un show televisiu ha estat produït amb èxit, però la cursa contra rellotge per enllestir el següent ja ha començat. Aquesta imatge sintetitza, per una banda, el procés creatiu d'Aaron Sorkin, marcat per una tendència notòria cap a l'escriptura en l'últim minut i, per l'altra, presenta l'angoixa temporal del compte enrere com un dels mecanismes narratius primordials del guionista.

El dispositiu de *deadline* o compte enrere és un recurs habitual de la narrativa contemporània. Com bé assenyala Mary Ann Doane (2002), la modernitat interpreta la temporalitat a través de la velocitat, de la promptitud —“modernity's increasing understanding of temporality as assault, acceleration, speed” (30)—, de manera que el temps cinemàtic no és un aliat de la narració sinó que esdevé un obstacle. Sota aquesta perspectiva, la temporalitat actua com un element propici per a la generació de tensió i suspens. “Time is no longer the benign phenomenon most easily grasped by the notion of flow but a troublesome and anxiety-producing entity” (33-34), afirma Doane. Aquesta angoixa ve determinada per l'ús generalitzat del compte enrere i el seu efecte d'acceleració i compressió temporal.

Des dels primers serials cinematogràfics, la cursa contra el temps ha esdevingut un dels recursos narratius habituals del relat serial. Un dels signes d'identitat d'aquests relats és que el dispositiu de compte enrere sempre es troba al final de cadascun dels episodis, plantejant un conflicte fatal amb temps límit. La resolució de la situació s'interromp a mode de cliffhanger fins a l'inici pel proper episodi que, al mateix temps, també evoluciona fins a un altre dispositiu de compte enrere.

Les estructures narratives del dispositiu deadline d'inspiració clàssica han perdurat fins l'actualitat amb exemples recents de la ficció serial nord-americana com *24*, *Prison Break* (FOX, 2005-09) o *Heroes*, tal com identifica Manel Jiménez. Es tracta de thrillers que recorren constantment a un “deadline ostensiblement anunciat, però dilatadament aplaçat” (2010, 31). De fet, el gènere del thriller és molt propici a aquest tipus d'estratègies narratives però, més enllà, la tendència cap a l'acceleració temporal és comú en la televisió contemporània. Alex Epstein (2006) recomana, per a una escriptura televisiva eficaç, “try to compress your action stories so they take place in as little time as is plausible . . . The shorter the episode's time line, the more urgent everything seems” (76). Aquesta urgència propiciada pel dispositiu de compte enrere i la compressió temporal que es produeix entre la temporalitat del relat audiovisual —“the temporality of the apparatus”— i la temporalitat de la història —“temporality of the diegesis” (Doane 2002, 30)— no només afecta la ficció serial sinó que també la no ficció televisiva contemporània ha fet seus aquests recursos. Com assenyala Wheeler Winston Dixon (2009,

133), el gènere del reality també utilitza l'estratègia del compte enrere en la seva estructura episòdica. Programes com *The Apprentice* (NBC, 2004-) o *Extreme Makeover: Home Edition* (ABC, 2003-12) basen el seu relat en la consecució contra rellotge d'una prova per equips i la reforma total d'una llar en només una setmana, respectivament. En ambdós casos, la sobreimpressió de rètols en pantalla que alerten l'espectador sobre el temps restant per a la finalització de la prova, així com l'ús de fotografies en *time-lapse*, acceleracions de la imatge i l'ús habitual d'un muntatge el·líptic ofereixen a l'espectador l'angoixa del pas del temps.

Un dels pocs gèneres televisius que renuncia de forma conscient a l'estratègia del compte enrere és la soap opera. Com assenyala Robert C. Allen (1983, 100), la concepció que la soap té de la temporalitat està basada en “the prolongation of events (rather than their compression as in most other narrative forms)”. Els mecanismes de redundància i revisió del gènere impossibiliten una dimensió episòdica centrada en la pressió temporal.

En el cas de les sèries creades per Aaron Sorkin, malgrat no inscriure's en gèneres tradicionalment més propicis per a l'explicitació del compte enrere —com ho podria ser el thriller o el gènere d'acció i aventures— mostren una notable noció de temps límit des de la seva premissa dramàtica inicial. A *The West Wing*, l'horitzó del compte enrere es troba en les properes votacions al Congrés o el Senat, que l'Administració Bartlet intentarà decantar a favor seu, o en la reelecció del president. A *Sports Night* aquest temps límit el marca l'emissió del proper

programa televisiu o el retorn al directe després d'un bloc publicitari, de la mateixa manera que succeeix a *Studio 60 on the Sunset Strip*. La presència constant del rellotge en l'enquadrament, en aquelles escenes localitzades al despatx de Matt Albie, serveixen de record a l'espectador sobre el mecanisme de compte enrere cíclic de la sèrie. En el cas de *Sports Night*, en múltiples ocasions, els episodis s'inicien amb una voice over que verbalitza el temps restant per al directe. Com és habitual en el cas de Sorkin, aquests fragments de diàleg es troben ja definits en el guió, tal com pot apreciar-se en els exemples següents:

TEASER

FROM THE DARKNESS WE HEAR
(Kim (VO))

KIM (VO)

Five minutes to air. First team in the
studio, please. Five minutes.

"The Sword of Orion" (Sports Night, 1x18)

(TEASER)

FROM THE DARKNESS WE HEAR:
(Kim (VO))

KIM (VO)

Two minutes to air, first team in the
studio please.

“Ten Wickets” (Sports Night, 1x21)

(TEASER)

FROM THE DARKNESS WE HEAR:

KIM (VO)

Five minutes to air. First team in the
studio, please. Five minutes.

“Special Powers” (Sports Night, 2x01)

A nivell episòdic, Sorkin planteja amb freqüència arguments centrats en un mecanisme de pressió derivada d'un compte enrere. En el cas de *The West Wing*, per exemple, en l'episodi “Five votes down” (1x04), els protagonistes s'han d'afanyar a recuperar cinc vots perduts a darrera hora a cinc dies d'unes votacions a la Càmera de Representants sobre la nova llei de regulació i tinença d'armes de foc impulsada pel Partit Demòcrata. El relat de l'episodi comprèn els quatre dies anteriors a les votacions en el temps de la història. A “Mr. Willis

of Ohio” (*The West Wing*, 1x06) els protagonistes tenen només vint-i-quatre hores per trobar el vot que els falta per desestimar una esmena republicana al projecte de Llei d’Apropiacions del President Bartlet. A “The short list” (*The West Wing*, 1x09), l’equip presidencial disposa de quatre dies per trobar un candidat amb garanties per ocupar una vacant al Tribunal Suprem. Josh Lyman compta només amb vint-i-quatre hores per trobar dos candidats favorables a la reforma del finançament de partits disposats a ocupar dues vacants a la F.E.C. (Federal Election Commission) en l’episodi “Let Bartlet be Bartlet” (*The West Wing*, 1x19). En l’episodi “The Portland Trip” (*The West Wing*, 2x07), Sam i Toby disposen del temps que dura el trajecte en avió Washington, D.C.-Portland per trobar una idea brillant per al proper discurs del president.

En la majoria d’ocasions, el dispositiu de compte enrere s’evidencia a través de l’ús d’intertítols i títols sobreimpressionats que orienten l’espectador sobre el pas del temps i imprimeixen urgència a la narració. Aquests títols representen una instància narrativa d’expressió verbal que s’afegeix al doble canal d’expressió audiovisual: imatge i so. Seymour Chatman (1999) els considera mitjans suplementaris d’informació sense gaire entitat narrativa destinats gairebé exclusivament a tasques de contextualització “simply naming – introducing a character, a city, the date or amount of time elapsed”. La seva presència, si bé esporàdica en el relat cinematogràfic, esdevé significativa en la ficció televisiva seriada. El motiu principal d’aquest fet es troba en l’escassa durada del relat televisiu. El temps limitat de què es disposa per

a la narració de cada episodi d'una sèrie de televisió fa que no es pugui perdre temps en l'exposició del context dels esdeveniments relatats; d'aquesta manera, l'apel·lació a un marc espacial o temporal es resol de forma explícita i directa en la majoria d'ocasions. En el cas de "The short list", per exemple, l'episodi s'inicia amb l'intertítol "Monday morning". A mesura que avança el relat, altres títols a mode de marca textual de temporalitat evidencien el pas del temps —"Tuesday morning", "Wednesday morning"— fins dijous, la data límit. Aquesta data límit ha estat prèviament exposada durant el teaser de l'episodi. "C.J. will let the press know that the President will introduce his nominee at an East Room press ceremony Thursday, 5 p.m.", diu Toby.

The West Wing es caracteritza per emprar títols i intertítols amb freqüència —tal com constaten Gaby Allrath, Marion Gymnich i Carola Surkamp (2005)— com una font d'informació suplementària per a l'audiència: "Inserted captions are highly efficient means of providing information and occur most frequently at the beginning of an episode to supply expository information, but they may also be used to indicate a change of time or place of action in the course of an episode, for example in a number of episodes of *The West Wing*". Un altre exemple de la utilització d'aquest procediment per part de la sèrie el trobem en l'episodi "20 Hours in L.A." (1x16). Durant un viatge llampec a Califòrnia el gabinet presidencial ha de pressionar el vicepresident John Hoynes perquè desfaci l'empat tècnic que es preveu en unes imminents votacions al Senat sobre una proposta de llei de regulació de l'etanol promoguda per

l'Administració Bartlet. A mesura que avança la narració, títols inserits sobre la imatge televisiva ofereixen a l'espectador referències temporals –“2:38 A.M. EST”, “3:45 A.M. EST”, “6:30 A.M. EST”, “5:40 A.M. PST”, “8:05 A.M. PST”, “1:20 P.M. PST” i “11:05 P.M. EST”– sobre el transcurs d'un dia durant el qual el president vol solucionar les votacions al Senat alhora que realitza el trajecte d'anada i tornada a Los Angeles en temps rècord.

Sorkin utilitza el recurs textual dels títols i intertítols amb una doble intenció. Per una banda, mitjançant aquesta pràctica el guionista resol de manera immediata i eficaç l'orientació temporal de l'espectador. Per una altra banda, cada nou títol serveix també de recordatori del dispositiu de deadline. Aquesta és una pràctica habitual d'aquest tipus d'estructura episòdica; recalcar l'existència d'un temps límit de manera redundant contribueix a generar una sensació d'angoixa temporal en l'audiència. Per aquest motiu, com assenyala Jacqueline Furby (2007) al voltant de la sèrie *24*, “we are continually reminded of the deadlines (literal in that each season features a threat to life as the central problem to be overcome), and the race against time that is structurally central to each episode and each season” (63). Aquest tipus de recordatoris tant en la sèrie *24* com en l'obra televisiva de Sorkin també es troben en el diàleg. Al llarg de l'episodi, els personatges remarquen assíduament l'existència d'una data límit amb la intenció que l'espectador centri la seva atenció sobre la temporalitat. Sorkin, com Robert Cochran i Joel Surnow en el cas de *24*, aconsegueix així que la temporalitat esdevingui un element de conflicte en el relat, una

entitat antagonista i, novament, com suggereix Mary Ann Doane, problemàtica.

1.2.2.4. El·lipsi

Forma part de l'essència del llenguatge audiovisual, sempre ancorat en una instància narrativa en temps present, una preponderància de l'*escena*, tal i com l'entén Gérard Genette (1989) en termes de durada, per damunt de la resta de formes d'adequació entre el temps de la història i el discurs. Aquest fet propicia que el llenguatge cinematogràfic i televisiu esdevingui principalment una combinació d'*escenes*, de durada aproximadament simètrica entre el temps del relat i el de la història, enllaçades entre si a través de lapses temporals elidits. “While written texts tend to make extensive use of summaries (where discourse time is shorter than story time), audiovisual narratives mainly use scene and ellipsis” (Allrath, Gymnich & Surkamp 2005).

En el cas de la narrativa televisiva d'Aaron Sorkin, aquesta tendència s'exacerba. La utilització habitual que fa el guionista de seqüències en continuïtat, que enllacen diferents escenes en temps real, precisa d'un ús abundant de l'el·lipsi per tal d'encabir els esdeveniments de la història en un discurs de quaranta minuts de durada —en el cas del drama— o de vint minuts —a *Sports Night*. Sovint, les històries que es relaten en un episodi es desenvolupen en el temps de la història al llarg de diferents dies, de manera que, fins i tot en el cas de *The*

Newsroom on la cadena HBO permet una major flexibilitat en la durada, la narració ha d'ajustar-se a una compressió temporal. En aquest procés, l'el·lipsi és clau. Sorkin l'utilitza amb diferents finalitats. Primer, com a estratègia de pressió, accelerant el ritme de la narració. Segon, com a mecanisme d'ocultació d'informació.

Mitjançant la combinació d'*escenes* —en el sentit narratològic del terme— i el·lipsis, Sorkin aconsegueix un relat veloç, que avança precipitant els esdeveniments. La narració passa d'una seqüència en temps real marcada per la intensitat de la multiplicitat de trames a una altra seqüència similar per via de l'el·lipsi. En combinació amb un recurrent dispositiu de compte enrere, l'espectador percep aquesta narració marcadament el·líptica des de la urgència. Quan no és el moviment intern del pla el que marca un ritme ràpid en les *escenes*, és el salt de l'el·lipsi allò que accelera el relat.

Com sol ser habitual en la narrativa televisiva serial, Sorkin aprofita els finals d'acte i les consegüents pauses publicitàries per a l'el·lipsi temporal. Tal com observa Kozloff (2010, 90): “programs frequently time the placement of commercials to coincide with a temporal ellipsis so that while the viewer's attention has been diverted, the story can gracefully leap ahead several hours or days”. Aquestes el·lipsis vénen també acompanyades, en la majoria d'ocasions, d'una fosa a negres. D'aquesta manera, per a l'espectador que veu un episodi de forma continuada en DVD o a través d'un servei de Video On Demand, també existeix un punt i apart en la narració. En

qualsevol cas, Sorkin explicita la presència de l'el·lipsi a través de títols i intertítols d'orientació temporal.

El teaser de “17 people” (*The West Wing*, 2x18) sintetitza aquesta estratègia de compressió habitual de Sorkin. L'episodi comença en continuïtat respecte al final de l'episodi anterior, “The Stackhouse Filibuster” (2x17), reprenent la imatge de Toby, al seu despatx, llançant una pilota contra la paret una vegada i una altra. Un títol sobreimpressionat —“The same night”— referma aquesta continuïtat. Tot seguit, l'intertítol “Two nights later” anuncia una el·lipsi. Ara Toby és assegut a l'escriptori repassant un bloc de notes; arruga un full i el llença a una paperera. “Two nights after that”, assenyala el següent intertítol. L'escena posterior ens mostra Toby escrivint a l'ordinador. De sobte, alça la vista i veu llum a l'altra banda de l'ala oest. El personatge surt de l'enquadrament i, en continuïtat, veiem com entra al despatx de Leo McGarry. Toby li pregunta per què el vicepresident Hoynes ha encarregat enquestes d'opinió. Leo no hi dóna importància. Un nou intertítol —“The next night”— alerta l'espectador d'una altra el·lipsi temporal. La imatge mostra, un cop més, Toby llançant una pilota contra la paret del seu despatx. A continuació, la narració efectua una nova el·lipsi precedida per l'intertítol “The next morning”. En aquesta ocasió, veiem Leo McGarry arribant al seu despatx. Quan obre el llum, la presència de Toby el sorprèn. El personatge insisteix sobre l'enquesta de Hoynes, però Leo, de nou, resta transcendència a l'assumpte. El darrer intertítol de la seqüència —“That night”— situa l'acció hores més tard. L'escena s'inicia amb una conversa in media res entre

Leo i Toby. Aquest últim revela que ha descobert que Hoynes farà un míting a New Hampshire; la informació agafa per sorpresa al cap de gabinet. El clímax es produeix en el moment en què Toby pregunta: “Why does Hoynes think the President isn’t gonna run again? What’s going on, Leo?”

En aquest inici, Sorkin condensa sis dies en el temps de la història. A partir de l’ús de l’el·lipsi i d’escenes breus en temps real, el guionista exposa la progressió del pensament de Toby Ziegler i el seu procés de deducció fins al descobriment que Leo i el president amaguen alguna cosa. Aquí, l’espectador és coneixedor de la resposta a les dues preguntes que formula Toby al final del cold open. Aquest cas representa una de les comptades ocasions en *The West Wing* en què l’espectador té un major coneixement sobre els esdeveniments de la història que els protagonistes. Tot i així, Sorkin aconsegueix, a través de l’ús de l’el·lipsi i la compressió temporal, que aquest sigui un dels inicis episòdics de major tensió de tota la sèrie.

La tendència d’Aaron Sorkin per l’alternança entre el·lipsis i *escenes* com a estructura primària de la narració es manifesta també en la resta de l’obra de l’autor, més enllà de la televisió. Un exemple clar d’aquest fet el representa la pel·lícula *Steve Jobs* (2015), escrita per Sorkin. El film està concebut a partir de tres úniques seqüències desenvolupades en temps real que comprenen un temps de catorze anys en la història. D’aquesta manera, el guionista sublima la seva concepció de l’el·lipsi construint un relat que segueix una estructura *escena–el·lipsi–escena–el·lipsi–escena*.

A banda de la paralipsi, Sorkin utilitza també l'el·lipsi com un recurs per a l'ocultació d'informació. En aquest cas, el dispositiu té la funció de generar sorpresa en l'espectador en el moment de la revelació, un instant que la narració posposa. El guionista aprofita la compressió temporal de l'el·lipsi, la transició entre actes, per emmascarar un esdeveniment clau sense que l'audiència percebi la maniobra.

Un bon exemple d'aquesta estratègia el trobem en l'episodi de *Sports Night*, "Mary Patt Shelby" (1x05). Al final del teaser veiem com Dana informa Natalie que l'endemà haurà d'anar al MetLife Stadium a fer una pre-entrevista al jugador de futbol americà Chris Patrick. La segona escena del primer acte, després de la pausa publicitària, mostra Natalie retornant a la redacció de 'Sports Night' després de la seva trobada amb Patrick. Jeremy manté una breu conversa amb ella i repara en el fet que la noia es dol del canell. Natalie diu que ha tingut un accident amb la porta de la furgoneta. En la seqüència posterior, Isaac desvela que, segons una informació de darrera hora, Chris Patrick ha agredit una periodista. Jeremy pregunta si l'ha agafat del canell i, davant l'assentiment d'Isaac, de seguida dedueix que es tracta de Natalie.

Sorkin utilitza aquí una el·lipsi que suposa un canvi de dia en el temps de la història per precipitar l'arribada d'un gran esdeveniment per als personatges —com és l'entrevista al jugador de futbol— i, al mateix temps, per elidir un esdeveniment clau. En aquesta ocasió, el retard expositiu és relativament breu, però l'ocultació inicial provoca que en el

moment del descobriment, la informació causi un major impacte.
La intenció del relat en aquest punt és sorprendre l'espectador.

1.3. Estratègies de resolució

Amb freqüència, en l'àmbit de la recerca televisiva, les estratègies narratives de resolució són objecte d'estudi únicament des d'una perspectiva macro-estructural. El concepte de final s'avalua prenent en consideració no la unitat episòdica, sinó arcs argumentals de llarg recorregut, temporades o, fins i tot, obres en la seva totalitat. La causa d'aquesta tendència es troba en la proliferació, en les darreres dues dècades, d'obres en les quals la dimensió serial s'imposa sobre l'episòdica, donant lloc a una estructura en la qual el final de capítol es mou entre el cliffhanger i la interrupció entesa com a simple tràmit.

D'una banda, el concepte de cliffhanger ha estat vastament analitzat com a forma de suspens pròpia de les narratives serials. De l'altra, el final com a tràmit narratiu és un fenomen més recent, que ha anat en augment en els darrers anys, i que es relaciona amb un mecanisme que podem anomenar pausa musical.

És habitual en sèries com *Grey's Anatomy*, *Revenge* o *The Blacklist* (NBC, 2013-) que en els darrers instants de l'episodi se'ns mostri els protagonistes en situacions rutinàries o en actitud contemplativa, reposant després de l'acció transcorreguda. Aquest moment de pausa té lloc fins i tot en aquell context dramàtic en el qual sembla no haver-hi espai per al descans. Es tracta de seqüències sense diàlegs que van acompanyades d'una música extradiegètica i una realització propera al videoclip. En situar els personatges en la inacció, la narració posa en evidència la suspensió necessària del relat. La

pausa musical entén el final episòdic des de la rutina; és un epíleg que no sorprén l'espectador com el cliffhanger sinó que rebaixa les seves expectatives alertant-lo que l'acció no es reprendrà fins al proper episodi.

Si prenem com a mostra l'obra televisiva d'Aaron Sorkin, allò que es proposa a continuació és una anàlisi centrada en un aspecte sovint menystingut del relat televisiu, aquell relacionat amb les estratègies conclusives de les micro-estructures episòdiques. Així, de la mateixa manera que la totalitat d'aquest bloc reivindica l'episodi com a unitat d'anàlisi, aquest apartat vol ser també una reivindicació de la trama i la subtrama des d'una perspectiva estructural.

1.3.1. Anagnòrisi

Els inicis in media res emprats habitualment per Sorkin suposen l'omissió d'esdeveniments clau de la història. En aquests casos, la informació absent, com s'ha analitzat al llarg d'aquest bloc, s'ofereix a l'espectador a través d'un retard expositiu. Quan aquest mecanisme de retardament ajorna la revel·lació d'informació essencial fins al clímax de l'episodi, Sorkin utilitza un dispositiu d'anagnòrisi com a forma de clausura.

L'anagnòrisi o reconeixement, segons la definició d'Aristòtil, és “a change from ignorance to knowledge experienced by a protagonist, brought about by the events in the plot and resulting in a turning of the action”. En relació amb la tragèdia, Aristòtil relaciona l'agnició amb la peripècia —“peripeteia”—, és a dir, amb una inversió de valors, de manera que identifica la tragèdia més perfecta amb una forma narrativa en la qual el protagonista efectua un trajecte cap al coneixement que el condueix a un canvi de fortuna. Seguint la teoria aristotèlica, sovint s'ha limitat l'estudi i aplicació teòrica del fenomen de l'anagnòrisi exclusivament a la qüestió de la identitat. El fet que *Èdip Rei* serveixi d'obra de referència per a Aristòtil ha contribuït a aquest fet. Tot i així, des d'un punt de vista contemporani, a partir dels estudis de Terence Cave (1988), l'anagnòrisi ha estat considerada des d'una perspectiva més àmplia, no només dedicada a l'autoconsciència d'un personatge, sinó al mer reconeixement d'un esdeveniment del passat fins aquell moment negat o obviat. “If anagnorisis may be extended

to include the discovery of an occulted fact without a revelation of identity, then clearly the range of plots that can lay claim to the prestige of a recognition scene is immeasurably widened”, afirma Cave (1988, 65). L'absència d'un coneixement que ha de ser recobrat de forma ulterior.

Aquest desenvolupament és el que ha servit com a punt de partida per a l'estudi dels dispositius d'anagnòrisi en l'obra de Shakespeare —Rolf Soellner (1972)—, el cinema d'Alfred Hitchcock —Richard Allen (2009), Daniel Antonio Srebnick (2004)—, la literatura contemporània nord-americana —Daniel Beaumont (2009)— o el cinema contemporani —Jordi Balló i Xavier Pérez (2009), Sezen Kayhan (2014). Aquesta línia d'investigació és la que es pren com a referència per a l'anàlisi dels processos d'agnició en l'obra televisiva de Sorkin.

Aaron Sorkin utilitza l'anagnòrisi com un element de sorpresa que obliga l'espectador a una revisió del relat des d'un punt de vista oposat a aquell mantingut fins llavors. Un exemple d'aquest fet pot trobar-se en l'episodi de *The West Wing* “The Drop-In” (2x12). Una de les trames del capítol està protagonitzada per C.J. Cregg i implica una gala benèfica a la qual ha d'assistir el president Jed Bartlet i el còmic Cornelius Sykes. La trama ocupa un total de quatre escenes. La primera, a mode d'introducció, té lloc en el primer acte, durant un diàleg entre Toby Ziegler i Josh Lyman. Toby anuncia que Sykes ha estat escollit per ser l'amfitrió de l'Annual Will Rogers Dinner. Josh es mostra incrèdul. “He didn't laugh at the joke”, diu.

Més endavant, Josh manté una conversa amb C.J. sobre Cornelius Sykes. “He didn’t laugh at the joke. How many more ways are there for me to say that? He didn’t laugh at the joke”, insisteix C.J. Tot i així, C.J. Assumeix l’encàrrec de trobar-se amb Sykes, que és a Nova York fent stand-up comedy, per parlar amb ell. “I’ll see him tomorrow night”, diu C.J. abans de persistir de nou en la negació: “He didn’t laugh at the joke”. Les darreres dues escenes mostren la reunió entre C.J. i Sykes dividida en dues parts. En la primera, la secretària de premsa del president de seguida deixa clar que ha vingut a parlar del sopar benèfic. “You want me to say no”, dedueix de seguida Cory Sykes. C.J. argumenta que la premsa ho aprofitarà per revisar allò que va passar fa dos anys. A Sykes el tema no el preocupa, no pensa que fes res malament en el passat. A més, el còmic recorda a C.J. que va fer campanya pel president. El relat interromp el moment per saltar a una altra de les trames de l’episodi; a la tornada, la tensió entre C.J. i Sykes ha anat en augment. La darrera escena s’inicia amb un diàleg a mitja conversa entre ambdós personatges en el qual s’exposa finalment que, dos anys enrere, en presència de Bartlet, el còmic va fer una broma políticament incorrecta sobre el departament de policia de Nova York i la seva tendència a tirotejar afroamericans. Sykes confessa que, des d’aleshores, està molest amb C.J. i l’equip del president perquè no van defensar-lo davant dels atacs dels mitjans de comunicació, només es van limitar a dir: “He didn’t laugh at the joke”. Però, immediatament, Cornelius Sykes recorda a C.J., i aquí es produeix la revelació de la trama en forma d’anagnòrisi: “He did

laugh at the joke”; “He laughed at the joke, C.J.”. “Yeah”, admet llavors la secretària de premsa visiblement avergonyida.

La resolució de la trama conté tots els elements característics dels processos d’agnició acompanyats de peripècia. D’una banda, el canvi de coneixement del personatge de C.J. Cregg en relació amb la broma de Cornelius Sykes implica una inversió dramàtica de la trama. Allò que en un començament semblava una invenció de la premsa per desestabilitzar l’Administració Bartlet, a la fi es confirma com una certesa, posant de manifest que el Departament de Comunicació del president va mentir per tal de no veure’s perjudicat de cara a les eleccions. A més, el dispositiu de reconeixement deixa al descobert una insòlita traïció dels protagonistes cap a un personatge aliat. És un dels escassos exemples al llarg de *The West Wing* en què el grup no se sacrifica per a la protecció d’un dels seus. Aquest fet suposa un canvi de percepció de l’espectador respecte a C.J. i, de forma indirecta, també cap a la resta de protagonistes. L’actitud èticament impecable que s’atribuïa a aquests personatges en l’inici de l’episodi es revela interessada i immoral.

D’altra banda, un altre aspecte fonamental dels processos de reconeixement o anagnòrisi que es fa evident en el cas de “The Drop-In” és l’autoimposada ignorància del personatge protagonista. Aquest és un factor que ja es manifesta en el cas de la tragèdia clàssica. Malgrat que Èdip té a l’abast indicis suficients com per anticipar l’anagnòrisi, el personatge opta per ignorar-los amb la intenció de postergar de manera inconscient l’inevitable desenllaç. Un mecanisme similar és aquell que

regeix el comportament dels herois tràgics del cinema contemporani, segons Balló i Pérez (2005). Com succeeix en el cinema de M. Night Shyamalan —*The Sixth Sense* (*El Sexto Sentido*, 1999), *Unbreakable* (*El Protegido*, 2000)— o en films com *Planet of the Apes* (*El planeta de los simios*, 1968) o *Total Recall* (*Desafío total*, 1990), existeix una pugna entre la ignorància o l'oblit enfront del saber. Els personatges cerquen la veritat però, al mateix temps, recorren a mecanismes de negació per tal d'evitar el descobriment tràgic. Un exemple paradigmàtic d'aquest fet és el film *Memento* (2000). En paraules de Balló i Pérez (2005): “La búsqueda de la verdad se convierte, en el caso de *Memento*, en un intento desesperado por vivir en la ignorancia” (150).

En l'exemple particular de “The Drop-In”, C.J., de la mateixa manera que Josh, evidencia el procés de negació a través de la repetició de la mentida: “He didn't laugh at the joke”. L'engany o l'ambigüitat formen part dels temes essencials associats amb les trames de reconeixement, segons Cave (1988, 273): “severance in time and space, conflict of generations, mental alienation, accident, the telling of stories false and true, the status of dreams, riddles, prophecies and ghosts”. Els personatges saben que el president sí que va riure amb la broma del còmic Cornelius Sykes, però amb la redundància de la negació, a través del diàleg, proven de convèncer-se a ells mateixos —i també a l'espectador— que la versió dels fets que van oferir als mitjans de comunicació és la veritat. L'anagnòrisi, per tant, implica en aquest cas l'admissió d'aquest autoengany.

Un altre exemple significatiu d'anagnòrisi en l'obra televisiva d'Aaron Sorkin té lloc a “Kyle Whitaker’s Got Two Sacks” (*Sports Night*, 2x07). L'episodi inclou dues subtrames secundàries aparentment independents que, com és habitual en l'estratègia d'intersecció típica de Sorkin, connecten en el clímax del relat. Per una banda, Dana es mostra eufòrica perquè el seu germà, Kyle Whitaker (Eric Bruskotter), ha aconseguit dos *sacks*, és a dir, ha placat dos cops el *quarterback* de l'equip rival en un partit de futbol americà. D'altra banda, en una altra trama de l'episodi, Casey investiga un cas de substàncies il·legals en l'àmbit del futbol. A mesura que progressa la narració, el periodista és cada cop més a prop d'obtenir el nom de quatre jugadors acusats de pràctiques dopants. L'anagnòrisi arriba en els darrers instants, quan Dana, al mateix temps que l'espectador, descobreix que el seu germà és un dels futbolistes implicats en l'escàndol.

Aquí, la negació del personatge es troba en el fet de no sospitar del seu germà. Des de l'inici queda clar que el futbolista ha tingut una actuació especialment destacada aquella nit, però Dana ho atribueix tot, irònicament, a “la sang dels Whitaker”. Fins i tot, quan apareixen els primers rumors, la noia es nega a establir-hi una connexió; Kyle és l'orgull de la família en aquell moment. Tot i així, al mateix temps, Dana fa tot el possible per indagar en la informació que ha obtingut de forma casual. En aquest cas, com en el sentit clàssic del terme, l'atzar és un factor clau del procés d'agnició. És Dana qui encomana a Casey la missió d'aprofundir en la notícia, d'investigar fins a descobrir els noms dels futbolistes implicats en l'ús de substàncies il·legals.

L'ànsia de coneixement del personatge esdevé, per tant, el desencadenant del procés de reconeixement, la causa principal del seu canvi de fortuna. Whitaker passa de ser un cognom del qual presumir davant dels companys de feina, a esdevenir un mot infaust, que fins i tot Dana és incapaç de pronunciar.

Com en el concepte clàssic d'anagnòrisi, aquests exemples mostren una estructura en la qual el punt de gir essencial del conflicte no té lloc en el present narratiu sinó que forma part d'un temps de la història anterior a l'inici del relat. "Todo ha sucedido ya cuando este tipo de relatos se inicia", afirmen Balló i Pérez (2005, 145) quant a la tragèdia. Aquest fet enllaça amb el dispositiu *in media res* habitual dels inicis de Sorkin. El guionista planteja una estructura en la qual el clímax episòdic s'articula a partir del descobriment d'un esdeveniment del passat que, en la majoria d'ocasions, té a veure amb un error de tipus moral comès per un personatge protagonista.

L'episodi de *Sports Night* "The Apology" (1x02) suposa un nou exemple d'aquesta concepció de l'anagnòrisi per part de Sorkin. En la trama principal del capítol, Dan Rydell és acusat de fer apologia de les drogues arran d'unes declaracions polèmiques en una entrevista. Com a conseqüència, els directius de la cadena de televisió per a la qual treballa li exigeixen una disculpa davant l'audiència. Dan cedeix a les pressions i s'adreça a càmera en els darrers instants del relat. És en aquest moment quan es produeix l'anagnòrisi. El noi explica com, durant els seus anys de joventut, consumia drogues de forma habitual i que el seu mal exemple li va costar la vida al seu germà en un

accident de trànsit. Dan acaba el seu discurs demanant disculpes, però no als espectadors ofesos per la seva entrevista ni a la cadena de televisió, sinó al seu germà.

És cert que en aquest cas concret, l'agnició no és compartida entre l'espectador i el protagonista; Dan coneix la història des de bon començament. Malgrat tot, la catarsi de la revelació, així com la resistència del personatge a recordar aquest passat traumàtic, són elements que connecten de ple amb l'essència del mecanisme d'anagnòrisi. Aquesta noció espectral del pretèrit, materialitzada en un desig irrefrenable per modificar-lo, constitueix un altre aspecte primordial de l'agnició. Segons Cave, "recognition is par excellence the vehicle of nostalgia . . . it parades before us the ghosts of all we ever wanted and always failed quite to grasp and hold" (1988, 497). En aquest sentit, la dinàmica episòdica inculca un efecte reverberant a l'anagnòrisi. Des d'aquest instant, l'espectador habitual de *Sports Night* invoca de forma inevitable els fantasmes del passat de Dan en els moments més dramàtics del personatge. No és necessari que el relat reincideixi en la revelació. De l'episodi "The Apology" en endavant, és l'audiència qui torna a recordar el moment, de forma cíclica, provant d'interpretar la psicologia del personatge.

La invocació dels errors del passat funciona com a premissa del relat en bona part de la narrativa de Sorkin, fins i tot, més enllà de la televisió. També en el cinema i el teatre, el guionista planteja estructures en les quals l'evocació catàrtica és clau en el clímax de la història. A *A Few Good Men* (*Algunos hombres buenos*, 1992)—tant en la pel·lícula com en l'obra de teatre—, la

confessió per part del Coronel Jessep (Jack Nicholson) on explica que va ser ell qui va ordenar el “Codi Vermell”, descobrint-se com a principal culpable de la mort del recluta William Santiago (Michael DeLorenzo), funciona com una anagnòrisi. A més, l’escena d’interrogatori en la qual té lloc la revelació remarca la dialèctica resistència-necessitat de coneixement típica del mecanisme. Una cosa similar succeeix a *Steve Jobs*. Després que en el primer terç del film *Jobs* (Michael Fassbender) digui que LISA, un dels primers models d’ordinador d’Apple, és l’acrònim del concepte Local Integrated System Architecture, finalment queda al descobert que el nom de l’aparell està inspirat en la seva primera filla. És el propi protagonista qui ho confessa a una Lisa encara adolescent que, de la mateixa manera que l’espectador, assumeix la informació com una anagnòrisi.

Tot i que allunyada de l’agnició, la imatge final de Mark Zuckerberg actualitzant de forma compulsiva el seu perfil de Facebook a *The Social Network* apel·la també a la nostàlgia d’un passat perdut. Recuperar l’amistat d’Erica Albright es manifesta, en aquest punt, com un objectiu inabastable. L’espera del personatge davant la pantalla de l’ordinador, anhelant que la noia accepti la seva sol·licitud d’amistat, redunda sobre l’error comès en la primera escena de la pel·lícula. De nou, Sorkin concep la resolució del relat des de la retrospecció.

1.3.2. Deus ex machina

En algunes ocasions, Sorkin desafia la causalitat habitual de la narració televisiva introduint elements casuals a mode de mecanismes de tancament. Es tracta de solucions narratives que apel·len a l'atzar o la intervenció divina i que assegurin una conclusió episòdica a conflictes sense solució aparent. Aquesta estratègia respon al concepte clàssic de *deus ex machina*.

A la *Poètica*, Aristòtil desaprova el recurs fàcil del final mitjançant un *deus ex machina*, “el desenlace también debe surgir del argumento mismo, y no depender de un artificio de la escena . . . De este modo se consigue un desenlace sorprendente, pero no inevitable, y hay que tener en cuenta que uno de los consejos más interesantes que se pueden aplicar a un guión es que su desenlace sea sorprendente pero, al mismo tiempo, razonable” (1452a).

L'atzar és un component habitual de la serialitat televisiva contemporània com a recurs per a la sorpresa. En nombroses ocasions, un esdeveniment fortuït en forma d'accident serveix de premissa del relat. Així succeeix en el cas de *Lost*, *Life on Mars* (BBC One/ BBC Four, 2006-07) o *Awake*. De la mateixa manera, sèries com *FlashForward* (ABC, 2009-10) o *The Leftovers* (HBO, 2014-) exploren les conseqüències dramàtiques d'incidents sobrenaturals de reminiscència bíblica. En aquestes obres, la narració evita o posterga de forma conscient una explicació lògica sobre els fets fundacionals i presenta un relat obert al desconcert i la fatalitat. Altres sèries treballen la casualitat des

d'una vessant genèrica. Així ocorre de forma recurrent en els drames mèdics o policials, on la irrupció sobtada d'esdeveniments atzarosos forma part de l'univers diegètic. En aquest sentit, *House M.D.* és un exemple extrem de dinàmica casual integrada dins d'una narrativa de gènere. La sèrie presenta una estructura episòdica en la qual els clímax de final d'acte coincideixen, amb freqüència, amb una crisi temporal o un empitjorament sobtat del pacient tractat pel Dr. House. Són reaccions inesperades, no anticipades per la narració, que tenen l'objectiu primordial d'interrompre el relat per donar pas a la pausa publicitària.

L'ús d'esdeveniments fortuïts com a dispositiu de resolució de conflictes no és tan habitual en el relat televisiu contemporani. Tot i així, en podem ressaltar alguns exemples: *Battlestar Galactica* finalitza amb una intervenció divina que guia la humanitat cap a la seva salvació, a la Terra; en l'última imatge de l'episodi de *Lost* "Deus Ex Machina" (1x19), John Locke veu renovada la seva fe en l'illa quan, de sobte, la finestra de l'escotilla de l'estació Dharma s'il·lumina —al mateix temps, com es descobreix a "Live Together, Die Alone (2)" (2x24), els laments de Locke eviten que Desmond acabi amb la seva vida, en una doble incidència del dispositiu—; la sèrie *Buffy, the Vampire Slayer* conclou amb la introducció de dos elements màgics —un amulet i una dalla— que permeten als protagonistes salvar el món in extremis. En aquests casos, el gènere de la ciència-ficció empara el deus ex machina en la creació d'una mitologia que va redefinint els seus principis a mesura que avança el relat.

En la comèdia televisiva, el deus ex machina és més habitual. Sèries com *The Simpsons* o *Family Guy* l'utilitzen, de forma recurrent, en un sentit irònic. Per exemple, en l'episodi "Pilot" de *Family Guy*, Peter Griffin esquiva la presó i recupera el seu lloc de feina per efecte de la pistola de joguina del seu fill Stewie. Aquí, el deus ex machina adquireix un matís metalingüístic; el retorn forçat de la família a l'*statu quo* inicial caricaturitza l'estructura clàssica de la sitcom nord-americana.

En relació amb aquest ús còmic, Sorkin utilitza el dispositiu deus ex machina adoptant, amb freqüència, una distància paròdica. Aquesta estratègia s'assimila amb aquella utilitzada en la majoria de les òperes còmiques —o "Savoy Operas"— de W. S. Gilbert i Arthur Sullivan. "Gilbert and Sullivan shows, which feature mistaken identity, twins swapped at birth and all manner of magical artefacts that enable a bit of hocus-pocus to save the day", assevera Dominic Symonds (2014, 24). A *H.M.S. Pinafore* (1878) i *The Gondoliers* (1889), per exemple, és la revelació de la identitat secreta dels protagonistes allò que resol de forma immediata el conflicte de la història. *Trial by Jury* (1875) o *The Mikado* (1885) també inclouen finals abruptes produïts per un deus ex machina, de la mateixa manera que succeeix en l'opereta *The Pirates of Penzance* (1879) on la trifurca final entre pirates i policies es resol de forma sobtada amb la simple invocació del nom de la Reina Victòria.

L'obra de Gilbert i Sullivan és un referent habitual de Sorkin. L'episodi de *The West Wing* "And It's Surely to Their Credit" (2x05) conclou amb els personatges cantant "He remains

an Englishman” de l’òpera *H.M.S. Pinafore*. “The Cold Open” (*Studio 60 on the Sunset Strip*, 1x02) inclou una adaptació del tema “I Am the Very Model of a Modern Major-General” de *The Pirates of Penzance*. A la mateixa sèrie, un cartell de l’obra pot veure’s habitualment penjat d’una de les parets del despatx de Matt Albie. Al·lusions explícites a *The Pirates of Penzance* poden trobar-se també en diferents episodis de *The West Wing* com “Lord John Marbury” (1x11), “Mandatory Minimums” (1x20) i “Inauguration: (Part 1)” (4x14).

El final amb deus ex machina és un recurs habitual tant de l’òpera —des de *L’Orfeo* de Claudio Monteverdi i Alessandro Striggio— com del musical, tal com afirma Symonds (2014): “... Musicals are pressed for time: since singing takes up more time than speaking, a musical covers less ground than a play (and certainly less than a novel). Thus the writers are left with little time to tie up loose ends. Indeed, in many musicals and operas, the ending is artificially engineered by what is known as the deus ex machina” (23). Tanmateix, en el cas de Gilbert i Sullivan el mecanisme és utilitzat en consonància amb el to lleuger i utòpic de les operetes dels autors. El final com a truc, com una gran farsa, referma la intenció còmica del conjunt. D’una manera semblant, en les sèries televisives d’Aaron Sorkin, el deus ex machina apareix com a salvació necessària per perpetuar l’esperit romàntic dels personatges. És l’artifici al servei de l’artifici.

L’exemple més evident d’aquest mecanisme deus ex machina en l’obra de Sorkin el trobem a “Election Night” (*The West Wing*,

4x07). Una de les subtrames de l'episodi se centra en les eleccions al Congrés que se celebren a la regió d'Orange County, en concret, aquelles en les quals ha de resultar escollit el representant del districte número 47 de l'estat de Califòrnia. Es tracta d'una trama argumental que s'ha iniciat uns episodis enrere i que aquí arriba a un punt culminant. Aquest és un dels pocs arcs argumentals de *The West Wing* que es troba planificat amb antelació, atès que desencadena en el comiat del personatge de Sam Seaborn de la sèrie. Els precedents de la història són els següents: el candidat del Partit Demòcrata al Congrés, Horton Wilde, mor de forma sobtada abans dels comicis, de manera que tothom dona per fet que el seu rival, el candidat republicà, resultarà escollit. Tot i així, el director de campanya de Wilde, Will Bailey (Joshua Malina), es resisteix a abandonar i continua treballant per una victòria demòcrata. El dia de les eleccions, la previsió meteorològica apunta una possibilitat de pluja sobre Orange County; això podria ocasionar que els electors del candidat republicà es quedessin a casa i no anessin a votar, fet que beneficiaria la candidatura del difunt Horton Wilde. Esperançat per aquesta remota possibilitat, Will es passa tot l'episodi pendent del temps, anhelant una pluja que no acaba de produir-se. En una de les darreres escenes del capítol, Will se situa al mig del carrer, mirant cap al cel, inquiet. De sobte, enlaira els braços i crida: "Ara!". En aquest precís instant esclata un tro eixordador i comença a ploure amb força. A la fi, la pluja resulta determinant perquè, contra tot pronòstic, Wilde guanyi les eleccions.

El deus ex machina aquí és literal. La dedicació obstinada i solitària de Will es veu recompensada per una intervenció divina. Durant l'episodi, en una escena anterior, la seva germanastra i col·laboradora, Elsie Snuffin (Danica McKellar), li suggereix que es relaxi, que ja no hi ha res a fer. “The die has been cast” —és a dir, *alea iacta est*—, diu la noia. Però ell insisteix que hi ha un instant entre que es llença el dau i aquest colpeja la taula durant el qual n'hi ha prou amb la respiració per alterar-ne la caiguda. Com l'àmplia majoria dels personatges televisius d'Aaron Sorkin, Will és un idealista, un romàntic que desafia l'impossible. El deus ex machina actua, en aquest cas, com un mecanisme de justícia poètica.

Tot i així, Sorkin introdueix un punt de vista irònic en l'estratègia, assumint l'artifici. “What else can you do?”, pregunta Elsie tan bon punt comença a ploure. “I didn't know I could do that”, respon Will.

L'episodi de *Studio 60 on the Sunset Strip* “4AM Miracle” (1x16) és un altre exemple de final originat per un deus ex machina. La trama principal del capítol explica com el fet que Harriet sigui fora, rodant una pel·lícula, afecta Matt fins al punt que és incapaç d'escriure cap esquetx per al proper programa. Davant la situació de bloqueig creatiu, el personatge s'aferra a una creença que ell anomena un “4 A.M. Miracle”, és a dir, “an unexplainable and extraordinary event that happens around 4:00 A.M.”. La resta de l'episodi, d'ambientació nocturna, transcorre sense que es produeixi cap progressió en el conflicte. Ni l'entrada en escena d'un possible nou interès amorós per al

personatge, l'advocada Mary Tate (Kari Matchett), aconseguix desencallar la situació; la crisi és total. Quan tot fa pensar que l'episodi finalitzarà sense tancar la trama, el dispositiu de deus ex machina entra en joc. En els darrers instants, per sorpresa, Harriet Hayes acudeix a l'oficina de Matt i promet ajudar-lo amb els guions. Abans de retirar-se momentàniament al seu camerino, besa, de forma inesperada, a Matt. El personatge, atònit, mira el plató des de les alçades mentre repeteix en veu baixa "4 A.M. Miracle" en la darrera imatge de l'episodi.

Com en la comèdia romàntica o el melodrama amorós, Sorkin explora en aquest cas la connexió gairebé màgica entre els protagonistes. La posada en escena de l'entrada de Harriet al despatx de Matt adquireix una forma propera a la d'una aparició espectral. Enmig de la penombra i emmarcada en el llindar de la porta, la imatge de la noia es presenta com si es tractés d'una figura mariana.

Sorkin utilitza també la connexió atzarosa entre dos personatges a "Intellectual Property" (*Sports Night*, 1x04). En el teaser de l'episodi, Casey McCall es queixa de la presència d'una mosca a plató que li impedeix concentrar-se. Tret d'ell, però, ningú més aconseguix veure l'insecte, de manera que la resta de l'equip dóna per fet que es tracta d'una invenció del personatge. Aquesta subtrama es presenta en forma de running gag. Al llarg de l'episodi, veiem Casey fent escarafalls, de manera còmica, cada cop que intueix la presència de la mosca; el personatge intenta convèncer tothom que l'insecte és real, però ningú el creu. Cap al final de l'episodi, Casey i Dana tenen una

forta discussió on es desvela, per primera vegada, el seu passat en comú. Ella li retreu que no ha deixat d'interessar-se per ella des que es van conèixer a la universitat i que, a més, no es tracta d'un interès real sinó més aviat d'una obsessió, com la que té ara el personatge amb una mosca que no existeix. Casey ho nega, però Dana pensa que el noi està perdent el cap d'ençà que s'ha separat de la seva esposa. L'enfrontament és tens; la trama amorosa latent que la sèrie havia plantejat fins llavors entre ambdós personatges queda interrompuda. Malgrat això, en la darrera imatge de l'episodi, Dana creua el plató i, de sobte, una mosca se li llança al damunt. De forma instintiva, se la treu de sobre, però, a continuació, l'observa amb posat sorprès. "Son of a gun", diu finalment amb un somriure als llavis.

La connexió fortuïta a través de l'insecte actua aquí, com en el cas de "4AM Miracle", com un senyal del destí, com una forma de predestinació. De fet, l'atzar és un subterfugi que la comèdia romàntica emprava de forma assídua; la fortuna és un element essencial del seu univers diegètic. Sorkin se serveix del mecanisme *deus ex machina* per retornar a l'*statu quo* inicial, però al mateix temps, la resolució de l'episodi dona un nou impuls a la relació entre ambdós personatges. Malgrat la distància actual —en el context de l'episodi, Dana manté una relació amb Gordon—, la conclusió de "Intellectual Property" funciona com a promesa de futur per a la parella protagonista.

2. DIÀLEGS

2.1. El diàleg

L'ús del diàleg és un dels aspectes més reconeixadors de l'escriptura d'Aaron Sorkin. Més enllà de la tendència a determinades temàtiques, l'estil verbal del guionista és essencialment una qüestió de forma. Així, doncs, a continuació s'analitza el diàleg sorkinià a partir de la identificació d'estructures, l'estudi del ritme i la musicalitat, així com de la posada en escena.

2.1.1. Estructura

2.1.1.1. Forma cíclica

En una escena de principis del segon acte de l'episodi de *The West Wing* "The Drop-In" (2x12), Toby entra al despatx de Leo mentre aquest parla per telèfon. A continuació, el diàleg entre ambdós personatges s'inicia de la manera següent:

LEO

We had an NMD test this morning. We were successful in nine out of ten criteria.

TOBY

We missed.

LEO

Yeah.

TOBY

By how much?

LEO

We were trying to shoot down an incoming intercontinental ballistic missile; once you miss, it really doesn't matter by how much.

TOBY

I suppose.

LEO

A hundred and thirty-seven miles.

TOBY

Sam just told me about his speech.

Leo informa Toby sobre l'assaig fallit de l'escut antimíssils que l'espectador ha pogut veure en el cold open i, a partir d'aquesta introducció, s'inicia un nou tema de conversa relacionat amb una altra trama de l'episodi: Sam ha convençut el president Bartlet de pronunciar un discurs ecologista davant el Global Defense Council (GDC), una decisió que no agrada a la resta de l'equip. El diàleg entre Leo i Toby prossegueix al voltant del discurs del president, però cap al final de l'escena es produeix un retorn al tema inicial a mode de tancament.

LEO

I'll talk to the President. Anything else?

TOBY

137 miles.

LEO

Yeah.

TOBY

Is that a lot?

LEO

Yeah.

TOBY

Okay.

Aquest exemple evidencia una de les estructures més freqüents del diàleg sorkinià en la unitat de l'escena o la seqüència en continuïtat: la forma cíclica. Es tracta d'un recurs habitual en l'escriptura tant televisiva com cinematogràfica però que Sorkin utilitza de forma sistemàtica. En aquesta estructura, el diàleg comença amb un tema B, secundari en el context de l'escena, per dedicar tot seguit la major part del temps a abordar un nou assumpte (A) que es revela com aquell primordial. En acabat, els personatges retornen al tema inicial (B), rematant l'escena. La fórmula B-A-B permet una transició més suau entre les

diferents escenes i, al mateix temps, serveix al guionista per realitzar un recordatori a l'espectador sobre esdeveniments passats de la trama episòdica.

2.1.1.2. Forma alterna

En determinades ocasions, l'acumulació de temes i converses dins l'escena sorkiniana es basa en l'alternança. Dos o més personatges mantenen un diàleg on es produeixen salts constants entre trames diferents sense espai per a la transició. A la manera del recurs cinematogràfic del *montatge altern*, Sorkin disposa un diàleg en el qual de forma abrupta —per tall— una trama queda interrompuda per donar pas a la següent i aquesta, a continuació, retorna novament a la primera produint una successió que progressa mantenint aquest patró.

Un exemple d'aquesta estructura la trobem en l'extensa primera seqüència del primer acte de l'episodi de *Sports Night* "Ten Wickets" (1x21). En ella, l'episodi introdueix dues subtrames: d'una banda, Dana es mostra amoïnada perquè últimament té problemes de memòria; de l'altra, a Nova Delhi, un esportista anomenat Chauncy St. John ha realitzat una gesta esportiva en un partit de cricket: ha obtingut deu *wickets* en una *inning*. Jeremy exposa la història de St. John, defensant que mereix un espai en el proper programa de 'Sports Night,' però Dana no hi està d'acord. Al mateix temps, la noia ha perdut unes sabates i pregunta a Jeremy i la resta de protagonistes que es van incorporant a l'escena si les han vist. Ambdós personatges salten

d'un tema a un altre interrompent el discurs, plantejant preguntes a temes anteriors, deixant frases inacabades en un diàleg que flueix amb naturalitat. En els fragments que es mostren a continuació pot apreciar-se aquesta dinàmica:

JEREMY

Neither of us were in New Delhi. The
cricket match was in New Delhi, the
guy was in Trinidad, I was right here.

DANA AND JEREMY CROSS INTO THE STUDIO.

INT. STUDIO - CONTINUOUS - (DAY 2)

DANA IS SCANNING THE ROOM--

DANA

Have you seen my shoes?

JEREMY

What?

DANA

I'm missing my shoes.

JEREMY

(PAUSE) Among other things, yes. Dana,
seriously--

JEREMY FOLLOWS DANA OUT INTO THE CONTROL ROOM.

INT. CONTROL ROOM

DANA CONTINUES SEARCHING.

DANA

The cricket player.

“Ten Wickets” — Final Draft — 2/23/99 (*Sports Night*, 1x21), p. 11

DANA
What was incredible?

JEREMY
I don't know.

DANA
You don't know?

JEREMY
I don't know anything about cricket.

DANA
Brown suede heels, you really
haven't seen 'em?

JEREMY
No, I really haven't.

DANA EXITS TO THE CORRIDOR. JEREMY FOLLOWS.

INT. CORRIDOR

DANA
You don't know anything about cricket?

“Ten Wickets” — Final Draft — 2/23/99 (*Sports Night*, 1x21), p. 12

Malgrat que en algun moment puntual els canvis de tema sobtats provoquen un petit dubte, els personatges segueixen la conversa sense dificultats, a mesura que es desplacen d'un espai a un altre. Per a l'espectador, per contra, l'alternança produeix un cert desconcert i reclama una major atenció. A aquest fet se suma la velocitat habitual d'execució del diàleg sorkinià.

Sorkin utilitza aquesta fragmentació amb la intenció d'agilitzar la càrrega expositiva del diàleg. Jeremy ha de presentar la

història del partit de cricket a Nova Delhi, explicar allò que ha succeït, oferir un context i fer notar a Dana que la notícia és important. Per evitar que el gran volum d'informació necessària per al plantejament de la trama entorpeixi el ritme de la narració, Sorkin opta per la dosificació. El resultat final té una estructura de muntatge altern on l'alternança no s'efectua entre espais sinó entre converses i temàtiques.

2.1.1.3. Gag verbal: *punchline* i coda

Aaron Sorkin és un admirador declarat del *cartoonist* nord-americà Garry B. Trudeau. Una bona mostra d'això és el fet que l'obra més representativa de Trudeau, la tira còmica guanyadora del Premi Pulitzer *Doonesbury* (1970-), va inspirar el nom d'un dels protagonistes de *The West Wing*. Durant un breu període de temps, de maig de 1993 a agost de 1994, el còmic va incorporar un personatge secundari anomenat Josh Lyman. Aquest jove *staffer* del gabinet del president Bill Clinton va aparèixer per primer cop en una tira publicada l'11 de maig de 1993⁹. Reconeixent aquesta referència intertextual, en l'episodi "Pilot" (1x01) de *The West Wing* pot veure's una còpia de la tira còmica en una de les parets del despatx de Josh.

Al llarg dels seus més de quaranta anys de vida, *Doonesbury* s'ha caracteritzat per un constant comentari satíric de la realitat política i social dels Estats Units a través d'un estol de

⁹ La tira pot veure's aquí: <http://site.doonesbury.com/stripe/archive/timeline/1990>

personatges que barreja realitat i ficció. Sota aquest punt de vista, l'obra de Trudeau guarda una similitud temàtica amb les sèries de televisió d'Aaron Sorkin però, tot i així, la seva principal influència en l'escriptura del guionista es troba en l'estructura dels diàlegs. Més enllà dels diferents gèneres televisius en els quals s'adscriuen *Sports Night*, *The West Wing*, *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The Newsroom*, totes aquestes sèries tenen en comú una combinació d'elements còmics i dramàtics. Amb molta freqüència, Sorkin insereix bromes i petits gags verbals en el transcurs d'escenes que no tenen una intenció còmica. L'ús de la ironia és també habitual, independentment de la situació o l'estat d'ànim dels personatges. Aquests inserts còmics propicien que l'obra del guionista gaudeixi d'un sentit de l'humor manifest; un humor que deu la seva forma a l'obra de Trudeau.

Per norma general, *Doonesbury* presenta una estructura en quatre seqüències que, com és habitual en la tira còmica nord-americana, situa l'acudit en la darrera línia de diàleg. En determinades ocasions, en canvi, Trudeau opta per avançar la *punchline*, finalitzant amb una coda. Sorkin explica aquest fenomen de la manera següent: "In most cartoons, or framed cartoons, the punch line comes on the last line in the fourth frame. Oftentimes Trudeau's punch line will be the penultimate line, with the final line being a throwaway, some kind of back to business thing" (Sorkin 2003). És aquesta forma específica de construir el gag verbal aquella que Sorkin pren com a referència per a la major part dels seus diàlegs d'alleugeriment còmic. "Once you tuck the joke in there it's much more amusing. It's

much less like a rim shot joke. And it's something I've always loved and have managed to steal outright", confessa el guionista (10). No es tracta d'una influència tardana, Sorkin ja reconeixia la influència de Garry Trudeau en els seus inicis en la indústria televisiva. En un reportatge per a *The New Yorker* a propòsit de l'estrena de *Sports Night*, el guionista reconeixia: "I love Garry Trudeau, because *Doonesbury* always has another panel after the joke, and that's the way I like to write. That is my writing" (Friend 1998, 86).

Una mostra d'aquesta estructura amb coda pot trobar-se en l'episodi de *The West Wing* "Debate Camp" (4x05), tal com admet el mateix Sorkin (2003, 10). En una escena en què Josh Lyman observa un mapa dels Estats Units on es mostra allò que preveuen les enquestes de cara a les properes eleccions presidencials es produeix aquest diàleg:

JOSH

When do you suppose Georgia got so far out of reach?

(pausa)

Was it when we burned it down?

SAM

I was about to say...

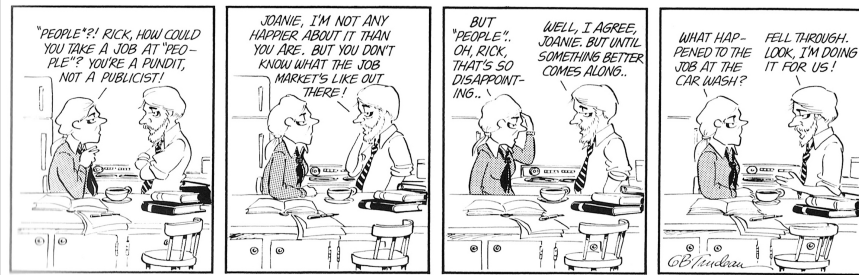
La pregunta inicial de Josh suposa el *set-up*, la preparació de la broma. "A joke is analysed as being in two main parts: the

initial portion of text, the set-up, and the second part, the punchline” (Ritchie 2003, 59). Després d’una breu pausa, i abans que Joey Lucas (Marlee Matlin) tingui temps per respondre, el personatge remata amb la punchline donant l’acudit per acabat. De fet, el gag parlat es caracteritza, com afirmen Steve Neale i Frank Krutnik (1990) per una naturalesa “autoconclusiva” en la qual la punchline és la darrera línia de diàleg. Thomas R. Shultz (1976) fa servir ambdós conceptes com si fossin sinònims: “The last line, or punchline” (13). Malgrat això, aquí la rèplica final de Sam afegeix una cua que, en certa mesura, desafia la idea de final. D’una manera similar a com el *tag* en la sitcom suposa un mini-acte en forma d’epíleg que serveix per retornar a l’*statu quo* inicial, la coda de Sam integra l’acudit en l’acció. Durant l’episodi, l’equip del president es concentra a Carolina del Nord per preparar l’imminent debat electoral que enfrontarà Bartlet amb el candidat republicà, Robert Ritchie. En aquest context, la frase de Sam —“I was about to say”— camufla l’acudit dins la dinàmica d’arguments i contraarguments que regeix l’episodi. El diàleg es troba en l’inici, aïllat de la resta de l’escena, i té únicament una finalitat còmica; es tracta també de l’arrencada del segon acte. Immediatament a continuació, Lucas comença a exposar quina és la situació política que dibuixen els darrers sondejos. Amb la coda de Sam, però, la transició entre les dues situacions de diàleg se suavitza.

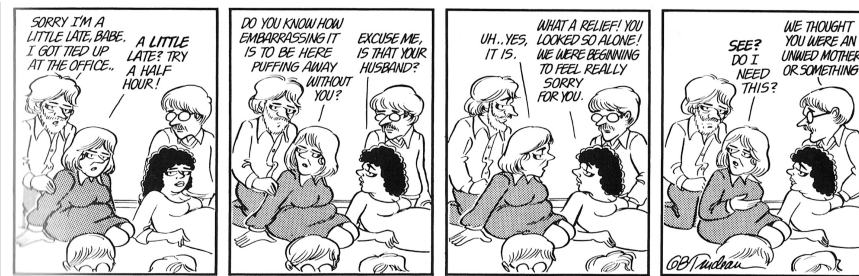
És habitual que en la televisió, particularment en la comèdia clàssica, els gags verbals interrompin el discurs. L’efecte còmic s’imposa a la continuïtat narrativa sense que això afecti el pacte ficcional entre espectador i relat. En aquesta estructura, a la

punchline li succeeix una pausa prevista per a la reacció de l'espectador —o del públic en directe— i, tot seguit, es reprèn el diàleg allà on havia quedat, en suspens, abans de l'acudit. Aquesta estructura es torna més evident encara en els finals d'escena. “A scene should end with a zinger that sends everyone into the commercial laughing . . . This is the ‘button’, or ‘blow’, to the scene” (Friend 1998, 79). Sorkin, per la seva banda, defuig del “botó” i prefereix emmascarar aquest tipus de gags en una conversa en continuïtat a la manera de G. B. Trudeau.

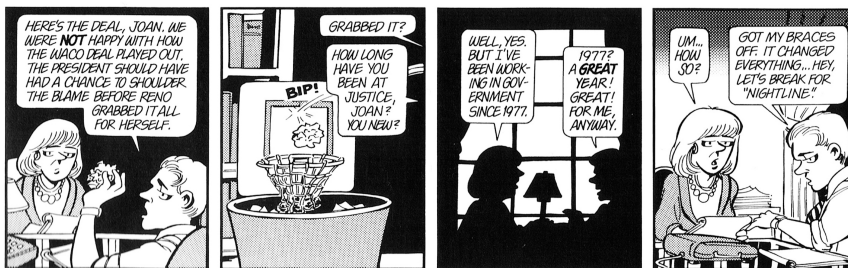
Vegem alguns exemples d'aquest dispositiu narratiu a *Doonesbury*:



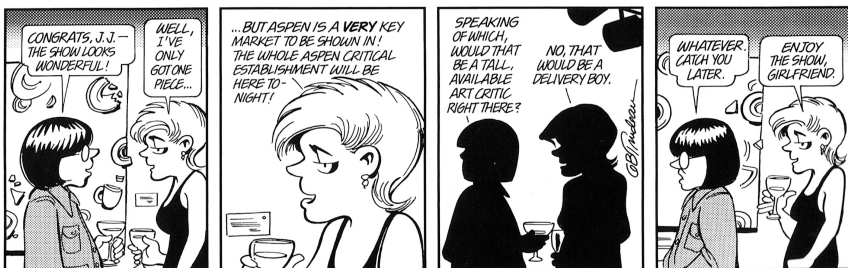
Doonesbury, 13 de gener de 1977



Doonesbury, 7 de desembre de 1982



Doonesbury, 12 de maig de 1993



Doonesbury, 6 de juny de 1995



Doonesbury, 4 de juny de 1996

Com s'aprecia en les tires anteriors, la coda que esdevé després de la punchline neutralitza l'acudit suggerint, al mateix temps, una continuïtat en l'escena. La tira no queda botonada, és a dir

tancada, sinó que la darrera línia de diàleg —o fins i tot la darrera vinyeta, com succeeix en el tercer exemple— suposa un final en fals, uns punts suspensius que proposen una progressió dramàtica. El riure del clímax queda de seguida enterrat per un retorn a la quotidianitat. És fàcil imaginar que la conversa entre Rick i Joanie, que es mostra en el primer exemple, prossegueix més enllà de la punchline —“What happened to the job at the car wash? / Fell through”— perquè la darrera frase d’ell —“Look, I’m doing it for us!”— així ho planteja. De la mateixa manera ocorre en la tercera tira; la darrera línia de diàleg de Josh Lyman —“Hey, let’s break for ‘Nightline’”, en referència al programa informatiu nocturn de la cadena ABC— apunta una continuïtat en l’escena.

En alguns casos, com en les dues primeres tires, el diàleg final suposa una avaluació de la situació. Els personatges duen a terme una revisió del context, oferint al mateix temps una justificació que el gag no precisa. En d’altres ocasions, tal com s’aprecia en els tres darrers exemples, la coda final implica un canvi de tema en la conversa. Ja sigui d’un mode o altre, *Doonesbury* ofereix en determinades ocasions una estructura que deixa entreveure una narració concebuda com un flux continu on la idea d’inici i de final es dilueixen. Aquesta percepció es veu exacerbada a causa de la tendència de Trudeau a realitzar tires en continuïtat. Per exemple, l’escena plantejada en la tira de Rick i Joanie prossegueix, amb breus el·lipsis, en dues tires més publicades originalment en els dies següents a l’aparició d’aquesta primera. D’una manera similar, la tira entre Joanie i Josh Lyman forma part d’un grup de quatre tires en

continuïtat, igual que succeeix en el tercer exemple, en la tira de J. J. i Honey¹⁰.

Pot apreciar-se també un ús d'aquesta fórmula en aquelles sèries de televisió en les quals G. B. Trudeau ha exercit com a guionista. Tant a *Tanner'88* (HBO, 1988) com a *Alpha House* (Amazon, 2013-) és freqüent que els acudits neutralitzin el punchline dins d'una estructura amb coda. L'estil de fals documental —o *mockumentary*— de *Tanner'88* facilita especialment aquest recurs.

De la mateixa manera que Trudeau, Sorkin concep el diàleg que segueix la punchline com un apèndix narratiu que comenta o clarifica l'acudit. Sota aquest punt de vista, el gag pren una forma excepcional, en tres moviments —o actes—, similar a la de la majoria de narratives. Al set-up, que proposa una possibilitat inicial, li segueix el clímax que suposa el punchline i, finalment, un epíleg. “It is, of course, characteristic for jokes that the punchline constitutes the final line. For most narratives, a denouement follows the climax, often including a resolution, evaluation and a coda”, assenyala Neal R. Norrick (2000, 171). Aquest desenllaç posterior al clímax, tan impropï de la forma clàssica del gag verbal, permet a Sorkin d'incorporar l'element còmic dins el flux del diàleg. Així, la seqüència típica del guionista, donada a l'acumulació d'espais i personatges en continuïtat, no es veu interrompuda.

¹⁰ Vegeu: *40: A Doonesbury Retrospective* (2010), p. 121, 381, 410.

Els exemples d'aquesta fórmula en l'obra televisiva de Sorkin són múltiples:

NATALIE
I'm your Secret Santa.

CASEY
I'm sorry?

NATALIE
I picked your name. I'm your Secret Santa.

CASEY
Not much of a secret now, is it?

NATALIE
No, the cat's outa the bag. Tell me what you want by the end of tomorrow. If it's less than 50 bucks and they sell it within two blocks of the building, it's yours.

CASEY
You're really swept up in the spirit of the season, aren't you?

NATALIE
Yeah, yeah. Two minutes.

“The Reunion” — Updated Final — 11/01/99 (*Sports Night*, 2x08), p. 5

ELLIOT:

You're thawing out a turkey on the light grid?

DANA

Anybody got a problem with that?

ALL

It's cool with me. I'm fine with it.

NATALIE

It's like a week before Thanksgiving.

DANA

This is just a dry run.

NATALIE

A dry run on the turkey?

DANA

My whole family's coming to New York. 18 people.

NATALIE

And this is your first time making the dinner by yourself.

DANA

Yes.

NATALIE

It's a rite of passage into adulthood.

DANA

Yes.

KIM

It's a time for giving thanks. A time to share in the warm embrace of family.

DANA

Right.

NATALIE

You don't want to take any crap from your mother.

DANA

I really don't.

NATALIE

You're doing the right thing.

“Thespis” (*Sports Night*, 1x08)

En tots els casos, la coda final post-punchline no té la intenció d'esdevenir un *twist*, una reduplicació del *topper* per acumulació o variació, sinó un instant de calma després de la sorpresa còmica. Malgrat tot, no s'ha d'interpretar aquesta estratègia

com una aposta per a la creació d'un anti-clímax; el gag, en qualsevol cas, resol en la punchline.

A *Sports Night*, pot apreciar-se com Sorkin, en ocasions, recorre també a una estructura clàssica de gag basada en set-up i punchline. Malgrat el resultat, el procés de creació del guionista persisteix en una tendència cap a la coda, tal com queda demostrat en el següent exemple, corresponent a un fragment de l'episodi "The Hungry and the Hunted" (*Sports Night*, 1x03).

DAN
That was a poem by Mr. Henry David
Thoreau.

CASEY
It's Wordsworth.

DAN
Or maybe Wordsworth.

ELLIOT
Might be Whitman.

KIM
Might be Byron.

DAN
It's not Byron.

CASEY
It is Whitman.

DANA
Okay--

ISAAC
It's not Whitman.

CASEY
I think it is.

ISAAC
It's not Walt Whitman.

CASEY
I'm sayin' I think it's Slim Whitman.

“The Hungry and the Hunted” — Final Draft — 8/18/98 (*Sports Night*,
1x03), p. 10

Després de la darrera línia de diàleg, que funciona aquí com a
topper, l'escena prossegueix amb un canvi de tema. Tot i així,

segons reconeix el mateix Sorkin (Friend 1998, 86), en una versió anterior del guió, el gag incloïa una coda a càrrec de Dan. “We don’t really know who wrote the poem”, deia el personatge després del punchline. A petició del director Thomas Schlamme i adaptant la seva escriptura als convencionalismes de la comèdia televisiva, Sorkin finalment va optar per prescindir d’aquesta rèplica. “You (Schlamme) showed me today how the button on a scene works, and the complete difference in sensibility when you’re writing for a laugh track . . . You showed me how we have to cut Dan’s line because people are laughing over it”, explica Aaron Sorkin.

En el moment d’escriure aquest diàleg *Sports Night* encara no s’havia estrenat i Sorkin feia pocs mesos que havia començat a escriure per al mitjà televisiu. El fet que la cadena ABC imposés la inclusió d’una pista de riures en l’edició final de la sèrie va provocar tensions entre el guionista i la network (Friend 1998). Aquest recurs habitual de la sitcom clàssica, com s’aprecia en l’exemple anterior, va condicionar l’escriptura de Sorkin respecte a la concepció del gag verbal. A partir de la segona temporada, quan la sèrie es va desprendre definitivament de la *laugh track* i va deixar d’incorporar públic en directe durant la gravació, l’estructura de punchline i coda esdevé habitual.

2.1.2. Musicalitat

“I kind of see plot as a necessary intrusion on what I really want to do, which is write musical dialogue,” afirma Aaron Sorkin (Kaplan 2012). Tot seguit analitzarem aquesta musicalitat a través dels elements primordials de melodia, ritme i harmonia.

2.1.2.1. Melodia

Sorkinismes

El terme *sorkinisme* —“*sorkinism*”— ha de ser atribuït a Kevin T. Porter. El 25 de juny de l'any 2012 Porter va publicar al seu canal de YouTube un vídeo anomenat *Sorkinisms – A Supercut*¹¹, que repassava aquelles expressions i línies de diàleg que Aaron Sorkin ha anat reciclant al llarg dels anys, tant en les seves sèries de televisió, com en les pel·lícules i, fins i tot, fora de l'àmbit teatral o audiovisual. En total, el vídeo oferia 53 frases i expressions que es repeteixen amb mínimes variacions en diferents exemples de l'obra de Sorkin com *The West Wing*, *Sports Night*, *Studio 60 on the Sunset Strip*, *A Few Good Men*, *Malice (Malícia, 1995)* , *Charlie Wilson's War (La guerra de Charlie Wilson, 2007)* o *The American President*. Un any més tard, el 8 de juliol de 2013, Kevin Porter va publicar una segona part del vídeo, anomenada *Sorkinisms II – The Sequel*¹², on repassava noves repeticions de diàleg de Sorkin incorporant

¹¹ Vegeu: <http://www.youtube.com/watch?v=S78RzZr3IwI>

¹² Vegeu: <http://www.youtube.com/watch?v=7jeuV3xXxUc>

fragments de *The Newsroom*. Finalment, el 15 de desembre de 2014, el mateix autor va realitzar un nou clip: *Sorkinisms III – Aaron Sorkin on the Internet Supercut*¹³. En aquesta ocasió, la recopilació de línies reciclades se centrava temàticament en opinions de diferents personatges de l'obra televisiva del guionista al voltant d'internet i l'anonimat de les xarxes socials. La publicació d'aquesta sèrie de vídeos va tenir una notable repercussió entre la premsa televisiva, de manera que el terme sorkinisme s'ha imposat entre la crítica especialitzada per referir-se a aquelles expressions que Aaron Sorkin ha anat reutilitzant al llarg dels anys en les seves obres.

Algunes de les expressions repetides que assenyala Porter són: “The only thing you ever had to do to make me happy was come home at the end of the day”, “I’m really quite something”, “It seems to me that more and more we’ve come to expect less and less from each other.” També s’inclouen construccions gramaticals —“To say nothing of the fact that...”, “..., and you know it”—, al·lusions a Tippi Hedren i un ús freqüent d’un determinat tipus de lèxic que inclou onomatopeies recurrents.

En termes musicals, els sorkinismes han de considerar-se des de l'òptica dels leitmotivs. Es tracta, però, d'un tipus de motius recurrents que no pertanyen a un personatge en concret, sinó que apareixen en l'obra de Sorkin, de forma periòdica, per representar idees o conceptes. L'exemple del vídeo *Sorkinisms III – Aaron Sorkin on the Internet Supercut* serveix de síntesi d'aquesta qüestió. Cada cop que, en l'obra del guionista, es

¹³ Vegeu: <http://www.youtube.com/watch?v=Fqqel8-Beog>

presenta un conflicte relacionat amb internet i les noves tecnologies, el discurs verbal —i sonor— recorre a un leitmotiv comú.

Cadascuna d'aquestes repeticions funciona com una referència intertextual a la resta de l'obra de Sorkin, reconeixent una autoria a través d'una signatura identificable. Aquestes repeticions permeten traçar així el rastre de Sorkin en films com *Bulworth* (1998). El film de Warren Beatty va comptar amb la col·laboració del guionista en els diàlegs, malgrat que el seu nom no figura als crèdits. L'expressió "I'm not other people", pronunciada per Graham Crockett (Paul Sorvino), d'ús freqüent a *Sports Night* i *The West Wing*, delata l'empremta de Sorkin sobre aquest passatge concret de la pel·lícula.

Més enllà de l'àmbit de la ficció, la frase "The streets of Heaven are too crowded with angels", que pronuncia Tom Hanks en el discurs d'acceptació de l'Oscar al millor actor per la pel·lícula *Philadelphia* (1993), permet identificar la intervenció de Sorkin en el discurs. La mateixa frase la pronuncia anys més tard Bartlet en el tram final de l'episodi "20 Hours in America (2)" (4x02).

La repetició d'elements microestructurals com ara la freqüència d'ús d'una determinada nota musical, d'un tipus específic d'interval melòdic o d'una figura, segons la seva durada, pot esdevenir un factor d'anàlisi clau a l'hora d'identificar l'autoria musical de determinades obres. Una bona mostra d'aquesta metodologia pot apreciar-se en l'estudi que Antonio Tudurí

(2013) realitza al voltant de l'obra d'autors clàssics com J. S. Bach, F. J. Haydn, W. A. Mozart, D. Scarlatti i L. V. Beethoven. L'anàlisi de patrons de repetició permet a Tudurí identificar, en termes de probabilitat, l'autoria d'aquelles obres inicialment atribuïdes a Bach però de procedència dubtosa. De la mateixa manera, els sorkinismes, com a microelements de l'escriptura de Sorkin, permeten identificar la presència del guionista en diferents obres.

El reciclatge és un mètode de creació habitual de l'audiovisual contemporani. Mitjançant aquest procediment es crea una idea d'unitat, una idea de marca. La tendència dels estudis Disney a reutilitzar seqüències d'animació entre les seves pel·lícules clàssiques era coneguda amb escreix. Variant només detalls superficials corresponents a l'aparença dels personatges, pel·lícules com *Sleeping Beauty* (*La bella durmiente*, 1959), *Beauty and the Beast* (*La bella y la bestia*, 1991), *Snow White* (*Blancanieves*, 1937), *Robin Hood* (1973) i *The Jungle Book* (*El libro de la selva*, 1973) comparteixen escenes de ball i patrons de moviment coreografiat¹⁴. Aquesta reutilització de material permetia abaratir costos de producció però, al mateix temps, contribuïa a generar una imatge de marca donant unitat a la filmografia de l'estudi. En l'animació tradicional de Disney, com en el cas de Sorkin, sorgeix un estil a partir del reciclatge i la repetició.

¹⁴ Vegeu: <http://www.youtube.com/watch?v=pbjVjZrrE3w>
http://www.youtube.com/watch?v=cmOo_pYMG1U

Homogeneïtat

En la crònica que fa Tad Friend (1998) a *The New Yorker* sobre el procés de creació de la sèrie *Sports Night*, destaca diferents punts de conflicte entre el guionista, aleshores un nouvingut al mitjà televisiu, i la cadena ABC. El principal motiu de disputa tenia a veure amb la insistència per part de la network d'utilitzar una clàssica *laugh track* però, més enllà d'aquest aspecte, les correccions que rebia Sorkin per part de la cadena també feien incidència sobre el diàleg. “ABC wanted the show to be funnier and the characters to be more distinct from one another” (Friend 1998, 80). Aquestes primeres notes per part del departament d'anàlisi de guions de la cadena de televisió posa en evidència, ja des dels inicis, una tendència dels guions d'Aaron Sorkin: l'homogeneïtat dels diàlegs.

Una de les màximes dels manuals d'escriptura de guions audiovisuals a l'hora de construir els diàlegs és que cada personatge ha de tenir la seva pròpia veu, és a dir, un estil individual, reconeixible i diferenciat de la resta. “Having all the characters in your script speak on the same level of education or in the same style ignores the profound role played by speech in conveying an individual's personality” (McBride 2012, 243). En múltiples ocasions, una de les tècniques d'escriptura suggerides als guionistes novells consisteix, un cop finalitzat el guió, en un *découpage* del diàleg classificat per personatges. Es tracta de recórrer el guió a partir del diàleg d'un personatge en concret per donar coherència estilística a totes les seves intervencions. En acabat, es passa al següent personatge i es repeteix

l'operació marcant, al mateix temps, les diferències amb l'anterior. D'aquesta manera, es revisen totes les línies de diàleg d'un guió des d'un punt de vista individual. El software dedicat a l'escriptura de guions més popular en la indústria nord-americana —Final Draft i Movie Magic Screenwriter— facilita aquesta tasca amb l'opció de generar informes que detallen el nombre de paraules pronunciades per un personatge i recopilen de forma automatitzada totes les seves línies de diàleg.

La comèdia televisiva porta la diferenciació dels personatges a través del diàleg fins al paroxisme amb l'ús de les anomenades *catch phrases*. Aquestes breus línies de diàleg recurrents, que actuen com a running gags al llarg de tota una sèrie o, si més no durant un ampli nombre d'episodis, contribueixen a distingir els diferents personatges. L'espectador sap que “Hello, Newman” es una frase que només pot pronunciar Jerry Seinfeld, de la mateixa manera que “D'oh!” és una interjecció pròpia de Homer Simpson o “Bazinga!” una expressió característica de Sheldon Cooper (Jim Parsons) a *The Big Bang Theory*. En ocasions, també un personatge pot anar variant la seva catchphrase característica al llarg d'una sèrie com succeeix amb Barney Stinson (Neil Patrick Harris) a *How I Met Your Mother* —“Suit up”, “It's gonna be legen—wait for it—dary”, “Challenge accepted”— marcant d'aquesta manera una evolució del caràcter que es tradueix també en un progrés en el llenguatge¹⁵. En qualsevol cas, la identificació és tal que, fins i tot quan alguna d'aquestes frases és pronunciada excepcionalment per un altre

¹⁵ Per a una compilació de catch phrases de l'àmbit televisiu vegeu: *TV's 50 Funniest Catch Phrases*. (Paley Center for Media/NBC, 2009).

personatge, l'espectador reconeix immediatament que es tracta d'un al·lusió a l'autor original de l'expressió.

En el teatre musical i l'òpera lleugera, un àmbit de referència per a Sorkin des de la seva formació a la Syracuse University on va graduar-se en l'especialitat de Musical Theatre l'any 1983, la distinció de les veus dels diferents personatges és també una qüestió clau. Determinats patrons rítmics o melòdics s'associen amb cada personatge de cara a establir una identitat a través de l'expressió oral. És habitual, per exemple, en l'*opera buffa* de Mozart que la tonalitat musical vagi associada a la classe social dels personatges. "There is substantial agreement that, at least some of the time, Mozart and other composers chose keys (perhaps specially for arias) by relying on the conventional association of particular keys with certain character-types, affects or dramatic situations: D major for a noble character or martial sentiments, for example, or G major for peasant simplicity" (Eisen 1997, 149). Aquesta pràctica, tal com assenyala Rita Steblin (1983) és freqüent en la majoria de les "Buffo-arias" del segle XVIII: "The neutral keys of G, C, and F are used predominantly by simple characters. C major, as the key of reality, frequently serves for testimonies of thanks and honour, for the dry collection of evidence, for zealous teachers and counsellors" (2).

Aaron Sorkin, contràriament a allò descrit fins ara, no posa en pràctica cap mena d'estratègia de distinció a l'hora d'escriure els diàlegs de les seves sèries de televisió, pel·lícules o obres teatrals. Independentment del gènere o el mitjà, tots els

personatges de Sorkin s'expressen verbalment d'una forma similar. La cadència del fraseig, la velocitat d'execució, l'ús de recursos retòrics, cites o referents, és comú i no varia en relació amb la classe social o l'origen. Dins l'apartat "*Los diez problemas más frecuentes de un diálogo*" Doc Comparato (2010) es refereix a aquest tipus de diàleg amb el terme "diálogo clónico (nulo)": "Todos los personajes hablan igual. Las diferencias de personalidad han sido abolidas; el diálogo queda homogeneizado". Silvia Adela Kohan (2013) emprà l'expressió "diálogo indiferenciado" a propòsit d'aquest fenomen.

És cert que Sorkin tendeix a situar les seves ficcions en un entorn molt concret, relacionat gairebé sempre amb professions que tenen a veure amb l'ús de la paraula com a eina principal. Periodistes televisius, còmics, polítics o advocats són un tipus de personatges a qui se'ls suposa una capacitat per a l'oratòria. Si a més, a aquests els uneix una educació privilegiada en universitats d'elit, com sol ser habitual en l'obra del guionista, no resulta extremat que també comparteixin un llenguatge anàleg. Tot i així, quan en moments puntuals Sorkin introdueix personatges aliens al context protagonista, queda palès com la forma del diàleg es manté immutable.

En l'episodi de *Sports Night* "Celebrities" (2x15), Jeremy coneix Jenny (Paula Marshall), una actriu de la indústria del cinema pornogràfic. El diàleg que s'estableix immediatament entre ambdós personatges té el mateix ritme i referències ampul·loses que els diàlegs que ha mantingut el noi en episodis anteriors amb la seva exparella, Natalie. Jenny il·lustra Jeremy sobre la

definició correcta d'un paral·lelogram i fins i tot competeix amb el noi en coneixement relacionat amb estadístiques del món del baseball. De la mateixa manera ocorre a *The West Wing* en els diàlegs que Sam Seaborn manté amb la call girl Laurie —“Pilot” (1x01), “Post Hoc, Ergo Propter Hoc” (1x02), “The State Dinner” (1x07), “In Excelsis Deo” (1x10) i “Lies, Damn Lies and Statistics” (1x21). En Sorkin, el diàleg és intercanviable entre personatges perquè el llenguatge és comú i està per damunt d'origens i jerarquies. “Despite the hierarchies that exist within this fictional television organization (the network, managing editor, executive producer, associate producer, anchors, etc.), there is an egalitarian quality to the world of *Sports Night*. Aaron Sorkin creates a place where everyone from a network executive to a porn star is conversant with history, Greek mythology, drama, and Romantic poetry . . .” (Fahy 2005, 61). A *The Newsroom*, Leona Lansing (Jane Fonda), la propietària de la cadena de televisió, parla d'una manera similar a com ho fa Neal Sampat, el jove blogger de la redacció de News Night; en el cas de *Studio 60 on the Sunset Strip* tant actors, com productors, guionistes o personal tècnic s'expressen també amb una oratòria comú. En l'escenari hiperromàntic que planteja el guionista al llarg de la seva obra televisiva, tots els personatges són brillants i ho demostren constantment. “He writes like he's perpetually on a first date trying to impress a pretty girl” (Goldstein 1999). Així defineix William Goldman, mentor de Sorkin en els seus inicis en la indústria cinematogràfica, l'estil verbal del guionista. En l'episodi “The Friday Night Slaughter” (1x15) de *Studio 60 on the Sunset Strip*, el mateix Sorkin fa un comentari

autoparòdic d'aquest fet. Quan Simon Styles llegeix per primer cop un guió escrit per Matt Albie, no pot evitar dir: "You write like you're on a first date. Look at all the words I know."

Un precedent de Sorkin en aquest ús del diàleg clònic és el cineasta i guionista Preston Sturges. És freqüent que en les comèdies de Sturges els diferents personatges utilitzin un registre similar, a la recerca d'un artifici còmic, independentment de la seva condició social o procedència. "One exception to the rule of having characters speak in was appropriate to their backgrounds or professions might be in comedy. Writer-director Preston Sturges gloried in having unlikely characters toss out multisyllabic words for hilarious effect", assenyala Joseph McBride (2012, 243). La tendència al barroquisme lèxic i a la repetició de fórmules lingüístiques com ara la utilització deliverada d'errors en la pronunciació —"misspeaking" (Jaekle 2013, 140-53)— són una constant en l'obra de Sturges. Aquí, com en el cas de Sorkin, la forma del diàleg s'imposa per damunt dels personatges.

L'homogeneïtzació del diàleg no és un fet excepcional. Més enllà de l'àmbit audiovisual, poden trobar-se traces d'aquesta estratègia en les obres del dramaturg Arthur Miller o les novel·les de Pío Baroja o Charles Dickens. "Dickens has seldom been criticised for having all his characters talk the same way", destaca Philip Horne (2013, 155).

Allò que es manifesta de fons a través d'aquesta homogeneïtzació del diàleg és la veu de Sorkin com a autor

televisiu. Per una banda, la repetició d'estructures, formulismes —sorkinismes— i motius constitueix un discurs continu que l'espectador habitual identifica i atribueix al guionista. Qualsevol diàleg de Sorkin és ràpidament reconegut precisament perquè té l'aparença d'un diàleg de Sorkin. D'altra banda, el coneixement que té l'espectador dels mètodes dels seus mètodes de treball —Sorkin és responsable públic de l'escriptura de l'àmplia majoria de les seves telesèries— propicia que aquest diàleg de ficció sigui considerat una expressió directa del llenguatge i pensament del guionista. L'homogeneïtzació del diàleg afavoreix en determinades ocasions la confusió entre narrador i personalitat. Una bona mostra d'aquest fet és la tendència a l'anàlisi del diàleg sorkinià des d'una perspectiva personal, que va produir-se en l'àmbit de la crítica televisiva nord-americana arran de l'emissió de la sèrie *The Newsroom*.

És necessari notar en aquest apartat que el president Bartlet a *The West Wing* sí disposa d'una catch phrase particular: "What's next?". El personatge pronuncia aquesta frase al final de l'episodi "Pilot" (1x01) i, més endavant, la repeteix en diferents moments al llarg de la sèrie —"Galileo" (2x09), "The Women of Qumar" (3x08), "Bartlet for America" (3x09), "Angel Maintenance" (4x19). És una expressió que *The West Wing* identifica de manera unívoca amb el president i que li pertany només a ell; després de la dimissió de Sorkin com a showrunner de la sèrie, al final de la quarta temporada, la catchphrase continua apareixent —"Jefferson Lives" (5x03), "Constituency of One" (5x05), "Separation of Powers" (5x07). En un cas excepcional, a "In the Shadow of Two Gunmen: Part 2" (2x02), es

produeix una variació i és Josh Lyman qui pregunta a Bartlet “what’s next?”. Es tracta, però, d’un moment de complicitat entre ambdós personatges; Josh acaba de sotmetre’s a una delicada operació per reparar les ferides causades pel tiroteig del qual ha estat víctima, desperta de l’anestèsia, veu a Bartlet i li fa saber amb la seva catch phrase que es troba bé. A *The Newsroom*, Will McAvoy també repeteix en diverses ocasions l’expressió “I’m on a mission to civilize”. Tant la catch phrase de Bartlet com la de McAvoy, si bé aporten una nota de singularitat, són anecdòtiques en relació amb l’estil dels seus diàlegs. De fet, ambdós personatges, tot i pertànyer a ficcions diferents comparteixen una oratòria basada en els mateixos trets característics.

2.1.2.2. Ritme i figures

Velocitat: “Kicking up the pace”

En un reportatge per a *New York Magazine*, Mark Harris (2010) explica una anècdota relacionada amb el procés de producció de *The Social Network* que defineix una característica essencial de l’escriptura d’Aaron Sorkin:

“Sorkin’s shooting script was 162 pages—a screenplay that, using normal one-page-equals-one-minute Hollywood calculus, would have yielded a two-hour-and-42-minute film instead of the one Fincher made, which clocks in at a fleet two hours, not including closing credits. After Sony looked at the draft and told them they’d have to cut the script, Fincher says he and Sorkin

went back to his office, “and I took out my iPhone and put the little stopwatch on and handed the script to Aaron and said, ‘Start reading.’ He was done in an hour and 59 minutes. I called the studio back and said, ‘No, we can do this. If we do it the way Aaron just spoke it, it’ll be two hours.”

La velocitat en l’execució del diàleg és fonamental en Sorkin. El guionista tendeix a l’elaboració de guions en els quals el text parlat predomina sobre l’acció —les escenes mudes són una raresa en aquest context— produint un volum de pàgines que supera amb escreix els estàndards de la indústria cinematogràfica i televisiva. Tal com assenyala Alex Epstein (2006): “A ‘TV Hour’ is 40 minutes —the rest of the hour is commercials, promos, and the main title sequence. But hour scripts are much longer than 40 pages. A typical script for a one-hour show is 55 pages. A *West Wing* script might be 67 pages, while *Gilmore Girls* scripts can run 75 or more pages” (99). Aquest desajustament entre pàgines i durada exigeix un acting accelerat on es produeix un exercici de compressió dels diàlegs. Com bé assenyala Manuel Garín (2014), allò que Sorkin adapta a través d’aquesta tècnica són els preceptes clàssics de l’anomenat *kicking up the pace*: “El *kicking up the pace* sigue empleándose hoy en día, las series de Aaron Sorkin dan fe de ello, y a menudo se discute si su invención fue cosa de Capra o de Howard Hawks” (80). Com assenyala Joe McElhaney: “While American cinema of the 1930s and ‘40s cannot totally lay claim to owning the territory of fast dialogue delivery (it is central to a number of Jean Renoir films of the 1930s, for example), it is arguably the national cinema and the culture which was most

fascinated by the possibilities of its language being spoken as quickly as possible” (2006, 274).

Capra anomena “kicking up the pace” (Silke & Henstell 2004, 80) al procés d’augmentar la velocitat de l’acting en l’execució dels diàlegs. Els mètodes de treball habituals del cineasta comportaven un nombre significatiu d’assaigs previs al rodatge. Durant aquesta fase, Capra feia un càlcul inicial de la durada de cada escena, per exigir als actors un increment de la velocitat. “I speeded up the pace of the scenes to about one-third above normal. If a scene played normally in sixty seconds I increased the actor’s pace until it played in forty seconds” (Capra 1997, 140). Aquesta acceleració, que a primer cop d’ull podria resultar confusa, acabava resultant hipnòtica en la sala de projecció. “It looked very fast in the projection room but when I got it in the theater it didn’t look fast. As a matter of fact it looked very interesting. So I did that in practically all of the pictures I made, except for mood scenes where pace was not a factor... There was an urgency to the scenes that seemed to work”, relata el mateix Capra (Silke & Henstell 2004, 80).

Per tal d’imprimir aquest efecte de velocitat, Sorkin recorre a una acumulació de text, mitjançant diferents recursos que s’aniran analitzant en detall en els apartats següents. Aquesta acumulació, també perceptible en el cinema de Howard Hawks —“Hawks makes the scene faster in part by adding dialogue so that there are more words per second” (Jacobs 1998, 407)— condiciona una direcció d’actors i un procés d’edició que assumeix el repte d’encabir l’acció en una durada determinada,

més encara si es tracta del mitjà televisiu, on el sistema network fixa el metratge final precisant minuts i segons. “I’m not sad that there are commercials, but every episode of our show has to be exactly 21 minutes and 17 seconds long. It’s unlikely that the optimal length of every episode of our show is exactly 21 minutes and 17 seconds” (Adalian, Bolonik, et al. 2011), afirma Mike Schur, showrunner de la sèrie *Parks and Recreation*.

Es tracta, doncs, d’oferir un guió extens per tal que, durant el rodatge, es comprimeixi per efecte de l’acting. Mitjançant aquest procediment, les 188 pàgines del guió de *Steve Jobs* queden reduïdes a 122 minuts de metratge, de la mateixa manera que *His Girl Friday* (*Luna nueva*, 1940) concentra un guió de 191 pàgines en 92 minuts. El procediment kicking up the pace, en definitiva, és una combinació d’acting, direcció d’actors i escriptura. L’actor Jeff Daniels resumeix la forma de treballar de Sorkin de la manera següent: “The trick with Aaron, which I think makes this the ultimate challenge, is that you have to learn a Broadway play every week . . . And it’s Sorkin at 90 miles an hour, because there’s a musicality, there’s a rhythm to him. Dialogue that has to come out of your mouth, SNAP-SNAP—and not just actors talking fast. These [characters] are very smart people, they think fast and they talk fast, and those listening have to keep up.” (Kaplan 2012).

Com bé assenyala Daniels, un aspecte clau de la velocitat dels diàlegs de Sorkin és la seva constància; provenen de l’essència del personatge i no de les circumstàncies del relat. Sovint es

destaca la discussió dins el marc de l'screwball clàssica de la guerra de sexes com el territori predilecte de Sorkin per al diàleg veloç, però, en realitat, el guionista l'utilitza en una varietat de registres. En les comèdies de Hawks, la velocitat va acompanyada en la majoria d'ocasions d'una crispació en l'escena: el ritme és elevat i el to, també. Sorkin, en canvi, no ha de recórrer a situacions extremes. El ritme àgil del parlament de Will McAvoy durant la primera seqüència de *The Newsroom*, en un estat d'enuig i malestar evident, és el mateix que aquell que exhibeix el personatge en una escena íntima amb MacKenzie o quan fa broma amb Charlie Skinner. En aquest sentit, Sorkin entén, de la mateixa manera que Capra, que el ritme pot mantenir-se elevat mantenint un to moderat. "I found another trick; the tempo of a scene could be speeded up, not by shouting but by quiet talking. You have a feeling that if you want to hurry something, you want to speed it up, you ought to make it all a little louder. But we can say more words quietly than we can shouting", confessa Frank Capra (Silke & Henstell 2004, 80). *The Social Network* suposa un exemple destacat d'aquesta pràctica. Malgrat els conflictes que provoca, el personatge de Mark Zuckerberg manté un to moderat acompanyat d'una velocitat d'expressió vertiginosa durant tota la pel·lícula.

El fet que tots els personatges de Sorkin articulin els diàlegs dins d'un ritme comú propicia, també, una connexió que, com en el cas de la screwball comedy, afavoreix una percepció d'unitat en el grup. "What is important is not the tempo per se, but the match between the protagonists. In screwballs we are supposed to notice, not only that the central couple are uniquely suited for

each other by the way their talk is synchronized” (Kozloff 2000, 174). Aquesta sincronització de la parella a través de l’ús de la paraula destaca especialment en els duos masculins protagonistes de la major part de l’obra de Sorkin: Casey i Dan a *Sports Night*, Matt i Danny a *Studio 60 on the Sunset Strip*, Will i Charlie a *The Newsroom* i en totes les variants de *The West Wing* —Sam i Josh, Leo i Bartlet, Leo i Josh.

La urgència que, mitjançant la velocitat de l’acting, transmeten les sèries de televisió de Sorkin o films com *American Madness* (*La locura del dòlar*, 1932) provoca una tensió en l’espectador. “In my pictures people’s eyes are riveted on the screen: you can’t take your eyes off because something is going to happen”, afirmava Capra (Silke & Henstell 2004, 79). La forma dels diàlegs, abundants i comprimits al màxim, genera un desplaçament entre relat i receptor que aquest últim es veu obligat a corregir; el ritme accelerat de la narració demana una descodificació també veloç davant el risc d’obviar algun esdeveniment important de la trama. Un cop més, la sensació que els personatges i la narració van per davant de l’espectador és constant durant el procés de recepció de l’obra de Sorkin. Tensió i desplaçament són també elements habituals de la filmografia de Hawks. “The Hawks film never stops moving; the audience picks out the relevant details for itself as the story whirs dizzily by”, assevera Gerald Mast (1979, 255) a propòsit de *Bringing Up Baby* (*La fiera de mi niña*, 1938). De la mateixa manera, en l’obra de Sorkin, el moviment és persistent —tant a nivell intern, com de la posada en escena—, circumstància que amplifica la percepció de velocitat. A més, un altre factor que

accentua aquesta percepció és el fet que la ficció televisiva de Sorkin mostri una tendència cap a arguments basats en un dispositiu de compte enrere, tal com succeeix de forma habitual en els films de Preston Sturges. “One talks fast in this world because one has a lot to say *and* because time is running out”, afirma McElhaney respecte a l’obra de Sturges (2006, 286). La urgència com a necessitat de la història conviu aquí amb una predilecció cap a una estètica de l’acceleració.

La comparació de Sorkin amb Howard Hawks o Preston Sturges és especialment pertinent en aquest cas donada la particularitat de Sorkin com a showrunner. Els cineastes clàssics esmentats exercien una autoria a través de la direcció i l’escriptura, controlant també aspectes del muntatge i exercint de productors. Malgrat que Sorkin no ha dirigit cap episodi de les seves telesèries —en la majoria d’ocasions aquesta tasca l’ha exercit Thomas Schlamme— intervé de forma directa en la direcció d’actors durant el rodatge i participa també en la fase d’edició. Aquest intervencionisme permet un control gairebé total sobre el ritme de la narració dins el marge d’acció que permet la política de les networks —ABC, NBC i HBO en el cas de Sorkin— de la mateixa manera que, en el cas de Hawks o Sturges, la tasca dels cineastes havia de passar el filtre dels grans estudis de Hollywood —Warner Brothers i Paramount Studios.

En aquest punt, cal destacar també que la velocitat habitual dels diàlegs sorkinians es manté també de forma immutable al llarg de l’obra cinematogràfica del guionista tot i la diversitat de

directors. Rob Reiner, Mike Nichols, David Fincher o Danny Boyle —i també en certa mesura Harold Becker i Bennett Miller, tot i que en els casos de *Moneyball* (*Moneyball: Rompiendo las reglas*, 2012) i *Malice* la presència d'un co-guionista altera, en ocasions, la forma del diàleg sorkinià— posen el seu estil visual particular al servei del text de Sorkin. Tant a *A Few Good Men* com a *The American President*, *The Social Network* o *Steve Jobs* la urgència dels diàlegs és aquella pròpia de l'obra de Sorkin i no s'ajusta a la resta de la filmografia de cada cineasta.

La predilecció de Sorkin pel diàleg accelerat troba en l'àmbit televisiu una continuació en l'obra d'Amy Sherman-Palladino i en les darreres sèries produïdes per Shonda Rhimes —*Scandal* (ABC, 2012-), creada per la mateixa Rhimes i *How to Get Away with Murder* (*Cómo defender a un asesino*, ABC, 2014-) en la qual Peter Nowalk exerceix oficialment de showrunner. També *The Good Wife* és hereva de l'estil dialogístic de Sorkin. Especialment en aquelles escenes amb la presència del personatge d'Eli Gold (Alan Cumming), la sèrie treballa l'acceleració i el moviment perpetu.

En els següents apartats, dedicats a qüestions de ritme, s'analitzaran els diferents recursos que emprà Aaron Sorkin com a complement a l'hora d'imprimir velocitat als diàlegs. Es tracta de recursos com l'ús de repeticions, o l'eliminació de pauses entre rèpliques, afavorint un solapament de les veus.

Figures retòriques

Un dels aspectes més característics dels diàlegs d'Aaron Sorkin és l'ús constant de repeticions. Més enllà del reciclatge d'expressions o frases fetes dels sorkinismes, la redundància afecta l'estructura del discurs verbal de l'obra televisiva del guionista tant a nivell lèxic com sintàctic. A través d'aquestes repeticions, el llenguatge crea una sèrie de patrons, per rima interna, que exacerben la sensació de velocitat dels diàlegs.

En nombroses ocasions, aquesta redundància pròpia de l'estil verbal de Sorkin es fonamenta en l'ús de figures retòriques de dicció de caràcter iteratiu. Es tracta de dispositius de repetició articulats a partir d'una modificació de la forma, el so o la posició de les paraules en l'enunciat. Entre aquest tipus de figures, les més emprades pel guionista són aquelles basades en una iteració lèxica.

La característica comú i fonamental d'aquestes figures és la visibilitat. Són recursos perceptibles de forma immediata per part de l'espectador-lector sense necessitat d'una revisió analítica del text; el mateix procés de reiteració recorda l'acció del recurs retòric, del patró. Per aquest motiu, el seu estudi és pertinent tant des d'una vessant narratològica, com des de la perspectiva del receptor.

Una de les figures retòriques més emprades per Sorkin és l'anàfora. Tal com la defineix José Antonio Mayoral, aquesta figura consisteix en "la repetición de una misma palabra al comienzo de varias secuencias" (Mayoral 1994, 113). Per tal que

l'efecte de l'anàfora sigui complet, la repetició ha de produir-se en enunciats consecutius. En ocasions, teòrics com Heinrich Lausberg (1967) han promulgat una definició més ampla del terme que admet, dins el fenomen de l'anàfora, no només la repetició literal d'un mateix mot, sinó també de sinònims. En aquesta anàlisi, però, es pren com a referència teòrica l'accepció més estricta per dos motius fonamentals. D'una banda, l'ús que fa Sorkin de l'anàfora apel·la majoritàriament a la literalitat. De l'altra, el fet d'obviar sinònims per centrar l'estudi en iteracions explícites ens permet també abordar, un cop més, la qüestió del ritme, una propietat essencial del diàleg sorkinià.

Segons el filòsof i retòric grec Demetri de Falèron, l'anàfora i la resta de “figures del llenguatge” —epanàfora, asíndeton, *homoiotéleuton* i clímax o gradació— “ayudan al orador a la actuación y al debate, esto es, le proporcionan vigor” (1996, 109). Són, per tant, figures que tenen com a objectiu donar èmfasi al discurs a través del lèxic. En l'anàfora, a més, la posició inicial del mot reiterat en reforça l'impacte. Allò que se situa en l'inici o el final de l'enunciat adquireix major presència en presentar-se de forma més aïllada en el discurs, abans o després d'una pausa. De la mateixa manera, la posició ocasiona que la repetició tingui una major visibilitat en l'anàfora —o en el fenomen oposat, l'epístrofe— que en altres figures retòriques de dicció de caràcter iteratiu.

Aaron Sorkin utilitza l'anàfora primordialment amb una voluntat emfàtica, però també per una qüestió purament rítmica com pot comprovar-se en els exemples següents:

DAN

Maybe he's just busy.

NATALIE

Yeah.

CASEY

Maybe he met another woman and forgot
all about you.

NATALIE

Maybe I'll jam a number-2 pencil up
your nose.

CASEY

Maybe he's just busy.

NATALIE

Maybe that's right.

"The Sword of Orion" (*Sports Night*, 1x18), p. 6

CASEY (cont'd)

I'm not in a mood to go to a party,
I'm not in a mood to have my picture
taken, and I'm not in a mood to notice
Dana's dress, notice Dana's shoes or
notice Dana's hair. Dana's not my
date, she's my producer, and the work
day is over.

"The Hungry and the Hunted" (*Sports Night*, 1x03) p. 36

CASEY
There might be an eleventh hour trade.
ISAAC
There won't be.
CASEY
There might be.
ISAAC
There won't be.
CASEY
There could be.

“Small Town” (*Sports Night*, 1x13), p. 10

La repetició anafòrica produeix una saturació intencionada per un efecte acumulatiu que redueix el mot a la seva dimensió fonètica. Com assenyala Steven B. Katz (1996) aplicant les teories musicals de Leonard B. Meyer (1956) a la retòrica: “When repetition is no longer affectively meaningful, ‘saturation’ occurs” (188). Aquest procés de saturació, segons Katz, desemboca en una expectativa de canvi per part de l’oïdor-lector de manera que, com més perllongada és la iteració, més atenció es dedica a la variació. En la tensió entre ambdós moviments — repetició i transformació— és on rau l’efectivitat de l’anàfora. Els fragments de guió anteriors posen en evidència aquest fet. Sorokin utilitza l’anàfora, en la majoria d’ocasions, a partir de rèpliques breus que se succeeixen amb petites variacions com

queda palès en l'exemple de "Small Town" (*Sports Night*, 1x13). El canvi mínim del verb modal —"won't", "might" i "could"— articula l'evolució de les quatre darreres línies de diàleg. Aquí, no només es produeix una anàfora sinó també una epístrofe, de manera que també existeix una repetició a final de seqüència. L'estructura iterativa és tan rígida que, com a conseqüència, la lleugera variació centra tota l'atenció de l'espectador. En el context del diàleg, Casey busca una excusa per treballar en el seu dia lliure i evitar així acudir a una cita doble amb Dana i Gordon. El noi al·lega que la seva presència al plató de 'Sports Night' és imprescindible en el cas que es produeixi un traspàs de darrera hora. Isaac està convençut que no es produirà cap traspàs. El canvi verbal del diàleg evidencia la necessitat de Casey d'evitar la cita a través d'una excusa que a cada rèplica es presenta com a més probable. El contrast entre repetició i transformació és essencial per a l'efecte còmic.

Més enllà de qüestions semàntiques, l'anàfora té un efecte immediat sobre el ritme del diàleg. La repetició inicial marca una cadència en la pronunciació que atorga velocitat al conjunt. Amb aquest propòsit, les estructures anafòriques, entre d'altres figures de dicció basades en la repetició, eren un recurs habitual del teatre elisabetià, com sosté Peter Mack (2002, 300). El poeta i teòric Philip Sidney (1965) assegurava que mitjançant l'anàfora "se golpea repetidamente sobre una cosa para transmitir una sensación más rápida en el público y para despertar a una persona adormilada" (13). A través de la recurrència d'una mateixa seqüència sonora, la redundància anafòrica produeix un efecte d'acceleració sobre el ritme dels

diàlegs. Un altre factor clau, en aquest sentit, és la freqüent brevetat d'aquelles rèpliques en les quals Sorkin recorre a aquesta figura retòrica. A l'intercanvi de rèpliques breus, ja de per si veloç, típic del guionista s'hi suma l'ús de l'anàfora. El resultat d'aquesta combinació genera una inèrcia en la qual el ritme s'incrementa de forma progressiva. Aquest fenomen pot apreciar-se fins i tot realitzant una lectura dels fragments exposats.

Stefan Daniel Keller identifica l'anàfora com un dels recursos habituals de William Shakespeare, sobretot en les primeres obres del dramaturg. “As a young writer, Shakespeare often created *anaphora* by repeating two or more words at the beginning of consecutive lines”, afirma Keller (2009, 40). Malgrat que l'ús d'aquesta figura retòrica recorre tot el teatre shakespearí, en les obres de joventut adquireix una forma més esquemàtica. Keller defineix aquests exemples com “abbreviated forms’ of *anaphora*” (40), que es distingeixen de la sintaxi més complexa dels treballs de maduresa de l'autor. Les formes abreviades ofereixen a aquestes obres, en paraules de Keller, un aspecte “artificial” (40) en comparació amb altres exemples en els quals, tot i que l'anàfora té una presència equivalent en el text, està integrada dins d'estructures de repetició més amples. L'ús habitual que fa Sorkin de l'anàfora al llarg de la seva obra televisiva —i també cinematogràfica i teatral— té molts aspectes en comú amb la forma reduïda de les primeres comèdies de Shakespeare. L'encadenament de seqüències de repetició concises és constant en l'escriptura d'Aaron Sorkin. Aquest fet ocasiona que també els diàlegs

sorkinians adquireixin una artificiositat que dóna preferència al ritme per damunt de la versemblança.

En el fragment corresponent a “The Hungry and the Hunted” (*Sports Night*, 1x03) s’aprecia un altre dels usos que fa Sorkin de l’anàfora. En aquesta ocasió, la iteració al principi de cada seqüència serveix també per cohesionar les més de sis línies que ocupa el diàleg d’un sol personatge. El guionista recorre sovint a aquest tipus d’estructures estàtiques per donar unitat a un discurs aparentment dispers. Les partícules de repetició serveixen d’enllaç entre els diferents enunciats.

Juntament amb l’anàfora, una altra de les figures retòriques de repetició més utilitzades per Sorkin és l’epístrofe o la conversió. En aquest cas, la iteració lèxica no es produeix al principi sinó a final de seqüència. Els exemples d’aquest fenomen són múltiples, com pot apreciar-se en els següents fragments de guió:

CASEY

Is Jeremy getting the call?

DANA

He's getting the call.

JEREMY

I'm getting the call?

DAN

(TO JEREMY) You're getting the call.

JEREMY

I don't know what that means.

ELLIOT

It means you're getting the call.

"The Hungry and the Hunted" (*Sports Night*, 1x03) p. 12

DANNY

Is that a new bat?

MATT

Yeah. Yeah. Harry gave that to me.

(CONTINUED)

STUDIO 60

"The West Coast Delay"

37.

17 CONTINUED: (2)

17

DANNY

She gave you a bat?

MATT's picked it up and casually holds it on his shoulder.

MATT

Yeah, it's signed by Darren Wells.

DANNY

A pitcher signed a bat?

MATT

It's better than a ball. It's a bat.

Studio 60 on the Sunset Strip “The West Coast Delay” (1x04), p. 36-37.

J.J.
You're a hundred percent right to be
upset.
ISAAC
I'm not upset.
J.J.
You seem upset.
ISAAC
I'm about to be upset.

“Rebecca” (*Sports Night*, 1x14), p. 29

Sorkin utilitza l'epístrofe amb dues finalitats. Primer de tot, com en tota figura retòrica de repetició, la redundància crida l'atenció del lector sobre el mot reiterat. L'epístrofe suposa el retorn del discurs cap a un concepte anterior o, en algunes ocasions, cap a l'absència d'aquest concepte. En els exemples exposats, el guionista insisteix en les paraules “the call” i “upset” per subratllar l'existència d'una llacuna informativa. En el cas de “The Hungry and the Hunted” (1x03), en el moment en què es produeix el diàleg, ni Jeremy ni l'espectador saben a què fa referència l'expressió “getting the call”, de forma que la reiteració alerta sobre el mecanisme d'ocultació i retard expositiu. De la mateixa manera succeeix a “Rebecca” (1x14); malgrat que el personatge ho nega, la repetició adverteix l'audiència que Isaac està disgustat per un motiu encara no

exposat per la narració. En ambdós exemples, la redundància va en consonància amb un dispositiu de paralipsi. A “The West Coast Delay” (1x04), en canvi, la reiteració de la paraula “bat” anticipa a l’espectador la importància de l’objecte en la trama episòdica entre Matt i Harriet.

D’altra banda, a nivell fonètic, l’epístrofe té incidència sobre el ritme del diàleg. El fet que la paraula iterada es trobi a final de seqüència accentua la seva sonoritat. D’aquesta manera, es produeix una rima interna que atorga al discurs oral, un cop més, una musicalitat evident. Aquest fenomen es troba descrit per Henry Peacham a *In the Garden of Eloquence*. “This figure [*epistrophe*] is esteemed of many to be an ornament of great eloquence . . . it serveth to leave a word of importance in the end of a sentence, that it may the longer hold the sound in the mind of the hearer” (Peacham 1977, 43). Les pauses i els canvis d’entonació entre l’inici d’un enunciat i el començament del següent permeten aïllar els fonemes del mot reiterat creant una cadència similar a aquella de la poesia rimada. Per aquest motiu, amb freqüència, l’epístrofe era utilitzada per dotar de musicalitat el pentàmetre iàmbic no rimat característic del teatre elisabetià. Sorkin, utilitza aquesta figura retòrica amb la mateixa finalitat; el ritme i la sonoritat són una qualitat essencial dels diàlegs del guionista.

La identificació d’aquesta figura retòrica amb la música no és casual. De fet, tant l’anàfora com l’epístrofe, a banda de figures retòriques, són també de manera inequívoca figures musicals. Tal com recorda Dietrich Bartel: “*Epistrophe* is first mentioned

by Ahle, and becomes the preferred term for the musical figure in the eighteenth century” (1997, 261). En la música, l’anàfora o repetitio, per la seva banda, es defineix com: “(1) a repeating bass line; ground bass; (2) a repetition of the opening phrase or motive in a number of successive passages; (3) a general repetition” (Bartel 1997, 184). La qualitat inherentment musical d’aquestes figures exemplifica l’interès de Sorkin per qüestions de sonoritat i forma.

Una altra de les figures retòriques de repetició habituals en l’escriptura de Sorkin és l’anadiplosi, és a dir, la iteració d’un mot —o d’un grup reduït de paraules— situat al final d’una seqüència en l’inici de la següent. Mayoral (1994) situa aquesta figura dins la categoria de “repetición de palabras en contacto” (101). Sorkin empra aquest recurs habitualment en combinació amb l’anàfora o l’epístrofe fent la repetició més perceptible a l’oïda de l’audiència, tal com pot comprovar-se en els exemples que es mostren a continuació:

DANA

Ah. Nothing like a good shrimp
cocktail. Shrimp cocktail is comfort
food. Shrimp cocktail and a couple of
vodka martinis.

“Small Town” (*Sports Night*, 1x13), p. 45

C.J.
The point is we got whomped in Texas.

JOSH
We got whomped in Texas twice.

C.J.
We got whomped in the primary and we got
whomped in November.

“Post Hoc, Ergo Propter Hoc” (*Sports Night*, 1x02), p. 11

De la mateixa forma que les figures de repetició anteriors, l'anadiplosi contribueix a crear un patró rítmic en els diàlegs que apropa el discurs oral dels personatges al llenguatge poètic o musical.

Tornada i citació

En determinades ocasions, l'ús de la repetició en els diàlegs de Sorokin culmina en macro-estructures més complexes, a partir d'allò que Mayoral anomena “formas estrófico-poemáticas de ‘estribillo y citación’” (214). En aquests casos, més enllà d'una paraula o expressió concretes, la repetició comprén un segment textual més ampli i es desenvolupa al llarg de l'escena de forma periòdica, a mode de tornada.

Algunes composicions de la poesia popular, com ara la nadala, la letrilla o el romanç, es caracteritzen per una estructura basada en una tornada situada al final de cada estrofa. A través de la

tornada, que pot comprendre un sol vers o tota una estrofa, aquest tipus de poemes estableixen un patró rítmic de repetició que ofereix unitat al conjunt. Siguin constants al llarg de tota la composició o no, els fragments reiterats en la tornada suposen, en tots els casos, cites textuais de versos anteriors. D'aquesta manera, el poema reforça la seva temàtica i conceptes principals mitjançant la redundància.

Considerant la seva acusada cadència, les formes de tornada i citació són habituals també en la música popular i el teatre musical.

Sorkin, sempre a la recerca d'una musicalitat en el diàleg, recorre amb freqüència a l'ús d'epímones. Aquest concepte, és utilitzat per alguns teòrics per agrupar diversos fenòmens de repetició de segments textuais. L'ús d'aquest recurs retòric ofereix en el diàleg de l'escena sorkiniana una progressió marcada per l'aparició més o menys periòdica d'una tornada. Vegem alguns exemples d'aquesta pràctica:

JORDAN What are you doing?
MATT I'm listening.
JORDAN You're not watching?
MATT I'm listening.

“The West Coast Delay” (*Studio 60 on the Sunset Strip*, 1x04), p. 45

JOSH
How do you know?

SAM
I know.

JOSH
How do you know?

SAM
I know.

“Post Hoc, Ergo Propter Hoc”, (*Sports Night*, 1x02), p. 23

JEREMY

(PAUSE) I'm serious.

NATALIE

I know.

JEREMY

I think we should temporarily stop
seeing each other.

NATALIE

Okay.

JEREMY

I'm serious.

NATALIE

I know.

“Ordnance tactics” (*Sports Night*, 1x20), p. 29.

CASEY
Who knows more than we do about
boxing?
DAN
Boxers.
CASEY
Besides them.
DAN
Boxing experts.
CASEY
Besides them.
DAN
Boxing fans.
CASEY
Besides them.
DAN
No one.
CASEY
Damn straight.

“The Cut Man Cometh” — Updated Final 11/22/99 (*Sports Night*, 2x11)

En ocasions, la repetició de segments textuais pren una forma d'encadenament o concatenació. Aquest tipus d'estructures la tensió entre repetició i variació genera un efecte còmic, com s'aprecia en l'exemple següent:

DAN
So you could ride with Dana.

CASEY
Why would I want to ride with Dana?

DAN
Why wouldn't you want to ride with
Dana?

CASEY
There's no reason I wouldn't want to
ride with Dana.

“The Hungry and the Hunted” — Final Draft (8/18/98), p. 33

Més enllà de l’obra de Sorkin, aquest fenomen és típic del teatre musical. En les primeres operetes de Gilbert i Sullivan, per exemple, el cor es destina a la repetició sistemàtica del darrer vers de l’estrofa del solista, creant una reduplicació irònica. “The use of a chorus to echo ends of lines is, for Gilbert and Sullivan, a common humorous device” (Scott 2003, 96). La cançó “For He Is An Englishman” de l’òpera savoy H.M.S. Pinafore representa un exemple paradigmàtic d’aquesta pràctica. El solista, en el paper del contramestre, comença anticipant la tornada —“He is an Englishman!”— i segueix amb la primera estrofa:

For he himself has said it,
and it’s greatly to his credit,
that he is an Englishman!

A continuació, el cor, repeteix:

That he is an Englishman!

La següent estrofa continua amb la mateixa estructura. Primer, el solista canta:

For he might have been a Roosian,
a French, or Turk, or Proosian,
or perhaps Itali-an!

De nou, el cor repeteix el darrer vers a mode de tornada:

Or perhaps Itali-an!

L'efecte còmic que cerca l'eco del cor pot apreciar-se també en el cas de *Pirates of Penzance* a, probablement, la peça musical més popular de l'obra de Gilbert i Sullivan, "I Am the Very Model of a Modern Major-General". Aquí, la comicitat de la repetició es veu reforçada per l'alteració de la darrera paraula de la tornada per part del cor: *hypotepotenuse* — en lloc de *hypotenuse*—, *Pipinafore* —en lloc de *Pinafore*.

Oracions interrogatives-eco

En els diàlegs televisius d'Aaron Sorkin, la presència d'oracions interrogatives és notable. Amb freqüència, el guionista utilitza aquest tipus d'enunciats per propiciar un mecanisme de repetició en el qual un personatge reproduceix de forma literal

una línia de diàleg anterior. Es tracta d'oracions interrogatives anomenades “interrogatives-eco” o “interrogatives repetitives”.

Aquest tipus d'oracions suposen preguntes aclaridores de naturalesa metalingüística que sol·liciten a l'emissor que repeteixi, de forma total o parcial, informació que tot just acaba de subministrar. Són també, al mateix temps, cites retrospectives que funcionen com un mecanisme primordial de redundància expositiva.

Vegem alguns exemples d'aquest mecanisme:

DANA
What do you need?

CASEY
What do I need?

DANA
Yeah.

“Rebecca” — Table Draft 12/10/98 (*Sports Night*,), p. 40.

BARTLET
"The Federal Reserve is an independent
yada yada yada." Where's Josh?

DONNA
He's at the dentist.

BARTLET
He's at the dentist?

DONNA
Yes, sir, he said he chipped a tooth.

"The Crackpots and These Women" — First Draft August 20, 1999
(*The West Wing*, 1x05), p. 48.

JEREMY
Why are you not unhappy?

NATALIE
I don't acknowledge it.

JEREMY
You don't acknowledge it?

NATALIE
I don't recognize the break-up. I'm
sorry.

"Ordnance tactics" — Final Draft 2/9/99 (Sports Night,), p. 29.

REBECCA

Then what are you doing here?

DAN

What am I doing here?

REBECCA

Yes.

DAN

I came to say hi.

“Ordnance tactics” — Final Draft 2/9/99 (*Sports Night*, 1x20), p. 37.

C.J.

Toby, you were not, for the 48th time, the President’s second choice.

TOBY

What about David Rosen?

C.J.

What about David Rosen?

TOBY

Mandy was just in my office and said she’s happy Rosen passed on the job.

“The Crackpots and These Women” — First Draft August 20, 1999

(*The West Wing*, 1x05), p. 46.

En ocasions, aquestes estructures basades en interrogatives—eco se centren en una situació comunicativa habitual en l’obra de Sorkin: un personatge pronuncia una frase però el seu interlocutor sembla no haver-la escoltat amb claredat, de manera que, mitjançant una pregunta rèplica —“sorry?”,

“what?”— sol·licita una repetició total i literal de l'enunciat. El guionista utilitza aquest procediment per donar èmfasi a determinada informació a través d'una redundància expositiva.

Steven Johnson (2009) pren com a referència la pel·lícula *Student Bodies (13 asesinatos y medio, 1981)*, una paròdia del gènere *slasher*, per encunyar el terme “fletxa lluminosa” (88). Durant els primers minuts del film, la protagonista, que és sola a casa, es deixa la porta oberta en un descuit. En aquest instant, apareix impressionada en pantalla una fletxa que assenyala de forma emfàtica el pany de la porta, fent notar de manera inequívoca a l'espectador l'error fatal de la noia. La pel·lícula utilitza aquest recurs amb una finalitat còmica, però Johnson l'identifica com un dispositiu habitual de la narrativa audiovisual clàssica. Una “flexa lluminosa” és, segons Johnson, “una mena de senyal narratiu convenientment situat per ajudar el públic a seguir el que està passant” (88). Dit d'una altra manera, és una advertència que subratlla els mecanismes de la narració ajudant l'espectador a distingir allò important, d'allò que no ho és. En definitiva, les fletxes lluminoses “reduïxen la quantitat d'esforç analític que es necessita per entendre una història. Tot el que has de fer és seguir les fletxes” (Johnson 2009, 89). La passivitat en el procés de recepció del relat televisiu que implica aquesta estratègia fa que el seu ús, segons Johnson, formi part del passat. En l'escenari actual, en el qual la narrativa televisiva ha guanyat en complexitat i sofisticació, les flexes lluminoses no hi tenen cabuda.

Arran de les teories de Johnson, Todd Sodano (2011) sosté que, contràriament a allò que sol ser habitual en la contemporaneïtat, Sorkin utilitza fletxes lluminoses a través de les oracions interrogatives de còpia. “Through a unique application of ‘flashing arrows,’ Sorkin has his characters acknowledge their incomprehension – by uttering, ‘I’m sorry?’ ‘Hmmm?’ ‘Excuse me?’ ‘What?’ – so the audience can hear again an important piece of dialogue” afirma Sodano. A partir de l’anàlisi de l’episodi Two Cathedrals (The West Wing, 2x22) Sodano identifica quatre motius principals per a l’ús d’enunciats interrogatius de còpia. “One, they maintain momentum that suits the fast-paced workplace environment cultivated aurally and visually by Sorkin’s dialogue and by director Thomas Schlamme’s famous “walk-and-talks”; two, the repeated lines serve as natural transitions between scenes; three, Sorkin obviates the need for expository dialogue that often dumbs down television series (e.g., when a character might say, “Explain it to me like I’m a four-year-old ...” or “Are you trying to tell me that ...”); four, he draws attention more pointedly to what the characters are saying; five, the dialogue foreshadows critical moments ahead” (2011).

A continuació vegem alguns exemples d’aquest dispositiu:

LAURIE
Why did you come find me tonight?

SAM
What?

LAURIE
Why did you call nine times and then come
find me?

“Post Hoc Ergo Propter Hoc” (“Bartlet”) — First Draft July 14, 1999

(*The West Wing*, 1x02), p. 59.

CASEY HEADS OUT THE DOOR--

DANA

It's 60 days.

CASEY COMES FLYING BACK IN--

CASEY

What?

DANA

It's 60 days, whatchya been waitin'
on, McCall?

CASEY

I was--

DANA

Huh?

CASEY

I was, you know, waiting--

“Special Powers” (Sports Night, 2x01), p. 64.

BARTLET

What's the virtue of the proportional response?

ADMIRAL FITZWALLACE

I'm sorry?

BARTLET

What is the virtue of a proportional response?

“A Proportional Response” (*The West Wing*, 1x03)

TOBY

Your father used to hit you, didn't he, Mr. President?

BARTLET

Excuse me?

TOBY

Your father used to hit you, sir?

BARTLET

Yeah.

“The Two Bartlets” (*The West Wing*, 3x12)

Tal com pot apreciar-se en aquests exemples, Sorkin utilitza la redundància interrogativa per recalcar la importància de determinats conceptes o per generar una pausa dramàtica, tal com s'evidencia en el cas de “The Two Bartlets”. La repetició propicia un retard expositiu momentani que manté l'espectador en alerta.

L'ús d'oracions interrogatives—eco recorre tota l'obra de Sorkin. Tal com pot comprovar-se en l'exemple següent, és habitual trobar aquest tipus d'estructures també en l'obra teatral del guionista i showrunner.

PHILO. The first is that Crocker's gonna finance me.
PEM. *(pause)* What?
PHILO. I'm gonna build it, he's gonna finance me.
PEM. Oh my God.

The Farnsworth Invention. 2009. Samuel French, p. 29.

2.1.2.3. Harmonia

Overlapping

Una altra de les tècniques que utilitza Aaron Sorkin en la seva concepció del diàleg és la superposició o *overlapping*. Aquesta pràctica consisteix en sobreposar, en major o menor intensitat, les veus dels diferents personatges. En alguns casos, un actor comença a pronunciar la seva línia de diàleg quan la rèplica anterior encara no ha finalitzat, de manera que es produeix un

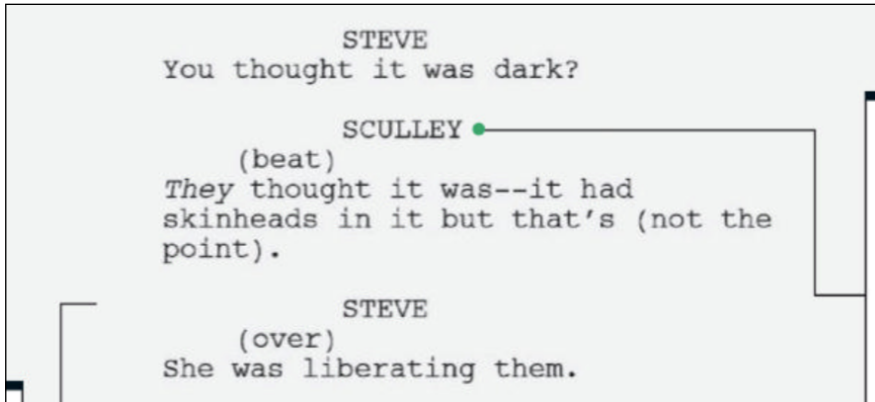
encavalcament momentani entre el final d'una frase i l'inici de la següent. En d'altres ocasions, dos o més personatges pronuncien les seves línies de diàleg al mateix temps, donant lloc a una conversa paral·lela. Tant si es tracta d'un overlapping total o parcial, aquesta tècnica narrativa té com a objectiu accelerar el ritme del diàleg.

En la cultura de l'espectacle dels Estats Units, segons James Naremore (1988, 44n), el procediment de l'overlapping es va popularitzar durant els anys 20, a Broadway, a través de les obres teatrals protagonitzades per Alfred Lunt i Lynn Fontanne. "In the plays of the period actors waited to speak until somebody else had finished, the Lunts turned all that upside down. They threw away lines, they trod on each others words, they gabbled, they spoke at the same time", afirma Arthur Marshall (1988) sobre la manera d'actuar del matrimoni. Lunt i Fontanne van fer d'aquest recurs una marca d'estil que va assolir el seu punt àlgid a *The Guardsman*, com assenyala Margot Peters (2003, 71). Més endavant, l'obra *The Front Page* (1928), escrita per Ben Hecht i Charles MacArthur, i dirigida en el seu muntatge original per George S. Kaufman, va portar l'overlapping un pas més enllà. Tant és així que, com assenyala François Thomas (2013, 127), l'encavalcament es trobava predefinit des del mateix procés d'escriptura: "The play is a carnival of situations that cause lines to overlap, so much so that the acting edition published by the authors in 1950 specifically indicates the lines that should be spoken simultaneously and over which precise word or syllable the actors should take their cue."

A partir del teatre, l'overlapping es va traslladar també al cinema, tal com assevera Naremore (1988, 44n): “It was quite standard at the beginning of the talkies, but some of the early sound technicians advised actors against it”. Cineastes com Howard Hawks amb *The Criminal Code* (*El código penal*, 1931), Edmund Goulding —*Grand Hotel* (1932)—, Frank Capra o Gregory La Cava van experimentar amb la superposició del diàleg durant aquells anys, segons Thomas (127), però va ser *His Girl Friday* “the film that truly launched this technique. This is a virtuoso demonstration of overlapping dialogue”. Aquesta adaptació i actualització de *The Front Page* (*Primera Plana*, 1975) protagonitzada per Cary Grant i Rosalind Russell va consolidar l'overlapping com un atribut genèric de la screwball comedy. De fet, el mateix Hawks ja havia utilitzat aquesta tècnica en una comèdia anterior: *Bringing Up Baby*. “The strategy of having numerous characters all speak at once is used whenever several people are trying to straighten out some tangled mess that Susan has gotten them into”, afirma Sarah Kozloff (2000, 189) respecte a la pel·lícula. Tot i així, i malgrat la vistositat que la superposició adquireix en l'screwball, Hawks la utilitza de forma sistemàtica al llarg de la seva filmografia, tant en el gènere negre —*The Big Sleep* (*El sueño eterno*, 1946)—, com en el western —*Rio Bravo* (1959).

Continuant amb el llegat de Howard Hawks, Aaron Sorkin mostra una predilecció per l'overlapping que va més enllà de gèneres i temàtiques. L'ús d'aquesta tècnica és perceptible al llarg de tota l'obra de l'autor, tant en les seves sèries de televisió com en el cinema i el teatre. De fet, la velocitat a la qual

s'executa el diàleg típicament sorkinià ocasiona, ja de per si, un cert grau de superposició. A *The West Wing* i *Sports Night*, per exemple, l'overlapping és habitual. Les escenes entre Natalie i Jeremy a "Special Powers" (2x01) o els flashbacks entre Jed Bartlet i Dolores Landingham a "Two Cathedrals" (2x22) són només una mostra d'aquesta pràctica. En el cas de *Studio 60 on the Sunset Strip*, els diàlegs entre Matt Albie i Harriet Hayes són propensos també a la superposició, de la mateixa manera que succeeix a *The Newsroom* en les escenes entre Will McAvoy i MacKenzie McHale. En els darrers anys, Sorkin ha mostrat una creixent predisposició cap a aquesta forma; tant a *The Newsroom* com en els films més recents del guionista, l'encavalcament dels diàlegs és constant. *Steve Jobs* representa, en aquest sentit, la sublimació d'aquest recurs. Sorkin explicita l'overlapping sistemàtic que recorre tota la pel·lícula des de la fase d'escriptura. El guió determina la part exacta de cada rèplica que ha de ser pronunciada de forma simultània, com en el cas de la publicació de l'obra *The Front Page*. Mitjançant l'ús de parèntesis, Sorkin assenyala aquelles paraules sobre les quals ha de produir-se la superposició. Així s'evidencia en un fragment del guió original publicat a la revista *Entertainment Weekly* i comentat pel mateix Sorkin (2015).



Aquest nivell de precisió de Sorkin recorda el d'Orson Welles, també un home de teatre, pioner en la superposició pel que fa al muntatge de so cinematogràfic. Tal com explica el cineasta a Peter Bogdanovich (Bogdanovich i Welles, 1992): “You can’t just say ‘Now let’s do the overlapping thing’ . . . You have to drill them so that the right syllable comes at the right moment. It’s exactly like conducting an orchestra” (89).

En l'àmbit televisiu, des de la seva posició de showrunner, Sorkin intervé en el set de rodatge dirigint també els actors cap a la superposició del diàleg. James Kaplan (2012) certifica aquest fet durant la gravació d'un episodi de la primera temporada de *The Newsroom*: “One afternoon, after watching him [Sorkin] rehearse Daniels, Mortimer, and Waterston in a scene, I heard him [Sorkin] leave the actors with one word: ‘Overlap!’” De la mateixa manera, Lacey Rose (2013) ofereix un testimoni similar respecte a la segona temporada de la sèrie: “‘I want this to be a little messy,’ says Sorkin . . . as co-stars Olivia

Munn and Thomas Sadoski run through their first scene of Episode 7. ‘Cut that line,’ he tells Munn, who plays on-air economist Sloan Sabbith. ‘And the next one,’ he continues, his eyes darting around the script he holds, then back up at his actors, who hang on his every word. ‘This is going to be overlapping.’ They then read aloud at the kind of breakneck pace that has become a hallmark of Sorkin productions. ‘Step on each other's lines a bit,’ he says.” (Rose 2013).

A finals de la dècada dels anys 60 i principis dels 70, alguns cineastes nord-americans influenciats per la irrupció de la Nouvelle Vague van començar a utilitzar un estil de diàleg més col·loquial, fruit d'una direcció actoral que fomentava la improvisació. Directors com John Cassavetes —*Faces* (1968)—, Martin Scorsese —*Mean Streets* (*Malas calles*, 1973) i *Alice Doesn't Live Here Anymore* (*Alicia ya no vive aquí*, 1974)— o Robert Altman van apostar per un llenguatge oral naturalista, experimentant amb les tècniques de gravació de so directe en el cinema per oferir un tipus de diàleg que, amb freqüència, produïa superposició i fragments inaudibles. “Robert Altman’s films of the period such as *M*A*S*H* (1970), *McCabe & Mrs. Miller* [*Los vividores*] (1971), *The Long Goodbye* [*El largo adiós*] (1973), *California Split* (1974), *Nashville* (1975), and *A Wedding* [*Un día de boda*] (1978) often featured slowly drifting, roving, and zooming cameras . . . and improvised performances with overlapping dialogue and mumbled lines”, remarca Todd Berliner (2010, 175). Aquest overlapping originat per la improvisació també es fa present en films com *All the President's*

Men (Todos los hombres del presidente, 1976) on són constants les insercions de diàleg per part dels actors protagonistes.

En l'àmbit televisiu, aquest procediment s'ha utilitzat en sèries com *Curb Your Enthusiasm* o *Friday Night Lights* (NBC/Audience Network-Direct TV, 2006-11)¹⁶, en les quals els diàlegs adquireixen una forma casual en originar-se durant el procés de rodatge. En aquests casos, com succeix en els exemples d'Altman o Scorsese esmentats anteriorment, és freqüent l'overlapping derivat de la improvisació actoral. A *Friday Night Lights*, per exemple, la superposició és abundant i sistemàtica en aquelles escenes entre Eric Taylor (Kyle Chandler) i la seva esposa, Tami (Connie Britton). Aquest tipus d'overlapping també es dona en aquelles sèries que imiten la forma del documental —l'anomenat gènere del mockumentary—, com *The Office*, *The Thick of It* (BBC Four/BBC Two, 2005-12) o *Veep* (HBO, 2012-).

La superposició de diàleg que utilitza Aaron Sorkin, per contra, defuig una aproximació naturalista i parteix de l'estilització de les comèdies de Hawks. Sorkin no prova d'imitar un llenguatge col·loquial i espontani, sinó que crea un calculat encavalcament de frases que produeix un augment del ritme de la narració. Dos factors principals contribueixen a crear aquesta il·lusió de velocitat en l'espectador: l'increment del nombre de paraules per rèplica i la negació de la pausa. Hawks ho resumia de la manera següent: “You put a few words in front of somebody's speech and

¹⁶ Per a més informació sobre els mètodes de producció de *Curb Your Enthusiasm* i *Friday Night Lights*, vegeu: Fernandez, M. E. “A 'Friday Night Lights' marriage that binds in many ways” i Levine, J. *Pretty, Pretty, Pretty Good*. p. 65-80.

put a few words at the end, and they can overlap it. It gives you a sense of speed that actually doesn't exist. And then you make the people talk a little faster" (McBride 1982, 80-81).

D'una banda, els personatges pronuncien una quantitat considerable de paraules a gran velocitat. L'overlapping precisa de línies de diàleg d'una certa extensió perquè l'efecte d'encavalcament sigui possible. D'altra banda, en suprimir-se els silencis habituals entre rèpliques, es produeix un efecte evident de compressió en el diàleg. L'encadenament de frases conforma un discurs continu de vàries capes que l'espectador ha d'assimilar sense espai per a la revisió. Cada línia de diàleg queda interrompuda per la següent en una progressió que no ofereix descans. Malgrat tot això, la sensació no és de desconcert. Una de les claus de l'overlapping, com assenyala Kozloff, és precisament aquesta. "It is used to show the characters' confusion, but never to confuse the viewer" (2000, 189). D'aquesta manera, l'aparent confusió creada per la celeritat i la polifonia de veus —Kozloff (189) parla de "noise" en relació a *Bringing Up Baby*— és només una il·lusió estètica. La raó d'aquest efecte es troba en la forma que adquireixen aquests diàlegs superposats. A l'hora de concebre'ls, Sorkin utilitza en nombroses ocasions allò que François Thomas (2013, 127) anomena, en relació a Orson Welles, "throwaway phrases", és a dir, frases de rebuig que faciliten l'encavalcament per tal que l'espectador no es perdi informació essencial. Són frases inacabades, buides de contingut, com ara "listen to me...", "I'm just saying...", o senzillament, repeticions que no aporten informació nova a l'audiència. Aquesta tècnica ja va ser

utilitzada per Howard Hawks, com ell mateix reconeix: “I had noticed that when people talk, they talk *over* one another, especially people who talk fast or who are arguing or describing something. So we wrote de dialog in a way that made the beginnings and ends of the sentences unnecessary; they were there for overlapping” (Bogdanovich 1997). Aquesta fórmula permet que malgrat la velocitat i l’elevat nombre de paraules de cada rèplica, l’encadenament de superposicions flueixi de forma intel·ligible sota un aspecte desarranjat. El desconcert en el diàleg sorkinià no és conseqüència de l’overlapping, sinó de l’ús constant de paralipsis i mecanismes de retardament expositiu, com s’ha exposat en apartats anteriors.

L’ús que fa Sorkin de l’overlapping troba un precedent televisiu novament en *Moonlighting*. La sèrie utilitza la superposició amb freqüència en els diàlegs entre els dos personatges protagonistes, Maddie Hayes i David Addison. Des de bon començament, Glenn Gordon Caron va fer d’aquesta tècnica una de les marques d’identitat de la sèrie, fent front a les dificultats tècniques que plantejava la gravació del so, com ell mateix relata a Archive of American Television.

En la televisió actual, Amy Sherman-Palladino utilitza habitualment un diàleg ràpid, sense pauses, que es presta sovint a la superposició. Així succeeix de forma ostensible a *Gilmore Girls* (*Las chicas Gilmore*, The WB/The CW, 2000-07) o *The Return of Jezebel James* (FOX, 2008).

2.1.3. Posada en escena

La peculiaritat formal del diàleg d'Aaron Sorkin va associada de manera inequívoca a una posada en escena també característica. L'acceleració del discurs verbal troba una correspondència en una realització veloç on el moviment, tant escènic com de càmera, és essencial. A continuació s'analitzen les característiques d'aquesta posada en escena del diàleg sorkinià amb especial atenció a la figura clau del director Thomas Schlamme.

2.1.3.1. El director en la indústria televisiva dels Estats Units

Històricament, la figura del director ha ocupat un rol secundari en la indústria televisiva dels Estats Units d'Amèrica. El guionista-showrunner acostuma a ser la màxima autoritat creativa en tots els àmbits —inclòs el set de rodatge— de manera que és ell l'encarregat de contractar els diferents directors que intervindran en una sèrie, així com la resta de l'equip tècnic.

Malgrat que una sèrie de televisió compta amb un nombrós equip de guionistes, el nombre de directors en plantilla sol ser molt més reduït. En conseqüència, haver de contractar directors externs *freelancers* per dirigir episodis puntuals esdevé una pràctica habitual en la indústria. Aquests directors acostumen a ser professionals amb una àmplia experiència que alternen la direcció d'episodis de sèries diferents en una mateixa temporada

televisiva. La seva labor és adaptar-se a l'estil particular de cada obra a partir de les directrius del showrunner que actua, molts cops, com un director a l'ombra. Un exemple d'aquesta influència directa que exerceix el showrunner en la posada en escena el trobem en la figura de Matthew Weiner. En ocasions, el showrunner de *Mad Men* suggeria quina havia de ser la posició dels actors en escena i, fins i tot, el tipus d'enquadrament que el director contractat havia d'utilitzar, segons explica ell mateix en una entrevista per a *Cahiers du Cinéma*:

“Les choses sont clarifiées avec le réalisateur durant le tone meeting, où nous discutons de la tonalité générale de la série et de l'épisode . . . Je leur montre le scénario et je leur explique le sens de chaque réplique, chaque situation . . . Je discute de mise en scène, de choses qu'on ne peut pas mettre dans un scénario... Généralement j'écris les enchaînements visuels entre les scènes, les positionnements des personnages. Avec Barbet Schroeder, je me souviens d'une fois où je lui ai dit vouloir un plan aussi symétrique que possible, avec deux personnages discutant de profil et la télévision positionnée entre eux.” (Chauvin i Tessé 2010, 13)

En algunes ocasions, el mateix showrunner assumeix personalment la direcció d'episodis clau, de manera que la intervenció dels directors en plantilla sobre l'acabat visual de l'obra televisiva també es troba limitada de forma significativa. Per exemple, el mateix Weiner ha dirigit de manera sistemàtica el darrer episodi de cada temporada de *Mad Men*.

Quan ni els directors en plantilla, ni els externs —ni tampoc el showrunner— dirigeixen episodis, també és habitual que aquesta tasca la dugui a terme algun dels actors protagonistes. Sense anar més lluny, Richard Schiff, actor que interpretava Toby Ziegler a *The West Wing*, va dirigir dos episodis de la sèrie; Bradley Whitford va dirigir també un episodi de *Studio 60 On the Sunset Strip* mentre interpretava Danny Tripp; de la mateixa manera, Timothy Busfield —que encarnava el realitzador Cal Shanley— va dirigir fins a sis episodis de la sèrie d'Aaron Sorkin. El cas de Busfield és un bon exemple de com alguns actors troben en la direcció esporàdica d'alguns episodis una oportunitat per fer carrera professional com a directors. Després de debutar amb *Thirtysomething* (*Treintaytantos*, ABC, 1987-91) mentre interpretava un dels protagonistes de la sèrie, Busfield ha mantingut una trajectòria prolífica com a director televisiu que l'ha portat a treballar en sèries com *Without a Trace* (*Sin rastro*, CBS, 2002-09), *Damages* (*Daños y perjuicios*, FX Networks/Audience Network, 2007-12), *Joan of Arcadia* (CBS, 2003-05), *White Collar* (*Ladrón de guante blanco*, USA Network, 2009-14) o *Sports Night*. Un altre cas destacable és el de Laura Innes. L'actriu va començar a dirigir episodis de *ER* mentre formava part del repartiment de la sèrie i posteriorment ha dirigit episodis de les sèries *House*, *Brothers and Sisters* (*Cinco hermanos*, ABC, 2006-11), *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The West Wing*, entre d'altres.

El fet que en l'àmbit televisiu amb freqüència els actors desenvolupin tasques de direcció en la sèrie on treballen té a veure amb l'experiència adquirida en les rutines habituals de

rodatge. La presència en el set de gravació els proporciona coneixements suficients sobre l'emplaçament habitual de les càmeres, el to de les interpretacions o el ritme en l'escena que exigeix el showrunner. D'aquesta manera, assumeixen la labor de direcció d'una forma intuïtiva, sense haver de passar per un procés formatiu o d'adaptació. En ocasions, la competència en el set de gravació converteix els actors en garants de l'estil de la sèrie en aquells casos on el showrunner no pot supervisar el rodatge, tal com reconeix Matthew Weiner: “Ensuite, je sais par ma formation cinéophile que chaque réalisateur a une manière bien à lui de voir le monde et de le décrire. Mais les acteurs qui sont là depuis longtemps sur la série savent exactement comment jouer leurs personnages. Alors quand un réalisateur a une interprétation différente de la scène, je peux toujours aller repêcher la première prise où les acteurs ont joué exactement comme je le souhaite” (Chauvin i Tessé 2010, 13).

El sistema televisiu basat en la preeminència del showrunner sobre l'equip de direcció troba un precedent en el cinema de Hollywood dels anys 30 i 40 basat en el sistema d'estudis. Eren habituals, llavors, les pel·lícules escrites en equip i dirigides també per un grup de directors que, al llarg de l'any, alternava la direcció de seqüències de diferents pel·lícules. En aquest sentit, pel·lícules com *Gone with the Wind* (*Allò que el vent s'endugué*, 1939) —dirigida per Victor Fleming, George Cukor, William Cameron Menzies i Sam Wood, entre d'altres)—, *The Wizard of Oz* (*El mago de Oz*, 1939) —dirigida per Victor Fleming, George Cukor, Mervyn LeRoy, Norman Taurog i King

Vidor[4]— o *Duel in the Sun* (Duelo al sol, 1946) —dirigida per King Vidor, Otto Bower, William Dieterle, Sidney Franklin, William Cameron Menzies, David O. Selznick i Josef von Sternberg— són paradigmàtiques d'aquests mètodes de producció. *Gone with the Wind* i *Duel in the Sun*, a més, estan produïdes per David O. Selznick: per a molts, el veritable autor dels films. Tal com va assenyalar Roger Ebert a propòsit de *Gone with the Wind*: “The real auteur was the producer, David O. Selznick, the Steven Spielberg of his day, who understood that the key to mass appeal was the linking of melodrama with state-of-the-art production values” (Ebert 1998). Si seguim amb l'analogia entre els mètodes de producció de la televisió i el sistema d'estudis del Hollywood clàssic, podem equiparar la figura de David O. Selznick amb la d'un showrunner contemporani. Tot i que moltes de les seves pel·lícules eren escrites per un grup ampli de guionistes i filmades per diferents directors, Selznick, com a productor executiu, era l'element unificador. La seva visió personal era allò que atorgava coherència al conjunt.

L'única època de l'any on els directors, excepcionalment, assumeixen una clara preponderància és durant el període de producció dels episodis pilot. “Film is a director's medium, and TV belongs to writers —except during pilot season” (Molloy 2011). Tim Molloy fa aquesta observació a propòsit de la implicació de cineastes com James Mangold, Jonathan Demme, Antoine Fuqua, Mark Romanek o Martin Scorsese en la direcció d'episodis pilot de projectes televisius durant la primavera de

l'any 2011. En el període de selecció d'aquells episodis pilot que s'acabaran convertint en sèrie de cara a la propera temporada, les productores televisives utilitzen els noms de cineastes reconeguts com a reclam. D'una banda, que una sèrie s'associï amb el nom d'un director com Jonathan Demme, afegeix al projecte un component de singularitat que li permet diferenciar-se de la resta de pilots. La presència d'un cineasta de renom en els crèdits de l'episodi pilot serveix de reclam tant per als *focus group* als quals són sotmesos la major part dels projectes, com per a la premsa especialitzada.

Durant la dècada dels anys 80 i 90, tal com afirma John T. Caldwell (1995, 4-19), la televisió produïda als Estats Units va recórrer també amb freqüència a directors provinents de la indústria cinematogràfica a la recerca de legitimació. En moltes ocasions es tractava de cineastes convidats que realitzaven una incursió puntual en l'àmbit televisiu. Tot i així, la limitació en els dies de rodatge i el fet d'haver-se d'adaptar a un equip tècnic i uns decorats ja preestablerts sovint convertia aquestes experiències en exercicis fallits. Per aquest motiu, en nombroses ocasions la presència del cineasta convidat s'evidenciava en l'espectador només de forma tangencial, per la via de la cita o la referència intertextual. Més recentment, sèries com *Alias* han sabut anar més enllà de la menció anecdòtica mitjançant la irrupció literal de la figura del cineasta en l'univers diegètic de la sèrie. La presència de Quentin Tarantino i David Cronenberg

en alguns episodis suposa una invocació del seu cinema a través d'un procés de mutació genèrica autoconscient¹⁷.

Malgrat el rol secundari que exerceixen els directors en la indústria televisiva dels Estats Units, en ocasions el seu grau d'influència es veu exacerbat en formar equip amb un showrunner, com veurem a continuació en el cas d'Aaron Sorkin i Thomas Schlamme.

2.1.3.2. El tàndem Aaron Sorkin-Thomas Schlamme

A diferència d'altres showrunners destacats de la contemporaneïtat com David Chase, Vince Gilligan o Matthew Weiner, Aaron Sorkin no intervé en la direcció de les seves sèries de televisió. Per contra, el guionista es desvincula d'aquesta funció i la delega, en la majoria d'ocasions, en el realitzador Thomas Schlamme. "I still feel like I'm writing a play and Tommy Schlamme turns it into a television show", afirma Sorkin (Longworth 2000, 6).

La col·laboració entre Sorkin i Schlamme es va iniciar durant la producció de *Sports Night*. En la primera incursió de Sorkin en l'àmbit televisiu, el guionista va confiar en l'estil visual de

¹⁷ Vegeu: M. Garín. 2011. "El autor invitado: Cronenberg, Tarantino y la mutación transgenérica en la serie *Alias* de J.J. Abrams". Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea. Actas del IV Congreso Internacional sobre análisis filmico. Universitat Jaume I, Castellón 4-6 mayo 2011. Madrid: Ediciones de Ciencias Sociales. 725-36. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/31357/Gar%C3%ADn_ActasIVCongreso.pdf

Schlamme en oposició a la clàssica realització de la comèdia multicàmera. “ABC suggested that James Burrows, a veteran of ‘Cheers’, be hired to direct the pilot, but Sorkin decided on Tommy Schlamme, in part because of his association with ‘The Larry Sanders Show’” (Friend 1998, 79). Malgrat que Schlamme havia dirigit episodis per a les sèries *Friends* (NBC, 1994-2004) i *Mad About You* (*Boig per tu*, NBC, 1992-99), d’un estil visual més convencional, el seu treball recent a *The Larry Sanders Show* (*El show de Larry Sanders*, HBO, 1992-98) i *ER* —on va dirigir, entre d’altres el cèlebre capítol en directe “Ambush” (4x01)— va cridar l’atenció de Sorkin, que buscava diferenciar *Sports Night* de la resta de comèdies de l’època. L’aportació primordial del director, segons recull Tad Friend (1998) en la seva crònica del procés de creació de la sèrie, es basava en un trasllat dels sofisticats mètodes de producció monocàmera del drama televisiu al gènere de la comèdia. “Schlamme told Sorkin that the time had come to take the half hour, visually, where Steven Bochco had taken the hour with ‘Hill Street Blues’. In the traditional ‘four-camera’ sitcom, filmed before an audience, the cameras are out in front of the stage and the actors face forward, as if they were in a play. Schlamme wanted to film without an audience, using a ‘single-camera’ style, in which the cameras can go deep into the set, getting better angles and also better ‘eyes’ or closeups. The single-camera style feels more like a movie. And it usually doesn’t have a laugh track.” (79-80).

Tal com assenyala Jeremy G. Butler (2009, Pos. 6144), les sèries *Parker Lewis Can’t Lose* (*L’impendible Parker Lewis*, FOX,

1990-93) i *Dream On* (*Sigue soñando*, HBO, 1990-96) representen les primeres comèdies realitzades en la seva totalitat amb un sistema monocàmera; posteriorment *The Larry Sanders Show* adoptaria el mateix estil. Molt abans d'aquests exemples fundacionals, *The Many Loves of Dobie Gillis* (CBS, 1959-63), *The Addams Family* (*La familia Addams*, ABC, 1964-66), *M*A*S*H* (CBS, 1972-83) o *Buffalo Bill* (NBC, 1983-84), entre d'altres, incorporaven ja fragments monocàmera. En el cas de *Buffalo Bill*, com a *The Larry Sanders Show* o *Sports Night*, l'ambientació de la sèrie al *backstage* d'un programa de televisió propiciava l'ús d'aquest estil de realització. Per tant, l'aportació visual de Schlamme a *Sports Night* no és revolucionària des d'un punt de vista conceptual però sí, com veurem més endavant, significa una innovació en l'ús del *tracking shot* i el pla-seqüència.

Més enllà de *Sports Night*, el tàndem creatiu format per Sorkin i Schlamme es va mantenir també a *The West Wing* i *Studio 60 on the Sunset Strip*. Només *The Newsroom*, on la direcció és assumida per Greg Mottola, trenca aquest procés cooperatiu. En total, Thomas Schlamme és responsable directe de la realització de 33 episodis escrits per Aaron Sorkin, entre els quals destaquen els episodis pilot de *Sports Night*, *The West Wing* i *Studio 60 on the Sunset Strip*. A partir d'aquests primers capítols, el director estableix el to i l'estil visual de l'obra marcant així la pauta a seguir per a la resta de realitzadors.

Sorkin representa una tipologia de showrunner molt centrat en el procés d'escriptura i, en conseqüència, més desvinculat del

rodatge i l'edició. En aquest terreny és on Thomas Schlamme exerceix un control creatiu gairebé absolut. El treball del director complementa, així, el del showrunner.

En relació amb el concepte cooperatiu del treball que suposa el tàndem Sorkin–Schlamme, en els darrers anys s'observa un canvi de tendència pel que fa al rol del director en les produccions televisives serials dels Estats Units. Aquest canvi comporta prescindir de la contractació puntual de *freelancers* per focalitzar la posada en escena en un únic director que assumeix el control visual de l'obra treballant en sintonia amb el showrunner. A causa d'una major flexibilitat en el calendari de producció, que permet una planificació anticipada dels processos de rodatge i postproducció, el sistema de televisió per cable és el principal impulsor d'aquesta nova via. *The Knick* (Cinemax, 2014-), dirigida íntegrament pel cineasta Steven Soderbergh, i *True Detective* (HBO, 2014-), on Gary Fukunaga s'encarrega de la direcció de la primera temporada, són els dos exemples més significatius de la tendència cap al director únic. També *Family Tree* (HBO, 2013), obra del realitzador Christopher Guest; *Louie* (FX Networks, 2010-), en la qual Louis C.K. assumeix tant els guions com la direcció; i *Togetherness* (HBO, 2015-), escrita i dirigida pels germans Jay i Mark Duplass, s'inscriuen en la mateixa categoria.

L'emergència del director únic s'ha produït en consonància amb la del showrunner-guionista solitari, que prescindeix d'un equip de guió per assumir de forma individual la totalitat —o gairebé—, a la manera de Sorkin, del procés d'escriptura. Aquesta

pràctica contemporània suposa un trasllat a l'àmbit televisiu de les parelles creatives formades per director i guionista tan habituals en el cinema. Billy Wilder i I.A.L. Diamond, Akira Kurosawa i Shinobu Hashimoto, Howard Hawks i Leigh Brackett o Yasujirô Ozu i Kôgo Noda, per exemple, van mantenir col·laboracions fructíferes al llarg de les seves carreres configurant una obra que només pot ser analitzada des del treball en equip. La reducció del nombre d'episodis per temporada que està experimentant en els darrers anys la ficció nord-americana de l'entorn de la televisió per cable —passant de 12-13 episodis a només 8-10— contribueix a facilitar un control individual sobre l'obra. Aquesta nova serialitat de curt recorregut, que adquireix la forma del film per episodis, rebutja els processos de producció tradicionals de la televisió per confiar precisament en els mètodes cinematogràfics.

La qüestió que es planteja en aquestes sèries concebudes des del tàndem creatiu és la d'una coautoria televisiva que reivindica la figura del director. Per una banda, el showrunner s'ocupa primordialment de la coordinació argumental; per l'altra, la responsabilitat de l'acabat visual de l'obra recau sobre el realitzador. Aquesta organització del procés creatiu no respon únicament a una qüestió pràctica, la divisió de rols es publicita com a tal i així és assimilada per l'espectador. En el cas de *True Detective*, per exemple, la presència mediàtica del creador i showrunner, Nic Pizzolatto, i del director, Gary Fukunaga, durant l'emissió de la primera temporada de la sèrie, va contribuir a generar un concepte de coautoria des de dos

vessants diferenciats. Mentre la premsa especialitzada recorria a Pizzolatto com a màxima autoritat en matèria argumental i de personatges, Fukunaga era requerit per parlar exclusivament d'aspectes de posada en escena i muntatge.

El mateix succeeix, d'una manera encara més acusada, en el cas de *The Knick*. La gran majoria dels guions de la sèrie són obra dels creadors i showrunners Jack Amiel i Michael Berger; de la resta se n'ocupa el guionista i *supervising producer* Steven Katz. Per la seva banda, Soderbergh assumeix el control total sobre la imatge; no només dirigeix tots els episodis de la sèrie sinó que, com sol ser habitual en el cineasta, també s'ocupa de la fotografia —sota el pseudònim Peter Andrews— i del muntatge —darrere el nom de Mary Ann Bernard. Ambdós pseudònims han estat utilitzats sistemàticament per Soderbergh al llarg de la seva filmografia.

En els darrers mesos, David Lynch també ha anunciat que dirigirà tots els episodis de la seqüela de *Twin Peaks*, prevista per l'any 2017, que el cineasta i Mark Frost, com a guionista, preparen per a la cadena Showtime. Lynch va dirigir només vuit —“Pilot (1 i 2)” (1x01-02), “Zen, or the Skill to Catch a Killer” (1x04), “May the Giant Be with You (1 i 2)” (2x01-02), “Coma” (2x03), “Lonely Souls” (2x08), “Beyond Life and Death” (2x23)— dels 32 episodis de la sèrie original: una quarta part del total. Ara, en canvi, no té intenció de cedir cap episodi a un director extern.

2.1.3.3. Walk and talk

La principal aportació del director Thomas Schlamme a la posada en escena dels diàlegs televisius d'Aaron Sorkin és l'anomenat *walk and talk*. L'ús habitual d'aquesta tècnica implica la presència de dos o més personatges en moviment i una càmera que els captura frontalment mentre els acompanya en un recorregut que travessa diferents espais de l'entorn escènic. La utilització de la Steadicam facilita tècnicament la realització d'aquest tipus de plans que, amb freqüència, es desenvolupen en continuïtat a mode de pla-seqüència.

Abans de *Sports Night* i *The West Wing*, Schlamme ja havia utilitzat aquesta estratègia visual tant a *The Larry Sanders Show*, on dirigeix l'episodi "Another List" (6x01), com a *ER*. De fet, ambdues sèries es caracteritzen per un ús freqüent del walk and talk ja des dels seus inicis. En el primer episodi de *The Larry Sanders Show* —"What Have You Done for Me Lately?" (1x01)—, per exemple, el director Ken Kwapis aplica aquest recurs visual en els minuts inicials quan Larry (Garry Shandling) i Arthur (Rip Torn) abandonen el plató i caminen pels passadissos de l'edifici de producció del show protagonista. Kwapis, responsable també de la direcció de la majoria d'episodis de la primera temporada, estableix un estil visual que perdura al llarg de les sis temporades de la sèrie. En aquest estil, el walk and talk s'imposa com el model de posada en escena predilecte per a les escenes de *backstage* on els personatges mantenen un diàleg mentre es desplacen d'un lloc a un altre.

En el cas de *ER*, ja des dels primers episodis de la sèrie, els directors Rob Holcomb i Mimi Leder estableixen una *mise en scène* marcada per l'ús ostensible de l'Steadicam i del walk and talk en dues situacions que esdevenen una marca visual de la sèrie: d'una banda, les rondes mèdiques filmades amb una gran profunditat de camp que deixa entreveure la bulliciosa activitat de l'hospital County General; de l'altra, el tens trajecte d'un malalt des de l'entrada d'urgències fins a la sala de trauma visualitzat en continuïtat, en pla-seqüència. Ambdues solucions basades en el moviment coreogràfic d'actors i càmera tenen un impacte indiscutible en la ficció televisiva contemporània.

Segons Jeremy G. Butler (2009), l'aposta de *ER* per l'Steadicam era una manera de diferenciar-se visualment de la competència: “when *ER* debuted, it needed a way to distinguish itself from other hospital dramas, particularly *Chicago Hope*, which debuted in the same season and was programmed in the same time-slot. *ER*'s solution for brand differentiation was part narrative form and actor performance, of course, but it also depended upon an aggressive use of the Steadicam (one of the first television programs to do so) and four-walled sets to achieve a swirling, dizzying style of camera movement that effectively echoed the hectic life in the emergency room” (Loc. 575-79). Tot i així, molt abans de *ER*, a començament dels anys 80, tant a *Hill Street Blues* com a *St. Elsewhere* ja poden trobar-se passatges de walk and talk. La sèrie mèdica *St. Elsewhere* utilitza aquest model de posada en escena de forma habitual, ja des del seu episodi “Pilot” (1x01), acompanyant els personatges al llarg dels passadissos de l'hospital St. Eligius o per

entrellaçar diferents trames en un mateix espai. De fet, les converses de passadís de *St. Elsewhere*, visualitzades a partir d'un tracking shot frontal, constitueixen una imatge icònica de la sèrie i un referent per a *ER*. En aquest cas, però, la limitació espacial dels sets de gravació condicionava el recorregut de la càmera, de manera que els walk and talks de *St. Elsewhere* acostumen a ser breus o parteixen d'un moviment per passar a continuació a una posició estàtica. "The relatively narrow studio sets were not designed to accommodate extensive lateral tracking shots—as was even more the case with sets for sitcoms and daytime soap operas" (Butler 2009, Loc. 2619-21). El mateix succeeix en la sèrie *Moonlighting*, on de forma puntual es produeixen breus instants de walk and talk en el recorregut entre els despatxos dels dos protagonistes. També la comèdia *Parker Lewis Can't Lose* recorre momentàniament a aquest tipus de posada en escena en els desplaçaments dels protagonistes pels passadissos de l'institut.

Tot i aquests precedents televisius, la sèrie *ER* sublima i popularitza la tècnica del walk and talk en la serialitat a partir de l'ús sistemàtic de preses llargues. Superada la limitació de decorats de dècades anteriors, el set de gravació de *ER* és un gran espai en continuïtat que la posada en escena de la sèrie no falseja sinó que recorre amb lleugeresa a un ritme frenètic. És precisament aquesta lleugeresa pròpia de l'Steadicam aquella que prenen les sèries d'Aaron Sorkin directament del precedent recent de *ER* a través del treball de Schlamme i del director de fotografia Thomas Del Ruth. Responsable de la imatge dels tres primers episodis del drama mèdic creat per Michael Crichton

—“24 Hours” (1x01), “Day One” (1x02) i “Going Home” (1x03)—, Del Ruth va establir també la fotografia de *The West Wing* des del seu episodi pilot i, posteriorment, va treballar amb Sorkin i Schlamme també a *Studio 60 on the Sunset Strip*. L’ús extensiu i àgil de l’Steadicam és, per Del Ruth, la principal aportació de *ER* al llenguatge televisiu: “We did a tremendous amount of Steadicam work... it was the first time that a Steadicam had been used on television with the amount of extensiveness that we had used it because it floated everywhere and sense of become common place, I mean most typical use of it recently has been *West Wing*, which of course I shot, and we, you know, did extensive Steadicam work, 9 minute film, shooting 360 degrees and 25 different rooms, and long walks and talks, all within the same take; so it was the genesis” (Archive of American Television 2009).

En l’àmbit cinematogràfic, la tècnica del walk and talk ha esdevingut habitual en la contemporaneïtat, tal com assenyala David Bordwell (2006): “There’s what filmmakers call ‘walk and talk,’ with a Steadicam carrying us along as characters spit out exposition on the fly. When we find a long take in a recent film, it is likely to be a walk-and-talk shot” (184). Bordwell observa en els films de les darreres tres dècades un estil visual dominant que es nodreix de les tècniques del cinema clàssic de Hollywood dels anys 30 i 40. Aquest estil, lluny de fragmentar la continuïtat narrativa de la posada en escena clàssica, l’accentua configurant una “intensified continuity” (120). Bordwell identifica dues tècniques primordials de les pel·lícules actuals a

l'hora d'exacerbar la coherència narrativa: d'una banda, el walk and talk i, de l'altra, "what filmmakers call 'stand and deliver,' where the actors settle into fairly fixed positions" (184). Es tracta de dues propostes estètiques diferenciades que es relacionen també amb una durada i un moviment en la posada en escena dels diàlegs. La tendència del cinema contemporani nord-americà cap a un muntatge basat en plans cada cop més breus (Bordwell 2006, 121-4) propicia que, per regla general, les preses de major durada impliquin un moviment de càmera. "When we do find longer takes and fuller framings, the camera is usually in motion" (134). D'aquesta manera, els extensos *tracking shots* d'acompanyament de la tècnica walk and talk, que comporten un moviment de la càmera i també una coreografia en el desplaçament dels actors, contrasten amb l'estatisme i la concisió del muntatge en pla-contrapla de l'estil stand and deliver.

El cinema de Max Ophuls, Orson Welles —*The Magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, 1942), *Touch of Evil* (*Sed de mal*, 1957)—, Samuel Fuller —*Forty Guns* (*Cuarenta pistolas*, 1957)— i, posteriorment, Stanley Kubrick —*Paths of Glory* (*Senderos de gloria*, 1957)—, Brian De Palma i Martin Scorsese —*Raging Bull* (*Toro salvaje*, 1980), *Goodfellas* (*Uno de los nuestros*, 1990)— marca un clar antecedent del tracking shot d'acompanyament proper al walk and talk. Les seqüències del ball de *The Magnificent Ambersons*, on la càmera sobre una grua segueix frontalment Lucy (Anne Baxter) i George (Tim Holt) mentre recorren els diferents salons de la mansió Amberson, representa un moment fundacional del walk and talk

contemporani. Més enllà del cinema de Hollywood, tal com afirma Bordwell, Jean-Luc Godard també utilitza aquest tipus de posada en escena a *A Bout de Souffle* (*Al final de la escapada*, 1960).

La influència d'aquests precedents, juntament amb les millores tècniques ofertes per l'ús de l'Steadicam i d'altres tècniques d'estabilització en càmeres cada cop més lleugeres, han contribuït a convertir el walk and talk en un recurs convencional tant en el cinema com en la resta de mitjans audiovisuals contemporanis. “The shot pursuing one or two characters down hallways, through room after room, indoors and outdoors and back again, has become ubiquitous” (Bordwell 2006, 134-5). En el videoclip musical, per exemple, el seu ús és molt habitual; el realitzador Michel Gondry l'ha utilitzat en vídeos musicals per a Kylie Minogue —“Come Into My World”— i The White Stripes —“The Denial Twist”. En última instància, el walk and talk troba una darrera reinvençió en la proliferació actual dels vídeos *selfie* gravats, en moviment, amb la càmera frontal del telèfon mòbil o amb la popularització de les anomenades càmeres esportives que, gràcies a una òptica gran angular i una mida reduïda, permeten enregistrar l'activitat tant des d'un punt de vista subjectiu com frontal de l'individu.

Aaron Sorkin i Thomas Schlamme no són, per tant, pioners en l'ús de la tècnica del walk and talk sinó que adapten una tradició televisiva recent que té el seu origen en un dispositiu cinematogràfic clàssic. Malgrat això, el walk and talk de *Sports Night*, *The West Wing* o *Studio 60 on the Sunset Strip* té una

peculiaritat: permet l'enllaç simultani entre múltiples personatges i trames. “Some walk-and-talks in *The West Wing* and other programs have an extra feature . . . Often character A and B are walking toward us down the corridor, then B drifts off and C catches up with A. A and C walk for a while, then A peels off and C picks up somebody else, and so on. This approach is suited to multiple-protagonist dramas. You can show the plotlines crossing and separating” (Bordwell 2007). Mitjançant un pla-seqüència en continuïtat en el qual l'entrada i sortida de personatges és constant, la transició entre diferents línies argumentals es produeix amb la mateixa immediatesa amb què s'efectua un canvi d'espai. El walk and talk es revela, doncs, com una tècnica apropiada per resoldre de forma econòmica les múltiples interaccions que demana la serialitat de protagonisme coral. D'una banda, la progressió en continuïtat del pla-seqüència en walk and talk permet la intervenció d'un personatge en diferents trames episòdiques sense caure en una redundància en el muntatge d'escenes. De l'altra, l'acumulació i successió veloç de protagonistes permet una compressió expositiva de gran eficiència, sobretot en els primers minuts del relat episòdic. Per aquest motiu, és habitual que Sorkin i Schlamme concebin el teaser o cold open des d'una posada en escena en walk and talk com succeeix a “Five Votes Down” (*The West Wing*, 1x04). Al mateix temps, l'inici en forma de pla-seqüència en moviment aporta un plus d'espectacularitat visual a l'obra —com ja succeïa a *Touch of Evil*, per exemple— que sedueix l'espectador i capta la seva atenció.

Si bé és cert que a *St. Elsewhere* ja s'utilitzava el walk and talk per realitzar una transició ràpida entre dues trames episòdiques, de fet es tracta d'un recurs habitual en la sèrie, les ficcions televisives d'Aaron Sorkin intensifiquen aquesta pràctica. La major durada i recorregut dels tracking shots d'acompanyament a *Sports Night*, *The West Wing* i *Studio 60 on the Sunset Strip* permeten que la connexió entre línies argumentals sigui múltiple i constant. A més, la coreografia de moviments de l'Steadicam per un espai tridimensional, que l'obra de Sorkin hereda de *ER*, es troba totalment absent a *St. Elsewhere*. En aquest cas, els tracking shots es realitzen des d'una càmera en mà que disposa d'un desplaçament limitat pels decorats. Per aquest motiu, moltes de les connexions entre diferents personatges es realitzen per mitjà d'una panoràmica, sense que es produeixi un canvi d'escenari.

En el cas de l'obra televisiva de Sorkin, el walk and talk atorga una major velocitat als diàlegs, ja de per si ràpids, del guionista. En aquest aspecte, la perspectiva frontal de l'enquadrament és clau. Respecte al ritme de la sèrie *Moonlighting*, Glenn Gordon Caron, el seu creador i showrunner afirma: "The illusion of speed is not conveyed because this fast cutting, the illusion of speed is conveyed because this fast talking, fast movement... and the camera is, you know, following them or being pushed back by them" (Archive of American Television juliol 2011). Aquesta sensació que es produeix a *The West Wing*, *Sports Night* o *Studio 60 on the Sunset Strip* —i també a *Moonlighting*— que els personatges empenyen la càmera cap enrere mentre es desplacen és especialment perceptible en les escenes de passadís

com pot comprovar-se en el teaser de “Five Votes Down”. Tot i que, en ocasions, la transició entre les diferents converses i personatges d’aquest inici episòdic comporta que la càmera es desplaci cap a una perspectiva lateral o posterior —com en el diàleg que mantenen Josh i C.J. mentre baixen unes escales—, el walk and talk canònic de la televisió de Sorkin és eminentment frontal. La implementació de la Steadicam, com afirma Bordwell (2007), és essencial per entendre l’evolució del traveling oblic del cinema clàssic cap a la frontalitat del tracking shot contemporani: “Sound cameras were mounted on dollies that usually ran on tracks. Framing the actors head-on raised problems with this gear. Performers couldn’t walk smoothly if they were stepping within rails, and there was a risk that the rails in the distance might appear in the frame. It was simpler to set the camera at an oblique angle so that actors could walk unimpeded and the tracks wouldn’t be seen” (2007). La frontalitat permet prestar una major atenció al rostre de l’actor en la mida reduïda de la pantalla televisiva, en comparació amb el cinema.

Per norma general, Thomas Schlamme utilitza un pla mig de conjunt en el walk and talk. El focus d’interès no se centra en l’entorn, com succeeix en el tracking shot posterior. En aquest tipus d’enquadrament els personatges i la seva paraula són els protagonistes, de manera que són ells qui marquen el ritme de l’escena; pronuncien els diàlegs de forma consecutiva sense talls de muntatge i impulsen la càmera cap endavant com si estigués adherida al seu cos. La trajectòria continuada de protagonistes i càmera permet encreuaments constants en un entorn on,

contràriament a allò que podria semblar a primera vista, tot sembla fluir segons un ordre. Jason Mittell (2010) afirma, que és precisament el moviment de càmera allò que proporciona aquesta sensació en oferir “a smooth perspective on a chaotic environment” (195). L’entorn, tal com observa David Bordwell a propòsit del film *The Hospital* (1970) —dirigit per Arthur Hiller —, és també un factor determinant en l’ús del walk and talk. “Hospitals, police stations, and other sprawling institutional spaces seem to invite this approach”, assevera Bordwell (2007). Sembla que els grans edificis institucionals, compartimentats en diferents espais, i connectats a través de múltiples passadissos es presten especialment a una posada en escena que acompanya el flux de moviment del lloc. Tal com observen Jordi Balló i Xavier Pérez (2005), a diferència de la verticalitat de la llar televisiva, “l’escenari de la serialitat professional tendeix a l’horitzontalitat: corredors que comuniquen personatges, grans sales de reunions, enormes plantes amb despatxos interconnectats” (43). Així pot apreciar-se en la posada en escena de múltiples sèries de gènere mèdic dels darrers anys com *ER* o *Grey’s Anatomy*. La sèrie de Shonda Rhimes també recorre de forma habitual a una planificació basada en el walk and talk, de la mateixa manera que ho feien *House M.D.* i *Scrubs* (NBC/ABC, 2001-10). *The Thick of It*, la sèrie política d’Armando Iannucci, utilitzava amb freqüència el walk and talk tot i que, en aquest cas, la imatge no disposava de l’estabilitat que atorga la Steadicam sinó que recorre a una càmera en mà més propera al documental. Dins del gènere polític, també *Alpha House* (Amazon, 2013-) empra amb assiduitat aquest

recurs visual. De la mateixa manera, en l'àmbit policial, la sèrie *Law & Order* feia un ús ostensible del walk and talk. Fins i tot una sèrie com *The Good Wife* utilitza aquest estil visual de forma puntual, sobretot en aquelles escenes que tenen lloc en el bufet d'advocats protagonista. Un exemple d'aquest ús es troba en l'episodi "The Dream Team" (3x22); un tracking shot frontal de Kalinda Sharma (Archie Panjabi) en el darrer tram del capítol, segueix el personatge des del despatx d'Alicia Florrick (Julianna Margulies) fins a l'ascensor.

L'enormitat inabastable de l'espai institucional que precisa del diàleg de passadís i, en conseqüència, del walk and talk, queda perfectament sintetitzada en l'episodi de *The West Wing* "Debate Camp" (4x05). En un dels flashbacks de què consta l'episodi, veiem Sam Seaborn i Josh Lyman durant els seus primers dies a la Casa Blanca, desorientats en l'espai, incapaços de trobar la sala on es produirà la següent reunió. Finalment, els dos personatges acorden mantenir la reunió mentre caminen. "Do you mind if I talk to you while we walk?", pregunta Sam. "Well, we may as well get used to having meetings in the corridors from now on. It may be our only hope", respon Josh.

El walk and talk de les sèries d'Aaron Sorkin ha estat parodiat en nombroses ocasions. En l'inici de l'episodi de *Family Guy* "Something, Something, Something, Dark Side" (8x20), la família protagonista veu al televisor una suposada sèrie creada per Sorkin i titulada "The Kitchen" on dos personatges mantenen un diàleg mentre caminen en cercles per una cuina. A *30 Rock (Rockefeller Plaza, NBC, 2006-13)*, en l'episodi "Plan

B” (5x18), el mateix Aaron Sorkin apareix com a convidat per realitzar una escena de walk and talk acompanyat de Tina Fey.

També el mateix Sorkin ha emprat l'autoparòdia en relació al walk and talk en determinats moments. En l'episodi de *The West Wing* “Five Votes Down” (1x04), Sam Seaborn i Josh Lyman mantenen una llarga conversa mentre caminen pels passadissos de l'ala oest de la Casa Blanca. De sobte, es produeix el següent diàleg entre ambdós personatges:

<p style="text-align: center;">SAM</p> <p style="padding-left: 40px;">Where are you going?</p> <p>They stop.</p> <p style="text-align: center;">JOSH</p> <p style="padding-left: 40px;">Where are <u>you</u> going?</p> <p style="text-align: center;">SAM</p> <p style="padding-left: 40px;">I've been following <u>you</u>.</p> <p style="text-align: center;">JOSH</p> <p style="padding-left: 40px;">I've been following <u>you</u>.</p> <p style="padding-left: 80px;">(pause)</p> <p style="padding-left: 40px;">All right, don't tell anybody this happened, okay?</p> <p style="text-align: center;">SAM</p> <p style="padding-left: 40px;">Sure.</p>

“Five Votes Down” —First Draft — August 9, 1999, p. 25.

En l'episodi “Guns Not Butter” (*The West Wing*, 4x12), Will Bailey, un nou personatge que s'incorpora a la Casa Blanca, fa notar a Josh Lyman que a causa del walk and talk, “you get a pretty good aerobic workout talking to someone in this building”. La resposta de Josh —“I've heard the jokes”—

funciona com a broma metatextual, assumint les paròdies de les quals va ser objecte *The West Wing* per part de programes d'humor com *MADtv* (1995-2009).

En tota l'obra televisiva de Sorkin, el walk and talk esdevé un recurs autoconscient per part del guionista i de Thomas Schlamme, una proposta visual afectada d'un cert manierisme que l'espectador assumeix. La coreografia de moviments que implica aquest dispositiu va en consonància amb l'artificiositat del diàleg típicament sorkinià, de manera que la musicalitat del discurs verbal connecta amb el ritme intern de l'escena. Sorkin comprèn que l'espectador coneix el codi, així que l'altera, com succeeix en l'episodi de *Sports Night* "What Kind of Day Has It Been" (1x23), dotant-lo de significat. Dana i Gordon estan compromesos però ell és a punt de trencar el compromís en el segon acte d'aquest capítol de final de temporada. A Dana la situació l'agafa per sorpresa, enmig del plató, de manera que ella i Gordon es traslladen cap a un lloc més privat on prosseguir la conversa. Així és com apareix descrit aquest moment en la versió final del guió.

GORDON

Because--

DANA

Actually, I'd prefer not to talk here.

GORDON

Should we go someplace?

DANA

Yeah.

DANA AND GORDON BEGIN AN UNCOMFORTABLE WALK FROM THE STUDIO TO ISAAC'S OFFICE. THE WALK IS UNCOMFORTABLE BOTH BECAUSE OF ITS RELENTLESS LENGTH AND ITS SILENCE. DANA WILL BE INTERRUPTED A COUPLE OF TIMES DURING THE WALK WITH QUESTIONS, WHICH SHE'LL FIELD AS CASUALLY AS SHE CAN.

“What Kind of Day Has It Been” (1x23) — Final Draft (3/09/99), p. 34.

Tal com indica l'acotació del guió, aquesta escena de “What Kind of Day Has It Been” es resol visualment per part de Thomas Schlamme, director de l'episodi, amb un walk and talk mut, és a dir, amb un walk sense talk. Tret d'un parell de breus intervencions que realitza Dana quan es creua amb els personatges d'Elliott i Kim, el llarg trajecte des de plató fins al despatx d'Isaac transcorre en silenci. El fet que no es produeixi un diàleg entre Dana i Gordon contrasta amb el dispositiu visual utilitzat. En lloc de recórrer a l'el·lipse, Sorkin i Schlamme mostren el recorregut dels personatges evidenciant una tensió que l'espectador habitual de l'obra de Sorkin percep de forma especial. Una proposta visual i rítmica com el walk and talk esdevé, en aquest cas concret, un recurs dramàtic. Aquí, el

moviment escènic no és una coreografia artificiosa sinó un moment íntim mostrat amb transparència. L'eficàcia d'aquesta escena radica, precisament, en el fet que l'audiència sap identificar l'alteració d'una *mise en scène* que prèviament ha atribuït al tàndem Sorkin-Schlamme.

En l'episodi "Talking Points" (5x19), posterior a la marxa de Sorkin de *The West Wing*, el guionista Eli Attie i Richard Schiff —encarregat de dirigir l'episodi—, posen en pràctica un *walk and not talk* similar al de "What Kind of Day Has It Been". Donna Moss està molesta amb Josh Lyman i ambdós personatges recorren un passadís sense dirigir-se la paraula mentre són capturats per una Steadicam que els enquadra frontalment.

El walk and talk no es limita només a l'àmbit televisiu, també en l'obra cinematogràfica de Sorkin pot trobar-se aquest recurs visual en els films *A Few Good Men* (1992), *Malice* (1993), *The American President* (1995), *Charlie Wilson's War* (2007) i *Steve Jobs* (2015).

2.2. El monòleg

El terme *monòleg* pot arribar a ser problemàtic. Des d'un punt de vista analític, sovint es presta a una interpretació ambigua que en dificulta l'estudi. En aquest cas, per evitar imprecisions, prenem com a marc teòric la crítica literària anglo-americana que distingeix el monòleg del soliloqui. Segons Manfred Pfister (1991, 127), ambdós termes comparteixen un criteri "estructural" —"which refers to the length and degree of autonomy of a particular speech"— i es diferencien segons la perspectiva "situacional" —"which refers to the speaker's solitude". Atenent a aquest punt de vista, tal com el defineix Joseph T. Shipley (1970, 203), el soliloqui "is spoken by one person that is alone or acts as though he were alone. It is kind of talking to oneself, not intended to affect others". El monòleg, en canvi, sí s'adreça a algú, no implica el parlament d'un personatge cap a si mateix. De la mateixa manera que el soliloqui, el monòleg es distingeix del diàleg "by its length and relative completeness" (Shipley, 203).

Aquesta distinció entre monòleg i diàleg en termes d'extensió i unitat és fonamental a l'hora de categoritzar la forma del diàleg sorkinià.

2.2.1. Tipologia

En la seva concepció del llenguatge oral, Sorkin combina al llarg de la seva obra els diàlegs àgils, sincopats, propensos a l'overlapping, amb instants de pausa on el text adquireix la forma d'un monòleg. Janet McCabe (2013, 45) identifica aquests darrers fragments amb el terme musical "solos", per distingir-los de la polifonia de veus de l'*ensemble*. Es tracta de dos processos narratius ben diferenciats tant pel que fa a una qüestió de forma com de contingut. El diàleg és en Sorkin un espai per a la ironia i la filigrana retòrica. El referent de l'*screwball comedy* de tradició hawksiana converteix aquests passatges en exercicis musicals on el ritme tendeix a l'acceleració a través de l'ús d'iteracions. En el monòleg, en canvi, la narració deixa pas a una desacceleració. Són instants de certa solemnitat; un personatge parla i els altres escolten amb atenció, sense interrupcions. Aquí el diàleg no és possible. "A song in a musical works best when a character has to sing— when words won't do the trick anymore. The same idea applies to a long speech in a play or a movie or on television. You want to force the character out of a conversational pattern", confessa Sorkin (2012, *GQ*). L'overlapping típic del guionista no té cabuda en aquestes circumstàncies. D'aquesta manera, és com si la mateixa narració advertís l'espectador de la importància d'aquests passatges, alliberant-los d'elements purament estètics, per tal de reclamar l'atenció sobre el contingut d'aquelles opinions o idees expressades. Per aquest mateix motiu, la posada en escena dels monòlegs tendeix a l'estaticisme i al pla fix, en oposició al

moviment generós —tant intern com de càmera— habitual de les escenes de diàleg.

Dins de l'estructura episòdica habitual de Sorkin, el monòleg troba el seu espai en diferents punts —tant en l'inici, la meitat, com el final del relat. En tots els casos, però, la seva presència marca una cesura en la narració. Ja sigui evidenciant una crisi inicial que alerta de la necessitat d'un canvi en l'*statu quo* o verbalitzant de forma explícita el conflicte intern d'un personatge, el monòleg es manifesta com l'única interrupció possible en el dispositiu cíclic de cursa contra rellotge habitual de la narrativa de Sorkin.

A més, el monòleg de Sorkin té també una innegable intenció reveladora. Mitjançant un discurs tancat i autònom, un personatge ofereix un relat que, o bé aporta informació nova a l'espectador, bé manifesta una opinió fins llavors oculta, o bé desemboca en la presa d'una decisió. En qualsevol cas, el monòleg exerceix una tasca alliberadora en la narració a través de la intimitat confident que s'estableix entre personatge i espectador. En definitiva, la pausa és, en Sorkin, un exercici de descobriment; el moviment, per contra, és territori per a la desorientació i l'el·lipsi. Novament, emergeix aquí la tensió entre elisió i reconeixement com a força motora de tota la narrativa sorkiniana.

Segons la seva funció en el relat, i prenent com a referència la terminologia dramaturgic de Patrice Pavis i Christine Shantz (1998, 219), poden distingir-se tres tipologies de monòleg en

l'obra televisiva d'Aaron Sorkin —el monòleg tècnic, el monòleg líric i el monòleg de reflexió o decisió— que s'analitzen en detall a continuació.

2.2.1.1. Monòleg líric

Amb molta freqüència, Sorkin utilitza el monòleg per introduir un moment de veritat en la narració. Pavis i Shantz (1998, 219) descriuen aquest tipus de monòlegs amb el terme “lyrical monologue” —*monòleg líric*—, identificat per “a moment of reflection and emotion in a character who gives away confidences”. La ironia i la filigrana retòrica pròpia dels diàlegs sorkinians deixen pas aquí a un discurs dramàtic d'un ritme més pausat en el qual un dels protagonistes se sincera, habitualment davant d'una audiència nombrosa. Malgrat que el guionista no abandona mai una preocupació per l'oratoría des d'una vessant estètica, en aquestes situacions l'artifici deixa pas a un discurs on el contingut esdevé essencial.

Com en els usos tradicionals del monòleg líric teatral, Sorkin empra aquest recurs per expressar pensaments o sentiments profunds dels personatges. És un exercici de transparència, la projecció externa d'un raonament o d'una experiència. En aquest procés comunicatiu, tal com alerta Jacques Benveniste (1978), hi intervenen dos agents: l'emissor i el receptor del monòleg, sent aquest últim fonamental. “Sometimes the speaking self is the only one to speak, but the listening self remains present nevertheless; its presence is necessary and sufficient to render

significant the enunciation of the speaking self”, afirma Benveniste (85). En l’obra televisiva de Sorkin aquesta importància del receptor es fa evident en el fet que la major dels monòlegs lírics estan enfocats a provocar una reacció.

En múltiples ocasions, Sorkin basa el conflicte principal del relat episòdic en una qüestió de tipus moral que, més enllà del microunivers de cadascuna de les sèries, es planteja com un debat públic. “Sorkin’s characters continually wrestle with this idea of contributing to and participating in a moral community”, afirma Thomas Fahy (2005, 63). En aquest escenari el guionista planteja una estructura argumental en la qual un personatge comet un error moral que, en la majoria d’ocasions atempta contra la unitat del grup. Aquesta falta comporta, necessàriament, una reprensió pública que, per norma general, pren la forma d’un monòleg corrector. En última instància, el personatge infractor rectifica, assumint la lliçó moral i retornant al grup la confiança perduda.

Un exemple clar d’aquest tipus de monòlegs el trobem a “The Six Southern Gentlemen of Tennessee” (*Sports Night*, 1x11). Al llarg de l’episodi, Casey mostra indiferència respecte a la resta de l’equip del programa on treballa. De fet, no coneix els noms de la major part dels seus companys i això provoca cert malestar en l’ambient. La situació s’agreuja quan, durant una entrevista en un *talk-show*, el protagonista s’atribueix l’elecció de la roba que llueix a ‘Sports Night,’ menystenint la feina del departament de vestuari. En l’últim tram de l’episodi, Monica

Brazelton (Janel Moloney), una de les noies de producció del programa, s'apropa a Casey i li dedica el següent monòleg:

MONICA

No you don't. There's no reason why you should. You're not supposed to know what shirt goes with what suit or how a color in a necktie can pick up your eyes. You're not expected to know what's going to clash with what Dan's wearing or what pattern's gonna bleed when Dave changes the lighting. Mr. McCall, you get so much attention and so much praise for what you actually do, and all of it's deserved. When you go on a talk-show and get complimented on something you didn't, how hard would it be to say "That's not me. That's a woman named Maureen who's been working for us since the first day. It's Maureen who dresses me every night, and without Maureen, I wouldn't know gun metal from a hole in the ground." Do you have an idea what it wouldn've meant to her? Do you have any idea how many times she would've played that tape for her husband and her kids?
(BEAT) I know this is when it starts to get busy for you, and I hope I didn't take up too much of your time. Please don't tell Maureen I spoke to you, she'd be pretty mad at me.

“The Six Southern Gentlemen of Tennessee” — Final Draft 11/3/98

(Sports Night, 1x11)

El monòleg sincer i directe de Monica subratlla la traïció de Casey al treball en equip. Aquesta reprimenda pública propicia un conseqüent penediment —també públic— en el qual el

personatge es redimeix de la falta comesa. Al final de l'episodi i davant les càmeres, Casey anomena, un per un, a tots els integrants del programa per agrair-los la seva tasca.

La dinàmica caiguda-penediment és habitual en la narrativa de Sorkin, tal com assenyala José J. Sanmartín Pardo a propòsit de *The West Wing*: “La humanización narrativamente consciente, operada sobre los personajes, mediante su conversión en atletas de la ética pública y pecadores arrepentidos de sus faltas individuales, dota a la serie de una singular mixtura de tentación y recaída; todo ello en pos de una anhelada resurrección final a la cual los distintos protagonistas que pueblan el Ala Oeste están abocados, se diría que predestinados” (Sanmartín Pardo 2007, 269). Les dinàmiques de grup que construeix el guionista s'articulen al voltant d'una vigilància moral. Tots els personatges són susceptibles de cometre errors i, per aquesta raó, exerceixen un control els uns sobre els altres que els converteix en guardians d'uns valors ètics i democràtics —o fins i tot religiosos— en els quals tots confien. En el moment en què algú es desvia d'aquestes virtuts i principis fonamentals, el monòleg assenyala la transgressió oferint, al mateix temps, la solució òptima. Per a Sorkin els personatges són imperfectes però les seves creences, la moral del grup, no flaqueja mai, de manera que, a cada recaiguda l'acompanya la seva pertinent correcció; l'equilibri mai es trenca.

El patró moral de les sèries de Sorkin s'ajusta a l'estructura argumental de la sitcom clàssica: un personatge comet un error ritual del qual, en el clímax de l'episodi, n'extreu una

ensenyança moral que restableix l'*statu quo* inicial. A més, com en les comèdies televisives de la dècada dels 50 en les telesèries d'Aaron Sorkin un personatge assumeix un rol patriarcal per exercir de garant primordial de l'ordre democràtic. En el cas de *The West Wing*, com assenyala Sanmartín Pardo, aquest personatge és el president Jed Bartlet: "Respetar las buenas maneras, señalar al infractor de las mismas, ganar el apoyo de la mayoría. Y el presidente, siempre, como factotum resolutivo de problemas y disfunciones" (Sanmartín Pardo 2007, 287). A *Sports Night*, Isaac Jaffe encarna la figura patriarcal, de la mateixa manera que Charlie Skinner a *The Newsroom*. Al mateix temps, però, aquestes figures no són infalibles i també protagonitzen moments de defalliment que requereixen de l'esmena d'un altre personatge. A *The West Wing*, aquest personatge és Toby Ziegler. Ell és qui assumeix primordialment la comesa de vetllar per la integritat moral del president, fins i tot quan aquest es mostra ferm en l'error i ningú gosa contradir-lo. Una bona mostra d'aquest fet s'aprecia a "17 People" (*The West Wing*, 2x18). En l'inici d'aquest episodi, Toby descobreix que Bartlet pateix esclerosi múltiple i que ha mantingut la malaltia en secret a la major part del seu equip de govern. Primer, com és lògic, es mostra preocupat per l'estat de salut del cap d'estat però, de seguida, el personatge repara en una qüestió fonamental que ha passat desapercebuda fins llavors tant al mateix president com a Leo McGarry: l'ocultació de la malaltia ha posat en perill els valors democràtics de l'estat.

TOBY

No, I don't think you did either, sir. I meant that during a night of extreme chaos and fear, when we didn't yet know if we'd been the victims of domestic or foreign terrorism, or even an act of war, there was uncertainty as to who was giving the national security orders, and it was because you never signed a letter. So I'm led to wonder, given your condition and its lack of predictability, why there isn't simply a signed letter sitting in a file someplace. And the answer of course is that if there was a signed letter sitting in a file someplace, somebody would ask why.

(pause)

The Commander in Chief had just been attacked, he was under a general anesthetic.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED: (4)

24

TOBY (cont'd)

A fugitive was at large, the manhunt included every Federal, state and local law enforcement agency. The Virginia, Maryland, New Jersey, Pennsylvania and Delaware National Guard units were federalized. The KH-10s showed Republican Guard movement in Southern Iraq and twelve hours earlier an F-117 was shot down in the no-fly. And the Vice President's authority was murky at best. The National Security Advisor and the Secretary of State didn't know who they were taking their orders from. I wasn't in the Situation Room that night, but I'll bet all the money in my pockets against all the money in your pockets that it was Leo.

(beat)

Who no one elected.

(beat)

For ninety minutes that night there was a coup d'etat in this country.

“17 People”— *The West Wing Script Book*, 322-23.

Malgrat que Toby és el director de comunicacions de la Casa Blanca i un dels fidels assessors del govern Bartlet, aquest fet no l'impedeix exercir un control estricte sobre la moral del president. El personatge es deu a uns valors democràtics de

rang superiors que van més enllà de les relacions interpersonals. Mitjançant el monòleg anterior, Toby reprèn l'actitud negligent del president respecte a la seva salut i el gest no és interpretat com un desafiament a l'autoritat, sinó com una oportunitat per a la rectificació.

El personatge de Toby Ziegler té molts punts en comú amb el de Lewis Rothschild, director del Consell de Política Domèstica i assessor del president, al film *The American President*. Lewis, com Toby, exerceix de brúixola moral en els moments de confusió, quan els ideals democràtics es veuen enterbolits per factors aliens al grup protagonista. El següent monòleg de Lewis, només interromput per breus intervencions d'A.J. MacInerney (Martin Sheen), cap de Gabinet del president, en el tram final de la pel·lícula, evidencia la seva funció dramàtica exemplaritzant.

LEWIS

Mr. President, two hundred and sixty-four million people don't give a damn about your life. They give a damn about their own.

A.J.

All right, that's enough.

LEWIS

Mr. President, you've raised a daughter almost entirely on your own, and she's terrific. What does it say to you that in the last seven weeks, 59 percent of this country has begun to question your family values?

A.J.

The President doesn't answer to you, Lewis.

LEWIS

Oh yes, he does, A.J. I'm a citizen, this is my president, and in this country it is not only permissible to question our leaders, it is our responsibility. But you already know that, Mr. President, because you have a deeper love of this country than any man I've ever known, and I want to know what it says to you that in the past seven weeks 59 percent of Americans have begun to question your patriotism?

SHEPHERD

Look, if people want to listen to Bob Rumson--

LEWIS

They don't have a choice! Rob
Rumson's the only one doing the
talking. People want leadership.
And in the absence of genuine
leadership, they will listen to
anyone who steps up to the
microphone. They want leadership,
Mr. President. They're so thirsty
for it, they'll crawl through the
desert toward a mirage, and when
they discover there's no water,
they'll drink the sand.

The American President — Third Draft Revised 11/11/94, p. 137

Lewis assumeix un rol incòmode a favor d'uns ideals comuns, malgrat aquest fet pugui originar tensions. Per a Sorkin, la lleialtat al grup és, en essència, la lleialtat a uns valors. Aquí, un cop més, el monòleg líric suposa un moment de sinceritat on es denuncia una situació tendenciosa que precisa d'una reacció. Es tracta de reparar una injustícia que, en aquest cas, el president ha comès per inacció. Tal com afirma Sanmartín Pardo, Sorkin té una concepció de “la ética como indestructible sentido de la justicia: la política es una labor intrínsecamente moral donde resplandezca la ejemplaridad de sus ejercientes y el arrepentimiento, a causa de sus errores, sea sincero” (Sanmartín Pardo 2007, 286). Aquest penediment redemptor apareix en els minuts finals de la pel·lícula. “Things have been a little rough between us lately”, confessa el president Shepherd a Lewis. “I know sir, I’m sorry”, respon el personatge. Immediatament, però, el president reconeix la seva tasca imprescindible: “Don’t stop what you’re doing”; “You were right.

Two hundred and sixty-four million people don't give a damn about my life".

La tendència cap al discurs alligador provoca que sovint el monòleg sorkinià rebi l'apel·latiu de "sermó". Aquesta percepció es veu accentuada pel fet que Sorkin utilitza amb freqüència aquests passatges per participar de manera directa en debats públics més enllà de l'univers diegètic de les seves sèries. "The 'solo' often seized the argument . . . to participate in a continuing oratorical dialogue about American democratic values and egalitarian ideals", assevera Janet McCabe (2013, 45) al voltant de l'ús del monòleg a *The West Wing*. De forma recurrent, a través d'aquest dispositiu narratiu, el guionista expressa opinions pròpies en boca dels personatges i es posiciona en relació a controvèrsies coetànies al període original d'emissió de les seves sèries.

Un exemple d'aquest fet es troba a "The Midterms" (*The West Wing*, 2x03). En el darrer acte de l'episodi, l'agenda del president ha previst una trobada amb un grup de personalitats de l'àmbit radiofònic, entre les quals hi ha la Doctora Jenna Jacobs (Claire Yarlett), una locutora ultraconservadora que en el seu programa utilitza passatges de la Bíblia per justificar una conducta homòfoba. Mentre la resta de convidats s'alça en senyal de respecte davant la presència del president, la Dra. Jacobs, declarada opositora de l'administració Bartlet, resta asseguda. El gest capta l'atenció del president que interromp el seu discurs per reprendre públicament la locutora. En un extens monòleg, el personatge cita sentències bíbliques anacròniques

que posen en dubte una aplicació literal de les sagrades escriptures com a manual d'ètica contemporània. “My Chief of Staff, Leo McGarry, insists on working on the Sabbath. Exodus 35:2 clearly says he should be put to death. Am I morally obligated to kill him myself or is it OK to call the police?”, inquireix Bartlet. Finalment, el monòleg conclou amb una darrera amonestació: “One last thing, while you may be mistaking this for your monthly meeting of the Ignorant Tightass Club, in this building, when the President stands, nobody sits.” La frase provoca el penediment de la doctora que es posa de peu immediatament.

La major part d'aquest monòleg del president no està escrit per Sorkin sinó basat en una carta escrita per Kent Ashcraft anomenada “Letter to Dr. Laura” que a finals de l'any 2000, poc abans de l'emissió de l'episodi “The Midterms” (18 d'octubre de 2000), es va convertir en viral a través del correu electrònic. La carta anava adreçada a la Doctora Laura Schlessinger, una personalitat real de la ràdio nord-americana, que a finals de la dècada del segle passat va fer-se popular per utilitzar passatges bíblics a fi de justificar postures homòfobes durant l'emissió del seu programa, “The Dr. Laura Program”. Ashcraft rebutia aquests arguments utilitzant també la Bíblia com a referent moral posant en evidència la feblesa del raonament de la doctora. Sorkin modifica el nom de la doctora pel de Jenna Jacobs, però pren la major part de les cites de la carta d'Ashcraft com a referent per al monòleg de Bartlet, inclosa la cita a l'Èxode 35:2 esmentada anteriorment. El lloc web *The West*

Wing Continuity Guide¹⁸ —amb data 9 de desembre de 2003— confirma, mitjançant el testimoni del mateix Ashcraft, que Lorimar Television, una empresa subsidiària de Warner Bros, va compensar l'autor de la carta en concepte de copyright. D'aquesta manera, per a l'espectador que a l'octubre de l'any 2000 va veure l'episodi “The Midterms”, el monòleg del president a la Dra. Jacobs no suposava una hipòtesi de ficció sinó un comentari polític sobre la realitat nord-americana del moment.

Els instants en els quals la veu del guionista i showrunner traspasa la ficció són habituals en l'obra de Sorkin. La recurrència en els valors de la democràcia i el fet que tots els seus protagonistes mostren una parla homogènia contribueix a una identificació per part de l'espectador entre el discurs del personatge i el de l'autor. Un altre exemple d'aquesta pràctica es fa evident en l'episodi de *The West Wing* “Enemies” (1x08). En el darrer acte, Bartlet adreça un llarg monòleg a Mandy Hampton (Moirra Kelly) que té la forma d'al·legat a favor del sistema bipartidista nord-americà. El president comença enumerant tot allò que no li agrada de la política de partits —el poder per damunt de la ideologia, el deure de recolzar candidats o compartir *tickets* electorals amb polítics amb els quals no es té res en comú, tot per una estratègia de partit—, per acabar conclouent que, en definitiva, es tracta d'un bon sistema. Davant els dubtes de la noia, Bartlet defensa que el sistema actual proporciona estabilitat i garanteix tant un govern sòlid, com una

¹⁸ Vegeu: <http://westwing.bewarne.com/second/25letter.html>

oposició viva. La tesi de Bartlet és assumida per l'audiència com la contribució individual de Sorkin en el debat sobre la crisi del sistema de partits.

L'episodi de *The West Wing* “The Crackpots and These Women” (1x05) inclou un monòleg final del president que s'inscriu en la mateixa tipologia. Bartlet s'adreça al seu equip en un parlament de gairebé tres minuts de durada on recapitula els principals esdeveniments de l'episodi i, al mateix temps, ofereix una conclusió moral al relat. El president reprèn de forma amigable el cinisme del seu equip davant l'anomenat Big Block of Cheese Day, una data especial en què la Casa Blanca obre les portes a ciutadans anònims per atendre les seves demandes, i els recorda que qualsevol qüestió ha de ser considerada. Els reptes que els esperen són múltiples, conclou Bartlet; fins i tot aquells d'aparença insignificant, com l'eradicació de la verola, poden resultar decisius en la història de la humanitat.

Probablement els dos monòlegs lírics més significatius d'aquesta intervenció de Sorkin en el debat públic es troben en l'inici dels episodis “Pilot” (1x01) tant de la sèrie *Studio 60 on the Sunset Strip* com de *The Newsroom*. En ambdós casos, un personatge —Wes Mendell (Judd Hirsch) i Will McAvoy, respectivament— s'adreça a una audiència nombrosa per pronunciar un encès discurs en el qual es posa en qüestió la seva professió, la funció dels mitjans de comunicació i, en última instància, els valors morals de la societat estatunidenca contemporània. Si prenem com a referent explícit la pel·lícula *Network (Un mundo implacable, 1976)*, escrita per Paddy Chayefsky —un dels

referents del guionista—, Sorkin parteix de l'entorn televisiu de cadascuna de les sèries per plantejar una reflexió al voltant de l'empobriment dels valors democràtics.

Wes Mendel interromp l'emissió d'un programa en directe per denunciar el baix nivell intel·lectual de la televisió i incita els espectadors a canviar de canal. A causa d'aquest fet el personatge és acomiadat de forma fulminant, però el seu llegat perdura en Matt Albie i Danny Tripp, que prenen el relleu al capdavant de Studio 60. En aquest cas, la rectificació propiciada pel monòleg redimeix també una falta del passat. Matt i Danny van abandonar el programa, quatre anys abans, a causa de les pressions rebudes per part de Wes de cara a rebaixar el seu discurs polític. Així doncs, el monòleg inicial actua també com una rectificació pública de cara als protagonistes. De la mateixa manera, el monòleg de Will McAvoy, a banda de qüestionar el sistema polític i social dels Estats Units d'Amèrica, té també un component d'autocrítica. En aquest cas, però, és el mateix personatge qui, en els següents episodis, durà a terme la corresponent rectificació amb l'ajuda de dos nous, MacKenzie McHale i Jim Harper (John Gallagher Jr.).

Més enllà de la seva seqüència inicial, *The Newsroom* és especialment procliu a aquest mecanisme retòric. La premissa de la sèrie, concebuda des de la revisió crítica del passat recent, dóna lloc a constants lectures morals dels esdeveniments sota la perspectiva de la deontologia periodística.

Els exemples de *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The Newsroom* no són casos aïllats; Sorkin acostuma a introduir monòlegs a l'inici de les seves sèries a mode de declaració d'intencions. Aquests discursos evidencien un moment de crisi inicial —una crisi de fe o vocacional en la majoria dels casos— que, cap al final de l'episodi, dona pas a un procés de renovació o refundació de l'espai laboral on es desenvolupa l'acció. En el “Pilot” de *Sports Night*, és el personatge de Casey McCall qui experimenta aquesta crisi de fe. En un monòleg dirigit al seu company, Dan Rydell, Casey expressa preocupació per allò en què s'ha convertit la seva professió de periodista esportiu. El personatge confessa estar cansat d'exercir de relacions públiques d'atletes que es comporten com a delinqüents i es lamenta que, a través de la seva tasca diària com a co-presentador del programa ‘Sports Night’, estigui contribuint a convertir aquests esportistes en els herois del seu fill.

El monòleg, situat en el segon acte, posa de manifest el conflicte del personatge. Des de l'inici de l'episodi, com a espectadors, sabem que la implicació de Casey en el programa ha decaïgut, de manera que la seva continuïtat és dubtosa. Tot sembla indicar que el difícil moment personal que està vivint el personatge —es troba al bell mig d'un procés de separació— és la causa principal d'aquesta manca de motivació. Malgrat tot, a través d'aquest monòleg la narració desvela que la crisi d'identitat de Casey té un origen més profund, que planteja una qüestió deontològica. En conseqüència, la dissertació del personatge actua aquí, com en els exemples de *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The Newsroom*, com a detonador d'un canvi de

rumb. En aquest instant de dificultat màxima, Casey verbalitza una necessitat de transformació que la narració satisfà en el clímax de l'episodi. A la fi, la vocació del personatge es veu renovada quan presencia la gesta d'un atleta sudafricà, anomenat Ntozake Nelson, i pot compartir el moment amb el seu fill. Als seus quaranta-un anys i després de superar una greu lesió a les cames Nelson bat el rècord del món en la distància dels 15.000 metres llisos.

En certa mesura, aquestes declaracions funcionen narrativament com a moments de revelació. Tot i així, al contrari del que succeeix en els processos d'agnició típics del guionista, allò que emergeix en aquests instants no és informació nova relacionada amb la història sinó un argument al voltant de la qüestió moral plantejada que es presenta com a definitiu.

L'ús que fa Sorkin del monòleg líric no es limita únicament a l'àmbit televisiu. Com hem vist anteriorment en el cas de *The American President*, aquest tipus de dispositiu narratiu pot trobar-se també en l'obra cinematogràfica i teatral del guionista. En la pel·lícula *Malice*, el Dr. Jed Hill (Alec Baldwin) pronuncia un llarg monòleg quan, durant una vista oral, un advocat li pregunta si té complex de Déu. A *Moneyball*, Billy Beane (Brad Pitt) utilitza també el monòleg per alertar Grady (Ken Medlock), un dels seus *scouters*, que els seus mètodes són erronis. El discurs de Beane comença amb la frase "Grady, you don't have special powers" i comparteix estructura amb el monòleg de Jeremy a Natalie al final de "Special Powers" (*Sports Night*,

2x01). També a *The American President*, a banda del monòleg de Lewis citat anteriorment, el final del film conté un extens parlament del president que serveix de clímax de resolució del relat. Sheperd utilitza el discurs per fer un exercici d'autocrítica, que fa extensible a tota la societat estatunidenca, i anuncia una sèrie de mesures polítiques d'aplicació immediata. L'objectiu d'aquestes mesures és salvaguardar els valors democràtics de la nació, uns valors que han estat amenaçats en els darrers temps a causa de la inacció del mateix president. De nou, aquí, el monòleg concentra un procés de confessió i penediment que culmina, en paraules de Sanmartín Pardo (2007), en una “apoteosi espiritual” (269).

2.2.1.2. Monòleg tècnic

En anteriors apartats hem esbossat com Sorkin utilitza un relat analèptic que restitueix informació elidida del passat com a element clau en la resolució dels conflictes episòdics. Molt freqüentment, aquest relat analèptic pren la forma de monòleg. A través del diàleg, la narració introdueix un relat dins del relat que se centra en “a character’s version of events that are past or cannot be shown directly”. Pavis i Shantz (1998, 219) defineixen aquests passatges amb el terme *monòleg tècnic* —“technical monologue”.

Aaron Sorkin confia en el relat verbal, d'evident inspiració teatral, com a recurs primordial per a l'analepsi, per damunt de dispositius visuals com ara el flashback. Seymour Chatman –

citada per David Bordwell— distingeix entre “relats” i “escenificacions” segons la forma de la narració analèptica o prolèptica. “Cuando la historia presenta a los personajes comunicando información sobre acontecimientos previos por cualquier medio (escritos, conversaciones, gestos, cintas grabadas, escenas de otros filmes, etc.) tenemos un relato”. En canvi, “cuando la historia presenta acontecimientos previos como si estuvieran ocurriendo en el momento, en representación directa, tenemos una escenificación” (Bordwell, 1996, 77-78). Sorkin, per tant, prima el relat per damunt de l’escenificació. L’obra del guionista, tant cinematogràfica com televisiva o teatral, es caracteritza per una tendència a l’*off screen*, de manera que l’espectador no és testimoni directe dels esdeveniments de la història sinó receptor de la narració dels personatges al voltant d’aquests esdeveniments elidits.

Aquesta preponderància del llenguatge verbal justifica la presència abundant d’elements del gènere judicial — declaracions, vistes, testimonis— al llarg de l’obra de Sorkin. El relat de *A Few Good Men* i *The Social Network* està articulat al voltant d’un procés judicial que serveix de pretext per a la recuperació del passat a través del relat oral. En obres com *Malice*, *The Farnsworth Invention*, *Studio 60 on the Sunset Strip*, *The Newsroom*, *Charlie Wilson’s War* i *The West Wing* és freqüent la introducció de seqüències on un o diversos personatges es veuen obligats a declarar davant d’un tribunal, un advocat o un jutge. La dinàmica pregunta-resposta de la situació comunicativa afavoreix un encaix natural del relat reconstituent.

En les sèries de televisió de Sorkin, el monòleg tècnic apareix, per regla general, en el tram final de l'episodi en forma d'analepsi interna completiva. És a dir, aquell tipus d'analepsi que, segons Gérard Genette, “comprende los segmentos retrospectivos que vienen a llenar después una laguna anterior del relato, que se organiza así mediante omisiones provisionales y reparaciones más o menos tardías” (Genette 1989, 106). Un exemple clar d'aquesta pràctica es troba en l'episodi “Pilot” (1x01) de *The West Wing*. En el darrer acte, Toby Ziegler, Josh Lyman i C.J. Cregg mantenen una discussió amb representants de l'Església Catòlica quan, de sobte, entra en escena Josiah Bartlet en la seva primera aparició a la sèrie. El president inicia llavors un relat retrospectiu on revela la causa del seu accident de bicicleta i denuncia, al mateix temps, les amenaces que el dia anterior va rebre la seva neta Annie per part d'un grup ultra religiós. El monòleg del president actua aquí, no només resolent la llacuna informativa plantejada des de l'inici de l'episodi al voltant de l'accident, sinó també com a solució del conflicte principal. A través del seu discurs, Bartlet desacredita el lobby catòlic i pot evitar així que Josh hagi de ser acomiadat. Com succeeix en els monòlegs de tipus líric, en el monòleg tècnic la qüestió de fons també està relacionada, en la majoria de situacions, amb un tema ideològic. Així, malgrat que aquest tipus de passatges es fonamenten en un relat retrospectiu, és habitual que aquest relat serveixi de preàmbul o al·legoria d'una lliçó de tipus moral.

“The Apology” (*Sports Night* 1x02) conté una altra mostra d'aquest ús del monòleg tècnic. En la darrera escena de l'episodi,

Dan Rydell relata davant les càmeres la història de la mort del seu germà en un dispositiu d'agnició, tal com s'ha analitzat en apartats anteriors. El monòleg, a més, té la funció de resoldre la qüestió moral de l'episodi al voltant de la legalització de les drogues. Com en el cas del "Pilot" de *The West Wing*, el discurs de Dan actua també com a revelació retòrica, invalidant tots els arguments anteriors sorgits durant el relat.

El relat com a pretext per a una conclusió moral esdevé del tot explícit a "Noël" (*The West Wing*, 2x10). En aquest cas, el monòleg tècnic no narra un esdeveniment del passat sinó que adquireix la forma d'una faula. Leo McGarry es dirigeix a Josh, cap al final de l'episodi, i relata la història següent:

LEO

(pause)

A guy's walking down the street when he falls in a hole. The walls are so steep that he can't get out. A doctor passes by and the guy shouts up: "Hey you! Can you help me out?!" The doctor writes a prescription, throws it down in the hole and moves on. Then a priest comes along and the guy shouts up: "Father, I'm down in this hole. Can you help me out?!" The priest writes out a prayer, throws it down in the hole and moves on. Then a friend walks by. "Hey, Joe! It's me! Can you help me out?!" And the friend jumps down in the hole. Our guy says, "Are you stupid?! Now we're both down here." The friend says, "Yeah. But I've been down here before and I know the way out."

(pause)

Long as I got a job, you got a job, you understand?

Mitjançant aquest relat en forma de proverbi, Sorkin insisteix sobre una de les qüestions fonamentals de la seva escriptura televisiva: la fidelitat del grup davant les adversitats. Minuts abans, el relat ha posat al descobert que Josh pateix d'estrès posttraumàtic, una situació que ha mantingut oculta als seus companys i amics. Ara, el monòleg de Leo ofereix una solució immediata al conflicte en forma d'ensenyança.

Igualment, “Take This Sabbath Day” (*The West Wing*, 1x14) inclou una estratègia similar. En els darrers instants de l'episodi, davant la imminent execució d'una sentència de mort, Bartlet manté una conversa amb un sacerdot. Tot d'una, el clergue pren la paraula per relatar una paràbola religiosa. “You remind me of the man that lived by the river”, diu. “He heard a radio report that the river was gonna flood the town and that residents should evacuate their homes. But the man said, ‘I’m religious, I pray. God loves me, God will save me’”. El sacerdot relata com, a la fi, la fe de l'home el porta a ignorar tota ajuda terrenal i, en conseqüència, acaba mort. El monòleg tècnic conclou just en el moment en què es confirma la mort del condemnat i evidencia, en aquesta ocasió, que Bartlet ha desaprofitat l'oportunitat d'aturar l'execució, de fer allò que realment volia i sentia, allò que els seus assessors —Toby, Joey Lucas i el mateix sacerdot— li havien recomanat. En canvi, el president s'ha deixat endur pel tacticisme polític i el monòleg final s'encarrega de recordar-li aquesta falta. En acabat, a Josiah Bartlet no li queda una altra sortida que assumir l'ensenyança moral del relat i confessar-se davant el clergue.

L'episodi de *The West Wing* "Mr. Willis of Ohio" (1x06) constitueix un exemple singular de monòleg tècnic construït al voltant d'un relat-faula. Durant el capítol, el president Bartlet descobreix que la seva filla menor, Zoey (Elizabeth Moss), ha estat objecte d'amenaçes, de manera que decideix reclamar la protecció del Servei Secret. La noia, en canvi, considera que les noves mesures de seguretat són una exageració. Més endavant, en el darrer acte de l'episodi, Zoey és increpada per tres nois quan es diverteix en un bar amb Charlie i la resta de l'equip presidencial. La situació provoca una ràpida intervenció dels agents encarregats de la seguretat de la filla del president, una intervenció que ella desaprova per excessiva. Arribats en aquest punt, Bartlet intenta convèncer Zoey de la necessitat de protecció. Per tal que la noia entengui la situació, el president recorre a un monòleg tècnic en el qual planteja un escenari hipotètic, a mode de falla. En aquest relat, es descriu una situació en la qual Zoey és segrestada mentre va al lavabo d'un club i traslladada a Uganda per servir d'hostatge d'un grup terrorista. Tot plegat succeeix abans que ningú pugui notar la seva absència o descobrir els cadàvers dels agents del Servei Secret vora la porta del darrere del local. Davant d'aquesta situació, Bartlet confessa que la seva condició de pare desplaçaria el seu deure de president de la nació d'una manera perjudicial per al país. Per tal de generar un major impacte en la noia i de reforçar la seva moralina, el monòleg sembla oferir un to hiperbòlic, plantejant un escenari altament improbable.

Tres temporades més tard, en el penúltim episodi de *The West Wing* escrit per Aaron Sorkin, "Commencement" (4x22), Zoey

Bartlet és segrestada mentre celebra la seva graduació en un club; els fets succeeixen de manera exacta, fil per randa, a com es relaten en el monòleg de “Mr. Willis of Ohio” i, com a conseqüència, Bartlet pren la decisió de renunciar temporalment al càrrec de president. La faula es revela en aquest instant com un relat prolèptic, com una premonició de caire tràgic. En retrospectiva, el monòleg adquireix un nou significat sumant una dimensió metatextual.

En algunes ocasions, Sorkin opta per una estructura híbrida entre el relat i l’escenificació. Bordwell (1996, 78) anomena a aquesta tercera via discursiva “escenificació relatada”, una mixtura en la qual un personatge inicia un relat verbal sobre un esdeveniment passat i, a continuació, la banda d’imatge l’escenifica. En aquesta variant, el relat pren la forma de voice over per introduir l’anacronia; passat uns instants, desapareix donant lloc a una escenificació pura.

Un exemple d’aquest model d’escenificació relatada el trobem en l’episodi de *The West Wing* “Celestial Navigation” (1x15). Sorkin empra en aquest cas un monòleg tècnic per introduir un relat en forma de flashback. Josh Lyman assisteix com a conferenciant convidat a una universitat. Quan el moderador de l’acte li demana que descrigui un dia típic a la Casa Blanca, Josh rememora allò succeït en els dos dies previs. El relat oral del personatge de seguida dóna pas a un salt temporal també de la imatge i a un relat analèptic. L’episodi planteja una estructura en la qual es combinen dues línies temporals —present i passat

—, de forma que el punt de vista de la narració retrospectiva és la versió dels fets per part de Josh.

The Social Network empra una estructura similar. En la pel·lícula, Sorkin intercala el relat amb l'escenificació relatada de forma fragmentada, saltant d'un dispositiu a un altre i del present al passat per oferir una revisió en temps real dels fets de la història a través d'un narrador múltiple. La seqüència en la qual el personatge de Eduardo Saverin (Andrew Garfield) relata com la seva participació accionarial a Facebook es va reduir fins al 0,3%, al mateix temps que se'ns ofereix una escenificació que contradiu la versió de Zuckerberg, és un bon exemple d'aquest mecanisme. A la pel·lícula *Steve Jobs*, Sorkin utilitza una tècnica similar a l'hora de presentar els breus flashbacks que, en cadascun dels tres actes en què es troba dividit el film, trenquen amb la narració en temps real.

Per últim, és important precisar que Aaron Sorkin no sempre utilitza el relat verbal a càrrec d'un personatge com a dispositiu únic per a la recuperació d'esdeveniments ocorreguts off screen. En ocasions, el guionista opta per una concentració de dispositius narratius dins el propi enquadrament televisiu que li permeten oferir informació passada o simultània en el temps de la història, de forma paral·lela a la progressió del relat primer, sense que el discurs hagi d'ésser interromput. Pantalles de televisió permanentment enceses, monitors d'ordinador, premsa, teletips: la presència mediàtica dins la posada en escena de les sèries del guionista és notòria. Aquesta acumulació, a més, es troba predefinida ja des de la fase de guió.

2.2.1.3. Monòleg de reflexió

En les discussions de tipus moral que acostumen a plantejar les sèries d'Aaron Sorkin, Thomas Fahy (2005) identifica dos mètodes d'aprenentatge per part dels personatges protagonistes. "Sorkin's characters want to 'do good', and they learn how to do so through self-examination and debate" (63). El debat, com és obvi, parteix de la confrontació d'arguments a través del diàleg mentre que, per contra, l'anàlisi introspectiu deriva del monòleg. Tot i així, com hem establert en apartats anteriors, l'escriptura de Sorkin concep el monòleg, majoritàriament, no com un mètode d'avaluació d'un mateix sinó com l'examen de l'altre, en forma de reprensió pública. En aquest escenari, l'examen de consciència de l'interlocutor és sempre posterior al monòleg i queda certificat en forma de diàleg. Aquí, en canvi, centrarem l'anàlisi en aquell tipus de monòlegs sorkinians, de presència més escassa però significativa en termes macroestructurals, centrats en la verbalització del procés de "self-examination" al qual fa referència Fahy. Es tracta d'aquella tipologia de monòleg que Patrice Pavis i Christine Shantz (1998, 219) defineixen com a "monòleg de reflexió o decisió" —"monologue of reflection or decision"— i que presenta la forma següent: "given a difficult choice, the character outlines to himself the pros and cons of a certain course of behaviour". És, per tant, un mecanisme narratiu que evidencia un dilema, una situació on, per regla general, un personatge és forçat a prendre una decisió entre dues solucions oposades i, en certa mesura, perjudicials. El monòleg exterioritza, en aquest cas, el conflicte intern del personatge i planteja un examen de consciència.

Aquest tipus de monòlegs no tenen la forma d'un monòleg interior que representa un fluir desordenat de la consciència del personatge, sinó que tenen la forma d'un discurs controlat i estan estructurats sobre la base d'un artifici escènic. Com veurem al llarg d'aquest apartat, Sorkin utilitza de manera freqüent el diàleg per camuflar aquests passatges monologats. Són manifestacions públiques d'un procés reflexiu que guarden una estructura lògica basada en arguments i contraarguments.

Un exemple evident de monòleg de reflexió o decisió es troba en l'episodi de *The West Wing* "Two Cathedrals" (2x22). En aquest final de temporada, Bartlet dubta entre presentar-se o no a la reelecció a causa de l'esclerosi múltiple que pateix des de fa anys. La primera dama li recorda que, quan va assumir la presidència, va prometre complir només un mandat i que ara la seva salut és una qüestió prioritària. Abbey creu que l'estrès de quatre anys més de govern podria agreujar els símptomes de la malaltia però el president encara no ha pres una decisió definitiva sobre l'assumpte. Enmig d'aquest debat intern, al final de l'episodi anterior —"18th and Potomac" (2x21)—, Bartlet ha de fer front a la mort de Dolores Landingham, la seva secretària personal. "Two Cathedrals" s'estructura, d'aquesta manera, com un episodi de comiat, intercalant un relat en temps passat focalitzat en el president, que rememora l'època en què va conèixer Ms. Landingham quan ell era només un adolescent, amb un altre relat en temps present on els protagonistes acudeixen al funeral de la secretària. Després de la missa, un cop la resta dels assistents han abandonat la catedral, Bartlet es queda uns instants a soles, dirigeix la mirada cap a l'altar i

interpel·la Déu directament. “You’re a sonofabitch, you know that?”, diu el president en la primera frase del monòleg més cè·lebre de *The West Wing*.

And LEO gets up and walks to the back of the cathedral, whispering something to one of the agents at the door.

BARTLET stands alone. After a moment he hears the sound off-screen of heavy doors slamming closed.

When the final door is slammed closed, he says simply--

BARTLET

You’re a sonofabitch, you know that? She bought her first new car and you hit her with a drunk driver, what, was that supposed to be funny?

BARTLET walks up the aisle...

BARTLET

(pause)

“You can’t conceive, nor can I, the appalling strangeness of the mercy of God,” says Graham Greene. I don’t know whose ass he was kissing there, ‘cause I think you’re just vindictive. What was Josh Lyman, a warning shot? That was my son!

(beat)

What did I ever do to yours but praise His glory and praise His name?

(beat)

There’s a tropical storm that’s gaining speed and power. They say we haven’t had a storm this bad since you took out that tender ship of mine in the North Atlantic last year. 68 crew. You know what a tender ship does? Fixes the other ships. It doesn’t even carry guns. It just goes around and fixes the other ships and delivers the mail, that’s all it can do. Gratias tibi ago, domine.

(MORE)

(CONTINUED)

BARTLET (cont'd)

(pause)

Yes, I lied, it was a sin, I've committed many sins, have I displeased you, you feckless thug?

(beat)

3.8 million new jobs, that wasn't good? Bailed out Mexico, increased foreign trade, 30 million new acres of land for conservation, put Mendoza on the bench, we're not fighting a war, I've raised three children, that's not enough to buy me out of the doghouse? Haec credam a deo pio? A deo iusto, a deo scito? Cruciatius in crucem. Trus in terra servus, nuntuis fui. Officium perfeci. Cruciatius in crucem. Eas in crucem.

And BARTLET takes a cigarette out, lights it, takes a drag, blows out a long stream of smoke, tosses the cigarette on the floor beneath him and stubs it out with his foot.

BARTLET

You get Hoynes.

And BARTLET turns and makes the long walk up the aisle and out of the church.

Aquí el monòleg del president pren la forma concreta d'un "diàleg solitari", segons la terminologia encunyada per György Lukács —"ànimes nues sostenen ací diàlegs solitaris amb nus destins" (Lukács 1984, 212)—, una estratègia recurrent en la tragèdia. Segons Lukács, el diàleg amb Déu és l'única forma d'expressió de l'heroi tràgic modern. Acudeix a ell en busca de respostes que l'alliberin del dilema intern que el manté en agonia. Malgrat la insistència, però, aquest és un diàleg adreçat al buit. En paraules de Lucien Goldmann (1992, 76): "Le seul être à qui s'adresse la pensée et la parole de l'homme tragique, c'est Dieu. Mais un Dieu, nous le savons, absent et muet, qui ne répond jamais". Més enllà del gènere tràgic, el diàleg amb la divinitat és un dels motius recurrents del monòleg dramaturgic.

En aquest aspecte, és habitual que els monòlegs de decisió, com succeeix en aquest cas, es camuflin sota l'aparença d'un diàleg entre el personatge i una entitat superior que no es manifesta en l'escena o, fins i tot, "might not even be listening" (Pavis & Shantz 1998, 219).

Partint de la mort de Ms. Landingham com a detonant, Bartlet repassa a "Two Cathedrals" els fracassos i contratemps als quals ha hagut de fer front la seva administració en els darrers mesos i els contraposa als escassos èxits. Aquí, la narració fusiona l'autoavaluació del personatge, tant en la vessant política com en la de la fe religiosa, amb un exercici intertextual de memòria serial. L'espectador habitual de la sèrie ha estat testimoni d'aquests esdeveniments, de manera que, amb el discurs de Bartlet també sotmet a anàlisi la tasca política del president. A la fi, l'examen de consciència del personatge es resol, al final, amb una presa de decisió. La frase "You get Hoynes" verbalitza una renúncia al càrrec i suggereix que el vicepresident John Hoynes serà el proper candidat demòcrata a la Casa Blanca. D'aquesta manera, el monòleg de reflexió serveix per resoldre el dilema de Bartlet. La fe religiosa del personatge es confronta amb un exercici d'autocrítica i el record —a través del gest final amb la cigarreta— d'una relació conflictiva amb un pare autoritari i abusiu. Durant els flashbacks de l'episodi, situats en l'adolescència del president, el seu pare té la sospita que algun amic del jove Jed ha entrat d'amagat a fumar a l'església de l'escola; una burilla trobada vora l'altar confirma la malifeta. El gest de Bartlet al final del monòleg desvela, ja en el temps

present de la història, que ell era el responsable d'aquell acte de rebel·lia juvenil.

Malgrat el monòleg de reflexió anterior, en el darrer tram, "Two Cathedrals" n'inclou un segon que modifica la decisió del president. Pocs minuts abans d'una roda de premsa en la qual serà preguntat pel seu futur polític, Bartlet es troba sol al Despatx Oval. Enmig d'una forta tempesta, un corrent d'aire obre una porta exterior del despatx. Immediatament i per instint, el president crida reclamant ajuda: "Ms. Landingham!". De seguida però, reacciona i es dirigeix cap a la porta per travar-la ell mateix. En aquell mateix instant, per sorpresa, veiem com Ms. Landingham entra al despatx, com si res no hagués passat. "I really wish you wouldn't shout, Mr. President", diu la secretària. El moment de confusió propiciat per aquesta reaparició continua durant uns instants. Bartlet i Ms Landingham inicien una conversa, en pla-contraplà, en què debaten sobre si el president hauria de presentar-se a la reelecció o no. Ms Landingham insisteix que no l'utilitzi a ella com a excusa, ni tampoc es deixi vèncer per l'oposició interna del Partit Demòcrata. "Give me numbers", demana el president. "I don't know numbers. You give them to me", respon Ms. Landingham. S'inicia, llavors, un diàleg on, davant les insistents preguntes de la secretària, Bartlet enumera aquells reptes de futur als quals el país ha de fer front en els propers anys: pobresa infantil, reforma del sistema educatiu, seguretat social, control d'armes de foc, etc. Són els temes recurrents del govern del president, qüestions que al llarg de les primeres dues temporades de la sèrie han centrat la major part de les

propostes polítiques de l'ala oest. Mentre Bartlet repassa xifres que posen en evidència que la tasca del seu govern encara no és completa, la direcció de l'escena passa del pla-contraplà a un pla general evidenciant que, en realitat, Bartlet es troba sol al despatx. El canvi de perspectiva n'esvaeix qualsevol dubte i revela el mecanisme del monòleg camuflat sota l'aparença d'un diàleg amb un espectre.

Sorkin utilitza també aquest mateix recurs del monòleg de reflexió ocult sota l'aparença d'un diàleg a *The Newsroom*, en l'episodi "Oh Shenandoah" (3x05). Will McAvoy és condemnat a presó en negar-se a revelar la font d'informació d'una filtració de documents classificats que destapa pràctiques de terrorisme d'estat per part del govern dels Estats Units. Durant l'empresonament, veiem el protagonista compartint cel·la amb un altre pres. Aquest personatge desconegut per a l'espectador interroga Will, obligant-lo a sincerar-se respecte a la seva relació amb MacKenzie i l'exercici de la seva professió. La conversa ocupa tres escenes al llarg de tot l'episodi i desemboca, en última instància, en un procés de regressió en el qual Will fa examen de consciència al voltant de l'educació rebuda per part del seu pare. El personatge rememora episodis de violència domèstica mentre és forçat pel seu interlocutor a qüestionar-se la seva actual situació.

Per últim, quan finalment Will és exculpat, es posa al descobert l'artifici narratiu. Entre les fotografies que l'han acompanyat durant l'empresonament hi ha un retrat d'infància on apareix acompanyat del seu difunt pare. Un pla de detall del rostre

revela que el pare és, en realitat, aquell amb qui Will ha mantingut un diàleg durant l'episodi. La imatge final de la cel·la, amb el llit de l'acompanyant encara sense desfer, confirma que el personatge ha estat sol durant tota la seva estada. Malgrat que el personatge és perfectament conscient d'estar conversant amb el seu progenitor, Sorkin oculta deliberadament aquesta informació per emascarar el mecanisme del monòleg.

L'episodi de *Studio 60 on the Sunset Strip* "The Friday Night Slaughter" (1x15) conté una variant d'aquest mateix dispositiu on l'exercici d'autoanàlisi del protagonista adquireix una forma narrativa més complexa. En la trama principal del capítol, Matt Albie rememora els seus primers anys com a guionista de Studio 60 en forma de flashback. L'estructura narrativa traça un paral·lelisme entre els inicis del personatge en la indústria televisiva i la situació actual en la qual, com a showrunner, ha de prendre la difícil decisió d'establir quins esquetxos seran emesos en el proper programa i quins quedaran descartats. Durant les seqüències de flashback, Matt conversa en repetides ocasions amb un guionista veterà, Tim Batale (Joseph Lyle Taylor), que passa per un mal moment; Wes Mendel l'ha descobert prenent pastilles i l'ha acomiadat. Matt intenta ajudar-lo però Batale està massa deprimat des que la seva parella l'ha abandonat i no es deixa. Al final de l'episodi, en un procés d'agnició, Matt descobreix —ahora que l'espectador— que Tim Batale no és un personatge real sinó una creació, en forma de *doppelgänger*, de si mateix. Els diàlegs entre Matt i Batale durant les escenes de flashback es revelen com un monòleg del protagonista que posa al descobert els seus dubtes

respecte a la seva professió i vida personal. Matt, igual que confessava Batale, ha començat a prendre pastilles per escriure i és també a punt de perdre Harriet Hayes. Abans de la resolució final, la narració introdueix indicis que alerten l'espectador sobre el mecanisme. De fet, el mateix nom del personatge, Tim Batale, és un anagrama de Matt Albie.

Més enllà de l'obra de Sorkin, el monòleg com a simulacre de diàleg amb els difunts és un motiu narratiu habitual de la serialitat televisiva dels darrers anys. En nombroses ocasions, els guionistes televisius emmascaren monòlegs de reflexió o decisió sota aquesta forma. *Six Feet Under* (*A dos metros bajo tierra*, HBO, 2001-2005) va fer d'aquest mecanisme una marca d'estil. Al llarg de la sèrie, els membres de la família Fisher conversen tant amb el patriarca Nathaniel Fisher (Richard Jenkins) —mort durant l'episodi "Pilot" (1x01)— com amb alguns dels clients de la seva empresa funerària. En la majoria dels casos es tracta de diàlegs on es verbalitza un dilema, com en l'episodi "Untitled" (4x12) on David Fisher (Michael C. Hall) es qüestiona com superar l'estrès posttraumàtic causat pel segrest del qual va ser víctima a "That's my Dog" (4x05). A *Providence* (1999-2002) la mare de la protagonista, la Doctora Syd Hansen (Melina Kanakaredes), mor també durant l'episodi "Pilot" (1x01). A partir d'aquest moment, el personatge apareix per oferir consell a la seva filla en qüestions familiars. La sèrie *Dexter* (Showtime, 2006-13) fa de la voice over un recurs habitual per a l'expressió del pensament del protagonista però també recorre amb freqüència a converses entre Dexter (Michael C. Hall) i el seu difunt pare adoptiu, Harry Morgan (James

Remar). Moltes d'aquestes escenes plantegen un debat al voltant del codi ètic —“The Code of Harry”— que segueix el personatge a l'hora d'escollir les seves víctimes. També a la sèrie *Rescue Me* (*Bombers de Nova York*, FX Networks, 2004-11) Tommy Gavin (Denis Leary) parla regularment amb el seu cosí Jimmy Keefe (James McCaffrey), mort durant l'atac terrorista de l'11-S. Les converses serveixen perquè Tommy avalui la relació amb la seva família i confessi els darrers pecats comesos.

En el cas de Sorkin, és lògic pensar que el mecanisme parteix de la tradició teatral. El monòleg de reflexió en forma de diàleg amb una figura fantasmal és habitual en l'obra de Shakespeare. Tant *Hamlet*, amb l'aparició del difunt rei de Dinamarca, com *Macbeth*, amb Baquo, fan un ús destacat d'aquesta estratègia.

Variacions: El monòleg dialogat

Sorkin utilitza un tipus particular de monòleg de reflexió que es presenta camuflat en forma de diàleg entre dos personatges. En aquesta estratègia típica del guionista, l'expressió de pensaments o idees no pretén iniciar un debat col·lectiu sinó que és, en realitat, la verbalització d'un procés mental. Ocults sota la verbotat habitual dels personatges sorkinians, aquests monòlegs indirectes d'evident intenció expositora, passen desapercebuts amb certa facilitat.

En l'escriptura de Sorkin, les troballes visuals a l'hora d'evidenciar els sentiments dels personatges són escasses. Per

contra, el guionista tendeix a l'ús del llenguatge oral com a estratègia primordial a l'hora de manifestar emocions o pensaments. A vegades, aquesta expressió oral pren la forma d'un diàleg, però, en el fons, no existeix interacció entre els personatges sinó exposició directa; és a dir, monòleg. "One character in these scenes is typically passionate about his or her agenda, and another is inattentive or just barely hanging there" (Friend 1998, 83). El *monòleg dialogat* és un concepte que Wolfgang H. Clemen (1972, 161) encunya en referència als parlaments inicials de l'obra de Shakespeare *El rei Lear*. Aquesta forma específica de monòleg consisteix en "fragments of dialogue in which a character speaks apparently to himself rather than to his interlocutor" (Newman 2013, 4).

L'episodi de *Sports Night* "The Apology" (1x02) conté un exemple clarificador d'aquesta estratègia narrativa. En una escena entre Casey McCall i Natalie Hurley es produeix el diàleg següent:

NATALIE

I may have certain feelings for Jeremy.

CASEY

Ah.

NATALIE

I think it's possible that I have feelings.

CASEY

Okay.

NATALIE

I think these feelings could interfere with my judgement as far as his work is concerned.

CASEY

I admire your professionalism.

NATALIE

These feelings have been growing inside of me like a rush or surge...

Com queda palès en el fragment, l'actitud de Casey és totalment passiva respecte a Natalie. Cap de les rèpliques del noi va més enllà de la mera funció fàtica del llenguatge, mentre que podem apreciar com les línies de Natalie expressen un dilema en desenvolupament; la noia comença formulant una probabilitat però el mateix acte de la parla la condueix cap a un exercici de sinceritat en què acaba admetent que sent una forta atracció pel personatge de Jeremy. Aquest moment íntim, de confiança del personatge cap a l'espectador —queda clar que l'interlocutor de Natalie no és Casey, que gairebé no l'escolta, sinó l'audiència— presenta “a mind in conflict with itself” (Newman 2013, 4), un tret característic del monòleg de reflexió. En lloc de recórrer al subtext, Sorkin opta per l'exposició directa pel que fa a les qüestions mentals i sentimentals.

El fet que els personatges, amb freqüència, mostrin una actitud passiva o fins i tot displicent envers les emocions o conflictes interns d'altres companys és una convenció habitual dels

universos diegètics que planteja l'obra de Sorkin. Tot i així, aquesta situació no provoca cap tipus de tensió en el grup; al contrari, és assumida amb naturalitat, tal com apunta Fahy (2005): “This kind of deflection is common in Sorkin’s writing, and so is the fact that neither character apologizes” (72). En la verbositat desmesurada, característica del guionista, aquests moments es presenten narrativament des de la perspectiva d’un punt de fuga. La necessitat dels personatges de vehicular-ho tot a través del discurs oral admet, paradoxalment, instants d’incomunicació derivats precisament d’aquesta tendència a l’excés.

Seguint amb la idea anterior, en ocasions Sorkin planteja un monòleg dialogat d’efecte doble. En aquestes situacions, allò que es planteja és gairebé un anti-diàleg: tot i que aparentment la situació comunicativa es presta a la interacció, les línies de diàleg avancen de forma paral·lela, sense produir cap tipus d’efecte en l’interlocutor. Aquí, la forma és la d’un doble monòleg, fragmentat i reestructurat a mode de diàleg. Cada personatge expressa un dilema propi, absort en els seus pensaments, com si estigués sol en escena.

Una mostra d’aquesta estratègia es detecta en els primers minuts de l’episodi “Celebrities” (*Sports Night*, 2x15). Dan i Casey conversen a plató, minuts abans d’entrar en directe quan, tot d’una, el diàleg es bifurca donant pas a dos monòlegs:

CASEY

Did I go on a date with her?

SPORTS NIGHT
UPDATED FINAL

"Celebrities"
01/10/2000

15.
(T)

DAN

I'm very excited about this game
tonight.

CASEY

I did not go on a date with her.

DAN

Natalie's beaten me once too many and
it's time to re-claim my manhood.

CASEY

A year and a half of my life I wasted
on the futile pursuit of that woman.

DAN

I want to crush Natalie with my re-
claimed manhood.

CASEY

I think it's payback night for Dana as
well.

DAN

"Celebrities" — Updated Final 1/10/2000 (*Sports Night*, 2x15), p. 14-5

Només en les darreres línies del fragment, es produeix de nou un retorn al diàleg. Abans d'això, cada personatge pronuncia un evident monòleg on expressa els seus pensaments en progrés; Casey avalua la seva relació amb Dana, mentre que Dan pronuncia un petit discurs motivador dirigit a si mateix abans d'enfrontar-se a Natalie en el joc "Celebrities" que la noia organitza en el context d'una festa a l'oficina.

És cert que Sorkin utilitza aquesta negació del diàleg amb una intenció còmica. El fet que la conversa entre els personatges progressi amb la sorpresa del canvi de tema en cada nova rèplica i la dilatació del rencontre final, produeix un mini-gag en si mateix. Malgrat tot, aquest dispositiu és emprat primordialment al llarg de tota l'obra de Sorkin com una via directa d'accés als pensaments dels personatges. De la mateixa manera que en la forma estricta de monòleg, aquests diàlegs monologats constitueixen un moment de transparència entre protagonista i espectador. Un exemple clarificador d'aquesta condició, fora de l'àmbit televisiu, es produeix en la primera seqüència del film *The Social Network*. Mark Zuckerberg dialoga amb Erica Albright, però, la major part del temps, el que succeeix és que el noi manté una reflexió en veu alta amb si mateix. El diàleg és, per tant, només una il·lusió, ja que en múltiples ocasions Mark directament ignora o no escolta allò que Erica aporta a la conversa, tal com s'aprecia en aquest fragment:

MARK
How do you distinguish yourself in a population of people who all got 1600 on their SAT's?

ERICA
I didn't know they take SAT's in China.

MARK
I wasn't talking about China anymore, I was talking about here.

ERICA
You got 1600?

MARK
You can sing in an a Capella group.

ERICA
Does that mean that you actually got nothing wrong?

MARK
Or you row crew or you invent a 25 dollar PC.

ERICA
Or you get into a final club.

MARK
Or you get into a final club, exactly.

The Social Network, may 28 2009, p. 1-2.

Aquest breu passatge, situat en els primers minuts de metratge, manifesta el conflicte de Mark Zuckerberg al llarg de tot el film. D'entrada, el monòleg expressa el desig ocult del personatge de cercar la diferència en un entorn tan competitiu i elitista com Harvard; a continuació, s'ofereix una solució a la qüestió: pertànyer a un *final club*. Sorkin combina el diàleg ressaltant especialment aquesta idea. Cal notar que Mark ignora les rèpliques d'Erica fins que la noia pronuncia el terme "final club",

que serveix de detonant per recuperar la conversa. Així doncs, amb aquesta combinació entre monòleg dialogat i diàleg, en aquesta dinàmica d'anada i tornada que queda resumida en el fragment anterior, Sorkin exposa tots els ingredients de *The Social Network* en tan sols uns segons. Tant la creació de Facebook, com l'enfrontament de Zuckerberg amb Eduardo Saverin (Andrew Garfield) i els germans Winklevoss (Armie Hammer) s'expliquen en la pel·lícula amb relació a la idea de base del club exclusiu, un concepte que Sorkin ressalta a través d'un monòleg dialogat.

Per últim, cal remarcar que no s'ha de confondre aquesta forma monologada amb l'estructura de diàleg altern descrita en apartats anteriors. En aquella, dos personatges mantenen una conversa en la qual salten, plegats, d'un tema a un altre com si es tractés d'un muntatge altern. Aquí, en canvi, cada orador es manté ancorat al seu tema, de forma individual i aïllada, encara que la successió de les rèpliques suposi, en efecte, també una transició ràpida entre temes. La funció d'aquest diàleg monologat, però, és clau per establir la diferència respecte de l'anterior. Mentre la funció narrativa del diàleg altern és l'exposició ràpida d'esdeveniments o trames, alleugerida a través d'una fragmentació, en el diàleg monologat la intenció essencial és l'expressió d'un procés de deliberació en la ment del personatge.

3. GÈNERE

3.1. Sèries professionals

3.1.1. Precedents històrics i influències

Totes les sèries televisives d'Aaron Sorkin —*Sports Night*, *The West Wing*, *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The Newsroom*— poden inscriure's en la tipologia de drames o comèdies televisives de tipus professional —*workplace drama* i *workplace comedy*—, és a dir, ambientats en un entorn laboral que serveix de marc narratiu per al desenvolupament de trames i personatges. Des d'un punt de vista de gènere, les sèries creades per Aaron Sorkin responen al mateix perfil on s'inscriuen drames policials, hospitalaris, sèries ambientades en despatxos d'advocats, etc. En qualsevol cas, ficcions que fan de l'espai laboral el seu principal entorn dramàtic.

La ficció televisiva nord-americana, ja des dels seus inicis, ha produït ficcions seriades que tenien com a àmbit de desenvolupament entorns professionals. A partir d'aquí, al llarg dels anys, aquest tipus de ficcions han esdevingut un dels puntals de l'escenari televisiu nord-americà. Sense anar més lluny, durant la dècada dels 70 i 80, els programes de televisió més populars als Estats Units eren sèries ambientades en el lloc de treball: *The Mary Tyler Moore Show* (*La chica de la tele*, CBS, 1970-77), *M*A*S*H*, *Taxi* (ABC, 1972-83), *Cheers* (NBC, 1982-93), *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere* i *L.A. Law* (*La Ley de Los Angeles*, NBC, 1986-94). En aquests serials es combinava la dinàmica pròpia de l'entorn professional amb una estructura de

personatges propera a una noció de família on impera l'ètica laboral.

La integració de la llar i la vida laboral es comença a donar de forma habitual en la ficció televisiva nord-americana dels anys 50. En aquest període l'entorn laboral es presentava com a un espai propici per a la heroïcitat de personatges arquetípics com policies, detectius, homes de llei i caça recompenses. És un tipus de ficció televisiva que cerca en l'entorn professional un ambient propici per als gèneres d'acció i aventures. El prototipus d'aquest tipus de serial el materialitza *Dragnet* (NBC, 1951-59), un drama policial ambientat en el departament de policia de Los Angeles.

Malgrat tot, a finals de la dècada dels 50 els drames televisius de localització professional opten per una sofisticació de les trames. És aquest el període on sorgeixen sèries com *Perry Mason* (CBS, 1957-66), *77 Sunset Strip* (ABC, 1958-64), el primer drama protagonitzat per un detectiu privat, o *Naked City* (*La Ciudad desnuda*, ABC, 1958-63). En aquests serials l'espai laboral va més enllà d'un simple decorat i propicia línies argumentals específiques.

L'any 1961 suposa un nou pas endavant per a les ficcions televisives d'entorn laboral. Aquest any s'estrenen sèries com: *Ben Casey* (ABC, 1961-66), *Dr. Kildare* (NBC, 1961-66) o *The Defenders* (CBS, 1961-65). Les dues primeres són drames localitzats en hospitals que es caracteritzen per una intenció de realitat en la seva construcció d'ambients i personatges. Per la

seva banda, *The Defenders* se centra en el dia a dia d'un despatx d'advocats, d'una manera més realista que no ho feia *Perry Mason*, fugint de l'arquetip d'advocat-detectiu.

Un altra sèrie televisiva que va debutar aquest mateix any 1961 fou la comèdia de situació *The Dick Van Dyke Show*. Aquesta sèrie combinava les dues vessants del gènere: per una banda, la comèdia familiar centrada en una prototípica família blanca nord-americana de classe mitjana; per una altra, la comèdia ambientada en un entorn laboral ple de personatges excèntrics propicis per a la generació de *gags* còmics. Fins a aquell moment, les sitcoms laborals de major èxit s'agrupaven en tres grups: D'una banda, la comèdia d'ambientació escolar com *Mr. Peepers* (NBC, 1952-55) i *Our Miss Brooks* (CBS, 1952-56); d'altra banda, la sitcom de protagonista femenina que accedia al món laboral, com és el cas de la comèdia *Private Secretary* (CBS, 1953-57); i finalment la comèdia de temàtica militar en la qual *The Phil Silvers Show* (CBS, 1955-59) i *McHale's Navy* (ABC, 1962-66) n'eren els seus màxims exponents. Tanmateix, l'amplia majoria de comèdies de l'època eren d'ambient estrictament domèstic i familiar. En algunes d'elles però hi havia vies d'aproximació a aspectes professionals malgrat que mai s'abandonava del tot la llar familiar.

Retornant a *The Dick Van Dyke Show*, la comèdia protagonitzada pel pare de família i guionista, Rob Petrie — interpretat pel mateix Van Dyke— va suposar un punt d'inflexió en la ficció nord-americana marcant el camí a seguir per a les workplace comedies durant les dècades següents. El format que

proposava *The Dick Van Dyke Show* transitava de la comèdia familiar a la sitcom professional a través d'un protagonista que circulava d'un escenari a l'altre all llarg dels vint-i-cinc minuts de durada de cada episodi. En la seva vessant domèstica la sèrie era d'allò més convencional i es limitava a repetir fórmules narratives ja explotades anteriorment en la ficció televisiva nord-americana. Tot i així però, el tractament que es feia de l'espai laboral des del punt de vista narratiu era del tot innovador. D'entrada, *The Dick Van Dyke Show* estava ambientat, a l'estil de *Sports Night*, en el *backstage* d'un programa de televisió, anomenat 'Alan Brady Show', del que el protagonista n'era un dels guionistes. Aquest fet permetia, per primera vegada, reflexionar sobre els processos creatius de la televisió des del propi mitjà en un exercici de metallenguatge.

Però encara més important que tot això són les dinàmiques entre personatges que la sèrie de Dick Van Dyke establia. La resta de guionistes i del personal responsable del programa de ficció que relatava la sèrie esdevenien una segona família per al protagonista. El personatge de Van Dyke era l'únic que, en la ficció, gaudia d'un ambient familiar estable i servia d'element estabilitzador per a la resta de secundaris de la telesèrie que representaven arquetips solitaris.

La influència de *The Dick Van Dyke Show* és fonamental en les comèdies televisives de gènere professional produïdes per la productora MTM Enterprises en especial en les sèries *The Mary Tyler Moore Show* i *The Bob Newhart Show* (CBS, 1972-78). Aquesta última i la mateixa sèrie de Dick Van Dyke

presentaven un personatge protagonista sempre a cavall entre l'ambient laboral i el domèstic, en canvi *La chica de la tele* va obtenir el seu èxit explotant el vessant laboral, la redacció d'informatius d'una televisió de Minneapolis, lloc on treballava la protagonista de la ficció. En aquest cas, l'espai professional a més de funcionar com a lloc idoni per al conflicte, estructurava una comunitat de personatges propera a una pseudo-família. Per a aquest motiu, la protagonista de la ficció ja no gaudia d'una família sinó que era una dona soltera i independent.

Malgrat, com ja ha quedat palès, les comèdies produïdes per la MTM seguien el model híbrid de *The Dick Van Dyke Show* en la seva majoria, a principis dels 70 sorgí amb força una altra comèdia localitzada exclusivament en un ambient professional, la sèrie d'escenari bèl·lic *M*A*S*H*. Protagonitzada per Alan Alda, aquesta comèdia estava centrada en el dia a dia d'una unitat de cirurgians de l'exèrcit nord-americà durant la guerra de Corea, a principis de la dècada dels cinquanta.

Una de les virtuts de *M*A*S*H* era la democràcia a l'hora de repartir les trames argumentals entre els vuit personatges principals de la sèrie. Cadascun dels protagonistes era tractat amb prou cura de forma individualitzada i, a la vegada, com a integrant d'una col·lectivitat sòlida i agermanada d'una manera gairebé familiar. En aquesta estructura, tot i pertànyer a un gènere de comèdia, la sèrie en ocasions virava cap al drama a través de les trames mèdiques i de la influència del rerefons bèl·lic. De fet, l'habitual efecte de riures enllaunats —tan

utilitzat en la comèdia televisiva clàssica— era suprimit, per sistema, en les escenes situades en la sala d'operacions.

Una de les característiques primordials de *M*A*S*H* era l'èmfasi que posava la sèrie en l'ètica professional dels seus personatges a l'hora de concebre les diferents trames argumentals. Més que en cap altra ficció televisiva de l'època, a *M*A*S*H* els conflictes al voltant del compromís o el deure professional eren habituals. Fins i tot els mateixos personatges de la sèrie reflexionaven sobre l'ambigüitat moral de la seva tasca en l'exèrcit: guarir ferits de guerra per retornar-los novament al camp de batalla com més aviat possible.

Les sèries de televisió d'Aaron Sorkin li deuen a *M*A*S*H* el compromís professional i ètic dels personatges. La sèrie desenvolupada per Larry Gelbart apunta també la hibridació de comèdia i drama, amb tocs de melodrama, tan característic de l'obra de Sorkin.

L'èxit de les comèdies ambientades en el lloc de treball va desplaçar durant la segona meitat de la dècada dels setanta i la primera meitat dels 80 a la sitcom tradicional d'ambient familiar a un espai marginal. En aquesta època van sorgir clàssics de la comèdia professional com *Taxi*, *Cheers*, *Alice* (CBS, 1976-85), *Welcome back, Kotter* (ABC, 1975-79), *WKRP in Cincinnati* (*Radio Cincinnati*, CBS, 1978-82), *Newhart* (CBS, 1982-90) i *Night Court* (*Juzgado de guardia*, NBC, 1984-92).

En la dècada dels 90, sèries com *Murphy Brown*, *Coach* (ABC, 1989-97) o *Spin City* (1996-2002) representen els principals precedents de *Sports Night*.

Deixant de banda el gènere còmic, els drames televisius d'una hora de durada —incloent anuncis publicitaris— també van patir una transformació considerable a principis de 1970 com a resultat de la influència de les comèdies produïdes per l'empresa *MTM*.

L'any 1977 la productora *MTM Enterprises* va retirar de les pantalles *The Mary Tyler Moore Show* i va crear un tercer i últim *spin-off* de la sèrie, *Lou Grant*, que seguia les aventures del personatge del cap de Mary Tyler quan, des de Minneapolis, es traslladava a Los Angeles per fer-se càrrec d'un diari. *Lou Grant*, creada per James L. Brooks, Allan Burns i Gene Reynolds va marcar el camí a seguir per al drama televisiu nord-americà d'ambientació professional. La sèrie se centrava de manera explícita en un ambient laboral, la redacció d'un diari, i explorava a través de la ficció i de forma convincent la realitat social i política del moment. Estats Units vivia l'època de la guerra del Vietnam i el cas *Watergate* —la pel·lícula *All the President's Men* s'havia estrenat un any abans. Amb aquest marc històric com a rerefons *Lou Grant* relatava el dia a dia d'una família de periodistes compromesos amb la veritat i disposats a investigar fins a les últimes conseqüències, anteposant el deure professional a la seva vida personal.

El precedent de *Lou Grant* és tangible en les lluites quixotesques de Will McAvoy contra la mala praxi periodística a *The Newsroom* o en els esforços de Matt Albie i Danny Tripp per no cedir a les pressions dels anunciants a *Studio 60 on the Sunset Strip*.

Sota la forta influència de *Lou Grant* la MTM va regenerar el gènere del drama televisiu durant la dècada dels 80 amb dues sèries més de gran repercussió, *Hill Street Blues* i *St. Elsewhere*, que van encarregar-se de revitalitzar dos subgèneres clàssics de la televisió nord-americana: el drama policial i el drama hospitalari. Ambdós sèries partien, des d'un punt de vista narratiu, d'un grup de personatges-herois units sota forts lligams emocionals derivats de la seva condició de companys de feina. Eren, a més, uns personatges amb una vocació notòria de servei social. Tant la comissaria de policia de *Hill Street Blues* com l'hospital de *St. Elsewhere* es trobaven, en la ficció, situats al bell mig d'una zona urbana en constant agitació que requeria ser atesa.

Ambdues sèries combinaven les trames argumentals de tipus episòdic, destinades als conflictes derivats d'aspectes laborals, amb els arcs de llarg recorregut que, en la majoria dels casos, implicaven conflictes personals. Aquest model narratiu, basat en allò que Robin Nelson (2007, 26-7) anomenaria "flexi-narratives", ha marcat la pauta de bona part dels drames professionals contemporanis des de *ER*, a *Homicide: Life on the street* (NBC, 1993-99), *Law & Order*, *NYPD Blue* o els mateixos

dramas de Sorkin: *The West Wing*, *Studio 60 on the Sunset Strip*
i *The Newsroom*.

3.1.2. L'oficina com a llar

De la mateixa manera que *M*A*S*H* un aspecte que recorre totes les sèries d'Aaron Sorkin és l'aïllament dels seus personatges. L'espai laboral esdevé el territori gairebé únic del relat de forma que el contacte amb l'exterior és limitat. Una bona mostra d'aquest aïllament és el fet que, com succeeix a *M*A*S*H*, en les sèries de Sorkin té lloc de forma habitual un episodi-carta en el qual un dels protagonistes narra els esdeveniments de la trama a partir del relat a un familiar. Si en el cas de *M*A*S*H* la distància del conflicte bèlic és el principal impediment per al contacte dels personatges amb els seus familiars, en l'obra televisiva de Sorkin el compromís dels personatges amb la seva labor professional és la causa de l'aïllament.

Una de les qüestions que les ficcions de Sorkin prenen del model de drama professional de la MTM és la concentració en l'oficina, en l'espai laboral, com a escenari primordial. Els personatges treballen en llargues jornades laborals, tenen relacions sentimentals, estableixen una família, viuen i —en ocasions— fins i tot moren en l'espai professional. L'espectador, a vegades, té la sensació que els personatges no abandonen aquest espai en les vint-i-quatre hores del dia.

En conseqüència, es planteja un univers diegètic on la major part dels personatges són solters o no tenen família ni lligams afectius, de manera que la família laboral acaba substituint els arquetips de la llar serial tradicional. En relació a aquest fet,

també és habitual, com succeeix amb el divorci de Casey a *Sports Night* o el de Leo a *The West Wing* que la mateixa família laboral suposi un entrebanc explícit per a les relacions afectives fora de l'entorn serial. Davant d'aquestes situacions, els personatges imposen la seva dedicació professional i pertinença al grup per damunt de la resta.

L'espai professional, en aquestes ficcions seriades, actua com un personatge en si mateix. Un personatge que es mostra amenaçant i desborda la resta d'actors de la ficció però que, alhora, exerceix d'element inspirador per al seu desenvolupament.

3.1.3. Estructures patriarcal

Tot i que en l'espai laboral que proposen les sèries de televisió d'Aaron Sorkin hi ha una tendència cap a la fraternitat del grup, també és cert que en aquestes ficcions existeix una estructura jeràrquica basada en un model patriarcal. Les relacions de poder que en la major part de la serialitat d'àmbit professional esdevenen font de conflicte, en el cas de Sorkin alimenten una narració basada en l'herència i el relleu generacional.

En cadascuna de les telesèries d'Aaron Sorkin pot identificar-se la presència d'un personatge veterà que exerceix de mentor del grup d'un mode similar a com succeeix amb la figura patriarcal d'aquelles comèdies familiars sorgides a l'ombra de *Father Knows Best* (*Papá lo sabe todo*, CBS/NBC, 1954-60), de *All in the Family* (*Todo en familia*, CBS, 1971-79) a *The Cosby Show* (*La hora de Bill Cosby*, NBC, 1984-92). Sense arribar a la simplificació de conflictes que, a causa de les estructures narratives pròpies del gènere, presenten aquestes comèdies, les figures patriarcal de l'obra televisiva de Sorkin actuen com a guia intel·lectual del grup i són, amb freqüència, les encarregades d'oferir a l'espectador la lliçó moral de l'episodi en forma de monòleg. La resta de protagonistes acudeixen a aquests personatges mentors per confessar errors o plantejar dilemes a l'espera d'una solució, de la mateixa manera que els fills apel·len al pare en les sèries d'estructura patriarcal.

A *Sports Night*, el Senior Managing Editor del programa, Isaac Jaffe és qui encarna l'arquetip del patriarca-mentor. Isaac és un

periodista veterà, guanyador en el passat d'un premi Pulitzer que ara ocupa un càrrec executiu. La seva trajectòria periodística fa del personatge una figura respectada i admirada pels seus subordinats. De la mateixa manera ocorre a *The Newsroom* amb Charlie Skinner. El director d'informatius de la cadena Atlantic Cable News (ACN), on treballen Will McAvoy, MacKenzie McHale i la resta de protagonistes, va exercir durant anys de reporter de guerra cobrint, entre d'altres, la Guerra de Vietnam i la Guerra del Golf.

Tant Isaac com Charlie representen un ideal periodístic basat en la nostàlgia de figures com Walter Cronkite o Edward R. Murrow —als quals *The Newsroom* rendeix homenatge en els crèdits inicials de la primera temporada— i en determinat cinema polític nord-americà dels anys 70. Sorkin invoca a través d'aquests personatges patriarcalcs l'esperit combatent de *All the President's Men* i *Network*. Com els protagonistes d'aquestes pel·lícules, Isaac i Charlie lluiten per tal de preservar una deontologia periodística que es veu amenaçada de forma constant pels interessos —sobretot comercials, en el cas de *Sports Night* i *The Newsroom*— del sistema. Aquestes figures paternals exerceixen, a través de la reivindicació d'uns ideals professionals, una protecció sobre l'equip en contra del poder polític i econòmic que porten fins a les últimes conseqüències. Una bona mostra d'aquest fet és la defunció de Charlie Skinner en el penúltim episodi de *The Newsroom*. Quan el personatge es veu obligat a anar en contra dels seus principis i del seu equip davant les demandes del nou propietari de la cadena, Lucas Pruit (B.J. Novak), el seu cor no pot resistir-ho i mor. El sacrifici

del patriarca propicia un relleu generacional que suposa, en última instància, una darrera victòria del periodisme contra els interessos comercials de la indústria de l'entreteniment. Mentre Pruitt es veu obligat a cedir en les seves pretensions, el llegat de Charlie seguirà viu en MacKenzie.

La qüestió de l'herència generacional és un dels aspectes fonamentals de la relació d'aquestes figures patriarcals típicament sorkinianes amb la resta del repartiment. Amb trajectòries brillants sobre les seves esquenes, en lloc de cercar una retirada professional, aquests personatges veterans assumeixen la tasca de transmetre la seva experiència a les generacions més joves. Es percep en ells una necessitat formativa que els manté actius per tal de garantir el relleu. Quan el cicle finalment es completa i es consolida el traspàs de responsabilitats, aquests patriarques desapareixen, com succeeix amb Charlie Skinner a *The Newsroom* o amb Wes Mendell en el cas de *Studio 60 on the Sunset Strip*.

Wes suposa un cas singular d'arquetip patriarcal dins la filmografia televisiva de Sorkin. El personatge apareix únicament durant els primers minuts de l'episodi "Pilot" (1x01) de *Studio 60 on the Sunset Strip* i no mor, com en el cas de Charlie, però és expulsat de l'espai serial de forma definitiva. A través d'un monòleg inicial on denuncia el deteriorament del programa de televisió que dirigeix, Wes sacrifica el seu lloc de feina a favor d'una renovació. Matt Albie i Danny Tripp, dos antics membres del programa formats sota la tutela de Mendell, seran precisament els encarregats de prendre el testimoni per

retornar ‘Studio 60’ als seus dies de glòria. Així doncs, malgrat que el personatge no torna a fer aparició en la sèrie, ni tan sols en les seqüències de flashback, en tot moment Matt i Danny deixen clar a l’espectador, a través del diàleg, que la seva missió és continuar amb el llegat de Wes. A *Studio 60 on the Sunset Strip*, a diferència de *The Newsroom* el relleu generacional no suposa la conclusió del relat sinó la seva premissa inicial.

En el cas de *The West Wing*, el president Josiah Bartlet és qui encarna l’arquetip patriarcal tant des d’un punt de vista familiar com polític. “Bartlet also serves as the supreme father figure on the show, both for his staff, who nearly all lack family ties, and for the fictionalized country as a whole” (Mittell 2010, 282). La mateixa sèrie explicita aquest fet mitjançant el diàleg en diverses ocasions —“The President is a very protective father”, diu C.J. a “Mr. Willis of Ohio” (1x06)— i s’evidencia ja en la primera aparició del personatge, en els darrers minuts de l’episodi “Pilot” (1x01). Bartlet, absent fins aleshores a causa d’un accident, irromp en l’espai serial per protegir Josh Lyman i autoproclamar-se la màxima autoritat moral. “I am the Lord your God”, pronuncia en la seva primera intervenció en la sèrie. “You shalt worship no other God before me”, afegeix Bartlet citant el primer dels deu manaments. Així, malgrat que el lobby de l’Església Catòlica demana l’acomiadament de Josh, el perdó del president l’absol de tota culpa i permet el reintegrament del personatge dins del grup.

A banda d’actuar com a protector i líder ideològic de l’equip, el rol patriarcal de Bartlet es defineix, sobretot, a partir de la

transmissió de coneixement. En múltiples ocasions al llarg de *The West Wing* el president manté converses amb la resta del seu staff sobre qüestions que, aparentment, res tenen a veure amb l'argument de l'episodi en qüestió. Es tracta d'instants on, a través de la paraula, Bartlet instrueix la resta de personatges sobre assumptes com ara els signes de puntuació —“Mr. Willis of Ohio”—, els Parcs Nacionals dels Estats Units —“Enemies” (1x08)— o sobre quin és el ganivet més adequat per trinxar el gall dindi el Dia d'Acció de Gràcies —“Shibboleth” (2x08).

En aquest traspàs d'informació es troba de nou el mecanisme cíclic de l'herència paterno-filial, com es fa evident en la trama de Charlie Young a “Shibboleth”. Bartlet encarrega al seu jove assistent la missió de trobar el ganivet perfecte per al sopar de Thanksgiving. Charlie ofereix primer al president un ganivet de fabricació americana, però és rebutjat; després, un de japonès, però tampoc és acceptat. Per un diàleg que mantenen en l'inici de l'episodi Charlie i Ms. Landingham, l'espectador entén que el noi porta ja temps —potser dies— cercant el ganivet ideal sense èxit. A la fi, quan Charlie sembla donar-se per vençut, es revela l'ensenyança oculta darrere d'aquesta sèrie de proves: el president, en realitat, ja té el ganivet ideal per al gall dindi, però en necessita un altre perquè ha planejat regalar-li el seu al noi. La recerca intensiva del ganivet ha convertit Charlie en un expert en la matèria, de manera que, quan comprova que la peça que li ofereix Bartlet és una herència familiar creada per Paul Revere, pot apreciar el valor real del gest. A través de la simbologia de l'objecte, Bartlet educa i, al mateix temps, accepta

Charlie —orfe de mare i educat en absència del pare— dins el clan familiar dels Bartlet.

Amb freqüència, les figures patriarcals de l'obra de Sorkin emergeixen en l'espai professional serial en oposició —i substitució— de progenitors absents, amorals o fins i tot abusius. El pare de Charlie Young el va abandonar a ell i la seva germana quan eren nens; Sam Seaborn i Will Bailey descobreixen que el seu pare manté una doble vida i que, durant anys, ha estat infidel a la seva mare; el pare de Leo McGarry i també el de Will McAvoy eren uns alcohòlics agressius; Dan Rydel manté una mala relació amb el seu progenitor i aquest fet li ocasiona problemes emocionals; Toby Ziegler viu en conflicte amb el seu pare, un ex-convicte antic membre de la màfia jueva, a causa d'un passat tèrbol; el pare de Josh Lyman mor durant la campanya de Bartlet per ser nomenat candidat a la presidència i C.J. descobreix que el seu pare pateix Alzheimer. Davant de progenitors immorals, corruptes o distants, l'espai serial imposa una figura de substitució que desenvolupa el rol patern tradicional. Un cop més, el relat oculta i desestructura la família biològica per tal de reforçar la família laboral.

Un aspecte que cal precisar al voltant de l'arquetip patriarcal característic de l'obra televisiva de Sorkin és que no es tracta de personatges infal·libles sinó que, com la resta, aquests també són víctimes d'errors de judici. En moments puntuals, es produeix un moment de feblesa en el patriarca que condueix a una indecisió o una acció en contra dels principis morals i

ideològics del grup. Quan això succeeix, un altre personatge — l'alumne més avantatjat— intervé per corregir la situació.

Un exemple d'aquest fet és la intervenció de Toby Ziegler alertant Bartlet de la negligència d'ocultar la seva malaltia a la resta de l'equip a "17 People" (2x18). Més enllà de *The West Wing*, a "Oh Shenandoah" (*The Newsroom*, 3x05), Don es nega a emetre una entrevista amb una víctima de violació, tot i la insistència de Charlie, perquè creu que seria perjudicial per a la noia. En l'episodi de *Sports Night* "The Six Southern Gentlemen of Tennessee" (1x11) té lloc una situació similar. Una universitat fictícia de l'estat de Tennessee manté el ritual d'onejar una antiga bandera dels Estats Confederats d'Amèrica abans de cada partit de futbol. Aquest fet provoca que l'estrella local, un jugador afroamericà, i uns altres sis companys més es neguin a seguir jugant. En lloc de rectificar, però, la universitat reacciona apartant els jugadors de l'equip. Luther Sachs, propietari de la cadena de televisió CSC, demana a Isaac Jaffe que inclogui en el programa 'Sports Night' una peça informativa condemnant l'actitud dels jugadors i defensant la universitat. Per temor a possibles represàlies, Isaac està disposat a acceptar les demandes de Sachs, però Dan Rydell l'alerta de l'error i li suggereix que realitzi un editorial expressant la seva opinió respecte a la notícia. Seguint els consells del noi, Isaac finalment rectifica i intervé en directe en el programa per pronunciar un monòleg on condemna tant a Luther Sachs com a la universitat de Tennessee.

3.2. *The West Wing* i el gènere polític

3.2.1. Precedents històrics i influències

L'any 1995 Aaron Sorkin va escriure el guió de la pel·lícula *The American President*. Dirigida per Rob Reiner, el film és una comèdia romàntica ambientada en les altes esferes de la política nord-americana. El relat té com a protagonista a un fictici president dels Estats Units d'Amèrica, interpretat per Michael Douglas, i relata la seva aventura política i sentimental amb una líder demòcrata (Annette Bening).

Més enllà d'això, la pel·lícula mostra de resquitllada tot el seguit de personatges secundaris que conformen l'equip presidencial, des del Cap de Gabinet A. J. MacInerney fins a la resta de treballadors i funcionaris de la Casa Blanca. Són precisament aquests personatges secundaris els qui van inspirar en Sorkin la idea embrionària de *The West Wing*. Tal i com explica el mateix Sorkin (2002) el material descartat en el metratge final de la pel·lícula va inspirar-li la idea de reciclar el vessant estrictament polític de *The American President* en una sèrie de televisió.

El gènere polític té una llarga tradició en la cinematografia dels Estats Units d'Amèrica tant pel que fa al retrat dels cercles de poder de Washington com des del punt de vista del biopic històric. Dins d'aquesta àmplia tradició, el cinema polític de caire didàctic dels anys 60 i els films combatents de la dècada dels 70 es perfilen com els dos precedents més directes de *The*

West Wing. D'una banda, pel·lícules com *Advise & Consent* (*Tempestad sobre Washington*, 1962) d'Otto Preminger o *The Best Man* (*El mejor hombre*, 1964) de Franklin Schaffner, basada en una obra de teatre de Gore Vidal ofereixen una visió didàctica i, al mateix temps, idealista de la política nord-americana que connecta amb l'esperit de l'obra de Sorkin. Tal com afirma Michael Coyne (2008): "Yet the greatest legacy of the classic political movies of the early 1960s is perhaps most likely to be found on television. The immediate progenitor of *The West Wing* (1999-2006) was certainly *The American President* –but its fascination with the inner workings of the American political process is directly descended from *Advise and Consent* and *The Best Man*" (154). De fet, el personatge que encarna Henry Fonda a *Advise & Consent* és un home íntegre i de fermes principis morals que encaixaria a la perfecció en l'univers diegètic de Sorkin. També a *The Best Man*, el mateix Fonda encarna un candidat a les primàries del seu partit que es nega a participar en el joc brut que li proposa en seu rival.

Aquest tipus de cinema mostra una clara vocació reivindicativa sobre les institucions de l'estat. En una escena d'*Advise & Consent*, per exemple, un grup de tres dones exposa per a l'audiència les funcions del congrés al mateix temps que repassa la disposició dels diferents partis en l'hemicicle. En el cas de *The West Wing*, la preponderància en la sèrie de la figura presidencial acaba propiciant una certa simplificació dels mecanismes de poder de l'estat nord-americà. Tant la cambra del Senat com el Congrés queden tot sovint desdibuixats, per

raons dramàtiques, i el relat atorga un poder al president Bartlet per damunt del que preveu la constitució.

L'altre precedent cinematogràfic de *The West Wing* es troba en aquell cinema polític dels anys 70 que planteja la qüestió de la lluita individual o d'un grup reduït de protagonistes contra els mecanismes perniciosos del sistema. Es tracta de films com *All the Presidents Men*, *Network*, *The Candidate* (1972) o *The Seduction of Joe Tynan* (*Escalada al poder*, 1979). Aquestes pel·lícules troben, al mateix temps, un precedent en l'obra de Frank Capra *State of the Union* (1948).

En oposició a aquests films, el cinema paranoic de la dècada dels 70, representat per títols com *The Manchurian Candidate* (*El mensajero del miedo*, 1962), *Seven Days in May* (*Siete días de mayo*, 1964) o *Fail-Safe* (*Punto límite*, 1964) suposa el precedent de sèries com *24* o *Battlestar Galactica*.

En l'àmbit televisiu, el gran precedent de *The West Wing* és *Washington: Behind Closed Doors* (ABC, 1977). "Two decades would elapse before *The West Wing* offered television viewers another compelling American political melodrama of comparable ambition and scope" (Coyne 2008, 80). Aquesta mini-sèrie s'introduïa en el *backstage* de la política nord-americana per mostrar la complexitat dels mecanismes del poder en l'era post-*Watergate*.

La mini-sèrie *Kennedy* (NBC, 1983), en la qual Martin Sheen interpretava John F. Kennedy, també configura un altre precedent de *The West Wing*. Aquest biòpic del president més

emblemàtic de la història recent dels estats units anticipava ja la figura kennedyana de Jed Bartlet.

Tot i que després dels successos de l'11-S la ficció política televisiva ha tendit més cap a la paranoia i el cinisme de *House of Cards*, *The Thick of It* o *Scandal*, que invoca tots els fantasmes recents de la societat nord-americana, l'obra de Sorkin ha influït en altres sèries més lluminoses com ara *Jack & Bobby* (The WB, 2004-05), *Commander in Chief* (ABC, 2005-06) o, més recentment, *Madam Secretary* (CBS, 2014-).

Els atemptats terroristes de l'11-S i les seves conseqüències polítiques també acaben tenint influència en *The West Wing*. A partir del final de la tercera temporada, i després que Bartlet hagi de veure's en la situació d'ordenar l'assassinat d'un líder terrorista, el to idealista de les primeres temporades de la sèrie s'enfosqueix. Tot i que no arriba mai a esdevenir un relat conspiranoic, el final de la quarta temporada, amb el segrest de Zoey Bartlet per part d'una cèl·lula terrorista, apunta cap a arguments basats en la inseguretat del grup protagonista davant dels perills del món exterior en l'etapa post-Sorkin.

3.2.2. Reis i palaus

Una altra de les influències de *The West Wing*, tal com ha reconegut el mateix Sorkin en diverses ocasions, és el drama palatí clàssic d'inspiració shakespeariana.

La sèrie d'Aaron Sorkin se situa entre les bambolines dels mecanismes de poder per resseguir el dia a dia d'un president fictici i el seu equip de col·laboradors. El càrrec presidencial és un símbol de poder individual inigualable als Estats Units d'Amèrica. Cap d'Estat de la República, elegit de forma directa per tots els ciutadans, la figura presidencial nord-americana guarda una clara analogia amb la simbologia clàssica del monarca totpoderós. A aquest fet només cal afegir-hi la preponderància mundial dels Estats Units respecte a la resta de nacions per notar com les similituds entre el president Bartlet, —“líder del món lliure”—, i el símbol historico-literari del monarca propietari d'un vast imperi, es fan evidents.

Al llarg de les quatre temporades d'Aaron Sorkin al capdavant de *The West Wing* es posa de manifest un paral·lelisme exacerbat entre la Casa Blanca del president Bartlet i les monarquies del teatre de William Shakespeare. Aquesta al·lusió és una mostra de la intermedialitat del relat televisiu contemporani, sempre predisposat a apel·lar a altres relats en un procés inescapable de reciclatge i apropiació de continguts. “It is part of the increasing playfulness and the postmodern tendencies one can observe in recent TV series that they often make use of intramedial references, that is allusions to other TV

programmes, and of intermediality, that is referent to literary texts and to films” (Allrath, Gymnich i Surkamp 2005, 35).

Des d'un punt de vista autorreferencial, el propi president Bartlet es compara en la ficció amb els reis protagonistes de l'obra històrica shakespeariana —sovint presentada també per capítols. En l'episodi “Ellie” (2x15) el president s'enfronta a una de les seves tres filles, Ellie —qui dona nom al capítol—, perquè unes declaracions seves davant la premsa han compromès una decisió de govern. Al llarg de la narració l'espectador descobrirà que Ellie, a diferència de les altres dues filles del president, Zoey i Elizabeth, es mostra molt crítica amb el seu pare, fins al punt que la relació entre ambdós és distant. El relat del capítol es revela així com una paràfrasi de *El Rei Lear* de Shakespeare dins la qual només cal substituir el nom d'Ellie per el de Cordelia perquè l'apropiació sigui completa. Fins i tot, el mateix Bartlet verbalitza el referent en la conclusió de l'episodi.

Novament en la cinquena temporada de la sèrie, en l'episodi “Abu el Banat” (5x09) es torna a insistir en aquest paral·lelisme shakespearà. Davant l'arribada del Nadal, el president Bartlet organitza un sopar amb les seves tres filles però a l'hora de la veritat, la reunió familiar esdevé inassequible. Ellie arriba tard i durant l'espera Elizabeth manté una disputa amb el seu pare que la porta a abandonar la residència presidencial precipitadament. Davant el fracàs, Bartlet recorda amb resignació la darrera vegada que ell i les seves filles varen compartir uns moments d'unió familiar. El president explica, mitjançant un relat analèptic, que aquella ocasió es produí

durant un viatge a Egipte en que un guia beduí, compadint-se d'ell, el batejà amb el nom d'Abu el Banat, que vol dir: “Pare de filles”.

Un altre tipus de menció autoconscient de referència shakespeariana es produeix en l'episodi “The black Vera Wang” (3x19). En un moment del capítol, Josiah Bartlet i el seu assistent personal, Charlie Young, mantenen una conversa de camí al Despatx Oval. El president ha planejat l'assistència d'ell i tot el seu equip a una representació teatral a Broadway a càrrec de la Royal Shakespeare Company. El muntatge és una adaptació musicada de, literalment, “tots els Enrics” de William Shakespeare i Charlie fa broma al voltant de la durada d'una representació que ha de condensar dues parts d'Enric IV, Enric V, les tres parts d'Enric VI i Enric VIII. En un moment del diàleg, el president li pregunta a Charlie: “If Shakespeare wrote a play about me, how many parts do you think it would be?”.

L'assimilació de Bartlet amb els grans monarques shakespearians es fa del tot explícita dos capítols més tard, en l'episodi “Posse Comitatus” (3x21), quan assistim amb l'equip presidencial a l'esmentat muntatge teatral de la Royal Shakespeare Company. Mentre sobre l'escenari la mort d'Enric V dona lloc a lluites internes dins la Cort Reial pel control polític de la nació, Bartlet es reuneix entre bastidors amb Rob Ritchie el rival del partit republicà en les futures eleccions presidencials. Al final de l'episodi i entre bambolines, Bartlet prendrà una de les decisions més importants de la seva presidència, ordenar l'assassinat del Ministre de Defensa de

Qumar —un país islamista fictici— per la seva implicació amb cèl·lules terroristes. Mentre l'acció militar s'executa, sobre l'escena, la companyia teatral representa l'inici de la “Guerra de les Dues Roses” propiciada per la incapacitat de gestió d'Enric VI.

Un altra referència al teatre de Shakespeare podem trobar-la en l'episodi especial “Isaac and Ishmael”, emés al començament de la tercera temporada i fora de la continuïtat del relat de la sèrie. El capítol, produït setmanes després dels atemptats de l'11-S, és una reflexió en forma de peça teatral al voltant del terrorisme en la contemporaneïtat. En aquest cas, la intermedialitat del discurs de la sèrie porta al manlleu de fórmules narratives de l'àmbit del teatre en la materialització d'un "creuament genèric" tal i com l'entenen Allrath, Gymnich i Surkamp: "A special type of intramediality or intermediality is 'genre crossing', that is episodes that depart significantly from the genre conventions otherwise adhered to" (Allrath, Gymnich & Surkamp, 2005).

Pel que fa a “Isaac and Ishmael”, en una evocació dels típics pròlegs shakespearians en els quals un cor format per un sol actor —donades les limitacions formals del teatre isabelí— feia de narrador de la història, els actors de la sèrie interpel·len l'audiència en l'inici del capítol. Ho fan desproveïts de la màscara del personatge que interpreten, trencant el pacte ficcional amb l'espectador i preparant-los per al que seguirà a continuació. Tot l'episodi té lloc gairebé en un escenari únic, la cafeteria de la Casa Blanca, configurant un dispositiu de teatre televisat.

A mode de gag intertextual, Aaron Sorkin inclou també a El Ala Oeste de la Casa Blanca dos personatges secundaris d'identitat confusa i presència indissociable en al·lusió a la parella Rosencrantz/Guildenstern del Hamlet de Shakespeare. Es tracta de Larry i Ed, dos membres del Gabinet Presidencial que fan aparicions esporàdiques durant bona part dels episodis de la primera temporada de la sèrie i més enllà. Donat que sempre apareixen plegats, la resta de l'equip no sap identificar quin és l'un i quin l'altre. En l'episodi "H. Con-172" (3.10) es fa explícita la confusió quan C. J. Cregg admet que no sap qui és Larry i qui és Ed. Malgrat això, a ells no sembla importar-los aquesta situació.

El paral·lelisme entre aquests personatges i Rosencrantz/Guildenstern es revela del tot conscient quan en els títols de crèdit de la sèrie Ed i Larry són els únics personatges regulars que figuren sense cognom. Aquest fet dóna peu a un joc metalingüístic entre la instància narrativa de la sèrie i l'espectador en l'episodi de la setena temporada "Here Today" (7.05). Quan Toby Ziegler és interrogat pel Consell de la Casa Blanca a propòsit del cognom d'Ed i Larry, en lloc de pronunciar-se en veu alta, escriu la resposta en un paper, fora de l'abast de l'enquadrament televisiu.

Retornant a l'essència del relat de reis i palaus, les vicissituds que envolten les històries de poder eleven necessàriament la intensitat dramàtica del relat. Les apostes són altes, de manera que allò que la narració posa en joc també ho és. Hom sempre té la sensació que els personatges tenen molt a guanyar i alhora

molt a perdre en cada moment. A més, aquest tipus de relat trasllada l'espectador allà on habitualment no li és permès accedir, al bell mig d'aquells espais només a l'abast de l'elit i on les grans decisions tenen lloc. Per aquest motiu, la major part dels drames palatins i els relats ambientats en qualsevol esfera de poder satisfan la curiositat de l'espectador per esbrinar com funcionen les coses en aquests espais reservats. Tot i així a *El Ala Oeste de la Casa Blanca*, i a pesar que la narració d'Aaron Sorkin ens situa a l'interior del Gabinet Presidencial, el relat guarda només una aparença d'autenticitat. I es que, de fet, *El Ala Oeste de la Casa Blanca* no pretén mostrar quines són les regles que regeixen aquest escenari sinó quines haurien de ser, segons els ideals polítics de Sorkin.

3.2.3. Vincle amb la realitat

A *The West Wing* el temps de recepció del relat esdevé primordial per a la seva consideració. La sèrie treballa una analogia conscient entre la cronologia d'esdeveniments de la història i el curs polític nord-americà corresponent al moment precís de la seva emissió original a la cadena NBC. A partir d'aquest fet la ficció estableix un diàleg entre la seva diègesi i l'escenari socio-polític en que és descodificada pel seu lector/espectador ideal.

El drama polític creat per Aaron Sorkin inicià la seva emissió un 22 de setembre de 1999. En aquell moment Bill Clinton era el president dels Estats Units d'Amèrica però la seva figura vivia la major crisi del mandat després de l'escàndol Lewinsky i d'haver superat amb dificultats un procés d'impeachment. Amb aquest ambient polític com a rerefons *The West Wing* presenta un president nord-americà demòcrata en una situació de manca de popularitat de clar paral·lelisme amb la situació real de Clinton. A més, Clinton havia fet de l'economia el tema capital de la legislatura —cèlebre és la seva frase: “és l'economia, idiota!”, adreçada a George Bush. Paral·lelament, la sèrie de Sorkin presentava llavors a un president fictici que era guanyador del Premi Nobel d'Economia.

Un altre punt de connexió entre Clinton i Bartlet podem trobar-lo en el procés electoral que els va dur a la presidència. Tant Bill Clinton com Josiah Bartlet, en la ficció, van ser elegits presidents en el seu primer mandat amb un sufragi inferior a la

meitat de l'electorat. Clinton va ser escollit president dels Estats Units l'any 1993 amb només el 43,01% dels vots i juntament amb Richard Nixon és l'únic president de la història en arribar a la Casa Blanca sense el suport d'una majoria absoluta. Malgrat la seva excepcionalitat aquest fet també es dona en el president de El Ala Oeste de la Casa Blanca, Josiah Bartlet. En l'episodi "Let Bartlet Be Bartlet" (1x19), mitjançant un puntual relat analèptic de Toby Ziegler descobrim que el president va guanyar les eleccions amb només el 48% dels sufragis.

De la mateixa manera, s'estableix un paral·lelisme entre el procés judicial d'*impeachment* del president Clinton i el judici públic al qual és sotmès el cap de Gabinet Leo McGarry per la seva addicció a les drogues durant la primera temporada de *The West Wing*.

Durant "The short list" (1x09), un congressista republicà acusa els membres del Gabinet Presidencial de consumir drogues i exigeix mesures de control. En aquell moment, Josh Lyman dedueix que el passat de drogues i rehabilitació de Leo McGarry és a punt de sortir a la llum pública. A partir d'aquest moment les pressions internes del partit i de l'oposició se succeeixen fins al punt que la majoria republicana de la Càmera de Representants amenaça amb un procés d'*impeachment*. Alhora, McGarry se sotmet a una roda de premsa on ha de parlar de la seva vida personal en el capítol "He shall, from time to time..." (1x12).

Finalment en l'episodi "Take out the trash day" (1.13), emès originalment el 26 de gener de l'any 2000, Josh Lyman i Sam Seaborn eviten que el Congrés faci prosperar el procés d'impeachment. D'aquesta manera, un any després que Bill Clinton fos "impeached" per la Càmera de Representants –19 de desembre de 1998– i després absolt pel Senat –12 de febrer de 1999– la ficció de El Ala Oeste de la Casa Blanca planteja un conflicte narratiu similar.

A banda del paralel·lisme evident entre l'Administració Clinton i el Govern fictici de Josiah Bartlet, la sèrie creada per Aaron Sorkin mostra una simetria conscient entre el temps de la història i el seu temps de recepció original. *The West Wing* es nodreix de la cronologia de l'agenda política nord-americana per establir un diàleg conscient entre realitat i ficció.

El 12 de gener de l'any 2000 la cadena NBC va emetre l'episodi número dotze de la primera temporada "He shall, from time to time..." El títol de l'episodi fa referència a l'inici de l'Article II, Secció 3 de la Constitució dels Estats Units d'Amèrica on es descriuen alguns dels deures del President de la Nació: "He shall from time to time give to the Congress information of the state of union, and recommend to their consideration such measures as he shall judge necessary and expedient." Durant l'episodi, el president Bartlet i els seus col·laboradors preparen el discurs de l'Estat de la Unió que ha de tenir lloc "quaranta-quatre hores" després, en el temps de la història, segons anuncia Josh Lyman en la primera seqüència. Doncs bé, aquest episodi va ser emès originalment als Estats Units només dues setmanes

abans que el president Bill Clinton formulés el seu darrer discurs de l'Estat de la Unió el 27 de gener de l'any 2000. Si tenim en compte que, excepte en sis ocasions des de l'any 1934, el discurs de l'Estat de la Unió sempre ha estat formulat pels diferents presidents nord-americans durant el mes de gener podem establir que *The West Wing* seguia de forma conscient la cronologia d'esdeveniments de la realitat política dels Estats Units.

Aquesta sincronia periòdica entre el temps de recepció i el temps de la ficció, com també succeeix per exemple en el gènere del culebrot d'emissió diària, propicia una major proximitat de l'espectador vers els conflictes episòdics dels personatges. Així, a mesura que el curs polític real avançava, l'espectador assistia setmana rere setmana als conflictes d'un govern de ficció regit pel timing d'aquest calendari.

Malgrat això, *The West Wing* defuig qualsevol identificació explícita amb personalitats de la vida política nord-americana —llevat dels paral·lelismes abans esmentats amb Bill Clinton— i elimina qualsevol referència concreta. La Casa Blanca de ficció creada per Aaron Sorkin, se situa d'alguna manera en un univers diegètic alternatiu al temps històric de la seva emissió. En base a la versemblança del relat, la sèrie recrea un món possible aliè a les convencions socio-culturals del l'època. El mateix Sorkin (2003, 10) ho explica de la manera següent: “On *The West Wing*, it's a fictional world but it's a parallel world. Any statistics that I quote, whether they're on cancer or funding for the arts, are real (...) Also, on *The West Wing*, because it's a

parallel universe, you have to be careful about things that remind people it's a fake world. And mostly what I'm talking about are contemporary references. To begin with, I don't use actual names of people in government (...) But it goes beyond government. Nobody says, 'Hey, did you see N'Sync last night?' Because in the world where N'Sync is a teeny-bopper group, George W. Bush is the president".

3.3. *Screwball i remarriage comedy*

Un motiu argumental recurrent en l'obra televisiva d'Aaron Sorkin és el retrobament de l'ex-parella en l'entorn laboral. A partir d'aquest aspecte, les sèries del guionista s'apropen a aquell subgènere dins de l'*screwball comedy* que Stanley Cavell (1981) anomena "remarriage comedies" (1). Aquí, a diferència del que succeeix habitualment en la comèdia romàntica, la dinàmica argumental "is not to get the central pair together, but to get them *back* together, together *again*" (Cavell 1981, 2). Es tracta, per tant, d'arguments serials que parteixen d'una relació en crisi que cerca una segona oportunitat.

A *Sports Night*, la relació Casey–Dana es presenta des de l'inici de la sèrie com una premissa argumental de llarg recorregut. En un principi, durant els primers episodis, el relat evidencia una atracció latent entre ambdós personatges efectuant una promesa narrativa envers l'espectador; el recent divorci de Casey —exposat en l'episodi "Pilot" (1x01)— serveix de detonant d'aquesta promesa. S'estableix, a partir d'aquí, un escenari de tensió romàntica pròpia de l'*screwball comedy* de la dècada dels 30 marcada per "a sexual confrontation between an initially antagonistic couple whose ideological differences heightened their animosity" (Lent 1995, 315). Les diferències entre ambdós personatges, exposades a través del discurs verbal, desemboquen ben aviat en un punt de gir revelador a "Intellectual Property" (1x04). En el tram final de l'episodi, una discussió emmarcada aparentment dins la rutina còmica de l'enfrontament adquireix un matís molt més profund quan es

desvela a l'espectador que la relació sentimental entre Dana i Casey té un origen en el passat llunyà. Malgrat que des dels seus anys a la universitat existia una atracció mútua entre els dos personatges, la narració exposa que el noi finalment va casar-se amb la millor amiga de Dana. Després d'aquesta falta primordial, la noia esmenta també altres moments, sobre els quals no se'ns ofereix més informació, on Casey va intentar diversos acostaments que no van fructificar —“You did it in Dallas. You did it in L.A.”— i que mostraven un penediment del personatge respecte al seu matrimoni.

“Intellectual Property” implica, en conseqüència, un canvi de paradigma en la relació Casey–Dana que, a partir d'aquest instant, es planteja com un procés de refundació on és necessari restituir una traïció del passat. Un cop més, pot detectar-se en aquest aspecte la constància de la narrativa de Sorkin pel que fa a la tensió d'un pretèrit culpable que emergeix en el present. De fet, tal com afirma Pablo Echart (2005), la reconciliació entre passat, present —i futur— és fonamental en el desenvolupament narratiu de “las comedias de reconquista o de reconciliación matrimonial, donde el perdón es condición necesaria para que haya un reconocimiento del otro, para que haya nuevo comienzo o segunda oportunidad. Es lógico que sea así si el amor consiste en la afirmación del otro en su presente, pero también en su futuro y en su pasado: en su presente, *ayudándole*; en el futuro, mediante la *promesa*; y en su pasado, *perdonándole*, deshaciendo lo mal hecho, liberándole de las consecuencias irreversibles de sus acciones —liberándole de la fatalidad—, permitiéndole comenzar de nuevo” (250). El progrés

de la parella cap al happy end, que la screwball sintetitza en l'acte del *re*-matrimoni, és un trajecte que exigeix, per tant, un compromís i una evolució profunda en els personatges. Tal com assevera Cavell (1981, 19): “The conversation of what I call the genre of remarriage is, judging from the films I take to define it, of a sort that leads to acknowledgment; to the reconciliation of a genuine forgiveness; a reconciliation so profound as to require the metamorphosis of death and revival, the achievement of a new perspective on existence”. El relat s'inicia en crisi i es planteja, des d'aquest fora de camp narratiu, com una transformació reparadora.

A *Sports Night*, l'evolució de la parella protagonista cap a aquest procés de perdó i penediment genuí es manifesta en la segona temporada de la sèrie a través d'una estructura serial basada en una *prova d'amor* d'inspiració shakespeariana. Després d'esperar un període prudencial de 90 dies des de la ruptura entre Dana i Gordon, Casey finalment besa la noia —“Special Powers” (2x01)— i es prepara per tenir una primera cita amb ella. Tot i així, quan l'esperatencontre ritual és a punt de produir-se, en l'episodi “When Something Wicked This Way Comes” (2x02), Dana posposa el moment i li planteja un test. Durant els propers sis mesos Casey haurà de tenir cites amb altres dones abans de poder tenir-ne una amb Dana. Òbviament, aquesta obligació té com a objectiu posar a prova la profunditat dels sentiments del noi i actua com a mecanisme de protecció d'una manera similar a com, a *El mercader de Venècia*, un anell d'or serveix de garantia de l'amor que Bassanio sent per Portia. Atès que en el passat Casey ha demostrat ja una inconstància

amorosa, s'imposa en aquest punt la necessitat d'un gest definitiu que refermi la reconstrucció de la parella.

El període de sis mesos imposat per Dana no adquireix, però, una forma de càstig sinó de ritual de pas destinat a un alliberament últim dels instints sexuals i amorosos. De la mateixa manera que ocorre en la screwball comedy, tal com assenyalen Jordi Balló i Xavier Pérez (1995), s'estableix un espai per a l'amor voluble, un temps —associat amb la nocturnitat— on es posa en joc una “circulació de desigs contradictoris” (138), un caos, abans d'una conclusió que ha de dur el relat a un “ordre, normal, diürn” (133). Casey va casar-se amb el seu primer amor d'adolescència i, des de llavors, no ha mantingut altres relacions, tal com Dana li recorda. Ara, la noia li imposa un període de solteria que ella ja ha experimentat —“Casey, I have dated. And I'm done.”— abans del compromís definitiu.

Malgrat tot, la narrativa serial propicia que aquest ordre conclueixi no arribi mai. A “The Cut Man Cometh” (2x11) es produeix una inversió de rols; Dana rectifica i demana una cita a Casey —“If I were to ask you out tonight, would you say yes?”— però ara és el noi qui rebutja la proposta. Tot i que Casey deixa una porta oberta cap a la reconciliació final —“ask me again another time”— *Sports Night* dilata l'etapa de solteria d'ambdós personatges de forma definitiva. La cancel·lació de la sèrie a la fi de la segona temporada en fa impossible la refundació, de manera que la parella no experimenta un procés de transformació sinó un perpetu període d'efervescència.

D'una manera similar s'estableix la relació entre MacKenzie McHale i Will McAvoy a *The Newsroom*. En el primer episodi de la sèrie —“We Just Decided To” (1x01)— s'exposa a l'espectador que MacKenzie, la nova productora executiva del programa *News Night* va tenir una relació, anys enrere, amb Will. Aquesta relació, com en el cas de *Sports Night*, es va trencar a causa d'una traïció: una infidelitat de la noia. Per tant, l'arribada de MacKenzie a l'espai serial suposa un retorn a la recerca d'un perdó que permeti reconstruir la parella. Tot i així i al contrari del que succeeix amb Casey i Dana, atesa la previsió de final amb la qual Sorkin va poder concebre els darrers sis episodis de la sèrie, a *The Newsroom* el trajecte de reconciliació entre Will i MacKenzie sí és complet. La refundació de la parella s'explicita amb una boda *in extremis* —“Contempt” (3x04)—, just abans que Will sigui empresonat, i ve acompanyada de l'establiment d'un nou ordre en l'espai laboral. Charlie Skinner, el veterà director d'informatius d'Atlantic Cable News (ACN) mor d'un infart —“Oh Shenandoah” (3x05)— i MacKenzie assumeix el seu càrrec juntament amb la presidència de la cadena.

Segons Stanley Cavell (1981), la reconstrucció de la parella en la *remarriage comedy* planteja també, de forma al·legòrica, la necessitat d'una nova llar, d'un nou espai d'intimitat. En aquest sentit, Cavell estableix similituds entre aquest subgènere i el western: “The comedy of remarriage is as much about separation from society, call it privacy, as the horror movie is; and as much about the establishing of civilization as the Western is” (223). En l'exemple de *The Newsroom*, el relleu generacional que suposa la mort de Charlie propicia, per a Will i

MacKenzie, la refundació de la llar que, com en tota l'obra televisiva de Sorkin, és aquí l'oficina, l'espai laboral.

A *Studio 60 on the Sunset Strip* la parella Matt Albie–Harriet Hayes concentra la major part del relat serial. En aquest cas existeix també una relació anterior trencada que, en el desenllaç de la sèrie es reestableix.

The West Wing explora també el motiu de la remarriage comedy en la parella Josh Lyman–Mandy Hampton. En aquest cas, però, l'arc argumental d'ambdós personatges es limita a una única temporada.

En l'episodi "Pilot" (1x01), la sèrie introdueix el personatge de Mandy. Es tracta d'una assessora política que treballa amb el líder demòcrata al Senat, Lloyd Russell (John Bedford Lloyd), un personatge que planeja disputar-li la reelecció a Josiah Bartlet en les properes eleccions primàries del partit. Ja en aquesta primera presentació del personatge, la narració exposa un passat sentimental entre Mandy i Josh que va tenir lloc durant la campanya presidencial. En l'inici de "Post hoc, ergo propter hoc" (1x02), una maniobra política de Josh propicia que el senador Russell arribi a un pacte amb el president i Mandy perd la seva feina. A partir d'aquest fet, la noia és contractada per l'administració Bartlet com a cap de mitjans de comunicació i es produeix, així, el retrobament entre ambdós personatges.

Malgrat que la premissa suggeria un desenvolupament de llarg recorregut, el personatge de Mandy desapareix de la sèrie a la fi de la primera temporada sense cap tipus de justificació

narrativa. Aquesta desaparició sobtada va propiciar que, des d'aquell moment, la comunitat fan de *The West Wing* encunyés el terme “Mandyville” per referir-se, a mode de broma recurrent, a aquell indret on anaven a parar tots aquells personatges que, al llarg de les seves set temporades, abandonaven la sèrie sense cap tipus d'explicació. En el cas de Mandy, l'aparent falta de sintonia de l'actriu Moira Kelly amb la resta del repartiment va ser el causant de la seva sortida de la sèrie. Aaron Sorkin argumentava la decisió de la manera següent: “Moira [Kelly] is a terrific actress, but we just weren't the right thing for her . . . She expressed that she felt the same way, and as a result, story lines haven't been invested in that character, because we knew that at the end of the year, we'd be shaking hands and parting company” (Challen 2001, 25). Des d'un punt de vista narratiu, després de la seva marxa, el rol de Mandy va ser assumit pel personatge de Donna Moss (Janel Moloney) de manera que Sorkin va derivar la tensió romàntica basada en l'enfrontament verbal —pròpia de l'*screwball comedy*— cap a la parella Donna–Josh.

Tot i resultar fallit, l'exemple Mandy–Josh evidencia la tendència de Sorkin cap als arguments de *remarriage comedy*. El guionista utilitza aquest motiu com a recurs narratiu per desenvolupar un diàleg amb tendència cap al debat, a l'estil de la comèdia basada en la guerra de sexes. La fórmula li serveix a Sorkin per iniciar el relat amb una parella ja en crisi — novament es fa present aquí una tendència cap a l'estructura *in media res*—, obviant l'etapa de l'enamorament per centrar-se en

la tensió pròpia de la ruptura, un terreny propici per a l'enfrontament verbal.

En contrast amb les històries de remarriage, en un joc de miralls, Sorkin introdueix també en les seves ficcions televisives el motiu argumental de la relació amorosa sorgida en l'espai laboral. Els protagonistes d'aquest tipus de trames serials acostumen a ser parelles joves, en oposició a la maduresa de l'argument de reconciliació, que viuen l'acceleració d'un amor immediat. Jeremy i Natalie a *Sports Night*, Jim i Maggie o Sloan i Don a *The Newsroom*, Zoey i Charlie a *The West Wing* i, fins i tot, Danny i Jordan a *Studio 60 on the Sunset Strip* representen aquest model.

Conclusions

L'estructura d'aquesta investigació, d'enfocament microestructural, ha partit de l'anàlisi específica de l'episodi per passar al detall del diàleg —i la paraula—, i finalitza amb una aproximació als gèneres televisius des d'un punt de vista contextual. Al llarg d'aquest recorregut, la recerca s'ha centrat en la identificació i estudi d'aquelles formes i estratègies narratives recurrents en l'obra televisiva d'Aaron Sorkin.

Primer de tot, la recerca ha posat al descobert que l'ús d'un dispositiu in media res, acompanyat d'una consegüent estratègia de retard expositiu, són els dos recursos narratius principals emprats per Sorkin en la concepció dels inicis episòdics.

D'una banda, l'in media res està concebut, en la majoria dels casos, a través del diàleg. És habitual que, tant en un nivell episòdic com en l'àmbit particular de l'escena, una conversa ja iniciada entre dos personatges suposi l'obertura abrupta de la narració. A través d'aquesta estratègia, Sorkin cerca un desconcert contextual que incita l'espectador a la recuperació del precedent elidit. De forma freqüent, en l'episodi canònic de l'obra televisiva del guionista, es planteja un misteri inicial en forma d'el·lipsi o paralipsi que la narració es resisteix a restituir fins al moment del clímax.

De la mateixa manera, Sorkin utilitza el trop televisiu “How we got here”, habitual en la narració televisiva contemporània —sobretot en el gènere del thriller—, com una variant de la forma in media res. En aquesta estratègia, el relat comença en

flashforward per retornar, a continuació, a una narració en temps present que culmina connectant novament amb l'inici. Molt freqüentment, el guionista utilitza aquest mecanisme narratiu en consonància amb una tipologia específica d'episodi: l'episodi introspectiu. Es tracta de narracions en les quals un personatge en crisi acudeix a la consulta d'un psiquiatre; aquesta situació serveix de detonant per introduir un relat en flashback a partir del discurs oral del mateix personatge. Sorkin recorre a aquesta tipologia d'episodi associada a una estructura narrativa idèntica tant a *The West Wing*, com a *Sports Night* i *Studio 60 on the Sunset Strip*.

D'altra banda, mitjançant un mecanisme persistent de retard expositiu, Sorkin introdueix en les seves narracions televisives una estructura pròpia del gènere detectivesc. El relat funciona, a partir d'aquest dispositiu, en dues direccions en relació al procés de recepció de l'espectador. Primer, l'estratègia de retardament expositiu alerta l'espectador de l'existència de llacunes informatives en la narració. L'ús de *paralipsis* evidencien la presència del mecanisme d'ocultació i ajornament. Aquest fet activa en l'audiència *curiositat* respecte a aquests *gaps*, de manera que el relat estableix una promesa de resolució en forma de relat analèptic. En segon lloc, atès que l'episodi planteja al mateix temps un conflicte en progressió lineal —a partir d'un inici majoritàriament *in media res*—, la narració proposa també un mecanisme de *suspens* en relació amb la resolució de la trama argumental. En la majoria d'oportunitats, però, aquesta resolució implica, novament, un procés regressiu.

La recuperació del passat és un motiu narratiu constant en l'obra televisiva d'Aaron Sorkin. Tant és així que, amb una freqüència notable, aquest passat és clau en la resolució dels conflictes episòdics a partir d'un procés d'anagnòrisi. En aquests casos, una falta comesa per un dels personatges en un temps anterior a l'inici del relat es presenta en un moment clau de l'episodi a mode de revelació. La informació descoberta produeix, com a conseqüència, un canvi de valor en la trama corresponent, de manera que, l'espectador es veu obligat a plantejar-se un nou punt de vista del conflicte. En la majoria d'ocasions, aquests mecanismes d'agnició estan relacionats amb la manifestació —i posterior expiació— d'un error de tipus moral que afecta el passat recent d'un protagonista. Així doncs, suposen processos de catarsi vehiculats primordialment a través del diàleg.

Pel que fa a l'estructura de l'episodi, Sorkin recorre a quatre estratègies narratives fonamentals: *multiplicitat*, *intersecció*, *compte enrere* i *el·lipsi*.

A través de la multiplicitat i l'el·lipsi, el guionista planteja una progressió del relat basada en llargues seqüències en temps real, en les quals s'agrupen diferents personatges i trames, que se succeeixen intercalades amb notables elisions temporals. De la combinació d'escenes en continuïtat a través del diàleg, en sorgeix una posada en escena que recorre de forma recurrent al pla-seqüència. La formació teatral d'Aaron Sorkin sembla determinant, en aquest cas, a l'hora d'interpretar aquest dispositiu narratiu. L'escena teatral, majoritàriament en continuïtat sobre l'escenari, és traslladada a l'entorn televisiu a

través de la seqüència ininterrompuda, en temps real. De la mateixa manera, les elisions que utilitza Sorkin en la successió de seqüències i actes s'assimila amb les el·lipsis que típicament poden trobar-se entre els actes d'una obra de teatre.

La intersecció entre trames resulta un recurs característic de Sorkin pel que fa al disseny estructural de l'episodi. Aquesta estratègia, que té com a objectiu produir una sensació de *sorpresa* en l'espectador, es basa en la connexió inesperada entre dues línies argumentals que, en un instant climàtic, experimenten un canvi de valor com a conseqüència, precisament, d'aquesta vincle. En la intersecció, per regla general, una trama secundària es transforma en principal manifestant un aspecte fins aleshores ocult. De nou, en l'escriptura de Sorkin, les estratègies d'ocultació i revelació són una constant.

De la mateixa manera que moltes altres ficcions televisives contemporànies, com *24* o *Prison Break*, les telesèries de Sorkin utilitzen habitualment estructures episòdiques basades en un mecanisme de compte enrere. Tot i així, l'aportació particular del guionista a aquest dispositiu és la seva aplicació al gènere del drama i la comèdia d'àmbit professional. Mitjançant les nocions de compte enrere i temps límit, Sorkin treballa un relat episòdic abocat a una progressió *in crescendo* que culmina en un clímax de pressió màxima. L'ús de títols i intertítols orienten l'espectador en la progressió d'aquest mecanisme temporal.

Més enllà de l'anagnòrisi, Sorkin empra amb assiduitat un dispositiu de tipus *deus ex machina* com a forma de resolució de trames i conflictes. Es tracta, en la majoria dels casos, d'un recurs irònic o d'un reforç voluntàriament artificios dels universos diegètics hiperromàntics que planteja el guionista. De la mateixa manera que succeeix en moltes de les òperes Savoy de W. S. Gilbert i Arthur Sullivan, aquest final sobtat assegura un retorn a l'*statu quo* inicial a través de la celebració d'uns valors morals en comú. De la mateixa manera, Sorkin utilitza aquest mecanisme com a forma de predestinació pròpia del gènere de la comèdia romàntica pel que fa a les trames amoroses de llarg recorregut habituals en l'entorn professional de *Sports Night*, *The West Wing*, *Studio 60 on the Sunset Strip* i *The Newsroom*.

Una de les aportacions singulars d'aquesta investigació se centra en l'estudi del diàleg televisiu a partir d'una mostra abundant de guions escrits per Aaron Sorkin. En aquest sentit, la tesi ha servit també per identificar aquelles característiques estilístiques del discurs oral de l'obra televisiva del guionista.

Amb relació als diàlegs d'Aaron Sorkin, la forma predomina per damunt del contingut. Sota aquesta perspectiva, el guionista utilitza dos modes d'expressió oral associats a dos moviments molt marcats de la narració. D'una banda, el diàleg entre diversos personatges tendeix a la velocitat, a una cadència musical. De l'altra, els moments de repòs, dedicats a la reflexió individual o col·lectiva, es caracteritzen per l'ús del monòleg.

El *diàleg* sorkinià, des d'un punt de vista lingüístic, es caracteritza per tres trets fonamentals: velocitat en l'execució, *overlapping* o solapament i ús reiterat de fórmules de repetició.

Prenent com a objecte d'anàlisi guions televisius escrits per Aaron Sorkin, pot comprovar-se com la seva extensió és superior a aquella que marca la mitjana de la indústria televisiva, a causa d'una acumulació de línies de diàleg. Aquest fet propicia que, durant el procés de rodatge, es produeixi una acceleració en l'acting que afavoreixi la pronunciació de totes les paraules del guió dins del temps limitat de l'episodi televisiu. Mitjançant aquest procediment, Sorkin actualitza el concepte "*kicking up the pace*" de les comèdies de Frank Capra i el cinema de Howard Hawks.

De la mateixa manera que succeeix també en la *screwball comedy* hawksiana, Sorkin utilitza la tècnica del solapament —o *overlapping*— per imprimir una major velocitat als diàlegs. Es tracta d'una estratègia calculada que el guionista controla, en molts casos, des de la fase d'escriptura del guió. No es tracta, doncs, d'un solapament propiciat per tècniques d'improvisació durant el procés de rodatge. Mitjançant l'*overlapping*, que consisteix en un encavalcament de les línies de diàleg, el guionista exacerba la vivesa de l'habitual intercanvi d'arguments i contraarguments per part dels personatges. Al mateix temps, el solapament contribueix a generar una harmonia musical.

Una qüestió significativa del diàleg televisiu d'Aaron Sorkin és el seu caràcter emfàtic i redundant. Les repeticions són constants en l'estructura dialògica de l'escena ja sigui mitjançant l'ús de figures retòriques, de formes de repetició textual o d'oracions interrogatives-eco.

Les figures retòriques més emprades pel guionista són aquelles figures de dicció de caràcter iteratiu com ara l'anàfora, l'epístrofe i l'anadiplosi. La repetició de mots en l'inici o final de rèplica atorguen als diàlegs de Sorkin una cadència i una rima interna que els apropa al musical.

A banda de figures retòriques centrades en la repetició de paraules o expressions, Sorkin utilitza també altres formes de repetició textual, ja sigui a mode d'epímone o a través de l'ús d'oracions interrogatives-eco. En aquests casos, la repetició d'una frase al llarg d'un diàleg o la reiteració d'enunciats recorda a les formes de tornada i citació de la poesia popular o el teatre musical. A través d'una redundància en el discurs oral, Sorkin crea un patró rítmic que marca la progressió de l'escena. La tensió que s'estableix entre iteració i variació és clau a l'hora d'interpretar les característiques poèticomusicals del diàleg típic del guionista.

El *monòleg* d'Aaron Sorkin, per la seva banda, adquireix tres formes diferenciades a partir de tres usos també singulars. D'una banda, el monòleg líric, dedicat a l'expressió confident d'una idea o emoció, serveix de vehicle per a una correcció de tipus moral. En l'obra televisiva del guionista, el monòleg és la

forma més utilitzada per verbalitzar una reprensió pública que incideix en una vulneració dels valors democràtics del grup protagonista. Quan un personatge comet un error i traeix el codi ètic de la comunitat, el monòleg actua com a ensenyança i oportunitat de rectificació.

En altres ocasions, Sorkin utilitza el monòleg per oferir relats orals dins el relat principal. Aquests monòlegs tècnics vehiculen relats de tipus analèptic o breus narracions autoconclusives en forma de faula que ofereixen informació clau per a la resolució de conflictes de tipus episòdic. D'aquesta manera s'evidencia la preeminència del relat de tipus oral per damunt de l'escenificació a través de la imatge en l'obra del guionista.

Sorkin recorre també al monòleg de reflexió d'inspiració teatral per tal de presentar els personatges en una situació de conflicte intern. En lloc de recórrer a recursos visuals, un cop més, Sorkin fa ús del discurs verbal per evidenciar aquest dilema. En aquest mecanisme, el monòleg apareix sovint camuflat en forma de fals diàleg amb un espectre o sota l'aparença d'una conversa entre dos personatges. Aquest darrer és un recurs habitual del guionista. Sovint poden detectar-se fragments de diàleg que no es basen en la interacció sinó en l'expressió individual d'un dilema.

Pel que fa als gèneres televisius, les sèries d'Aaron Sorkin s'adscriuen al format de la comèdia i el drama d'ambientació professional. En aquest espai, impera el treball en equip i el deure professional com a valors fonamentals. Sorkin concep

aquest entorn serial com un espai d'aïllament on els protagonistes creen una unió familiar en substitució d'un context personal fracturat. En aquest àmbit, sorgeixen unes figures patriarcalcs que dirigeixen la moral del grup i també hi ha espai per a les relacions amoroses basades, principalment, en el motiu argumental de la *remarriage comedy*.

La reiteració de formes i estratègies és notable al llarg de tota l'obra d'Aaron Sorkin. L'estil del creador s'imposa per damunt de gèneres i mitjans, de manera que, com ha quedat demostrat al llarg de la investigació, pot seguir-se el rastre de determinats mecanismes narratius des de l'obra televisiva fins a la cinematogràfica i teatral. D'aquesta manera, la veu individual del guionista resulta una marca identificable per a l'espectador.

Bibliografia

- Allen, Richard. 2009. "Hitchcock, Knowledge, and Sexual Difference." *A Recognition: The Poetics of Narrative. Interdisciplinary Studies on Anagnorisis*, editat per Philip F. Kennedy, Marilyn Lawrence, 135-62. Nova York: Peter Lang Publishing.
- Allen, Robert C. 1983. "On reading Soaps: A semiotic Primer." *A Regarding Television. Critical Approaches-An Anthology*, editat per E. Ann Kaplan, 97-108. Los Angeles: University Publications of America.
- Allen, Robert C. 2002. *To be continued... soap operas around the world*, editat per Robert C. Allen. Nova York: Routledge.
- Allrath, Gaby, Marion Gymnich i Carola Surkamp, 2005. "Towards a narratology of TV series." *A Narrative strategies in television series*, editat per Gaby Allrath i Marion Gymnich, 35 Nova York: Palgrave Macmillan.
- Andreeva, Nellie. 2007. "Grey' shifts for Vernoff, Noxon." *The Hollywood Reporter*, 24 d'abril. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://www.hollywoodreporter.com/news/grey-shifts-vernoff-noxon-134633>.
- Archive of American Television. 2009. "Thomas Del Ruth Interview Part 3 of 5." *YouTube* vídeo, 4:46. 9 setembre. http://www.youtube.com/watch?v=_tYu1_6Qbuw.
- Archive of American Television. 2011. "Janet Ashikaga Interview Part 3 of 3." *Emmy TV Legends* vídeo, 23:54. 20 maig. <http://www.emmytvlegends.org/interviews/shows/sports-night-small-town>.
- Archive of American Television. 2011. "Glenn Gordon Caron Interview Part 4 of 7." *YouTube* vídeo, 3:54. 26 juliol. <http://www.youtube.com/watch?v=W5d8RdIBh00>.

- Balló, Jordi i Xavier Pérez. 1995. *La llavor immortal: Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries.
- Balló, Jordi i Xavier Pérez. 2005. *Jo ja he estat aquí. Ficcions de la repetició*. Barcelona: Empúries.
- Balló, Jordi i Xavier Pérez. 2009. *Els riscos del saber*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, Cercle de Lectors.
- Bartel, Dietrich. 1997. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. USA: University of Nebraska Press.
- Beaumont, Daniel. 2009. "The 'Lone-Nut' Theory: Paranoia and Recognition in Contemporary American Fiction." A *Recognition: The Poetics of Narrative. Interdisciplinary Studies on Anagnorisis*, editat per Philip F. Kennedy, i Marilyn Lawrence. 193-212. Nova York: Peter Lang Publishing
- Bennett, Tara. 2014. *The official companion to the documentary Showrunners: The Art of Running a TV Show*. Londres: Titan Books.
- Berliner, Todd. 2010. *Hollywood Incoherent. Narration in Seventies Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Bogdanovich, Peter i Orson Welles. 1992. *This is Orson Welles*. Editat per Jonathan Rosenbaum. Nova York: HarperCollins.
- Bogdanovich, Peter. 1997. *Who the Devil Made It*. Nova York: Alfred A. Knopf.
- Bordwell, David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Traduït per Pilar Vázquez Mota. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David. 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.

- Bordwell, David. 2007. "Walk the talk" *Observations on film art*, 9 de febrer. <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/02/09/walk-the-talk/>
- Branigan, Edward. 1992. *Narrative comprehension and film*. London: Routledge.
- Burkhead, Cynthia. 2013. *Dreams in American Television Series. From Dallas to Buffy*. Londres: Bloomsbury.
- Burns, Gary i Robert J. Thompson. 1990. "Introduction." *A Making Television: Authorship and the Production Process*, editat per Gary Burns i Robert J. Thompson, ix-x. Nova York: Praeger.
- Butler, Jeremy G. 2002. *Television. Critical Methods and Applications*. Nova York: Routledge.
- Butler, Jeremy G. 2009. *Television Style*. New York/London: Routledge. Kindle edition.
- Calabrese, Omar. 2008. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Caldwell, John T. 1995. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Carroll, Noël. 1996. *Theorizing the moving image*. Nova York: Cambridge University Press.
- Cave, Terence. 1988. *Recognitions: A Study in Poetics*. Nova York: Oxford University Press.
- Cavell, Stanley. 1981. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Challen, Paul C. 2001. *Inside The West Wing. An Unauthorized Look at Television's Smartest Show*. Toronto: ECW Press.
- Chase, David. 2002. *The Sopranos: Selected Scripts from Three Seasons*. Nova York, Warner Books.

- Chatman, Seymour. 1999. "New Directions in Voice-Narrated Cinema." A *Narratologies: new perspectives on narrative analysis*, editat per David Herman, 315-39. Columbus: Ohio State University Press.
- Chauvin, Jean-Sébastien i Jean-Philippe Tessé. 2010. "Une mouche au plafond. Entretien avec Matthew Weiner, créateur de Mad Men". *Cahiers du Cinéma* 658: 10-13.
- Chiber, Kabir. 2009. "Writing is a team sport in the US." *Prospect*, 21 d'octubre. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://www.prospectmagazine.co.uk/features/writing-is-a-team-sport-in-the-us>.
- Clemen, Wolfgang. 1972. *Shakespeare's Dramatic Art: Collected Essays*. Londres: Methuen.
- Cline, William C. 1997. *In the Nick of Time: Motion Picture Sound Serials*. Jefferson, N.C.: McFarland. Kindle edition.
- Coyne, Michael. 2008. *Hollywood Goes to Washington*. Londres: Reaktion Books.
- Creeber, Glen. 2004. *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*. Londres: British Film Institute.
- Creeber, Glen. 2006. "Introduction." A *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*, editat per Glen Creeber, 1-11. Londres: British Film Institute.
- De Jonge, Peter. 2010. "Aaron Sorkin Works His Way Through the Crisis". *The New York Times*, 1 de març. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://www.nytimes.com/2001/10/28/magazine/aaron-sorkin-works-his-way-through-the-crisis.html>.
- Dixon, Wheeler Winston. 2009. *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

- Doane, Mary Ann. 2002. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Douglas, Pamela. 2011. *Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV. Third Edition*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Ebert, Roger. 1998. "Gone With the Wind." *RogerEbert.com*, 21 de juny. <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-gone-with-the-wind-1939>
- Echart, Pablo. 2005. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- Eisen, Cliff. 1997. *Mozarts Studies 2*. Oxford: Clarendon Press.
- Epstein, Alex. 2006. *Crafty TV Writing. Thinking Inside the Box*. New York: Henry Holt.
- Fahy, Thomas. 2005. "Athletes, Grammar Geeks, and Porn Stars: The Liberal Education of Sports Night". a *Considering Aaron Sorkin*, editat per Thomas Fahy, 61-76. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Fahy, Thomas. 2005. "An Interview with Aaron Sorkin" a *Considering Aaron Sorkin*, editat per Thomas Fahy, 11-17. Jefferson: McFarland.
- Fernandez, Maria Elena. "A 'Friday Night Lights' marriage that binds in many ways." *Los Angeles Times*, 6 de febrer. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://articles.latimes.com/2011/feb/06/entertainment/la-ca-friday-night-lights-fnl-20110206>.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. Nova York: Routledge.
- Focillon, Henry. 1992. *The Life of Forms in Art*. Traduït per George Kubler. New York: Zone Books
- Friend, Tad. 1998. "Laugh Riot: What happens when a newcomer tries bend the rules of the most venerable and

conservative of cultural forms —the American sitcom?”
The New Yorker, 28 de setembre.

Furby, Jacqueline. 2007. *Reading 24: TV against the clock*.
Londres, Nova York: I.B. Tauris.

Garín, Manuel. 2011. “El autor invitado: Cronenberg, Tarantino y la mutación transgénica en la serie Alias de J.J. Abrams.” Paper presentat a IV Congreso Internacional sobre análisis fílmico: Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea. Universitat Jaume I, Castelló, 4-6 de maig. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/31357/Gar%C3%ADn_ActasIVCongreso.pdf

Garín, Manuel. 2014. *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*. Barcelona: Cátedra.

Genette, Gerard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Goldstein, Patrick. 1999. “On a Wing and a Prayer.” *Los Angeles Times*, 10 d’octubre. <http://articles.latimes.com/1999/oct/10/entertainment/ca-20753>

Gray, Jonathan. 2010. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. Nova York: NYU Press.

Handelman, David. 2010. “Las Claves del Éxito del Modelo Televisivo Americano”. Conferència a Barcelona, 14 de gener.

Harris, Mark. 2010. “Inventing Facebook.” *New York Magazine*, 20 de setembre. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://nymag.com/movies/features/68319/>

Heil, Douglas. 2002. *Prime-time Authorship: Works about and by Three TV Dramatists*. Siracusa, Nova York: Syracuse University Press.

Herman, David. 2002. *Story Logic: Problems And Possibilities Of Narrative*. Lincoln, Neb: University of Nebraska Press.

- Jacobs, Lea. 1998. "Keeping Up with Hawks." *Style* 32, núm. 3: 402-26
- Jaeckle, Jeff, ed. 2013. *Film Dialogue*. Londres, Nova York: Wallflower.
- Jancovich, Mark i James Lyons, eds. 2004. *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*. Londres: British Film Institute.
- Jiménez, Manel. 2010. *Finals sense fi: estudi de la construcció serial a 24, Prison Break i Heroes*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Jukes, Peter. 2009. "Why Britain can't do The Wire." *Prospect*, 21 d'octubre. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://www.prospectmagazine.co.uk/features/why-britain-cant-do-the-wire>.
- Kohan, Silvia Adela. 2013. *Cómo escribir diálogos*. Barcelona: Alba editorial.
- Kaplan, James. 2012. "The Sorkin Way." *Vanity Fair*, 30 d'abril. <http://www.vanityfair.com/unchanged/2012/05/aaron-sorkin-newsroom-sneak-peek>
- Katz, Steven B. 1996. *The Epistemic Music of Rhetoric: Toward the Temporal Dimension of Affect in Reader Response and Writing*. Carbondale III: SIU Press.
- Kayhan, Sezen. 2014. *Fragments of Tragedy in Postmodern Film*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Keller, Daniel. 2009. *The Development of Shakespeare's Rhetoric: A Study of Nine Plays*. BoD – Books on Demand.
- Kompare, Derek. 2011. "More 'moments of television': online cult television authorship." *A Flow TV: Television in the Age of Media Convergence*, editat per Michael Kackman, Marnie Binfield, Matthew Thomas Payne, Allison Perlman i Bryan Sebok, 95-113. Nova York: Routledge.

- Kozloff, Sarah. 2000. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley, California: University of California Press.
- Kozloff, Sarah. 2010. "Narrative Theory and Television." A *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism. Second Edition*, editat per Robert C. Allen, 67-100. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Krutnik, Frank i Steve Neale. 2006. *Popular Film and Television Comedy*. New York: Routledge.
- Lansberg Henrich. 1967. *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- Lavik, Erlend. 2010. "Forward To The Past. The strange case of The Wire." A *Relocating Television: Television in the Digital Context*, editat per Jostein Gripsrud, 76-87. Nova York: Routledge.
- Lent, Tina Olsin. 1995. "Romantic Love and Friendship: The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy." A *Classical Hollywood Comedy*, editat per Kristine Brunovska Karnick i Henry Jenkins, 314-31. Nova York: Routledge.
- Levine, Josh. 2010. *Pretty, Pretty, Pretty Good: Larry David and the Making of Seinfeld and Curb Your Enthusiasm*. Toronto, Ontario: ECW Press.
- Levine, Stuart. 2007. "Schlamme saves time on 'Studio'." *Variety*, 31 de gener. <http://variety.com/2007/film/awards/schlamme-saves-time-on-studio-1117958447/>
- Longworth, James L. 2000. *TV Creators. Conversations with America's Top producers of Television Drama*. Siracusa, Nova York: Syracuse University Press.
- Lukács, György. 1984. *L'ànima i les formes*. Traduït per Arthur Quintana. Barcelona: Edicions 62.

- Mack, Peter. 2002. *Elizabethan Rhetoric: Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mast, Gerald. 1979. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mayoral, José Antonio. 1994. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, DL.
- McBride, Joseph. 1982. *Hawks on Hawks*. Berkeley: University of California Press.
- McBride, Joseph. 2012. *Writing in Pictures: Screenwriting Made (Mostly) Painless*. Nova York: Vintage Books.
- McCabe, Janet. 2013. *The West Wing*. Detroit: Wayne State University Press.
- McElhaney, Joe. 2006. *The Death of Classical Cinema: Hitchcock, Lang, Minnelli*. Albany: SUNY Press.
- McKee, Robert. 2002. *El guió: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Traduït per Jessica Lockhart. Barcelona: Alba editorial.
- McWilliams, Amy. 2006. "Genre Expectation and Narrative Innovation in Seinfeld." A *Seinfeld, Master of Its Domain*, editat per David Lavery i Sara Lewis Dunne. Nova York; Continuum.
- Meisler, Andy. 1995. "The Man Who Keeps 'ER's Heart Beating." *The New York Times*, 26 de febrer. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://www.nytimes.com/1995/02/26/arts/television-the-man-who-keeps-er-s-heart-beating.html>
- Mellencamp, Patricia, ed. 1990. *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.

- Mittell, Jason. 2006. "Narrative Complexity in contemporary American Television." *The Velvet Light Trap* 58: 29-40.
- Mittell, Jason. 2010. *Television and American Culture*. Nova York: Oxford University Press.
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nova York, Londres: NYU Press.
- Modleski, Tania. 1980. *Popular Feminine Narratives: A Study of Romances, Gothics, and Soap Operas*. Tesi doctoral, Stanford University.
- Molloy, Tim. 2011. "Excuse Me, Mr. Scorsese — A Note From the Writer." *The Wrap*, 3 d'abril. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://www.thewrap.com/martin-scorsese-fall-pilots-james-mangold-rem-writer-26104/>
- Naremore, James. 1988. *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press. Kindle edition.
- Nelson, Robin. 2007. *State of play. Contemporary "high-end" TV drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Nelson, Robin. 2000. "TV Drama: 'Flexi-narrative' form and a 'New affective order'". A VOIGTS-VIRCHOW, E. (ed.) *Mediated drama – Dramatized media*, editat per Eckart Voigts-Virchow, Trier: Wissenschaftlincher Verlag Trier.
- Nelson, Robin. 2000. "TV Drama: 'Flexi-narrative' form and a 'New affective order.'" A *Mediated drama – Dramatized media*, editat per Eckart Voigts-Virchow. Trier: Wissenschaftlincher Verlag Trier.
- Newman. Karen. 2013. *Shakespeare's Rhetoric of Comic Character*. Nova York: Routledge.
- Norricks, Neal R. 2000. *Conversational Narrative: Storytelling in Everyday Talk*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins.
- Nussbaum, Emily. 2011. "Emily Nussbaum on the New Interactive Showrunner." *New York Magazine*, 15 de maig.

- Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://nymag.com/arts/tv/upfronts/2011/emily-nussbaum-interactive-showrunner-2011-5>.
- Paskin, Willa. 2011. "The Showrunner Transcript: *Grey's Anatomy's* Shonda Rhimes on Her New Series and How She Doesn't Make 'Light, Airy' TV." *Vulture*, 19 de maig. Visitat el 14 de desembre de 2015. http://www.vulture.com/2011/05/shonda_rhimes_showrunner_trans.html.
- Pavis, Patrice i Christine Shantz. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.
- Peacham, Henry. 1977. *The garden of Eloquence*. USA: Scholars Facsimiles Reprint; Reissue.
- Perren, Alisa i Thomas Schatz. 2015. "Theorizing Television's Writer-Producer: Re-viewing *The Producer's Medium*" *Television & New Media* vol 16. núm. 1: 86-93.
- Peters, Margot. 2003. *Design for living: Alfred Lunt and Lynn Fontanne: A biography*. New York: Random House.
- Pfister, Manfred. 1991. *The Theory and Analysis of Drama*. Traduït per John Halliday. Nova York: Cambridge University Press.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionovich. 1960. *Film technique, and Film acting* (Evergreen original, E-248). Grove Press; Memorial ed. [rev. and enl.] 1960.
- Rackl, Lori. 2015. "'Chicago Fire', 'P.D.' Showrunner Tackles Fans' Burning Questions." *Chicago Sun-Times*, 26 de gener. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://entertainment.suntimes.com/television/chicago-fire-p-d-showrunner-tackles-fans-burning-questions>.
- Richardson, Kay. 2010. *Television Dramatic Dialogue. A Sociolinguistic Study*. Nova York: Oxford University Press.

- Rollins, Peter C. i John E. O'Connor, eds. 2003. *The West Wing. The American Presidency as Television Drama*. Siracusa: Syracuse University Press.
- Rose, Lacey. 2008. "Q&A: JJ Abrams Talks 'Fringe'." *Forbes*, 9 de setembre. Visitat el 14 de desembre de 2015. http://www.forbes.com/2008/09/09/television-fox-abrams-biz-media-cx_lr_0909abrams.html.
- Rose, Lacey. 2013. "Aaron Sorkin Reveals Depth of 'Newsroom' Angst, Season 2 Reboot, A-List Consultants." *The Hollywood Reporter*, 19 de juny. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://www.hollywoodreporter.com/news/aaron-sorkin-hbo-drama-newsroom-570176>.
- Ryan, Marie-Laure. 2001. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Sánchez-Baró, Rossend. 2013. "Uncertain Beginnings: Breaking Bad's Episodic Openings." A *Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*, editat per David P. Pierson, 139-54. Lanham: Lexington Books.
- Sanmartín Pardo, José J. 2007. "El idealismo democrático en El ala oeste de la Casa Blanca." A *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, editat per Concepción Cascajosa Virino, 269-87. Barcelona: Laertes.
- Silke, James R. i Bruce Henstell. 2004. "One Man-One Film". A *Frank Capra: Interviews*, editat per Leland A. Poague, 72-92. Jackson: University Press of Mississippi.
- Sodano, Todd. 2011. "Say What, Sorkin?" *In Media Res*, 27 de juny. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2011/06/27/say-what-sorkin>

- Soellner, Rolf. 1972. *Shakespeare's Patterns of Self-knowledge*. Columbus: Ohio State University Press.
- Sorkin, Aaron. 1998. *A Few Good Men*. Nova York: Samuel French, Inc.
- Sorkin, Aaron. 2002. *The West Wing Script Book*. Nova York: Newmarket Press.
- Sorkin, Aaron. 2003. *The West Wing. Seasons 3 & 4. The Shooting Scripts*. Nova York: Newmarket Press.
- Sorkin, Aaron. 2009. *The Farnsworth Invention*. Nova York: Samuel French, Inc.
- Sorkin, Aaron. 2012. "How To Write An Aaron Sorkin Script". *GQ*, juny.
- Srebnick, Daniel Antonio. 2004. "Music and Identity. The struggle for harmony in *Vertigo*." *A Hitchcock, Past and Future*, editat per Richard Allen i S. Ishii-Gonzalès, 149-163. Londres, Nova York: Routledge.
- Stack, Tim. 2014. "Aaron Sorkin: I didn't know how 'The Newsroom' was going to end." *Entertainment Weekly*, 17 de setembre. Visitat el 14 de desembre de 2015. <http://www.ew.com/article/2014/09/17/the-newsroom-aaron-sorkin-final-season>.
- Stein, Howard i Glenn Young. 1991. *The Best American Short Plays 1990*. New York: Applause Theatre Book Publisher.
- Sullivan, Arthur i W. S. Gilbert. 2008. *The Savoy Operas: The Complete Gilbert and Sullivan*. Editat per Ed Glinert. Nova York: Penguin Classics.
- Thompson, Kristin. 1999. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Thompson, Kristin. 2003. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.

- Thompson, Robert J. 1989. "Collective Blindness and American television." A *Television studies. Textual analysis*, editat per Gary Burns i Robert J. Thompson, 79-87. Nova York: Praeger.
- Trudeau, G.B. 2010. *40: A Doonesbury Retrospective*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing.
- Tudurí, Antonio. 2013. *Diseño y aplicación de herramientas tecnológicas aplicadas a la identificación de elementos diferenciales del estilo compositivo de autores clásicos*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- VV.AA. 2003. "Aaron Sorkin. August 2002" *On Writing* 18: 1-11
- Weinman, Jaime. 2011. "In Defense of the Multi-Camera Sitcom." *Splitsider*, 28 de març. <http://splitsider.com/2011/03/in-defense-of-the-multi-camera-sitcom/>

What kind of day has it been?