

¿«Todo el mundo miente»? Adquisición de conocimiento médico-sanitario a través de la forma y el discurso de la ficción criminal en las series de televisión biomédicas

Is it true that 'everybody lies'? Learning from fiction: the acquisition of medical knowledge through crime fiction form and discourse in medical dramas

Elena Avanzas Álvarez*

RESUMEN: Las series de televisión biomédicas han disfrutado de un gran éxito popular, aunque su consideración como obras de ficción las ha relegado a un segundo plano en tanto que herramientas divulgativas y didácticas. Sin embargo, la ficción puede ser una herramienta extremadamente útil para la adquisición de conocimiento científico y la reflexión crítica sobre el mundo real. El objetivo de este estudio es mostrar el potencial divulgativo de las series de televisión biomédicas que incluyen elementos de ficción criminal estadounidense.

PALABRAS CLAVE: adquisición de conocimiento, ciencia, ficción criminal, lenguaje, literatura, medicina, televisión.

ABSTRACT: *Medical television shows have been highly successful, although their consideration as works of fiction has overshadowed their educational potential. However, fiction has been shown to be a highly useful educational tool that can promote critical thinking in real-life situations. The aim of this study is to assess the educational potential of medical television shows that incorporate elements from US crime fiction.*

KEY WORDS: *crime fiction, language, learning, medicine, television, science.*

Panace@ 2022; XXIII (56): 5-15

Recibido: 6.IX.2022. Aceptado: 2.XII.2022.

1. Introducción

La ficción criminal, tanto en su forma literaria original como en sus posteriores adaptaciones e iteraciones audiovisuales, es uno de los subgéneros más populares y exitosos de los siglos XX y XXI. Entendemos ampliamente por «ficción criminal» todos aquellos textos, tanto literarios como audiovisuales que se ajustan a los siguientes requisitos formales: se comete un crimen,

que es una alteración del *statu quo*, y un personaje principal con autoridad moral y social investiga el crimen a través de mecanismos de producción de la verdad con el fin de identificar a un culpable para finalmente reestablecer el orden social condenando al criminal y ofreciendo cierto sentido de justicia a las víctimas y/o a sus familias. A pesar de la aparente sencillez formal presentada en el párrafo anterior, la ficción criminal ha sido una parte fundamental de la literatura popular occidental desde el siglo XIX.

Sin embargo, históricamente la literatura de crímenes se ha considerado un mero entretenimiento comercial para el público en masa dentro del contexto capitalista, en comparación con el manido estereotipo clasista de la existencia de una «alta cultura». Tanto es así que incluso los propios autores que se beneficiaron notablemente de sus textos criminales llegaron a intentar desvincularse de este género literario. Recordemos que Conan Doyle mató a Holmes tras cansarse de ser autor de literatura de crímenes y buscar en su lugar ser reconocido por sus obras históricas. Además, este tipo de literatura ha sido denostada por su supuesto escaso valor moral al considerarse medio de contagio para la decadencia moral del crimen y la muerte (Plain, 2008). A pesar de esta trayectoria histórica, la literatura de crímenes sigue siendo un éxito popular y económico hoy en día, siendo también objeto de estudio académico. El número de sociedades de estudio y congresos especializados en este tema ha ido en aumento en las últimas décadas, lo que demuestra que se trata de un subgénero literario muy complejo y con gran valor social.

No obstante, la ficción criminal puede tener otros muchos usos en el siglo XXI, especialmente si se trata de productos audiovisuales derivados de obras literarias. El objetivo de esta investigación es analizar los elementos de la ficción literaria estadounidense de crímenes presentes en dos de las grandes series biomédicas del siglo XXI y exponer los mecanismos divulgativos que las convierten, además de en productos de ocio, en recursos válidos tanto para el público general (divulgación) como para el público especializado (recurso didáctico).

* Universidad de Oviedo (España). Dirección para correspondencia: avanzaselena@uniovi.es / avanzastraduccion@gmail.com.

1.1. Ficción criminal en el siglo XXI: todo por la ciencia

La ficción criminal es una parte imprescindible de la cultura occidental y, especialmente, de la cultura popular estadounidense del siglo XX, en la que se incluyen tanto la literatura como las producciones audiovisuales. La ficción de crímenes es un género literario por derecho propio dentro del cual podemos encontrar una diversa gama de obras que constituyen subgéneros debido a un conjunto de características, estrategias narrativas e incluso público objetivo o diana. Tal es el caso del *thriller* forense literario, base sobre la que se asienta gran parte de las series biomédicas de la explosión cultural forense que inauguró *CSI* (2000-2015) y que ha caracterizado a las series de televisión de crímenes hasta la actualidad.

Nacidos en la última década del siglo XX, los *thrillers* forenses literarios son la respuesta cultural a las innovaciones científicas y tecnológicas que revolucionaron la ciencia forense al incluir el método científico en las investigaciones criminales. Se trata de un cambio de paradigma que llevaba fraguándose desde principios de siglo y que se ve claramente ejemplificado en el proceso de detección del canon sherlockiano. La revolución científico-forense vino motivada por un cambio radical en los procesos de investigación y detección en los mecanismos de producción de la verdad (Foucault [1976], 2003). Si en la ficción criminal literaria previa a estas décadas la prueba definitiva de culpabilidad, imprescindible para la resolución del caso, era la palabra en tanto que confesión del criminal, con la revolución forense del siglo XX la palabra se sustituyó por el método científico (método hipotético-deductivo), aparentemente objetivo y única forma de producción de la verdad en las investigaciones criminales.

Desde un punto de vista literario, podemos hablar del *thriller* forense como subgénero literario dentro de la literatura de crímenes debido a un conjunto de características históricas, formales y narrativas que aúnan a un grupo de productos culturales. Se identifican las siguientes características (Avanzas Álvarez, 2018):

1. Son originarios de Estados Unidos. Los *thrillers* forenses tienen una conexión directa con la tradición *hardboiled* y la estética *noir* que dominaron los años cincuenta del siglo XX en el país (Walton y Jones, 1999). De este género toman prestadas dos características centrales: el investigador solitario devoto de su trabajo y una narración en primera persona que potencian la relación entre el público y el personaje principal. En el caso de las series de televisión, la primera persona literaria se convierte en la construcción de un personaje que es claramente el centro de la narración y que, además, incorpora la experiencia profesional de escritores, guionistas y especialistas.
2. La ciencia también es protagonista. Las series forenses se basan en las experiencias personales y profesionales de la vida real de los guionistas de las series forenses, lo que confiere a las series un principio de autoridad. Además, tanto los detectives como los médicos sustentan autori-

dad social fuera y dentro del universo narrativo gracias a sus credenciales profesionales.

3. Son procedimentales. La naturaleza procedimental de estas historias permite la resolución de los casos en un solo episodio/libro, aunque otros elementos como los arcos de los personajes, las historias de amor e incluso los casos seriales articulan la serie a lo largo de temporadas.
4. Son hiperrealistas. Debido a la autoría de estos textos, los *thrillers* forenses se pueden considerar narraciones hiperrealistas, pues buscan representar un universo idéntico a la realidad del público. El uso del método hipotético-deductivo les permite, además, producir evidencias que actúan como conexión entre el universo narrativo y la realidad del público.

Los *thrillers* forenses como subgénero literario alcanzaron su mayor éxito en la década de los noventa del siglo XX, con autoras como Patricia Cornwell (creadora de la médica forense Kay Scarpetta), Kathy Reichs (creadora de la antropóloga forense Temperance Brennan), Karin Slaughter (autora de, entre otras, la serie de Grant County) y Tess Gerritsen (creadora de la detective Jane Rizzoli y la médica forense Maura Isles). Sin embargo, este subgénero de ficción criminal tuvo su apogeo en el siglo XXI con el denominado «ciclo forense» televisivo (Jenner, 2016), durante el cual muchas de las obras literarias anteriormente citadas se adaptaron a la televisión o sirvieron de inspiración, que inauguró *CSI* en el año 2000 y que dominó la pequeña pantalla hasta la segunda década del siglo XXI con otras series como *Mentes criminales* (2005-2020), todos los *spin-off* de *CSI* (*CSI: NY* [2004-2013] y *CSI: Miami* [2002-2012]), *Bones* (2005-2017), *El cuerpo del delito* (2011-2013), *Crossing Jordan* (2001-2007) y *Navy: Investigación Criminal* (2003-presente), solo por nombrar algunas de las más conocidas y queridas por el público.

2. Ficción criminal y dramas biomédicos: similitudes formales

Existe una relación muy estrecha entre la ficción criminal y las series de televisión biomédicas. También cabe destacar la relación entre los profesionales de la medicina y los investigadores en las series criminales, homónimos según de la Torre (2016), ya que ambas figuras se sustentan en dos ideas clave.

La primera es la alteración del *statu quo*. En el caso de las series de crímenes, esta alteración es de orden moral (un crimen) y la investigación busca restaurar el orden social a través de la verdad y atrapar a los criminales y ofrecer justicia a las víctimas a través de una figura de autoridad. Esta figura de autoridad muestra su poder a través del uniforme (o placa), en el caso de los detectives, y del pijama de trabajo o bata, en el caso de los médicos (de la Torre, 2016).

En el caso de los dramas médicos, la enfermedad, en tanto que falta de bienestar, siguiendo la definición de la Organiza-

ción Mundial de la Salud (1948), es la alteración del *statu quo*, que en este contexto se entiende como la salud. El criminal es la enfermedad y la investigación de la figura de autoridad se centra en el proceso diagnóstico y el tratamiento para restaurar el orden y devolverle la salud al paciente. En muchos casos no es posible restaurar la salud del paciente, aunque estas situaciones suelen ser excepcionales, ya que en los dramas médicos existe una sobrerrepresentación de enfermedades graves (Chung, 2014), pero presentan unas tasas de mortalidad mucho menores que en la realidad (de la Torre, 2016).

La segunda, como señalamos en el apartado anterior, es que los detectives y los médicos son figuras de autoridad social dentro de un universo narrativo propio, pero también en la realidad del público, lo que cimienta la percepción de estos productos culturales como hiperrealistas. Por tanto, los detectives y los médicos cumplen una función similar dentro de las narrativas contemporáneas como restauradores del orden: «El *sheriff* nos protege de los indios; el agente de policía, de los criminales; y el doctor, de las enfermedades. Todos ellos velan, en el fondo, por nuestra seguridad» (de la Torre, 2016: 6).

La tercera es la naturaleza serializada y procedimental de la ficción de crímenes y del drama médico. Como bien señala de la Torre (2016: 3):

El drama médico tiene su base en los fundamentos mismos de la ficción serial, caracterizada por ofrecer al espectador una narración episódica que se desarrolla a lo largo del tiempo [...] y que sigue las vidas de unos personajes concretos en un universo estable.

Esta serialización tiene consecuencias emocionales y cognitivas para el público. Haran *et al.* (2008) demostraron que los contenidos serializados, debido a su extensión en el tiempo, permiten la creación de personajes complejos, ya que les permite cambiar y evolucionar dentro de un universo estable en el que se desarrolla la historia. Además, la forma procedimental permite al público anticipar la narrativa a través de elementos estructurales característicos de la forma procedimental, reconfortando al público con efectos psicológicos positivos (de la Torre, 2016).

3. El valor divulgativo de la ficción

Hasta este momento hemos analizado la literatura y las series de televisión como productos culturales y de ficción, pero, para poder reivindicar su papel y también su alcance como herramientas divulgativas, es necesario preguntarse: ¿podemos aprender de la ficción?

Los productos de la cultura popular, como la literatura y las series de televisión de crímenes, han sido denostados históricamente como objetos de estudio debido a su éxito económico y entre las clases populares o público no especialista (Walton y Jones, 1999). Esta categorización responde a una división bina-

ria de la cultura que enfrenta la llamada «alta cultura», es decir, la cultura entendida como arte, con la «baja cultura», que se entiende como mero entretenimiento supuestamente sin valor, dentro del marco capitalista. Hasta la reciente aparición de series de televisión de alta calidad liderada por la cadena estadounidense HBO, las series de televisión también se consideraban un arte menor con escaso valor cultural en comparación con las producciones cinematográficas (Feurer, 2007).

Sin embargo, el poder de la forma serial reside precisamente en esos elementos que son característicos de los productos populares. Es decir, la estructura, los medios de transmisión y la percepción que el público general tiene de las series de televisión las convierte en recursos divulgativos «no intencionados», ya que su principal intención comunicativa en el contexto actual es entretener y fomentar su consumo. Aun así, son altamente efectivos e incluso se podría hablar de una intención comunicativa didáctica si se utilizasen en contextos académicos.

A través de la televisión se permite el acceso y el contacto con representaciones hiperrealistas de lugares de trabajo a los que el público general no tiene acceso libre, como comisarías de policía, hospitales o salas de autopsias. Es solo a través de series de televisión de crímenes y de los dramas médicos que el público no especialista puede acceder a lugares tradicionalmente reservados para la élite científica, lo que democratiza estos espacios y puede influir potencialmente en el futuro profesional del público, como ocurrió con la popularización de la medicina forense (Levy, 2013) durante el apogeo del ciclo forense.

3.1. Teoría de la cultivación

Históricamente, los textos ficticios, como novelas o series de televisión, frente a los no ficticios, como las biografías o las investigaciones científicas, no se han considerado fuentes de verdad o evidencia, pues su estructura y su consumo se han vinculado con la imaginación tanto del narrador como del lector (Currie, 1990; Davis, 2007; Meskin y Weinberg, 2006; Stock, 2001 y Walton, 1990, entre otros), perdiendo, aparentemente, cualquier poder divulgativo. Sin embargo, se ha demostrado que la ficción, especialmente la ficción televisiva, influye en la vida real. La teoría de la cultivación establece que la percepción del mundo real está influenciada por la ficción televisiva (Gerbner *et al.*, 1980).

La ficción puede contener verdades y puede ser una herramienta de transmisión del conocimiento mucho más útil que muchos textos de no ficción porque, a través de la imaginación, se puede ayudar al público a reflexionar y expandir su percepción de hechos (evidencias) ya registradas en su experiencia en el mundo fuera de la ficción. Así lo argumenta Lewis (1983: 278-279), quien afirma que:

Fiction can offer us contingent truths about this world. It cannot take the place of non-fictional evidence, to be sure. But sometimes evidence is not lacking. We who have lived in the world for a while have plenty of evidence,

but we may not have learned as much from it as we could have done.

Otros muchos autores han apoyado esta tesis. Diamond (1995: 296) confirma esta teoría y afirma que el conocimiento derivado de la ficción nos hace «attend to the world and what is in it, in a way that will involve the exercise of all our faculties». Por su parte, la filósofa estadounidense Martha Nussbaum (1990) afirma que la literatura nos enriquece al hacernos notar detalles del mundo, destacando así el potencial divulgativo, y claramente enriquecedor, de la ficción.

En resumen, la ficción puede expandir el conocimiento y fomentar la lectura y la experiencia activa del mundo que nos rodea, así como el espíritu crítico y la autorreflexión.

3.2. Bosques narrativos: el poder de la ficción

Otros autores, como Matravers (2016), consideran que la ficción tiene un impacto aún mayor en la percepción de la realidad y proponen que no existen grandes diferencias sistemáticas entre la ficción y la no ficción a la hora de enfrentarse a representaciones. Este sería el caso de la ficción hiperrealista que es objeto de estudio del presente artículo, pues busca incorporar no solo la experiencia en primera persona de autores, guionistas y consultores expertos, sino también el método hipotético-deductivo como forma de producción de la verdad.

Volviendo a la ficción, esta tiene una gran ventaja frente a la no ficción en cuanto a la percepción que el público tiene de ella. En *Lector in fabula* (1979), Umberto Eco presenta seis principios que describen y limitan la obra de ficción y su alcance en relación con el mundo real (o de referencia) y que justifican la consideración de la ficción como herramienta para la transmisión del conocimiento científico:

1. Los mundos posibles son indispensables.

Estos mundos posibles, tomados prestados de los estudios de lógica y semántica, son conjuntos llenos, estructuras culturales que están amuebladas, pero no por ello son sustantivas. Aplicados a la literatura, se percibirá cada obra de ficción como un mundo posible, completo en sí mismo y estable, como indica de la Torre (2016), pero no por ello real, siendo un marco seguro para que el público explore el conocimiento científico sin los miedos o prejuicios a los que se enfrentaría en su día a día.

Estos mundos son también seguros porque el público tiene el control total sobre su exposición a ellos. Es decir, si en una novela o serie de televisión aparece la representación de un cadáver o restos óseos que al espectador le resultan desagradables, puede cerrar el libro o apagar la pantalla y escapar inmediatamente de ese mundo. Así, se pueden tratar temas difíciles o tabúes, como la enfermedad o la muerte, que inevitablemente forman parte de la vida real del público espectador.

2. No se lamentará que la novela no represente la realidad

A pesar de que los textos criminales y biomédicos se consideren hiperrealistas, se espera que el público adopte una actitud interpretativa ante los distintos y extraños mundos que puede encontrar en la ficción, ya que existen licencias narrativas a la hora de llevar a cabo ciertas representaciones.

3. Algunas propiedades se toman prestadas del mundo real y coinciden a la experiencia del lector, mientras que otras solo son válidas en ese mundo.

Aquí se incluirían las críticas a las series biosanitarias sobre el poder de la ciencia y la tecnología y la inmediatez o la duración de ciertos procesos o intervenciones, que no se trata más que de licencias narrativas. Es el caso del análisis de ADN en las series forenses, que ya ha sido estudiado como «el efecto CSI», por el que los jurados de casos criminales, influidos por las series de televisión, tienen una percepción errónea de los avances en tecnologías forenses. Sin embargo, el público debe estar dispuesto a aceptar estas licencias para poder acceder al contenido científico completo dentro de la forma narrativa escogida.

4. Los individuos se construyen añadiendo propiedades.

Estas propiedades tienen carácter acumulativo a lo largo del tiempo, y el desarrollo de los personajes es paralelo al consumo por parte del público. No obstante, al igual que ocurre en las relaciones humanas en el mundo no ficticio, no necesitamos enumerar todas las propiedades, ya que muchas resultarán irrelevantes para la narración y otras muchas deben ser deducidas o incluso serán giros narrativos relevantes para la trama.

5. Por tanto, ningún mundo posible puede ser autónomo del real.

Tomando en consideración los puntos anteriores, podemos confirmar que existe una superposición entre ambos mundos, especialmente dado el hiperrealismo de las series sobre las que trata esta investigación, y se deduce que un mundo posible en la narración toma prestados elementos del mundo de referencia para el lector. En el caso de las series biomédicas, las referencias científicas están basadas en evidencias del mundo no ficticio y, por tanto, actúan como punto de unión y pueden trasladarse de un universo a otro.

6. Finalmente, el mundo no ficticio también está construido (y por tanto está sujeto a la tesis de la enculturización).

La narrativa y las estructuras narrativas son parte de la cultura de referencia. La forma procedimental ha estado presente en la cultura occidental durante siglos y se trata de una forma familiar (es decir, cómoda) para el público, lo que resulta reconfortante *per se*.

Así, queda demostrada la teoría que establece que el conocimiento también se puede adquirir a través de la ficción y que los textos ficticios, especialmente los audiovisuales, influyen

Alhambra. Acuarela sobre papel, 20 cm x 20 cm



directamente en la percepción que el público consumidor tiene de la realidad.

4. **Bones (2005-2014) y la popularización de la antropología forense**

La aparición de la doctora Temperance Brennan en la literatura popular estadounidense en 1997 sirvió para cimentar los avances de la literatura de crímenes forense que comenzó con la publicación de *Postmortem* (Kay Scarpetta #1) de Patricia Cornwell en 1990. Ambas obras servirían como base para el ciclo forense de televisión que inaugura *CSI* en el año 2000 y al que seguirían otras series de televisión, como hemos mencionado anteriormente.

Bones (2005-2017) es una serie de televisión producida por FOX en Estados Unidos que actúa como precuela a las novelas escritas por Kathy Reichs en la década anterior. La doctora Reichs es antropóloga forense certificada por el American Board

of Anthropology y es reconocida internacionalmente por sus trabajos de recuperación e identificación de restos óseos en zonas de conflicto. Las novelas protagonizadas por Temperance Brennan están basadas en la experiencia profesional de la propia Reichs. La serie literaria se inauguró con *Déjà Dead* (1997) y desde entonces Reichs ha publicado 21 novelas, la última en 2021. Debido a las similitudes entre la vida profesional y personal de Reichs y Brennan, las novelas se han considerado ligeramente autobiográficas.

Aunque el caso de estudio para la presente investigación es la adaptación televisiva de las novelas, se trata de un ejemplo icónico de transmisión de conocimiento científico en el que el éxito de la obra literaria motivó una adaptación televisiva de mayor éxito, justificando así el vínculo entre la literatura de crímenes y las series de televisión del ciclo forense.

Al igual que ocurre en el ámbito literario, uno de los puntos fuertes de las producciones televisivas como *Bones* es la serialización, proceso que permite la construcción de personajes más complejos dándoles así la oportunidad de desarrollarse y evolucionar a lo largo del tiempo. Además, la división de la trama narrativa en capítulos de cuarenta minutos (la duración media

en series catalogadas como «drama»), con la emisión de un capítulo a la semana durante la temporada televisiva (de septiembre a mayo), proporciona al público una forma cómoda y fácil e incluso ritual (de la Torre, 2016) de seguir una historia protagonizada por personajes familiares.

Bones, como serie biomédica serializada, ofrece al público una historia con un alto contenido científico basado en la evidencia y en la experiencia profesional de primera mano de Reichs, a través de casos criminales, aunque también incluye conflictos personales y profesionales. Como hemos visto anteriormente, parte de su poder reside en que, al introducir la ciencia, en este caso la antropología forense, como una parte clave de la historia sin convertirla en un documental, la serie tiene un impacto positivo directo sobre los conocimientos científicos del público (Dhringa, 2003).

Sin embargo, el conocimiento científico de la ficción se sustenta sobre otro pilar clave de los mundos ficticios: los personajes. La presentación por parte de personajes con los que el público está familiarizado y ha establecido una relación parasocial (Coonan *et al.*, 2013). En las series de televisión, la identificación se define como la relación caracterizada por «feelings of affinity, friendship, similarity, and liking of media characters or imitation of a character by audience members» (Cohen, 2001: 249). En *Bones*, la serie ofrece un personaje principal femenino, Temperance Brennan (antropóloga forense) y un personaje principal masculino, Seeley Booth (agente del FBI), que amplían la identificación por género, que suele ser la más común. Además, aunque en las novelas Brennan es la protagonista a través de la narración en primera persona, la serie multiplica las posibilidades de identificación y afinidad al incluir personajes secundarios, pero igualmente relevantes para la trama, de otras razas, etnias y nacionalidades.

Bones es un caso de estudio pertinente e interesante para la transmisión de conocimiento científico a través de series televisivas populares porque su impacto ya ha sido estudiado debido a la hiperespecialización que supone la antropología forense como disciplina científica. Destaca el estudio llevado a cabo por Elizabeth Coonan *et al.* en Australia, en el que se analizó la percepción de la ciencia con dos grupos de estudio: espectadores asiduos de *Bones* y personas que nunca había visto la serie. Tras la visualización de un capítulo que apelaba a la enculturación del público estadounidense en el que unos restos examinados por Brennan podrían pertenecer al expresidente John Fitzgerald Kennedy (JFK) (1917-1963), se demostró que el grupo de espectadores asiduos, familiarizados con Brennan y su forma de trabajo, eran más permisivos con el carácter a veces brusco del personaje (2013: 7). La aceptación de características poco amables del personaje de Brennan está directamente ligada a la aceptación del discurso científico que presenta. Es decir, la familiaridad con el personaje hace que el conocimiento científico y las evidencias que presenta dentro del universo ficticio de la serie sean absorbidas por los espectadores más fácilmente y de forma mucho más directa que, por ejemplo, en un contexto no ficticio.

A través de esta familiarización, los conocimientos de antropología forense que Reichs ha incluido en el universo ficti-

cio de *Bones* se convierten en parte del día a día de los espectadores a través de la visualización semanal de un capítulo. El efecto es aún más impactante si tenemos en cuenta el cambio en los patrones de consumo que acompaña a las plataformas de *streaming* (*Bones* está actualmente disponible en España en Disney+). En este nuevo modelo se permite el acceso directo e inmediato a todas las temporadas de la serie para su consumo inmediato y en masa (*binge-watching*), transfiriendo así todo el poder de exposición al público en lugar de estar distribuido en episodios semanales durante la temporada televisiva.

4.1. Diálogos socráticos y desterritorialización

Una de las mayores fortalezas narrativas de *Bones* es la inclusión de un elenco diverso en materia de representación sociodemográfica y profesional dentro del contexto estadounidense y de un diálogo activo clave para la presentación de conocimiento científico. El equipo del laboratorio de Brennan lo integran profesionales de campos científicos muy específicos que comparten sus conocimientos con el resto del equipo: antropología forense (Dra. Temperance Brennan y su alumnado o becarios), entomología forense (Dr. Jack Hodgins), medicina forense (Dra. Camille Saroyan), arte y *software* aplicados a las reconstrucciones forenses (Angela Montenegro) y psicología forense (Dr. Lance Sweets). La hiperespecialización de estos personajes se convierte así en un elemento narrativo divulgativo, pues, en muchos casos, se muestra cómo un miembro del equipo tiene que compartir con sus colegas de laboratorio información de su nicho de conocimiento siguiendo una estructura inspirada por los diálogos socráticos.

En el episodio 7 de la segunda temporada («La niña de los rizos»), Brennan presenta al equipo la radiografía torácica de la víctima, con deformidades, y la doctora Camille Saroyan, forense, actúa como mediadora (transcripción del guion para doblaje, traducción de Kenneth Post):

SAROYAN: ¿Qué causó la deformidad? ¿Es genética?

BRENNAN: Fue un corsé, que se apretaba un poco más cada día. Por el grado de desviación, yo diría que Brianna dormía con uno todas las noches.

BOOTH: Eso es tortura.

BRENNAN: Creo que era para darle una figura de reloj de arena, que no sería posible de forma natural hasta la pubertad.

Sin embargo, el diálogo más importante se produce entre Temperance Brennan y el agente del FBI que la acompaña en los casos, Seeley Booth, quien carece de conocimientos científicos y se guía en las investigaciones criminales por su intuición y experiencias pasadas. Es a él a quien Brennan tiene que explicar los hallazgos más frecuentemente.

El funcionamiento de estos diálogos como elementos divulgativos se basa en el uso de jerga científica. Históricamente, el conocimiento científico ha estado autolimitado por dos elementos: los espacios y el lenguaje. En el caso de Booth, tiene ac-

ceso a los espacios de producción de la ciencia (p. ej., el laboratorio del Jeffersonian en el que Brennan ejerce, entidad ficticia basada en el Smithsonian real en Estados Unidos), pero carece de los conocimientos científicos para entender la jerga, lo que fuerza un proceso de desteterminologización. Campos Andrés (2013: 49) define el proceso de desteterminologización como un:

fenómeno formal, comunicativo y cognitivo que se manifiesta a través de una serie de procedimientos relacionados con el tratamiento de las unidades léxicas especializadas y centrados en garantizar la accesibilidad de un texto especializado a unos destinatarios no expertos.

Ya que el público se presupone no especialista y, además, la antropología forense es un nicho de conocimiento, la presencia de Booth como mediador en escenas científicas permite al resto del elenco emplear terminología científica. Por tanto, la introducción de Booth en una escena permite al resto de los personajes científicos utilizar terminología científica compleja e inaccesible para el público no especialista. Por ejemplo, en el capítulo 10 de la temporada 1 («La mujer del aeropuerto»), Booth y Brennan investigan los restos óseos encontrados en el aeropuerto de Los Ángeles. Cuando Brennan se percató de que la víctima presenta alteraciones osteológicas, encarga a su becario, Zach, un estudio. Él presenta el estudio a Brennan y Brennan le explica a Booth los descubrimientos adaptando el lenguaje y enunciando claramente las consecuencias (minuto 20, transcripción del guion para doblaje, traducción de Kenneth Post):

Zach: Todas las perturbaciones osteológicas coinciden con las cirugías recientes, excepto las fracturas de la tibia y el peroné derechos, que indican un traumatismo por compresión y/o impacto.

Brennan (*a Booth*): A la víctima le aplastaron la pierna, probablemente en un accidente de coche hacia los 13 años.

En el ejemplo arriba citado se produce una paráfrasis reformulativa en la que la terminología científica («fracturas de la tibia y el peroné») se adapta al público no especialista («le aplastaron la pierna») y, además, se incluyen consecuencias implícitas en el descubrimiento científico para Brennan y Zach, que son expertos, pero no para Booth («probablemente en un accidente de coche»).

Es muy importante señalar que la intención comunicativa de estos diálogos no es divulgativa, sino lúdica, pues es imprescindible para introducir terminología científica en un producto cultural pensando para público no especialista y hacer avanzar la trama. Es precisamente en esta característica en la que reside el verdadero poder divulgativo de los textos audiovisuales. El público no busca enriquecer su vocabulario o adquirir conocimiento, sino entretenerse y pasar tiempo semanalmente con personajes con los que ha establecido una relación parasocial. Por tanto, se trata de un proceso pasivo de adquisición de conocimiento y vocabulario incentivado por una trama ficticia en forma procedimental diseñada para atraer y fidelizar al público.

En este sentido, la forma narrativa procedimental y los tiempos de producción, dentro de un marco capitalista que busca el consumo continuado, actúan como mecanismos de fijación del conocimiento.

Por tanto, Kathy Reichs es responsable a través de su personaje Temperance Brennan, tanto en su iteración literaria como televisiva, de dar a conocer al público en general una profesión científica minoritaria, ya que la antropología forense es un campo muy limitado. En julio de 2022 el American Board of Forensic Anthropology solo contaba con 163 profesionales acreditados en esta disciplina, 21 de ellos fallecidos, 20 retirados y 6 sin acreditación por falta de actividad profesional, por lo que habría únicamente 116 profesionales activos.

5. *House* y los misterios médicos

La serie *House* (*House, M.D.* en el original [David Shore, 2004-2012]) es una de las series con mayor reconocimiento crítico en el ámbito médico-sanitario y el caso de estudio tradicional para la adquisición de conocimiento en este campo.

House es una reinterpretación del icónico detective Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle. Así, los creadores de la serie tomaron el apellido del detective decimonónico (leído /'həʊm/ en inglés británico y /hoʊm/ en inglés americano; es decir, homófono de *homes*, 'hogares') y lo reinterpretaron como *house*, 'casa', en un homenaje al detective. En la serie se mantienen otras similitudes con la obra original de Conan Doyle, siendo las más llamativas la figura del ayudante sensato, que pasa de denominarse *Watson* a *Wilson*, e incluso la aparición de una mujer que ha trastocado las vidas de los protagonistas a la que denominan *la mujer* (*the woman*). En el original, esta mujer es Irene Adler, una de las dos personas en todo el canon sherlockiano que lograron engañar al famoso detective en el caso *Escándalo en Bohemia* (1891). En la serie de televisión, Irene Adler tiene dos iteraciones: en el episodio piloto, la paciente se llama Rebecca Adler y, en el decimoséptimo episodio de la segunda temporada, House se obsesiona con Esther Doyle (en referencia a Conan Doyle), una paciente a la que perdió hace doce años. Además, tanto Holmes como House reciben un disparo de un hombre llamado Moriarty y ambos residen en el apartamento 221B.

Más allá de estas características en común, el vínculo más relevante entre House y Holmes proviene del uso que ambos personajes hacen del método científico (o hipotético-deductivo) para investigar la alteración del orden y resolver los misterios. En el caso de Holmes, el método científico se utiliza para demostrar o descartar culpables. House, por su parte, emplea el diagnóstico diferencial, que se define como:

«Estrategia de razonamiento hipotético y deductivo por la que el médico formula varios diagnósticos de sospecha coherentes con el cuadro clínico, teniendo en cuenta los datos disponibles sobre el enfermo, busca los

puntos fuertes y débiles de cada uno, decide la práctica de nuevos estudios, propone nuevas hipótesis y desecha otras con el objeto de alcanzar un diagnóstico definitivo» (*Diccionario de la Real Academia Nacional de Medicina*).

Estas similitudes innegables entre ambos personajes permiten un análisis de House como un texto criminal serializado en el que el famoso internista investiga misterios médicos (alteración de la salud en tanto que *statu quo*) y los resuelve aplicando el método científico para restaurar el orden (la salud).

5.1. Un trabajo en equipo

House está construida sobre una fórmula procedimental con casos semanales donde la terminología y los conocimientos científicos son la base para producir la verdad y resolver el misterio. Al igual que *Bones*, se sitúa en un espacio autocontenido de conocimiento, un hospital universitario que, sin embargo, presenta sus propias características narrativas.

Como se ha argumentado anteriormente, House es una iteración moderna de Sherlock Holmes, personaje que no puede existir sin su ayudante (*sidekick*), el doctor James Watson. La relación entre ambos personajes es clave para la resolución de los misterios. Holmes aporta el razonamiento lógico a través del método hipotético-deductivo, pero carece de las habilidades sociales e interpersonales (las actualmente apreciadas *soft skills*) para gestionar los casos e incluso su propia vida. Caótico y adicto a la cocaína (House lo es a otro opiáceo, Vicodin, nombre comercial de la combinación de hidrocodona y paracetamol en Estados Unidos), necesita las habilidades sociales y el orden que Watson impone para desarrollar los casos, pues se establece entre ellos un diálogo socrático. Esta misma relación se puede observar entre House y Wilson.

Sin embargo, House incluye una gran novedad narrativa que le permite desarrollar conceptos científicos complejos y que viene dada por su localización en un hospital universitario: los discípulos. Mientras que el Holmes original no contaba con un equipo, House trabaja originalmente con tres profesionales de la medicina (la Dra. Allison Cameron, inmunóloga; el Dr. Eric Foreman, neurólogo; y el Dr. Robert Chase, cirujano) que le ayudan a resolver los casos, pero que tienen menos conocimientos científicos que el protagonista y, por tanto, acompañan al público en la adquisición de conocimiento.

La serie juega con la interacción de los personajes para presentar el conocimiento científico a personajes con distintas edades, etnias y nacionalidades. Además, con el tiempo, el equipo original de House solicitará el traslado a otros servicios del hospital y, para paliar su falta, House escogerá a un grupo de jóvenes doctores que ayudarán a diversificar al elenco mayoritariamente blanco y normativo de las primeras tres temporadas, que no es representativo de la diversidad cultural y sociodemográfica de Estados Unidos.

En este proceso también intervienen los pacientes, a quienes los doctores explican el diagnóstico y el cuadro clínico resultan-

te de forma muy frecuente. Por ejemplo, en el episodio 3 de la primera temporada, Foreman explica a Brandon, el paciente, por qué la colchicina utilizada para cortar el éxtasis que consumió ha resultado en su cuadro clínico (transcripción del guion para doblaje, traducción de Paco Vara): «La colchicina inhibe la capacidad del miocardio para contraerse y bombear sangre, lo que provoca hipotensión. Los anticuerpos que te estamos administrando deberían neutralizarla y permitir al corazón recuperar su ritmo normal». En esta simple oración hay una gran cantidad de conocimiento científico implícito. Véase:

- ▶ El miocardio se contrae y bombea sangre.
- ▶ Si el miocardio no bombea suficiente sangre se produce hipotensión.
- ▶ Todo es consecuencia de la colchicina.
- ▶ La colchicina se puede neutralizar con anticuerpos.

En comparación con los ejemplos analizados anteriormente extraídos de *Bones*, en *House* se puede apreciar un uso mucho más normalizado de términos científicos (*miocardio, hipotensión, anticuerpos*) que no se someten necesariamente a un proceso de desterrminologización. Este fenómeno ha llevado a *House* a ser considerada una serie «de calidad» y con gran éxito entre profesionales del ámbito médico-sanitario, como podremos ver más adelante.

Además, la relación de *House* con el entretenimiento y la adquisición pasiva de conocimiento se cimenta en su aparente relación con otro producto cultural icónico en el que también abundaba el uso de terminología científica. Algunas fuentes indican que *House* también se basa en las columnas de Lisa Sanders para el *New York Times* (Sanders, 2016), en las que, como la propia autora indica:

relato la historia de un paciente con síntomas misteriosos que acude al médico para dilucidar la causa. Llevo a los lectores de la mano por el proceso diagnóstico mediante las pistas y deducciones que permiten que el médico/detective descubra los procesos patológicos que provocan la enfermedad del paciente, e indico un posible tratamiento o incluso una cura.

De hecho, la relación está más que justificada, pues la propia Sanders actuó como asesora técnica para la serie.

House tiene también un vasto trasfondo filosófico y emplea conceptos como la navaja de Ockham en forma de refrán inglés: «When you hear hoofs, think horses, not zebras» (‘cuando oigas galopar, piensa en caballos, no en cebras’) o, en palabras del propio House, citando el principio de Ockham: «La explicación más simple y suficiente es la más probable, mas no necesariamente la verdadera». Aunque no se trata de terminología científica *per se*, la inclusión de conocimiento filosófico fomenta la lectura crítica de textos de todo tipo, así como una actitud más crítica con el mundo en general.

6. Discusión: el impacto del texto audiovisual biosanitario en la sociedad

A pesar de que los dos casos de estudio presentados demuestran grandes similitudes en cuanto a la transmisión de conocimiento científico, hay una gran diferencia entre las series de televisión forenses y los dramas médicos como *House*. Estadísticamente, es muy poco probable que el público no especialista se encuentre en un contexto forense a lo largo de su vida, mientras que una verdad innegable es que todo ser vivo enferma a lo largo de su vida y finalmente muere. Si bien es cierto que las series forenses pueden ayudarnos a reflexionar y enfrentarnos a un tema tabú como la muerte (Avanzas Álvarez, 2018), en el caso de los dramas médicos se presenta una situación mucho más cotidiana.

Es por ello por lo que trabajos como el de Sanders son imprescindibles para que la representación de la medicina en la cultura popular sea lo más fidedigna posible, pues «[e]l drama médico no es una excepción a esta norma y tiene una influencia inevitable en la creación de un imaginario colectivo sobre la comunidad médica y el día a día en un hospital» (Sanders, 2016: 7). Su trabajo, y el de otros muchos profesionales antes que ella, llevó a la creación del Physicians' Advisory Committee for Radio, Television and Motion Pictures por la American Medical Association (AMA) en 1955 «with the goal of establishing organizational influence and control regarding the medical issues being portrayed on such early television serials set in hospitals» (Serrone *et al.*, 2018). De la Torre (2016: 8) subraya la importancia de estos profesionales en la creación de ficción:

La asesoría de la comunidad médica ha sido crucial en la introducción de enfermedades desconocidas en la ficción, que es una de las características más interesantes del drama médico como género. A lo largo de la historia, los guionistas de muchas de estas series se han preocupado por introducir en sus tramas condiciones médicas que no habían tenido demasiada presencia en televisión, contribuyendo así a visibilizarlas.

En *House*, esta visibilidad fue imprescindible para el lupus (en referencia al lupus eritematoso sistémico o LES), enfermedad autoinmunitaria poco conocida por el público no especialista hasta que se convirtió en el diagnóstico estrella y hasta en un meme, junto con la famosa afirmación «todo el mundo miente», que aparece en numerosas ocasiones en la serie. En todos los casos complicados se barajaba la posibilidad de este diagnóstico, pero siempre quedaba descartado. Sin embargo, este uso repetitivo, cimentado además por la serialización y como recurso dentro de la forma procedimental, tuvo consecuencias positivas y contribuyó a dar a conocer el LES al público no especialista.

Las series biomédicas no gozan solo de éxito entre el público no especialista. Por su parte, los profesionales del ámbito médi-

co-sanitario también son consumidores de estos productos, como se demostró en el estudio llevado a cabo por Haboubi *et al.* en 2015: el 65 % de la muestra ($n = 372$) admitió visionar dramas médicos, la mayoría internos y residentes, con fines lúdicos (69 %). Solo el 8 % lo hizo con fines pedagógicos, y el 100 % de ellos consumía *House*. En cuanto a relaciones parasociales de este grupo poblacional con los dramas médicos, el 61 % identificó algún aspecto de su práctica clínica con otro profesional.

Para el público no especialista, el visionado de dramas médicos tiene efectos mixtos según los estudios llevados a cabo hasta la actualidad.

El impacto negativo, como ocurre en el llamado «efecto *Anatomía de Grey*» (Serrone *et al.*, 2018), que describe los desajustes entre las expectativas de pacientes y familiares de la atención médico-sanitaria en la vida real influidos por los dramas médicos. Además, como indica Chung (2014) en su estudio ($n = 11.555$) llevado a cabo en Estados Unidos, los espectadores de dramas médicos tenían percepciones más fatídicas sobre el mundo. Esto se debe a la sobreexposición de este grupo a enfermedades y conductas con alto contenido dramático (p. ej., abuso de sustancias) empleadas en las series de televisión por su alto valor narrativo.

Por otra parte, la forma procedimental serializada fuerza una restauración del *statu quo* a través de un claro desarrollo lineal firmemente estructurado (resolución rápida del caso criminal o restauración del estado de salud/muerte rápida) que no se ajusta a los procesos en la vida real que pueden sufrir demoras, errores o simplemente no tener un desarrollo lineal. Esto puede afectar a la percepción que el público tiene de la práctica profesional en el ámbito médico-sanitario y generar expectativas irreales que desemboquen en frustración o insatisfacción en la vida real.

Sin embargo, el visionado de dramas médicos también puede tener un impacto positivo. Como indica de la Torre (2016: 8), en el caso de los dramas médicos, el asesoramiento por parte de profesionales del ámbito médico-sanitario ha permitido la creación de universos ficticios suficientemente realistas y basados en la evidencia como para poder ser ilustrativos para estudiantes de medicina. Para el público no especializado, los dramas médicos influyen en la percepción que los pacientes tienen del carácter y el trabajo de los profesionales sanitarios (Quick, 2009), así como sobre los comportamientos para la salud (Hoffman *et al.*, 2017), aunque se necesitan más estudios sobre el tema.

Como potenciales usos, destaca el poder de las series de televisión biosanitarias de influir la percepción que el público no especializado tiene sobre la práctica médico-sanitaria y su propia salud. Hoffman *et al.* (2017: 120-121) proponen, dentro del contexto estadounidense, dedicar más recursos económicos a incluir información en estos productos culturales como estrategia de educación para la salud:

For example, in 2014 the CDC spent \$2.1 million on national tobacco education campaigns [38], but working with existing medical television programs to incorporate anti-smoking plotlines into episodes could provide

additional education to millions of viewers at little to no additional cost.

Queda por ver si los CDC aceptarán el uso de la ficción como herramienta divulgativa creando así un referente cultural a nivel mundial para la transmisión de conocimiento científico y para la salud.

7. Conclusiones

La ficción desarrolla la imaginación con un anclaje claro y profundo en el mundo real en el caso de los textos audiovisuales médico-sanitarios debido a la participación de expertos y a la inclusión de experiencias en primera persona de autores y guionistas. Por tanto, se concluye que se puede derivar conocimiento válido de la ficción, especialmente si este se produce a través del método hipotético-deductivo que caracteriza a los textos criminales en los que la ciencia forense y la medicina son una parte imprescindible de la trama.

En investigaciones anteriores se demuestra que el uso, en las series biosanitarias, de mecanismos nativos de la ficción criminal, especialmente la desarrollada durante el siglo XX en los Estados Unidos, es útil para la transmisión del conocimiento científico y la jerga científica entre el público no especialista (divulgación), así como en ciertos sectores del público especialista (valor didáctico), como, por ejemplo, médicos internos y residentes), debido a su enraizamiento en la cultura popular contemporánea.

Entre los mecanismos que fomentan la adquisición del conocimiento destaca la serialización a lo largo del tiempo de la forma procedimental, tratándose ya de un mecanismo sobre el que el público logra establecer relaciones parasociales y de empatía con los personajes principales y que ofrece la resolución de un caso en cada capítulo para fomentar el consumo a largo plazo.

Aunque es cierto que el consumo de series de televisión biomédicas también puede tener efectos negativos sobre el público, estos no han sido bien estudiados y es necesario realizar más investigaciones en las que se controlen la calidad de estos productos y los patrones de consumo. También quedan por analizar el potencial de la ficción televisiva como herramienta para la prevención y la educación para la salud, así como el impacto de estos discursos derivado de los patrones de consumo audiovisual motivados por el acceso directo e inmediato a los textos audiovisuales en plataformas de *streaming*.

Por tanto, los textos audiovisuales biomédicos que incorporan elementos de ficción criminal son los vehículos idóneos para la adquisición pasiva e incluso activa de conocimiento, siempre y cuando este sea secundario a la intención comunicativa de este tipo de ficción: el entretenimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- American Board of Forensic Anthropology (2022): *Historical List*. <<https://www.theabfa.org>> [consulta: 01.VII.2022].
- Avanzas Álvarez, Elena (2018): *Murder, She Re/Wrote: La evolución de la médica forense en los thrillers estadounidenses (1990-2017)*. (Tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Bertomeu Sánchez, José Ramón y Agustí Nieto-Galán (coords.) (2006): *Entre la ciencia y el crimen: Mateu Orfila y la toxicología en el siglo XIX*. Cuadernos de la Fundación Dr. Antonio Esteve, n.º 6. Barcelona: Prous Science. <<https://www.esteve.org/capitulos/documento-completo-22/>> [consulta: 08.VI.2022].
- Bibel, Sara (2013): «Complete List Of 2012–13 Season TV Show Viewership: ‘Sunday Night Football’ Tops, Followed By ‘NCIS,’ ‘The Big Bang Theory’ & ‘NCIS: Los Angeles’», *TV by the Numbers*. (Sitio web descontinuado); [consulta: 29.VII.2013].
- Brodie, Mollyanne; Ursula Foehr, Vicky Rideout, Neal Baer, Carolyn Miller, Rebecca Flournoy y Drew Altman (2001): «Communicating health information through the entertainment media», *Health Affairs*, 20 (1): 192-199.
- Chung, Jae Eun (2014): «Medical Dramas and Viewer Perception of Health: Testing Cultivation Effects», *Human Communication Research*. ISSN 0360-3989. doi:10.1111/hcre.12026
- Cohen, Jonathan (2001): «Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters», *Mass Communication & Society*, 4 (3): 245-264.
- Coonan, Elizabeth; Lindy A. Orthia, Felix Bloomfield, Joseph Horst, Alana Pascoe, Katherine Schiffl y Sam Axelsen (2013): *Regular viewing of a television drama series affects responses to science ideologies in it: a focus group-based study of Bones*. Canberra: Australian National Centre for the Public Awareness of Science, The Australian National University. <<http://sandpaw.weblogs.anu.edu.au/files/2013/05/Bones-audience-study.pdf>> [consulta: 07.VI.2022].
- Currie, Gregory (1990): *The Nature of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, David (2007): *Aesthetics and Literature*. London: Continuum.
- De la Torre, Toni (2016): *La medicina en las series de televisión*. Cuadernos de la Fundación Dr. Esteve. <<https://www.esteve.org/wp-content/uploads/2018/01/13168.pdf>> [consulta: 11.V.2022].
- De Moraes, Lisa (2015): «Full 2014–15 Series Rankings», *Deadline*. (Sitio web descontinuado); [consulta: 05.VI.2015].
- Dhring, Koshi (2003): «Thinking about television science: How students understand the nature of science from different program genres», *Journal of Research in Science Teaching*, 2 (40): 234-256.

- Eco, Umberto ([1979] 1993): *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Feurer, Jane (2007): «HBO and the Concept of Quality TV», en Janet McCabe y Kim Akass (eds.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Estados Unidos: I. B. Tauris.
- Foucault, Michel ([1976] 2003): *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*, traducido por A. M. Sheridan. Reino Unido: Routledge.
- García-Carpintero, Manuel (2016): «To Tell What Happened as Invention: Literature and Philosophy on Learning from Fiction», en Aandrea Slleri y Philip Graydon (eds.): *Literary Studies and the Philosophy of Literature: New Interdisciplinary Directions*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 123-147.
- Gerbner, George; Larry Gross, Nancy Signorielli y Michael Morgan (1980): «Aging with television: Images on television drama and conceptions of social reality», *Journal of Communication*, 30 (1): 37-47. <[doi:10.1111/j.1460-2466.1980.tb01766.x](https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1980.tb01766.x)>.
- Gerbner, George; Larry Gross, Nancy Signorielli y Michael Morgan (1982): «What television teaches about physicians and health», *Mobius: A Journal for Continuing Education Professionals in Health Sciences*, 2 (2): 44-51. <[doi:10.1002/chp.4760020209](https://doi.org/10.1002/chp.4760020209)>.
- Gorman, Bill (2011): «2010–11 Season Broadcast Primetime Show Viewership Averages», *TV by the Numbers*. (Sitio web discontinuado); [consulta: 29.v.2010].
- Gorman, Bill (2010): «Final 2009–10 Broadcast Primetime Show Average Viewership», *TV by the Numbers*. (Sitio web discontinuado); [consulta: 29.v.2010].
- Haboubi, H. N.; H. Morgan y O. Aldalati (2015): «Hospital doctors' opinions regarding educational utility, public sentiment and career effects of medical television dramas: the House MD study», *Medical Journal of Australia*, 203: 462-466. <<https://doi.org/10.5694/mja15.01068>> [consulta: 28.vi.2022].
- Hanson, Hart (2005-2017): *Bones* (DVD). California: FOX.
- Haran, Joan; Mwenya Chimba, Grace Reid y Jenny Kitzinger (2008): «Screening Women in SET: How Women in Science, Engineering and Technology Are Represented in Films and on Television», *Research Report Series for UKRC No.3*. Reino Unido: UK Resource Centre for Women in Science, Engineering and Technology and Cardiff University. <https://www.academia.edu/1424701/Screening_women_in_SET_how_women_in_science_engineering_and_technology_are_represented_in_films_and_on_television> [consulta: 23.vi.2022].
- Hoffman, Beth L.; Ariel Shensa, Charles Wessel, Robert Hoffman y Brian A. Primack (2017): «Exposure to fictional medical television and health: a systematic review», *Health Education Research*, 2 (32): 107-123. <[doi:10.1093/her/cyx034](https://doi.org/10.1093/her/cyx034)>.
- Jenner, Marieke (2016): *American TV Detective Dramas*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Levy, Paul (2013): «TV's new glamour job: Medical examiner», *Star Tribune*, 24 de marzo. <<http://www.startribune.com/tv-s-new-glamour-job-medical-examiner/199584731/>> [consulta: 13.v.2022].
- Lewis, David (1983): «Truth in Fiction», *Philosophical Papers* (1). Oxford: Oxford University Press, p. 278.
- Matravers, David (2016): «What Difference (If Any) Is There Between Reading as Fiction and Reading as Non-fiction?», en Aandrea Sillieri y Philip Graydon (eds.): *Literary Studies and the Philosophy of Literature: New Interdisciplinary Directions*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 123-147.
- Meskin, A. y J. Weinberg (2006): «Imagine That!», en Matkthew Kieran (ed.): *Contemporary Debates in the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell, pp. 222-235.
- Nussbaum, Martha (1990): *Love's Knowledge*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 47-48.
- Plain, Gill (2008): «From 'The Purest Literature We Have' to 'A Spirit Grown Corrupt': Embracing Contamination in Twentieth-Century Crime Fiction», *Critical Survey*, 1 (20): 3-16.
- Quick, Brian L. (2009): «The effects of viewing *Grey's Anatomy* on perceptions of doctors and patient satisfaction», *J Broadcast Electron Media*, 53: 38-55.
- Real Academia Nacional de Medicina. *Diccionario de términos médicos*. <<https://dtme.ranm.es/index.aspx>> [consulta: 24.vi.2022].
- Sanders, Lisa (2016): «House y el diagnóstico médico», en de la Torre (ed): *La medicina en las series de televisión*. Cuadernos de la Fundación Dr. Esteve. <<https://www.esteve.org/wp-content/uploads/2018/01/13168.pdf>> [consulta: 25.vi.2022].
- Serrone, Rosemary O.; Jordan A. Weinberg, Pamela W. Goslar, Erin P. Wilkinson, Terrell M. Thompson y Jonathan L. Darnworth (2018): «*Grey's Anatomy* effect: television portrayal of patients with trauma may cultivate unrealistic patient and family expectations after injury», *Trauma Surg Acute Care Open* 3: 1-4. <[doi:10.1136/tsaco-2017-000137](https://doi.org/10.1136/tsaco-2017-000137)>.
- Shrum, L. J. (1995): «Assessing the social influence of television», *Communication Research*, 22 (4): 402-429. <[doi:10.1177/009365095022004002](https://doi.org/10.1177/009365095022004002)>.
- Shrum, L. J. y Jaehoon Lee (2012): «Multiple Processes Underlying Cultivation Effects: How Cultivation Works Depends on the Types of Beliefs Being Cultivated», en M. Morgan, J. Shanahan y N. Signorielli (eds.): *Living with television now: Advances in cultivation theory & research*. Nueva York: Peter Lang, pp. 147-167.
- Stout, Charlotte (2022): *¿Sabes quién es?* Estados Unidos: Netflix.
- Stock, Kathleen (2011): «Fictive Utterance and Imagining», *Proceedings of the Aristotelian Society*, 85: 145-162.
- Walton, Priscilla L. y Manina Jones (1999): *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*. California: University of California Press.