



Straight Out of a Telenovela

Metareferentie in
"Chapter 37"
van CW's *Jane
the Virgin*
(2014-2019)

*JANE^{THE}
VIRGIN*

Bachelor Algemene
Cultuurwetenschappen
Radboud Universiteit
Nijmegen

Maaïke van Leendert
s4694716
Begeleiding door dr. Anna Geurts en
dr. Christophe Van Eecke

15 januari
2020

Inhoudsopgave

	pagina
Inleiding	3
Metareferentie en de telenovela	7
Metareferentie en de voice-over	16
Conclusie	26
Bibliografie	28
Beeldverantwoording	30
Bijlage 1: stamboom	31
 Portfolio:	 32
Status quaestionis	33
Zelfevaluatie	37
Eigen inleiding met feedback	39
Eigen eerste hoofdstuk met feedback	43
Eigen tweede hoofdstuk met feedback	50
Eerste hoofdstuk van Yvette met feedback	58
Tweede hoofdstuk van Yvette met feedback	62
Derde hoofdstuk van Yvette met feedback	65

Inleiding

Toen ik mij op een dag niet zo goed voelde en eigenlijk alleen in bed wilde liggen met een serie waarbij ik niet na hoefde te denken, raadde een vriendin mij *Jane the Virgin* (CW, 2014-2019) aan. Voor dat moment was de serie perfect: soapachtige verhaallijnen, veel liefdesdrama, en vooral niet te ingewikkeld. Dat dit laatste maar schijn was, ontdekte ik niet veel later. De serie bleek in een voortdurend spel van zelfverwijzingen verwickeld te zijn. Mijn interesse was geboren.

In mijn bachelorscriptie zou ik daarom graag deze serie willen onderzoeken en in het bijzonder de aflevering “Chapter 37”. In deze aflevering gebeurt er veel, waarvan ik het belangrijkste hier kort uiteen zal zetten. Jane Villanueva leeft omstreeks 2014 in de Amerikaanse staat Florida als ze op haar drieëntwintigste per ongeluk zwanger raakt door een foutieve kunstmatige inseminatie met het zaad van Rafael. In “Chapter 37” is Jane ondertussen bevallen van zoontje Mateo en is zij bezig met het plannen van het feest ter gelegenheid van haar verloving met Michael. Haar vader Rogelio reageert maar niet op de uitnodiging, wat – zo weet de kijker – ligt aan het feit dat hij ontvoerd is door zijn persoonlijke assistent Lola. Gelukkig ontdekt Michael, rechercheur van beroep, precies op tijd wat er aan de hand is en kan Rogelio ontsnappen aan de “murder suicide livestream” die Lola heeft gepland. Ondertussen komt Pablo, de jeugdliefde van Janes oma Alba, vanuit Venezuela naar de Verenigde Staten, omdat Jane en haar moeder Xiomara hem hebben uitgenodigd. De bijgelovige Alba is het daar echter totaal niet mee eens: zij is ervan overtuigd dat Pablo vervloekt is. Simultaan met deze gebeurtenissen heeft Rafael verschillende ontmoetingen met Derek, van wie hij pas heeft ontdekt dat hij zijn halfbroer is. Hun moeder blijkt een topcrimineel te zijn en Rafael probeert met Michaels hulp te ontdekken wat Derek hiermee te maken heeft. Een stamboom van de verschillende personages is te vinden in bijlage 1.

Ondanks dat de serie redelijk recent verschenen is, is er al wel eerder onderzoek naar gedaan, bijvoorbeeld naar de representatie van gemarginaliseerde groepen (zie onder andere de onderzoeken van Grell en Cook) en het gebruik van meerdere talen binnen één medium (zie Beseghi). Ook vanuit de hoek van televisiekritiek is over de serie geschreven, bijvoorbeeld over de vraag: kan de serie gezien worden als kwaliteitstelevisie? (Zie onder andere Brembilla en Tralli).

Ik zou mij echter willen richten op de verschillende manieren waarop metareferentie gebruikt wordt binnen "Chapter 37". Metareferentie vertoont veel overeenkomsten met het concept "metafictie", dat in de jaren 1970 is ontwikkeld door William H. Gass in zijn boek *Fiction and the Figures of Life* (1970) en verder uitgediept door Robert Scholes in *Fabulation and Metafiction* (1979) (Wolf 3). Het woord "fictie" heeft echter een sterke connotatie met de literatuurwetenschap, waarbinnen dan ook het meeste onderzoek gericht op metastudies is gedaan (Wolf 6). Een breder en algemener concept kan gevonden worden in Dan Sperbers "metarepresentaties". Hij stelde het boek *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective* (2000) samen, dat ingaat op metarepresentaties in allerlei disciplines, zoals psychologie en anthropologie (Sperber 6). Het begrip metarepresentatie definieert hij als "second-order representations", waarbij hij onder andere het voorbeeld geeft van een mentale representatie van een mentale representatie: bijvoorbeeld de gedachte dat iemand iets heeft gedacht (Sperber 3). Bij metarepresentaties, zo meent Werner Wolf in *Metareference Across Media* (2009), hoeft er echter geen bewustzijn van dit "metaniveau" te ontstaan. Soms dient de metarepresentatie enkel voor begrip van het artefact waarbinnen deze metarepresentatie plaatsvindt (Wolf 28). Wolfs begrip "metareferentie" doet echter meer dan dat: het is een vorm van zelfreferentie (22), waarbij deze zelfreferentie zowel naar het artefact zelf als naar het medium of alles daartussen kan verwijzen (30). Daarnaast is metareferentie zelfreflexief en vindt deze reflectie plaats vanaf een hoger metaniveau dat binnen een werk bestaat of wordt gesuggereerd (30). Hierdoor wordt een "metabewustzijn" bij de ontvanger van dit werk of object gecreëerd (31).

Metareferentie kan dus nooit ontstaan zonder een object om naar te refereren. In mijn onderzoek is dit object twee verschillende dingen: het Latijns-Amerikaanse televisiegenre van de telenovela en het medium televisie in het algemeen. Jeremy G. Butler schrijft in zijn boek *Television Style* over het genre van de soap, dat dichtbij de telenovela ligt, zoals ook beschreven wordt door Christina Slade en Annabel Beckenham in "Telenovelas and Soap Operas: Negotiating Reality" (2005). Monica Rector en Aluizio Ramoz Trinta gaan in hun tekst "The Telenovela" (1981) juist in op de verschillen tussen de twee genres en in het artikel "Telenovelas as Art Curriculum Content" (2010) beschrijft Martha Christopoulou de meest kenmerkende eigenschappen van de telenovela als genre. Deze inzichten zal ik toepassen in mijn eerste hoofdstuk, waarin ik bestudeer hoe *Jane the Virgin* kenmerken van de telenovela gebruikt om tot een metareferentiële parodie van dit genre te komen.

Het tweede hoofdstuk zal in het teken staan van het medium televisie als object dat vanaf een metaniveau bekeken kan worden, waarbij de rol van de voice-over onder de loep wordt genomen. De voice-over is in *Jane the Virgin* niet enkel in staat om te spreken, maar kan ook tijd en beeld manipuleren. Op het gebied van beeldmanipulatie is er in de aflevering regelmatig sprake van de plaatsing van tekst en *graphics* in beeld, wat sterk doet denken aan stripiconografie. In *Metareference Across Media* schrijft Karin Kukkonen een interessante analyse betreffende strips, genaamd “Textworlds and Metareference in Comics”. Zij schrijft hierbij over het verschil tussen de *storyworld* en de *textworld*, waarbij de lezers zich bevinden op het niveau van de tekstwereld en de personages op het niveau van de verhaalwereld. In hoofdstuk 2 zal ik dieper ingaan op deze concepten en hoe ze leiden tot een beter begrip van de verschillende niveaus binnen de aflevering.

Op het gebied van tekens en afbeeldingen zoals deze in strips voorkomen is ook het boek *The Visual Language of Comics* van Neil Cohn (2013) een belangrijke bron voor deze scriptie. Cohn gaat in dit werk in op de manier waarop visuele taal binnen strips betekenis kan geven. Hij licht hierbij uit dat verschillende elementen belangrijk zijn voor deze betekenisgeving en gebruikt daarbij het onderscheid *icon* (icoon), *index* (index) en *symbol* (symbool) van Charles S. Peirce (Cohn 18-19) en gebruikt hiervoor de concepten *signifiant* (betekenaar) en *signifié* (betekende) zoals ontwikkeld door Ferdinand de Saussure en opgeschreven door Charles Bally en Albert Sechehaye in *Cours de linguistique générale* (1916). Bij een iconische vorm van referentie komt het teken overeen met hetgeen het aan refereert. Een indexicaal teken refereert op zichzelf niet aan iets, maar wijst een betekenis aan. Cohn gebruikt hierbij het voorbeeld van een pijl die naar een hond wijst, waarbij deze pijl zelf geen ‘hond’ betekent, maar de betekenis ‘hond’ aanwijst (Cohn 18). Daarnaast is er de symbolische referentie, waarbij betekenis ontstaat door een enkel op conventie gebaseerde relatie tussen betekenaar en betekende (Cohn 19). Dit onderscheid en de manier waarop Cohn dit heeft toegepast op de iconografie van strips, is behulpzaam bij het identificeren van verschillende soorten tekens die in de scènes die ik zal analyseren, voorkomen, om vanuit daar te bepalen op welke manier deze tekens betekenis geven. Ik zal deze theorie vooral gebruiken bij het analyseren van de bevrijding van Rogelio, tevens in hoofdstuk 2.

In de conclusie zal ik de bevindingen uit deze afzonderlijke hoofdstukken verbinden om zo tot een dieper en overkoepelend begrip van metareferentie binnen “Chapter 37” te

komen. De scriptie als geheel zal dan in het teken staan van de volgende onderzoeksvraag: op welke manier geeft het concept metareferentie inzicht in de (genre)conventies van het medium televisie die ten grondslag liggen aan “Chapter 37” van *Jane the Virgin*?

Door middel van deze scriptie zal ik *Jane the Virgin* met een nieuwe blik bestuderen en hoop ik een bijdrage te leveren aan zowel het debat rondom metareferentie als de studies naar populaire televisie- en Netflix-series. Door de analyses die ik uitvoer, tracht ik inzicht te geven in de manier waarop metareferentie binnen televisie kan bijdragen aan een groter bewustzijn bij de kijker van de manier waarop dit medium werkt en daarbij een effect heeft op de kijker.

Hoofdstuk 1: Metareferentie en de telenovela

Jane the Virgin is gebaseerd op de Venezolaanse telenovela *Juana la Virgen* (RCTV, 2002) en bevindt zich door deze intertekstuele relatie op het terrein van adaptatie en appropriatie. Beide begrippen zijn gebaseerd op een intertekstuele of intermediale relatie waarbij een brontekst wordt gebruikt voor een latere tekst (Sanders 2). Linda Hutcheon beschrijft adaptatie in haar boek *A Theory of Adaptation* (2006) als “herhaling zonder te kopiëren” (7). Een adaptatie kan bijvoorbeeld een reïnterpretatie of relokalisatie van de brontekst zijn, waarbij het tijdperk of de culturele context rondom het verhaal is veranderd, aldus Julie Sanders in *Adaptation and Appropriation* (2006) (19). Het is hierbij wel belangrijk dat de brontekst bij het publiek bekend is, hoewel deze kennis ook later kan komen (Hutcheon 120, gecit. in Edwards 372). Paul Edwards geeft hierbij het voorbeeld van kijkers die naar aanleiding van een boekverfilming het boek gaan lezen (Edwards 372). Dat er een brontekst ten grondslag ligt aan het nieuwe product, wordt bij een adaptatie ook “aangekondigd”, wat zowel op een directe als indirecte manier kan gebeuren (Edwards 370). Een directe aanwijzing van de brontekst bij *Jane the Virgin* is de naam van de serie; een letterlijke vertaling vanuit het Spaans.

Hoewel *Jane the Virgin* veel overeenkomsten heeft met de notie van adaptatie, zijn er ook elementen van appropriatie in terug te vinden. Sanders beschrijft dat er bij appropriatie een duidelijkere afstand wordt genomen van de brontekst, waardoor het nieuwe product ook echt een ander cultureel product wordt (19). Hoewel vooral het eerste seizoen van *Jane the Virgin* duidelijk gebaseerd is op de verhaallijn van *Juana la Virgen* – met de onbedoelde kunstmatige inseminatie van de hoofdrolspeelster als kern – wordt er steeds meer afstand van genomen naarmate er meer seizoenen komen. *Juana la Virgen* heeft namelijk, zoals het een telenovela beaamt, maar één seizoen (Rector en Trinta 198), terwijl *Jane the Virgin* nog vier seizoenen langer doorgaat en daardoor ook veel aan de originele verhaallijn toevoegt.

Daarnaast heeft appropriatie een associatie met diefstal (Desmet en Iyengar 13). Immers, als iets geappropriëerd wordt, wordt iets toegeëigend (Desmet en Iyengar 14). In het geval van *Jane the Virgin* worden elementen van een bepaalde culturele uiting – de telenovela – van de Latijns-Amerikaanse cultuur overgenomen door de Verenigde Staten, het land dat de film- en televisie-industrie domineert (Feigenbaum 372). Dat zou je stelen

kunnen noemen. Tegelijkertijd maakt *Jane the Virgin* veel gebruik van acteurs met een Latijns-Amerikaanse achtergrond en breekt de serie met belangrijke Latinx-stereotyperingen: het laat de complexe relatie tussen Latijns-Amerikaanse vrouwen en tienerzwangerschappen zien en representeert de Latinx-community in de Verenigde Staten als multidimensionaal op gebieden als taal en economische status (Zeilinger).

Ongeacht de verschillen tussen de series, heeft *Juana la Virgen* wel de basis gegeven voor de structuur van *Jane the Virgin*: de structuur van de telenovela. Dit is bijvoorbeeld al te zien aan de namen van de afleveringen: in plaats van afleveringen gaat het hier om hoofdstukken, wat gebruikelijk is bij telenovela's (Rector en Trinta 195-196). Later in dit hoofdstuk zal ik verder ingaan op metareferentie op het gebied van de telenovela, maar eerst is het van belang te weten wat de telenovela eigenlijk is.

De telenovela en *Jane the Virgin*

Telenovela's zijn melodramatische fictionele series die vooral in Latijns-Amerikaanse landen geproduceerd worden (Christopoulou 20). De telenovela heeft veel overeenkomsten met de internationaal populaire, veelal Noord-Amerikaanse soaps. Voorbeelden van deze overeenkomsten zijn de romantische thematiek, huiselijke setting, verweven verhaallijnen en de narratieve structuur, die zo opgebouwd is dat mensen voor langere tijd geboeid blijven en verder willen kijken (Slade en Beckenham 338 en Christopoulou 20). Ook wordt er veel gedaan aan *overacting* (Butler 42). Net als de soap is de telenovela erg gericht op emotionele participatie, maar kaart de telenovela daarnaast ook controversiële problemen uit de hedendaagse maatschappij aan, zoals corruptie, milieuproblemen, racisme en geweld (Christopoulou 20), waarbij dit in hedendaagse telenovela's regelmatig de vorm van kritiek of commentaar aanneemt (Slade en Beckenham 340). Dit gebeurt vaak in de vorm van persoonlijke of familie verhalen (Christopoulou 21), maar ook op meer rechtstreekse manieren (Trinta 276). De telenovela is er dus niet op gericht om een exacte weergave van de realiteit te geven, maar zorgt wel voor een duidelijke koppeling met de realiteit en de verbeelding van *real life* situaties (Trinta 281). Wat betreft de relatie met realiteit lijkt de telenovela wederom op de soap, waarover Butler schrijft dat "[i]t invokes the illusion of 'reality' presented immediately and expressly for the viewer" (50).

De bovengenoemde kenmerken zijn grotendeels terug te vinden in *Jane the Virgin*: zo speelt de serie zich veelal in huiselijke setting af, waarbij de familie een grote rol speelt. Ook

de romantische thematiek is belangrijk. Wanneer we enkel naar “Chapter 37” kijken, kunnen hierbij de liefdesrelatie van Jane en Michael, de ongemakkelijke verhoudingen tussen zowel Michael en Rafael als tussen Rafael en Petra, de opgebroken relatie van Rogelio en Xiomara en de date van Pablo en Alba benoemd worden. De serie ontving veel lovende kritiek op de manier waarop de serie controversiële problemen zoals immigratie en abortus aankaart (Beseghi 52). Daarnaast zijn het overdreven acteren en de telenovela-structuur zeer belangrijk in *Jane the Virgin*. Vaak worden deze kenmerken benadrukt door de voice-over, bijvoorbeeld met zijn terugkerende commentaar: “I know right, straight out of a telenovela.” In “Chapter 37” gebeurt dit twee keer, waarvan één keer tijdens de samenvatting van de voorgaande afleveringen aan het begin van deze aflevering. Hierbij wordt de verhaallijn rondom Rafaels familie samengevat, waarbij de voice-over tevens het commentaar “I know, cray cray, right?” geeft. Met deze opmerking licht de voice-over de complexe relatie van de serie met de realiteit uit: het kan mogelijk zijn dat iemand er op latere leeftijd achter komt dat zijn moeder een topcrimineel is, maar het is vrij onwaarschijnlijk. De opmerking “straight out of a telenovela” wordt nog een keer gebruikt; ditmaal niet door de voice-over, maar door een verslaggever van een tv-programma die Rogelio interviewt over zijn ontvoering. Opnieuw vestigt deze opmerking de aandacht op hoe onwaarschijnlijk deze verhaallijn eigenlijk is, terwijl deze wel als realiteit wordt gepresenteerd. Bovendien wordt hiermee zichtbaar dat zowel de voice-over als een verhaalpersonage zich bewust zijn van de genrekenmerken van de serie waarin zij zelf voorkomen, waardoor er een afstand tot de serie als object ontstaat.

De telenovela komt echter nog op veel meer manieren terug in *Jane the Virgin*. In “Chapter 37” gebeurt dit op twee belangrijke manieren: door de rol van Rogelio als telenovelaster en door *The Curse of Pablo Alonso Segura*, een format voor de verhaallijn rondom Alba en Pablo, waardoor er een soort telenovela-in-telenovela ontstaat. In dit hoofdstuk zal ik verder ingaan op de rol van de telenovela binnen *Jane the Virgin* en de manier waarop metareferentie rondom de telenovela plaatsvindt.

Metareferentie en de parodie

Wanneer we het hebben over deze telenovela-gerelateerde metareferenties, is het belangrijk om eerst duidelijkheid te scheppen rondom het concept van de parodie. In haar boek *Parody//Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and*

Reception of Fiction (1979) definieert Margaret A. Rose de literaire parodie als “the critical refunctioning of performed literary material with comic effect” (35). Hoewel niet alle parodieën metareferentieel zijn en niet elke vorm van metareferentie een parodie, kunnen sommige parodieën een soort “spiegel” zijn en daarmee een ironische imitatie van kunst in kunst (65). Hierbij is het object dat geparodieerd wordt, dus onderdeel van (de structuur van) de parodie zelf (35).

Jane the Virgin kan gezien worden als een parodie van de telenovela, namelijk door de toevoeging van de rol van Rogelio, een rol die nog niet bestond in *Juana la Virgen*. Door middel van zijn rol wordt de geparodieerde telenovela letterlijk in de serie gestopt: Rogelio is immers de ster van *The Passions of Santos*, de favoriete telenovela van Janes oma Alba. Het kijken van telenovela’s is niet alleen voor Alba belangrijk: zowel Jane als Xiomara kijken graag met haar mee. De telenovela is dan ook iets wat met de hele familie samen bekeken wordt (Trinta 276). Micòl Beseghi claimt in zijn artikel “The Representation and Translation of Identities in Multilingual TV Series: *Jane the Virgin*, a Case in Point” (2019) zelfs dat de drie vrouwen door het samen kijken van telenovela’s hun generationele, linguïstische en culturele verschillen tijdelijk kunnen overbruggen (160). Tegelijkertijd is de familie binnen het genre van de telenovela zelf erg belangrijk: familie wordt bijvoorbeeld vaak gezien als belangrijker dan welvaart (Rector en Trinta 200).

Door deze telenovela-in-telenovelastructuur die door *The Passions of Santos* is ontstaan, ontstaat er ruimte om (kritisch) te reflecteren op de telenovela, bijvoorbeeld op diens fictionaliteit en de manier waarop de serie geconstrueerd wordt. Dit commentaar is niet altijd expliciet, maar komt ook regelmatig voor door enkel te tonen wat rondom het leven van de telenovelaster gebeurt. In “Chapter 37” is Rogelio kort op de set van *The Passions of Santos* te zien. In eerste instantie zien we hem en zijn tegenspeelster zoals de kijkers van *The Passions of Santos* hen zouden zien, alleen krijgt de *Jane the Virgin*-kijker hier het commentaar van de crew van de telenovela bij. Wanneer de regisseur “move the frame to the left” zegt, beweegt de camera daadwerkelijk naar links. Vervolgens wordt er uitgezoomd en ziet de kijker de set en filmapparatuur. Hierbij kan gesteld worden dat dit een vorm van zelfreferentie is – de scène verwijst immers naar het medium televisie zelf. Metareferentie gaat nog een stap verder dan zelfreferentie: hierbij wordt de verwijzing naar het medium “van buitenaf” bekeken (Wolf 22). Omdat we letterlijk zien hoe een

televisieserie gemaakt wordt en de illusie van onbemiddelde realiteit hierdoor wordt weggehaald, kunnen we dit zien als een vorm van metareferentie.

Een meer kritische noot (zoals bij de parodie hoort) is te vinden in Rogelio's persoonlijke leven, want ook daar is Rogelio een soort wandelend telenovelapersonage: hij is erg (melo)dramatisch en overdreven en altijd bezig met hoe hij overkomt. Hierdoor ontstaan de komische effecten die kenmerkend zijn voor een parodie. Zo vraagt hij vlak na zijn bevrijding aan een politieagent of deze misschien concealer voor hem heeft, om de hoofdwond die Lola hem heeft toegebracht, te verbergen. Wanneer zijn manager vervolgens binnenkomt, is zij niet eens geïnteresseerd in hoe het met hem gaat, maar begint ze meteen met een verhaal over de media-aandacht die Rogelio's ontvoering krijgt. Als Rogelio ontdekt dat hij een miljoen nieuwe twittervolgers heeft, vervallen de twee in een dialoog die bestaat uit "I can't even" en "I can't even even".¹ De hele conversatie lijkt extreem ongepast voor iemand die net uit een traumatische ontvoering komt en is daardoor juist humoristisch. Tegelijkertijd laat deze scène het licht schijnen op groteske van de telenovela en diens acteurs en bekritiseert het deze door middel van het belachelijk maken van deze extravagantie. Door parodie als middel in te zetten, gebruikt *Jane the Virgin* de telenovela dus voor haar eigen humoristische scènes.

The Curse: de aankomst van Pablo

In deze aflevering heeft Alba's verhaallijn genoeg materiaal voor een eigen serie – en die krijgt ze ook. Jane en Xiomara hebben namelijk Alba's oude geliefde Pablo bij hen thuis uitgenodigd, maar daar is Alba het totaal niet mee eens. In eerste instantie wil ze niet zeggen wat er aan de hand is, behalve dat er "undeniable proof" is dat Pablo vervloekt is. Als Jane belooft dat zij en haar moeder zullen overwegen Pablo weg te sturen als Alba het verhaal vertelt, gaat het gezin bij Alba op bed zitten en vertelt ze toch hoe het zit. Ze noemt dit "het complete verhaal van Pablo Alonso Segura", waarbij Pablo's volledige naam in een groot, schuingedrukt en oranje lettertype op het beeldscherm verschijnt (afb. 1). Op dit punt ontstaat er een telenovela-in-telenovela/serie: *The Curse of Pablo Alonso Segura*.

¹ "I can't even" is een uitdrukking "that denotes so many emotional responses that the user can't even comprehend what has been said or seen" (Tumblahblogger).



Afb. 1: Jane, Xiomara en Mateo zitten op bed terwijl Alba over Pablo vertelt. De naam Pablo Alonso Segura verschijnt hierbij in beeld. Van: Ann Foster. "Jane the Virgin: Chapter 37." *You Know You Love Fashion*, 24 mrt. 2016, www.youknowyoulovefashion.com/2016/03/24/jane-the-virgin-chapter-thirty-seven/.

Wanneer Alba het verhaal over Pablo vertelt, ontstaat er een opeenvolging van shots met een wisselend perspectief: het perspectief van de Villanueva's in de slaapkamer en dat van Pablo. Een dergelijke verschuiving van perspectief wordt in *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction* (Joyce G. Saricks, 2009) als één van de kenmerken van spanning genoemd (56). Saricks schrijft daarnaast dat spanning vaak een bepaalde duistere sfeer met zich meebrengt; de scène speelt zich bijvoorbeeld af in de nacht, zoals in deze scène aan de hand is (54). Deze sfeer is zodanig anders dan de veelal kleurrijke en warme sfeer in de rest van *Jane the Virgin*, dat het gevoel ontstaat dat we naar een andere serie kijken. Dit gevoel wordt versterkt doordat er ondertussen een onheilspellende soundtrack is gestart die nog niet eerder in deze aflevering is voorgekomen. Bij telenovela's is het gebruikelijk dat ieder belangrijk personage een eigen soundtrack heeft (Rector en Trinta 202). In dit geval wordt dus door middel van nondiëgetisch² geluid duidelijk gemaakt dat er een nieuw personage met een eigen verhaal bij de serie betrokken wordt. Wanneer Pablo bij de Villanueva's aanbelt, lopen de beelden vanuit zijn perspectief feilloos over in de andere verhaallijn. *The Curse of Pablo Alonso Segura* is dus enerzijds onderdeel van *Jane the Virgin* en nauw verbonden met het verhaal, maar is anderzijds ook een manier om de telenovela en haar

² Geluid dat enkel door de kijkers van het programma en niet door de personages zelf te horen is; het bevindt zich buiten de verhaalwereld (Bordwell en Thompson 76).

typische kenmerken verder te verkennen binnen de serie, zoals in dit hoofdstuk verder duidelijk zal worden.

The Curse of Pablo Alonso Segura

Er wordt gesuggereerd dat de vloek ergens op gebaseerd is: als Pablo het huis van de Villanueva's binnenkomt, valt direct de stroom uit. Het bovennatuurlijke is een veelvoorkomend element van de telenovela (Christopoulou 20). Er zijn natuurlijk veel andere redenen dan bovennatuurlijke vloeken waardoor de stroom kan uitvallen, zo benadrukt ook de voice-over, maar ook hij twijfelt: "Or is it the curse of Pablo Alonso Segura?" Het scherm wordt zwart en de naam *The Curse of Pablo Alonso Segura* verschijnt op het scherm.

In de rest van de aflevering blijven er dingen gebeuren die verbonden worden aan Pablo's vloek. Wanneer Alba toezegt met Pablo op date te gaan, valt er een kaars om, die Jane snel dooft. Ook gelooft Alba heilig dat het etentje van Jane, Michael en Michaels ouders misging door de vloek en wanneer Alba en Pablo hun gevoelens voor elkaar uitspreken tijdens hun date, blijft de ober op de achtergrond maar uitglijden. Op deze manier worden de andere *Jane the Virgin* personages betrokken in de *The Curse*-verhaallijn. Hierdoor wordt de telenovela actief onderdeel van de aflevering.

Tegen het einde van de aflevering ontstaat er echter een nog veel duidelijkere gesuggereerde verbinding tussen Pablo's vloek en de andere *Jane the Virgin* personages. Pablo heeft een liedje aangevraagd dat werd gespeeld op de avond waarop hij en Alba elkaar hebben ontmoet. Hij vraagt haar of ze nog één laatste dans met hem wil doen, voordat hij vertrekt. Hier stemt Alba mee in. Er ontstaat een gepassioneerde dansscène, compleet met liveband met strijkers en percussie.

Deze dansscène wordt afgewisseld met shots van Jane en Xiomara die na Janes verlovingsfeest met een glas wijn op de bank zitten. Jane merkt een raar geluid op, dat steeds harder lijkt te worden. Ze probeert allerlei excuses te bedenken, maar de kijker wordt in een andere richting geduwd: het is de vloek. Dit gebeurt allereerst door de twee door elkaar lopende scènes. Hierbij is het belangrijk om aandacht te besteden aan de manier waarop ritme in deze shots is gebruikt. De shots worden namelijk steeds korter, waardoor de twee verschillende plekken en gebeurtenissen steeds nauwer met elkaar verbonden raken. Een andere manier waarop dit gebeurt, is door middel van geluid. Ten eerste wordt het geluid van de strijkers van de liveband in de verhaallijn van Alba en Pablo steeds harder

en prominenter aanwezig. Ten tweede loopt de percussie van diezelfde liveband door in de shots van Xiomara en Jane. Dit geluid is dus afwisselend diëgetisch en nondiëgetisch, maar wel voortdurend aanwezig, wat bijdraagt aan een verbinding van deze twee verhaallijnen. Daarnaast is er nog een *graphic match* tussen de twee verschillende verhaallijnen door de overeenkomende kleuren en tinten, namelijk blauw en roodroze (afb. 2 en 3).

Wanneer Pablo en Alba uitgebreid zoenen, wordt duidelijk waar de rare geluiden bij de Villanueva's thuis vandaan komen: het plafond barst open en een vloedgolf water vult de kamer. De voice-over benadrukt de link met de vloek nog maar eens met de zin: "Oh dear, maybe there is something to this curse business after all." Een *fade out* naar een wit scherm luidt het einde van de aflevering in, waarbij dit witte scherm gevuld wordt met de woorden "to be continued..." in hetzelfde lettertype als gebruikt werd voor de vormgeving van *The Curse of Pablo Alonso Segura*. We zijn dus nog niet klaar met deze telenovela-in-telenovela.



Afb. 2: Pablo en Alba tijdens hun etentje in het Marbella, waarbij de kleuren blauw en roodroze overheersen.

Van: "Chapter 37." *Fandom*, www.janethevirgin.fandom.com/wiki/Chapter_Thirty-Seven.



Afb. 3: Jane en Xiomara op de bank met blauwe en roodroze als prominente kleuren.³ Van: "Chapter 37." *Jane the Virgin*, seizoen 2, aflevering 15, 21 mrt. 2016. *Netflix*, www.netflix.com/watch/80060591?trackId=200257859.

In dit hoofdstuk heb ik verschillende manieren beschreven waarop de telenovela terugkomt in *Jane the Virgin*, zowel in de conventies van de serie als door middel van series-in-series. Aan de ene kant is het dus heel duidelijk dat de serie zelf veel telenovelaconventies bevat, maar aan de andere kant wordt er een afstand gecreëerd door middel van een metaniveau en de parodie. Hierdoor worden de telenovelaconventies niet enkel getoond en onderdeel van de serie gemaakt, maar ook blootgelegd.

Voor nu zal ik de telenovela achter me laten en me in het volgende hoofdstuk richten op metareferentie op het gebied van de voice-over.

³ Omdat Netflix zeer het vrijwel onmogelijk heeft gemaakt om een schermafbeelding te maken, is dit een foto van mijn laptopscherm. De kleuren in de afbeelding wijken daarom iets af van de daadwerkelijke kleuren.

Metareferentie en de voice-over

In *Jane the Virgin* is er een belangrijke rol weggelegd voor de voice-over, ook wel bekend als de Latin Lover Narrator. Hij is een verteller die tussen het publiek en de verhaalwereld in staat (Rigney 176). De manier waarop de voice-over functioneert, komt sterk overeen met het concept van de “impersonal narrator”, ontwikkeld door Marie-Laure Ryan. De impersonal narrator is namelijk geen personage in het verhaal, maar iemand die erbuiten staat – vaak een voice-over dus. Deze vertelinstantie heeft een meerledige rol: hij creëert een wereld waar hij tegelijkertijd op reflecteert (Burgoyne 7). Deze twee aspecten zijn ook terug te vinden bij de Latin Lover Narrator. Ten eerste is hij de commentator die op de fictionele wereld reflecteert: hij geeft commentaar bij en op verschillende situaties en herinnert de kijker regelmatig aan wie een bepaald persoon is of wat er eerder in de serie is gebeurd. Ook geeft hij extra uitleg bij lastige situaties. Dit doet hij niet alleen met zijn stem, maar ook door bijvoorbeeld tekst in beeld te plaatsen.

Daarnaast neemt de voice-over de rol aan van de verteller die de regie in eigen handen neemt en daarmee de wereld die wij zien, construeert. Hij bepaalt namelijk wat wij wanneer te zien krijgen en heeft de macht om bijvoorbeeld het beeld stop te zetten of terug te spoelen. André Gaudreault claimt dat de belangrijkste manier waarop de verteller zichzelf kan uiten en aan de kijker kan tonen, door middel van editen is. Hij stelt de verteller gelijk aan de regisseur, wat ik in het geval van *Jane the Virgin* een rake gelijkstelling vind die ik overneem. Deze verteller kan de kijker een bepaalde kant op leiden door de manier waarop shots bij elkaar geplaatst zijn en hoe dingen in beeld worden gebracht (Burgoyne 13). Uit de analyses in dit hoofdstuk blijkt dat de Latin Lover Narrator dit proces erg zichtbaar maakt, bijvoorbeeld door er commentaar op te geven, en op deze manier inzicht geeft in het vertellen en de aanwezigheid van de verteller zelf, die volgens David Bordwell vaak ongedefinieerd en onduidelijk blijft binnen film (Bordwell 40).

Wanneer we kijken naar de verteller, is het belangrijk om onderscheid te maken tussen wat er gebeurt en hoe het wordt verteld. Binnen de filmstudies wordt het onderscheid gemaakt tussen *plot* en *story*, waarbij *story* het verhaal in juiste, chronologische volgorde is, en *plot* de manier waarop dit verhaal verteld wordt (Bordwell en Thompson 75). Ann Rigney onderscheidt binnen de literatuur iets soortgelijks: zij differentieert de verhaalwereld (*story*: “de reeks gebeurtenissen die het onderwerp van de vertelling vormt”)

en de vertelling (*narrative*: “de representatie”) (160). Bij zowel het onderscheid tussen plot en story als dat tussen verhaalwereld en vertelling gaat het erom dat er gebeurtenissen zijn (in de story/verhaalwereld) en deze op een bepaalde manier verteld of weergegeven kunnen worden. Omdat ik in mijn analyse van de aflevering inzichten zal gebruiken uit het veld van *comics studies*, verkies ik de voorkeur voor de termen vertelling en verhaalwereld boven de termen story en plot, omdat die laatste vooral gericht zijn op film.

Binnen “Chapter 37” bepaalt de voice-over de vertelling en geeft hij hierbij richting aan de interpretatie van de verhaalwereld door de kijker. In dit hoofdstuk zal ik daarom dieper ingaan op de rol van de voice-over door verschillende scènes en verhaallijnen uit de aflevering te analyseren en te beargumenteren dat de meerledige rol van de voice-over bijdraagt aan metareferentie binnen de aflevering. Om te beginnen beschrijf ik de wijze waarop metareferentie terugkomt in de ontvoering van Rogelio en zal ik hier enerzijds ingaan op de toevoeging van tekst aan het beeld en anderzijds op de manier waarop de serie omgaat met tijdsweergave. Vervolgens zal ik mij in de scène van Derek en Rafael richten op de macht van de voice-over op het gebied van vertelling en verhaalwereld. In het laatste deel van dit hoofdstuk analyseer ik hoe het verwerken van de bechdeltest in deze aflevering ervoor zorgt dat *Jane the Virgin* als object wordt gezien dat vanaf een metaniveau kan worden bekeken.

Het telefoongesprek

Een belangrijke gebeurtenis binnen deze aflevering is het ten einde brengen van de ontvoering van Janes vader Rogelio. Hij is ontvoerd door zijn oude vriendin Lola, die zich momenteel voordoeft als zijn assistente Paola. De eerste keer binnen deze aflevering dat de kijker met deze verhaallijn te maken krijgt, is wanneer Jane bezig is met het plannen van haar bruiloft, maar dit niet lukt omdat ze nog steeds niet heeft vernomen of haar vader aanwezig zal zijn. Ze besluit Rogelio daarom te bellen, maar krijgt Lola aan de telefoon.

Wanneer Lola in beeld wordt gebracht, verschijnt de tekst “Lola, formerly known as Paola” in beeld. Hiermee wordt de kijker herinnerd aan haar kwade bedoelingen en de leugens die ze in eerdere afleveringen verteld heeft. De camera zoomt uit, waardoor deze kwade bedoelingen ook binnen de verhaalwereld zichtbaar worden: Rogelio is vastgebonden en niet in staat om te praten. Vervolgens verschijnt het woord “psychotic” naast Lola’s

gezicht, geschreven in rode letters (afb. 4). Dit is opvallend, want dit soort tekstuele toelichting is binnen *Jane the Virgin* vrijwel altijd wit.



Afb. 4: Lola houdt Rogelio onder schot. Het woord “psychotic” verschijnt op het scherm. Van: Ann Foster. “Jane the Virgin: Chapter 37.” *You Know You Love Fashion*, 24 mrt. 2016, www.youknowyoulovefashion.com/2016/03/24/jane-the-virgin-chapter-thirty-seven/.

In de zojuist beschreven scène wordt op verschillende manieren gevaar benadrukt: door middel van een meer conventionele wijze waarbij gevaar enkel getoond wordt, maar ook door middel van vertellen met woorden. Met het plaatsen van tekst in beeld wordt extra duidelijk dat er bewust spanning wordt opgebouwd en de kijker een bepaalde richting opgeduwd wordt. De tekst versterkt dus niet alleen de spanning, maar ook het bewustzijn van de spanningsopbouw.

Rogelio kan dus niet praten, maar wanneer hij door de speakerfunctie van de telefoon hoort dat Jane en Michael gaan trouwen, is hij zichtbaar blij: er verschijnen roze hartjes in beeld. Een soortgelijke toepassing van tekst en illustraties kan ook teruggevonden worden in stripboeken. In *The Visual Language of Comics* is de hart-vorm één van de voorbeelden die Cohn gebruikt om Peirce’ idee van een symbool uit te leggen. Hij benoemt hierbij de arbitraire relatie tussen het symbool – het hartje – en de betekenis – liefde of lust (Cohn 19). Deze betekenis is volgens Cohn een “fixed symbolic meaning”, waarbij het niet uitmaakt waar de hartjes geplaatst zijn: de lezer zal altijd begrijpen dat het hierbij om liefde of lust gaat (Cohn 45). In “Chapter 37” is dit gefixeerde symbool uit de stripwereld dus getransporteerd naar televisie om dezelfde betekenis over te brengen en hiermee een extra betekenislaag toe te voegen, die letterlijk over de laag van de verhaalwereld heen geplakt is.

Ook in stripboeken is er regelmatig sprake van metareferentie, waarover Karin Kukkonen schrijft in “Textworlds and Metareference in Comics”. Zij maakt hierbij een onderscheid dat sterk lijkt op het onderscheid vertelling/verhaalwereld zoals beschreven door Rigney. Enerzijds onderscheidt zij het ontologische niveau van de verhaalwereld. Op dit niveau zijn de personages gesitueerd, net als de gebeurtenissen “zoals ze plaatsvinden” (Kukkonen 499). Anderzijds is er het ontologische niveau van de tekstwereld. Hierbij gaat het om een perspectief van buiten de verhaalwereld, waar de lezer, auteur en context geplaatst zijn (Kukkonen 503). Deze tekstwereld komt sterk overeen met het niveau van de vertelling, alleen wordt deze vertelling in strips explicieter benadrukt door middel van onder andere tekstwolkjes. Omdat de voice-over gebruikmaakt van soortgelijke mechanismen als in de tekstwereld voorkomen, plaats ik hem op dit niveau.

Op het moment dat er in de tekstwereld verwezen wordt naar zichzelf – het arbitraire van taal – is er volgens Kukkonen sprake van metareferentie. Op een dergelijk moment ligt de nadruk niet meer op het uiteindelijke product en de wereld die afgebeeld of geïmiteerd wordt, maar op het proces van vertellen dat hierbij zichtbaar wordt. Hierover zegt Kukkonen dat lezers in een dergelijke situatie een stap terug doen en uit de verhaalwereld stappen om te kijken naar de manier waarop deze geconstrueerd wordt (Kukkonen 499). Bij het plaatsen van tekst in beeld en het daarmee zo zichtbaar maken van het arbitraire van de vertelling, zou de kijker dus uit het verhaal worden getrokken om het van buitenaf te bekijken.

Rogelio’s bevrijding

Terug in de scène hangt Jane de telefoon op. “Okay, if he doesn’t call back something is definitely wrong,” zegt ze tegen haar moeder. De voice-over reageert hierop met: “Something is definitely wrong. God, this is frustrating.” Hier komt de paradoxale aard van de voice-over naar voren: de voice-over kan dus het beeld manipuleren en bepalen wat we te zien krijgen, maar wat er echt gebeurt ligt buiten zijn macht. Hij lijkt commentaar te geven op een soort gegeven realiteit waar hij zelf geen invloed op heeft. Hij heeft dus wel invloed op de vertelling, maar niet op de verhaalwereld. Door de opmerking van de voice-over wordt de kijker even uit de gegeven situatie (verhaalwereld) gehaald en vraagt zich af: hoe zit deze serie eigenlijk in elkaar en op welke manier wordt er gespeeld met de macht die de verteller heeft over de blik van de kijker?

Het idee van de voice-over als verteller die bepaalt wat wij zien wordt nog meer versterkt op het moment dat Rogelio bevrijd wordt. Lola doet een wit goedje in een glas wijn en maakt alles klaar voor de “murder suicide livestream” waarmee ze hoopt beroemd te worden. De voice-over kondigt aan dat “at this point, Rogelio’s life actually started to flash before him.” We zien verschillende hoogtepunten uit het leven van de telenovela-ster, gevolgd door een point-of-view-shot vanuit Rogelio van Michael die achter een raam staat. Het beeld lijkt abrupt te stoppen. Dit effect wordt veroorzaakt doordat de nondiëgetische muziek stopt en er een – tevens nondiëgetisch – ‘remmend’ geluid te horen is. De voice-over zegt: “Wait, what? Oh yeah, this part is really happening. And now is a good time to remind you that Jane’s fiancé is a detective. And remember, he was sent by Jane to see if Rogelio was okay.” Hierbij neemt de voice-over de rol van commentator aan door de kijker te herinneren aan wat we eerder deze aflevering hebben gezien. Deze extra uitleg zorgt ervoor dat de kijker beter kan plaatsen wat er ondertussen op beeld gebeurt: Michael komt binnen in de galerij van Rogelio’s huis. We gaan nu Michaels perspectief volgen; de vertelling is dus even beperkt tot wat hij ziet en ontdekt. Hierbij verschijnt de tekst “five minutes earlier” op het scherm. Michael scant de ruimte. Er zijn hierbij bepaalde dingen die hem opvallen en de kijker ook moet zien om te begrijpen hoe verdacht de situatie op Michael overkomt. Deze dingen worden benadrukt met tekst en pijlen, waarbij de pijl gerekend kan worden tot Pierce’ index: dit teken heeft op zichzelf nauwelijks betekenis, maar genereert de aandacht naar de betekenis van iets anders (Cohn 18). De opeenvolging begint met verdachte aanwijzingen, zoals “unopened mail”. Wanneer Michael zicht krijgt op de handboeien, verschijnt de tekst “chains!!!” in beeld, gevolgd door “Rogelio?!?!”. De verbazing en het gevaar worden dus letterlijk aangegeven door leestekens – een puur tekstueel begrip. Wanneer duidelijk wordt dat Michael Rogelio’s benarde situatie heeft ontdekt, gaan we terug naar het heden en kijken we weer mee vanuit Rogelio. Deze overgang wordt duidelijk aangegeven door de voice-over met de woorden: “And here is where we left off.”

Er gebeuren verschillende dingen in deze scène die belangrijk zijn voor het begrip van metareferentie binnen de serie. Allereerst neemt de voice-over hier de macht in handen om van perspectief te veranderen. Daarnaast had hij ervoor kunnen kiezen om de gebeurtenissen in chronologische volgorde te vertellen, maar koos ervoor dat niet te doen door te kiezen voor een flashback: hij creëert dus een ander plot dan de geijkte. Dat de vertelling een sprong maakt in zowel tijd als perspectief, wordt duidelijk weergegeven door

het stop-/terugspoelgeluid, “five minutes earlier” en de voice-over die vermeldt dat we nu weer in het heden zijn. Hierdoor wordt de kijker zich zeer bewust dat de keus voor de flashback en perspectiefverandering is gemaakt. Daarbij wordt de aandacht gevestigd op de manier waarop het verhaal binnen de serie zelf verteld wordt (de vertelling), in plaats van wat er in de verhaalwereld gebeurt. Het medium televisie wordt hierbij dus van buitenaf bekeken, waardoor de scène geen onbemiddelde realiteit meer is, maar een televisieproduct met een eigen vertelling die ook anders had kunnen zijn.

De boot

Een ander moment in de serie waarop de mogelijkheden en restricties van de macht van de voice-over terugkomen, is in de verhaallijn rondom Rafael, die er onlangs achter is gekomen dat hij een broer heeft, genaamd Derek. Ook hierbij wordt het verschil tussen fictie en vertelling duidelijk door een actie van de voice-over.

Michael adviseert Rafael in deze aflevering ervoor te zorgen niet alleen met zijn broer te zijn. Als Derek echter voorstelt om met zijn tweeën naar zijn boot te gaan, besluit Rafael daar toch mee in te stemmen – onder luid protest van de voice-over, die de kijker herinnert aan de woorden van Michael: “Wait, no, what did Michael say? Don’t follow him anywhere.”

De aflevering gaat door met andere verhaallijnen. Als de spanning stijgt op het verlovingsfeest van Jane en Michael, heeft de voice-over daar niet zoveel zin in. “Let’s move on, shall we?” zegt hij. “I could use a breather from this tension.” Het beeld verandert en de kijker krijgt Rafael en Derek te zien, die net zijn aangekomen bij de boot. De voice-over reageert direct op deze verandering: “So much for taking a breather.”

Derek spoort Rafael aan om met hem mee de boot op te gaan. De voice-over is het hier niet mee eens, waardoor de volgende ‘dialogoog’ ontstaat:

VOICE-OVER. You really shouldn’t go there, Rafael. You heard what Michael said. Not alone.

DEREK. You coming?

VOICE-OVER. And with Michael’s words ringing in his ears Rafael refused to get on the boat.

RAFAEL. Let’s go.

VOICE-OVER. [zuchtend] Well, it was worth a try.

In de scènes rondom Rafael en Derek zijn er twee belangrijke momenten waarop duidelijk terugkomt dat er een verschil is tussen wat er gebeurt en hoe dit gerepresenteerd wordt, waarbij de vertelling ondergeschikt is aan de verhaalwereld. Wanneer de voice-over de spanning op het verlovingsfeest als vervelend ervaart, kan hij er namelijk voor kiezen om naar een andere scène over te schakelen, maar als blijkt dat daarin ook veel spanning is, is hij niet in staat ineens iets anders van de gebeurtenis zelf te maken. We zien dus wat er gebeurt, niet wat de voice-over wil dat er gebeurt. Dit komt ook terug wanneer Rafael niet naar het advies van de voice-over luistert. Vooral de opmerking “Well, it was worth a try” geeft aan dat de voice-over geen invloed heeft op de gebeurtenis: zijn commentaar zegt iets heel anders dan wat er daadwerkelijk gebeurt. De voice-over probeert dus door middel van de vertelling de verhaalwereld te beïnvloeden, maar dit blijkt niet mogelijk te zijn. Door zo duidelijk te laten zien dat de scène niet enkel uit een onbemiddelde weergave van de verhaalwereld bestaat, maar er nog een verteller tussen zit die de vertelling bepaalt, wordt de kijker uit het verhaal getrokken en zich dus bewust van de werkingen en beslissingen die binnen de serie en het medium gemaakt worden.

De bechdeltest

In *Jane the Virgin* worden de verschillende verhaallijnen binnen één enkele aflevering vaak verbonden door een bepaald thema, specifiek voor deze aflevering. In “Chapter 37” is dit thema de bechdeltest. De bechdeltest wordt geïntroduceerd door Janes supervisor professor Marlene Donaldson, tijdens hun eerste ontmoeting. De professor heeft kritiek op de roman die Jane aan het schrijven is en zegt dat het boek aan de bechdeltest moet voldoen. Het is al snel duidelijk dat Jane niet weet wat deze test inhoudt. De uitleg die professor Donaldson vervolgens geeft, wordt ondersteund door tekst in beeld (“TEKST”) in onderstaande scène.

PROFESSOR DONALDSON. It’s a three-part question.

TEKST. Bechdel test.

PROFESSOR DONALDSON. Does the work feature two female characters...

TEKST. Two female characters

PROFESSOR DONALDSON: ...with names...

TEKST. With names

PROFESSOR DONALDSON. ...who talk about something other than a man?

TEKST. Who talk about something other than a man

In deze scène ondersteunt de tekst vooral wat de professor uitlegt; het is alsof de voice-over notities maakt om ervoor te zorgen dat hij de verschillende punten onthoudt – voor later in de aflevering, zo blijkt.

Professor Donaldson breidt haar uitleg uit met een aantal voorbeelden. Deze worden niet ondersteund door tekst, maar door een in beeld geplaatste illustratie met een geluidseffect, beide per conventie verbonden aan goedkeuring of afkeuring.

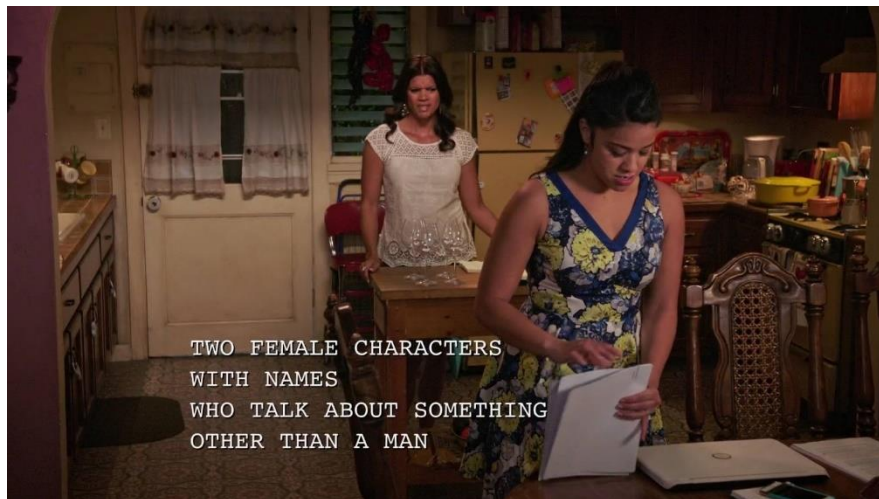
PROFESSOR DONALDSON. For example you, Jane, talking to me, professor Donaldson, about the work, that passes the test.

ILLUSTRATIE. [groen vinkje met een belletje]

PROFESSOR DONALDSON. But you, Jane, talking to me, Marlene, about your former advisor Jonathan Chavez, that doesn't pass the test.

ILLUSTRATIE. [rood kruis met een afkeurend, zoemend geluid]

De illustraties en geluidseffecten creëren meer dan een uitleg: het geheel wordt een test die toegepast kan worden op allerlei situaties, zoals de situaties die zich voordoen binnen de aflevering zelf. Dit gebeurt wanneer Jane aan het werk is aan de keukentafel en ze probeert te zorgen dat haar boek voldoet aan de bechdeltest. Haar moeder Xiomara maakt een opmerking over de spullen die ze op tafel heeft liggen, waar Jane op reageert met: "Sorry, I was just making sure if my work passes the Bechdel test." Om de kijker eraan te herinneren wat de test ook alweer inhoudt, verschijnen de elementen van de drieledige vraag opnieuw in beeld, in dezelfde bewoording als bij de uitleg van professor Donaldson (afb. 5). Dit blijkt een introductie te zijn voor het testen van *Jane the Virgin* zelf. Wanneer Xiomara enkele momenten later vraagt of er al progressie is in de situatie met de ouders van Michael, zegt Jane: "No, and I'm so frustrated, because I love him so much." Onmiddellijk verschijnt het rode kruis met het afkeurende geluid: de twee vrouwen praten immers samen over een man.



Afb. 5 : De scène van Jane en Xiomara wordt getoetst op de bechdeltest. Van: "Image Links / The Bechdel Test." *TV Tropes*, www.tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/ImageLinks/TheBechdelTest.

Niet lang daarna komt Alba de keuken binnen. Er zijn dus nog steeds alleen vrouwen in de ruimte, wat het voor de voice-over een goed moment maakt om de scène nog eens te testen. Dit luidt hij in met: "Okay, Bechdel test, take two." Jane start echter meteen een gesprek over Pablo, waardoor de scène wederom niet aan de bechdeltest voldoet. "Jeez, that shit is tough," is het commentaar van de voice-over hierop.

Binnen deze aflevering komt de test nog enkele keren terug, wederom met (delen van) de tekst die gebruikt werd tijdens de uitleg van professor Donaldson en dezelfde symbolen. Het bechdeltest-thema brengt hiermee op verschillende manieren een metareferentiële dimensie teweeg.

Enerzijds wordt er, net als in de scènes rondom Rogelio, zichtbaar onderscheid gemaakt tussen de verhaalwereld en de tekstwereld. Deze keer speelt de gesproken tekst van de voice-over hierbij een kleine rol, maar gaat het vooral om de geschreven tekst, illustraties en geluidseffecten. Die elementen "horen daar niet", aldus Butler. Hij noemt de plaatsing van deze (beeld)elementen een "counter-television technique", omdat klassieke televisie en cinema geen illustraties over hun beelden heen plakken. Hij beargumenteert dan ook dat dit soort elementen ervoor zorgen dat de kijker uit de diëgetische *flow* van het beeld wordt getrokken – en dus even uit de verhaalwereld (129).

Anderzijds wordt de nadruk wederom gelegd op het medium. De bechdeltest is immers een test die toegepast kan worden op een bepaald cultureel product. Deze is namelijk ontstaan door de strip "The Rule" van cartoonist Alison Bechdel (1985), waarin een personage vertelt dat ze alleen naar films gaat die voldoen aan de criteria die later typerend

zouden worden voor de bechdeltest (Van Raalte 16). Van origine wordt de test dus al toegepast op een cultureel en visueel medium, maar ook voor wie dit niet weet, wordt deze toepasbaarheid duidelijk wanneer professor Donaldson de test bespreekt met betrekking tot Janes roman. Door middel van het testen van de scènes zoals je een roman of film kunt testen op de bechdeltest, wordt de serie dus van buitenaf bekeken en tegelijkertijd benoemd als iets wat je kunt bestuderen. De woorden “take two” zijn hierbij belangrijk: hiermee geeft de voice-over immers aan dat we het hier over een gefilmd product hebben.

In dit hoofdstuk heb ik uiteengezet op welke manieren de rol van de voice-over een metareferentiële dimensie teweegbrengt. In de conclusie die hierop volgt, zal ik antwoord geven op mijn onderzoeksvraag en reflecteren op het onderzoeksproces.

Conclusie

In deze scriptie heb ik geprobeerd een antwoord te geven op de vraag: op welke manier geeft het concept metareferentie inzicht in de (genre)conventies van het medium televisie die ten grondslag liggen aan “Chapter 37” van *Jane the Virgin*? Uit de telenovela-gerichte analyse van “Chapter 37” in het hoofdstuk “Metareferentie en de telenovela” blijkt dat genrespecifieke kenmerken van dit genre worden uitgelicht door ermee te spelen. Dit spelen gebeurt enerzijds in de vorm van parodiëren, namelijk met de rol van Rogelio die ten opzichte van de geadapteerde serie *Juana la Virgen* aan de verhaallijn is toegevoegd. Door de scène op de set van *The Passions of Santos* wordt de kijker bijvoorbeeld blootgesteld aan de manier waarop de telenovela gemaakt wordt en wijst de serie de kijker op het artificiële van televisieseries, waarin er altijd een bemiddelaar zit tussen wat er voor de camera gebeurt en wat de kijker ziet. Anderzijds is er de aanwezigheid van de andere serie-in-serie: *The Curse of Pablo Alonso Segura*. De serie maakt gebruik van van genrekenmerken van telenovela’s, zoals het gebruik van bovennatuurlijke elementen in de verhaallijn, en verwerkt deze in een verhaallijn die deels gescheiden wordt van de rest van de serie, bijvoorbeeld door een eigen titel en grafische stijl. Doordat *The Curse* tegelijkertijd ook deel uitmaakt van de verhaallijn van “Chapter 37”, ontstaat er een setting waarbij de kijker wordt uitgenodigd om vanuit een metaniveau naar het object (*Jane the Virgin*) te kijken.

Jane the Virgin bevat veel kenmerken van de telenovela, maar is bovenal een televisieserie. In het tweede hoofdstuk heb ik gekeken naar de rol die de voice-over speelt op het gebied van metareferentie en televisie. Zijn invloed is niet beperkt tot gesproken woorden: hij blijkt tevens in staat tot het verwerken van grafische elementen in non-diëgetische geluiden, net als dat hij de weergave van tijd kan manipuleren door middel van bijvoorbeeld flashbacks. Doordat niet alleen de mogelijkheden, maar ook de limieten van de Latin Lover Narrators macht worden getoond, wordt de kijker zich bewust van het verschil tussen de verhaalwereld en de vertelling en dus van de bemiddelende laag die zich tussen de (gebeurtenissen in) de verhaalwereld en de kijker in bevindt. Hierdoor is de kijker in staat de mechanismen van televisie(vertellingen) beter te begrijpen en deze vanaf een afstand – metaniveau – te bekijken.

Met dit onderzoek heb ik getracht een bijdrage te leveren aan het veld van metastudies, in het bijzonder rondom televisie-/Netflix-series. De metareferentie die binnen *Jane the Virgin* plaatsvindt, ontstaat in sommige gevallen door elementen die hun oorsprong

vinden in andere media. Door het betrekken van inzichten op het gebied van comics studies, heb ik getracht dit aspect bij mijn scriptie te betrekken, maar ben ik hierbij niet echt diep in de intermedialiteitstheorieën gedoken. Verder onderzoek zou de intermedialiteit die veelvoorkomend is binnen deze serie, beter in kaart kunnen brengen. Hierbij zou ook gekeken kunnen worden naar de manier waarop de serie omgaat met Janes opleiding tot en later ook beroep als schrijver en de manier waarop haar verhaalpersonages soms 'tot leven komen' binnen het medium televisie.

Bibliografie

- "Chapter 37." *Jane the Virgin*, seizoen 2, aflevering 15, CW, 21 mrt. 2016. *Netflix*, www.netflix.com/watch/80060591?trackId=200257859.
- Bechdel, Alison. "The Rule." *Dykes to Watch Out for*, 1985, p. 22.
- Beseghi, Micòl. "The Representation and Translation of Identities in Multilingual TV Series: *Jane the Virgin*, a Case in Point." *MonTI*, speciale ed. 4, 2019, pp. 145-172.
- Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. Taylor & Francis, 2007.
- Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art*. Tiende ed. McGraw Hill Education, 2015.
- Brembilla, Lola, en Lucia Tralli. "'With 22 Episodes a Year': Searching for Quality in US Network Television: The Cases of *The Good Wife*, *Brooklyn Nine-Nine* and *Jane the Virgin*." *Comunicazioni Sociali*, jrg. 50, nr. 3, 2015, pp. 141-151.
- Burgoyne, Robert. "The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration." *Journal of Film and Video*, jrg. 42, nr. 1, 1990, pp. 3-16.
- Butler, Jeremy G. *Television Style*. Routledge, 2010.
- Christopoulou, Martha. "Telenovelas as Art Curriculum Content." *Art Education*, jrg. 63, nr. 4, 2010, pp. 19-24.
- Cohn, Neil. *The Visual Language of Comics*. Bloomsbury Publishing, 2013.
- Cook, Carson. *A Content Analysis of LGBT Representation on Broadcast and Streaming Television*. U of Tennessee at Chattanooga, 2018.
- Desmet, Christy, en Sujata Iyengar. "Adaptation, Appropriation, or What You Will." *Shakespeare*, jrg. 11, nr. 1, 2015, pp. 10-19.
- Edwards, Paul. "Adaptation: Two Theories." *Text and Performance Quarterly*, jrg. 27, nr. 4, 2007, pp. 369-377.
- Feigenbaum, Harvey B. "Hegemony or Diversity in Film and Television? The United States, Europe and Japan." *The Pacific Review*, jrg. 20, nr. 3, 2007, pp. 371-396.
- Gass, William H. *Fiction and the Figures of Life*. Alfred A. Knopf, 1970.
- Grell, Caroline. "The Fight for Equality: The Role of Latino Stereotypes in *Jane the Virgin*." *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, jrg. 8, nr. 1, 2017, pp. 35-44.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Juana la Virgen*. RCTV, 2002.

- Kukkonen, Karin. "Textworlds and Metareference in Comics." *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, Werner Wolf (red.), Brill, 2009, pp. 499-514.
- Raalte, Christa van. "No Small-Talk in Paradise: Why *Elysium* Fails the Bechdel Test, and Why We Should Care." *Media, Margins and Popular Culture*, Einar Thorsen e.a. (red.), Palgrave Macmillan, 2015, pp. 15-27.
- Rector, Monica, en Aluizio Ramos Trinta. "The 'Telenovela'." *Diogenes*, jrg 29, nr. 113-114, 1981, pp. 194-204.
- Rigney, Ann. "Verhalen." *Het leven van teksten: een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney (red.), Amsterdam UP, 2006, pp. 159-200.
- Rose, Margaret A. *Parody//Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Croom Helm London, 1979.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2006.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. U of Illinois P, 1979.
- Slade, Christina, en Annabel Beckenham. "Telenovelas and Soap Operas: Negotiating Reality." *Television & New Media*, jrg. 6, nr. 4, 2005, pp. 337-341.
- Sperber, Dan (red.). *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*. Oxford UP, 2000.
- Saussure, Ferdinand de, e.a. *Course de linguistique générale*. Payot, 1916.
- Trinta, Aluzia Ramos. "News from Home: A Study of Realism and Melodrama in Brazilian Telenovelas." *The Television Studies Book*, Christine Geraghty en David Lusted (red.), Oxford UP, 1998, pp. 275-286.
- Tumblahblogger. "I Can't Even." *Urban Dictionary*, 19 nov. 2012.
www.urbandictionary.com/define.php?term=I%20can%27t%20even. Geraadpleegd 27 dec. 2019.
- Zeilinger, Julie. "6 Ways 'Jane the Virgin' Is Destroying Latino Stereotypes." *Mic*, 18 feb. 2015. www.mic.com/articles/110768/6-ways-jane-the-virgin-is-destroying-latino-stereotypes. Geraadpleegd 30 dec. 2019.

Beeldverantwoording

Afbeelding 1:

Ann Foster. "Jane the Virgin: Chapter 37." *You Know You Love Fashion*, 24 mrt. 2016, www.youknowyoulovethefashion.com/2016/03/24/jane-the-virgin-chapter-thirty-seven/.

Afbeelding 2:

"Chapter 37." *Fandom*, www.janethevirgin.fandom.com/wiki/Chapter_Thirty-Seven.

Afbeelding 3:

"Chapter 37." *Jane the Virgin*, seizoen 2, aflevering 15, 21 mrt. 2016. *Netflix*, www.netflix.com/watch/80060591?trackId=200257859.

Afbeelding 4:

Ann Foster. "Jane the Virgin: Chapter 37." *You Know You Love Fashion*, 24 mrt. 2016, www.youknowyoulovethefashion.com/2016/03/24/jane-the-virgin-chapter-thirty-seven/.

Afbeelding 5:

"Image Links / The Bechdel Test." *TV Tropes*, www.tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/ImageLinks/TheBechdelTest.

Bijlage 1: stamboom

In deze stamboom zijn enkel de personages opgenomen die relevant zijn voor “Chapter 37”.

De relaties tussen personen zijn dan ook een momentopname en in sommige gevallen enkel van toepassing op deze aflevering.

