

Recibido el 19_10_2017 | Aceptado el 04_11_2017

LA HIBRIDACIÓN ENTRE EL GÉNERO POLICIACO Y LA COMEDIA EN LA FICCIÓN TELEVISIVA NORTEAMERICANA. ESTUDIO DE CASO DE 'CASTLE'

HYBRIDIZATION BETWEEN THE POLICE GENRE AND COMEDY IN AMERICAN
TELEVISION FICTION. 'CASTLE' CASE STUDY

Carmen Marta-Lazo y Ana Abadía Urbistondo

| cmarta@unizar.es | abadia.urbistondo.ana@gmail.com |

Universidad de Zaragoza

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo aproximarse a las actuales fórmulas de hibridación de géneros como premisa básica para la innovación en la ficción norteamericana televisiva. En particular, se centra en el reciente y exitoso experimento, que comenzó hace algo más de una década, de hibridar drama policiaco con comedia y humor. Además, se pretende mostrar cómo gracias a la creación de un nuevo personaje principal dotado de un trasfondo personal y multidimensional se abandonan la seriedad y rigidez características del género dando paso a la diversión y el entretenimiento, más propios de las comedias de situación que del género policiaco. Con esta finalidad, se va a analizar en profundidad, como estudio de caso, la figura del protagonista de una serie de la cadena ABC —concretamente a Richard Castle— así como su modo de actuar, pensar y hablar, con el objetivo de observar su naturaleza cómica en un contexto totalmente dramático caracterizado por la muerte y el crimen. **Palabras clave:** series televisivas; ficción; drama policiaco; comedia; protagonista; *Castle*.

Abstract: This article aims to approach current ways for genre hybridization as basic premise for innovation in American TV series. Especially, it focuses on the recent successful experiment, which began just over a decade, consisting in hybridizing police drama with comedy and humor. Also, it aims to show how, through the creation of a new main character with a personal and multidimensional background, the seriousness and stiffness characteristics of the genre are abandoned, giving way to fun and entertainment, more typical of sitcoms than the detective genre. So, the main character —specifically Richard Castle, from ABC series— is going to be analyzed in depth as well as his way of acting, thinking and speaking with the aim of exposing his comic nature in a totally dramatic context such as death and crime. **Keywords:** TV series; fiction; crime; drama; comedy; protagonist; *Castle*.

1. Introducción

La variedad de series existentes en la parrilla televisiva es muy extensa, y más si se cuentan los canales de pago en los que la ficción se emite durante las veinticuatro horas del día. Existen multitud de factores —tramas, mundos narrativos complejos, personajes, *flashbacks* y *flashforwards*, duración del capítulo— con los que juegan los productores para producir verdaderas obras de arte. Sin embargo, la ficción no es un producto anclado en el tiempo y durante más de seis décadas de producción ininterrumpida, las series, en especial las americanas, han sufrido una renovación constante para fidelizar a los espectadores y mantener los altos niveles de audiencia.

«Las ficciones seriadas creadas por la industria televisiva han alcanzado tres objetivos importantes: por un lado, el respaldo de un nuevo público que hoy encuentra en ellas la calidad antes presente únicamente en producciones cinematográficas; en segundo lugar, los elogios de la crítica especializada que reconoce importantes valores narrativos y artísticos en gran número de títulos y, en último lugar, han contribuido a vehicular fuertes transformaciones tanto en la propia industria televisiva como en sus formas de exhibición y consumo» (Del Campo, Puebla e Ivars, 2016: 13).

«Los géneros sirven para establecer diferentes taxonomías en función de la disciplina en la que se integren» (Marta-Lazo, 2012: 25). En el caso de las series de ficción, la hibridación genérica ha sido una de las herramientas primordiales en el proceso de renovación, debido al constante desarrollo y mezcla de los géneros (Marta-Lazo, 2011). Se han producido todo tipo de fusiones estrambóticas que, al contrario de lo que pudiera pensarse *a priori*,

funcionan. Mezclar cuentos infantiles con fuerzas sobrenaturales, como es el caso de *Grimm* (Stephen Carpenter, David Greenwalt, NBC: 2011-) o *Érase una vez* (*Once upon a time*, Edward Kitsis, Adam Horowitz, ABC: 2012-) o drama familiar con vampiros como ocurre en *Crónicas Vampíricas* (*The Vampire diaries*, Kevin Williamson, Julie Plec, The CW: 2009-) o en su *spin-off* *Los originales* (*The Originals*, Julie Plec, The CW, 2013-), son algunas de las fórmulas transgresoras con las que las cadenas han empezado a trabajar. Sin embargo, la renovación del producto también ha venido de la mano de géneros longevos y muy asentados en las programaciones televisivas.

El drama policiaco, uno de los más explotados por su facilidad de producción y por sus características procedimentales y autoconclusivas, además de uno de los más puros dentro del género drama, ha sufrido una regeneración gracias a su hibridación con la comedia y el humor. Las investigaciones y los estudios académicos sobre series son numerosos. No obstante, no existen muchos que se centren en el análisis comunicacional de este tipo de hibridación. El foco principal humorístico de los nuevos dramas policiacos viene dado por los protagonistas, quienes se van a convertir en el elemento primordial de la historia, restándole importancia a la trama argumental, componente esencial del drama criminal hasta la fecha. Por ello, en el presente artículo se va a llevar a cabo un análisis del personaje, su creación, su profundidad y sus múltiples dimensiones, como fórmula de éxito para este renovado género.

2. Objetivos y metodología

El objetivo general de este estudio es examinar y profundizar en las nuevas narrativas que utilizan el género policiaco, además de los aspectos novedosos que hacen que dicho género —uno de los más antiguos y más asentados en las parrillas televisivas— siga encontrándose en los puestos más altos y valorados en los *rankings* de audiencia de la ficción dramática. En concreto, se pretende estudiar la creación del personaje principal y sus características físicas, psicológicas y sociológicas que repercuten en que dichos protagonistas sean el foco de atención y entretenimiento de sus series. Desde hace una década han ido surgiendo varias ficciones de esta índole, tales como *Castle* (ABC: 2009-2016) o *El Mentalista* (*The Mentalist*, CBS: 2009-2016). Ambas series tienen como título una referencia directa al protagonista principal de la ficción. Es posible que nos encontremos ante la recuperación del personaje principal único, característico del género en sus inicios alejándonos del reparto coral que ha caracterizado a estas series en los últimos años, como en la exitosa franquicia *C.S.I.: Crime Scene Investigation* o en *Mentes Criminales*. En estas series, la trama principal parece centrarse en las historias personales y vivencias particulares de sus protagonistas en detrimento

de la acción criminal y la investigación posterior. Por ello, podría surgir la cuestión de si son los nuevos personajes el factor determinante que introduce el humor en estas ficciones.

Como metodología, decidimos acotar el análisis al estudio de caso de la serie de ficción televisiva *Castle* para profundizar en mayor medida. Como muestra, se decidió seleccionar seis capítulos de cada una de las seis primeras temporadas para poder hacer visible la evolución del personaje y la trama argumental.

3. Estado de la cuestión

3.1. Las edades de oro en la televisión

En primer lugar, para entender cómo la ficción televisiva ha llegado al punto en el que se encuentra actualmente debemos hacer una cronología para conocer las épocas de esplendor y decadencia de las series, entendidas como «aquellos productos televisivos y dramatizados (en el sentido de drama = conflicto), cuyos personajes principales y ambientes son siempre los mismos y que, participando de tramas diferentes, pueden componer episodios abiertos o cerrados» (Cortés, 1999: 183).

Cascajosa Virino (2005, 2016) divide la historia de la ficción televisiva en tres periodos: La primera edad dorada de la televisión tuvo lugar en el periodo entre 1948 y 1956. La segunda edad de oro se desarrolló entre 1981 y 1991. Por último, la edad de oro actual que comenzó en 1997 y se extiende hasta la actualidad. Esta nueva edad dorada de la televisión es un momento de esplendor para el género del drama y será el periodo analizado en este artículo.

3.2. La hibridación en la ficción televisiva

El concepto hibridación tiene su origen en la biología y hace referencia al cruce de dos o más especies. Esta hibridación puede aplicarse a la televisión, en diferentes ámbitos de lo audiovisual. Algunos de ellos son:

«el ámbito de los formatos —lo analógico convive con lo digital—; el de las tramas argumentales —ruptura de las relaciones de causa consecuencia y de la linealidad—; el de las formas —quiebras estructurales y estilísticas—; y el ámbito de los discursos —documental vs. ficción o información vs. entretenimiento—» (Gómez Tarín, 2010: 1).

Imbert (2011: 20) cree que «si la televisión fascina tanto es por su carácter informe: por los juegos que permite —cada vez más— con la realidad y con la identidad, por los saltos de una categoría a otra (o su confusión), y por las proyecciones imaginarias que fomenta».

La hibridación ficción/realidad es un hecho, como también lo es la hibridación de rasgos de géneros diversos que hagan de cada serie una polifonía de géneros.

«Las nuevas series organizan insólitos y audaces contenidos, se basan en la hibridación a partir de géneros o subgéneros diversos y buscan nuevas fórmulas narrativas alterando las viejas estructuras tradicionales, consiguiendo series de culto que se convierten en verdaderos fenómenos mediáticos» (Guarinos y Gordillo, 2011: 369).

Estas ficciones hacen que los espectadores tengan que esforzarse en entender y en captar el momento de la recepción de la serie, que ya no es tan automático. Así, pasan de ser meros sujetos pasivos a clientes de la televisión, que eligen por voluntad propia el consumo de esa serie por los retos que le proponen las mezclas de géneros. «La crisis genérica consiste en que, frente a un texto determinado, el espectador no sepa a qué atenerse, no tenga como referente los horizontes de expectativas habituales» (Tous, 2010: 58).

El género puro, aquel que no adquiere tintes de otros y se mantiene impenetrable, es prácticamente imposible de encontrar entre las series actuales que cuentan con un aceptable nivel de audiencia.

«En las series dramáticas los géneros de investigación criminal, forense o el género médico se mezclan con los dramas psicológicos; la ciencia ficción puede tener elementos de lo fantástico, el drama realista, costumbrista y las comedias pueden ser dramáticas» (Guarinos y Gordillo, 2011: 375).

Por otro lado, «el modelo clásico de comedia había llegado a su punto más álgido y el siguiente paso sólo podía ser la renovación a través del camino de la innovación creativa. Los orígenes de este nuevo tipo de comedia están motivados por razones industriales así como por las transformaciones televisivas derivadas de la hibridación de formatos televisivos en el panorama actual televisivo» (Bonaut y Grandío, 2009: 756).

De hecho, fueron tantos los que intentaron unir las fórmulas de la comedia con el drama que finalmente, con el éxito de *Ally McBeal* (David E. Calley, Fox: 1997-2002) —primer drama en ganar el Emmy como mejor comedia— nació la dramedia o el *dramedy*, que se define como:

«Formato de telecomedia de emisión semanal en capítulos de 50-75 minutos, destinado a todos los públicos (salvo casos de segmentación de

audiencias) para su consumo en horario de sobremesa y, sobre todo, *prime time*. Consta de repartos corales, susceptibles de variación. Sus tramas se caracterizan por la combinación de narraciones abiertas y de larga duración, que ofrecen elementos de continuidad y, cerradas, que concluyen en cada capítulo, representando en este sentido una revisión en clave de humor de las formas y contenidos de la *soap opera*» (Carrasco, 2010: 191).

En cuanto a las características propias de la creación cómica, existen diferentes instrumentos que ayudan en la generación de tramas de humor, tales como «El choque de contextos», «La tensión y la liberación», «La ley de los opuestos cómicos» o «La respuesta salvajemente inadecuada» (Vorhaus, 2017).

La clasificación de comedias según su tipología es muy amplia y López (2008: 26) las divide en comedias familiares, corales, con vehículos estrella, profesionales, sociales, raciales, generacionales o fantásticas, tal y como explican Padilla y Requeijo (2010: 196-97).

La aparición de géneros mixtos e híbridos ha creado una amplia gama de nuevos productos audiovisuales, que ponen en evidencia la decadencia de géneros tradicionales y bien definidos como la miniserie y la telenovela. «Se ha ido abandonando la estructura serial pura tanto como la episódica y ya no son características de un género concreto diferenciado de otro por esta característica. Y el gran género donde se encuentran las innovaciones narrativas más destacables es la serie dramática» (Guarinos y Gordillo, 2011: 373).

El drama contó desde la primera edad de oro con productos puntuales que se presentaban pioneros en los procesos de hibridación. Algunos ejemplos fueron *Jim West (The Wild Wild West)*, Michael Garrison, CBS: 1965-1969) un híbrido de series policiaca con western en un futurista siglo XIX repleto de tecnología; *Star Trek* (Genne Rodenberry, NBC: 1966-1969) también un ‘western’ mezclado con la ciencia ficción y el espacio o *Playas de China (China Beach)*, William Broyles Jr, John Sacret Young, ABC, 1988-1991) que hibridaba el drama médico con la comedia y el musical para representar la sociedad norteamericana en época de guerra. Sin embargo, fue con la llegada del cable y los canales ‘Premium’ cuando la producción de géneros híbridos despegó notablemente.

HBO fue fundado en 1972 por la compañía Time y nació como un canal de pago o ‘Premium’ (frente al cable básico sustentado por publicidad) con una programación formada por estrenos cinematográficos recientes además de competiciones deportivas. Sin embargo, son los dramas...

«...los que más decisivamente han ayudado a consolidar su imagen de marca girando en torno a tres ejes básicos: la colaboración con autores

consolidados, la utilización de temas tabú y la renovación de géneros y fórmulas narrativas» (Cascajosa, 2006: 25).

Las innovaciones genéricas y narrativas que ha llevado a cabo HBO se distinguen del resto de canales debido a que «ha apostado por exportar géneros muy poco comunes o directamente inéditos en series con personajes continuos [...] ha optado por géneros tradicionales que en la actualidad tienen una presencia escasa en el medio [...] pero más allá de ello las series de la cadena han buscado la hibridación» (Cascajosa, 2006: 31).

Algunas producciones del canal fueron: *Deadwood* (David Milch, HBO: 2004-2006) que mezcla *western* con género histórico; *Bajo escucha* (*The wire*, David Simon, HBO: 2002-2008) que es a partes iguales un relato policiaco y uno sobre *gangsters* o la reciente *Girls* (Lena Dunham, HBO: 2012-2017) que se presenta como una comedia dramática.

Durante los últimos años en la ‘era hipertelevisiva’ se ha producido una tendencia hacia la hibridación en el macrogénero, con ejemplos de series como *Galáctica: estrella de combate*, *Juego de Tronos* y *American Horror Story* (Raya, 2016: 11).

3.3. El género policiaco en la ficción

En el presente artículo, se va a usar el término género en referencia al contenedor de programas que comparten una serie de contenidos y tramas similares, como en el caso que aquí nos atañe, el género policiaco o criminal.

Las estructuras clásicas de las narraciones de ficción se diferenciaban en un primer momento en dos tipos: la estructura seriada y la capitular. En las primeras etapas de la televisión ambas se encontraban totalmente diferenciadas y este tipo de estructuras se atribuían a géneros opuestos, siendo la seriada propia del drama y la capitular de la comedia. Sin embargo, a día de hoy existen numerosos dramas con estructura capitular y viceversa.

«La ficción capitular (también denominada episódica o autoconclusiva) organiza un conflicto y su resolución en cada episodio de la serie, de tal modo que existe dependencia diegética (por los personajes y los espacios) pero independencia argumental entre todos los episodios del producto» (Guarinos y Gordillo, 2011: 376).

Otro término por el que se conoce a este tipo de series es el de procedimentales. Se presenta el caso de la semana que inicia y concluye en el mismo capítulo y carece de subtrama seriada, o, si existe, aparece de una forma super-

ficial y escueta. Originalmente, las series del género policiaco cumplían estas características capitulares. Sin embargo, en la actualidad las nuevas estructuras narrativas hacen que la antigua clasificación entre seriada y capitular sea insuficiente para catalogar todas las series que actualmente cubren la parrilla televisiva. Guarinos y Gordillo han creado una nueva clasificación en función de una muestra de 50 ficciones diferentes. Las nuevas series policiacas pertenecen a la estructura de ficción capitular con subtramas seriadas. Este tipo de estructura...

«...es muy habitual en series profesionales (policías, abogados, médicos, periodistas...), donde los elementos esenciales de la acción se plantean y resuelven dentro de un solo capítulo, pero las relaciones entre los personajes componen una serie de subtramas —esenciales en el conjunto de la serie, pero secundarias considerando cada capítulo individualmente— con continuidad a lo largo distintos arcos de episodios» (Guarinos y Gordillo, 2011: 376).

El género policiaco empezó a explotarse y definirse en los años cincuenta, por ser uno de los más sencillos de producir. El gran éxito de la década vino de la mano de Jack Webb, protagonista, guionista, productor y director de *Redada* (*Dragnet*, Jack Webb, NBC: 1951-1959). Esta serie, como explica Cascajosa (2005), «estableció la estructura básica del drama policial procedimental, con una fórmula episódica en la que el caso comienza y concluye en el mismo capítulo».

En la década de los sesenta el género no se explotó especialmente ya que se producían otros como el *western* o la ciencia ficción, o hibridaciones de ambas. En los setenta, el género se actualizó gracias a diferentes series como *Starsky y Hutch* (William Blin, ABC: 1975-1979) que incorporaba los valores estéticos de la década y la fórmula de las ‘películas de colegas’. Debido al alto nivel de violencia que se podía ver en la televisión, algunos productores y directores intentaron volver a recuperar la esencia del género detectivesco en el que destacaba la caracterización y el misterio más que las persecuciones y tiroteos. *Colombo* (*Columbo*, Richard Levinson, William Link, NBC: 1971-1978), un ingenuo y desastrado teniente de policía conseguía resolver casos y detener a los asesinos que siempre eran presentados en los primeros minutos del episodio. Sin embargo, el gran programa detectivesco de la década fue *Los casos de Rockford* (*The Rockford Files*, Stephen J. Canell, BBC: 1974-1980) en el que un antiguo convicto trabajaba como un cínico detective privado.

En los ochenta, el éxito del género vino de la mano de *Canción Triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, Steven Bochco, NBC: 1981-1987) que se mantuvo seis años en antena presentando casos y líneas temáticas mixtas, algunas episódicas y otras seriales, que hicieron que la audiencia se mantuviera fiel a esta ficción. En esta década también se explotó a la pareja de protagonistas, un hombre y una mujer, en las series *Remington Steele* (Robert Butler, Michael Gleason, NBC: 1982-1987) y *Luz de Luna* (*Moonlighting*, Glenn Gordon Caron, NBC: 1985-1989).

En los años posteriores grandes series policiacas cerraron la segunda era de oro del drama televisivo y dieron paso a la etapa en la que nos encontramos: *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, ABC: 1990-1991) con la característica principal de dedicar toda su serie a un solo asesinato; la franquicia *C.S.I.: Crime Scene Investigation* (Jerry Bruckheimer, CBS: 2000-2016), género policiaco hibridado con la ciencia forense al igual que *Bones* (Hart Hanson, FOX: 2005); *Mentes Criminales* (*Criminal Minds*, Jeff Davis, CBS: 2005-) o *Navy: Investigación Criminal* (*NCIS*, Donald P. Bellisario, Don McGill, NBC:2003-) protagonizada por una coralidad de personajes; o *Elementary* (Robert Doherty, CBS: 2012-); o *Castle* (Andrew W. Marlowe, ABC: 2009-2016) que renuevan el género siendo protagonistas de este tipo de series sin ser policías ni detectives. Estos son algunos de los importantes títulos que han llevado al género a ocupar una gran parte del *prime time* televisivo.

3.4. La creación del protagonista del género

«Como punto de partida, en la base de todo método de construcción narrativa encontramos tres elementos fundamentales: el personaje, la acción y el conflicto, que se entrelazan dando lugar a la estructura dramática» (Galán Fajardo, 2007: 1).

El personaje es el elemento diferenciador de este tipo de series y aquel con el que los espectadores se identifican y se ven reflejados. Como explica Carrión (2011:63), «las series se consumen. Producen adicción. [...] Por tanto, comenzar a verlas significa saber que es muy probable que, si las ves enteras, acabas sintiendo empatía por sus personajes, enamorándote y dependiendo mínimamente de ellos». El personaje es aquel factor que la audiencia recuerda con más facilidad, de una forma icónica. Es casi imposible no recordar al despistado Colombo; a la amable y educada escritora de novelas Jessica Fletcher; o a la fría y lógica antropóloga forense Temperance Brennan, más conocida como Bones. Todos ellos han sido bien contruidos narrativamente, lo que supone, en buena medida, el éxito y la longevidad de sus series.

En toda historia existe, al menos, un personaje que actúa por un motivo y para conseguir un objetivo, lo que hace que la trama avance. Sin embar-

go, lo habitual es que existan múltiples personajes, por lo que es necesario clasificarlos. Existen diferentes metodologías para la organización de dichos personajes.

Seger (1991: 223-234) divide a los personajes en cuatro categorías según su función en la historia. Se pueden diferenciar los personajes principales (que incluyen al protagonista, antagonista y el personaje de interés romántico), los papeles de apoyo (con el confidente, el catalizador y otros que proporcionan masa y peso), los personajes que añaden otra dimensión (de contraste) y los personajes temáticos. Fernández Díez y Bassiner Castilla (1996), realizan una distribución de personajes muy similar a la de Seger.

En primer lugar, encontramos al protagonista, como el más importante de los personajes principales. Para Pérez Rufi (2011), el personaje principal tiene unas competencias exclusivas, entre ellas la de focalizar y organizar el relato, pues será el personaje que habitualmente llena el mayor número de planos y escenas y sobre el que más información se ofrece; además debe estar presente en los momentos más importantes de la trama, enfrentarse con el antagonista, protagonizar el clímax y el desenlace final, ser el responsable del planteamiento del tema y, por último y muy importante, el protagonista es el personaje con el que se identifica y empatiza el espectador.

Por otra parte, la mayoría de las historias presentan un oponente, un enemigo, un antagonista, alguien con quien el protagonista va a tener que enfrentarse para lograr su objetivo. La mayoría de las veces este personaje principal será una persona o un conjunto de ellas, aunque en ocasiones también puede ser una catástrofe natural (tornados, terremotos, tormentas), una enfermedad, una epidemia o contagio, un problema psicológico, un animal o un monstruo, por ejemplo, dependiendo del carácter de la trama.

Existe también un tercer personaje dentro de la categoría de personajes principales siguiendo la clasificación de Seger. En casi todas las historias existe otro personaje llamado de interés romántico. Este personaje da lugar a una historia de amor que se desarrolla en una subtrama relacionada con la trama principal y que en muchas ocasiones gana protagonismo sobre dicha trama o línea de acción primordial.

Además de los personajes principales, pueden intervenir muchos otros que, genéricamente, Seger y Fernández Díez y Bassiner Castilla clasificarán como de apoyo, con funciones particulares en la historia.

Un tipo de personaje muy utilizado es el confidente a quien el protagonista manifiesta sus pensamientos y en su relación con él revela aspectos de su carácter. También podemos encontrar otros personajes secundarios que actúan como catalizadores, es decir, «como provocadores de sucesos que

impulsan la acción y mueven a actuar al protagonista» (Fernández Díez y Bassiner Castella, 1996: 30). Otros son aquellos que crean la ambientación, que contextualizan al protagonista o le dan relieve —personajes de masa y peso— y por último los personajes de contraste, que son aquellos que poseen unas características diferentes a otros que forman un colectivo debido a sus rasgos comunes.

Todos los personajes necesitan de una caracterización para que resulten verosímiles, creíbles y reales; en resumen, para crear un personaje redondo —complejo y multidimensional, con gran variedad de rasgos— que viva una historia y haga avanzar la serie. Tal y como explica Galán Fajardo (2007), los modelos de caracterización suelen observar un esquema similar, que se construye alrededor de tres ejes fundamentales: la descripción física, psicológica y sociológica.

Field (1984), sin embargo, reduce a cuatro los elementos necesarios para conseguir un buen personaje: la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud. La necesidad dramática viene dada, según diversos autores como Fernández Díez y Bassiner Castella (1996) por la motivación, que actúa de estímulo o detonador que hace que el argumento no decaiga y por los objetivos o las metas a lograr, que impulsarán al protagonista al clímax una vez los consigan.

En cuanto al punto de vista, tal y como expone Galán Fajardo (2007),

«...todo personaje, al igual que toda persona real, posee una postura u opinión ante un acontecimiento —aunque esta postura sea simplemente pasiva— y un punto de vista que puede servir para identificarnos con él. Por otra parte, los valores y las actitudes son otro modo de mostrar una posición (...) El arco del personaje —su evolución a lo largo de la historia— viene determinado por sus cambios de carácter, por lo que resulta imposible configurar una tipología definida, a causa de la complejidad particular de cada persona. Sin embargo, los temperamentos han sido tipificados desde Hipócrates. Se distinguen dos tendencias naturales del comportamiento: la extraversión y la introversión» (Galán Fajardo, 2007: 3).

Según la clasificación de Sánchez Escalonilla (2001), los personajes extravertidos, que extraen su energía de sus relaciones con el exterior pueden ser sanguíneos (personas equilibradas, buenos comunicadores y sociables que no reprimen sus emociones, inician relaciones con facilidad, son afables, dicen lo que piensan y son seguros de sí mismos) o coléricos (personajes que actúan llevados por el impulso y son frecuentes sus estados de euforia. Tienden a

dejarse dominar por las pasiones. Son precipitados y espontáneos, incapaces de ocultar opiniones y sentimientos). Por otro lado, los introvertidos pueden dividirse en famélicos (reflexivos, silenciosos, imperturbables y, en ocasiones, irritablemente prudentes que miden siempre sus palabras y dominan sus pasiones) o melancólicos (tímidos, sensibles, fáciles de herir; mienten con frecuencia para ocultar sus sentimientos y dudan, tienden al escrúpulo y sienten remordimientos de conciencia) (Sánchez Escalonilla, en Galán Fajardo, 2007: 7).

Para la creación de personajes audiovisuales redondos, dinámicos y verosímiles hay que tener en cuenta multitud de factores que permitan dotarle de una dimensión profunda. Hoy en día, la práctica totalidad de los guionistas conocen las técnicas necesarias para que sus personajes triunfen y las series que protagonizan se mantengan en pantalla durante varias temporadas. Sin embargo, algunos destacan más que otros por su originalidad, la trama que protagonizan y cómo afrontan los retos que se les presentan. Un ejemplo de este tipo de personaje es Castle, creado por Andrew Marlowe, y sobre quien se va a centrar el estudio de caso del presente artículo, por ser el protagonista de un drama policial cómico.

4. Análisis del personaje principal y su discurso: 'Castle', ABC (2009-2016)

Richard Edgar Castle es el protagonista principal de la serie homónima, *Castle*, que empezó a emitirse en 2009 en la cadena ABC y finalizó en mayo de 2016. La serie hibrida de forma excepcional el drama policial con las comedias profesionales con un personaje protagonista como vehículo principal del humor. Castle es un afamado y millonario escritor de novelas de misterio de Nueva York. Richard Edgar Castle es su nombre legal pues se lo cambió al cumplir la mayoría de edad para poder escribir bajo ese pseudónimo. Se puso de primer apellido Edgar en honor al escritor Edgar Allan Poe, y de segundo Castle, que en términos anglosajones se refiere a la pieza de la torre del ajedrez. Utilizó este nombre también para hacer referencia y homenajear al famoso escritor Stephen King, cuyo apellido se corresponde también con una pieza de ajedrez, el rey.

En ningún momento de la serie se especifica la edad del protagonista, que está comprendida entre los treinta y cinco y los cuarenta años aproximadamente. Esto se puede deducir debido a que tiene una hija de quince años de edad al comienzo de la serie y fue padre después de su paso por la universidad.

En cuanto a su físico, uno de los ejes fundamentales de la construcción del personaje, es descrito en diversas ocasiones por mujeres que aparecen en la trama como «terriblemente guapo y atractivo». Es alto y fuerte, con una bonita sonrisa, ojos azules y el pelo oscuro siempre engominado. Su forma de

vestir podría considerarse apropiada y arreglada pero informal, con vaqueros, camisa desabotonada en el cuello y americana. Nunca lleva corbata. Su estilo en la indumentaria, su manera de moverse y de actuar dan a entender que es una persona segura de sí misma, que se encuentra a gusto con su cuerpo y se siente guapo. Las múltiples relaciones sentimentales con diferentes mujeres son prueba de su éxito con el sexo opuesto.

Creció en una familia disfuncional, pues nunca conoció a su padre —en temporadas avanzadas se descubriría su condición de espía— y su madre se pasaba la mayor parte del tiempo trabajando en la que fue la carrera de su vida, actriz en Broadway. Su primera novela alcanzó la fama a una edad muy temprana y escaló puestos en las listas de éxitos en poco tiempo. Lo tiene todo: mujeres, dinero y juventud por lo que nunca llegó a madurar del todo. Su personaje es infantil, caprichoso, espontáneo y con una mente e imaginación sin límites.

En el primer episodio de la serie, Flores para tu tumba (#1x01: *Flowers for your grave*, Rob Bowman ABC: 2009) la inspectora Kate Beckett lo describe como «un niño con una bolsa de chuches, incapaz de tomarse nada en serio». A lo largo de la serie la inspectora sigue haciendo referencias al carácter infantil de Castle. Él mismo reconoce que es «un niño dentro de un cuerpo de adulto» en el capítulo La vuelta de los muertos vivientes (#4x22: *Undead Again*, Bill Roe, ABC: 2012).

En cuanto a su vida sentimental, ha estado casado dos veces: su primer matrimonio fue con la madre de su hija, Meredith, una alocada actriz que no tenía tiempo para ocuparse de su hija —paradójicamente se repite la misma situación que vivió Castle con su propia madre, Martha—. Después llegó Gina, su editora, quien después de su divorcio sigue ejerciendo ese papel. Ha criado a su hija Alexis en la opulencia, nunca le ha faltado de nada pero ella nunca se convirtió en una niña malcriada o caprichosa, la considera la hija perfecta. De hecho, en una entrevista Nathan Fillion describió la relación de Castle con su madre y su hija de esta manera:

«Castle is very much mothered by his 15-year-old daughter, and at the same time he turns around and mothers his own mother. So it's not a typical nuclear family. It's a very interesting relationship. His daughter does a great deal for him and makes him a better person» (*Popsugar*, 2009).

Alexis y Martha se van a convertir en personajes ‘confidentes’, pues será con ellas con quien comente su situación sentimental con Beckett y quienes aporten información sobre el pasado —con lo que se creará la biografía— de

Castle. Además, en muchas ocasiones, serán ellas quienes, sin darse cuenta, le darán la pista que resuelva el asesinato propio del capítulo.

Richard Castle, según la clasificación del Sánchez Escalonilla (2001), tiene una personalidad extravertida en todos los aspectos. Se puede afirmar que su temperamento es sanguíneo y colérico pues su vida y su persona es equilibrada; es un buen comunicador, sobre todo a través de sus novelas; es sociable e inicia relaciones —en este caso con Beckett y la gente de la comisaría— con facilidad y es seguro de sí mismo. Además, Castle se caracteriza por «ser impulsivo, espontáneo y precipitado, sobre todo a la hora de ofrecer una teoría alocada sobre los motivos del crimen que están investigando. Es incapaz de ocultar sus sentimientos o guardarse sus opiniones o puntos de vista —uno de los cuatro aspectos importantes del personaje para Field (1984)—, aunque el resto de la gente las considere ideas tontas o simples locuras». Respecto a las características humorísticas que propone Vorhaus (2017), en la serie observamos constantes inclusiones de «respuestas salvajamente inadecuadas» y de momentos de «tensión y liberación». Además, Castle funciona como un opuesto cómico natural frente a la seriedad de Kate Beckett, sobre todo en las primeras temporadas de la serie, lo que potencia todavía más su papel y personalidad humorística.

Uno de los atributos principales que caracterizan al protagonista de esta serie es su desobediencia e imprudencia en cuanto a los peligros a los que se enfrenta acompañando al departamento de homicidios de Nueva York. Es arriesgado y temerario y nunca hace caso de los consejos de la inspectora Beckett.

Otro rasgo peculiar del escritor es su aparente carácter supersticioso. Parece creer en fenómenos, leyendas y mitos que escapan a la razón, lo que le convierten en un personaje simpático y entrañable. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en el capítulo titulado La vuelta de los muertos vivientes (#4x22: *Undead Again*, Bill Roe, ABC: 2012). En primera instancia parece una entrega totalmente dramática en la que Castle decide que ese será su último caso en la Comisaría 12. El protagonista se encuentra serio y triste, carente de su habitual sentido del humor. Sin embargo, los acontecimientos sufren un giro inesperado al descubrir que la víctima ha sido asesinada por un zombie, suceso que motiva a Castle y a su mente sin límites.

Este capítulo resultará esencial también para un giro en la necesidad dramática, uno de los cuatro puntos esenciales para la creación de un buen personaje según Field (1984). La motivación de Castle durante los primeros capítulos fue la de hallar inspiración para el personaje principal de su nueva saga de libros. La encontró en la inspectora Kate Beckett y en ella basó a la protago-

nista de sus nuevas novelas, Nicki Heat. Sin embargo, ese no fue el motivo —el detonador que hace que una trama no decaiga— que mantuvo a Castle durante cuatro años acompañando a la inspectora de homicidios. El motivo principal era el amor. Castle hace patente sus sentimientos hacia Beckett en la segunda temporada, pero no se declara hasta el último capítulo de la tercera, cuando Kate recibe un disparo. Sin embargo, debido al estrés post-traumático ella es incapaz de corresponderle. Es en este episodio (#4x09), en el que Kate, el personaje de interés romántico de Castle, deja entrever que ya está preparada para afrontar sus sentimientos y comenzar una relación con él. No obstante, no será hasta el siguiente —titulado Siempre (#4x23: *Always*, Rob Bowman, ABC: 2012)— en el que ambos inicien el esperado romance por los seguidores de la serie llegando así a la meta y alcanzando el clímax. A partir de este punto, la necesidad dramática de la serie y la motivación de Castle vendrá de la necesidad de proteger a Beckett y de guardar su relación en secreto, aunque posteriormente y por necesidad argumental la pareja dará a conocer su amor, se casarán y formarán una familia.

La curiosidad es otra de las particularidades más características de Richard Castle. En el episodio piloto Flores para tu tumba (#1x01: *Flowers for your grave*, Rob Bowman ABC: 2009) la inspectora Beckett le detiene por haber robado información sobre el asesinato sólo para curiosear y fisgar en los detalles más escabrosos del asesinato. Numerosas situaciones en las que la intriga será más fuerte que el sentido común y que hará que el protagonista se entrometa en situaciones que no le competen y que ocurrirán a lo largo de todas las temporadas.

Con el paso del tiempo y el avance de la serie, se hace patente el cambio moderado del personaje principal, porque, aunque se sigue comportando de manera infantil y temeraria en multitud de ocasiones, empieza a presentar síntomas de madurez en sus relaciones personales. Parece que ha centrado sus objetivos y metas y ha aprendido a compartir aspectos de su vida con su pareja y amigos —y por tanto, con la audiencia—.

5. Conclusiones

La personalidad de Castle es sumamente atrayente, no solamente para la Inspectora Beckett, sino también para los espectadores. El éxito de este personaje reside en la presentación de su personalidad imperfecta y brillante a la vez. Puede parecer un inconveniente que el protagonista de una serie de televisión se mueva en los límites opuestos de su personalidad. Sin embargo, no es el caso de Castle, pues aunque se lleve al personaje al extremo —prácticamente rozando al esperpento en algunas de sus características— lo hace más real y hace también que

el espectador simpatice más con el personaje, resultando divertido el comportamiento irreverente e irresponsable de Castle pero, a su vez, sorprendiendo con su labia o su alto nivel de inteligencia y agudeza mental.

Aunque en este estudio de caso se hayan destacado sus ‘características negativas’ debido a que potencian el arquetipo de bufón que desempeña Castle en su serie, cabe reconocer que es una persona culta, con ética en muchos aspectos e inteligente. En el episodio de la sexta temporada titulado En busca de la pista (#6x06: *Get a clue*, Holly Dale, ABC: 2013) es Richard quien, a través de una carta y unas pistas al más puro estilo *Código Da Vinci*, resuelve el asesinato de una joven que iba tras el tesoro perdido de sus antepasados. Un capítulo que mezcla audacia, aventuras, ironía y humor y que llevará a Castle y a Beckett a mostrar su conocimiento sobre historia, religión, simbología y la propia ciudad de Nueva York y en el que Castle no decepciona.

Son todos los rasgos y las facetas de *Castle* descritas anteriormente las que personifican el humor en el protagonista principal y que permiten afirmar que la serie es una hibridación genérica entre drama policiaco y comedia, donde se relativizan las acciones dramáticas más puras como los tiroteos, la sangre, las persecuciones, en pos de la historia, la investigación, la resolución imaginativa del caso y las vivencias de los personajes principales. Ya han existido antecedentes puntuales en la historia que mostraban un formato y unas características similares como la ya mencionada *Colombo* (*Columbo*, Richard Levinson, William Link, NBC: 1971-1978), en el que el protagonista era el foco principal de la trama.

Sin embargo, en la última década está surgiendo una tendencia a explotar esta fórmula humorística en una pareja de protagonistas principales, en especial la formada por una autoridad y un civil. Además, cabe destacar que posee más relevancia, paradójicamente, el civil que el investigador en todas estas nuevas series de drama policiaco. Algunos ejemplos de ello son la estudiada *Castle* (Andrew W. Marlowe, ABC: 2009-2016), *Elementary* (Robert Doherty, CBS: 2012-) o *Einstein* (Thomas Jahn, SAT.1: 2015-) entre otras. Esta propensión al uso de modelos humorísticos fusionados con las series de carácter procedimental surgieron con ficciones como *Remington Steele* (Robert Butler, Michael Gleason, NBC: 1982-1987) o *Luz de Luna* (*Moonlighting*, Glenn Gordon Caron, NBC: 1985-1989), pero no sería hasta la llegada de *Monk* (Johnatan Collier, USA Network, 2002-2009) cuando se conociera el verdadero potencial de este tipo de hibridación. De hecho, la serie ganó durante varios años el premio Emmy y el del Sindicato de Actores a la mejor interpretación como actor principal de comedia aun siendo un drama criminal.

Se pueden observar evidentes diferencias entre los dramas policiacos aquí descritos con los que llevan más tiempo en pantalla y que destacan otras facetas que no son la cómica y humorística. La franquicia *C.S.I* (Jerry Bruckheimer, CBS: 2000-2016) hibrida el género policiaco con la ciencia forense; *Mentes Criminales* (*Criminal Minds*, Jeff Davis, CBS: 2005-) fusiona sus características con el estudio de la psicología y la conducta humana; o *NAVY, investigación criminal* (*NCIS*, Donald P. Bellisario, Don McGill, NBC:2003-) mezcla el drama policiaco con el ejército y el sentimiento patriótico, por ejemplo. Todos ellos tienen la característica común de poseer un reparto coral. En estas series los personajes poseen el mismo nivel de relevancia y apenas se conocen aspectos de sus vidas privadas, lo que impide al espectador identificarse con ellos de la misma manera que lo harían con Sherlock Holmes, Patrick Jane o Castle. Son sus aspectos más cotidianos y ordinarios los que hacen de ellos unos protagonistas simpáticos y entretenidos.

Además, el hecho de destacar situaciones cotidianas más propias de las comedias de situación, por encima de las acciones puramente dramáticas como las persecuciones o los tiroteos es lo que lleva a los espectadores a decantarse por un tipo de drama policiaco o por el otro, buscando quizá más la diversión en detrimento de los horrores de la muerte y las peores facetas de la condición humana. Ya que la realidad informativa es crítica y dura, en general, como tendencia, la ficción tiende a hacerse amable y busca edulcorar los sucesos. Las buenas cifras de estas series son innegables y, por ello, se puede intuir la aparición, cada otoño, de nuevos títulos que pretendan entretener a la audiencia con tramas originales. Al fin y al cabo, la primera y primordial función de la ficción es esa: entretener.

6. Bibliografía

- BONAUT, J. y GRANDÍO, M. (2009). Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 753-765. Recuperado de: goo.gl/9afxeP
- CARRASCO, Á. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*, 1, 174-200. Recuperado de: goo.gl/yQ1xvA
- CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2005). *Prime Time. Las mejores series de televisión americanas, de CSI a Los Soprano*. Madrid: Calamar.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2006). No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *Zer, Revista de Estudios de Comunicación*, 21, 23-33. Recuperado de: goo.gl/FRG9z2

- CASCAJOSA VIRINO, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias: revista de historia del cine*, 29, 7-31. Recuperado de: goo.gl/QBj3zb
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes Editorial.
- CORTÉS, J. Á. (1999). *La estrategia de la seducción: la programación en la neotelevisión*. Pamplona: EUNSA.
- DEL CAMPO, E.; PUEBLA, B. e IVARS, B. (2016). Las series de televisión. ‘Multi-verso’ objeto de estudio en comunicación. *index.comunicación*, 6 (2), 13-19.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, F. y BASSINER CASTELLA, J. (1996). *Arte y técnica del guion*. Barcelona: Ediciones UPC, S. L.
- FIELD, S. (1984). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.
- GALÁN FAJARDO, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Revista CES Felipe II*, 7, 1-11. Recuperado de: goo.gl/627SHc
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2010). La quiebra de los paradigmas audiovisuales: Hibridación vs. canon. *Revista Latina de Comunicación Social*, 23-42. Recuperado de: goo.gl/ZjDv5P
- GUARINOS, V. y GORDILLO, I. (2011). “Kate, we have to go back”. Idas y vueltas de las nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional en la hipertelevisión, en: PÉREZ-GÓMEZ, M. Á. (coord.) (2011). *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, 367-383. Recuperado de: goo.gl/GZaY81
- IMBERT, G. (2011). De la hibridación a la licuefacción de las categorías e identidades en la postelevisión. *Cuaderns del CAC*, 33, 15-20. Recuperado de: goo.gl/xBxJe1
- MARTA-LAZO, C. (2011). Los géneros audiovisuales en el ciberespacio, en *IV Congreso Internacional de Análisis Fílmico: Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, 228-238. Recuperado de: goo.gl/kLFYd3
- MARTA-LAZO, C. (2012). *Reportaje y documental: de géneros televisivos a ciber-géneros*. Gran Canaria: Ediciones Idea.
- PADILLA, G. y REQUEIJO, P. (2010). La *sitcom* o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas. *Fonseca, Journal of Communication*, 1, 188-218. Recuperado de: goo.gl/BamYCa
- PÉREZ RUFÍ, J. P. (2011). Construcción del personaje en cine y televisión. Universidad de Extremadura. Recuperado de: goo.gl/EG70WK
- Popsugar* (2009). Nathan Fillion on Playing the Childlike Richard Castle. Entertainment Interview With Nathan Fillion About Starring in New ABC Series Castle. Recuperado de: goo.gl/52mcqe

- RAYA BRAVO, I. (2016). La tendencia hacia la hibridación en el macrogénero extraordinario durante la era hipertelevisiva. Casos de estudio: *Galáctica: estrella de combate*, *Juego de Tronos* y *American Horror Story*. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 3(6), 11-18.
- SEGER, L. (1999). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Ediciones RIALP, S. A.
- TOUS, A. (2010). *La era del drama en televisión*. Barcelona: UOC Press.
- VORHAUS, J. (2017). *Cómo orquestar una comedia*. Barcelona: Alba Editorial.

Para citar este artículo: Marta-Lazo, C. y Abadía Urbistondo, A. (2018). La hibridación entre el género policiaco y la comedia en la ficción televisiva norteamericana. Estudio de caso de *Castle*. *index.comunicación*, 8(1), 11-29.

