

«La familia tiene su origen en el malentendido, en el desencuentro, en la decepción [...] ¿Qué están unidos por lazos legales, derechos, obligaciones, etcétera? No, la familia está esencialmente unida por un secreto, está unida por un no dicho» (MILLER, 2006: 341)

Iván Bort Gual  
Almudena Forner Domingo  
Shaila García Catalán

# ***BIG LOVE: EL TRAVELLING LÍCITO<sup>1</sup>***

Nos despertamos con Bill. Nos ofrecen de él una imagen de impotencia que parece canjear por un billete que deja en la mesilla de noche de una mujer. Impotencia que va acompañada de frustración, la cual aumenta con su reflejo ante el espejo. La situación se presta al equívoco; es su mujer, una prostituta, su amante. Cuando sale de la casa, emplazada en uno de esos aparentemente idílicos barrios residenciales de impolutas fachadas, se dirige al coche sorteando el riego del césped, pero antes de entrar en él una panorámica nos conduce a la mirada de una adolescente desde la casa de al lado que le interpela a través de un gesto de advertencia que aún nos resulta indescifrable.

Nos quedamos con ella, obediente a las órdenes de su madre en una mañana ajetreada. Cuando esta familia sale de la casa, nos trasladamos a un

tercer hogar, limítrofe con los anteriores, espacio para el encuentro de una tercera mujer al cuidado de dos niños.

Cuando Bill llega al trabajo le presentan el resultado de un *spot* publicitario en la televisión en el que él se muestra como imagen pública y reclamo de *Henrickson's Home Plus*, empresa de artículos para el hogar que dirige.

Volvemos con la primera mujer, Nicki, que recibe sus compras a domicilio acompañada de sus dos hijos. Acude a la casa vecina, la de la tercera mujer, Margene, con uno de los paquetes recibidos como regalo.

Margene y Nicki mantienen una conversación donde Bill aparece como algo en común entre ellas, y también una tercera mujer, Barb, que, de un modo u otro, parece ostentar un cierto orden de superioridad jerárquica sobre las otras dos.

### Tres mujeres

Así se nos revela la génesis del episodio piloto (#1x01: Pilot, Rodrigo García, HBO: 2006)<sup>2</sup>; Bill Henrickson (Bill Paxton), junto a sus tres esposas, Barb (Jeanne Tripplehorn), Nicki (Chloë Sevigny) y Margene (Ginnifer Goodwin), y sus siete hijos, forman una familia polígama.

*Big Love* (Mark V. Olsen, Will Scheffer, HBO: 2006-) transcurre en la medida en que la familia Henrickson trata de hacer posible una realidad ilegal para el Estado<sup>3</sup>. Así, la enunciación y, por tanto, la identificación, cae del lado de Bill, quien se erige como el sostén del relato: padre de familia, jefe de una empresa, amante equilibrado.

Su responsabilidad va adherida a una continua puesta a prueba de su imagen. Bill pone cara a los *spots* publicitarios de *Henrickson's Home Plus*, se presenta ante Roman Grant (Harry Dean Stanton) —suegro, profeta y siniestro deudor de fantasmas de un pasado impo-

vierte en el pilar que todo lo sostiene. Como dice Margene en *Eclipse* (#1x04, Michael Spiller, HBO: 2006), «*Todo se descontrola cuando no estás*». Es hermano e hijo. Le reconocen por sus discursos públicos y se erige como la figura del líder. Y cuando todo eso duerme, se queda frente al espejo. Así es como despertamos y acabamos el día —o la temporada—, junto a él y su soledad.

Barb es la primera mujer, con quien compartía su vida cuando Bill huyó de sus orígenes y se decidió a practicar la monogamia. Con ella su situación pasaba por ser la de un matrimonio con tres hijos —Sarah (Amanda Seyfried), Ben (Douglas Smith) y Teeny (Jolean Wejbe)— que habían conquistado la normalidad, llegando a plasmar la idealizada imagen del *sueño americano*. De repente la enfermedad tambalea esos cimientos: a Barb se le diagnostica un cáncer que hace estallar ese trasunto de felicidad, introduce lo trágico de la

como rechazo de sus fundamentos vitales. Nicki se convierte, en unas controvertidas circunstancias que permanecen ignotas en el presente del relato, en la segunda mujer de Bill, acometiendo así el primer paso hacia un desmoronamiento de su ideal como referente social y, sin remisión, a condenarlo a vivir permanentemente en la ocultación de su realidad íntima. La función primordial de Nicki en el seno de esa nueva familia que compone será ayudar a Barb a superar las consecuencias de su enfermedad —no sólo físicas— y afrontar las secuelas emocionales de un escenario hasta entonces inconcebible. Criada en la exaltación de la austeridad, en una sociedad endogámica que reniega del progreso económico y social, Nicki se nos presenta no obstante como una compradora compulsiva, adicta al uso indiscriminado de una(s) tarjetas(s) de crédito en tiendas *online* —perversa metáfora de ese avance tecnológico que sus Principios repudian— que posibilitan el enmascaramiento de su traición. Sin embargo es ella quien, en el núcleo de una pretendida armonía, persigue permanentemente la sospecha, el engaño, ejerciendo el papel de la eterna controversia. Con Nicki, Bill tiene dos hijos, Wayne (Keegan Holst) y Raymond (Garrett Gray).

Si Barb representa la sensatez, la madurez, lo materno; Nicki se caracteriza por su aparente frialdad, su amenazante mirada de envidia y desconfianza y, a su vez, por una lucha intensa por no traicionar a los Principios<sup>4</sup>; Margene, la tercera mujer, encarna la inocencia, la pureza y la ingenuidad. Margene, la más joven de las mujeres —con quien Bill tiene dos hijos más y finaliza la primera temporada en el inesperado anuncio de la espera de un tercero— representa la frescura de la inexperiencia. Pasa por momentos de desidia, de atracción por la inercia —como da cuenta su casa sin amueblar— y al mismo tiempo, se muestra siempre dispuesta a asumir responsabilidades mientras se queja por no ser tomada en cuenta porque en numerosas ocasiones desconoce qué ocurre al no confiarsele cier-

Bill se divide en tres en el espejo. *Piloto* (#1x01: Pilot, Rodrigo García, HBO: 2006)



sible de saldar— sin miedo aparente y con el porte elegante que destaca en un ambiente que vacila entre lo oscuro de las negociaciones y un entorno bucólico. Es marido, padre. Para su entorno social es un ciudadano común, vecino de una madre soltera y una niñera. Toda la familia adopta una posición importante en el conjunto pero él se

incertidumbre y plantea, como huida hacia delante, la posibilidad de que otra mujer pueda asumir el vacío. Así se acepta la práctica de la poligamia que supone, para Bill, el retorno a un pasado del que no conseguirá zafarse. Un pasado que se hace evidente en la figura de Nicki, hija del profeta de la comuna que años atrás Bill abandonó

tos asuntos. Despistada e incapaz de guardar un secreto, se presenta cándida y transparente, hecho que pone en peligro el sostenimiento de la doble vida de la familia, como podemos observar con su comprometedor amistad con unos vecinos demasiado curiosos. En *Bautismo* (#1x10: The Baptism, Michel Lehman, HBO: 2006) será bautizada por Bill en una emotiva escena final en la que manifiesta su total compromiso y amor incondicional por la familia en la que se integra.

### El travelling: el plano que no se detiene en una sola mujer

Los mecanismos discursivos del relato comprometen al espectador con el peso de una pausada cotidianidad de las escenas y de rebosantes campos familiares. En *Big Love* no hay grandes expectativas ni bruscos giros dramáticos. Combina lo sutil y lo poético con una aguda atención al detalle que no está exenta de una realización que atiende a la coralidad familiar en todos sus matices.

En *Big Love*, la enunciación no puede ser sino irónica, pues presenta la familia, el amor, la responsabilidad, el trabajo y una serie de valores privilegiados en Norteamérica con una rigurosa cotidianidad que se detiene en los guiños para el espectador, metáforas entre lo absurdo y el sentido común que afila los límites entre lo ordinario y lo extraordinario. Se destituye el ideal de amor concebido en su exclusividad y llevado hacia la diferencia.

Resultan paradigmáticos los *travellings* de seguimiento, a través de los cuales acompañamos a Bill entrando en casa, besando a cada una de sus tres esposas y saludando a sus hijos, hasta que todos se reúnen en la cena. En *Big Love* es fundamental el uso semántico del *travelling* frente a la dialéctica clásica de plano-contraplano. Mientras está funciona suponiendo un fuera de campo estrictamente habitado y en tensión de corresponderse, el *travelling* tiene la función de reunir, de crear un campo lleno, sin fuera de campo, permitiendo elidir el montaje. Sin duda, el

relato de *Big Love* es una apuesta por la reunión, por lo compartido, y es el *travelling* la apuesta formal que licita la poligamia, que metaforiza lo posible de lo que no se puede decir ante la ley del *Otro* social. Lo que aborda al espectador de *Big Love* es una pregunta por la articulación del amor y la familia sin tener que efectuar un corte o tomar una sola elección en consonancia con la moral cultural.

En este sentido —el de la función de sutura que ejerce el *travelling* lícito en *Big Love*— podemos remitir al texto de Gómez Tarín (2004) en su pretensión de analizar este mismo propósito en la evolución de la (re)presentación de la condición femenina —«condición (calidad, carácter estado naturaleza...) *femenina* (delicada, fina, blanda, débil, suave) por oposición a lo masculino»— a lo largo de la historia del cine. Así, el *travelling* lícito que descubrimos en *Big Love* no es sino la última parte del trayecto de un «*travelling* simbólico que ha venido recorriendo el flujo de los textos cinematográficos, como mecanismos espectatoriales que liman las asperezas de una hegemonía sistémica en nuestra sociedad» (GÓMEZ TARÍN, 2004: 2).

Ahora bien, aunque la apuesta formal —y moral— de la enunciación abrigue la poligamia en el hogar a través del *travelling* no debemos olvidar que en la medida en la que el relato atiende a las escenas familiares, éstas sólo se sostienen a través del secreto y, por tanto, del corte cinematográfico. Pero ¿en qué consiste el secreto de la (cualquier) familia? Éste no es otro que el goce de los cuerpos, un goce que se quiere único y todo. Es ese goce de los cuerpos el que en el cine clásico habita el fuera de campo, exigiendo el corte del montaje como poética de lo *permisible* y lo *decible*. Así, no sólo las mentiras y los secretos se hacen imprescindibles para sobrevivir ante la ley de la institución, sino también para regular los lugares en la familia, de manera que la circulación del secreto familiar hace avanzar la trama de muchos de los capítulos. No olvidemos que la poligamia sólo se



Todo se desdibuja menos Barb. Utilización retórica del enfoque en *Amantes* (#1x05: Affair, Alan Taylor, HBO: 2006)

hace sostenible a partir de una rigurosa distribución interna de horarios y reglas que regulan el goce, de modo que algo debe ser velado para la mirada y, por tanto, debe prescindir de la continuidad estilística del plano secuencia. De hecho, cada esposa en *Big Love* desea protagonizar en exclusiva la escena, construir su amor en contraplanos eludiendo que fuera de campo aguarda otra mujer. Un ejemplo de ello es el insólito *affaire* de Bill y su primera esposa, Barb, en *Amantes* (#1x05: Affair, Alan Taylor, HBO: 2006), episodio en el que abundan los contraplanos, los primeros planos y una utilización retórica del enfoque para recorrer el juego de la seducción en la paradójica situación de tener una relación extramatrimonial con el propio matrimonio.

Así, pese a que el *travelling* permita dar imagen a lo ilegítimo del sexo —la poligamia—, insiste cierta imposibilidad en la relación de los cuerpos que precisa de lo estrictamente cinematográfico, la sutura fílmica. Es decir, a pesar de la ilusión de continuidad del *travelling*, el relato continúa exigiendo velar el vacío entre la costura. Ese va-



Una mesa demasiado grande puede ser motivo de sospecha. *Testamento* (#1x11: Where There's A Will, Alan Poul, HBO: 2006)

ción no es sino el correlato de la falta de escritura y de garantía entre los sexos, de su contingencia absolutamente emparentada con la cultura, ya sea en una pareja de dos o de cuatro. De este modo, allí donde la relación sexual se presenta contingente —no garantizada por ninguna ley— sólo queda la posibilidad de enunciarla, de acontecer —si no es así no es de otro modo— a través del relato.

### Géneros compartidos

«Hace tiempo que el género ya no está a debate en el cine estadounidense. Y si lo está, se escrutan sus rendijas desde otras ópticas. Ya no hay géneros puros o impuros, sino permanentes hibridaciones, transformismos genéricos o productos que acumulan ciertas capas haciendo de su mezcla su razón de ser. Esto es aún más acusado en la televisión norteamericana de los últimos años, pese a que algunas de sus producciones estrella se hayan vendido, y hasta cierto punto lo sean, como re-  
vulsivos o revisitaciones de los géneros clásicos [...] pero también es verdad que junto a la aportación de nuevas miradas a los géneros más estandarizados o el hecho de provocar aún más mezcolanzas genéricas [...] la televisión contemporánea ha sabido reactivar modalidades en desuso y conferirles esa segunda oportunidad que el nuevo Hollywood, el de los noventa y el que llevamos de

nuevo milenio, les ha negado» (CASAS, 2010: 49).

*Big Love* continúa una línea dramática donde se hacen fundamentales las emociones, los sentimientos. Sin embargo no está exenta de tener escenas cómicas y otras propias de la comedia romántica como ocurre en el capítulo *Amantes*, en el que Bill y su primera mujer —Barb— mantienen un idilio a escondidas. Pero el acercamiento a otros géneros continúa a lo largo de la temporada. La trama con Roman —profeta de la comuna de la que fue expulsado Bill— lo acerca al cine negro<sup>5</sup>. No podemos olvidar tampoco el episodio en el que Bill es atacado por las mujeres de Roman cuando va a visitar una noche a éste. Ellas, en camión blanco, saliendo de sus habitaciones y dirigiéndose a

**Cada esposa en  
*Big Love* desea  
protagonizar en  
exclusiva la escena,  
construir su amor  
en contraplanos  
eludiendo que fuera  
de campo aguarda  
otra mujer**

Bill, protagonizan una patética escena al borde del surrealismo propia de las películas de zombies. El género fantástico es introducido por lo onírico, por un repiqueo de uñas que Bill cree soñar y le persigue todo el día a modo de una enigmática amenaza; por un lobo que entra en su garaje, a modo de esos ciervos que pueblan los paisajes del cine de David Lynch desdibujando los límites de la realidad y las obsesiones de los personajes. También *Big Love* coquetea con el cine de terror, sobresaltando al espectador sin previa preparación discursiva. Así ocurre en *Amantes*, en la escena en la que la hija de Bill enciende la luz y aparece tras la puerta Alby Grant (Matt Ross) hijo y brazo ejecutor de Roman, representando la amenaza. Aquí no hay preparación, ni tampoco es efectista, al contrario de lo que ocurre en el cine de terror por medio de la música o los gritos. La única preparación que puede haber es el plano subjetivo que nos hace rozar la nuca de Teeny. El tono cómico, siempre irónico y ácido, se presenta con la familia de Bill: su madre Lois (Grace Zabriskie)<sup>6</sup> protagoniza escenas disparatadas mientras su padre Frank (Bruce Dern) aporta el tono bizarro, sobre todo cuando orina en la pila de la cocina ante la impertérrita mirada de sus nietos.

### La viagra o el padre perdido en el féretro

En un momento en el que persisten las consecuencias del contundente *Dios ha muerto* que Nietzsche sentenció anunciando el estadio final de la metafísica y el principio de una época de crisis de ideales, HBO nos ofrece una serie sobre el padre, la religión y la ley dando cuenta de que esta tríada no está efectivamente destituida en la sociedad occidental moderna, más bien resurge con más fuerza cuando se le da por acallada. Debemos considerar que cuando hablamos del padre, no hacemos referencia a una cuestión de género aunque en este caso concreto pueda coincidir función y sexo. Así, *Big Love* no se pretende como una deliberada apuesta por lo masculino sino que queda inte-



resada por la posición masculina como función reguladora de la ley, como condición simbólica indispensable, procuradora de límites para la moral sexual cultural y sostén del enigmático e inagotable goce femenino. Apreciaremos, pues, que mientras en otras películas y series contemporáneas el padre aparece ausente o destronado, caído de su ideal, HBO coloca en escena, bajo una retórica teológica, a un padre amante y presente pero comprometido en su debilidad. Se propone como un padre diametralmente opuesto a ese padre de *Perdidos* (Lost, J.J. Abrams, Damon Lindelof, Jeffrey Lieber, ABC: 2004-2010) que, aunque yace en el féretro, nunca se puede enterrar, apareciéndose como un fantasma para el relato y señalando que, sin estar, sigue gobernando<sup>7</sup>. Es obvio que Bill está vivo pero también que le cuesta gobernar. Ése es el *leitmotiv* que hace zozobrar la trama argumental de *Big Love*. De hecho, la Viagra será el objeto fetiche para Bill, aquello que posibilita la potencia a la vez que metaforiza la languidez del semblante masculino<sup>8</sup> enzarzado en una siempre complicada vida amorosa.

### Conclusión de la apertura: el *opening* o el baile de la grieta

En el *opening* —secuencia de títulos de crédito de apertura de la serie— de *Big Love* se concentran muchas de las claves formales y de contenido del *show*. Desde que HBO dispusiera para la apertura de su serie *A dos metros bajo tierra* la secuencia ganadora del Emmy al mejor *opening* en 2002 y la que muy posiblemente sea la mejor secuencia de títulos de una serie jamás realizada; todas sus producciones han cuidado enormemente esta cuestión, desde el *opening* de *Los Soprano*<sup>9</sup> hasta el más reciente de *True Blood* (Alan Ball, HBO: 2008) —nominado al Emmy en 2009—, pasando por composiciones de estética innegablemente cinematográfica como las diseñadas para *Hermanos de sangre* (Band Of Brothers, Tom Hanks, Steven Spielberg, HBO: 2001), *The Pacific* (Tom Hanks, Steven Spielberg, Gary Goetzman, HBO: 2010) —nominada

## Allí donde la relación sexual se presenta contingente —no garantizada por ninguna ley— sólo queda la posibilidad de enunciarla, de acontecer —si no es así no es de otro modo— a través del relato

al mismo galardón en la ceremonia de este pasado año— o *Carnivàle* —ganadora de 2004—. El *opening* de *Big Love*, que, continuando con este carrusel de destacados trabajos, también estuvo nominado en 2006 —en su primera temporada, pues éste ha sido completamente reformulado para su cuarta entrega— al Emmy al mejor diseño de títulos de crédito, pone en escena, a través de un carácter místico y una marcada retórica teleológica —potenciada por el *theme* *God Only Knows* (Sólo Dios Sabe) interpretado por *The Beach Boys*—, una bucólica escena de patinaje sobre hielo con el árido paisaje de Utah

como telón de fondo. Escena que está constituida por una serie de planos cortos emparejados donde nos presentan a Bill bailando sobre patines con cada una de sus mujeres, como parejas únicas, a través de cuidados juegos de miradas y direcciones fuera de campo, enlazándolos como familia desde el montaje; para luego pasar a un plano más abierto, cenital, desde donde nos muestran a Bill, Barb, Nicki y Margene como conjunto. Es en ese preciso instante de baile compartido, de promesa de sosiego y unidad, cuando esta unión queda separada por una amenazante grieta que va resquebrajando esa superficie gélida sobre la que se deslizan, como clara metáfora de que la base que les sostiene no es lo suficientemente resistente, nido oriundo de los conflictos que albergará la serie a partir de ello. Este primer tercio del *opening* se convierte, además, en un homenaje con licencias a la célebre escena musical de quince minutos del patinaje en el filme *Las zapatillas rojas* (The Red Shoes, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1946).

En un segundo tramo de la secuencia, Bill aparece envuelto en un áurea blanquecina, tocado por un haz divino en un limbo de encuentros y miradas alojado en una suerte de reino celestial compuesto a partir de vaporosos y etéreos velos. Los encuentros que se

*Big Love* coquetea con géneros e integra mecanismos discursivos que toma prestados de patrones que le son ajenos pero que aplica eficientemente, como en la pavorosa aparición de Alby Grant ante la pequeña Teeny, sobresalto que deja sin exhalación en *Amantes* (#1x05: *Affair*, Alan Taylor, HBO: 2006)





El baile de la grieta: amor, unidad y eternidad en el *opening* de las tres primeras temporadas de *Big Love*

suceden entre Bill y sus tres mujeres, en el rebasamiento de esos telones de eternidad da pie a la interpretación de que —tal y como se anuncia en la Iglesia mormona— al cumplir Dios su promesa, el encuentro con Él será posible.

**Bill se propone como un padre diametralmente opuesto a ese padre de *Perdidos* que aunque yace en el féretro nunca se puede enterrar, apareciéndose como un fantasma para el relato y señalando que, sin estar, sigue gobernando**

Fundido a blanco y el cuadro muestra, centrada, una vela encendida que funciona como clara referencia a la preeminencia del *falo* que preside la escena para la que se erige en transición. Los valores como el amor, la familia y la (re)unión —sin apartar la vista de la religión, pues uno de los dogmas mormones pasa por creer que todos los humanos pueden transformarse en dioses y crear universos propios, así como que Dios originalmente fue humano y mora en el centro de la galaxia como *cuerpo glorificado*, y que la Trinidad son tres dioses distintos— aparecen en el momento en el que los cuatro protagonistas se encuentran alrededor de la mesa, *siempre larga*, agradecidos y dispuestos a compartir los alimentos. En esta tercera y última parte del *opening*, siempre bajo la vigilancia del universo, de miles de estrellas y de los dioses que habitan en ellas, los cuerpos de Bill, Barb, Nicki y Margene quedan suspendidos en el centro de un entorno propio de ciencia-ficción pero que queda perfectamente justificado como corolario de un planeta para ellos, su mundo, un lugar que licita y libera su *gran amor*. ■

## Notas

- 1 Grupo de investigación ITACA-UJI. El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici. Además, esta publicación se ampara en el marco de una estancia de investigación de 6 meses (del 1 de abril hasta el 30 de septiembre de 2010) en la School of Arts de la Roehampton University (Londres) gracias a la ayuda de la Fundació Caixa Castelló-Bancaixa.
- 2 Como ya es práctica común en los episodios piloto de las series de HBO, la dirección de los mismos suele correr a cargo de cineastas destacados, como es el caso del episodio piloto de *Deadwood* (David Milch, HBO: 2004-2006) que, dirigido por Walter Hill —realizador surgido de la modernizadora generación de los setenta y revitalizador, precisamente, del género del *western*—, consiguió ganar un Emmy a la mejor dirección. Otro ejemplo, de los más ilustres y destacables, lo podemos encontrar en la

- muy reciente y prometedora serie de factura HBO *Boardwalk Empire* (Terence Winter, HBO: 2010-) acerca de la época de Ley Seca (1919-1933) en Atlantic City, Nueva Jersey, cuyo episodio piloto viene firmado tras la cámara por Martin Scorsese. En *Big Love* la dirección del piloto corre a cargo de Rodrigo García, cineasta colombiano —hijo mayor del escritor Gabriel García Márquez— con una filmografía particularmente decantada por los tormentos emocionales de la mujer, compuesta por títulos como *Cosas que diría con sólo mirarla* (Things You Can Tell Just By Looking At Her, 2000), *Nueve vidas* (Nine Lives, 2005), *Passengers* (2008) y *Madres & hijas* (Mother And Child, 2010). García también había dirigido episodios para las series de HBO *A dos metros bajo tierra* (Six Feet Under, Alan Ball, HBO: 2001-2005) —cinco episodios—, *Los Soprano* (The Sopranos, David Chase, HBO: 1999-2007) —un episodio de su quinta temporada— o *Carnivàle* (Daniel Knauf, HBO: 2003-2005) —cinco episodios incluyendo también el episodio piloto—.
- 3 La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días fue perseguida durante más de una década hasta llegar, en 1847, a Utah. Allí comenzó a practicarse la poligamia de forma oficial, aunque ya se practicaba anteriormente en secreto. La Iglesia mormona prohibió esta práctica y provocó que la Iglesia se dividiera en distintos segmentos; muchos de ellos continuaron practicando la poligamia.
- 4 La Iglesia mormona se rige por unos Principios que no se encuentran en otras Iglesias y que fueron revelados por Dios, en 1820, al Profeta José Smith, creador de La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.
- 5 En este sentido resulta especialmente relevante la escalofriante interpretación que del oscuro profeta Roman hace el actor Harry Dean Stanton, rostro recurrente en el cine de David Lynch, para quien ha dado vida a memorables personajes en películas como *Corazón Salvaje* (Wild At Heart, 1990), *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* (Twin Peaks: Fire Walk With Me, 1992), *Una historia verdadera* (The Straight Story, 1999) o *Inland Empire* (2006), siendo algunas de ellas interpretaciones de aledaño perfil al que acomete en *Big Love*. Stanton, sin embargo, será siempre recordado por su papel de Travis

en la película de Wim Wenders *Paris, Texas* (1984).

- 6 Las citas y diálogos que las series de televisión del nuevo milenio establecen con el germen fundacional de su eclosión, *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, ABC: 1990-1991) se hace manifiesta aquí en *Big Love* con la figura de Lois Henrickson, madre de Bill, interpretada por Grace Zabriskie, eterna Sarah Palmer, madre de Laura Palmer, y cuyos inolvidables minutos de descorazonador desamparo en la secuencia del episodio piloto de *Twin Peaks* —*Un cadáver en Black Lake* (# 1x00: A Corpse In Black Lake, David Lynch, ABC: 1990) en la que se le comunica la muerte de su hija, forman parte ineludible de la historia de la televisión.
- 7 No es sino el padre freudiano —en cuya muerte se edifica la ley— de *Totem y tabú* (Sigmund Freud, 1912-1913).
- 8 El culmen de la sofisticación del semblante masculino la encarnará Don Draper (Jon Hamm) en *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC: 2007-).
- 9 Remitos desde aquí al primero de los *tiempos* que Jordi Revert emplea, en su texto sobre *Los Soprano* que forma parte de las páginas de este mismo cuaderno, para estudiar este *opening* como elemento capital de concentración de las características de la serie en la que se integra.

#### Bibliografía:

- CASAS, Quim (2010): Series de televisión de la última década: un lenguaje renovado. *Dirigido por...*, 399, 44-51.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2004). El largo y arrebatado *travelling* que sutura la condición femenina en el cine: de *Cielo Negro* a *A Wong Foo, ¡gracias por todo!*. *Julie Newmar* en JORGE H. VALDIVIESO, L. TERESA VALDIVIESO Y ENRIQUE RUIZ-FORNELLS (Eds.), *Presencia de la mujer hispana en las letras, las ciencias y las artes*. Phoenix, Arizona: Orbis Press.
- MILLER, Jacques-Alain (2006). *Introducción a la clínica lacaniana*. Barcelona: RBA Libros.

Iván Bort Gual es licenciado en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I. Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación, así como Diplomado en Estudios Avanzados, actualmente está ultimando su tesis doctoral analizando la narrativa de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas como becario de investigación de la Generalitat Valenciana en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I. Es la voz del cine en el programa radiofónico *A vivir que son dos días Castellón* de la Cadena SER, y colaborador semanal del fanzine *nomepierdoniuna.net* y miembro del Consejo de Redacción de *L'Atalante*. [web personal: ivanbortgual.com].

Almudena Forner Domingo es licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I. En la actualidad está comenzando su andadura en el lanzamiento de una firma propia de moda: *Levadura Antoine* [levadura.antoine@gmail.com]

Shaïla García Catalán es licenciada en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I. Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación, actualmente está desarrollando su tesis doctoral *La modelización cinematográfica de la divulgación neurocientífica audiovisual*, como becaria de investigación de la Universitat Jaume I en el Departamento de Ciencias de la Comunicación, donde imparte docencia en la asignatura de Teorías de la Información Audiovisual y Sociedad del Conocimiento.