

06

Armas de ensoñación catódica: los géneros de ficción en la neotelevisión contemporánea

*Daydream cathodic tools: fiction genres in
contemporary neotelevision*

Dr. Luis Miguel Pedrero Esteban

Facultad de Comunicación.

Universidad Pontificia de Salamanca.

Resumen / Abstract

Tras proponer una lectura sobre los géneros televisivos coherente y compatible con la modificación e hibridación propia del discurso catódico contemporáneo, el artículo desarrolla las características de cada una de las variantes de la ficción en la pequeña pantalla —seriales, películas, películas para televisión, miniseries, series y comedias de situación—, así como su evolución y diversificación en las parrillas de las cadenas generalistas españolas de cobertura estatal a partir de los condicionantes impuestos por el modelo de programación televisiva de competencia, responsables, en definitiva, de su progresiva desnaturalización.

After suggesting an updated classification about the television genres, we shall analyze the fiction formats —serials, films, TV movies, series, sit coms— in the Spanish television market in order to know its evolution and its determining factors. To that purpose, the article will focus on some factors imposed by the competitive model of TV programming which is responsible, in the end, for its progressive lack of naturalness.

Palabras clave / Key words

Programación audiovisual. Género. Formato. Parrilla. Ficción. Serial. Serie. Miniserie. Película. Película para televisión. Comedia de situación. Mercado televisivo español.

Audiovisual Programmes. Television Genres. Television Schedule. TV Format. Fiction. Serial. TV Serie. Film. TV Movie. Sit. Com. Spanish Television Market.

1. Introducción: apuntes retrospectivos

De la incontestable opulencia de la televisión, a punto de cumplirse la primera década del siglo XXI, sobran tantas evidencias que la selección de cualquiera de ellas como muestra única resulta casi ridícula. La omnipresencia de la pantalla catódica se puede medir conforme a variables de muy diversa índole, desde las referidas a su impacto cuantificado por el tiempo de consumo o por el número y la cualidad de los espectadores hasta las cimentadas sobre los convergentes soportes de movilidad, cuya acelerada –más que inesperada– aceptación entre determinados *targets* de audiencia ha exigido la introducción de nuevas estrategias de concepción, producción y difusión del audiovisual.

Con todo, a lo largo de este trayecto de poco más de cincuenta años en los que la televisión ha dejado de ser un irrenunciable tótem doméstico capaz de configurar en torno a sí la disposición del hogar –y los hábitos colectivos de sus inquilinos!– para equiparar su rango al de los multimedia interactivos, se mantiene como primer y principal indicador de su evolución el análisis de los contenidos, que todavía cabe coaligar en torno a los conceptos de género y programación. En efecto, de entre las cada vez más insólitas aproximaciones al medio televisivo –a las exégesis históricas, culturales y económicas se suman las narrativas, sociológicas, tecnológicas, filosóficas y antropológicas–, destacan como piedras angulares todas aquellas sistematizaciones que han tratado de etiquetar el tratamiento de los contenidos en la forma y en el fondo; dicho de otro modo: los investigadores se han esforzado desde siempre por rastrear las marcas de género en la televisión para lograr así una adecuada comprensión de su programación.

Bien es cierto que, por su propia idiosincrasia, la actividad televisiva no ha superado nunca su desarrollo –menos aún desde que irrumpiese la Neotelevisión– a la definición previa de un modelo –se llame género, formato o fórmula, lo de menos es su acepción–. Al contrario, es la experimentación y la ruptura constante con las variantes ya probadas lo que impulsa la evolución de las propuestas televisivas y sugiere una permanente revisión de las clasificaciones sobre los géneros. Aceptando, pues, la incontinente alteración del discurso televisivo y la dificultad para establecer sus regularidades técnicas y estéticas, se impone un acercamiento de mínimos a la programación generalista contemporánea, cuya preponderancia se antoja caduca ante la expansión de sistemas y tecnologías de acceso a nuevas pantallas y el surgimiento, junto al tradicional espectador “reclinado”, de un súbito modelo de consumidor: el “inclinado”.

Sirva como punto de partida el encomiable esfuerzo compilador realizado por Fernández Blanco (2007), quien sitúa al sociólogo británico Raymond Williams como

iniciador de la tradición académica contemporánea sobre la programación en el medio televisivo (*Television, Technology and cultural form*, 1974), y remite, entre otros, a los trabajos de Pastoriza (1997), Vaca (1997), Cortés (1999), Prado (2003), García Jiménez (2000), Contreras y Palacio (2001), Gómez Escalonilla (2002) o Saló (2003), en el ámbito nacional; y los de Le Diberder y Cerdán (1990); Cantor & Cantor (1992), Matelski (1992), Creeber (2001) y Orza (2002) en el ámbito internacional para poner de manifiesto los heterogéneos catálogos sobre géneros televisivos en función de aquellos elementos –contenido, *target*, formato, función– que cada autor ha juzgado como sustantivos y diferenciales.

Todos ellos coinciden, no obstante, en la lógica comercial innata a la televisión bajo el régimen de competencia en abierto que ha hecho de la programación una herramienta estratégica para la gestión de contenidos, la optimización de los recursos y la explotación intensiva de los ingresos publicitarios. Es así como la labor del programador –planificar, producir y comprar; promocionar y confeccionar las rejillas– se asienta sobre dos objetivos fundamentales: llegar al mayor número posible de espectadores y fidelizar el consumo único de su oferta. Y es también ésta la causa por la que la combinación de los distintos géneros, subgéneros y formatos de programas, tiende a generar el surgimiento de nuevas y seductoras fórmulas televisivas híbridas –algo así como *mogwais* escindidos del primigenio *Gizmo*, el entrañable protagonista de *Gremlins* (Joe Dante, 1984).

La captación de la audiencia como fin de la industria televisiva y la creatividad de productores y guionistas como medios a su servicio explican de un modo tal vez demasiado simplista la tremenda volatilidad de las taxonomías sobre géneros, si bien semejante obstáculo no debe cercenar los intentos por actualizarlas. Ésa es la pretensión de la siguiente propuesta, que traza un recorrido por cada uno de los géneros televisivos contemporáneos, no tanto con pretensiones de perdurabilidad como de brújula orientadora ante el magma de terminologías que envuelven hoy en día la mera enunciación de los programas emitidos por la pequeña pantalla.

2. Una interpretación didáctica de los principales géneros televisivos

Asumiendo, por tanto, que la teoría clásica de los géneros ha perdido vigencia al ser aplicada a una televisión cuya velocidad estimula antes la ambigüedad que la reflexión sobre el devenir de sus contenidos, se ha considerado más funcional un criterio de catalogación sencillo, incluso ecléctico, pero por ello compatible con, probablemente, cualquier otra propuesta pasada o futura. La globalidad de la oferta televisiva podría así ser adscrita a tres grandes ‘macrogéneros’ –según se ha acuñado en la doctrina consagrada sobre esta cuestión–: ficción, realidad y entre-

tenimiento. Se trata de una fácil tripartición que vertebraba las relaciones del discurso televisivo con los referentes e intenciones comunicativas del productor; y, en cierto modo, reformula aquella vieja lectura paleotelevisiva que dividía la programación en información, cultura y espectáculo.

Esta tipología se inspira en la clasificación del investigador argentino Gustavo F. Orza (2002), quien en su análisis instrumental sobre la programación sintetiza tres géneros nucleares: referenciales, ficcionales e híbridos; el género referencial acogía aquellos programas sobre personas, acontecimientos u objetos reales y presentes en el campo de referencia externo o realidad extradiscursiva, de forma que generan un pacto tácito de credibilidad con el espectador; el género ficcional sería el que elabora campos de referencia internos y establece un pacto comunicativo de simulación, fingimiento o incredulidad con el televidente; por último, el género híbrido incluye programas que mezclan realidad y ficción, ya sea en su estructura textual o en su presentación formal.

Consideramos razonablemente inequívocos los criterios delimitadores de estas tres variantes, y sugerimos una más simple nomenclatura para flexibilizar su dimensión y así favorecer la acomodación de cruces entre géneros y subgéneros. Serían, en todo caso, incorporaciones derivadas del mestizaje de discursos —se acepta el *reality show* como designación del género/programa que impregna de espectacularidad un hecho informativo; o las *instant movies* como subgéneros de las miniserias rodadas en tiempo récord para plasmar hechos recientes—, pero no por razones de índole técnica. —por ejemplo, los *movisodios* o *short movies* como capítulos de series desarrolladas de manera específica para su consumo desde teléfonos móviles o internet. Así las cosas, la clasificación de los contenidos televisivos según los indicadores enunciados —ficción, realidad y entretenimiento— sería la siguiente:

Ficción	Realidad	Entretenimiento
Series	Informativos	Concurso
Seriales	Eventos en directo	Shows
Sot-coms	Documentales	Humor
Películas	Docuseries	Talk shows
Telefimes	Reality shows	Docu shows
Miniserias	Deportes	Estilos de vida
	Publicidad	Infantil

Sin ánimo de agotar sus posibilidades, conscientes de los muchos matices que cabe introducir al abordar su descripción teórica y su traducción televisiva, proponemos un repaso transversal por los géneros de ficción, en un intento por contemplar sus rasgos en el vigente contexto de naturaleza productiva, narrativa y estratégica al que resultan sometidos en las principales cadenas televisivas de cobertura estatal y autonómica [al mencionar los títulos que ilustran cada una de las variantes se aportan los datos de la productora, la cadena y el año en que se estrenó, pues el de su conclusión o retirada responde a factores industriales y no creativos, y son estos últimos los que se juzgan aquí determinantes].

3. El 'ser' y el 'estar' de los géneros de ficción en la neotelevisión contemporánea

La programación basada en este macrogénero se ha revelado desde sus orígenes una de las más exitosas de la historia de la televisión, tal vez porque ha sabido adaptarse mejor que ninguna otra a los imperativos mercantiles del medio; de hecho, su evolución ha ido pareja a la de la pequeña pantalla: complejidad del relato, perfeccionamiento técnico, recursos y medios, evolución cultural de sus públicos... (Bustamante, 1999: 113). Además, la ficción se erige como uno de los contenidos de mayor eficacia en las parrillas, pues sabe anclarse tanto en franjas diurnas como nocturnas y reporta notables resultados de fidelización.

- *Seriales*: son productos dramatizados abiertos, no conclusivos y corales, con un reparto a menudo sin renombre, que se desarrollan bajo un ritmo de narración lento, mediante diálogos repetitivos que retornan a la base de la historia. Ello permite que el espectador, habitualmente femenino, asista a la evolución de la trama sin un seguimiento continuado y pueda consumirlo sin demasiada atención. Su naturaleza productiva es de bajo coste: se graban con relativa rapidez, sin complejidades técnicas, y su planificación se calcula por temporadas completas. Existen dos traducciones televisivas del serial: el angloamericano o *soap opera*, heredero de las radionovelas patrocinadas por diversas marcas de detergentes que acababan bautizando el género; y el latinoamericano o telenovela, popularmente denominado *culebrón* porque a los espectadores venezolanos sus capítulos nunca resueltos se les antojaban "picaduras" de curiosidad, más o menos como las de una culebra (serían los críticos televisivos de aquel país quienes extendiesen por todo el mundo tan simbólica metáfora). La clave distintiva entre una y otra variante radica, no obstante, en su concepción narrativa:

- en el serial americano o *soap opera* los argumentos se suceden sin una concreción temporal: no existe principio ni final de la historia; de hecho, la mayoría de *soap operas* desaparecen de la parrilla cuando decae el interés de

sus seguidores. Entre las propuestas de producción nacional de este subgénero cabe destacar *El Súper* (Zeppelin TV, 1997) y *Al salir de clase* (BocaBoca, 1997), ambas en Tele 5; esta última supuso una apuesta en su día arriesgada: serial de sobremesa con jóvenes desconocidos como protagonistas, y sin embargo logró mantenerse en emisión a lo largo de cinco temporadas y 1.213 capítulos. Hubo intentos por repetir aquel éxito –desde *Esencia de poder* o *20 tantos* en la cadena de MediASET a *Sin Miedo a Soñar* en La Sexta, entre muchos otros–, que sólo igualan en territorios estatales *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV, La 1, 2005), y en espacios autonómicos *Goenkale* (Pausoka, ETB-1, 1994), *Arrayán* (Linze, Canal Sur, 2000), *El cor de la ciutat* (TV3, Diagonal TV, 2000) o, con menor recorrido, *Laberint de passions* (BocaBoca, IB3, 2006).

- la telenovela o *culebrón* equivale a la traslación al audiovisual del folletín por entregas del siglo XIX, cuyas tramas –casi siempre melodramas con tintes moralistas– respetan la narrativa aristotélica de principio, nudo y desenlace: de ahí su limitada presencia en pantalla. Tras la pasión que desataron a principios de los noventa *Cristal* y *La dama de rosa*, ambos en TVE, el furor por los *culebrones* de factura latinoamericana –que se han mantenido con desiguales resultados en cadenas de cobertura estatal y autonómica– se revivió en las temporadas 2001/02 con *Yo soy Betty, la fea* y 2005/06 con *Pasión de gavilanes*, ambos de factura colombiana y emitidos por Antena 3¹. Sin embargo, han sido La 1 y Tele 5 las cadenas que mejor han rentabilizado sus propias telenovelas: la señal pública con los sucesivos trabajos de Europroducciones *El Secreto* (2001), *La verdad de Laura* (2002) y *Obsesión* (2005); y la privada con su particular *Yo soy Bea* (Grundy, 2006), una evidente demostración de cómo la neotelevisión contemporánea impone la rentabilidad industrial sobre la creativa (el éxito de la *Betty* española ha estirado la permanencia en antena de este *culebrón* hasta convertirlo en una suerte de inacabable y, probablemente, innecesaria *soap opera*).

- *Películas*: son ficciones no concebidas para su difusión por televisión, y ello se traduce en distorsiones técnicas y estéticas al ser emitidas por la pequeña pantalla (se alteran el tamaño y la definición de la imagen, la calidad sonora o la percepción del relato por efecto de la publicidad). Por su duración y su tirón comercial –en especial los largometrajes de acción, intriga y comedia, básicamente de producción norteamericana: tres cuartas partes del cine que proyectan las cadenas españolas en abierto procede de Estados Unidos²– constituyen un efectivo reclamo en *prime time*; sucede con los llamados *blockbuster* o estrenos de gran reparto, pues los sucesivos pases y los títulos de menor caché se ubican en las franjas de madrugada o en las tardes del fin de semana. No obstante, debido al elevado

coste de sus derechos —algunos títulos pueden valer en el mercado el equivalente a una temporada completa de una serie— y a su bajo potencial fidelizador, las cadenas no consideran ya el cine como un contenido estratégico, sino táctico, pues no es exclusivo y cada vez llega más desgastado a la televisión; incluso —como ocurre con Tele 5³— reniegan de su presencia en horario principal en favor de otros productos de ficción o entretenimiento. Con todo, permanecen en antena los “contenedores” bajo los que se programan semanalmente títulos más o menos homogéneos: estrenos en *Cine 5 estrellas* (Tele 5), *El pelicolón* (Antena 3) o *La película de la semana* (La 1); de *target* infantil y familiar en *Cinematrix* (Antena 3); *Home Cinema* (Cuatro) o *Cine On* (Tele 5); de corte clásico en *¡Qué grande es el cine!* (La 2); o de producción nacional en *Es tu cine* y *Versión española* (La 2), este último en antena desde 1997.

- *Telefilmes*: el origen de las películas hechas para televisión difiere en Europa y EEUU; allí las *networks* se utilizaron como alternativas de menor coste a las cinematográficas, mientras que en el Viejo Continente fueron concebidas a comienzos de los 70 como productos de calidad realizados con financiación pública por cineastas “autores” para divulgar sus creaciones a través de la pequeña pantalla. En todo caso, como resume Baget (1999), se trata de obras no fragmentadas en episodios y dotadas de una estructura narrativa propia que facilita las interrupciones publicitarias. Con el final de los monopolios televisivos estatales se ha impuesto en Europa el modelo norteamericano, y así las cadenas comerciales recurren a telefilmes de importación para ajustar el presupuesto destinado a los largometrajes.

Pese a que —en principio— estas películas presentan una factura inferior a las rodadas en celuloide: repartos poco conocidos, ambientaciones y efectos limitados, realización sencilla... han sabido reivindicar su interés apoyadas en argumentos “basados en hechos reales” (como rezaban las advertencias previas a la mayoría de *Estrenos TV*, un claro exponente del *telefilme* en la etapa paleotelevisiva). De hecho, la producción española de *telemovies* —en 2006 se elaboraron 35, cifra que aumenta cada año— parece escorarse hacia un subgénero a medio camino entre los macrogéneros de ficción y los de realidad: las *instant movies*, películas para TV basadas en la actualidad inmediata y realizadas en tiempo récord. Ha sido Antena 3 la que —junto a las cadenas autonómicas— más ha apostado por esta variante: producidas por Prodigius Audiovisual, estrenó en diciembre de 2003 *El tráfuga*: la historia de un diputado cuyo voto a favor del partido rival impidió al suyo gobernar una comunidad autónoma; *Falsa culpable*, inspirada en el “caso Wanninkhof”; y *Carta mortal*, sobre el “asesino del naípe”.

- *Miniseries*: género serial que consta de pocos capítulos —en principio dos ó tres, aunque pueden sumar la docena debido a que las series se computan por tandas

de trece episodios—. Su presupuesto supera habitualmente al de un telefilme o capítulo de una serie convencional, pues se concibe para su emisión en *prime time* con idéntico atractivo al de un estreno de cine; de hecho, tienden a apoyarse en repartos ilustres, y sus costes de producción contemplan cuidadas ambientaciones, efectos y localizaciones. Este género, concebido en el Reino Unido en los años sesenta y exportado a EEUU en los setenta (Diego, 2006), arrastra cierto prestigio desde la paleotelevisión, que privilegió miniseries inspiradas en obras de la literatura clásica: *Leonardo da Vinci* en la RAI o *El Quijote*, *Teresa de Jesús* y *La Regenta* en TVE. Por la versatilidad de su duración estándar—un capítulo oscila entre los 60 y los 90 minutos— se utilizan a menudo para rellenar la franja vespertina, desde la sobremesa al *prime time*, sobre todo en fines de semana y fechas festivas o vacacionales. Incluso, camufladas como películas, ocupan el tiempo estelar y la madrugada de sábados y domingos⁵.

Hoy en día la temática de las miniseries, que no renuncia a fuentes literarias, biográficas⁶ o épicas⁷, se acerca también a los géneros del *thriller* y la ciencia ficción⁸, y, de manera creciente, a los hechos de actualidad, tal como ocurre con las *instant movies*: Antena 3 parece, de nuevo, la cadena comercial más proclive a la emisión de estas producciones, entre las que pueden mencionarse *Padre Coraje* (Tesa-mund, 2002, tres capítulos); *Yo soy el solitario* (BocaBoca, 2008, dos episodios); *Futuro: 48 horas* (emitido con motivo del aniversario del asesinato de Miguel Ángel Blanco; Mundo Ficción, 2008, dos episodios); o *El enigma de Marisol* (sobre la vida de Pepa Flores, en fase de producción en primavera de 2008 con vistas a ser emitida durante 2009). También TVE programó la controvertida miniserie *Fago* (El Mundo TV, 2008, tres capítulos), basada en un asesinato pendiente de juicio en las fechas de su estreno.

- *Series*: han de considerarse el género televisivo de ficción por excelencia, ya que a sus valores estratégicos en la confección de las parrillas, tanto en *day time* como en *prime time*, se unen sus enormes y continuamente renovadas cualidades narrativas. La serie es un producto televisivo dramatizado—y por 'drama' se entiende 'conflicto', como aclara Cortés (1999)— con personajes principales y ambientes que no varían, y con tramas desarrolladas de modo secuencial, en episodios abiertos o cerrados. En definitiva, se trata de un género poco menos que inagotable, cuya traducción a lo largo de la historia de la televisión permitiría rastrear un amplísimo abanico de tipologías según las temáticas, los *targets*, la construcción de los guiones y hasta las técnicas de inserción en la programación diaria y semanal.

Pero, más allá de cuestiones terminológicas, las series han resultado ser el verdadero catalizador de la industria audiovisual en España a partir de la ruptura del monopolio estatal, en el ámbito creativo como técnico. Nada o casi nada tienen que

ver las producciones seriadas de los sesenta, setenta y ochenta con las que iniciaron la eclosión de este género en los noventa de la mano de las televisiones comerciales (Huerta Floriano, 2007: 13), capaces de subvertir la inercia colonizadora de la ficción norteamericana y descubrir el talento, el empeño y –por qué no– la osadía de los productores y guionistas nacionales: fue Globomedia la primera empresa que se atrevió a importar los esquemas de trabajo ya consolidados en la televisión de Estados Unidos, y si *Médico de Familia* (Tele 5, 1995-1999) ha pasado a la historia de este medio en nuestro país es, al margen de sus irrepetibles audiencias –11 millones de espectadores asistieron el 23 de diciembre de 1997 a la boda entre el doctor Nacho Martín (Emilio Aragón) y su cuñada Alicia (Lydia Bosch)–, por haber creído en que se podía triunfar a base de audacia y exigencia artística local.

Como concluye Huerta Floriano, la producción independiente –muy ligada a las series de ficción– ha permitido asentar un tejido industrial a través de las empresas audiovisuales que venden sus productos a los distintos canales, lo cual, “unido a la proliferación de ventanas que incrementan la oferta, ha ensanchado los márgenes de un sector de negocio sin el que resultaría difícil entender la importancia que las series han adquirido en las pantallas” (2007: 16). No obstante, el éxito de las producciones nacionales ha estimulado y al mismo tiempo ha condicionado la libertad de sus autores: los dictámenes del audímetro han cercenado durante el primer lustro del siglo XXI sugerentes apuestas por la diversificación del género –casos de *El Grupo* (Globomedia, Tele 5, 2000), *El Pantano* (BocaBoca, Antena 3, 2003) o *Vientos de agua* (100 Bares, Tele 5, 2006), entre otros títulos retirados de las parrillas a los pocos capítulos de emisión–, al tiempo que han avalado otras propuestas de mucha menor ambición narrativa. En tal sentido, se echa en falta en nuestro país un modelo audiovisual de pago más consolidado como para imitar; aún a pequeña escala, la aclamada experiencia del canal de pago estadounidense Home Box Office (HBO), cuya imagen de marca se ha basado en desarrollar series con personajes continuos similares a las de las *networks*, pero a la vez completamente distintas gracias a la colaboración con autores consolidados, la utilización de temas tabú, y la renovación de géneros y fórmulas narrativas (Cascajosa Virino, 2006: 26).

Comparaciones imposibles al margen, la oferta de series en la neotelevisión española contemporánea muestra la superación de la hegemonía doméstica de la segunda mitad de los noventa (García de Castro, 2002), sustituida por la convivencia relativamente estable de dos tendencias complementarias:

- de un lado, las series de producción nacional, concebidas y desarrolladas casi en exclusiva para su estreno en *prime time* en cadenas generalistas –la co-

yuntura suscitada por la irrupción de Cuatro y La Sexta ha derivado el grueso de estrenos hacia La 1, Antena 3 y Tele 5—; aunque no parecen hegemónicas, sí resultan imprescindibles una o dos noches por semana, pues su notable maduración en las temáticas y en la puesta en escena permite a programadores y anunciantes dirigirse a públicos alternativos y cada vez más segmentados. Pese a que se cultivan aún tramas en torno al mosaico familiar intergeneracional encumbrado en los noventa por *Médico de Familia*, la ficción nacional se ha ramificado desde las dramedias sobre colectivos profesionales —policías, médicos, abogados, periodistas o profesores y alumnos— hacia los subgéneros del misterio e intriga, sin olvidar los acercamientos de tintes costumbristas¹⁰. El valor de estas series se incrementa por el crecimiento de las ventas y adaptaciones en mercados internacionales cada vez más lejanos (la productora Globomedia ha exportado, entre otros, *Médico de Familia*, *Un paso adelante* y *Los Serrano* a países europeos, latinoamericanos y hasta asiáticos), tendencia paralela a la potenciación de la ficción propia en territorios autonómicos y locales¹¹.

- de otro lado, las series de producción internacional, en su mayor parte de origen norteamericano (apenas se apuesta por coproducciones europeas, aunque sí crece el flujo de trabajos latinoamericanos: Vilches, 2007), que también han vivido una explosión creativa a partir de obras convertidas ya en iconos de la cultura *pop* contemporánea: *A dos metros bajo tierra*, *Los Soprano*, *Perdidos*, *Mujeres desesperadas*, *CSI*, *24*, *House*... Muchas de ellas reciben un impulso previo desde los canales temáticos de pago e incluso gratuitos —caso de Sony, que suministra su repertorio de series al segundo canal de Televisión Digital Terrestre de VEO—, pero son su coste relativamente asequible y su clara adecuación a los perfiles de audiencia de mayor rentabilidad publicitaria las causas de su proliferación en las parrillas de las cadenas en abierto, en especial en Cuatro y La Sexta. Las series extranjeras también resultan un fácil y recurrente ingrediente para componer determinadas bandas de programación, ya sea en la mañana, en la sobremesa o en la madrugada, al tratarse de horarios de consumo más restringido y fidelizable. Y la concatenación de episodios que llenan el *prime time* y el *late night* se ha convertido en una estrategia habitual en casi todas las cadenas, casi siempre con notables réditos de *share*¹².

- *Comedias de situación*: bajo el sello *sit coms* —la abreviatura de *situation comedy*— o “comedias enlatadas” (Álvarez, 1999) se engloban las series de ficción orientadas a la búsqueda de la sonrisa —incluso la carcajada— del espectador a partir de unos pocos y arquetípicos personajes sometidos a experiencias más o menos comunes que, sin embargo, resultan simpáticas por su sorpresividad y comicidad verbal y visual. Como señala Sangro (2007: 36), y al margen de su propuesta for-

mal, es el sistema de producción el principal rasgo distintivo de este género: se basa en la grabación con técnica multicámara de cada episodio en tiempo real y ante un público que aporta su risa y genera un producto a mitad de camino entre la televisión y el teatro. De hecho, las comedias de situación se desarrollan en pocos escenarios que conforman un decorado único, aunque dividido en varios sets. El mundo exterior no aparece pese a estar presente en los diálogos; éstos son el fruto de un guión ingenioso, agudo y elaborado a partir de una trama principal y dos secundarias que permiten el fin conclusivo de cada episodio.

Tal construcción narrativa es propia del formato original de las *sit coms*, que en las *networks* norteamericanas se ajusta a veintidós minutos por episodio: la estructura argumental de estas comedias cortas se escenifica en dos actos separados por un corte publicitario, que redondea a media hora su emisión y permite diseñar una parrilla con este género como enganche de acceso a las principales franjas de programación: la sobremesa y el *prime time*. Con una pretensión similar se ubicaron las clásicas *sit coms* norteamericanas en las cadenas españolas—singular resultó el beneficio de audiencia que reportó a Antena 3 la emisión previa al informativo de mediodía de las telecomedias *Cosas de Casa* (*Family Matters*, 1989) y *El Príncipe de Bel Air* (*The Fresh Prince of Bel Air*, 1990) durante buena parte de los noventa—. No obstante, la traslación a nuestra industria del genuino prototipo de las *sit coms* llegaría con el estreno de *7 vidas* (Globomedia, Tele 5, 2000)¹³, producida y grabada conforme a los patrones de este formato, aunque con una duración superior (empezó en 40 minutos y llegó a alargarse hasta la hora y media).

Como han señalado varios autores (Cortés, 1999; Sangro, 2007; Cascajosa, 2007), las comedias de situación españolas se han convertido en un híbrido entre géneros, con el humor como ingrediente fundamental, pero con rasgos narrativos y productivos prestados del serial y de las series. Cabe afirmar que apenas algunos títulos—*Plats Bruts* (El Terrat/Kràmpack, TV3, 1999); *7 vidas*; *Mondoa, ¿dígame?* (El Terrat, Tele 5, 2001); *Aída* (Globomedia, Tele 5, 2005); o *Siete días al desnudo* (Videomedia, Cuatro, 2005)—responden estrictamente a los caracteres propios de la *sit com*, pues otras telecomedias reformulan su concepción y desarrollo (estiran su duración, introducen más personajes por episodio y plantean una trama en continuidad que obliga a su seguimiento periódico) para ser programadas en el horario estelar.

Cabría considerar como peculiares *sit coms* las tiras humorísticas diarias en la banda de acceso al *prime time*: *Camera Café* (Magnolia, Tele 5, 2005), *Escenas de matrimonio* (Miramón Mendi, Tele 5, 2007); *Agitación + IVA* (Pausoka, Tele 5, 2005) o *La tira* (Globomedia, La Sexta, 2008), que mezclan ingredientes propios de los programas clásicos del humor de *gags* y *sketches* (al estilo de los protagonizados por los célebres Martes y Trece, Cruz y Raya o Los Morancos) con la ficción tra-

tada bajo las ya referidas pautas de las comedias de situación (pocos personajes y ante contextos comunes que permiten la identificación con el espectador). Se puede discutir el grado de imbricación en una u otra variante, pero, como el presente artículo ha puesto de manifiesto, sería otra evidencia más acerca de la constante hibridación de géneros y contenidos en la televisión actual.

4. Un apunte prospectivo a modo de conclusión

La evolución de los géneros y subgéneros televisivos de ficción se aventura menos condicionada por la creatividad del medio que por los emergentes soportes de acceso a sus contenidos, pues al ser consumidos de un modo personal y asincrónico —tanto internet como los reproductores de movilidad garantizan la libertad en el cómo y el cuándo—, no estarán sujetos a las ineludibles limitaciones de la relación entre el género y la parrilla. Por eso, como comprenderá el lector, la caracterización de los géneros e incluso el recuento de los títulos reseñados hasta aquí han considerarse orientativos, y no inmutables, pues ésta es, seguramente, la única propiedad que jamás podrá ser aplicada a la programación.

Referencias

Álvarez, R. (1999). *La comedia enlatada. De 'Lucille Ball' a 'Los Simpson'*. Barcelona: Gedisa.

Baget, J. M^a (1999). Panorámica de las TV movies. *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual*, 2, .

Bustamante, E. (1992). *La televisión económica*. Barcelona: Gedisa.

Cantor, M. G. & Cantor, J. M. (1992). *Prime time television. Context and control*. USA: The Sage CommText Serie.

Cascajosa, C. C. (2006). No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *ZER. Revista de estudios de comunicación*, 21, 23-33.

Cascajosa, C. C. (2007). L.A. Madrid NonStop: Préstamos e influencias de la ficción televisiva norteamericana en las series españolas contemporáneas. En Huerta, M. A. & Sangro, P. (Eds.), *De 'Los Serrano' a 'Cuéntame'. Cómo se crean las series de televisión en España* (pp. 49-68). Madrid: Arkadin Ediciones.

Contreras, J. M. & Palacio, M. (2001). *La programación de televisión*. Madrid: Síntesis.

- Cortés, J.A. (1999). *La estrategia de la seducción. La programación en la Neotelevisión*. Pamplona: Eunsa.
- Creeber, G. (2001) (Ed.). *The television genre book*. London: British Film Institute.
- Diego, P. (2007). La producción de miniseries durante la etapa hegemónica de TVE (1956-1990). En *XIX CICOM: Los desafíos de la televisión pública en Europa*. Pamplona, noviembre 2007.
- Fernández, E. (2007). *¿Publicidad o información? Presencia de la publicidad en los informativos de televisión*. Madrid: Eduforma.
- García, J. (2000). *Información audiovisual. Los géneros*. Madrid: Paraninfo.
- Gómez, G. (2003). *Programar televisión. Análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*. Madrid: Dykinson.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Huerta, M.A. & Sangro, P. (2007) (Eds.). *De los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España*. Madrid: Arkadin Ediciones.
- Huerta, M.A. (2007). Las series de televisión en España: antecedentes históricos, condicionantes básicos y métodos de trabajo. En Huerta, M.A. & Sangro, P. (Eds.), *De 'Los Serrano' a 'Cuéntame'. Cómo se crean las series de televisión en España* (pp. 11-26). Madrid: Arkadin Ediciones.
- Le Diberder, A. & Coste-Cerdán, N. (1990). *Romper las cadenas. Introducción a la post-televisión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Matelski, M.J. (1992). *Programación diurna de televisión*. Madrid: IORTV.
- Ornia, J. R. & Núñez Ladeveze, L. (2006). Lo que los niños ven en televisión. *ZER. Revista de estudios de comunicación*, 20, 133-177.
- Orza, G. P. (2002). *Programación televisiva*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Pastoriza, F. (1997). *Perversiones televisivas. Una aproximación a los géneros audiovisuales*. Madrid: IORTV.

Saló, G. (2003). *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: Gedisa.

Sangro, P. (2007). Sinopsis: un vistazo a la creación de nuestras series. En Huerta, M. A. & Sangro, P. (Eds.), *De 'Los Serrano' a 'Cuéntame'. Cómo se crean las series de televisión en España* (pp. 27-49). Madrid: Arkadin Ediciones.

Vaca, R. (1997). *Quién manda en el mando*. Madrid: Visor.

Vilches, L. (2007) (Comp.). *Culturas y mercados de la ficción televisiva en Iberoamérica. Anuario OBITEL 2007*. Barcelona: Gedisa.

Notas

(1) Prueba de la aceptación de ambas producciones es que sus respectivos últimos capítulos se emitieron en la franja de *prime time* con notables resultados de audiencia.

(2) Según el informe *Panorama audiovisual 2006* elaborado por la Entidad de Gestión de los Derechos de Productores Audiovisuales (EGEDA), de 2003 a 2005 las obras cinematográficas experimentaron un recorte de 1.198 emisiones en el conjunto de las cadenas de televisión. De los 12.004 pases, el 71% correspondió a filmes estadounidenses (8.520), y el 10,6% a producciones españolas (1.277). Canal + y La 2 fueron las cadenas que más atención prestaron al cine, y TVE-I una de las que menos cintas exhibió. En 2007 las cifras alcanzaron mayor contundencia: de las 9.717 películas emitidas por las cadenas españolas de televisión, 6.558 procedían de Estados Unidos; 1.385 de la Unión Europea; 536 de otras nacionalidades y apenas 1.238 (el 12%) fueron producidas en nuestro país; el principal granero para la industria cinematográfica nacional fue La 2, con 326 películas, y La 1, con 65; eso sí, el mejor escaparate fue *Cine de Barrio*. Vid. 'Isi & Disi' y 'El calzonazos', las películas españolas más vistas", en *El País*, 1 de diciembre de 2007.

(3) En octubre de 2003 el Consejero Delegado de Tele 5, Paolo Vasile, hizo pública la decisión de su cadena de restringir la compra de cine a las *majors* para potenciar las coproducciones y las adquisiciones a compañías independientes. Según sus cálculos, esta nueva estrategia supondría para el canal un ahorro de 30 millones de dólares, tras invertir en 2002 más de 120 millones en películas. Pese a esta declaración de intenciones, las temporadas posteriores han evidenciado que el cine de estreno sigue siendo un recurso necesario para sostener en puntuales momentos de transición la cuota de pantalla del *prime time* de Tele 5, sobre todo en las noches de los viernes.

(4) Un ejemplo de la pujanza de las películas televisivas en España es el TV Málaga, primer festival nacional de telefilmes y documentales celebrado en mayo de 2007 en la ciudad andaluza. *¿Y a mí quién me cuida?*, dirigido por Ángeles González Sinde inauguró un certamen al que también concurren trabajos de Agustí Villaronga, Enrique Urbizu o Llorenç Soler, entre otros. El objetivo de este certamen es consolidar los telefilmes

como productos capaces de competir con espacios y series en horarios de máxima audiencia.

(5) No es infrecuente programar la emisión continuada de una miniserie como si de un gran largometraje se tratara. Más novedoso ha sido, en cambio, el estreno televisivo de la versión extendida de una película de cine en forma de miniserie: ocurrió con *Los Borja* (Ensueño Films, 2006), que Antena 3 programó en dos entregas en la franja de *prime time* en enero de 2008.

(6) Gracias al acuerdo suscrito con la Generalitat Valenciana para promover audiovisuales sobre personajes relevantes de su Comunidad Autónoma, TVE ha renovado su catálogo de miniseries literarias con Vicente Blasco Ibáñez. *La novela de su vida* (1997); *Entre naranjos* (1998); *Severo Ochoa, la conquista del Nobel* (Indigomedia, 2001); *Viento del pueblo, la vida de Miguel Hernández* (Lotus Films, 2002); *Arroz y Tartana* (Intercartel, 2003); o *Las cerezas del cementerio* (Coral Valencia, 2005).

(7) En las cadenas comerciales se han mostrado magnas recreaciones de *Imperium* (Tele 5, 2006) y *Helena de Troya* (Antena 3, 2003), herederas, en cierto modo, de la inolvidable *Yo, Claudio* (BBC, 1976).

(8) Durante la temporada 1999/00 las miniseries fantásticas, en su mayoría coproducciones europeas de la factoría Hallmark, coparon los *Grandes Relatos* de Tele 5 con títulos como *Las mil y una noches*, *El conde de Montecristo*, *El arca de Noé* o *Cleopatra*. Más recientemente han protagonizado el horario estelar de Cuatro: durante el invierno 2006/07 el canal de Sogecable programó *El triángulo de las Bermudas*, *El factor Hades* y *La habitación perdida*, todas ellas realizadas por el canal de pago norteamericano Sci Fi.

(9) Según José M. Contreras, consejero delegado de La Sexta, en respuesta a la pregunta de un internauta desde www.vertele.com en julio de 2007, "las series españolas son muy difíciles para nosotros porque están muy consolidadas en las cadenas veteranas, y si a ellos les cuesta un tremendo esfuerzo introducir una nueva serie, imagínate a nosotros; en segundo lugar está el coste económico, que es altísimo en este producto y lo hace más arriesgado; por último, una serie necesita de una importante masa crítica para que se convierta en un fenómeno, y somos conscientes de que La Sexta todavía no tiene ese nivel".

(10) Sin afán de exhaustividad, se relacionan a continuación las series de producción nacional estrenadas desde mitad de los noventa en las cadenas generalistas de cobertura estatal agrupadas por temáticas:

- Series en torno a la familia (bajo una concepción tradicional y también contemporánea): *Menudo es mi padre* (Globomedia, A3, 1997); *Cuéntame* (Ganga, La 1, 2001); *Dime que me quieres* (Cartel, A3, 2001); *Javier ya no vive solo* (Globomedia, T5, 2002); *Los Serrano* (Globomedia, T5, 2003); *Mis adorables vecinos* (Globomedia, A3, 2004); *Manolito Gafotas* (Filmmax, A3, 2004); *Los 80* (BocaBoca, T5, 2004); *Abuela de verano* (Rodar y rodar, La 1 2005); *Mi abuelo es el mejor* (Redacción 7, La 1, 2006); *Mesa para cinco* (Globomedia, La Sexta, 2006); *La familia Mata* (Notro Films, A3, 2007).

- Series de temática policíaca: *Petra Delicado* (Lolafilms, T5, 1999); *El Comisario* (BocaBoca, T5, 1999); *Policías en el corazón de la calle* (Globomedia, A3, 2000); *Robles Investigador* (C.P.A., TVE, 2000), *Antivicio* (Zeppelin, A3, 2000); *Código Fuego* (Cartel, A3, 2002, con bomberos como protagonistas); *Los hombres de Paco* (Globomedia, A3, 2005); *Génesis: en la mente del asesino* (Ida y vuelta, Cuatro, 2006); *Cuenta atrás* (Globomedia, Cuatro, 2006); *RIS Científica* (Videomedia, T5, 2007); *Hermanos y detectives* (Cuatro Cabezas, T5, 2007); *Desaparecida* (Ganga, La 1, 2007); *UCO, spin-off* de la anterior (Ganga, La 1, 2008); *Sin tetas no hay paraíso* (Grundy, T5, 2008; aunque inspirada en un serial colombiano, ha sido grabada y emitida bajo los patrones televisivos de una serie); *Cazadores de hombres* [título provisional] (FicciónTV, A3, 2008).

- Series en torno a médicos: *El Grupo* (Globomedia, T5, 2000); *Hospital Central* (Videomedia, T5, 2004); *Médico Interno Residente* (Videomedia, T5, 2007); *El Síndrome de Ulises* (FicciónTV, A3, 2007); *Plan América* (Notro Films, La 1, 2008), *Doc Martin* (Notro Films, A3, 2008).

- Series de temática judicial: *Abogados, ley de vida* (BocaBoca, T5, 2001); *Lobos* (Videomedia, A3, 2004); *Al filo de la ley* (Plural, La 1, 2005); *Lex* (Globomedia, A3, 2008).

- Series ambientadas en medios de comunicación: *Periodistas* (Globomedia, T5, 2000); *Fuera de control* (Globomedia, La 1, 2006).

- Series construidas en entornos docentes: *Querido Maestro* (Zeppelin TV, T5, 1997); *Compañeros* (Globomedia, A3, 1998); *UPA/Un paso adelante* (Globomedia, A3, 2001); *Física o Química* (Ida y vuelta, A3, 2008).

- Series de misterio e intriga: *El Pantano* (BocaBoca, A3, 2003); *Motivos personales* (Ida y vuelta, T5, 2006); *Círculo Rojo* (Ida y vuelta, A3, 2007); *Quart* (Endemol/Origen PC, A3, 2007); *El internado* (Globomedia, A3, 2007).

- Series costumbristas: *Mujeres* (El Deseo/Mediapro, La 2, 2006); *Ellas y el sexo débil* (BocaBoca, A3, 2006); *Con dos tacones* (BocaBoca, La 1, 2006); *Cuestión de sexo* (Notro Films, Cuatro, 2007); *Gominolas* (Globomedia, Cuatro, 2007).

(11) Las series de producción propia se han convertido también en una de las ofertas más competitivas de las televisiones autonómicas frente a las cadenas de cobertura estatal, por encima incluso de sus eficaces telefilmes y seriales autóctonos. Como afirman desde el Observatorio Iberoamericano de la Televisión (Obitel), se ha impuesto la duración del formato sobre el valor dramático de la historia (cfr: ¿Series o telenovelas?, en Obitel: *La revista del guión*, 2 enero 2006 (<http://antalya.uab.es/guionactualidad/>)). De entre ellas cabe destacar *De moda* (Sony/Diagonal TV, FORTA, 2004); *Ventdelplà* (Diagonal TV, TV-3, 2005), *Profesor en La Habana* (Drive Cine/Szena, FORTA, 2006), *Libro de familia* (Editorial Compostela, TVG, 2005) o *La alquería blanca* (Zenit TV, Canal 9, 2007).

(12) La búsqueda de la máxima rentabilidad posible propia del modelo neotelevisivo justifica la repetición de programas –no sólo series de ficción ni sólo extranjeras– cuya

probada aceptación garantiza una solvente cuota de pantalla. Fue Tele 5 la primera cadena que apostó en 1995 por programar dos episodios seguidos de *Expediente X* en la noche de los domingos: el primero inédito, el segundo repetido; pese a las quejas de sus seguidores, la cuota alcanzada por el episodio reemitido fue más de una vez superior a la del original.

(13) Las telecomedias nacionales emitidas con anterioridad respondían más a lo que García de Castro llama "sit coms castizas": *Farmacia de Guardia* (A3, 1991); *Lleno, por favor* (Aspa Films, A3, 1993); *¡Ay, Señor, Señor!* (Alerce, A3, 1994); *Hermanos de leche* (José Frade, Antena 3, 1994); *Pepa y Pepe* (Bombón helado, La 1, 1995); *¿Quién da la vez?* (A3, 1995); *Hostal Royal Manzanares* (Prime Time, La 1, 1996); *La casa de los líos* (Cartel, A3, 1996); *Todos los hombres sois iguales* (BocaBoca, T5, 1998); *A las once en casa* (Star Line, La 1, 1998); *Manos a la obra* (Acanto Cine y Video, A3, 1998); *Tío Willy* (Prime Time, A3, 1998); *Hermanas* (Videomedia, T5, 1998); *Jacinto Durante representante* (BocaBoca, La 1, 1999); *El botones Sacarino* (Ficción TV, La 1, 2000); *Ana y los 7* (Star Line, La 1, 2001).

(14) Sería el caso de *Aquí no hay quien viva* (Miramón Mendi, A3, 2003); *London Street* (Cartel, A3, 2003); *Casi perfectos* (Globomedia, T5, 2004); *La sopa boba* (Miramón Mendi, A3, 2004); *Paco y Veva* (TVE, 2004); *El inquilino* (Calcon, Antena 3, 2004); *Maneras de sobrevivir* (Telespán, T5, 2005); *A tortas con la vida* (Miramón Mendi, A3, 2005); *Matrimonio con hijos* (Sony, Cuatro, 2006); *Divinos* (El Terrat, A3, 2006); *Tirando a dar* (Neovisión, T5, 2006); *La que se avecina* (Miramón Mendi, T5, 2007); *Manolo y Benito* (Drive, A3, 2007); *Cafetería Manhattan* (Globomedia, A3, 2007).