

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE**

LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI A TRAVÉS DE SUS PERSONAJES

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
MARÍA MERCEDES VACAS GÓMEZ**

**DIRECTORES:
DR. JOSEP PRÓSPER RIBES
DR. GERMÁN LLORCA ABAD**

Valencia, junio de 2017



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

Esta ha sido una larga y bonita etapa de mi vida en la que he aprendido mucho de grandes estudiosos y profesionales. No habría suficientes líneas ni palabras para explicar lo enriquecedora que ha sido esta experiencia. Como tampoco hay líneas, ni suficientes palabras para agradecer a todos los que han estado a mi lado en este camino. Desde mis directores de tesis, Josep Prósper y Germán Llorca, que encauzaron mis ideas hacia lo que finalmente ha sido este trabajo. Hasta mi familia y amigos que han logrado que las largas horas frente al ordenador hayan sido más cortas. Gracias en especial a mi padre, que siempre me ha animado a hacer y estudiar lo que más me gusta y a mi novio, que sin entenderme muchas veces me ha escuchado cada segundo. También me gustaría dedicar un momento a todos los profesionales que me han ayudado y aportado sus conocimientos. Y, por supuesto, a todas esas ficciones y a sus personajes que cada noche nos hacen vivir otras vidas y otros mundos. Sin todos vosotros nada hubiera sido lo mismo. Muchísimas gracias.

María Mercedes Vacas Gómez.



RESUMEN

CASTELLANO

Las series de televisión españolas y sus personajes viven un momento dulce, con un éxito y un reconocimiento sin precedentes. Este éxito ha ido acompañado de una mejora técnica y nuevos proyectos que han ampliado considerablemente el panorama de la ficción nacional. En los primeros años del siglo XXI se han realizado obras de gran calidad estilística y con una gran variedad de géneros y formatos que hacen del mercado español un objeto de estudio muy interesante. Con la intención de realizar un análisis profundo y objetivo, la primera parte del trabajo se dedica a una investigación teórica donde se hace un recorrido desde las teorías literarias hasta su aplicación a la televisión y se estudia cómo estas teorías sobre los personajes, el tratamiento temporal, el uso del narrador, etc., son válidas para las características propias del relato televisivo o cómo se han adaptado a estas. La segunda parte corresponde al propio análisis de los doce casos escogidos y al contexto productivo del mercado español en relación con la televisión en general y al macrogénero de la ficción en particular.

La premisa fundamental de la tesis doctoral que se expone a continuación, y que ha motivado el análisis, es la especial importancia que tienen los personajes y las dinámicas que se forman entre ellos y que dan lugar a las historias. La hipótesis principal del trabajo gira entorno a este hecho basándonos en las necesidades propias de la ficción seriada, que se define por su extensión en el tiempo, sin tener clara una fecha de finalización. A través de doce ficciones de diferentes formatos y géneros se estudia la variedad del mercado español y la importancia de los personajes entre el resto de elementos narrativos y audiovisuales.

PALABRAS CLAVE: Ficción, televisión, España, televisión generalista, audiovisual, audiencia, narrativa, personajes, miniserie, serie, drama, dramedia, comedia.

Les sèries de televisió espanyoles i els seus personatges viuen un moment dolç, amb un èxit i un reconeixement sense precedents. Este èxit ha anat acompanyat d'una millora tècnica i nous projectes que han ampliat considerablement el panorama de la ficció nacional. En els primers anys del segle XXI s'han realitzat obres de gran qualitat estilística i amb una gran varietat de gèneres i formats que fan del mercat espanyol un objecte d'estudi molt interessant. Amb la intenció de realitzar una anàlisi profunda i objectiu, la primera part del treball es dedica a una investigació teòrica on es fa un recorregut des de les teories literàries fins a la seua aplicació a la televisió i s'estudia com estes teories sobre els personatges, el tractament temporal, l'ús del narrador, etc., són vàlides per a les característiques pròpies del relat televisiu o com s'han adaptat a estes. La segona part correspon a la pròpia anàlisi dels dotze casos triats i al context productiu del mercat espanyol en relació amb la televisió en general i al macrogènere de la ficció en particular.

La premissa fonamental de la tesi doctoral que s'exposa a continuació, i que ha motivat l'anàlisi, és l'especial importància que tenen els personatges i les dinàmiques que es formen entre ells i que donen lloc a les històries. La hipòtesi principal del treball gira entorn d'este fet basant-nos en les necessitats pròpies de la ficció seriada, que es definix per la seua extensió en el temps, sense tindre clara una data de finalització. A través de dotze ficcions de diferents formats i gèneres s'estudia la varietat del mercat espanyol i la importància dels personatges entre la resta d'elements narratius i audiovisuals.

PARAULES CLAU: Ficció, televisió, Espanya, televisió generalista, audiovisual, audiència, narrativa, personatges, miniserie, sèrie, drama, dramedia, comèdia.

ENGLISH

Nowadays, Spanish television series and their characters are living a great moment with a unique success and appreciation. This success has come together with technical improvements and new projects that considerably expand the national fiction outlook. Within the first years of the 21st century, several works with a great stylistic quality and variety of genres and formats have been made, which turn the Spanish market into a very interesting case study. With the aim of providing an exhaustive and objective analysis, the first part of this work is devoted to theoretical investigations. In this part, we study both the literary theories and their application to television. Their influence on characters, the form of addressing time, the use of narrator, etc., are valid for the typical characteristics of television stories or how are adapted to them. The second part includes the analysis that approaches the twelve use cases selected and the productive context of the Spanish market. It is related to television in general and to the fiction macro genre in particular.

Both the dissertation and the analysis itself are presented in following sections under the premise that characters and their interrelated dynamics, which cause the main stories, have a very special importance. The main hypothesis of this thesis revolves around this fact, and it is based on the typical needs of fictions in series, defined by their extension in time without a clear anticipated date of completion. Throughout the twelve fictions, with different formats and genres, we study the diversity of the Spanish market and the importance of characters among the rest of narrative and audiovisual elements.

KEY WORDS: Fiction, television, Spain, generalist television, audiovisual, audience, narrative, characters, miniseries, series, drama, dramedy, comedy.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN		20
Justificación de la elección del tema		21
Definición del objeto de estudio		23
Estado del arte		26
Objetivos e hipótesis		27
METODOLOGÍA		30
Estructura del trabajo		32
MARCO TEÓRICO		34
CAPÍTULO 1: CONSIDERACIONES PREVIAS		35
1.1 La semiología audiovisual		41
1.2 El relato		43
CAPÍTULO 2: HISTORIA DEL RELATO SERIADO		47
2.1 El relato en el cine		52
2.2 La radionovela y el radioteatro		55
2.3 Las series de televisión		57
CAPÍTULO 3: ESTUDIO NARRATIVO Y AUDIOVISUAL		63
3.1 Elementos narrativos		65
3.1.1 Los personajes		65
Construcción del personaje		67
Evolución del personaje		81
Tipos de personaje		90
Identificación con el personaje		98
3.1.2 La historia		101
3.1.3 El espacio		105
3.1.4 El tiempo		108
3.1.5 El narrador		111
3.2 Estructuras narrativas		127
3.2.1 El paradigma de Syd Field		130
3.2.2 La perspectiva de Linda Seger		133
3.2.3 El viaje del héroe según Vogler		136
3.2.4 El diseño narrativo de McKee		139

3.2.5 El tratamiento de Swain	141
3.2.6 Los siete pasos clave según John Truby	143
3.2.7 Otros tipos de estructuras	145
3.2.8 La estructura en la ficción televisiva	146
3.3 Elementos audiovisuales	150
3.3.1 La imagen	151
3.3.2 El sonido	160
3.4 El montaje	166

CAPÍTULO 4: LOS GÉNEROS DE FICCIÓN **177**

4.1 La evolución de los géneros literarios	179
4.2 Los géneros cinematográficos	183
4.3 Géneros y formatos televisivos	192
4.3.1 Las miniseries	197
4.3.2 Las series de larga duración	199
Drama	199
Comedia	203
Dramedia	206

MARCO TEÓRICO - PRÁCTICO **208**

CAPÍTULO 5: JUSTIFICACIÓN Y PROPUESTA DEL ANÁLISIS **209**

5.1 Los códigos	215
5.2 Instrumentos y técnicas	218
5.3 Propuesta de análisis	221
5.3.1 Instrumentos y técnicas que se utilizarán en cada etapa del análisis	230

APARTADO PRÁCTICO: ANÁLISIS **232**

CAPÍTULO 6: CONTEXTO PRODUCTIVO **233**

6.1 El universo televisivo	235
6.2 El universo de las series de televisión	241

CAPÍTULO 7: ANÁLISIS DE CASOS **249**

7.1 Miniseries	251
7.1.1 Fago	251

Ficha técnica y artística	251
Sinopsis	252
Sobre la serie	252
Tiempo	254
Ambientación y Espacio	254
Uso de la música	254
Imagen	255
Montaje	256
Personajes	257
Tramas y estructura narrativa	261
Análisis del capítulo 2: “Sin pistas”	262
En conclusión	263
7.1.2 Crematorio	264
Ficha técnica y artística	264
Sinopsis	266
Sobre la serie	266
Tiempo	267
Ambientación y espacio	269
Uso de la música	269
Imagen	270
Montaje	271
Personajes	272
Tramas y estructura narrativa	275
Análisis del capítulo 2: “El Barranco”	276
En conclusión	280
7.1.3 Cuéntame un cuento	281
Ficha técnica y artística	281
Sinopsis	283
Sobre la serie	284
El narrador	285
Análisis capítulo 1: “Los tres cerditos”	285
En conclusión	293
7.2 Series: Dramas	294
7.2.1 El comisario	294
Ficha técnica y artística	294
Sinopsis	296
Sobre la serie	296
Ambientación y espacio	297
Personajes	298
Análisis del capítulo 10x12: “Cuenta atrás”	304
En conclusión	313

7.2.2	El Internado	314
	Ficha técnica y artística	314
	Sinopsis	316
	Sobre la serie	317
	Ambientación y espacio	318
	El tiempo	319
	Personajes	320
	Análisis capítulo 1: “Los monstruos no hacen cosquillas”	328
	En conclusión	336
7.2.3	Pulseras verdes	337
	Ficha técnica y artística	337
	Sinopsis	339
	Sobre la serie	339
	Ambientación y espacio	341
	Tiempo	341
	Personajes	342
	El narrador	348
	La música	348
	Análisis capítulo 1x08: “Pérdidas y ganancias”	349
	En conclusión	355
7.3	Series: Dramedias	356
7.3.1	Cuéntame cómo pasó	356
	Ficha técnica y artística	356
	Sinopsis	359
	Sobre la serie	360
	Ambientación y espacio	363
	Tiempo	363
	Personajes	364
	Carlos: Narrador y personaje	376
	Tramas y personajes	378
	Análisis capítulo 210: “El desencanto”	380
	En conclusión	389
7.3.2	Los Serrano	390
	Ficha técnica y artística	390
	Sinopsis	392
	Sobre la serie	392
	Ambientación y espacio	394
	Tiempo	395
	Música	395
	Personajes	396
	Curro: Narrador y personaje	402
	Análisis capítulo 147: “Desmontando a Diego”	403

En conclusión	410
7.3.3 Águila Roja	411
Ficha técnica y artística	411
Sinopsis	414
Sobre la serie	414
Ambientación y espacio	418
Tiempo	419
Personajes	420
Narrador: La focalización espectral	434
La imagen	435
Análisis capítulo 5x07: “Gonzalo se preocupa por Alonso”	436
En conclusión	448
7.4 Series: Comedias	449
7.4.1 Aquí no hay quien viva	449
Ficha técnica y artística	449
Sinopsis	452
Sobre la serie	452
Ambientación y espacio	453
Tiempo	454
Música	454
Personajes	456
Análisis capítulo 3x08: “Erase un famoso”	463
En conclusión	473
7.4.2 Camera Café	474
Ficha técnica y artística	474
Sinopsis	476
Sobre la serie	477
Ambientación y espacio	477
Tiempo	477
Personajes	478
Análisis capítulo 1x03	483
En conclusión	490
7.4.3 Museo Coconut	491
Ficha técnica y artística	491
Sinopsis	492
Sobre la serie	492
Ambientación y espacio	494
Tiempo	494
Personajes	495
Análisis capítulo 1x02: “Oso y lago con cascada”	499
En conclusión	505
7.5 Evaluación global de las ficciones analizadas y sus personajes	506

CONCLUSIONES

510

APARTADO TEÓRICO: Aplicación de la metodología del análisis fílmico a las ficciones de televisión	511
APARTADO PRÁCTICO: Conclusiones del análisis	513
OBJETIVOS: Evaluación de la consecución de los objetivos	516
HIPÓTESIS: Refutación o confirmación de las hipótesis propuestas	518
TRABAJO FUTURO	520

GLOSARIO

522

BIBLIOGRAFÍA

532

ANEXOS

546

ANEXO I: LISTADO DE SERIES DE TELEVISIÓN 547

I.1 Miniseries	549
I.2 Series de larga duración	551
I.2.1 Dramáticas	551
I.2.2 Dramedias	555
I.2.3 Comedias	556

ANEXO II: ENTREVISTAS A PROFESIONALES 563

Entrevista a Alberto Macías	565
Entrevista a Eduardo Ladrón de Guevara	569
Entrevista a Jimmy Barnatán	576
Entrevista a Fernando Tielve	579
Entrevista a Natxo López	581
Entrevista a Francesc Gener	583
Entrevista a Joaquín Reyes	586

ANEXO III: MATERIALES DE APOYO 589

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1: La relación del héroe con el resto de arquetipos.	73
Fig. 2: Los doce pasos del héroe.	83
Fig. 3: Niveles de conflicto según McKee.	88
Fig. 4: Transformación del personaje.	100
Fig. 5: Paradigma de Field.	131
Fig. 6: Estructura definitiva del paradigma de Field.	132
Fig. 7: Estructura en tres actos según Linda Seger.	133
Fig. 8: Explicación de los tipos de planos sobre un fotograma de “Crematorio” (2011).	152
Fig. 9: Explicación sobre el universo sonoro en una ficción audiovisual.	161
Fig. 10: Eje de acción en la regla de los 180°.	174
Fig.11: Esquema sobre los géneros y formatos de televisión.	196
Fig. 12: Presencia de los géneros de televisión según la cadena en España.	196
Fig. 13: Recorrido para el análisis. De la deconstrucción hasta la interpretación.	225
Fig. 14: Evolución del horario de prime time español desde 1990	239
Fig. 15: Evolución del número de producciones totales y por género desde el año 2000 al 2016.	244
Fig. 16: Presencia total de los géneros y formatos.	245
Fig. 17: Presencia de cada género por cadenas.	245
Fig. 18: Tanto por ciento de series canceladas, no renovadas o exitosas según las cadenas generalistas en abierto.	246
Fig. 19: Distribución de los géneros según el formato de ficción.	247
Fig. 20: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Fago	257
Fig. 21: Arco de transformación del personaje de Mateo Ibarra.	258
Fig. 22: Arco de transformación del personaje de Eugenio Rivas.	259
Fig. 23: Desglose y organización de las tramas a lo largo de los tres capítulos de Fago.	261
Fig. 24: Desglose de tramas capítulo 2: “Sin pistas”.	262
Fig. 25: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Crematorio.	272
Fig. 26: Arco de transformación del personaje de Rubén Bertomeu.	275
Fig. 27: Evolución de las tramas principales de Crematorio a lo largo de sus ocho capítulos.	276
Fig. 28: Desglose de tramas capítulo 2: “El barranco”.	278
Fig. 29: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Cuéntame un cuento.	287
Fig. 30: Arco de transformación del personaje de Andrés / Lobo.	288
Fig. 31: Desglose de tramas capítulo 2: “El barranco”.	289
Fig. 32: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. El Comisario.	298
Fig. 33: Background de Gerardo Castilla.	302
Fig. 34: Arco de transformación de Gerardo Castilla.	303
Fig. 35: Organización de las tramas principales y secundarias de la temporada 10 de El Comisario.	305

Fig. 36: Organización de las tramas del capítulo 10x12: “Cuenta atrás”.	306
Fig. 37: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. El Internado	320
Fig. 38: Arco de transformación del personaje de Héctor de la Vega / Samuel Espí.	325
Fig. 39: Arco de transformación del personaje de Paula Novoa Pazos	327
Fig. 40: Background de la intrahistoria de El Internado en relación con el personaje de Paula Novoa.	327
Fig. 41: Desglose de tramas temporada 1. El Internado.	329
Fig. 42: Desglose de tramas capítulo 1: “Los monstruos no hacen cosquillas”.	330
Fig. 43: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Polseres vermelles	342
Fig. 44: Arco de transformación del personaje de Jordi.	346
Fig. 45: Arco de transformación del personaje de Lleó.	347
Fig. 46: Estructuración de las tramas principales y secundarias de la primera temporada de Polseres Vermelles.	350
Fig. 47: Desglose de tramas capítulo 1x08: “Pérdidas y ganancias”	351
Fig. 48: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes.	364
Fig. 49: Arco de transformación del personaje de Antonio Alcántara.	371
Fig. 50: Arco de transformación del personaje de Mercedes Fernández.	374
Fig. 51: Temporada 5 Cuéntame cómo pasó. Distribución de las tramas según el personaje.	379
Fig. 52: Desglose de tramas temporada 12 Cuéntame cómo pasó.	381
Fig. 53: Desglose de tramas capítulo 210: “El desencanto”.	382
Fig. 54: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Los Serrano.	396
Fig. 55: Arco de transformación del personaje de Diego Serrano.	401
Fig. 56: Desglose de tramas temporada 8 de Los Serrano.	404
Fig. 57: Desglose de tramas capítulo 147: “Desmontando a Diego”.	407
Fig. 58: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Águila Roja.	420
Fig. 59: Arco de transformación del personaje de Gonzalo de Montalvo / Águila Roja.	429
Fig. 60: Arco de transformación del personaje de Hernán Mejías, el comisario.	433
Fig. 61: Desglose de tramas temporada 5 de Águila Roja.	438
Fig. 62: Desglose de tramas capítulo 5x07: “Gonzalo se preocupa por Alonso”.	441
Fig. 63: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes.	456
Fig. 64: Arco de transformación del personaje de Juan Cuesta.	461
Fig. 65: Arco de transformación del personaje de Belén López Vázquez.	462
Fig. 66: Desglose de las tramas de larga duración de la temporada 3 de Aquí no hay quien viva.	464
Fig. 67: Desglose por capítulos de una trama de larga duración de Aquí no hay quien viva.	465
Fig. 68: Desglose de tramas capítulo 3x08: “Érase un famoso”.	467
Fig. 69: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes.	478
Fig. 70: Desglose de tramas capítulo 1x03 de Camera Café.	484
Fig. 71: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes.	495
Fig. 72: Desglose de las tramas de la primera temporada de Museo Coconut.	500
Fig. 73: Desglose de tramas capítulo 1x02: “Oso y lago con cascada”.	501

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Arquetipos según “Dramatica”.	76
Tabla 2: Cuadro resumen de los teóricos más importantes y sus propuestas sobre la estructura	129
Tabla 3: Clasificación de géneros y formatos.	194
Tabla 4: Audiencias medias de las televisiones generalistas desde el año 2000.	236
Tabla 5: Resumen de la inversión publicitaria en las televisiones generalistas desde 2009 a 2014.	238
Tabla 6: Tabla comparativa de las audiencias medias de cada género de ficción en comparación con el total de cada cadena.	240
Tabla 7: Evolución de la distribución del tiempo de programación por géneros.	241
Tabla 8: Las 15 emisiones más vistas desde 1993 en España.	242
Tabla 9: Ficha técnica y artística de Fago.	251
Tabla 10: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes en Fago.	252
Tabla 11: Audiencias capítulos de Fago.	253
Tabla 12: Ficha técnica y artística de Crematorio.	264
Tabla 13: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes en Crematorio.	265
Tabla 14: Premios y nominaciones más importantes de Crematorio.	265
Tabla 15: Audiencias capítulos de Crematorio.	267
Tabla 16: Ficha técnica y artística de Cuéntame un cuento.	281
Tabla 17: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes en Cuéntame un cuento.	281
Tabla 18: Premios y nominaciones más importantes de Cuéntame un cuento.	283
Tabla 19: Audiencias capítulos de Cuéntame un cuento.	284
Tabla 20: Ficha técnica y artística de El Comisario.	294
Tabla 21: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes en El Comisario	295
Tabla 22: Premios y nominaciones más importantes de El Comisario.	296
Tabla 23: Audiencia media de las doce temporadas de El Comisario.	297
Tabla 24: Ficha técnica y artística de El Internado.	314
Tabla 25: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes en El Internado.	315
Tabla 26: Premios y nominaciones más importantes de El Internado.	316
Tabla 27: Audiencia media de las siete temporadas de El Internado.	318
Tabla 28: Ficha técnica y artística de Polseres Vermelles.	337
Tabla 29: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes.	338
Tabla 30: Premios y nominaciones más importantes de la serie.	339
Tabla 31: Audiencias por temporadas de Polseres Vermelles. En TV3 y Antena 3.	340
Tabla 32: Ficha técnica y artística de Cuéntame cómo pasó.	356
Tabla 33: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes	657
Tabla 34: Premios y nominaciones más importantes de la serie.	358
Tabla 35: Audiencias por temporadas de Cuéntame cómo pasó.	362
Tabla 36: Ficha técnica y artística de Los Serrano.	390

Tabla 37: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes.	391
Tabla 38: Premios y nominaciones más importantes de la serie.	391
Tabla 39: Audiencia media de las doce temporadas de Los Serrano.	393
Tabla 40: Ficha técnica y artística de Águila Roja.	411
Tabla 41: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes.	412
Tabla 42: Premios y nominaciones más importantes de la serie.	413
Tabla 43: Audiencia media de las doce temporadas de Águila Roja.	417
Tabla 44: Ficha técnica y artística de Aquí no hay quién viva.	449
Tabla 45: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes.	450
Tabla 46: Premios y nominaciones más importantes de la serie.	451
Tabla 47: Audiencia media de las cinco temporadas de Aquí no hay quien viva.	453
Tabla 48: Ficha técnica y artística de Camera Café.	474
Tabla 49: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes.	475
Tabla 50: Premios y nominaciones más importantes de la serie.	475
Tabla 51: Audiencia media de las cuatro temporadas de Camera Café.	476
Tabla 52: Ficha técnica y artística de Museo Coconut.	491
Tabla 53: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes.	492
Tabla 54: Audiencia media de las tres temporadas de Museo Coconut.	493

“Los *personajes* mandarán a los verbos, valga la expresión; y en aquellos casos en que la observación, la reflexión y las facultades de generalización no os sirvan para nada, podéis tener la seguridad de que los personajes actuarán como si vosotros hubierais tenido mil intenciones que, en realidad, nunca habéis tenido”.

André Breton (1924)

Para escribir falsas novelas. 1º manifiesto surrealista



INTRODUCCIÓN

En el marco del doctorado de Industrias culturales y de la comunicación (Departamento de comunicación audiovisual, documentación e historia del arte), la presente tesis estudiará la creación, desarrollo y recepción de las ficciones televisivas como un producto cultural y artístico que merece tenerse en consideración debido a la tendencia que se está produciendo en estos primeros años del siglo XXI. La televisión ha llegado a su etapa de madurez, y con ella, uno de sus productos estrella, las series de televisión, se encuentran hoy más que nunca en una época dorada por su popularidad y aumento de calidad en las producciones. Las series de televisión no son únicamente el representante más original de la ficción para televisión, son un nuevo medio de comunicación, reflejo de una sociedad cada vez más dinámica e inmediata que busca formas de entretenimiento que puedan ser consumidas cuando y como y donde queramos y las características propias de esta ficción se ajustan a estas pretensiones. Su carácter fragmentado, abierto y su dependencia de una audiencia activa son elementos que diferencian esta ficción de sus predecesoras: el cine y la literatura. Es momento de estudiar a fondo estas obras, producto del nuevo siglo y el cambio cultural y social que estamos viviendo y reclamar su puesto en la cultura y el arte. Béla Bálazs (1884- 1949), Rudolph Arnheim (1904- 2007) y Sergei Eisenstein (1898- 1948) son algunos de los primeros teóricos que se ocuparon de darle al cine sus especificidades dentro del arte y también normalizar el medio a través de la teoría. Ahora es el turno de reclamar esta consideración artística para las ficciones y series de televisión. El cine ya es considerado desde hace casi un siglo como algo concerniente al arte y la mayor parte de las publicaciones que se dedican a este medio lo consideran en términos artísticos. Pero la televisión es vista, todavía, como perteneciente al espacio de los medios y aunque se habla a propósito de ella como de “cultura mediática” esta expresión apenas se aproxima a términos de arte o de estética. (Odin, 2006: 131).

Normalmente entendemos el cine como un medio más personal, de autor. En realidad, el cine también se ajusta a criterios comerciales y necesidades de rentabilidad económica y no por ello se ha de considerar menos artístico. Es posible que en el medio televisivo el horizonte de la rentabilidad económica dificulte que se puedan llegar a realizar producciones más atrevidas tanto en el fondo como en la forma. El miedo al fracaso de las cadenas, los productores ejecutivos, los anunciantes, los inversores, etc. son filtros que habitualmente no favorecen la calidad o desarrollo de producciones más originales. Pero como decía, esta edad de oro está cambiando los puntos de vista y las series de televisión se están convirtiendo en el sello característico de las cadenas, por lo que se apuesta por producciones que se alejan cada vez más de aquel formato de dramedia que se popularizó en los años 90 que era una garantía de éxito. En estos años, muchos directores se han inmerso en el rodaje de series como por ejemplo Álex de la Iglesia con *Plutón BRB Nero* (La 2: 2008). Es cierto que a las producciones de nuestro país aún les queda un largo camino para llegar a lo que ahora podemos ver en otros países como por ejemplo Estados Unidos que está haciendo series de televisión contando, cada vez más, con actores y directores de cine de Hollywood, pero el camino ya está empezado y sólo hay que seguir caminando.

JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN DEL TEMA

La mayoría de las líneas de investigación que tienen por objeto las producciones de ficción audiovisual, tanto en cine como en televisión, tratan de estudiar los efectos y resultados de las producciones una vez han sido emitidas. Por ejemplo, los estudios de género se centran en la recepción por parte de la audiencia de determinadas obras y lo relaciona con su contenido, estructura o estilo narrativo; o los *cultural studies* que profundizan en la re-

presentación de un determinado colectivo en la ficción o el tratamiento que se hacen de temas como por ejemplo la violencia en los productos audiovisuales. Sin embargo, este trabajo abarca un estudio desde la fase de creación del guion y la idea hasta su recepción por parte de la audiencia. Todo esto es un proceso complejo que se analizará mediante la segmentación en elementos primarios que definen a las series de televisión. Por esta razón, la presente tesis, aun siendo un compendio de muchas teorías que se han seleccionado y aplicado al análisis de cada elemento, se centra en la semiopragmática, cuyo objetivo consiste en proporcionar un marco teórico que permita interrogarse sobre la manera en que se construyen los textos tanto en el espacio de la realización como en el de la lectura y sobre los efectos de esta construcción. (Odin: 2006: 131).

El análisis pretende también ilustrar como las ficciones televisivas son un mosaico de técnicas y elementos presentes durante siglos, pero redistribuidos y fragmentados para llegar a un público al que le han contado un millón de veces la misma historia. En las últimas décadas, “la televisión en general y el drama en partículas son por fin legitimados como obra de arte” (Cascajosa, 2005: 9). Esta es la verdadera motivación para enfrentarme a un trabajo como el que se desarrolla a continuación, justificar la ficción seriada en televisión como una nueva forma de arte. Podría extenderme infinitamente explicando porqué es necesario reivindicar un estudio serio sobre la nueva forma de hacer series, que poco a poco invade las ficciones de nuestro país convirtiéndolas no solo en un producto comercialmente atractivo sino, como he dicho, en una obra de arte comparable a las producciones cinematográficas. Pero creo que estas palabras que Álex de la Iglesia escribió en 2007 para el prólogo de la cuarta novela de la saga Canción de hielo y fuego, de George R.R. Martin, resume a la perfección la importancia que están tomando las series de televisión en la creación audiovisual.

“Es difícil de reconocer para los sectores más ortodoxos del público, pero las series de televisión están a la cabeza de la creación audiovisual desde hace ya unos años. El cine no consigue adaptarse al ritmo secuencial que exige el espectador medio, acostumbrado a un bombardeo ininterrumpido de imágenes y estímulos. Las cosas van demasiado deprisa para que entreguemos nuestro preciado tiempo libre, cada día más escaso, a una narración tradicional, autoconclusiva, con personajes de arco evolutivo cerrado. Necesitamos grandes emociones porque nuestro umbral de percepción cada día es más alto. Por eso triunfan las series de televisión: porque no se encuentran atadas, en principio, a cerrar sus tramas”.

(Álex de la Iglesia en el prólogo de Festín de Cuervos de G.R.R. Martin, 2007: 11).

La nueva era de las series de televisión es una muestra del cambio cultural que se está viviendo con el inicio del siglo XXI. Sería erróneo seguir considerando la cultura de masas como baja cultura cuando nos encontramos con productos tan brillantes como por ejemplo Los Soprano (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007), Mr. Robot (USA Network: 2015-?), Black Mirror (Channel 4: 2011-?), Sherlock (BBC One: 2010-2017), Crematorio (Canal+: 2011), Polseres Vermelles (TV3: 2011-?), etc., realizados en el seno de este tipo de cultura. Las series de televisión, en general y las españolas en particular, junto con sus personajes viven un momento dulce, con un éxito y un reconocimiento sin precedentes. Las producciones españolas copan prácticamente todos los horarios de la parrilla televisiva española y por supuesto, el horario de prime time con una audiencia fiel. El comienzo de esta etapa de éxitos para la ficción televisiva española se puede situar a principios de los años 90', con el nacimiento de las privadas. Esta tendencia alcista sigue manteniéndose a pesar de la crisis que asola el sector y aunque el número de series de producción española haya decrecido, cada vez es mayor la calidad de estas producciones.

La globalización ha transformado la forma de consumir productos como la televisión, que de hecho ha evolucionado radicalmente en las últimas décadas. Desde aquella perspectiva jerárquica e intencionalidad educativa (Casetti y Odin, 1990: 10 -14) de la paleotelevisión hasta la metatelevisión, la televisión de los formatos, las funciones y objetivos del medio televisivo han cambiado mucho. Ya en la neotelevisión podíamos observar el comienzo de este cambio sustancial del medio. La función institucional y divulgativa quedó relegada con la llegada de las cadenas privadas en pos del entretenimiento y la actitud activa de los espectadores para reforzar su atracción hacia los programas de televisión. "Le meilleur symbole de la façon dont la néo-télévision pense l'intervention «active» de son spectateur, ce sont les rires pré-enregistrés des sit-com ou des dessins animés. [...] Le seul résultat de tous ces dispositifs est d'amener le téléspectateur à rester devant la télévision" (Casetti y Odin, 1990: 22). Desde finales de los 80 nos encontramos en una etapa de madurez de la televisión debido principalmente a la ampliación exponencial de su carácter lúdico y la participación de la audiencia que han transformado el medio pasando de informar, educar y entretener (funciones típicas de la paleotelevisión) a entretener, fragmentar y reciclar (propio de la metatelevisión). Estas características se han visto favorecidas por la TDT, las cadenas de pago y la revolución que ha supuesto las redes sociales. Todas estas características más el discurso fragmentado, que es una de las características definitorias de las series de televisión, han propiciado esta era del "must see" para la ficción seriada en todo el mundo y se hayan convertido en uno de los productos estrella de la industria del entretenimiento. "Metafiction has been described as a major element of literary postmodernism" (Olson, 1987: 284).

DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio de la presente tesis son las series de ficción realizadas en España desde el año 2000 hasta el año 2016. Este objeto de estudio se verá representado en el análisis a través de una muestra no aleatoria de series españolas que cumplan los siguientes parámetros:

- De producción española.
- Estrenadas a partir del año 2000 hasta la actualidad.
- Emitidas en prime time por cadenas de ámbito nacional. Se excluyen las series producidas por las cadenas autonómicas y de pago a no ser que hayan sido emitidas en las nacionales.
- Representen alguno de los formatos más característicos del prime time español y todas las cadenas de ámbito nacional.

Las doce ficciones seleccionadas se analizan dentro de un marco de referencia establecido por la clasificación realizada en el capítulo 4 sobre los géneros y formatos televisivos más recurrentes en el horario nocturno de nuestro país. Las series escogidas son las siguientes:

MINISERIES:

1_ Fago: TVE (2008)

- Es un ejemplo de las miniseries que están en la frontera con los telefilms. Su duración es de 3 capítulos.
- Basada en hechos reales.

2_Crematorio: Canal + / La Sexta (2011)

-Basada en la novela de Rafael Chirbes, la serie de ocho episodios es un thriller sobre la corrupción que tuvo mucho reconocimiento por parte de la crítica que le concedió el premio Ondas a la mejor serie española en 2011. Gracias a este reconocimiento de la crítica, La Sexta compró sus derechos y la emitió en prime time consiguiendo de media un tímido 4% de share. Antes había sido estrenada en la cadena de pago Canal+ y fue uno de los cuatro programas más seguidos en ese año.

-Es un ejemplo del aumento en la calidad de las series españolas.

3_Cuéntame un cuento: Antena 3 (2014)

-Ejemplo de miniserie antológica.

SERIES DRAMÁTICAS:

4_ El comisario: Tele 5 (1999 – 2009)

-Debido a su importancia para el género policiaco y que casi la totalidad de la serie ha sido emitida en los 2000 hemos considerado analizar esta ficción, aunque su fecha de estreno se encuentre fuera de los parámetros establecidos anteriormente para la selección de la muestra.

5_ El internado: Antena 3 (2007 - 2010)

-Es uno de los ejemplos más notables de thriller psicológico de los últimos años.

-Es una serie coral, mezcla de historias fantásticas y tramas de la vida cotidiana.

6_Polseres vermelles: TV3 / Antena 3 (2011 - 2013)

-Serie basada en el libro de Albert Espinosa "Mundo amarillo". Se estrenó con notable éxito de crítica y público en el año 2011 en TV3 y un año más tarde Antena 3 compró sus derechos para emitirla a nivel nacional con el mismo éxito.

-Steven Spielberg alabó la factura y calidad de esta serie diciendo que era una de las mejores de los últimos años por la sensibilidad de sus personajes. Además, ha comprado los derechos de la serie para hacer una versión estadounidense.

DRAMEDIAS

7_Cuéntame cómo pasó: TVE (La 1) (2001 - Presente)

-Es una de las series más longevas de España junto con Hospital Central.

-Representa el género histórico siendo esta serie una de las pioneras.

-Es un ejemplo de éxito tanto de crítica como de público.

-Aún está en antena.

8_Los Serrano: Tele 5 (2003 - 2008)

-Fue el programa más visto en España durante el 2004 y mantuvo sus datos de audiencia durante las ocho temporadas que duró la serie.

-Su final fue muy criticado.

-Fue pionera en introducir un modelo familiar distinto.

-Fue un éxito internacional que se ha emitido en numerosos países europeos y del que se han hecho varias versiones como en Portugal, Grecia, Italia o Estados Unidos.

-Se encuentra en la frontera entre la comedia y la dramedia.

9_Águila roja: TVE (La 1) (2009 - 2016)

-Es una de las series más vista en España con casi un 30% de share. De hecho, su audiencia se ha ido incrementando por temporadas, llegando casi a los 6.000.000 de espectadores en la última temporada.

-Es la serie más cara de la parrilla española. Casi un millón de euros por capítulo.

-Debido a su éxito se lanzó en 2010 una película.

-Sus personajes y tramas son muy complejos y enrevesados.

-Se encuentra en el límite del drama y la dramedia.

COMEDIAS:

10_Camera Café: Tele 5 (2001 - 2003)

-Sus personajes tuvieron mucho atractivo para la audiencia, que seguía fiel sus andanzas cada noche.

-Las características de esta serie sirven de ejemplo para una tendencia por la que en los últimos años han apostado las cadenas españolas. Microhistorias contadas una detrás de la otra sin mayor relación que el escenario y los personajes.

-Obtuvo un gran apoyo de la audiencia, aunque su spin off "Fibrilando" fue un fracaso.

11_Aquí no hay quien viva: Antena 3 (2003 – 2006)

-Es una de las series españolas más exitosas de la historia, llegando a obtener más del 40 % de cuota de pantalla y convirtiéndose en la serie más vista de la década del 2000 en España.

-Sus características son ejemplo de la tendencia española a crear sitcoms de capítulos muy largos, con un reparto coral y muchas tramas paralelas.

12_Museo Coconut: Neox (2010 - 2013)

-Es una de las pocas sitcoms españolas que cuenta con la mayoría de características de las sitcoms clásicas: La serie está grabada en plató, con público en directo y transcurre en tres escenarios principales: la sala de exposiciones del museo, el vestuario de los guardias jurados y el despacho del director.

-Sus personajes guardan parecido con los anteriores proyectos de sus creadores pero en formato sitcom.

El trabajo no solo se centra en el análisis de estos doce casos, se completa con un apartado dedicado al contexto productivo e histórico de estos primeros años del siglo XXI donde se estudia de forma general toda la producción del sector y un último capítulo dedicado a los personajes que será un estudio comparativo de este elemento en las ficciones analizadas. Este análisis en profundidad parte de los personajes de cada serie, sus relaciones, como sus historias van entrelazándose, creando así los enredos que hacen que una ficción sea más o menos atractiva para el público. Los personajes y las tramas son eslabones de una misma cadena que comienza con una idea y acaba con una obra audiovisual. He decidido centrar mi análisis en los primeros porque considero que en el medio televisivo son ellos los que le dan personalidad a una serie y hacen que se diferencie del resto. Esta parte de la investigación se completará con entrevistas a los creadores de las series y otros profesionales del sector.

ESTADO DEL ARTE

Somos conscientes que la ficción seriada en televisión no es algo nuevo y es heredera de las técnicas que se desarrollaron en el cine y antes en la literatura. Por esta razón el estudio parte de las investigaciones en el terreno literario y va navegando hasta llegar a su aplicación en la industria televisiva. La investigación y el desarrollo de propuestas de análisis dedicadas exclusivamente a este objeto de estudio aún está en sus primeras fases. Por lo que la investigación previa en otros campos es fundamental para cimentar la posterior propuesta de análisis. Numerosos autores españoles han dado cuenta de esta situación en multitud de libros centrados en el análisis de la producción de ficciones televisivas. La mayoría de las líneas de investigación que tienen por objeto las producciones de ficción tratan de estudiar los efectos, resultados o consecuencias una vez emitidos los programas. Por ejemplo, están los estudios de los géneros que relacionan aspectos como la respuesta de la audiencia, el estilo de la narración audiovisual y el contenido temático de cada producción. También la semiótica, que desde su vertiente trata de encontrar lo específicamente televisivo y los “cultural studies” como, por ejemplo, los estudios que profundizan en el papel de la mujer o de los niños o de la violencia o de los valores sociales, entre otros. Sin embargo, son pocos los estudios que dirigen su mirada al momento mismo del nacimiento de la idea, y como se materializa en los personajes y como estos personajes transportan al espectador a través de las tramas y los detalles de la historia. Por tanto, ahondar en la creación de ficciones seriadas desde el guion y analizar de una forma exhaustiva como interaccionan los distintos elementos de la narración teniendo como referencia los personajes de esas historias no se ha realizado hasta la fecha.

El cine es el universo más próximo a la ficción seriada para televisión por lo que se han tomado los estudios en este ámbito como referente directo para abordar el análisis del objeto de estudio que compete a esta tesis. Teóricos como Balazs (1924, 1945), Arnheim (1933) o Eisenstein (1929) entre otros muchos fueron los que pusieron las primeras piedras en los cimientos de la investigación teórica del cine. “Theory of the Film” de Bela Balazs, publicado años después de la muerte del autor (1952), supuso la acedemización de la investigación y el estudio cinematográfico. Este esfuerzo realizado por los primeros teóricos del cine tiene sus resultados actualmente. Stam menciona que la teoría realizada en las últimas décadas está realizada por teóricos universitarios, cosa que ya reivindicaba Balazs en los albores del cine: “¿acaso las academias han creado centros de investigación?” (Balazs, 1978: 20). Otro de los hitos importantes en el campo de la investigación cinematográfica fueron los aportes que hizo Metz en la década de los 60 del siglo XX que supusieron el comienzo de un análisis cinematográfico profesional. Sus propuestas estaban vinculadas con otros campos de investigación como la narratología (Genette y Barthes). Otros autores como Bazin (1971), Perkins (“*Film as film*”, 1972) o Sorlin (“*Cine y sociedad*”, 1972) continuaron con la línea de Metz y sirvieron de base para trabajos de otros teóricos como Aumont. A partir de la década de los 70 el desarrollo del análisis cinematográfico ha sido espectacular, sobre todo en las universidades de Estados Unidos. Podemos hablar de muchos autores como Bernard F. Dick (“*Anatomy of film*”, 1978) o y Robert Kolker (“*Film, Form, and Culture*”, 1999), pero, sin lugar a dudas, uno de los teóricos más influyentes de las últimas décadas es Bordwell que con su libro “*Making meaning*” (1989) planteó las bases de la necesidad de un análisis de nivel medio, ni demasiado abstracto para que su aplicación fuera válida para cada obra ni tan concreto que no proporcionara unas conclusiones aplicables a otras obras. En Europa y Sudamérica también hay una gran tradición y encontramos trabajos tan notables como por ejemplo “*Cine y lenguaje*” de Jean Mitry (1986), “*Précis d’analyse filmique*” de François Vayone (1992), “*Cómo se analiza un film*” de Casetti y Di Chio (1990), “*Análisis del film*” de

Frank Baiz (1997), *“Studying Film”* de Nathan Abraams, Ian Bell y Jean Udris (2001), *“A guide to movie analysis”* de Thomas Elsaesser y Warren Buckland (2000), etc. En 2000, Martin Barker ha revisado las propuestas neoformalistas de Bordwell en el libro *“Reinventing film analysis: Antz to Titanic”* en el que reivindica la necesidad de la utilización de elementos extracinematográficos en el análisis. Por último, me gustaría reseñar la colección *“Guía para ver y analizar cine”* de Nau llibres, que desde el año 2000 publica análisis monográficos de películas de todo tipo. En lo referente al análisis narratológico aplicado al texto cinematográfico o audiovisual no podemos olvidar los estudios de François Jost, Ramón Carmona, Mieke Bal, Jesús García Jiménez, etc. También hemos tenido en cuenta posturas postestructuralistas que consideran que existe una estructura innata en las figuraciones concretas que componen las ficciones. Ya sea desde una perspectiva del inconsciente como por ejemplo Jung (1925) o en un sentido más concreto en lo que se refiere a las creaciones culturales con ejemplo de autores como Campbell (1949) o Frey (1977).

Todas estas investigaciones son muy interesantes a la hora de adaptar una metodología de análisis de textos fílmicos, productos ya concluidos cuando llegan al espectador, a un producto como las series que, por definición, son narrativas abiertas. Aunque como hemos dicho ya la investigación y análisis sobre las obras de ficción para televisión es escasa en comparación a otros ámbitos, en los últimos años se han elaborado estudios muy interesantes sobre la televisión como por ejemplo la colección dedicada a la ficción televisiva del British Film Institute (Television, Media and Culture Studies). A pesar de que sólo nombraremos unos cuantos autores que han dedicado sus trabajos al mundo de la televisión y la ficción en particular, existe una amplia bibliografía referida a la investigación académica sobre la televisión. Es imprescindible hablar de los trabajos realizados por Creeber (2001, 2004 y 2006), Buonanno (1999), Álvarez (1999), La Calle (1999 y 2001) Cascajosa (2005), Fiske (1987, 1993), Mittell (2010, 2012), Neal (1990) o Imbert (2003). Este es un ámbito de estudio relativamente joven, pero inagotable, que da lugar a numerosas interpretaciones y ha crecido en los últimos años motivado por el aumento en la calidad y demanda de las series o lo que en Estados Unidos se conoce como el **“must see”**.

OBJETIVOS E HIPÓTESIS

La tesis parte de cinco objetivos fundamentales. **El primer objetivo** está relacionado directamente con los personajes de las ficciones. El trabajo se centra en este elemento principalmente, ya que se parte de la premisa de que son los personajes el sustento fundamental de una serie de televisión y la razón principal para que los espectadores la sigan viendo. Este primer objetivo se trabaja durante toda la tesis y es fundamental para la comprensión y organización del trabajo de análisis y de investigación realizados. Los personajes cobran especial importancia en el capítulo 7, dedicado al análisis práctico de las ficciones seleccionadas y que tiene como eje central a este elemento narrativo en concreto.

En segundo lugar, esta tesis pretende reivindicar el estudio de las series de televisión como una investigación rigurosa que busque y confiera la importancia real que tienen estas obras en el mundo de la cultura del siglo XXI. Para alcanzar este **segundo objetivo**, la investigación estará basada en la descripción minuciosa de sus elementos y características, alejándose de otro tipo de análisis sobre el sector basados tan solo en la popularidad de algunos títulos. Este objetivo se tratará a lo largo de todo el desarrollo teórico, pensado para aplicar y adaptar las técnicas

de análisis de la literatura y el cine al medio televisivo.

El **tercer objetivo**, muy relacionado con el anterior, está encaminado a aclarar si se puede hablar de un lenguaje propio de la ficción audiovisual en televisión marcado por sus necesidades específicas como es la hibridación, la fragmentación del relato o la forma de recepción. Estas necesidades específicas que se tratan en profundidad en el capítulo 6 dedicado al contexto productivo de la industria televisiva española son unas particularidades que modifican en cierto modo la forma de concebir y planificar las ficciones por lo que los elementos y estructuras cinematográficas han de reformularse.

El **cuarto objetivo** es realizar un análisis que retrate el actual panorama de la industria de la ficción televisiva. Este objetivo será trabajado sobre todo en el apartado práctico mediante el análisis de doce ficciones representativas de la industria televisiva española y un análisis comparativo de los personajes de las mismas.

Por último, nos interesa saber cuáles son las claves para que estas obras se hayan convertido en uno de los productos más vistos. Este **quinto objetivo** vendrá explicado por el análisis del contexto productivo que da una visión general de la industria.

Relacionado con estos cinco objetivos principales surgen otros, no menos importantes como, por ejemplo: definir los géneros y formatos de la ficción televisiva, identificar los personajes principales, reflexionar sobre el proceso de escritura de este producto, definir las diferencias entre las producciones cinematográficas y televisivas y descubrir los rasgos característicos de las producciones españolas.

Tomando como punto de partida estos objetivos, se han planteado una serie de **HIPÓTESIS** que se irán trabajando a lo largo de toda la tesis y que ahondan principalmente en la premisa que justifica todo el estudio realizado en la presente tesis doctoral: **la importancia de los personajes para las ficciones televisivas**:

- Los personajes de una ficción televisiva deben tener un recorrido más largo y modificar sus objetivos a la vez que avanza la serie.
- El uso de determinadas narrativas, como por ejemplo la histórica, es un reclamo de evocación para atraer al espectador, lo que supone una mayor identificación de la audiencia con los personajes y hechos que narra la serie.
- Los personajes tienen más peso en la ficción televisiva que las tramas, ya que gran parte del éxito de una serie depende de la construcción de sus personajes y las relaciones que se crean entre ellos.
- Uso del narrador como elemento contextualizador.
- El consumo y la audiencia de productos audiovisuales para la televisión, en este caso una serie de ficción, condicionan el proceso de creación del mismo.
- Las miniseries tienden a tratar sucesos de actualidad o históricos, por lo tanto:
- Sus personajes están basados en personas reales por lo que tienen unos rasgos en su personalidad muy definidos y conocidos por el público de antemano.
- Las tramas son, en su mayoría, hechos reales ficcionados.
- Las comedias españolas suelen ser sitcom de unos 70 minutos. Las más populares se pueden clasificar como domcom.

- La complejidad de los personajes en las series de televisión suele basarse en los enredos que puede haber en la trama y no en el propio mundo interior del personaje.
- La popularidad de las comedias en España se debe a su simplicidad y la predictibilidad de sus gags y personajes.
- Los personajes que se plantean en las ficciones largas estructuran las tramas y la historia.
- Una de las diferencias entre el cine y la ficción televisiva es que el primero cuenta un momento, una historia concreta de un personaje; por su parte la ficción televisiva, sobre todo las series de larga duración pretenden contar la vida de unos personajes. Por esta razón los personajes de las ficciones de televisión tienen más peso que la historia concreta.
- Muchas de las series que llegan a la pequeña pantalla son adaptaciones de novelas que ya han tenido un cierto éxito entre el público.

METODOLOGÍA

El presente trabajo se basa en una propuesta metodológica interdisciplinar que aúna distintas corrientes desarrolladas durante el siglo XX por ser distintas no son contradictorias. Desde una perspectiva crítica, es necesario tener en consideración varias perspectivas de la realidad e intentar ir más allá de las interpretaciones socialmente aceptadas. La investigación tendrá un verdadero sentido si es capaz de entender cómo se estructura y qué relación tiene con el contexto en la que se desarrolla. En este sentido es muy importante definir claramente la postura del investigador con respecto al objeto de estudio. Esta cuestión epistemológica nace del qué estudiamos. En este caso, y en consecuencia a las palabras de Aumont (1988) sobre el análisis del texto fílmico, partimos de un paradigma a medio camino entre el interpretativismo y la teoría crítica. El objetivo no es crear un conocimiento absoluto y objetivo sobre las series de televisión, ya que podríamos encontrar tantas interpretaciones como miradas por lo que la misión de este trabajo es encontrar significados partiendo de una base teórica, una contextualización histórica y productiva y por último una interacción empática con el propio objeto mediante el análisis de 12 casos concretos que ayude a comprender y observar el total del conjunto, la industria audiovisual en la televisión en las primeras décadas del siglo XXI. Esta postura tomada ante el proceso de investigación supone un discurso más complejo y crítico en el que entran en juego factores subjetivos que dependen de la percepción de cada persona y se complementa con los aspectos teóricos y datos objetivos como los índices de audiencia.

En el trabajo se tendrá en cuenta la narratología, la teoría literaria, el estructuralismo, el formalismo, la teoría semiótica, la teoría del género, la psicológica y la mitología para alcanzar una propuesta de análisis que, aunque no se proponga ser incuestionable, sí trata de ser lo más completa y precisa posible. A estas corrientes de estudio se une también la propuesta de Debray (2000) por considerarse esencial a la hora del planteamiento del análisis su perspectiva sobre del medio audiovisual y como la tecnología modifica la forma de transmisión de mensajes, en esta ocasión de ficción, y como este cambio influye también en aspectos sociológicos y creativos. A esto se unen, también, las técnicas y la visión del análisis fílmico de Aumont (1988) que resulta especialmente interesante en lo relacionado a la definición del análisis y los instrumentos y técnicas que se utilizarán en el apartado práctico de esta tesis. En el análisis también se seguirán las indicaciones que Casetti y Di Chio exponen en su libro *Cómo analizar un film* (1990) y que han servido de guía también a la hora de la realización del marco teórico en el que se enmarca este trabajo. La conjunción de tantas visiones distintas sobre el mismo tema ayuda a completar el análisis tanto desde una perspectiva diacrónica como sincrónica. Optar por el análisis crítico de en esta investigación parte de la premisa que el objeto de estudio no puede valorarse ni interpretarse desde una única perspectiva, ya que conjuga distintos elementos que influyen los unos en los otros. Recurriendo a palabras de Descartes, para construir un verdadero conocimiento sobre este ámbito concreto es necesario “dividir cada una de las dificultades que examinará en tantas partes como fuera posible y necesario para mejor resolverlas” (Descartes, 1998: 39).

El rasgo característico de esta investigación es la flexibilidad, es decir, el diseño de la investigación se ha ido adaptando, cambiando y mejorando a lo largo de los años. Para lograr una investigación plural, fiable y aplicable al campo donde se enmarca el objeto de estudio se han reajustado los contenidos, los aspectos a tener en cuenta en el análisis, los casos necesarios para el mismo, etc. Como apunta Newcomb, (1993: 19) la investigación centrada en la producción dramática consta de dos líneas principales, por una parte, la observación y, por otra, las entrevistas con los profesionales. Por tanto, se ha optado por una metodología cualitativa, en lo que se refiere a métodos de investigación, enriquecida con datos cuantitativos que aportan cierto grado de objetividad al resultado del análisis. Las técnicas básicas que se han utilizado son las siguientes:

-Observación: Esta técnica es de las más clásicas. A la observación se une la recogida de datos que servirán para el posterior análisis. Para que sea concluyente ha de ir acompañada de una base teórica sólida sobre los elementos y las características que componen las series de televisión. Una de las ventajas más importantes de esta técnica es que proporciona descripciones elaboradas que recomponen el objeto de estudio previamente dividido en sus elementos más básicos. La observación que se llevará a cabo parte de una base teórica sistemática y estructurada que se desarrolla en el capítulo 3.

-Entrevistas: Esta técnica ha sido escogida por lo fructífera que puede ser para aportar al trabajo una visión profesional y no basar la investigación simplemente en la observación de los 12 casos escogidos y su comparación. Ya que en este trabajo el contexto productivo juega un papel muy importante es necesario contar con la colaboración de distintos profesionales mediante entrevistas estructuradas, es decir, que siguen un guion preestablecido. Las entrevistas realizadas no buscan una representatividad estadística sino contar con las opiniones de primera mano de distintos profesionales (guionistas, actores, directores, etc.) sobre la industria de la ficción audiovisual para televisión en España. Las entrevistas se han realizado de manera presencial o vía telefónica, aunque también se ha hecho uso de otras entrevistas a directores o guionistas de las ficciones analizadas apreciadas en distintos medios de comunicación por considerarlas relevantes para el análisis. Estas entrevistas no realizadas directamente por la investigadora serán consideradas como fuentes secundarias de información ya que en su realización no existía un propósito de investigación específico. Las entrevistas realizadas por la doctoranda pueden consultarse en el [anexo II](#).

-Uso de documentos: Los documentos como por ejemplo los guiones, découpage, biblias, fotografías, etc. son fuentes primarias muy valiosas que han sido facilitadas en su mayoría por las productoras lo que les aporta, además, exclusividad y autenticidad.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El **punto de partida** del estudio se organiza en torno a un marco teórico que parte de los estudios literarios y acaba adaptándose a las necesidades concretas de las ficciones seriadas de televisión. Esta contextualización teórica que es el germen de la propuesta de análisis se ha realizado desde la observación, recopilación, lectura y estudio de un abundante material bibliográfico con el objetivo de basar el análisis en un conocimiento teórico que ayude a sacar unas conclusiones fundamentadas que sean un reflejo de la realidad de la industria audiovisual dirigida a la televisión en España. Todo proceso de investigación debe estar guiado por un marco teórico que proporcione las herramientas necesarias para la correcta interpretación en la fase práctica y nos permita enfocar correctamente el objeto de estudio. El **capítulo uno** está dedicado a la explicación de una serie de cuestiones previas a la explicación teórica de los elementos que constituyen el texto audiovisual. Estas cuestiones están relacionadas con las perspectivas narratológicas y semióticas en las que se basa principalmente el análisis y su aplicación al universo audiovisual y la definición de relato. El **segundo capítulo** está dedicado a la evolución histórica que el relato seriado a vivido desde el siglo XIX cuando empieza a emerger en la nueva sociedad industrializada hasta las series de televisión del siglo XXI. El **capítulo tres**, el más amplio, es el destinado al estudio narrativo y

audiovisual. Este capítulo es el eje central del posterior análisis y en él se explican de forma teórica cada uno de los elementos que se estudiarán por separado de cada ficción. Comenzando por los elementos narrativos, se estudiarán los personajes, la historia, el tiempo, el espacio y el narrador. Se presta especial atención al estudio de los personajes desde distintas perspectivas teóricas ya que es una parte fundamental del análisis y la base de las hipótesis que plantea el trabajo. La segunda parte de este capítulo está dedicada a las estructuras narrativas y como estos elementos se ponen en funcionamiento e interactúan para crear el relato. La tercera parte se dedica a los elementos audiovisuales, la imagen y el sonido. Por último, todos estos conceptos se articulan en el montaje, los elementos narrativos se transmiten a través de la imagen y el sonido que son alterados por el montaje, el último elemento que acaba dando el sentido y significado final a la obra. El [cuarto capítulo](#) es un estudio sobre los géneros de la ficción y como han evolucionado y se han adaptado a las distintas plataformas. Este capítulo es especialmente importante porque es la base para la clasificación que se hace de las ficciones en el apartado práctico y que sirve para su análisis, comparación y clasificación.

La segunda parte está dedicada a un marco teórico práctico en el que se especifica y justifica el análisis. Este apartado que corresponde al [capítulo cinco](#) sirve de puente entre los conceptos puramente teóricos y su aplicación práctica. Este capítulo supone una ampliación metodológica del análisis partiendo de la base teórica. Además de plantearse la estructura que seguirá la tercera parte del trabajo también se especifican los tipos de instrumentos utilizados de forma más concisa.

La tercera parte del trabajo consiste en un análisis de 12 series de televisión y del contexto productivo en el que se encuadran. En el análisis son objeto de interés los elementos narrativos que otorgan a la narración significado, como por ejemplo los temas, los personajes, la ambientación y el tiempo, etc. que se unen mediante una serie de estructuras narrativas y son transmitido de forma audiovisual. El elemento más relevante que se estudiará serán los personajes, por lo que tanto en el apartado teórico como en el práctico se les dedica más atención. El análisis que se llevará a cabo en este apartado se centra en la búsqueda de un sentido, un significado, que nos lleve a plantear unas conclusiones verdaderamente relevantes. Por lo que toda la fase previa de reflexión teórica se hace completamente necesaria en este punto, ya que haber conjugado previamente unas y otras perspectivas y haber identificado las diferencias y similitudes entre ellas hace que en este apartado podamos crear un discurso más completo y complejo. Los capítulos de esta tercera parte son los pasos planteados para el análisis. El [capítulo seis](#) es el contexto productivo e histórico del objeto de estudio. En él se incluye una primera parte correspondiente al marco general de la televisión desde el 2.000 para luego pasar al panorama de la ficción en concreto. Esta segunda parte sobre la ficción se basa en parte en los datos recogidos sobre las series de televisión emitidas en este periodo y que pueden ser consultadas en el [anexo I](#). El [capítulo siete](#) corresponde al análisis propiamente dicho, de los doce casos seleccionados que representan los formatos y géneros más usuales en el prime time de las últimas décadas. Este capítulo está dividido en cinco apartados. El primero se dedica al análisis de tres miniseries, el segundo trata a fondo las series draáticas, el tercero las dramedias y el cuarto las comedias o sitcoms. El último apartado de este capítulo es una pequeña conclusión del análisis realizado. Sirve de broche final y en él se realiza un análisis comparativo de los resultados obtenidos sobre el elemento fundamental que estructura todo el trabajo, los personajes y su importancia dentro de las series de televisión.

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1:

CONSIDERACIONES

PREVIAS

“Una película es siempre una sola cosa, un todo más o menos conseguido, con partes mejores que otras”.

(Jean-Claude Carrière, 1997: 111)

El carácter analítico de esta tesis motiva que el marco teórico comience con un estudio en profundidad de los elementos y estructuras fundamentales de la narrativa audiovisual. El análisis puede definirse como un conjunto de operaciones sobre un objeto de estudio en concreto que sirven para descomponer en pequeñas piezas ese objeto con el fin de llegar a comprender mejor su funcionamiento y dinámica. “Se monta y se desmonta el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna, y, por otra, cómo actúa, cuál es su mecanismo” (Cassetti y Chio, 1990: 10). Hablar sobre el análisis narrativo de una obra, ya sea literaria o audiovisual, implica tanto hablar de los elementos constitutivos del relato y de la estructura discursiva que el autor o guionista es capaz de construir para hacer la obra lo más atractiva posible para el público y así conseguir un mayor éxito.

El intento de descomponer una obra audiovisual a través de un análisis filmico es una ardua tarea ya que no existe una metodología unificada alrededor de este asunto. Tal y como apuntan Cassetti y Chio, al comienzo de su libro *Cómo analizar un film* (1990), “del mismo modo que no existe una teoría unificada del cine, no se puede proporcionar ningún modelo universal de análisis de films”. Este trabajo pretende un análisis de las estructuras y elementos narrativos en el caso concreto de las ficciones televisivas españolas de prime-time de los últimos años. La dificultad del análisis audiovisual reside en lo temporal del objeto de estudios y que aun compartiendo cosas con la literatura como la narrativa y el uso de géneros el audiovisual ha creado un lenguaje independiente incluyendo más elementos al análisis como son la imagen y el sonido. Sánchez Noriega defiende que una de las principales dificultades del análisis de las obras audiovisuales es que “los estudios narratológicos han surgido dentro de los estudios literarios y los autores se han visto en la necesidad de ampliar las categorías para dar cuenta de la complejidad del texto filmico y sus diferencias respecto al literario” (Sánchez Noriega, 2000: 81).

Entre los estudios dedicados al campo del análisis audiovisual, el narratológico es uno de los que ha tenido más desarrollo en las últimas décadas del siglo XX y que ha servido de punto de partida para la aplicación de este tipo de análisis en el mundo audiovisual. Como precursor del análisis narratológico aplicado al cine debemos fijarnos en Françoise Vayone, autor del libro “*Récit écrit, Récit filmique*” publicado en 1979. Esta obra revolucionaria se basa en las teorías de Vladimir Propp y Claude Bremond que consideraban que las estructuras narrativas de cualquier historia eran independientes de las técnicas utilizadas a posteriori para hacer llegar estas historias al espectador. Ya fuera la página de un libro, el escenario de algún teatro o una cámara. El libro de Françoise Vayone supuso el primer intento de análisis de distintos elementos que componen el relato audiovisual como en el cine.

En “*Récit écrit, Récit filmique*” Vayone explica cuál es el concepto de narratología que utiliza en su análisis. Para este autor la narratología nace como disciplina en 1972, cuando Gerard Genette publica “*Figuras III*”, su obra más importante. En este libro Genette recupera el concepto de narratología de su colega Todorov dándole una particular dimensión que el propio autor denomina “*narratología modal*” (Genette, 1983:12) en oposición al concepto de “*narratología temática*” que proponía Todorov. El primer concepto trata sobre las formas de expresión según el soporte, el segundo se centra en la historia contada, las acciones y los personajes (sus relaciones y

funciones dentro del relato). A parte de Todorov el representante más importante de la narratología temática es Greimas. Este autorelaboró una importante teoría acerca de las estructuras narrativas basada en la semiología. La mayor crítica que se puede hacer a la narratología modal es que conceptos como el de autor u obra quedan desterrados del vocabulario narratológico como si su uso comprometiera la objetividad de los elementos del relato que se analizan. Sin embargo, tal y como puntualiza Christian Metz, la abstracción conceptual no garantiza por sí sola esta objetividad.

Antes de profundizar en el gran universo que envuelve la semiótica creo que es fundamental definir y diferenciar los términos semiótica y semiología que a menudo se dan como sinónimos pero en realidad tienen algunas diferencias conceptuales. Entendemos la semiótica como la ciencia que explica cómo se produce y como se capta el sentido a partir del contacto con múltiples materias significantes, es la base para comprender cualquier actividad humana. La semiología por su parte es defendida y estudiada por Saussure en Ginebra a comienzos del siglo XX, hacia 1908. Deriva del griego “semion” (signo) y “logos (estudio), por lo que se define como el estudio del signo. Esta ciencia comienza a tener importancia dentro del análisis teórico de los medios de comunicación que se popularizan en el siglo XX. Se interesa por el uso de los signos en estos medios más que por el origen de los mismos. Ambas disciplinas dirigen sus estudios al análisis de los signos pero la semiótica está influenciada por la lógica y la teoría del conocimiento y la semiología por la lingüística.

El origen del problema terminológico nace a finales del siglo XIX cuando surgen dos corrientes que estudian la teoría de los signos, una en Estados Unidos y otra en Europa. En América, Charles Sanders Peirce comienza a hablar de semiótica en una serie de artículos publicados entre 1867 - 1869. En la Sec. 2.228 de “*Collected papers*” Peirce define el signo como “algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto”. Esta definición ha dado lugar a un estándar que desciende de la tradición estoica. Por tanto para este autor los signos no forman un género particular si no que cualquier cosa puede ser un signo si se dan las condiciones apropiadas. A este proceso de significación lo denomina “semiosis”. En la Sec. 5.488 de “*Collected papers*” define la semiótica como “la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de la semiosis”. Los estudios de Peirce son conocidos en la actualidad gracias al libro de Charles W. Morris “*Fundamentals of the theory of signs*” del año 1938 que se incluyó como capítulo 2 del volumen 1 de la *International Encyclopedia of Unified Science* (University of Chicago Press). El gran aporte de la semiótica de Peirce, que lo diferencia de las ideas propuestas por Saussure, es el pensamiento terciario. El pensamiento semiótico tanto de Peirce como de Morris se basa en el juego de tres elementos que son diferentes entre sí pero que se articulan constantemente. Identifica tres categorías: la primeridad, la segundidad y la terceridad. Para que exista el acto comunicativo debe haber una relación entre tres soportes: el representante, el objeto y el intérprete. Cuando Peirce habla de representación en sus artículos además del representante y representado introduce un tercer elemento que hace de bisagra, el interpretante. Relaciona el signo con el objeto al que representa y deduce que el objeto es el significante y el intérprete es el que confiere el significado al signo, si uno de los tres falla se pierde la comunicación o el valor del significado. Como dice Morris en su capítulo sobre la semiosis y la semiótica:

“Comúnmente, en una tradición que se remonta a los griegos, se ha considerado que este proceso implica tres (o cuatro) factores: lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un

signo para él. Estos tres componentes de la semiosis pueden denominarse, respectivamente, el vehículo sígnico, el designatum, y el interpretante; el intérprete podría considerarse un cuarto factor. Estos términos explicitan los factores implícitos en la afirmación común de que un signo alude a algo para alguien”

(Morris, 1985: 27).

Como última anotación debemos destacar que tomando las consideraciones previas de Pierce, la semiótica tiene tres dimensiones según la relación existente entre los signos y cada elemento que compone el proceso de significación.

“En términos de los tres correlatos de la relación triádica de semiosis, pueden abstraerse -para convertirse en objeto de estudio- una serie de relaciones diádicas. Pueden estudiarse las relaciones de los signos con los objetos a los que son aplicables. Esta relación recibirá el nombre de dimensión semántica de la semiosis; el estudio de esta dimensión se denominará semántica. Pero el objeto de estudio también puede ser la relación de los signos con los intérpretes. En ese caso, la relación resultante se denominará dimensión pragmática de la semiosis; el estudio de esta dimensión recibirá el nombre de pragmática. Nos queda todavía una importante relación, la de los signos entre sí. [...] Esta tercera dimensión se denominará dimensión sintáctica de la semiosis y su estudio recibirá el nombre de sintaxis”

(Morris, 1985: 31 - 32)

En Europa la concepción de la teoría de signos es algo distinta. El lingüista suizo Ferdinand Saussure menciona el término Semiología por primera vez en 1894, aunque sus ideas no se popularizaron hasta la publicación de *Cours de linguistique generale* en 1916, obra postuma del autor. En el capítulo III de la introducción de este libro Saussure afirma que la semiología es “la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social” (Saussure, 1959: 16). Para el autor la semiología es una ciencia y la menciona para situar la lingüística en el sistema de ciencias ya que para él son parte la una de la otra. En *Cours de lingüística generale* encontramos multitud de ejemplos que acompañan a la definición de signo, todos ellos basados en el sistema de signos lingüísticos, por lo que Saussure deja fuera de su definición los signos naturales que si considera la definición de Pierce. Volviendo al estándar propuesto por Saussure nos encontramos con un modelo dicotómico en el que el signo es una entidad psíquica que toma dos caras: por un lado es significante (lo que el signo representa) y por otra es significado (la interpretación del signo). El ejemplo que plantea Saussure es el siguiente: A y B se comunican entre sí. En el cerebro de A se asocia un concepto y una imagen acústica (fenómeno psíquico), del cerebro sale un impulso hacia el aparato fonador (fenómeno fisiológico), de la boca de A se propaga hasta el oído de B una onda acústica (fenómeno físico), el oído de B manda a su cerebro un impulso (fenómeno fisiológico de nuevo) y por último en el cerebro de B se asocia la imagen acústica con el concepto (fenómeno psíquico que cierra el ciclo del signo) (Saussure, 1959: 11-12). Cuando Saussure habla de lenguaje dice que es algo heterogéneo que como tal no puede ser una disciplina. Por tanto concluye que la lingüística se ocupará de estudiar la lengua y no el habla. En el pensamiento binario de Saussure el signo se define como una entidad psíquica. El hecho de que el significante, según esta definición, no sea nunca concreto implica que no existe para el autor de una materialidad del sentido. Barthes sistematiza y amplía estas ideas en su libro *Elements de sémiologie* (1965) en el que insiste en la primacía de la lengua sobre otros sistemas de signos ya que sirve para interpretar adecuadamente los demás sistemas.

Se podría considerar más estrecha la definición de signo propuesta por Saussure, porque introduce una serie de ejemplos de diferentes sistemas de signos, pero todos se acaban basando en el sistema de signos lingüístico. Además, este sistema dicotómico presenta deficiencias tales como no tener en consideración los signos naturales a los que si presta atención el sistema de Pierce. En 1976, Umberto Eco escribe su *Tratado de semiótica* y ya en el primer capítulo presta atención a las deficiencias y límites de la teoría semiótica. Por un lado nos encontramos con los problemas políticos donde engloba los académicos, corporativos y empíricos; por otro lado los límites naturales ya que dependen de la noción que se tenga de signo. Para Eco existen dos umbrales naturales que enmarcan el concepto de signo: uno inferior con el que excluye del ámbito semiótico los estímulos y la información física y un segundo umbral superior que corresponde a los imperativos de la cultura y es fundamental en su interpretación del signo. “La cultura debería ser estudiada como un fenómeno de comunicación fundado sobre sistemas de comunicación [...] Esto significa que no sólo la cultura puede ser estudiada de este modo sino que sólo estudiándola de este modo puede ser aclarada en sus mecanismos fundamentales” (Eco, 1976: 36-37). Es decir, del imperativo natural que la cultura tiene sobre una sociedad en concreto se puede deducir que la cultura entera ha de ser estudiada como un fenómeno semiótico y que todos los contenidos que conforman esa cultura pueden ser entendidos como contenidos de una actividad semiótica.

1.1 LA SEMIOLOGÍA AUDIOVISUAL

Las necesidades de análisis de este trabajo obligan a realizar un último apunte sobre la semiología de la imagen. El hecho es que cualquier ficción está destinada a contar una historia. Independientemente del soporte narrativo en el que se encuentre la historia su fin último es transmitir y por esta razón es preciso prestar atención a dos detalles: por un lado, el análisis semiológico propio de la ficción audiovisual. Por otra parte, el análisis narratológico y estructural propio de cualquier ficción independientemente de su soporte. “El acontecimiento narrado, que constituye un significado para la semiología de los vehículos narrativos (y, especialmente, del cine), se convierte en un significante para la semiología de la narratividad” (Metz, 2002: 165 – 166). En consecuencia, antes de comenzar con las distinciones teóricas de los elementos del relato y audiovisuales, es importante definir la “gramática cinematográfica”, tal y como la define Metz, que es la base para que una obra audiovisual se comprenda y cumpla su cometido: contar historias. La aplicación de la teoría semiótica al estudio de la producción audiovisual es muy importante, aunque sumamente compleja, ya que tal y como ya hemos apuntado la propia teoría tiene muchos límites y carencias. Una de las aportaciones más interesantes de Eco es su idea del límite metodológico que sufre la propia teoría. Para el autor la semiótica es una disciplina que se constituye como un discurso sobre unos sistemas de signos a los que no puede modificar, es decir, es un metalenguaje respecto a un lenguaje objeto de estudio. El discurso semiótico no puede dar significado al lenguaje, solo analizarlo, por tanto, el objeto de estudio ha de estar constituido previamente a la fase de análisis (sus códigos, sus procesos significativos, sus formas y su contenido). Dicho de otra forma, según Eco si interpretamos que la semiótica se encarga de dar significado debemos pensar que cualquier ser humano es un semiótico, por su capacidad de dar sentido a un signo, o en el extremo opuesto debemos pensar que ningún ser humano tiene la capacidad de interpretar signos, lo cual es un error. Greimas por su parte presenta esta teoría como una producción de sentido mediante la relación entre el sujeto que conoce y el objeto conocido y apunta que es “extremadamente difícil hablar de sentido y decir cualquier cosa sobre el sentido. Para hacerlo convenientemente el único medio será construir un lenguaje que no signifique nada: se establecería así una distancia objetiva que permitiría tener discursos desprovistos de sentido sobre los discursos con sentido” (Greimas, 1970: 7).

Metz establece en su libro *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964 - 1968) una analogía entre las nociones de la lingüística y la semiología del cine y dice al respecto “los métodos lingüísticos –conmutación, segmentación, distinción estricta entre el significante y el significado [...]– proporcionan al semiólogo del cine una ayuda constante y preciosa para establecer unidades” (Metz, 2002: 130). Greimas dedicó sus estudios a una “materia significante” muy concreta, el discurso narrativo. Es materia porque su producción y recepción necesita un soporte para ser percibida. Esa “materia” para tener un significado debe tener una forma y un contenido que representen algo; desde un plato de comida hasta una serie de televisión. Para este teórico el discurso es una forma textual en la que se relacionan distintos componentes articulados con una coherencia. En definitiva, la “semiótica narrativa” busca explicar las leyes y los recursos que permiten que la acción de contar algo sea una de las formas más importantes de crear “sentido”, porque tal y como explica Greimas el sentido está antes de cualquier producción discursiva. El paradigma de semiótica gremesiana (Greimas y Courtes, 1982: 75-110) se trata de un modelo que “corta” la producción de sentido a través de diferentes instancias, cada una más abstracta o más concreta que la anterior, dependiendo de qué dirección se elija para el análisis. “La preocupación central de la teoría será explicar -en forma de una construcción conceptual- las condiciones de aprehensión y de la producción del sentido” (Que-

zada, 1991: 43). En consecuencia, la semiótica aplicada a los estudios sobre el cine toma un sentido ya dado, lo estudia y genera un nuevo discurso sobre el sentido analizado. En otras palabras, trata de hacer comprensible la estructura misma del sentido de cualquier objeto cultural. Pongamos sólo como ejemplo, los tres niveles de narrativación que propone Greimas. Si una cosa, cualquiera, tiene un significado no es porque se tenga una intuición de lo que significa si no porque se puede establecer una relación de contradicción, de contrariedad o de presuposición. Greimas lo ejemplifica de la siguiente forma: Sabemos que blanco significa blanco porque:

Relación de contradicción: Blanco – No blanco.

Relación de contrariedad: Blanco – Negro.

Relación de presuposición: No blanco – Negro.

Utilizar la teoría semiótica desde este aspecto tan abstracto sería un error porque nos encontraríamos con un estudio tremendamente abstracto, lo que dificultaría la investigación. El cine y, por extensión, las ficciones televisivas utilizan un lenguaje propio ya que ordenan elementos significativos a partir del plano como una de las unidades mínimas de expresión de la cadena fílmica, tal y como lo es la palabra. Para Lotman, el espacio semiótico donde los seres humanos vivimos no es homogéneo ya que a la hora de realizar un análisis nos encontramos con esferas únicas de sentido, pero también pero también con “semieósfersas particulares” propias de un grupo social en concreto, una cultura o un momento histórico preciso cuya interpretación no es común a todos los seres humanos del mundo. “Debido a esta heterogeneidad el mecanismo de traducción adquiere una relevancia, ya que la comunicación se basaría en la traducción e interpretación de las semieósfersas particulares” (Lozano: 1998: 145 - 146). Siguiendo esta idea de heterogeneidad, Eco señala que los signos cinematográficos, a diferencia de los lingüísticos, no significan siempre lo mismo en todos los contextos, ni para todas las personas. El autor toma el principio de la doble articulación para demostrar que el cine pertenece a aquellos sistemas lingüísticos con más de una articulación. Un fotograma se presenta en unidades dotadas de sentido -semas y signos- y en unidades que funcionan como significados puros -figuras- Tomemos como ejemplo un personaje, que sería el “sema icónico”: en él podemos encontrar detalles como la boca, los ojos, las manos, etc. que lo conforman y serían los “signos icónicos”. Estos “signos icónicos” a su vez se descomponen en formas, curvas, líneas, ángulos, etc. que carecen de significado por sí mismas y corresponderían a las “figuras visuales”. La acción de un personaje que pasa de fotograma en fotograma componen una acción global, lo que entenderíamos como “cinemorfema”. Esta articulación de signos – semas – cinemorfemas se convierte en un sistema semiológico.

La verdadera aportación de la teoría semiológica es comprender que las connotaciones audiovisuales de elementos tan sutiles como por ejemplo un simple motivo visual o sonoro adquieren su verdadera significación al colocarse en el punto exacto de la obra, en su “posición sintagmática exacta”. Esta base de analogía y reconocimiento de los elementos que componen la base del relato fílmico es la base de significación que aborda la teoría semiológica y que Metz define como “la gran sintagmática de la banda de imágenes” que queda incompleta porque solo toma en cuenta el elemento visual de la obra y deja fuera otros elementos igual de importantes como los narrativos, sonoros y estructurales. A pesar de esto, la aportación de Metz es muy importante a la hora de proceder con el análisis y se analizará en profundidad en el apartado dedicado a la imagen en el capítulo 3 de este trabajo.

1.2 EL RELATO

El objeto de estudio de estos teóricos, tanto narratólogos como semiólogos, es el relato y sus elementos. Jost y Gaudreault en su libro “Narratología filmica” (1990) hacen referencia a Albert Laffay que publicó en los años 50 una serie de artículos en la revista “Temps modernes”, recogidos con posterioridad en el libro “Logique du cinema” en 1964, que se adelantaron unos cuantos años al análisis del relato desde una perspectiva narratológica, aunque su aproximación se quedó en un nivel más intuitivo que teórico. Laffay comprende el relato en oposición al mundo real. El mundo no tiene ni principio ni fin, el relato sí y se organiza rigurosamente en función de las necesidades de la historia y de las decisiones del autor a la hora de dar la información al espectador. El cine narra, representa y muestra una parte del mundo, inventado o no, tiene una trama lógica que nos la enseña un “mostrador imaginario”; el mundo simplemente es. “El avance narratológico de los últimos veinte años permite, no obstante, sistematizar de manera radical lo que en Laffay se queda en un nivel puramente intuitivo” (Jost, 1990: 22)

Pero, ¿qué es el relato? Según la RAE un relato es el conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho. Tiene su origen en el vocablo latino relātus, y también permite nombrar a una narración o un cuento. En esta tesis no se tendrá en consideración la acepción de relato como género literario definido por la extensión breve de este, si no por lo que los formalistas rusos entienden como fábula y sus componentes. Jost lo define como una relación oral o escrita de un acontecimiento real o imaginario. Antes de continuar ahondando en la definición de relato debemos distinguir entre estas dos formas de narrar que apunta Jost. Por un lado nos encontramos con los relatos orales que se caracterizan por su inmediatez, el narrador y el narratario están presentes en el momento del acto de narrar. En otras palabras, existe una relación directa entre los dos. “En presencia, ese es uno de los aspectos esenciales del relato oral [...] y que lo opone, particularmente, a ese relato escrito que es la novela” (Jost y Gaudreault, 1990: 19). Por otra parte en el relato escrito el acto de la narración es en diferido. “El lector toma conciencia de ello gracias al intermediario de un libro o un periódico, que es el resultado de un acto de escritura previa” (Jost y Gaudreault, 1990: 19). Esto es aplicable a la narración audiovisual en la que el cine, la televisión o internet son un medio que los espectadores usan para llegar a las historias en el momento y el lugar que quieran.

Metz, por su parte amplía esta definición propuesta por Jost y Gaudreault y dice que: “El relato es de alguna manera un objeto real que el usuario ingenuo reconoce a ciencia cierta y que no confunde jamás con lo que no lo es” (Metz, 1968: 25-35). Paralelamente apunta cinco criterios para reconocer un relato.

1) Tiene un inicio y un final. Aunque nos refiramos a series de televisión o sagas cinematográficas, más extensas y que acostumbran a jugar con la incertidumbre del espectador. Esta concepción de relato como un objeto finito es heredada de la definición de Laffay.

“Incluso cuando una película se propone explícitamente narrar algunas horas extraídas de la vida de un hombre, la organización de esta duración obedece a un orden, que supone al menos un punto de partida y un final que difícilmente abarca la organización de nuestra vida real”

(Jost, 1990: 26)

2) El relato es una secuencia doblemente temporal. La de la cosa narrada y la del acto narrativo en sí. Jost y Gaudreault (1990: 27) explican la visión temporal de Metz sobre el relato: “El plano aislado e inmóvil de una extensión desértica es una imagen (**significado-espacio // significante-espacio**); varios planos parciales y sucesivos de esta misma extensión desértica constituyen una descripción (**significado-espacio // significante-tiempo**); varios planos sucesivos de una caravana en movimiento en esa extensión desértica forman una narración (**significado-tiempo // significante-tiempo**)”. De estos ejemplos concluyen que “la temporalidad del significante que reúne narración y descripción en una categoría común, las opone a la imagen”.

3) Toda narración es un discurso, es decir “una serie de enunciados” según las palabras de Jakobson (1963). Los mensajes codificados por un emisor, en este caso el o los creadores del relato, es descodificado por el receptor, los espectadores.

4) La percepción de que algo es un relato implica que se “irrealiza” la cosa narrada. Dicho de otra forma, el relato no sucede aquí y ahora.

5) Metz defiende que un relato es un conjunto de acontecimientos. Estos acontecimientos se consideran la unidad fundamental y de ellos depende que sea un discurso cerrado.

Por su parte, Sánchez Noriega explica que el relato ésta compuesto de una historia y un discurso. La historia ésta constituida por el devenir de unos acontecimientos, (es decir, las acciones que realizan los personajes) que tienen lugar en relación con unos existentes (los personajes, el escenario, los espacios, etc.). El discurso, es la estrategia que sigue el autor para contar determinada historia. En resumen, la historia es el qué se cuenta, y el discurso es el cómo se cuenta (Sánchez Noriega, 2002: 46).

Este estudio se centra en los relatos que se transmiten a través de un medio audiovisual por lo que en este momento es pertinente definir las particularidades del relato cinematográfico, porque esta debe ser la primera parada en el análisis filmico, conocer como relata el cine, para adaptarlo a posteriori a las características propias de la ficción televisiva. Diferentes corrientes ontológicas han pretendido explicar que es el cine. Bazin defiende la naturaleza realista del cine, relaciona este arte con el teatro y hace hincapié en el concepto de puesta en escena. Edgar Morin, por su parte, sostiene que el cine pertenece al mundo imaginario y Jean Mitry resalta su capacidad lingüística y comunicativa. Este último autor considera que el cine es un lenguaje que permite al ser humano expresarse a través de una serie de signos.

LA IMPORTANCIA DE LA ESTRUCTURA.

Tan importante como los elementos que componen un relato son las técnicas o estrategias que se utilizan para hacer llegar de la forma más óptima posible la historia a los espectadores. La lingüística estructural y los estudios de los formalistas rusos, Propp sobre los textos folclóricos y Dumézil sobre los mitos, encontraron homologías y regularidades en las estructuras. Por ejemplo el análisis de las tres pruebas del héroe, la estructura polémica, la estructura contractual, etc. Dumézil también plantea ciertas constantes en las estructuras lógicas y Lévi-Strauss realizó un análisis estructural del mito de Edipo en el que considera que hay una organización de contenidos que se pueden categorizar de forma binaria mediante oposiciones. Otra de las grandes aportaciones de los formalistas rusos fue la definición de la organización discursiva de la mano de Shklovski como “syuzhet” y que a menudo se traduce como trama. El concepto que proponen los formalistas como **fábula** es lo que el autor cuenta y el espec-

tador infiere como un mundo posible, y la **trama** es el rompecabezas que el guion propone para que el espectador deduzca la fábula. Dejar que el espectador llegue a sus propias conclusiones sobre la fábula es una manera de contar, pero no la única.

David Bordwell, y en un sentido parecido también Umberto Eco, han propuesto resultados muy útiles a la hora de estructurar un guion. Una de las consideraciones que realizan ambos autores en sus obras es la gran cantidad de modificaciones, o “deformaciones”, que el autor puede introducir en la narración para contar la fábula que previamente ha creado. Al contar en la estructura de la trama puede omitir, recalcar, repetir, anticipar, retrasar, comprimir, distender, etc. todo lo que quiera los acontecimientos para que los espectadores sientan miedo, alegría, tristeza, para que sepan más o menos que los propios personajes, aten cabos y se crean más listos que los personajes de la ficción o se sorprendan con los resultados que al final han tenido los sucesos. La trama es el lugar donde se manipula el conocimiento que llega al espectador y el éxito depende sólo de una buena estructura y cinco elementos: El espacio, el tiempo, el narrador, los personajes y la dimensión audiovisual (la imagen y el sonido) de las ficciones de cine y televisión.

Toda obra persigue una unidad como elemento narrativo ya que una buena conexión entre todos los componentes del relato augura una estructura sólida y es un factor de éxito a posteriori. Para F. Kavin “tiene que haber uno o más personajes principales, tiene que haber un conflicto, ese conflicto debe ser actuado o dramatizado, un grado de tensión debe acumularse mientras avancen los acontecimientos hasta que se llegue al clímax. “ (Kavin, 1994: 63) Los acontecimientos deben tener un orden, pero no tiene por qué ser lineal o cronológico, este tipo de decisiones son las que tienen que ver con el discurso, la elección de los personajes o los lugares donde se desarrolla la acción depende de la historia.

CAPÍTULO 2:

**HISTORIA DEL
RELATO SERIADO**

El relato serial es un tipo de narración relativamente nuevo, de esa sociedad de masas que empezó a florecer con la revolución industrial y que en la actualidad es uno de los más populares gracias a las sagas de cine y las series de televisión que están viviendo su época dorada. En la Europa del siglo XIX se popularizó lo que se conoce como novelas por entregas o folletín. Este fue uno de los fenómenos socioculturales más interesantes del siglo XIX ya que al extenderse la alfabetización hacia las clases humildes gracias a las conquistas sociales de las revoluciones burguesas, se experimentó la necesidad de una literatura escapista de consumo masivo y barato coste, de forma que pudiese ser adquirida por los sectores menos favorecidos de la sociedad. Aunque novela por entregas y folletín suelen aparecer unidos y usarse como sinónimos, en realidad existe una gran diferencia entre ambos. El folletín son obras completas que se publican por partes y las novelas por entregas van escribiéndose poco a poco, variando su producción según los gustos y deseos de los lectores. Por tanto, las novelas por entregas constituyen un fenómeno literario nuevo, ligado al desarrollo de los medios de comunicación impresos y a la aparición de nuevas formas de negocio. Según expuso Roma Gubern durante la mesa redonda celebrada en 1982 con motivo de la 30ª edición del Festival de cine de San Sebastián, existen ocho razones que motivan el interés del gran público por el folletín y el serial:

“En primer lugar, a mi juicio el origen del folletín está presente en los cuentos persas de Las mil y una noches. La estructura de serie, de episodios, está en los cuentos de Scherezade. Lo que ocurre es que en esta estructura narrativa de cuentos que se continúan cada día, aparecen dos datos fundamentales: la revolución industrial y la aparición de la prensa de masas [...]. La segunda razón es que el folletín es, después de las viejas literaturas orales, el primer género literario de gran audiencia popular. Es decir, desde Homero, prácticamente desde la literatura oral, no se había producido en literatura un género de tan vasta audiencia popular como la que genera el folletín. La sociedad laica del siglo XIX crea el público interclasista laico (tercera razón). La cuarta razón es sencillamente obvia para cualquier estudiante de periodismo: el folletín hace posible la prensa de gran circulación del siglo XIX, porque el folletín se publica en los periódicos y esto permite la prensa de gran circulación. Después, en el campo del cine, el serial, que es hijo del folletín como ustedes saben -y ésta es la quinta razón-, establece el hábito de la frecuentación semanal y regular al cine, lo que los americanos llaman “etheater-going habit”. La sexta razón es que, como es notorio, el serial fue admirado e influyó en los surrealistas franceses. Los seriales fueron, realmente, géneros muy influyentes en la génesis del surrealismo en los años veinte o incluso un poco antes. La séptima razón es que los cómics épicos o de aventuras importaron y extrapolaron del género del serial la estructura de entregas que se continúan, hacia el año 1929. En este mismo año nace el género de cómics que prosigue cada semana, como una extrapolación o una copia o imitación del serial. La última razón, muy relevante de la cultura de masas, es que el folletín y el serial fijan y dignifican una mitología y tipología que estará en vigor hasta la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo: el oriental perverso y cruel, el sabio loco y malvado que utiliza la ciencia como instrumento de perversión, el protagonismo de los medios de locomoción y las persecuciones, etc. Son algunos de los ítems que aparecen con gran persistencia en el género”.

(Gubern, 1984: 148 – 149)

La novela por entregas comenzó en París, cuando en 1842 el periódico francés Le Press comenzó a publicar obras literarias de forma dosificada con el objetivo de aumentar su tirada. Otros periódicos de la capital francesa

como por ejemplo *Le Siècle*, *Journal des Debats* y *Constitutionnel* entre otros siguieron los pasos de *Le Press* aumentando sus ventas masivamente. La primera novela que fue un gran éxito de público se publicó entre 1842 y 1843 y fue *Los misterios de París* de Eugene Sue. Casi todas las grandes novelas de la Francia del siglo XIX fueron publicadas por entregas: *Los tres mosqueteros* y *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, *Los miserables* de Víctor Hugo o *Madame Bovary* de Flaubert. Aunque Mario Vargas Llosa, durante la mesa redonda del Festival de cine de San Sebastián, expuso que, en su opinión, los principios del folletín no tuvieron lugar en el siglo XIX: “yo creo que sus orígenes son bastantes más antiguos y que el folletín es una versión decimonónica de lo que fue la novela de caballería medieval. Se pueden encontrar una serie de similitudes en la visión del mundo que ofrecen el folletín y la novela de caballería tanto en la concepción del mundo como en las técnicas de que se valen sus autores para recrear o, mejor, dicho, crear su propia realidad. Creo que el folletín no es un reflejo de la realidad, sino que es una realidad paralela, una realidad autónoma, o, si se prefiere, es esencialmente una irrealidad” (Vargas Llosa, 1984: 143 – 144).

En España se tiene constancia de autores menores que ya a finales del siglo XVIII publicaron por entregas sus novelas como por ejemplo Joseph de Santos Capuano que a partir de 1788 publicó su serie *Zumbas*. En el número 11 de la revista científica *A.L.E.U.A* (*Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*) Antonio Fernández Insuela publicó un artículo dedicado a este autor dieciochesco y al análisis de su obra. Fernández Insuela hace un minucioso análisis de los 21 números de la primera serie de las *Zumbas*. Esta primera serie fue continuada por otros tres volúmenes convirtiéndose así, Santos Capuano, en un precursor de las novelas por entregas en España. “la novela por entregas dieciochesca *Zumbas* nos ofrece una compleja y, a veces, entretenida variedad de elementos temáticos, formales, genéricos e incluso aquellos relativos al modo de publicación” (*A.L.E.U.A*, Fernández Insuela, 1995: 126). Y es que una de las características definitorias de la novela por entregas es sin duda su forma de publicación y cómo esta influye a la hora de construir el relato por parte de los autores, priorizando el suspense. Otros autores españoles, ya del siglo XIX, que optaron por este tipo de literatura fueron Manuel Fernández y González (1821 - 1888) uno de los autores más prolífico con unas trescientas novelas de temática histórica; el valenciano Enrique Pérez Escrich (1829-1897) famoso por sus novelas por entregas de intención cristiana y moralizadora; Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873) escritor de inspiración satírica y social que utilizaba el folletín para llegar a la conciencia del proletariado, su novela más famosa y una de las más importantes del género en España fue *La hija de un jornalero*; incluso Benito Pérez Galdos utilizó técnicas folletinescas en algunas de sus obras como por ejemplo *Los episodios nacionales* (1872 - 1912) saga que narra la historia de España en 46 volúmenes. Durante el siglo XX y XXI autores de la talla de Arturo Pérez Reverte, Pablo Paniagua o Alberto Vázquez – Figueroa han continuado cultivando el género de la novela por entregas en España con títulos tan notorios como por ejemplo la saga del *Capitán Alatriste* una de las novelas más famosas de Pérez Reverte, *Exex*, la mujer del bigote, novela extraña que Paniagua publicó en diez entregas o la trilogía de *Piratas* de Vázquez – Figueroa. Por si fuera poco hay que añadir a la lista *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski, *Guerra y paz* de Tolstoy, *Sandokán* de Salgari, *Pinocchio* de Carlo Collodi, etc. En Inglaterra, sobre todos los demás, destacó Sir Arthur Conan Doyle, autor de las famosas aventuras del detective Sherlock Holmes, un personaje al que su autor mató en una de las entregas, pero debido a las exigencias del público, tuvo que resucitar mediante recursos poco creíbles, pero de tremendo impacto. Otros autores de renombre en la Europa decimonónica fueron Robert Luis Stevenson, Dickens o Wilkie Collins. En Estados Unidos se conoce a estas novelas por entregas como *Dime Novel* o *Novelas de diez centavos* y el tema más habitual era el western. “En Dostoievski, como en Dickens o Gal-

dós, está bastante enriquecido, transformado, pero perceptible, uno de los géneros más cultivados en su siglo: el folletín. Buena parte de los Episodios nacionales, Crimen y castigo y Oliverio Twist, reducidos a lo más externo, son, evidentemente, inequívocos folletines”. (Baquero Goyanes, 1963: 36-37. Cita tomada del artículo de Laureano Bonet La biblioteca folletinesca: Una tentación permanente, publicado en Ínsula nº 693, en septiembre 2004).

Lo revolucionario de este género literario es esa relación directa entre la producción y el lector, ya que el objetivo principal de estas novelas por entregas era ganar dinero y en numerosas ocasiones la calidad narrativa quedaba relegada a un segundo plano. Así, la figura del editor de estas novelas por entregas tomaba un protagonismo inaudito hasta el momento. El editor se encargaba de elegir el tema, un título sensacionalista hasta los elementos principales que aparecerían en el relato y el escritor solo tenía que escribir por una cantidad fija por cada entrega. Como la figura del escritor era también secundaria se podía prescindir de él en cualquier momento y sustituirle por otro, esta es la razón por la que muchas de estas novelas son anónimas. Otra de las características revolucionarias de este género es el uso de campañas publicitarias para dar a conocer estas novelas. Lo normal era pegar grandes carteles por la calle o editar una primera entrega muy breve a la que se conocía como prospecto y en la que aparecían los ganchos posibles que se desarrollarían a posteriori para despertar la curiosidad de los lectores potenciales. Esta forma de publicitar los nuevos folletines es una de las claras herencias que la novela por entregas a legado a su bisnieta las series de televisión, siendo ahora teaser o anuncios en las cadenas que tienen la misma intención que hace más de 100 años interesar a un público saturado por la oferta. Otras similitudes con las series de televisión actuales se encuentran en la estructura interna de ambas. “Así pues, el folletín emplea con total eficacia toda una serie de recursos que afectan tanto a la estructura de la novela, como a la construcción de los personajes, a la definición del héroe, al desarrollo del conflicto y a las estrategias de narración. Es una literatura condicionada por los gustos, aficiones y emociones de ese público masivo, ese público convertido en impulsor y consumidor de esta nueva forma de expresión literaria” (José Martínez Rubio, Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios. Volumen 9, número 1, verano 2011) Y debido a la eficacia de la fórmula popularizada durante el siglo XIX hoy en día se siguen utilizando los mismos recursos de manera muy rentable en las series, miniserias, telenovelas, radionovelas, comics, Reality, etc. El suspense o la suspensión, junto con la forma de publicación de este tipo de obras las acerca a las narraciones seriadas del siglo XXI en la televisión. En ocasiones en la novela por entregas el autor introduce una ruptura, unas páginas que nada tienen que ver con la acción que mantenía en vilo al lector, que provoca en el lector una “momentánea desilusión” que le impulsa a leer con avidez estas páginas con la esperanza de llegar al momento que antes había quedado incompleto. Otra de las formas de suspense más comunes es finalizar cada entrega con un interrogante que despierte el interés del lector motivándole de tal forma que espere con impaciencia el siguiente capítulo. El cine nombró a esta técnica narrativa como cliffhanger y la televisión la sigue usando en la actualidad. Por su parte Manuel Puig, en la 30ª edición del Festival de Cine de San Sebastián en 1982, destacaba del folletín justamente este afán por el suspense.

“La gracia con la que se cerraba normalmente el final de capítulo para dejar el handgap americano, pero que era muchas veces europeo, y el comprador se viese obligado a comprar la semana siguiente el otro capítulo para saber realmente cómo se podría solucionar una situación insostenible, esperando siempre con un placer morboso y completamente masoquista el que de nuevo los protagonistas se encontrasen en una situación límite. Creo que resultarían interesantes estos puntos unido también a la forma de presentar cada semana el capítulo, utilizando siempre la misma sintonía, las mismas palabras, los mismos lugares comunes”

(Luis Gasca, 1984: 145 - 147)

2.1 EL RELATO SERIADO EN EL CINE

El cine es un invento decimonónico de Thomas Alva Edison consecuencia de una larga cadena de descubrimientos relacionados con la fotografía a los que se unió el “hechizo” que causaban, por ejemplo, las proyecciones de sombras chinescas. Pero como fenómeno de masas tenemos que esperar a los hermanos Lumier que perfeccionaron y popularizaron el invento del quinetoscopio. Como espectáculo nació en París a finales de 1895, y desde entonces ha experimentado muchos cambios y ha evolucionado enormemente. En relación al relato seriado, en el medio cinematográfico podemos encontrar dos ejemplos que hagan uso de este tipo de narración: el cine serial y las sagas o franquicias cinematográficas.

EL CINE SERIAL.

El cine serial fue un formato heredero directo de los folletines. Comenzó a producirse a comienzos del siglo XX, aunque la época en la que tuvo mayor éxito fue entre 1935 y 1945. Sin embargo en Francia es en la época del cine mudo cuando hubo una mayor producción de seriales con nombres tan notables como *Los vampiros* de Louis Feuillade (1915): “Ese folletín, cuando se convierte en serial cinematográfico, hacia la segunda década de nuestro siglo, lo que hace es introducir lo que va a ser más adelante un realismo cinematográfico; es decir, es el campo de batalla frente al cine teatral que se ha estado desarrollando como espectáculo durante los primeros años” (Intervención de José Enrique Monterde, 1984: 151). Sin lugar a dudas la industria donde tuvo mayor éxito fue la norteamericana. En 1907 se estrenó la primera obra de cine serial producida por la Edison *What Happened To Mary?* En la década de los 50 comenzó la decadencia de este formato, en parte por el nacimiento de la televisión y el paso del formato de la pantalla grande a la pequeña. La última obra del cine serial que se conoce fue *Overland the Trail* (1956), de la productora Columbia.

El serial es el antecedente directo de las series de televisión: tenían una estructura muy concreta, solían ser entre 12 o 15 episodios de unos 20 minutos de duración que finalizaban con un cliffhanger dejando en suspense al espectador hasta la siguiente semana. El concepto de cliffhanger nace en este tipo de cine, su significado es precipicio porque a menudo el protagonista quedaba colgado de uno de ellos al final del capítulo. En la actualidad este concepto se extiende a cualquier peligro que pueda acechar al protagonista y que deja la trama abierta para las siguientes entregas.

En España los episodios de las obras seriales solían presentarse en tandas para aumentar la duración de la sesión. Uno de los seriales más famosos que llegaron hasta las grandes pantallas de nuestro país fue *Los tambores de Fu – Manchú* (1940). En la actualidad esta práctica se sigue utilizando con las series norteamericanas ofreciendo en estreno habitualmente dos episodios cada semana. Otros títulos de gran éxito fueron *Dick Tracy* (1937), *Las aventuras del capitán Maravillas* (1941) o *Los peligros de Nyoka* (1942) todas obras de la Republic Pictures Corporation, la productora más importante del cine serial.

LAS SAGAS.

El término saga se utiliza para referirse a una narración con reminiscencias de la epopeya clásica. El relato se suele extender a varias generaciones, se divide en episodios, actos o volúmenes, o de una forma más general la saga cuenta una historia en varias entregas. Este conjunto de narraciones acostumbra a generar un universo ficcional. Los orígenes de las sagas se encuentran en el mundo del cómic y el manga. Un relato seriado en forma de novelas gráficas que por su popularidad comenzaron a adaptarse al medio audiovisual, o viceversa ya que la industria de las sagas y franquicias cinematográficas se retroalimentan y generan contenidos en ambas direcciones. "In the past, popular children's films often inspired comic books, or vice versa. Some of these early franchises extended to an adolescent market (e.g. Superman, Spiderman, Batman & Robin)" (Jay Lemke, 2004: 6). Este hecho también es extrapolable a productos seriados creados para la televisión y videojuegos que pasaron a contar partes de su historia en la gran pantalla. El ejemplo más revelador de este hecho es la franquicia Star Trek (1966) en televisión o Tomb Raider (1996) en el mundo de los videojuegos. En la actualidad, gran parte de la industria de Hollywood se sustenta en este tipo de películas, porque el éxito de las nuevas entregas estaría asegurado con lo que funcionó en el pasado. Algunas de las franquicias cinematográficas que han surgido en Hollywood ha sido de forma accidental, como por ejemplo la serie de películas de Ma and Pa Kettle unos personajes que salieron de la película *The egg and I* (1947) y que causaron furor entre el público, o *Regreso al futuro*, trilogía dirigida por Robert Zemeckis que gracias al éxito de su primera entrega dio lugar a las otras dos películas que se rodaron en paralelo. Otras sagas están pensadas para ser varias películas como por ejemplo *Star Wars* dividida en episodios que narran la historia de una galaxia muy lejana y que han llegado al gran público en tandas de tres o la trilogía de *El Señor de los Anillos*, adaptación de la novela homónima de Tolkien.

En este punto, cabe preguntarse cuál es la gran diferencia entre el cine serial y las sagas en lo que respecta al relato seriado. José Enrique Montegue, en la mesa redonda de la 30ª edición del cine de San Sebastián en 1982 planteó que la similitud es la continuidad y la diferencia el tipo de unidad de cada formato. Existe "la serie en la cual se continúa donde había quedado interrumpida la semana anterior y las series sin continuidad argumental, aunque manteniendo la continuidad de personajes. Esto, sería una fisura, un corte importante a nivel histórico, porque, de hecho, hace mucho tiempo ya que se dejó de hacer el serial con continuación al cabo de una semana, de un mes o de lo que fuese. Tal vez se mantiene hoy en día en algunas formas televisivas, pero normalmente en el cine ya no. Por poner un ejemplo tipo, la serie de James Bond u otras series más o menos recientes mantienen una determinada unidad, pero no una continuidad" (Monterde, 1984: 151). Ejemplos notables de este tipo sagas basadas en personajes sería el ya nombrado James Bond, la saga cinematográfica más larga con un total de 21 películas, el arqueólogo Indiana Jones, o en España el policía corrupto Torrente.

A principios de siglo XX, con el estreno de *X-Men* y el anuncio a bombo y platillo del estreno de la primera entrega de *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo*, se establecieron las bases sin saberlo del cine más comercial que ha reinado en las últimas décadas. Los estrenos en 2001 y 2002, respectivamente, de *Harry Potter* y *la Piedra Filosofal* y *Spider Man* terminaron de dar el golpe. Más allá de remakes y revisiones con los que ya se había experimentado en décadas anteriores, los estudios y productores norteamericanos encontraron un nuevo filón en la adaptación de obras literarias bestseller (además de *Harry Potter* nos encontramos con *Las crónicas de Narnia*, *Crepúsculo* o *Los juegos del hambre*) y la resurrección del cine de superhéroes que había entrado en

decadencia en los años 90, convirtiéndolo en un género más serio y realista dentro de los parámetros de la ciencia ficción. Y en esta vorágine de adaptaciones, sagas y franquicias en la que está inmersa el cine del siglo XXI nos encontramos también con la reinención del cine de aventuras de corte clásico. El mejor ejemplo lo encontramos en la serie Piratas del Caribe, una adaptación que la Disney hizo en 2003 de una de las atracciones más célebres de sus parques temáticos. Y poco después ya se ha adaptado cualquier cosa como por ejemplo Transformes, una SAGA basada en una serie de animación que nació de unos famosos juguetes. Ante esta gran presencia del formato de saga en las grandes pantallas cabe preguntarse si el resurgir de este tipo de cine “¿Viene vía televisión, de haber acostumbrado a los espectadores a esa serialidad, por lo que el cine vuelve a recuperar algo que había dejado de lado durante unos decenios?” (Monterde, 1984: 152) o en cambio ¿es anterior la serialidad que se experimentó en los primeros años del cine y fue esta la que inspiró a las posteriores ficciones para televisión?

2.2 LA RADIONOVELA Y EL RADIOTEATRO

Desde la invención de la imprenta hasta comienzos del siglo XX, y con el aumento de la alfabetización, el papel y la tinta fueron el soporte privilegiado para las historias. La oralidad perdió parte de su relevancia, quedando restringida a los sectores rurales y a las capas bajas de la sociedad. Sin embargo, esta situación sufrió un vuelco con la invención de la radio. Con ella, la palabra conquistó nuevos espacios, nuevos públicos, convirtiéndose en un nuevo soporte para las ficciones. La radionovela, heredera directa del folletín, es un relato dramatizado difundido en capítulos a través de la radio. La duración de cada obra dependía del interés del público. Emparentado con la radionovela encontramos el radioteatro en los que solían transmitirse obras teatrales o incluso películas, pero no divididas por capítulos como las radionovelas. Continuando con la tradición del folletín las temáticas y personajes se asemejaban mucho a las obras decimonónicas. Las radionovelas reflejaban un mundo bipolar de buenos y malos o rico y pobre en el que destacaban temas como la familia, el engaño, la pérdida o las diferencias sociales.

El auge de la radionovela y el radioteatro en España se produjo en una época en la que la censura reinaba en las ondas. Poco antes de que acabara la Guerra Civil española, el 19 de enero de 1937, nace Radio Nacional de España que tendrá el monopolio de la información en nuestro país por más de 30 años. Además, la entonces Unión Radio se transforma en la actual Ser (Sociedad Española de Radiodifusión). A mediados del siglo XX la radio se convirtió en una importante arma de propaganda política no sólo en España, sino en toda Europa que se encontraba inmersa en plena II Guerra Mundial. “El monopolio informativo en manos de la emisora oficial Radio Nacional de España (RNE) va a propiciar que el resto de estaciones, con la cadena SER a la cabeza, se dediquen al entretenimiento. [...] La radio dramática va a erigirse en la protagonista del dial, estableciendo cifras récord de ingresos publicitarios y de audiencias” (Ayuso, 2013: 167 – 168). Así, la radio no sólo era un medio meramente informativo, se convirtió en el principal medio de entretenimiento al que acudían las familias españolas en sus ratos de ocio. No fue hasta los años 50 cuando la radio comenzó a ser asequible a la gran parte de la población española que comenzaba a abandonar los núcleos rurales para trasladarse a las grandes ciudades. Este cambio socioeconómico se tradujo en un aumento de la audiencia, de las inversiones en los programas, de la publicidad y de la calidad y número de emisiones radiofónicas.

“En 1955 hubo oficialmente 1.839.645 aparatos de radio en España. En 1959 se alcanzaron los 2.464.074. La mayoría se concentró en ciudades como Madrid, Barcelona y Valencia. El número de emisoras existentes pasó de 52 en 1946 a 102 en 1955 y a 186 en 1959. [...] En 1946 la duración media diaria de emisión era de seis horas, en 1956 se pasó de las diez horas. En 1946 el importe recaudado por publicidad (que se declaraba de forma voluntaria) era de 16 millones de pesetas. En 1950 se alcanzaron los 31 millones, llegando a 305 millones en 1959.”

(Ayuso, 2013: 171).

Con este panorama los censores revisaban los guiones para que no apareciera nada que el poder político considerara como inapropiado. “El serial, que como bien define Armand Balsebre (2002: 237), “viene determinado básicamente por la serialización de la radionovela: la continuidad argumental y temporal que se establece entre la acción dramática del final de un episodio y la del principio del episodio siguiente”, constituye el método ideal

para asegurarse el mismo público todos los días a la misma hora” (Ayuso, 2013: 171 – 172). Según unos sondeos de audiencia que la empresa Nestlé realizó a comienzos de los años 60, el target de las radionovelas eran mujeres amas de casa que escuchaban varios seriales a lo largo del día. Una de las ficciones radiofónicas que más impacto tuvo fue Ama Rosa, radionovela escrita por Guillermo Sautier Casaseca que comenzó a emitirse en 1959 y contaba las desventuras de Rosa Alcázar que ante la perspectiva de su inminente muerte da en adopción a su bebe recién nacido a una adinerada familia, al no morir finalmente Rosa decide colocarse como ama de cría de su hijo. Sautier Casaseca fue el creador de otros muchos éxitos de la ficción seriada en la radio como Simplemente María o Lo que nunca muere. La radionovela y el radioteatro fueron las estrellas de la programación radiofónica española en aquella época, pero con la llegada y popularización de la televisión, la radio fue perdiendo protagonismo y con ella sus ficciones.

2.3 LAS SERIES DE TELEVISIÓN

Hacia los años 30 la televisión empezó a cobrar vida mirando con especial atención a otros medios como el cine y la radio. Con la llegada de la televisión las fórmulas narrativas que tanto éxito tuvieron en otros medios comenzaron a aplicarse en un medio definido por su cercanía y accesibilidad a todas las clases sociales. Tal y como pasó en el siglo XIX con la novela por entregas, el nacimiento de la televisión está considerado uno de los acontecimientos más importantes del pasado siglo porque su influencia en la sociedad es evidente y llegó a cambiar los hábitos familiares de consumo. El rápido desarrollo que sufrió en tan solo un par de décadas está ligado a los avances, tanto tecnológicos como de contenidos, que se experimentaron en la radio durante la primera mitad del siglo XX. De la radio heredó los tipos de géneros: concursos, magazín, informativos, ficciones, etc.; los horarios de emisión; la serialidad e incluso la forma de dirigirse a la audiencia. La influencia del cine es más notable en las ficciones actuales que se alejan de los temas y personajes folletinescos y buscan una mayor calidad en el género copiando ritmos narrativos como los silencios o la composición de los planos.

Las primeras programaciones televisivas de países tan dispares en aquellos años como Estados Unidos, Alemania, Gran Bretaña, Francia o la Unión Soviética eran muy parecidas. No fue hasta los años 60 cuando se descubrirá el verdadero poder informativo y de creación de opinión que tiene la televisión. En 1960 se celebró el primer debate televisado de las elecciones norteamericanas, lo que supuso un logro para un Kennedy que conquistó al gran público gracias a su buena imagen ante las cámaras frente a un Nixon nervioso, sudoroso y pálido al que no le valió su poderosa voz para convencer a los votantes. Lo que solucionó de cara a las presidenciales de 1968 las cuales ganó gracias al cuidado que se tuvo en su imagen y sus apariciones públicas y en televisión. Pero fue Eisenhower quien comenzó la historia de las campañas electorales en televisión, porque ya en 1952 entendió el poder de llegar a los votantes potenciales masivamente a través de este medio. Gracias a este punto de inflexión la televisión pasó a ser un medio propio con importancia.

A partir de la segunda mitad del siglo XX el medio televisivo comienza a hacerse más coherente y a buscar sus propios géneros tratando de abarcar todos los públicos y los gustos de estos. De entre los géneros que componen la parrilla de cualquier cadena de televisión, sin duda alguna la ficción, en todas sus modalidades, es la que más horas de programación abarca. Aunque de presencia variable según la franja horaria o el día de la semana, lo cierto es que en el cómputo semanal de cualquier temporada podemos estimar que existe entre un 30% y un 35% de dicho género en la oferta de cualquier cadena. La primera serie de ficción que causó furor en Estados Unidos fue *I love Lucy* que estuvo en antena cuatro temporadas, entre 1951 y 1957. En la temática de la ciencia ficción, pero con menos éxito que *I love Lucy*, la pionera fue *Captain Video and His Video Rangers*, que se emitió en la cadena estadounidense DuMont entre junio de 1949 y abril de 1955. Unos años más tarde comienza *Bonanza* (NBC), en 1959, que se convirtió en una de las series más longevas de su tiempo, alargándose hasta 1973, y la primera que apostó por capítulos de una hora de duración, hasta entonces eran capítulos de unos 15 o 20 minutos como en el cine serial. Del mismo año, 1959, también es una de las series más valoradas de todos los tiempos *The Twilight Zone* (conocida en España como *En los límites de la realidad*) emitida por la cadena CBS. Cada episodio de un total de 156, repartidos en cinco temporadas, entre 1959 y 1964, recreaba un relato de fantasía, terror o ciencia ficción, a menudo rematado por un final sorprendente. Otra de las obras de ciencia ficción emblemáticas

de los 60 fue Star Trek: La serie original, que comenzó a emitirse en 1966 hasta 1969 en la NBC y generó toda una franquicia de nuevas series (The next generation: 1987-1994), Deep space Nine (1993), Voyager (1999), Enterprise (2001) y Star Trek: Discovery (2017- ?), esta última producida por Netflix, e infinidad de películas.

El boom de las series en Norteamérica llega con el siglo XXI y la segunda edad de oro de las ficciones televisivas. En los primeros años del 2000 nacieron iconos de este género como: Los Soprano (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007), El Ala Oeste de la Casa Blanca (*The West Wing*, NBC: 1999-2006) CSI (*CSI: Crime Scene Investigation*, CBS: 2000-2015), A dos metros bajo tierra (*Six Feet Under*, HBO: 2001-2005), The wire (HBO: 2002-2008), Lost (ABC: 2004-2010), Mujeres desesperadas (*Desperate Housewives*, ABC: 2004-2012) y House (FOX: 2004-2012). Estas series sirvieron de puente entre lo que estaba por llegar: excepcionales productos de cadenas como la HBO y la AMC con nombres tan destacables como Mad Men (AMC: 2007-2015), Breaking Bad (AMC: 2008-2013), The Walking dead (AMC: 2010-?), Juego de Tronos (*Game of Thrones*, HBO: 2011-?) o True Detective (HBO: 2014-?); y series canónicas de los 80 y 90 de largos recorridos y audiencias millonarias como: El coche fantástico (*Knight Rider*, nbc: 1982-10986), V (*V Invasión Extraterrestre*, NBC: 1983-1985), El Equipo A (*The A-Team*, nbc: 1983-10987), Aquellos maravillosos años (*The Wonder Years*, ABC: 1988-1993), Twin Peaks (ABC: 1990-1991), El príncipe de Bel – Air (*The Fresh Prince of Bel-Air*, ABC: 1990 - 1996), Los vigilantes de la Playa (*Baywatch*, NBC 1991-2001), Expediente X (*The X Files*, FOX: 1993-2002), Friends (NBC: 1994-2004), Urgencias (*ER*, NBC: 1994-2009) o Sexo en Nueva York (*Sex and the City*, HBO: 1998-2004).

En España, Televisión Española (TVE) se fundó en 1952 pero no fue hasta 1956 cuando comenzaron las emisiones regulares en nuestro país. A partir de mediados de los años 60, TVE se convirtió en el único medio, modelo y principal productor de formatos de ficción en España. Estos primeros años de la televisión y su ficción se define fundamentalmente por ser un modelo desprovisto de competencia. En general eran series con un corto recorrido, pensadas para durar una temporada y realizadas por el propio ente televisivo y no por productoras independientes como sucede en la actualidad. Los géneros heredados de la radio como el radioteatro, en este caso teleteatro, quedan obsoleto con la llegada de los años 70' y en cambio la producción de series dramáticas y comedias comienzan a tomar protagonismo desde mediados de siglos hasta los años 90' y la aparición de las cadenas privadas. Otro género que tuvo mucha presencia durante los años 80 y 90 fueron las miniseries basadas sobretudo en la adaptación de obras. Entre los ejemplos más destacables de la ficción televisiva de aquellos años encontramos entre otras obras: Estudio 1 (TVE: 1965-1984), con este programa de emisión diaria comienza la historia de la ficción televisiva en España, el programa consistía en la adaptación televisiva de textos teatrales; Historias para no dormir (TVE: 1966 y 1982) fue una serie compuesta por relatos de terror y suspense, creada y dirigida por Chicho Ibáñez Serrador, esta ficción estaba inspirada en series norteamericanas de temática similar como por ejemplo Alfred Hitchcock presenta... (CBS / NBC: 1955-1965); Los Tele – Rodríguez (TVE: 1957-1958), esta serie es el primer caso de ficción seriada en España ya que introduce una serialidad en la historia y no sólo en la temática como en los ejemplos anteriormente mencionados; Verano Azul (TVE: 1981-1982), esta ficción dirigida por Antonio Mercero fue muy popular entre la audiencia y abrió la puerta a otras ficciones; La huella del crimen (TVE: 1985, 1991 y 2009), la serie se centraba en algunos de los más famosos crímenes sucedidos en España y fue producida por el periodista de sucesos Pedro Costa, además la dirección de los distintos episodios estuvo bajo la mano de importantes directores como Juan Antonio Bardem, Vicente Aranda o Pedro Olea; por último recordar una comedia en la que participaron directores de la talla de Fernando Trueba, José Luis Ganga o Jaime Chavarrí: La mujer de

tu vida (TVE: 1990 – 1994) que coincidió con el nacimiento de los canales privados, y podemos decir que es la primera propuesta de ficción de TVE que tuvo competencia.

En estos primeros 30 años de TVE existía un interés por explorar distintas temáticas en las series y con el paso de los años el panorama televisivo ha evolucionado bastante. El número de canales ha aumentado, el consumo también ha crecido junto con la fragmentación de la audiencia y por supuesto los géneros de ficción también se han visto modificados, mezclándose y creando nuevas formas de contar historias para el gran público. “No cabe duda que la televisión ha llevado la ficción audiovisual al gran público y ha introducido una diversidad de estrategias narrativas que aún continúan alimentando el flujo creativo de la cocina televisiva” (Francés y Llorca, 2012: 260). Con la llegada de las televisiones privadas en 1990 empieza una nueva etapa para las producciones de ficción televisiva en España. Estos años fueron claves para la consolidación de la industria. La ficción nacional poco a poco se hizo un hueco en el prime-time de las televisiones con unas historias que los espectadores sentían más propias y próximas a ellos. A esto se une la transformación de “los hábitos de programación, el reparto del presupuesto publicitario y el sistema productivo” (Diego, 2010: 51). Entre las muchas series de los primeros años de la televisión privada española no podemos olvidar la emblemática serie de Antena 3 *Farmacia de Guardia* (1991-1995) que impulsó la apuesta de las cadenas privadas por las comedias, *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3: 1993-1996) una apuesta por el humor con sabor muy español y por supuesto la exitosa serie de Tele 5 *Médico de familia* (1995-1999) con la que se consolidó el género de las dramedias familiares que aún perdura y con la que empezó la 1ª edad de oro de las series españolas. Por su parte TVE intentó mantener sus audiencias con la puesta en marcha del Taller de telecomedias entre 1990 y 1994 consiguiendo un éxito desigual con sus producciones. Pero sin duda, el boom de las ficciones en nuestro país llegó a partir de 1995 con un espectacular incremento en el número de ficciones. En estos años las cadenas toman conciencia de las ventajas de producir productos propios y las ficciones españolas copan el prime time durante todos los días de la semana desbancando definitivamente a las ficciones extranjeras, sobretodo norteamericanas. Esta segunda mitad de los años 90 es el momento de series como *Hostal Royal Manzanares* (TVE: 1996-1998), *Compañeros* (Antena 3: 1998-2002), *Periodistas* (Tele 5: 1998-2002) o *7 vidas* (Tele 5: 1999-2006).

“El incremento de la ficción de producción española sorprende por su rápido ascenso. En la temporada 1991-92 sólo había un episodio de una serie de ficción entre los 50 programas más vistos, mientras que en la temporada 1994-95 ya se contabilizaban 30 capítulos. La tendencia alcista se consolida a partir de la temporada 1996-97, cuando 37 episodios de diversas series nacionales acaban ocupando los primeros puestos de las audiencias”

(Francés y Llorca, 2012: 264).

Tras estos años de esplendor, el género de la ficción en todas sus vertientes sufre una decadencia a favor de otros formatos nuevos y más innovadores que llegan del norte de Europa como fueron los reality shows y en particular *Gran Hermano* (Tele 5: 2000-?), hasta que en el siglo XXI empiezan a salir nuevas ficciones, de mucha calidad y nuevos géneros como por ejemplo el histórico con ficciones como *Cuéntame cómo pasó* (TVE: 2001-?) o el género fantástico como por ejemplo *El barco* (Antena 3: 2011-2013).

Tal y como ha ocurrido sobre todo en la industria norteamericana, en esta nueva edad de oro de las ficciones televisivas directores de la talla de Steven Spielberg, Mendes, Ballona o Alex de la Iglesia se han dedicado a dirigir o producir series, lo que ha derivado en un aumento de la calidad de las mismas intentando alejar al género de la parte industrial y masiva del medio televisivo y acercándolo en determinados casos más a un producto artístico como se considera el cine. “En el momento culminante de la consagración del género en el siglo XIX también lo cultivaron no sólo escritores hoy poco relevantes sino los grandes creadores de lo que para entendernos se llama el realismo literario. Es decir, Dickens publica muchas veces novelas en forma fragmentada, lo mismo que Balzac. Los grandes creadores de la novela realista española llegan en algún caso a publicar simultáneamente o incluso, como ocurre con Pío Baroja, con anterioridad, alguna de sus novelas por entregas. Tal es el caso de La Busca” (Intervención del público en la mesa redonda de la 30ª edición del Festival de cine de San Sebastian, 1984: 149). La televisión no es más que un mero canal para transmitir historias. Como afirma Vale, para “la joven generación actual, el cine ha reemplazado ampliamente a la novela como la forma de relato del siglo XX” (Vale, 1982: 11). En el siglo XXI son las ficciones televisivas las que han cogido el testigo al cine. Pero al final solo queda la necesidad de contar historias, innata al ser humano. Desde la prehistoria las personas han buscado un medio u otro para comunicarse.

“Los primeros hombres solo conocían sus propias vidas [...] Gradualmente, esta visión se fue ampliando: pueblos que tenían distintas experiencias vitales empezaron a encontrarse. Deseos de información sobre los otros, comenzaron a contar relatos [...] El deseo de vivir otra vida, o de superar los límites de la propia, creció en él”.

(Vale, 1982: 12)

Da igual el medio, las técnicas narrativas, los géneros, los personajes, etc. se heredan de uno a otro, se modifican y evolucionan. Ese es el poder de la narrativa, de la imaginación del ser humano. Siempre existirá una idea, una historia que captive los corazones de los espectadores. No importa la forma si es a través de un libro, de una película o de una serie de televisión. Lo único que importa es el fin: compartir algo que nace del pensamiento y nos ayuda a olvidar por unas horas el mundo que nos rodea. Nos transporta, a cambio, a otros lugares y nos permite disfrutar de otras vidas muy diferentes. De esa necesidad de contar historias subyace una característica única del ser humano: el poder de la imaginación, que impulsa ese deseo por conocer y nos hace avanzar socialmente. La reflexión que plantea Vale tiene su sentido en lo más profundo del alma humana. En el momento en el que los pueblos y culturas comienzan a tener relación entre ellos nace el deseo de información, de conocer al otro y de descubrir lo diferentes o semejantes que somos. Este hecho se mezcló con los mitos e historias inventadas que se gestan en la imaginación y primero de forma oral y luego de forma escrita la ficción fue haciéndose un hueco en nuestras vidas hasta el punto de ser parte imprescindible en nuestro día a día. Con la llegada del cine se subió un nuevo peldaño y aquello que simplemente eran trazos en nuestra mente se hicieron tangibles en la gran pantalla y pasamos de una representación propia de la ficción a una representación social de la misma. Todas las personas comparten esa misma visión y eso hace que sea más poderosa se cabe.

La ficción televisiva no dista mucho de la cinematográfica en este sentido. Hasta, relativamente, hace poco tiempo la televisión era la hermana pequeña del cine. La pequeña pantalla que tiene una penetración mucho más directa en los hogares. La facilidad del consumo de este medio a ayudado a incrementar su éxito. En la actualidad

es muy fácil consumir ficción a través de la televisión. La tecnología unida a la comodidad del medio han ayudado al éxito y la mejora de la calidad narrativa y técnica de las ficciones seriadas. Además, las series gozan de dos grandes ventajas frente al cine y la literatura: la inmediatez y su capacidad por ofrecer relatos abiertos que acompañan a los espectadores y logran una gran identificación con los personajes y sus vidas que, en ocasiones, pasan a ser parte de nuestras propias vidas. El fin y el éxito del relato seriado es sin lugar a dudas este:

“Crear esa posibilidad de ir viviendo paralelamente a la narración, de no separarse de ella, de no verla como algo cerrado, acabado, sino dándole todos los finales, puesto que uno no quisiera que tuviera ningún final [...] No estaba en ese tiempo acabado, cerrado de la obra literaria, sino en algo que continúa y que por lo tanto tiene que renovarse eternamente y que no puede morir”

(Fernando Savater, 1982: 150)

CAPÍTULO 3:

**ESTUDIO NARRATIVO
Y AUDIOVISUAL**

3.1 ELEMENTOS NARRATIVOS

3.1.1 LOS PERSONAJES

“The dramatist who hangs his characters to his plot, instead of hanging his plot to his characters, is guilty of cardinal sin.”

John Galsworthy en *The Inn of Tranquillity* (Some platitudes concerning drama)

Los personajes son uno de los elementos centrales que componen un relato y es esencial definir un método de análisis sobre estos ya que son los encargados de mover la narración mediante sus acciones. Siempre quieren algo y tienen todo tipo de problemas para lograrlo. Los personajes son los que nos guían a través de los mundos inventados y sirven de anzuelo para que el espectador se interese por la historia a la que dan vida. El personaje, entendido como centro y motor de la narración, es “un núcleo invariable del discurso” (Baiz, 2004: 123). A lo largo de los años nadie ha tenido éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente sobre los personajes, probablemente debido a las distintas teorías y perspectivas que se han generado sobre sus funciones dentro del relato y su propia construcción. Si a esto le sumamos que la propia definición del mundo audiovisual implica distintas técnicas en la construcción del personaje ya que desde un punto de vista semiótico son objetos de distinta naturaleza las posibilidades de análisis parecen infinitas. Pavis (1983) ahonda en su libro “Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología” esta distinción entre lo que él denomina “personaje leído y personaje visto”. El personaje participa de una doble realidad muy compleja ya que es un efecto del texto y además una ilusión sónica que reproduce la subjetividad del que escribe, lee o pone en escena al personaje.

La situación extratextual, en otras palabras, la influencia de la realidad en la historia y la subjetividad del receptor, es otro de los problemas que encontramos a la hora de analizar los personajes. “La influencia de los datos de la realidad es tanto más difícil de determinar puesto que están implicados la situación personal, el contexto, el momento histórico, etc. del lector” (Bal, 1990: 89). Pero lo que si es cierto y muy importante es que sobre la base de ciertos datos los personajes se hacen más o menos predecibles. Esta situación no textual crea un marco de referencia sobre el personaje. Los personajes de los que tenemos alguna referencia como público están determinados mucho más que otros personajes, pero en realidad cualquier personaje al que nos enfrentemos es más o menos predecible. Genette afirma al respecto que los personajes no están determinados por su psicología sino por la percepción que el espectador tiene de ese sujeto ficcional y que es codificado por una época.

“En contraste con lo que se puede esperar en un principio, los personajes históricos no están determinados más poderosamente que los legendarios. [...] En ambos casos la imagen que recibimos de ellos está determinada en gran medida por el enfrentamiento entre nuestro conocimiento previo y las esperanzas que este crea, por una parte, y la realización del personaje en la narración por la otra”

(Bal, 1990: 91)

La historia es una sucesión de acciones que en conjunto forman los hechos narrados. Por tanto, sin acciones no hay historia y sin personajes no hay acción. La discusión alrededor de los personajes se centra, desde Aristóteles en dos extremos: el personaje como esencia que actúa o como resultado de una acción. Su dependencia es clara, pero según el autor en el que nos fijemos la importancia de historia o personaje varía. La teoría sobre los personajes de Aristóteles parte de la premisa de que lo principal es la acción y los personajes quedan supeditados por tanto a ésta: “el elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida [...] Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según la acción son felices o lo contrario” (Aristóteles, 2004: 49). Si analizamos un personaje despojándolo de sus aspectos humanos nos encontramos con meros actantes producto de las tramas. Esta es la línea que siguen los formalistas rusos: priorizan la función del personaje dentro de la estructura narrativa y dejan de lado la perspectiva humana que los identifica e individualiza. Propp sugiere que el agente o actor es una categoría funcional, “algo” que realiza o experimenta una acción en el relato. El personaje, en cambio, es un ente de ficción creado por el autor con unas características individuales que lo humanizan y pretenden hacerlo real, aunque no lo sea. Pero tal y como recoge Chatman en su libro “Historia y discurso: la estructura narrativa de la novela y el cine” (1990: 121), dentro de la corriente formalista encontramos autores con una visión más amplia de lo que suponen los personajes dentro de la narración. En 1974, Todorov sigue las propuestas de Propp en lo que se refiere a la visión funcional de los personajes, pero distingue entre dos tipos de narraciones donde la construcción de los personajes ha de ser distinta:

1) Las narraciones centradas en las tramas, como por ejemplo la novela negra, las de aventuras o las de ciencia ficción. En este tipo de relatos los personajes pueden tener cierto carácter estereotipado y predecible, pero no por ello el espectador pierde el interés en la trama.

2) Las que se centran en un personaje y su psicología como por ejemplo “Crimen y Castigo” (1866) de Fiódor Dostoievski o las novelas de Joseph Conrad en las que los personajes son psicologías complejas que nos llevan a través de la acción, provocada, a su vez, por ellos.

“Se olvida, en estos casos, que el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un “ser de papel”. Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes representan a personas, según modalidades propias de la ficción”

(Ducrot y Todorov, 1995: 259)

En la línea más psicológica que plantea Todorov entramos en una perspectiva más naturalista de los personajes. Tanto para el premio nobel de literatura John Galsworthy como para el dramaturgo húngaro Ljos Egri el personaje es “la materia prima fundamental con la que el autor dramático se ve forzado a trabajar” (Egri, 2009: 65). Por tanto, ambos autores sitúan a los personajes de las historias en una posición privilegiada con respecto al resto de elementos narrativos que conforman una obra. Es decir, bajo esta perspectiva no es la acción la que precede al personaje, como sostiene Aristóteles en su Poética, sino que es la construcción del personaje, partiendo de una premisa que resume la historia que se contará en la obra, la que guía las acciones y las tramas que se desarrollan. Desde el punto de vista audiovisual, Chatman considera que existen dos posturas en lo que a personajes se refiere:

1) Por un lado nos encontramos con una visión existencialista que define a los personajes a través de sus atributos y cualidades (biografía, aspectos psicológicos, etc.) Esta sería la visión naturalista a la que nos referíamos antes y que desarrollan autores como Egri o Seger. Desde esta perspectiva, el pasado de los personajes o su “backstory” es lo que confiere coherencia a su comportamiento. En opinión de Bobes, esta “prehistoria” del personaje narrativo está íntimamente relacionada con la condición historicista del ser humano. En cada escena el personaje es una suma de lo que es y de todo lo que ha acumulado a través de su trayectoria anterior. (Bobes, 1990: 49).

2) Por otro lado existe una visión dinámica que entiende que los personajes se definen a medida que representan una acción. Swain (1976) defiende que cada uno de los factores constituyentes de los personajes se organiza alrededor de la acción como son los aspectos externos (la impresión dominante o las etiquetas de reconocimiento) y los aspectos internos (el punto de vista, sus intereses y lo que Swain denomina el potencial climático de la obra). Para Swain la biografía del personaje, su backstory, solo es importante para la justificación de las circunstancias que motiva o explica el porqué de sus acciones.

Todos estos enfoques sobre la naturaleza del sujeto ficcional son complementarios y en cierta forma se necesitan los unos de los otros para dar vida a la narración. Al hablar de personajes nos referimos a muchas cosas a la vez que son distintas según la mirada que las observa. Pavis (1989) sostiene que existen tantas posibilidades de entender un personaje como “capas abstractas” lo componen: desde su funcionalidad como actante hasta su humanización como individuo, pasando por los estereotipos, sus roles o carácter. Para Casetti y Di Chio las tramas están relacionadas con “alguien, acontecimientos y acciones relativas a quién [...] tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular” (Casetti y Di Chio, 1994: 177). Es decir, los autores recurren para el análisis de los componentes narrativos de los personajes a tres ejes fundamentales: como persona, como rol y como actante. Aceptar esta esencia multiforme del personaje como objeto de estudio en un análisis es el comienzo para comprenderlo.

CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

PERSONAJE - ACTANTE.

La principal diferencia entre personaje y persona es que las personas reales podemos ser dueños de nuestros actos. No estamos determinados o prediseñados para hacer algo y los personajes sí. Aunque los vistamos con apariencia o psicología humana los personajes han de estar dispuestos para cumplir una serie de funciones dentro de la trama. Este es el propósito que esos y no otros personajes estén en un momento preciso de la acción. Este es el estrato más básico de significación del personaje. El centro que luego se va cubriendo de características físicas, psicológicas, alegorías, metáforas que ayudan al autor a explicar determinados aspectos de la obra y acercan al personaje a la realidad cultural del espectador. Barthes entiende al personaje como un conglomerado de semas que se reúnen en torno a un nombre propio: “el nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastran la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico)”

(Barthes, Citado por Garrido Domínguez, pag 83). Por su parte, Todorov en su libro “Poética de la prosa” (1939, edición 2003: 9) dice que el análisis del personaje consiste en identificar, clasificar y jerarquizar los ejes semánticos fundamentales, exclusivos o compartidos, que van cerrando el sentido del personaje a través de las transformaciones del texto y del conjunto del relato como sistema. “El personaje es el sujeto de la proposición narrativa. [...] Los atributos, como las acciones, representan el papel del predicado en una proposición y sólo provisionalmente se una a un sujeto” (Ducrot y Todorov, 1995: 260). Por tanto, “la noción de actante remite a una categoría general, independiente de quienes luego la saturen, trátase de humanos, animales, objetos o incluso conceptos, en la medida en que se convierten en núcleos efectivos de la historia” Casetti y Di Chio, 1994: 183)

Propp observó que los personajes de los cuentos variaban en lo que atañe a sus circunstancias, nombre, sexo, edad, características o cualidades, pero sus acciones y funciones dentro de la trama permanecían invariables. Por tanto, para el autor, lo importante a la hora de proceder al análisis de los personajes es identificar que función cumplen, cuál es su acción y no quienes son o cómo y por qué lo hacen. “Podemos decir, anticipando, que las funciones son extremadamente poco numerosas, mientras que los personajes son extremadamente numerosos. [...]Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento” (Propp, 2011: 32-33). Las funciones que enumera Propp (2011: 38 – 75) son una serie de 31 puntos que se repiten en todos los cuentos populares y se suceden siempre de la misma manera, aunque no todas las funciones estén presentes en todas las obras.

- 01) Alejamiento. Uno de los miembros de la familia se aleja.
- 02) Prohibición. Recae una prohibición sobre el héroe.
- 03) Transgresión. La prohibición es transgredida.
- 04) Conocimiento. El antagonista entra en contacto con el héroe.
- 05) Información. El antagonista recibe información sobre la víctima.
- 06) Engaño. El antagonista engaña al héroe para apoderarse de él o de sus bienes.
- 07) Complicidad. La víctima es engañada y ayuda así a su agresor a su pesar.
- 08) Fechoría. El antagonista causa algún perjuicio a uno de los miembros de la familia.
- 09) Mediación. La fechoría es hecha pública, se le formula al héroe una petición u orden, se le permite o se le obliga a marchar.
- 10) Aceptación. El héroe decide partir.
- 11) Partida. El héroe se marcha.
- 12) Prueba. El donante somete al héroe a una prueba que le prepara para la recepción de una ayuda
- 13) Reacción del héroe. El héroe supera o falla la prueba.
- 14) Regalo. El héroe recibe un objeto mágico.
- 15) Viaje. El héroe es conducido a otro reino, donde se halla el objeto de su búsqueda.
- 16) Lucha. El héroe y su antagonista se enfrentan en combate directo.
- 17) Marca. El héroe queda marcado.
- 18) Victoria. El héroe derrota al antagonista.
- 19) Enmienda. La fechoría inicial es reparada.
- 20) Regreso. El héroe vuelve a casa.
- 21) Persecución. El héroe es perseguido.

- 22) Socorro. El héroe es auxiliado.
- 23) Regreso de incógnito. El héroe regresa, a su casa o a otro reino, sin ser reconocido.
- 24) Fingimiento. Un falso héroe reivindica los logros que no le corresponden.
- 25) Tarea difícil. Se propone al héroe una difícil misión.
- 26) Cumplimiento. El héroe lleva a cabo la difícil misión.
- 27) Reconocimiento. El héroe es reconocido.
- 28) Desenmascaramiento. El falso queda en evidencia.
- 29) Transfiguración. El héroe recibe una nueva apariencia.
- 30) Castigo. El antagonista es castigado.
- 31) Boda. El héroe se casa y asciende al trono.

Propp representa estas 31 funciones en siete esferas de acción que corresponden a los arquetipos de personajes que realizan esas acciones – el agresor, el donante, el auxiliar mágico, el mandatario, el héroe, el falso héroe y la princesa-. Estos arquetipos, que desarrollaremos más adelante, son lo que la escuela semiótica-narrativa considera actores, es decir, dotados de un rol temático dentro de la obra. Citando a Mieke Bal, se consideran actores a los agentes que llevan a cabo acciones y advierte que se pueden dar actores que carezcan de un papel funcional en la historia porque ni causan ni sufren acontecimientos funcionales. A los actores que provocan acciones se les denomina actantes, porque tienen que ver con el objetivo final de la historia. Podemos concluir que estas 31 funciones de Propp son meramente descriptivas por lo que por sí solas no pueden ser una base para el análisis. Por esta razón y desde una óptica puramente actancial, Greimas en “Semántica estructural” (1969: 266 – 276, 294 - 297) retoma estas funciones de Propp y las reduce a 20 funciones y 6 actantes definidos por tres tipos de relaciones: de deseo, de relación y de lucha. Este esquema abstracto de análisis, construido sobre tres ejes, explica el funcionamiento y la organización de las estructuras narrativas más típicas (Casetti y Di Chio, 1994: 187).

-SUJETO / OBJETO: Establecen una relación de deseo. Une al deseante o sujeto con el objeto de deseo. Esta relación da lugar a enunciados transformadores ya que el sujeto cambia mediante la acción para conseguir su propósito. Este “hacer transformador” es lo que explica ese papel dinámico del personaje en la estructura narrativa. “El punto de influencia de la acción del Sujeto: representa aquello hacia lo que hay que moverse (dimensión de deseo) y aquello sobre lo que hay que operar (dimensión de la manipulación)” (Casetti y Di Chio, 1994: 184).

-DADOR / DESTINATARIO: Relación de comunicación. Esta correspondencia une al dador y destinatario a través de un objeto de valor, ya que la intención del sujeto en sí misma es insuficiente para obtener su objeto. El dador sería el actor que apoya al sujeto en la consecución de su objetivo. En palabras de Greimas el dador generalmente se plantea como el actante que sabe y “comunica al destinatario no sólo los elementos de la competencia modal, sino también el conjunto de los valores puestos en juego” (Greimas, 1969: 118). El destinatario de este apoyo suele coincidir con el sujeto. “El sujeto y el dador predominan más, o son más activos en un sentido gramatical porque son el agente o el sujeto ya sea de la función de intención/evasión, ya sea de la de dar/recibir” (Bal, 1990:36).

-AYUDANTE / Oponente: Relación de lucha. Estos dos tipos de actantes son diferentes de las dos parejas anteriores porque no tiene una relación directa con el objetivo sino con la acción que relaciona al objeto y al sujeto.

Su función es dificultar o impedir las relaciones de deseo y comunicación. En este eje secundario se incluyen los ayudantes y oponentes a los que Greimas denomina “participantes auxiliares” de la trama. “Es la presencia de ayudantes y oponentes lo que hace que una fábula tenga interés y sea reconocible” (Bal, 1990: 39)

Desde un punto de vista semiológico lo importante del personaje no es su cercanía con la realidad, lo que le hace parecer un individuo, un ser con una densidad psicológica, social o filosófica particular, sino las acciones que lleva a cabo. El método estructural basado en el análisis semiológico de Greimas que plantea Bal parte de una relación teleológica entre los elementos que componen el relato. “Los actores tienen una intención, aspiran a un objetivo. Esa intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desagradable o desfavorable. Los verbos desear y tener indican esta relación” (Bal, 1990: 33). Partiendo de estos tres tipos de relaciones podemos encontrar en una historia distintos sujetos que pueden estar en oposición y que correspondería a las tramas secundarias de una obra. Por tanto, al tener más historias dentro de una principal es necesario realizar una duplicación de los actantes. No son oponentes porque no se opone al sujeto, pero el objeto de su historia puede entrar en contradicción con la búsqueda del sujeto de la primera historia.

“Cuando un actante posea su propio programa, sus propias metas, y actúe para lograr su objetivo será un sujeto autónomo. Es también posible que una fábula tenga un segundo sujeto que no entre en oposición con el programa del primero pero que sea por completo independiente y proporcione una ayuda u oposición accidentales para el logro del primer sujeto”

(Bal, 1990:40).

Otros principios que ayudan a especificar a los actantes con mayor precisión son la competencia y el valor de la verdad. “Podemos postular que cada ejecución presupone la capacidad del sujeto para realizarla. Esta posibilidad del sujeto de actuar, su competencia, puede ser de distintos tipos” (Bal, 1990: 41). Estos tipos de competencia a los que hace referencia Bal son. La determinación o voluntad del sujeto para realizar la acción, y el poder o el conocimiento necesarios para conseguir su objetivo. Por otra parte, el último factor que menciona Bal para especificar a los actantes en el proceso del análisis semiológico es el valor de la verdad. Esto no es importante en lo que respecta al sujeto, sino también en lo que se refiere a los ayudantes y oponentes. “A menudo sólo son apariencia, y en realidad demuestran ser lo contrario. Un traidor aparece como ayudante pero en el curso de la historia acaba demostrándose como oponente” (Bal, 1992: 42). En este sentido Greimas plantea un cuadro semántico vinculado virtualmente por la relación de ser y parecer de los personajes a partir del cual el personaje puede ser verdadero (si es lo que parece y parece lo que es), falso (si ni es lo que parece ni parece lo que es), oculto (es pero no parece lo que es) y engañoso (parece que lo es pero no lo es). Esta relación semántica es necesaria para explicar el nivel paradigmático de la teoría semiótica de los personajes ya que es necesaria la unión de enunciados diversos, opuestos y contradictorios para el buen desarrollo de la acción.

ARQUETIPOS.

Los autores de la Grecia clásica entendían que los personajes eran una imitación de las características humanas. Garcia Berrio afirma que estas características eran tan definitivas que acabaron convirtiendo a una serie de personajes recurrentes en arquetipos que se han ido reproduciendo y reciclando a lo largo de los años. “Los personajes habían de cumplir una serie de rasgos característicos a través de los que se les solía conocer. De tal

modo que el nombre de la cualidad peculiar era tan definidor para ellos como el suyo propio» (García Benio, 1977: 155). Según la definición de Carl Jung (2002), los arquetipos son aquellas imágenes ancestrales autónomas constituyentes básicas de lo inconsciente colectivo. Debido a esto, los arquetipos son personajes muy reconocibles y un recurso habitual en las obras cómicas a las que les interesa exagerar unas características para provocar la parodia. Aun así, los arquetipos están presentes en todo tipo de ficciones, sobre todo porque son muy útiles para llevar a cabo determinadas acciones que hagan avanzar la trama sin necesidad de buscar justificaciones innecesarias que ralenticen la narración. Las características de los arquetipos están íntimamente relacionadas con las funciones de las que hablábamos en el apartado anterior. Pueden entenderse como los actantes caracterizados semánticamente. Es decir, convertidos en actores. De esta manera Propp estableció siete esferas de acción asociadas a siete arquetipos de personajes que agrupan las 31 funciones que se repiten una y otra vez en los cuentos de hadas (Propp, 2011: 91 – 92).

1ª Esfera – El agresor: aquel que acarrea las desgracias. Comprende la fechoría, el combate y las otras formas de lucha contra el héroe.

2ª Esfera – El donante: el que da el objeto mágico al héroe. Está relacionada con la preparación de la transmisión del objeto mágico y el paso del objeto a disposición del héroe.

3ª Esfera – El auxiliar: el que ayuda al héroe en su recorrido. Incluye el desplazamiento del héroe en el espacio, la reparación de la fechoría o la carencia, el socorro durante la persecución y la transfiguración del héroe. Para Propp (2011: 94) hay varias clases de auxiliares que depende del número de funciones que cumpla:

- Los auxiliares universales: cumplen las cinco funciones que le corresponden al auxiliar.
- Los auxiliares parciales: Son aptos para encargarse de determinadas funciones.
- Los auxiliares específicos: Solamente se encargan de cumplir una función. Esta categoría solo incluye a los objetos.

4ª Esfera – La Princesa y el Padre (no tiene que ser necesariamente el Rey): La princesa encarna el objeto/personaje buscado. Incluye entre sus funciones: la petición de realizar tareas difíciles, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe y en consecuencia el reconocimiento del héroe verdadero, el castigo y el matrimonio. Por lo general el padre es el encargado de castigar al falso héroe y mandar las tareas difíciles con el objetivo de conseguir a la princesa.

5ª Esfera – El mandatario: Corresponde a un momento de transición en la historia y solo incluye el envío del héroe.

6ª Esfera – El Héroe: Incluye la partida para iniciar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante y el matrimonio. La primera función caracteriza al héroe – buscador y el héroe – víctima completa las demás.

7ª Esfera – El falso héroe: O el antagonista. Comprende, igual que el héroe, la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante (en este caso siempre de forma negativa) y como función específica las pretensiones engañosas.

Lo normal sería que un único personaje ocupara su correspondiente esfera de acción, pero es posible que un solo personaje pueda ocupar varias esferas de acción. Por ejemplo: el padre es mandatario y, además, se convierte en donante si da un objeto mágico al héroe. O un auxiliar se vuelve un traidor e intenta hacerse pasar por el auténtico héroe. También es posible que en una sola esfera de acción entren varios personajes. Por ejemplo, puede

que haya varios villanos dentro de la misma historia. Si los arquetipos son representaciones de determinadas características de las personas se puede realizar una clasificación de arquetipos basándose en cualidades psicológicas. Fijándose en la catalogación que propuso Hipócrates, Sánchez Escalonilla (2001: 279 - 280) hace una clasificación de los personajes fijándose en los temperamentos que definen a cada arquetipo.

- **Sanguíneo:** Son personajes equilibrados y simpáticos, buenos comunicadores, sociables y emprendedores. Afrontan los problemas con calma y son afables y seguros de sí mismos.
- **Colérico:** Actúan llevados por el impulso. Son precipitados y espontáneos, incapaces de ocultar opiniones y sentimientos, que suelen brotar en sus explosiones de ira.
- **Flemático:** Reflexivos, silenciosos e imperturbables. Miden siempre sus palabras, dominan sus pasiones y saben guardar secretos.
- **Melancólico:** Tímidos, sensibles y fáciles de herir. Mienten con frecuencia para ocultar sus sentimientos. Se ruborizan con facilidad y, a menudo, disfrazan con una falsa euforia sus depresiones de ánimo. Las decisiones rápidas son una tortura para ellos. Su inestabilidad provoca compasión y ofrecen una imagen de desamparo muy atractiva para los personajes femeninos.

En esta misma línea, Linda Seger (1999: 74 - 76) recoge los tipos de personalidades que propuso Carl Jung. Los seres humanos pueden clasificarse en:

- Introvertidos:** Son solitarios y suelen determinar sus hechos por el pensamiento y no por la propia acción. Prefieren el mundo de los sueños, los sentimientos y las fantasías.
- Extrovertidos:** Este tipo de personalidad se siente segura en sociedad y se relacionan fácilmente con el resto de personajes. Prefieren el mundo externo de las cosas, las actividades y las personas. Sus hechos se ven determinados por la acción más que por la razón.

A su vez, el autor dividió en cuatro tipos funcionales estos dos tipos de personalidad:

- Sensitivos:** Se relacionan con el mundo que les rodea a través de los sentidos, observar y escuchar, y suelen ser más vulnerables y delicados. Jung catalogó esta función como irracional ya que se relaciona más con las percepciones que con los juicios racionales.
- Cerebrales:** Analizan las situaciones para poder identificar el problema y tomar el control. Estas decisiones se basan en principios y no en sentimientos por lo que se pueden definir como sujetos lógicos, objetivos y metódicos.
- Intuitivos:** Son sujetos soñadores, llenos de ideas y planes. Suelen confiar en sus presentimientos y esa característica es la que los mueve a actuar. La percepción es una de las funciones que define a este tipo y trabaja fuera de los procesos conscientes típicos. Es irracional o perceptiva como la sensación, pero surge de una compleja integración de grandes cantidades de información, más que una simple visión o escucha como sucede en los sensitivos.
- Sentimentales:** Son amables, afectuosos y francos. Según Jung, Esta es una cuestión de evaluación de la información como sucede en los sujetos racionales, pero en este caso no desde el cerebro sino desde el corazón.

El problema con estas clasificaciones basadas en las características psicológicas de los personajes es que es difícil encontrarlos en estado puro dentro de las ficciones por lo que la mezcla de algunas características de unos y otros conforman personajes más complejos, aunque basados en arquetipos. Los personajes “tenderán a conseguir información sobre el mundo que les rodea a través de las sensaciones o de la intuición y utilizarán el cerebro o bien los sentidos para procesar esta información” (Seger, 1999: 76).

Vogler afirma en su libro “El viaje del escritor” que “existen más arquetipos, tantos como cualidades humanas susceptibles de aparecer dramatizadas en las historias” (Vogler, 2002: 23). En realidad, esto es completamente cierto y podríamos enumerar infinidad de arquetipos (el afeminado o la marimacho, el avaro, el borracho, el bromista, el bufón, la chica guapa habitualmente rubia, el trotamundos, el compinche, el competidor, el friki, el joven angustiado, la mujer fatal, el príncipe azul y un largo etcétera). El uso de los estereotipos, según la perspectiva de Jung son “una tendencia innata a generar imágenes con intensa carga emocional que expresan la primacía relacional de la vida humana” (Jung, 2002: 13). Entre los más recurrentes el autor cita los siguientes como emanaciones de la personalidad del héroe o protagonista de la historia (Vogler, 2002: 65 – 109)

EL HÉROE: el arquetipo del héroe representa aquello que Freud denominó ego, que busca su identidad en el transcurso de la historia y supera sus límites para convertirse en el “yo”. Su propósito dramático dentro de la obra es proporcionar al espectador una ventana hacia la historia y conseguir la identificación de estos con los hechos narrados. Esta identificación se logra mediante una serie de cualidades reconocibles por todos. “Estas características responden a unas motivaciones universales inteligibles para todos: el deseo de ser comprendido y amado, de tener éxito, sobrevivir, ser libre, obtener venganza, remediar el mal y expresarse” (Vogler, 2002: 66).



Figura 1: La relación del héroe con el resto de arquetipos. Vogler, 2002: 62

El uso de un arquetipo no debe ser excluyente para crear un personaje único y original, ya que las características arquetípicas le dan la dosis de universalidad, pero la combinación de cualidades que entren en conflicto son las que logran atraer el interés del público. “Un personaje que evidencia una combinación única de impulsos contradictorios, tales como la confianza y la sospecha o la desesperación y la esperanza, siempre parecerá más realista y humano que uno que sólo muestre un rasgo de su carácter” (Vogler, 2002: 67). Pero las cualidades que representa el héroe no pueden ser todas perfectas, ha de tener defectos que le humanicen y le proporcione un arco argumental en el que pueda crecer. El crecimiento es una de las funciones principales que propone Vogler, pero además debe ser el foco de la acción, sacrificarse por algo mayor que le defina como héroe y muy relacionado con esta última, enfrentarse de alguna forma con la muerte. Las cualidades heroicas no son únicas del personaje protagonista, manifestar estas en otros personajes como por ejemplo el antagonista o algún compañero es un recurso narrativo muy efectivo que da un giro a la trama. Partiendo de la necesidad de un héroe redondo con numerosas cualidades y no una sola podemos encontrar muchos subtipos de este arquetipo:

-**Héroes resueltos**: Muy activos y comprometidos con la aventura.

-**Héroes reticentes**: Están llenos de dudas, que necesitan motivaciones externas

-**Antihéroes**: Este arquetipo no es el antagonista, sino un tipo muy concreto de héroe. “Uno que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción de la sociedad, pero hacia quien el público principalmente siente simpatía” (Vogler, 2002: 72).

-**Héroes sociables o solitarios**.

-**Héroes catalizadores**: “Figuras centrales que pueden actuar heroicamente, pero que no sufren grandes cambios, dado que su función principal consiste en provocar transformaciones en otros” (Vogler, 2002: 74).

EL MENTOR (El anciano o anciana sabios según la denominación de Campbell): Se manifiesta en aquellos personajes que enseñan, cuidan y dan ciertos dones a los héroes. Personifica las aspiraciones más elevadas del héroe, aquello en lo que se convertirá si no decae en el camino. Como funciones dramáticas principales, este arquetipo tiene la enseñanza, ser la conciencia y motivación del héroe y proporcionar un “obsequio o don” al héroe. Como veíamos antes este sería el papel de dador o donante que planteaba Propp. “Puede tratarse de un arma con poderes mágicos, una pista o información de suma importancia, algún remedio o alimento mágico o, sencillamente, un consejo que salvará su vida” (Vogler, 2002: 78). Como en el arquetipo de héroe, el “mentor” también tiene muchos subtipos dependiendo de las características o cualidades que le vistan:

-**El mentor oscuro**: Este subtipo de mentor puede utilizarse para crear confusión en el público. Su función sería poner obstáculos en el camino del héroe para forzar su crecimiento.

-**Los mentores caídos**: Son mentores que aún están recorriendo su propio camino hacia el “yo” por lo que también crece a lo largo de la trama igual que lo hace el héroe. Estos mentores son “muy útiles para adjudicar tareas, asignar misiones y poner una historia en movimiento. Por esta razón suelen incluirse en el reparto de aquellas historias que habrán de tener continuación” (Vogler, 2002: 83).

-**Mentores múltiples**: En una misma historia pueden aparecer varios personajes que cumplan, cada uno, las funciones del mentor. Es decir, uno será la conciencia del héroe, otro su dador, otro su motivación, etc.

-**Los mentores cómicos**: Este mentor es común en las comedias románticas. Correspondería al papel del compañero del protagonista que le proporciona consejos de amor que probablemente no sean muy adecuados y situaran al protagonista en situaciones cómicas. “Con mucha frecuencia este consejo parece conducir al héroe a calamidades temporales, si bien en última instancia servirá para solucionar el conflicto” (Vogler, 2002: 84).

-**El mentor como chamán**.

EL GUARDIÁN DEL UMBRAL: Se encarga de colocar obstáculos en cada etapa de su camino que el héroe ha de superar o sortear para continuar su crecimiento. Este arquetipo de personaje no es el villano principal pero si pueden ser secuaces de este que le ayudan en su misión de antagonista. En las historias, la función dramática principal que desempeñan es la de obstáculo y este puede presentarse en multitud de formas. “Podemos encontrar guardias fronterizos, centinelas, vigilantes nocturnos, oteadores, guardaespaldas, bandidos, editores, porteros, examinadores o quienquiera que tenga como función impedir temporalmente el paso del héroe y poner a prueba sus poderes” (Vogler, 2002: 90).

EL HERALDO: Suele aparecer a lo largo del primer acto y su cometido es desafiar al héroe antes de la llegada

de un gran cambio. Su función psicológica es transmitir al héroe que se avecina un gran cambio que dará inicio al segundo acto de la historia. Su función consiste en motivar al personaje para que se produzca ese cambio.

LA FIGURA CAMBIANTE: De este arquetipo, dice Vogler, que es difícil de localizar por su propia naturaleza cambiante. Vogler lo define como una figura, habitualmente del sexo opuesto, cuya principal característica es que siempre varía desde la perspectiva del héroe. “Estos personajes cambian su aspecto, humor, talante o estado de ánimo, de manera tal que el héroe y el público encuentran dificultades para interpretarlos” (Vogler, 2002: 95). Este arquetipo es lo que Carl Jung denomina “ánima / animus” “el a priori de los estados del ánimo, reacciones, impulsos y de todo aquello que es espontáneo en la vida psíquica. [...] Pese a que pareciera que el anima abarca la totalidad de la vida psíquica inconsciente, es sin embargo sólo un arquetipo entre otros muchos” (Jung, 2002: 33). El Animus es la vertiente masculina de la personalidad femenina, y el Anima es el arquetipo de lo femenino en la mente del hombre. Ambas están relacionadas con las ideas que sea asocian a los roles de género. Su función dramática es expresar la duda y el suspense dentro de la trama por eso este tipo de arquetipo está muy presente en los thrillers. Uno de los tipos más frecuentes de figura cambiante es el conocido como “femme fatale”, es decir la mujer entendida como tentación y este arquetipo es tan antiguo como el propio libro del Génesis. La figura cambiante acostumbra a estar presente en otros arquetipos, como en el del héroe o el antagonista, durante momentos concretos de la trama.

LA SOMBRA: Representa el lado negativo del héroe. Según Jung representa todo aquello de nosotros mismos que queremos que permanezca en secreto, porque es moralmente reprobable o porque es demasiado íntimo. Por norma general, las cualidades arquetípicas de la sombra se proyectan sobre el papel del villano y los enemigos del héroe. Su función dramática consiste en desafiar al héroe. “A menudo se ha dicho que una historia es tan buena como lo es el villano que describe, dado que un enemigo poderoso obliga al héroe a superarse y aceptar el reto” (Vogler, 2002: 102). Tal y como sucede con la figura cambiante, la sombra también puede ser una máscara de otros arquetipos que utilicen sus cualidades en un momento concreto de la trama. Este arquetipo es un recurso muy adecuado para entender a los villanos de las historias y profundizar en los aspectos oscuros de la figura del héroe.

EL EMBAUCADOR: Se asemeja a lo que Jung denomina Trickster. Plasma las energías de la malicia y del deseo del cambio. Los personajes como el bufón o secuaces cómicos del villano encarnan por lo general este arquetipo. Se encargan de hacer que tanto el héroe como el espectador frene en seco en la historia y tengan una dosis de realidad sobre lo que realmente está pasando. “Aportan cambios y transformaciones saludables, a menudo tras centrar la atención sobre el desequilibrio o la absurdidad de una situación psicológica estancada” (Vogler, 2002: 106). Es habitual encontrar este arquetipo unido también al del héroe asemejándose al héroe catalizador del que hablábamos en líneas anteriores. “Los héroes de la comedia, desde Charlie Chaplin a los hermanos Marx son embaucadores que subvierten el estatus quo y consiguen que nos riamos de nosotros mismos” (Vogler, 2002: 109)

Como han investigado y afirmado todos estos autores el estudio de los personajes arquetipos nace del análisis de los mitos y los cuentos, por lo que su repetición continua aun en nuestros días podría hacer pensar que su uso dentro de una obra haría que esta resultara predecible o repetitiva. En cambio:

“Los personajes recurrentes en el mundo de los mitos tales como el joven héroe, el anciano o anciana sabios, la figura que cambia de aspecto, el antagonista sombrío y escurridizo son estereotipos. Desde una óptica psicológica resultan válidos y describen las emociones con mucho realismo, aun cuando nos presenten acontecimientos fantásticos, irreales o sencillamente imposibles”

(Vogler, 2002: 43)

Este razonamiento de Vogler es así ya que las obras se dan dentro de una cultura o grupo y los mitos refuerzan ese sentido cultural de las obras por lo que le da una mayor profundidad a la trama. Esta repetición apoyada en el mito es a lo que Vogler se refiere como “viaje del héroe”: “Todas las historias están compuestas por unos pocos elementos estructurales que encontramos en los mitos universales, los cuentos de hadas, las películas y los sueños. Comúnmente se los conoce por el nombre del viaje del héroe” (Vogler, 2002: 31) Estos arquetipos que propone Vogler son los andamios de ese “viaje” en el que se convierte la historia que estamos contando en el que necesariamente los personajes tienen que ir creciendo y evolucionando hasta alcanzar sus metas a través del conflicto.

En la misma línea de asociación de funciones psicológicas y dramáticas a un tipo de personaje que hace Proop y Vogler, los norteamericanos Melani Anne Philips y Chris Huntley crearon en la década de los 90 un software llamado “Dramatica” destinado a facilitar la escritura de libros y guiones para cine y televisión (<http://www.dramatica.com>). En esencia, este software se basa en la construcción de personajes arquetipos que representan de forma objetiva una serie de funciones dentro de lo que ellos denominan “story mind”. Philips y Huntley parten de la premisa que los personajes son los encargados de hacer avanzar la acción y que a partir de una serie de funciones dramáticas asociadas a pares opuestos de personajes arquetipos se pueden construir personajes complejos “Archetypes exist as a form of storytelling shorthand. Because they are instantly recognizable. [...] There are eight Archetypal Characters: Protagonist - Antagonist, Reason - Emotion, Sidekick - Skeptic, Guardianand – Contagonist” (Philips y Huntley, 2001: 28). Además, estos pares opuestos quedan definidos por el tipo de decisiones que toman y las acciones que realizan.

CONDUCTORES	PASAJEROS
<p>-Protagonista: Conductor principal de la historia, busca resolver el problema de la trama.</p> <p>-Antagonista: Su intención es impedir que el protagonista tenga éxito en la consecución de sus metas.</p>	<p>-Razón: Es la aproximación racional a la resolución del problema.</p> <p>-Emoción: Es la aproximación emotiva, desorganizada y frenética a la resolución del problema.</p>
<p>-Guardián: Representa a la conciencia o el maestro que se encarga de ayudar al protagonista eliminando los posibles obstáculos que pueda encontrar en el camino.</p> <p>-Contagonista: Simboliza la tentación que hace que el protagonista se desvíe de sus metas.</p>	<p>-Apoyo: Encarna la confianza o la fe en la misión del protagonista.</p> <p>-Escéptico: Personifica la duda y la desconfianza.</p>

Tabla 1: Arquetipos según “Dramatica”.

“As a group, the Archetypal Characters represent all the essential functions of a complete Story Mind, though they are grouped in simple patterns. Because the Archetypes can be allied in different ways, however, a degree of versatility can be added to their relationships” (Philips y Huntley, 2001: 34). Según estos autores con estos pares se podría conformar una obra de cualquier género o trama. Los principales o “conductores” serían el protagonista / antagonista y el guardián / contagonista. “In simple stories, the Protagonist, Antagonist, Guardian, and Contagonist are all major drivers of the story.” (Philips y Huntley, 2001: 35). Pero estos personajes han de estar reforzados por otros dos pares de arquetipos secundarios o “pasajeros” que existen gracias a los primeros, pero sin ellos la trama perdería fuerza. Estos secundarios necesarios serían: razón / emoción, apoyo / escéptico.

PERSONAJE - PERSONA.

La ficción tiende a humanizar a sus personajes lo que supone dotarles de una psique, una personalidad o una ideología que los concrete e identifique dentro del mundo ficcional, pero también cumplen unas funciones y en muchas ocasiones su definición psicológica y el planteamiento de sus motivaciones no son importantes para el desarrollo de las tramas. Este sería el nivel más superficial, el “componente figurativo” tal y como lo define Greimas. La figuración sucede cuando los actantes se visten con elementos semánticos concretos y pasan a ser reconocibles por el espectador. En primer lugar, cabe preguntarse qué son los personajes para poder analizarlos como parte de la narración y así definir sus elementos constitutivos. En este sentido, Carlos Castilla del Pino dice en su libro “Teoría del personaje” (1989) que los personajes son individuos escogidos por el autor y dotados de una “hiperidentidad” que hace referencia a un grupo o una sociedad. “Cada época hace y precisa de personajes. Cada grupo, en cada época, produce sus personajes” (Castillo del Pino, 1989: 20). Muchos autores se han encargado de realizar retrospectivas históricas sobre la concepción de lo que significa “personaje” en cada época. Pero lo cierto es que estos estudios no son más que una mirada a la concepción de “persona” de cada momento. Aun así, los personajes tienen que ser personas singulares que hagan cosas concretas, en un espacio dado y durante un tiempo determinado.

La identificación que Casttei y Di Chio hacen del sujeto ficcional con rasgos y características humanizadas le confiere un aspecto real al personaje, da más verosimilitud al relato, pero no puede ser excluyente de otros aspectos. Hamon (1977: 115 -117) apunta que las nociones de personaje y persona se confunden continuamente y por esta razón una concepción de personaje no puede ser independiente de una concepción de persona. Sin embargo, un análisis basado en esta metodología, acaba sacrificando todo su rigor teórico al recurrir a “psicologismos”. Por tanto, el estudio de la personalidad y del “backstory” de los personajes de ficción ha de realizarse siempre que esta personalidad real sea concebida como una convención, tal y como apunta Chatman: “Si aplicamos a los personajes la psicología de la personalidad debería ser algo que hagamos conscientemente [...] Se debe insistir que es una convención (y no una inevitabilidad) el transferirlo a los seres de ficción” (Chatman, 1990: 116). Los personajes han de considerarse, desde esta perspectiva, una representación cultural, fragmentada y estereotipada de la persona, no una representación de una persona en concreto.

“¿Los personajes de ficción se inspiran directamente en la realidad? Está claro que no, al menos en proporción de uno a uno. [...]En mi caso, lo que les ocurre a los personajes a medida que

avanza el relato sólo depende de lo que descubro acompañándolos; de cómo crecen, en suma. Algunos crecen poco. Cuando crecen mucho empiezan a influir ellos en el desarrollo de la historia, no al revés. [...] Las historias siempre acaban hablando de gente, más que de acontecimientos. Es otra manera de decir que el motor son los personajes”

(King, 2011:122)

Aunque existen distintas clasificaciones o modelos para caracterizar a los personajes del mundo audiovisual podemos concluir que todos coinciden que en el fondo es la acción la forma de exteriorizar el carácter de los personajes. Es decir, a la hora de construir un personaje podemos partir de su dimensión psicológica, como explica Egri, pero es a través de sus actos cuando todo ese trabajo previo del autor por conformar un personaje realista se hace patente en la narración. Mortalidad, universalidad, humanidad, imprevisibilidad y coherencia son rasgos importantes que han de tener los personajes para que exista una conexión con el espectador, aunque pertenezcan a una galaxia muy muy lejana. Egri define a los personajes a través de tres dimensiones: la física, la sociológica y la psicológica. Estas tres dimensiones son las que dan a los personajes de ficción ese aspecto de humanidad que hace que los espectadores conecten y se identifiquen con las tramas. Cuando los personajes de una historia no están bien contruidos pueden generar cierto descontento y rechazo en los espectadores al carecer de carisma o ser planos y no transmitir las emociones que los espectadores buscan al ver una ficción. Las tres dimensiones que propone Egri (2009: 69 - 70) son:

- 1) Dimensión física:** El nombre del personaje, su edad, sexo, aspecto físico y gestos característicos.
- 2) Dimensión psicológica:** La personalidad, actitudes, habilidades, temperamento, metas y conflictos internos del personaje.
- 3) Dimensión sociológica:** La clase social a la que pertenece, su educación, religión, nacionalidad, ocupación y hobbies.

“Más allá de los detalles físicos y sociales, también debemos crear una autenticidad emocional. La investigación del autor debe tener como resultado un comportamiento creíble de los personajes. De acontecimiento en acontecimiento, las causas y los efectos deben resultar convincentes y lógicos”

(Mckee, 2011: 232).

Lejos de entender esta estructura básica que propone Egri como una simple enumeración de características del personaje el autor va más allá y dice que es necesario que el personaje se construya dentro de un universo de motivaciones, causas y efectos que hacen del personaje lo que verdaderamente es. “Los personajes hacen verdaderas profesiones de fe y declaraciones de principios, pero al mismo tiempo nos vemos conducidos a planteamos la cuestión de la validez de su discurso, a sospechar que éste no se debe tomar forzosamente al pie de la letra, que ellos pueden mentirse a sí mismos y que su pensamiento no es toda su palabra” (Chion, 2002: 10). La construcción dialéctica que propone Egri, y desarrollaremos más adelante, parte de la necesidad de confrontaciones internas en el personaje necesarias para conocerlo “no solo como son actualmente, sino como serán mañana o dentro de unos años” (Egri, 2009: 93). Dentro de esta construcción dialéctica es importante mantener

la coherencia, una de las características más significativas en la construcción de los personajes. Esta coherencia ha de ir de la mano de los aspectos psicológicos del personaje y servir para el desarrollo de la trama. “Cada personaje sabe, como lo sabe cada persona, dentro de qué límites ha de desenvolver su actuación. [...] Si los transgrede, o si por error su conducta resulta inadecuada, se expone a que sobrevenga una crisis de su personajidad” (Castilla del Pino, 1989: 31). Esta conducta inadecuada es esa incoherencia que rompe las reglas del relato, pero es importante incorporar lo que Linda Seger denomina “cosas sorprendentes e ilógicas” (Seger, 1999:35) para lograr personajes únicos. “Si sólo crea personajes coherentes, éstos serán más bien planos. Pero si añade algunas paradojas, sus personajes serán más singulares. Y, si desea hacer que sus personajes sean más profundos, puede añadir otras cualidades. Puede ampliar sus emociones, sus actitudes y sus valores”. (Seger, 1999: 41).

“Mi trabajo es procurar que los personajes de ficción tengan un comportamiento que sea a la vez útil para la historia y verosímil a la luz de lo que sabemos de ellos. [...] Si tú cumples el tuyo, tus personajes cobrarán vida y empezarán a actuar por sí mismos”

(King, 2011: 125)

La caracterización del personaje es un aspecto que requiere el conocimiento del comportamiento y el pasado del personaje como punto de partida para el desarrollo de las acciones. Lo más probable es que la mayoría de la información jamás llegue a contarse, pero es decisivo para formular una historia y personajes verosímiles. Field afirma que el personaje es lo que hace, su dimensión interior es el “backstory” o biografía y su exterior es lo que cuenta su presente diegético y se revela a través de sus acciones. El “backstory” es, por tanto, un recurso que, bien utilizado, le da profundidad a las obras. Más aún si se tratan de narraciones largas como por ejemplo las sagas o las series de televisión, ya que se plantean líneas de desarrollo y el “backstory” puede ayudar a presentar desarrollos y giros futuros de las tramas. “La historia de fondo no sólo caracteriza, desarrolla y enriquece al personaje, sino que a menudo juega un papel clave en la creación de personajes verosímiles” (Seger, 1999: 63).

La ausencia de un **backstory** también puede ser un recurso narrativo a la hora de crear personajes. Sobre todo, en los personajes cinematográficos en los que la información sobre su pasado es indistinta para el desarrollo y funcionamiento de la trama. Como ejemplo centremos nuestra mirada en los personajes de “La naranja mecánica” (1962) de Stanli Kubrik. La psicopatía de los personajes, en la que se centra la narración, no viene justificada en ningún momento por las experiencias previas de los sujetos narrativos porque no es el objetivo que persigue la película. Otras veces ocultar ese backstory es un recurso narrativo del propio autor para sorprender a los espectadores. Por ejemplo, en la saga “Canción de hielo y fuego” (1996 - Actualidad) de George R.R. Martin, nos encontramos con Ned Stark, un personaje caracterizado por su integridad y fidelidad desde el primer momento pero que al parecer le fue infiel a su esposa y fruto de aquel desliz tuvo un hijo bastardo. Esta incoherencia del personaje llama mucho la atención, tanto que internet se llenó de teorías sobre la supuesta infidelidad que tras cinco libros aún no ha sido resuelta (aunque en la última temporada de la adaptación de esta obra a la pequeña pantalla, “Juego de Tronos” (2011 - Actualidad) se resuelve el misterio). En este caso, el no conocimiento del pasado del personaje juega a favor de la trama, manteniendo a lo largo de la narración un misterio que suponga un giro en la historia.

La identidad de un personaje contiene cierta información que limita otras posibilidades y estas posibilidades las podemos relacionar directamente con su posición y capacidad actancial. Por ejemplo, si nos referimos a un personaje femenino, con un simple “ella” podemos deducir una serie de características propias del género femenino. Esta situación no textual crea un marco de referencia sobre el personaje. Si en las obras literarias esta determinación es importante, en las obras audiovisuales es mucho más poderosa, porque, aun sin decir nada, el espectador tiene mucha información como por ejemplo la edad, el sexo, la clase social, etc. que llevan al público a tomar sus propias conclusiones de antemano y estas han de ser coherentes con sus acciones. El personaje audiovisual debe atender a otras facetas que lo definen que van más allá de lo que el autor escribe. Vanoye (1979) destaca que los personajes filmicos son el resultado de lo que prevé el autor en el guion más la aportación del actor que le da vida en la pantalla. La “audiovisión” (Chion, 1993), limita al personaje y sus características. Los decorados, el maquillaje y vestuario, la iluminación o la composición del plano pueden contar muchas más cosas de las que pensamos. Fernández Díez (1996: 31-37) plantea cuatro facetas dentro de la narración audiovisual a través de las cuales los personajes manifiestan su personalidad:

-LA PRESENCIA: “El personaje es una imagen en pantalla, una imagen significativa, que transmite información y expresión con su sola presencia física” (Fernández Díez, 1996:31). La presencia es un rasgo inicial que en el medio audiovisual se ha de tener muy presente ya que esta primera valoración hace que el espectador se siente más o menos cómodo con el personaje ya que sólo con ese primer contacto visual con su aspecto físico podemos especular sobre su vida, su clase social o su carácter. Dentro de la presencia también debemos tener en cuenta todas las características artificiales que rodean al personaje como por ejemplo su forma de vestir, de moverse o de peinarse. Este aspecto es importante a la hora de componer el personaje porque es un rasgo que lo diferencia e identifica fuertemente. Por supuesto estos elementos artificiales de la presencia se pueden modificar a lo largo de la historia, pero con ellos también modificamos al personaje en sí. Un ejemplo claro es el caso de los superhéroes, su doble vida se representa en ese cambio de identidad que se refleja en su forma de vestir. Es cierto que los elementos básicos de su identidad permanecen inmutables, como es el caso de Águila Roja sus motivaciones son las mismas cuando es Águila Roja o cuando es Gonzalo, pero sus acciones son muy distintas. El Joker lleva en el rostro unas terribles cicatrices porque – según cuenta- su padre borracho le entalló la cara de niño; luego de otra versión distinta del origen de los tajos. No sabemos cuál es la verdad, pero, en cualquier caso, no cabe duda de que allí yace la razón de su psicopatía. De hecho, la presencia de las cicatrices en sí, fuera de las causas que la provocaron, son indicios de un posible acontecimiento traumático. Las marcas o variaciones en el físico del personaje son informaciones que sin palabras nos transmiten la evolución de los sujetos ficticiales.

-LA SITUACIÓN: Con situación el autor hace referencia a un escenario concreto y determinado, en un determinado ambiente y con otros acompañantes. Todo lo que rodea al personaje y que encontramos en la escena es significativo porque de lo contrario no debería estar ahí. Un escenario nos enseña la clase social a la que pertenece el personaje, su dedicación, sus intereses, etc. El juego que se puede crear haciendo uso de la proximidad o la lejanía de los personajes en un momento dado es un recurso muy útil tanto en dramas como en comedias. Los protagonistas acostumbran a colocarse en una posición privilegiada dentro de la organización del plano para potenciar la atención del espectador sobre ellos. El tipo de plano, que se explicará con más detalle más adelante, determinará el relieve del personaje o de determinados rasgos de su personalidad.

-ACCIÓN O ACTUACIÓN: En el mundo audiovisual hay que tener en cuenta que la acción se desarrolla en un

espacio físico que determina la escena por lo que tanto la acción como el diálogo están condicionados por el escenario. “El escenario permite completar y contextualizar la acción y el diálogo de los personajes, que en muchos casos no serían comprensibles de modo aislado” (Fernández Díez, 1996: 35). Lo que Fernández Díez destaca en este apartado es la importancia del comportamiento y los hechos que acompañan al personaje por un lado y por otro el diálogo y su forma de expresarse. Aunque en apartados posteriores se incidirá sobre el uso de la palabra, es importante resaltar en este punto que el acento, el tono y en general todos los aspectos lingüísticos caracterizan e individualizan a los personajes. “El diálogo da voz a los personajes, y es esencial para definir su manera de ser. La pega es que los actos de la gente son más reveladores que lo que dicen, y que las palabras son traidoras” (King, 2011: 115). La acción referida al personaje puede ser:

-Interna: Corresponde a los sentimientos y pensamientos del personaje. Fernández Díez lo explica tomando como ejemplo un plano de un alcohólico mirando fijamente una botella. En la escena no existe un movimiento, simplemente una mirada que es la que lleva esa carga dramática y transmite al espectador los sentimientos del personaje.

-Externa: Es un gesto o un movimiento del personaje. Siguiendo con el ejemplo, el alcohólico coge la botella bruscamente y la arroja contra el suelo.

-Lateral: Lo que ocurre alrededor del personaje y cómo influye sus actos en el resto de personajes. Por ejemplo, los clientes del bar donde está el alcohólico se asustan por el ruido provocado al tirar la botella al suelo.

-Latente: Cuando la acción se desarrolla off, es decir, intercalando la escena principal (la del alcohólico) con otras escenas como por ejemplo su mujer en casa preocupada por no saber dónde está.

En definitiva, es imposible desvincular al personaje de la persona, de su biografía, sus gestos y actitudes. Concebirlo únicamente como un actante o una función, acorralarlo en una categoría narratológica, sirve para analizarlo dentro de su contexto narrativo, no sirve para escribirlo, por lo que para lograr una interpretación completa de la obra se tendrá en cuenta en el posterior análisis de las ficciones tanto las funciones y roles que desempeñan como actantes dentro de la trama como las características que hacen del actante un personaje, que se sitúa en un nivel más próximo al espectador. En definitiva, el actante es la posición estructural mientras que el personaje es la unidad semántica completa. “Sobre la base de las características que les han correspondido cada uno evoluciona de forma distinta respecto al lector. Este llega a conocerlos, mejor o peor que a otros personajes, los encuentra más o menos interesantes, se identifican con mayor o menor facilidad de ellos” (Bal, 1990:88).

EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE

Tan importante es la correcta construcción de un personaje como el contar su evolución a lo largo de la obra. Este es el principal problema de la construcción de los personajes, su progresión. Según Egri, la evolución del personaje es ese crecimiento gradual, que evita las transiciones bruscas o injustificadas, tiene su origen en el conflicto. De las 31 funciones de Propp dos son especialmente importantes porque sirven como nudos de la intriga: la función del personaje que quiere algo y la del personaje que causa un daño. En definitiva, para Propp, el motor que hace avanzar la acción es una voluntad que se opone a otra porque desea algo. Partiendo de este reparto de

funciones realizado por Propp y su redistribución en pares opuestos propuesta por Greimas podemos conformar en primer lugar una evolución del relato. La historia comienza con la estipulación de un contrato que Greimas (1969: 298 – 299) ejemplifica con la función “mandamiento vs aceptación” y su posterior ruptura (“prohibición vs infracción”) lo que supone que todo el relato se desencadena a partir de este punto hasta que se restablece con la última función “boda” que formula Propp. Para la consecución de tal objetivo, reestablecer el contrato previamente roto, los actantes entran en interacción y es aquí donde se atisba la evolución del sujeto que con ella hace avanzar la acción hasta. El modo de existencia semiótica de un personaje se expresa a través de su propio “hacer”. El personaje, en lo referente a “sujeto del hacer”, pasa por tres estados narrativos que son una sucesión de enunciados que muestran tal evolución:

- 1º. Un estado de virtualidad:** anterior a la adquisición de las funciones del personaje.
- 2º. Un estado de actualización:** resulta de la adquisición de esas funciones y competencias.
- 3º. Un estado de realización:** resulta de la ejecución del acto que vincula al personaje con el objeto de deseo.

Greimas afirma que en todo relato se da una recurrencia de tres tipos de secuencias que tienen la misma estructura y muestran esta evolución a la que nos referíamos con los estados anteriores. Estas secuencias serían las pruebas que el personaje tiene que asumir. “Las pruebas, consideradas como esquemas sintagmáticos, se repiten tres veces: sólo son distintas desde el punto de vista del contenido de sus consecuencias” (Greimas, 1969: 301). Este esquema es una consecución lógica del devenir de la acción:

- 1º_ La prueba calificante:** El personaje adquiere la competencia modal que le permite actuar y por tanto iniciar la acción. Esta primera prueba pertenece al orden del “ser” y no al del “hacer” porque aún no se ha iniciado la acción.
- 2º_ La prueba decisiva o principal:** El héroe realiza su misión y conquista el objeto que constituye el centro de la acción mediante el enfrentamiento con el antagonista.
- 3º_ La prueba glorificante:** Una vez cumplida su misión se ve reconocido como héroe.

Este esquema sintagmático que se repite a lo largo de la historia ha sido redefinido por Campbell en lo que él ha denominado “el viaje del héroe” que desarrolla en su libro “El héroe de las mil caras” (1949). Campbell ve en los relatos míticos metáforas universales del alma humana estructuradas de una forma muy cercana a como Carl Jung entendía los arquetipos inconscientes y aunque las funciones de Propp no tienen una estructura idéntica a la propuesta de Campbell, si guardan muchas similitudes en cuanto a la organización de las mismas para hacer avanzar la historia. Campbell (1972: 223) resumen la aventura de la siguiente manera:

“El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte. Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente, otras le dan ayuda mágica. Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo, el re-

conocimiento del padre-creador, su propia divinización o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar. El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección; si no, huye y es perseguido. En el umbral del retorno, las fuerzas transcendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja. El bien que trae restaura al mundo (elixir)".

(Campbell, 1972: 223 - 224)

Basandose en esta estructura de viaje propuesta por Campbell, Vogler dedica la segunda parte de su libro, *El viaje del escritor*, a desarrollarla y organizarla en doce etapas o pasos que todo héroe da para avanzar en su historia. Tal y como lo plantean los autores, este viaje siempre es ciclico, es decir, vuelve al punto de partida pero con la experiencia adquirida que ha debido cambiar al protagonista. A modo de resumen de esta propuesta de Vogler, en la siguiente figura podemos observar este viaje ciclico:

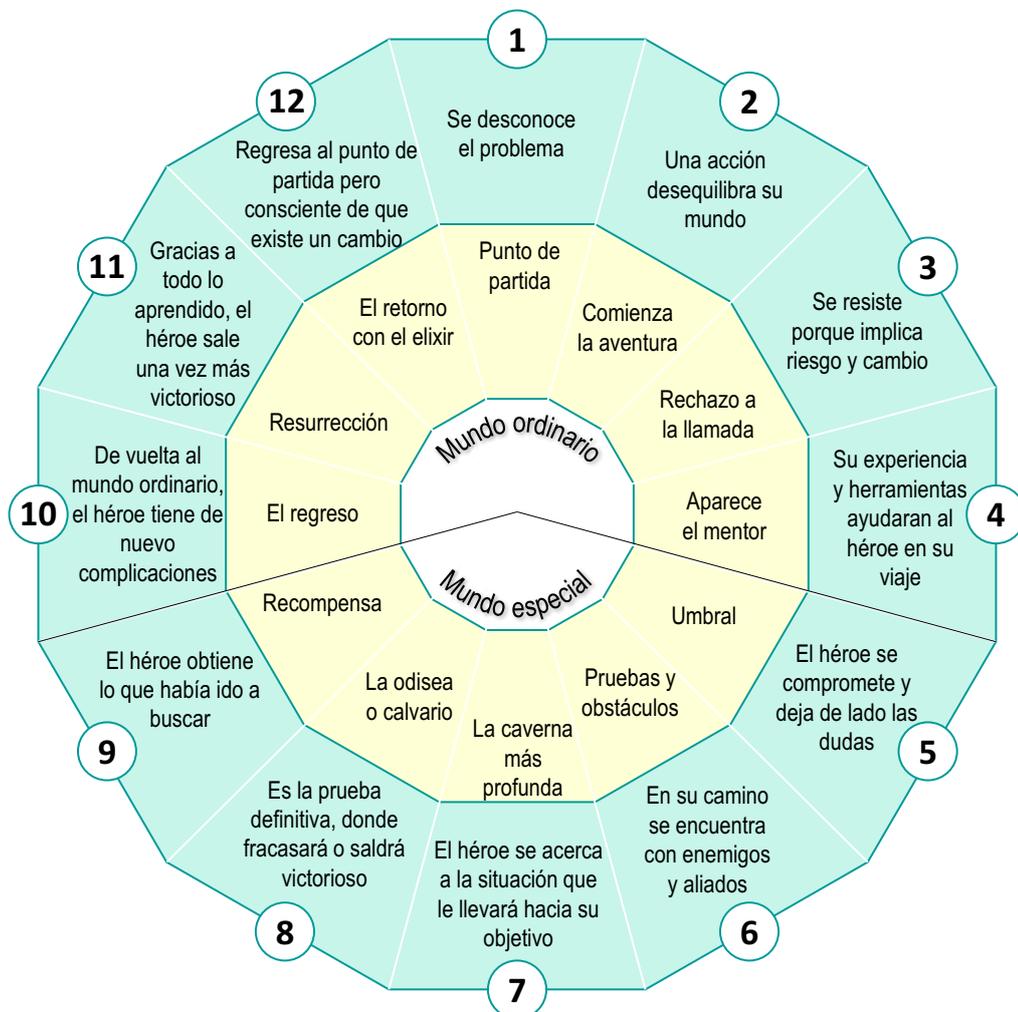


Figura 2: Los doce pasos del héroe. Vogler, 2002: 213 - 268. Elaboración propia.

LA ACCIÓN.

Este “viaje”, que describen los autores, tiene su fundamentación en un aspecto importantísimo dentro del diseño narrativo: la acción, que queda definida por la motivación, la intención y los objetivos y provoca los conflictos. Cucca (2001) sitúa la modificación del personaje dentro de un ciclo determinado por los estados de la condición, aspiración y la realización. Estos son los elementos que ligan al personaje con la trama. Bal concluye que “es posible una distinción sobre la base del modelo actancial, pero sólo si se refiere a las relaciones entre los elementos de la fábula y no a la forma en que se encarnan en la historia” (Bal, 1990: 89). Estos aspectos que definen la acción están presentes en la mayoría de los manuales de escritura. Motivación, intención y objetivo, para Vale; condición, aspiración y realización en Cucca; condiciones sociales y fuerza de voluntad en Howard Lawson, etc. Todos los postulados de los diferentes teóricos se encaminan hacia una acción verosímil, temperada por el requisito del carácter gradual de la modificación del personaje.

“Motivación, acción, meta y conflicto configuran lo que se llama la espina dorsal del relato. Si la estructura es el esqueleto de la historia, su espina dorsal es la actuación del personaje en pos de su meta. De nada sirve una historia bien estructurada si la motivación del personaje no es clara, si sus acciones no son dramáticas, si no sabemos a qué van dirigidas y si no encuentra riesgo y oposición (conflicto) en su realización”.

(Fernández Díez, 1996: 40).

El término acción es quizás el más nombrado pero el menos riguroso en lo que respecta al análisis. Este término constituye poco menos que un comodín a la hora de analizar o criticar una obra. Su uso queda ligado entonces a una cualidad que parece intuitiva y ligada a la percepción del escritor. Aunque esta circunstancia no quita para que se haya desarrollado una amplia teoría sobre la acción dramática. Aristóteles, al reflexionar sobre la acción, sitúa en la peripécia, el reconocimiento y la pasión, las tres instancias transformadoras del personaje. En este sentido transformado, Howard Lawson (1960) se ha detenido en la consideración de la arquitectura de las acciones, definiéndolas como ciclos constituidos por una exposición, un ascenso un momento de choque y un clímax, que se articulan a niveles mínimos para reproducir la misma estructura a una escala mayor. Como el personaje, la acción también tiene sus “leyes” desde la ley aristotélica de la unidad de acción hasta otras que regulan el desarrollo de las transformaciones dramáticas. Pero la acción por sí misma no existe, “la acción es el personaje, una persona es lo que hace, no lo que dice (Field, 1995:39). Retomando las palabras de Greimas, la acción no implica sólo el “hacer”. Aunque Field defiende que la acción es la que define, también el pensar hablar o sentir son acciones con suficiente carga dramática como para impulsar la acción. Entonces, para poder lograr una definición clara de lo que representa la acción dentro de la estructura narrativa debemos comprender primero que son los elementos que la componen. La motivación, la intención y la meta son tres etapas en la acción que están íntimamente ligadas. Un motivo da lugar a una intención de hacer algo para conseguir la meta. “Del resultado podemos deducir que fue necesaria una acción para lograrlo, y de la acción, que debió precederla una intención de realizarla. [...] El motivo está siempre antes que la intención y la intención antes que el objetivo” (Vale, 1985: 92). Por tanto, la meta es lo que se desea conseguir con las acciones, y la motivación es lo que mueve a actuar. El conflicto puede sobrevenir de la propia acción o de la meta que ésta persigue.

MOTIVACIÓN:

Ninguna acción es posible sin una causa que la provoque. El motivo en la ficción sería la causa en el mundo real. Aunque sea menos obvio y las razones para esa motivación puedan estar en el pasado o el subconsciente de los personajes cada acción siempre tiene una motivación. Según Francia y Mata "la motivación (del motivus latino, que mueve) es un conjunto de factores dinámicos, que determinan el comportamiento del individuo. En la psicología clásica se diferencian los motivos de los móviles, asignándole a aquéllos causas intelectuales y a los móviles, razones afectivas"(Francia y Mata, 1992: 57). Existen tantas motivaciones como podemos imaginar, pero una de las más recurrentes es el amor. Platón habla de esta necesidad de amar, innata en el ser humano, en su obra "El banquete":

"Así pues, una vez que fue seccionada en dos la forma original, añorando cada uno su propia mitad se juntaba con ella y rodeándose con las manos y entrelazándose los unos con los otros, deseosos de unirse en una sola naturaleza, morían de hambre y de absoluta inanición, por no querer hacer nada separados unos de otros. [...] Es el amor de los unos a los otros el que intenta hacer uno sólo de dos y sanar la naturaleza humana"

(El banquete, Platón: 20).

Muchos dicen que el amor es el que mueve el mundo, y si nos referimos a un mundo de ficción es muy probable que esta afirmación sea totalmente cierta. El amor es la base de la gran mayoría de historias porque este sentimiento es común a todo hombre y mujer y acerca el relato mucho más al espectador. Aparte del amor podemos reconocer otros motivos que mueven a los personajes y se relacionan directamente con las tres parejas actanciales que explica Bal: la libido desiderandi (por el deseo), la libido cognoscendi (por el conocer) o la libido dominandi (por el poder). Los actantes a un nivel sémico han de encontrar una serie de motivaciones o temáticas que conviertan el "poder hacer" en un "hacer" práctico. Greimas (1969: 276 – 278) recoge un inventario de fuerzas temáticas propuesto por Souriau que da una idea de la amplitud que puede alcanzar el mundo de las motivaciones de los personajes dentro de la ficción:

- Amor: sexual, de amistad o familiar junto a la admiración, la responsabilidad moral o la cura de las almas.
- Fanatismo religioso o político.
- Codicia, avaricia, deseo de riqueza, lujo, belleza o placer.
- Envidia y celos.
- Odio y deseo de venganza.
- Curiosidad.
- Patriotismo.
- Deseo de un cierto trabajo o vocación.
- Necesidad de reposo, de paz, de libertad.
- Necesidad de "otra cosa" o "en otra parte".
- Necesidad de exaltación o de acción sea la que fuere.
- Necesidad de realizarse completamente.
- Vértigo de todos los abismos del mal o de la experiencia.
- Todos los temores:

-Miedo a la **muerte**, el **pecado**, los remordimientos, al **dolor**, la miseria, la enfermedad, a la pérdida de amor o incluso al tedio y el **aburrimiento** a la desdicha de los que no están cerca.

-**Temor o esperanza** de las cosas del más allá.

Las motivaciones pueden surgir de la experiencia inmediata del personaje y que está ligada a la acción o bien de la experiencia pasada que marca el carácter del personaje. La primera tiene mayor fuerza dramática y conecta de forma poderosa con los resortes emocionales del público ya que están siendo partícipes de ella. Los flashbacks motivacionales, si bien revelan la personalidad del personaje, rara vez empujan a realizar la acción. Es decir, no se suelen percibir como causa directa de la acción del presente.

“Existe una motivación lejana o general derivada de las experiencias pasadas del personaje, de su personalidad, modo de pensar y actitudes ante determinados hechos, y existe una motivación inmediata, que actúa de estímulo y provoca una respuesta inmediata del personaje”
(Fernández Díez, 1996: 38)

En definitiva, la motivación supone el detonante principal de la historia, se encarga de poner en movimiento el resto de resortes del relato y fuerza al personaje a implicarse en la trama. Aun así, tal y como apunta Propp, las motivaciones es uno de los elementos menos precisos del relato. Por esta razón el autor intenta reducir su nivel de influencia y dice que “las acciones de los personajes en el cuento son en la mayor parte de los casos motivadas por el desarrollo mismo de la intriga y sólo la fechoría o el perjuicio, función primera y fundamental del cuento, exigen alguna motivación complementaria. (Propp, 2011: 86). Por tanto, a la hora de plantear las motivaciones de los personajes, ya sean provocadas por el pasado del personaje o por efecto de la trama, hay que tener en cuenta que: deben ser claras, estar bien definida y diseñadas para catapultar al personaje y al público a la historia.

INTENCIÓN:

Los personajes de ficción, como las personas, están llenos de intenciones. Hay una gran variedad tanto consciente como inconsciente. Cuanto más complejo sea el personaje, más complejas serán sus intenciones. Una intención siempre mueve la historia y a los personajes hacia el futuro y cobra existencia a través de las motivaciones. De la intención nace la función de los opositores, que son los encargados de dificultar la misión del protagonista. El choque entre la intención de unos y las dificultades que encuentran en el camino da lugar al conflicto. La intención es uno de los elementos dramáticos más importante porque genera conflicto y desarrolla la historia hacia el futuro. Por otro lado, toda historia se basa en una intención principal que mueve el resto de la acción. Por tanto, para saber cuál es la intención principal de un relato es necesario preguntarse si esa intención apoya a la trama o relato principal:

“La intención principal es el objeto primario de nuestra atención. Esta intención principal puede encontrar su oponente en una contradicción, pero también la contradicción puede considerarse parte de la intención principal. También se le pueden oponer varias contradicciones; de todos modos, la intención principal continúa siendo la columna vertebral del relato”
(Vale, 1985: 112).

Además de la intención principal son necesarias una serie de subintenciones que la acompañan y completan. Las subintenciones son de naturaleza constantemente cambiante, pero la intención principal permanece constante. Estas subintenciones también han de estar motivadas por algo y dirigirse hacia una meta. Este objetivo auxiliar puede alcanzarse o no.

OBJETIVOS O METAS:

El objetivo es un resultado en el futuro, consecuencia de una intención y que existe, aunque el personaje no lo logre. La causa y el efecto están conectados y la distancia entre ellos es la longitud que tiene la intención que los provoca. Según Eugene Vale son la distancia y la dirección los componentes principales de un objetivo. Como ya vimos de la mano de Mieke Bal, dos o más personajes pueden estar interesados en el mismo objetivo y de ahí nace la acción y el conflicto en la ficción. Pongamos como ejemplo la serie de Mediaset Aida (2005 - 2014), en ella hay dos mujeres interesadas por el mismo hombre. Este elemento es en el que se ha sustentado la trama de las dos últimas temporadas de la serie ya que el público espera que Luísa vuelva con una Paz completamente enamorada y en cambio él continúa con su novia que parece perfecta. "Nada en la naturaleza de la intención garantiza su éxito. Un motivo da siempre como resultado una intención; la intención establece un objetivo, pero tal vez este objetivo no se logre. La intención se puede cumplir o frustrar" (Vale, 1982: 93), igual que un objetivo y esto genera el interés en la audiencia. Para que un objetivo funcione hay que tener en cuenta (Seger, 1999:172):

-Que algo esté en juego. Si está claro que ese objetivo se conseguirá no existiría emoción en el desarrollo de la trama por lo que se perdería la atención del espectador. Así que el público ha de conocer que perderá el protagonista si no alcanza su meta y dudar en algún momento si esto ocurrirá.

-Que la meta y el objetivo del protagonista sea opuesta a la del antagonista.

-Que la dificultad para alcanzar su objetivo vaya incrementándose conforme avanza la historia para provocar la transformación del personaje."El mundo del personaje reacciona de forma diferente a lo esperado, con más fuerza de la esperada, o ambas cosas simultáneamente" (Mckee, 2011: 182).

EL CONFLICTO.

A diferencia de la acción, el término conflicto está definido con claridad en los distintos manuales de dramaturgia: oposición de fuerzas contrarias, de voluntades y obstáculos. El conflicto es resultado de la acción de distintos personajes, principalmente del héroe y del antagonista. Ciertas cualidades de este elemento se repiten con regularidad entre los diferentes autores como por ejemplo la intensidad, el equilibrio, etc. Vale distingue cuatro estadios en el progreso de la acción hacia el conflicto: El estadio inalterado, la alteración o perturbación, la lucha y el ajuste. Si una historia se basara en un estado inalterado ya que no habría acción, ni conflicto y por tanto no habría narración ni historia. La lucha que sustenta el conflicto y a la que se refiere Vale es un choque entre la intención y la dificultad para conseguir la meta por lo que coloca a la intención en un lugar destacado ya que la concentración de intenciones de distintos personajes sobre un mismo objetivo es lo que crea el conflicto y empuja al relato hacia su futuro desenlace. En cambio, Seger establece en la motivación de los personajes el conflicto. Estas ideas no son contradictorias porque para que exista una intención ha de haber en primera instancia una motivación que genere esa intención. Según Seger, los cinco tipos básicos de conflicto son:

- **Conflicto interior:** El personaje no está seguro de sí mismo, de sus acciones o ni siquiera de lo que quiere.
- **Conflicto de relación:** Se centra en las metas mutuamente excluyentes entre protagonista y antagonista.
- **Conflicto social:** entre una persona y un grupo.
- **Conflicto de situación:** cuando los personajes tienen que afrontar situaciones de vida o muerte.
- **Conflicto cósmico:** se plantea con el enfrentamiento entre una persona y dios o el diablo, o un ser invisible.

Estos tipos o niveles de conflictos se relacionan con la dimensión humana de la historia. La ambientación no se limita únicamente al tiempo y el espacio, sino también en la dimensión social, la relación de los personajes con las fuerzas políticas o ideológicas. Estas relaciones dan forma a los acontecimientos tanto como el tiempo en el que se desarrollan.

“El reparto de personajes, cada uno con sus diversos niveles de conflictos, es parte de la ambientación de una historia. ¿Se centra la historia en los conflictos internos, incluso subconscientes, dentro de nuestro personaje? O si subimos un nivel, ¿Se centra en los conflictos personales? O subiendo cada vez más, ¿se centra en batallas con las instituciones en la sociedad? Aún en un nivel más amplio, ¿se centra en luchas contra las fuerzas del entorno? Desde el subconsciente hasta las estrellas, cruzando todas las experiencias polifacéticas de la vida, nuestras narraciones pueden ambientarse en cualquiera de esos niveles o sus combinaciones”.

(McKee, 2011: 95).

McKee plantea tres niveles de conflicto según se relacione con su propio yo (primer nivel de conflicto), las relaciones personales que mantiene con su familia o amigos (segundo nivel de conflicto) o con la sociedad y el entorno que lo rodea (tercer nivel de conflicto). Cada uno de ellos se corresponde con un aspecto de su propia personalidad: la dimensión física o su cuerpo, la dimensión emocional y la dimensión psicológica o mental.

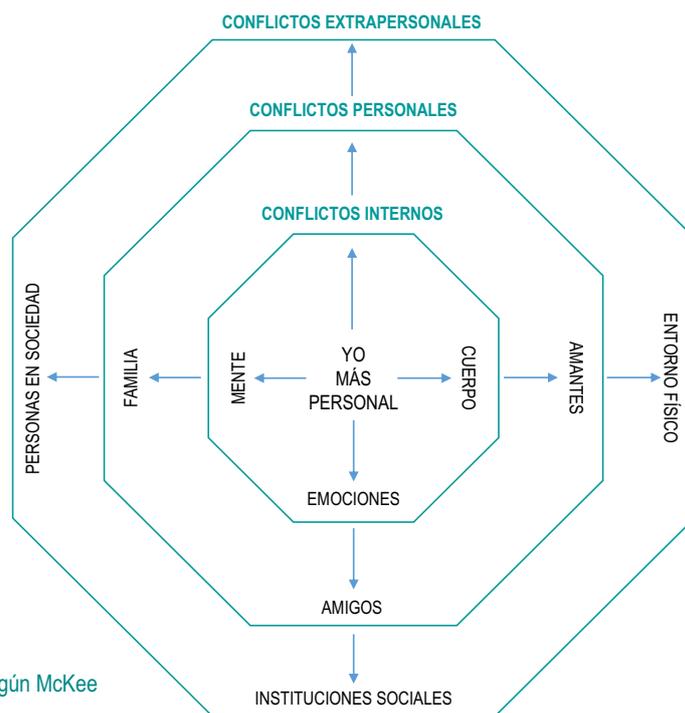


Figura 3: Niveles de conflicto según McKee (McKee, 2011: 183)

CAMBIOS Y ARCOS DE TRANSFORMACIÓN

El arco de transformación creado por Linda Seger establece que ésta puede ser extrema, si se mueve a una posición opuesta, moderada o intermedia (Seger, 1991:208-209). El cambio puede ser de tres tipos:

- 1) **Cambio de carácter:** Relativo al “modo de ser” del personaje.
- 2) **Cambio de actitud:** Aquel relativo al “modo de pensar” del sujeto.
- 3) **Cambio de comportamiento:** Relacionado con la variación del “modo de hacer” del personaje.

Los posibles cambios del personaje se deben también “sembrar” desde el principio para que la evolución del personaje no sea radical y poco verosímil. Antonio Sánchez – Escalonilla enumera en su libro “Estrategias del guion cinematográfico” (2001) una serie de arcos de transformación que, dependiendo de la tipología del personaje, se pueden observar en los sujetos ficcionales. Según la profundidad del cambio podemos hablar de:

-Arcos planos: Corresponden a los personajes planos, que no evolucionan y carecen de características que le aporten profundidad al personaje. “Los tipos de arco plano son incapaces de dejar de ser como son. Su encanto reside con frecuencia en este inmovilismo psicológico y, al presentarse de un modo íntegro, el espectador desea conocerlos mejor” (Sánchez – Escalonilla, 2001: 293).

-Arcos moderados: Aunque en este tipo de arcos no existe una verdadera transformación sí que se pueden observar determinados procesos interiores que refuerzan el carácter del personaje, pero no le empujan a una transformación sustancial.

-Transformación radical: Este tipo consiste en un cambio en la tendencia vital dominante y, como consecuencia de esta gran transformación, nos debemos encontrar con una alteración de iguales características en su personalidad.

-Arcos traumáticos: En un nivel superior a la transformación radical nos encontramos con los arcos traumáticos, en los que el personaje que lo sufre tiene un cambio de personalidad tan decisivo que, al final, se podría hablar de otra persona. “Un trauma puede deberse a fracasos profesionales, obsesiones patológicas, frustraciones afectivas, crisis de identidad, experiencia relacionadas con la muerte o alteraciones imprevistas y radicales del tipo de vida” (Sánchez – Escalonilla, 2001: 296).

-Transformaciones circulares: Estos arcos describen una evolución del personaje mucho más compleja que un cambio de identidad. En primer lugar, el personaje vive una alteración que suele coincidir con el nudo de la historia y avanza hasta llegar a una situación crítica que le obliga a retroceder a la situación inicial. Esta involución coincide con el tercer acto. Pero, aunque parezca que el personaje no ha evolucionado, al final, la acumulación de experiencias a lo largo de la historia coloca al personaje en un nivel diferente, de mayor o menor satisfacción, a la inicial.

McKee afirma que estos cambios se basan en las reacciones que las acciones de los personajes pueden provocar en el resto del elenco. El autor dice que cuando nos encontramos ante una decisión, sea cual sea la actitud que tomemos ante ella se abre un abismo “entre el mundo tal y como lo percibía el personaje antes de actuar y la verdad que descubre a través de su acción” (McKee, 1997: 187). Una vez que se abre ese abismo el personaje se ve obligado a avanzar y a tomar cada vez riesgos mayores para alcanzar su objetivo. Este abismo es donde

se encuentra la verdadera transformación del personaje, donde reside el nexo de la historia. “Es ahí donde el escritor encuentra los momentos más intensos que cambian vidas” (McKee, 1997: 191)

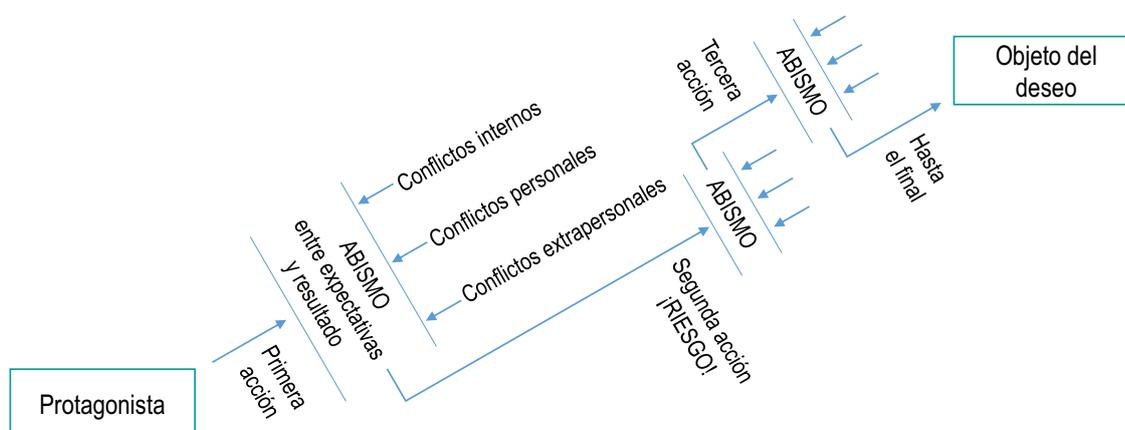


Figura 4: Transformación del personaje. McKee, 2011: 190.

TIPOS DE PERSONAJE

Las distintas funciones y construcciones de personajes dan como resultado distintos tipos de personajes que hemos de tener en cuenta a la hora del análisis. Podemos definirlos desde distintos enfoques-protagonistas, secundarios, activos o pasivos, simples o complejos- pero para Aristóteles solo existen dos tipos de personajes: los buenos y los malos. Esta concepción dicotómica de los personajes se ha mantenido a lo largo de los siglos. Tradicionalmente siempre hemos encontrados en las obras de ficción personajes reconociblemente buenos, por un lado, y malvados por el otro. Sigue siendo un recurso en seriales, por ejemplo, pero en las últimas décadas nos encontramos con obras que buscan personajes duales, ni tan buenos ni tan malos, que se dejan llevar por sus pasiones y sus acciones son imprevisibles. Como ejemplo podríamos citar cientos de obras, pero tomaremos como ejemplo al patriarca de la familia Alcántara, protagonista de la serie Cuéntame... Antonio es el prototipo de personaje bonachón y crédulo en las primeras temporadas de la serie, pero acaba teniendo problemas con el juego y la bebida y siendo infiel a su mujer. Esto no hace que el personaje se convierta y pase del papel del bueno al malo, pero sí incluye ciertos aspectos de la naturaleza humana que hacen que la acción siga avanzando en una ficción con más de 310 capítulos a sus espaldas y 15 años en antena.

“En la vida real no hay nadie que sea «el malo», «el amigo del alma» o «la puta con corazón de oro». En la vida real nos vemos todos como protagonistas, el no va más. Siempre nos enfoca la cámara a nosotros. Si eres capaz de trasladar esta actitud a la narrativa, es posible que no te resulte fácil crear personajes brillantes, pero caerás menos en la trampa de crear monigotes unidimensionales”

(King, 2011: 122)

Entonces una clasificación basada en la bondad o maldad de los personajes quedaría reducida al mínimo y no encaja con las necesidades de la industria audiovisual actual. Una aproximación más lógica a los tipos de personajes sería prestar atención a sus funciones dentro de la historia como ya hemos comentado a lo largo de este apartado, su manera de enfrentarse a los problemas planteados o el fondo que tengan. Por tanto, podemos encontrar con personajes principales, secundarios o figurantes, según su función; personajes estáticos o dinámicos, según su rol; y personajes redondos o planos, según su profundidad. “Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real: ya se quiera considerar sobre todo como una unidad psicológica, ya se le deseé tratar como una unidad de acción, lo que le caracteriza es el hecho de construir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida” (Casetti y Di Chio, 1994: 178)

PRINCIPALES, SECUNDARIOS Y FIGURANTES.

Linda Seger (1999:223-239) divide las funciones de los actantes en: personajes principales (el héroe o protagonista, el antagonista y el personaje de interés romántico), los papeles de apoyo o secundarios (el confidente, el catalizador y otros ayudantes que dan peso a la narración), personajes de contraste y personajes temáticos. De esta clasificación funcional de Seger nos centraremos en las dos primeras categorías, los personajes principales y los de apoyo, ya que las dos últimas son funciones muy específicas y habitualmente se pueden encontrar en personajes con otras funciones dentro de la historia. Por ejemplo, los personajes temáticos tienen como objetivo transmitir el tema principal de la historia, servir de equilibrio para evitar malinterpretaciones y esta función pueden llevarla a cabo alguno de los personajes secundarios. Por tanto, clasificaremos estos tipos de personajes en función del peso que tienen en la trama y las funciones que llevan a cabo dentro de ella.

PRINCIPALES:

Los personajes principales cumplen funciones decisivas en el devenir de la trama por lo que fundamentalmente son el héroe (como protagonista), su objeto de deseo y el antagonista u oponente del héroe. Son los que Philips y Huntley denominan “conductores” ya que sin su acción no avanzaría la historia. Tan importante es el papel del protagonista o héroe de la historia como el del resto de principales ya que estos son los que llevan el hilo de las tramas secundarias con el objetivo de variar la atención del espectador y quitar carga dramática del protagonista. Este “criterio de la focalización” como lo denomina Casetti (1994: 175) es una de las características principales para poder reconocer a los personajes principales del resto de personajes o “ambiente”.

“Un personaje es tal porque a él se dedican espacios en primer plano, mucho más a menudo de cuanto se hace con los elementos del ambiente (por lo general relegados al trasfondo), o porque en torno a él se concentran, en una especie de diseño centrípeta, todos los elementos de la historia, convirtiéndolo, por así decirlo, en un centro de equilibrio que inevitablemente acaba erigiéndose en foco de atención”

(Casetti, 1994: 175).

El personaje más principal sería el protagonista, el que lleva el peso de la acción y hace evolucionar la trama. En palabras de Egri (2009: 142) el protagonista sería el “personajes pivote”: Este personaje “no sólo debe desear algo. Debe desearlo de forma tan desesperada que será destruido o destruirá a otros con tal de alcanzar su meta. [...] Es necesariamente agresivo, intransigente y llega a ser inclusive despiadado” (Egri, 2009: 142 - 143). Se define a partir de unas competencias exclusivas que le corresponderán sólo a él como por ejemplo la organización del relato entorno a ese personaje por lo que estará presente en los momentos más trascendentales de la historia y tendremos más información de él que de otros personajes. Los manuales de guion hablan de un solo protagonista y varios principales. Aun siendo una ficción coral uno de los personajes es el que ha de llevar el peso de la trama. Dado las características propias de la ficción televisiva, sobre todo en lo que se refiere a la duración de la ficción, solemos encontrarnos a menudo con series corales con muchos personajes ya que es necesario ir solapando tramas para avanzar en la historia de manera gradual y el protagonismo se comparte y pasa de un personaje a otro. A pesar de esto siempre encontraremos uno o dos personajes más relevantes entre el grupo de principales. Por ejemplo, en “Cuéntame cómo pasó” todas las tramas pasan por el matrimonio Alcántara, aunque su presencia en escena no sea constante.

El protagonista es también, por lo general, el héroe de la acción, pero lo cierto es que su moralidad o bondad en términos aristotélicos nada tiene que ver con su protagonismo. “Mi novela La zona muerta surgió a partir de dos preguntas: ¿Puede tener razón un magnicida? Y, si la respuesta es que sí, ¿se le puede convertir en protagonista de una novela? (King, 2001: 123). El protagonista es el personaje con el que se identifica el espectador, con independencia de la orientación moral de sus acciones. En multitud de series y películas de las últimas décadas nos encontramos con protagonistas que se colocan en contra de las normas sociales estipuladas y sus acciones pueden considerarse cuanto menos amorales y aun así despiertan las simpatías del espectador y quizás por esas mismas cualidades también despiertan más el interés y fascinan a la audiencia. Recurriendo a los grandes clásicos del cine podríamos usar a Luke Skywalker (La guerra de las Galaxias, 1977) como la encarnación del héroe clásico: puro, que se sacrifica por un bien mayor y va descubriendo a base de esfuerzo su verdadero destino. Pero en cambio si centramos nuestra mirada en las ficciones que más éxito están cosechando en los últimos años encontramos entre sus protagonistas anti héroes dominados por sus bajas pasiones y defectos. Dexter (2006) quizás sería el personaje más recurrente de la ficción televisiva para explicar este anti héroe protagonista: un personaje sin sentimientos, que finge para parecer normal y adaptarse a lo socialmente aceptado mientras que es un asesino en serie de criminales que han logrado esquivar la justicia. Si nos paramos a pensar muchos son los personajes que explotan el lado malvado de la psique humana y aun así son los héroes de nuestras historias: Elliot en Mr. Robot (2015), Don Vito Corleone en El Padrino (1972), Wade Wilson en Deadpool (2016), Tony Montana en Scarface (1983), Torrente (1998) o el mismísimo Pablo Escobar en Narcos (2015).

Muchos de estos personajes son mucho más complejos que un simple malo de libro, por ejemplo, la doble personalidad de Elliot (Mr. Robot 2015) muestra un lado bondadoso que se preocupa por su familia y amigos y lucha contra esa faceta oculta de su personalidad que sólo quiere acabar con la sociedad capitalista, tal y como la concebimos en la actualidad, cueste lo que cueste. Incluso en Dexter encontramos rasgos buenos bajo su psicopatía. Son estos aspectos los que hacen que el público se involucre en su causa. La ficción tiende a vestir a los personajes principales con lo que Vogler denominaba “la sombra” y mostrar aspectos negativos en personajes buenos y positivos en personajes malvados para crear giros de guion constantes y así comenzar nuevas tramas. Una de las

familias más populares de la televisión a nivel mundial son los Lannister y entre sus miembros encontramos un abanico de personajes principales que reflejan a la perfección esta idea. Tyrion es integro, como mano del Rey pretende hacer las cosas bien, pero acaba asesinando a su padre y huyendo para salvar su vida. En el lado opuesto está Cersei, su hermana y antagonista, que hace todo por conservar el poder y proteger a su familia. Este amor maternal justifica sus acciones y si profundizas en el personaje puedes valorar esto como un aspecto positivo de su personajeidad e identificarte con ella.

El antagonista es el oponente del protagonista con el que debe enfrentarse a lo largo de la historia para alcanzar sus objetivos que habitualmente son los mismos pero entendidos de una forma opuesta. Por ejemplo, Batman pretende controlar Gotham, librarla del mal y la corrupción, y sus enemigos también pretenden controlar Gotham pero con la intención de manejarla a su antojo y conseguir que reine el caos y el crimen. En el Señor de los anillos todos quieren el anillo de Frodo, pero el motivo es totalmente opuesto. En cualquier caso, los objetivos del protagonista y el antagonista han de coincidir para que se produzca ese enfrentamiento que es la base de la relación entre estos dos personajes. Otro aspecto importante del antagonista es que ha de seducir al espectador, atraerlo de algún modo para que la historia sea más completa. “Una pelea solo es interesante si ambos están al mismo nivel” afirma Egri (2009: 149) y por eso es necesario que estos personajes consigan atraer la atención de la audiencia e incluso logren que se identifiquen con ellos.

La función del ayudante y la del objeto de deseo también la encarnarían personajes principales ya que sin su presencia el héroe ni comenzaría su aventura ni avanzaría por ella. “Este personaje sirve además para que el protagonista adquiera mayor volumen o dimensión” (Seger, 1999: 225). En ocasiones el objeto de deseo no es algo físico sino conceptos más abstractos como por ejemplo el deseo de venganza por la pérdida de un ser querido. Estos personajes se encuentran a medio camino entre principales y secundarios. Como principales irán ganado y perdiendo importancia según el momento de la historia y como secundarios serán de los más importantes ya que son vitales para la acción.

SECUNDARIOS:

Son aquellos que tienen un papel de cierta relevancia en la historia. Existen por necesidades de la acción y sus papeles deben ser complementarios de los protagonistas. Dependiendo de su mayor o menor importancia, es necesario que estén más o menos definidos y no deberían distraer la atención del espectador con respecto a la acción principal o con respecto del protagonista, pero todos conocemos casos de personajes secundarios que terminan por ‘comerse’ al protagonista, muy especialmente en las series de televisión de larga duración. Los personajes secundarios gozan de cierta relevancia en la trama y se encargan de complementar las funciones de los personajes principales. Dependiendo de la importancia de su función han de estar más o menos definidos. En el cine, los personajes secundarios no acostumbran a tener su propia historia ni dirigen ningún hilo conductor de la trama, en cambio en la ficción televisiva esta regla se rompe en la gran parte de los casos. En “Águila roja” tenemos a Gonzalo de Montalvo como protagonista y héroe, a “Sátur” como su fiel ayudante y al comisario Hernán Mejías, su hermano, como el principal antagonista. Pero a su alrededor cohabitan una serie de personajes de los que capítulo a capítulo vamos conociendo su vida como por ejemplo los niños Alonso y Nuño, Catalina del Valle o Cipri. Esto se debe a la gran cantidad de tramas secundarias que son necesarias para una serie de estas características,

más de 117 capítulos de una duración media de 80 – 90 minutos. En estos casos los personajes secundarios necesitan ese “backstory” para poder interactuar en la narración. Aun así, su caracterización es más arquetípica para ser reconocibles y no confundirlos con el grupo de principales. Aunque hay casos de personajes secundarios que han terminado por eclipsar a personajes principales. Este es el caso de “Aida”, un personaje secundario de la serie “Siete Vidas (1999) que acabó con su propia serie de éxito. Los cambios en los personajes secundarios son menos evidentes ya que se produce como consecuencia de ciertos hechos. El cambio se produce como consecuencia de ciertos hechos en los que están involucrados, es decir, el cambio no es el motor de la acción como sucede con los personajes principales.

“A minor character must play an essential part in the action; his life must be bound up in the unified development of the play. [...] His decisions must affect the movement of the play; if this is the case, the events react upon the character, causing him to grow and change”.

(Lawson, 2014: 258).

Dependiendo de la función que cumplan, Seger clasifica los personajes secundarios en:

-El personaje de interés romántico: Esta entre los personajes principales y secundarios según el peso que tenga en la historia la subtrama romántica que protagoniza este personaje. En ocasiones gana o pierde protagonismo según las necesidades de guion.

-El personaje confidente: Es el personaje a quien el protagonista revela sus pensamientos. A través de esta relación podemos conocer rasgos de la personalidad del personaje principal.

-El personaje catalizador: Provocan nuevos sucesos que obligan a actuar al personaje principal. “Puede ser el policía que le arresta o el juez que dicta una sentencia que le obliga a cambiar su modo de actuar” (Seger, 1999: 230).

-El personaje de masa o peso: Contextualizan al protagonista y le dan relieve. “Su función principal es manifestar el prestigio, poder o importancia del protagonista o del antagonista. [...] Son los guardaespaldas, secretarías, ayudantes, hombres de confianza y toda la «corte» que rodea a los hombres o mujeres poderosos” (Seger, 1999: 230). Los personajes masa pueden cumplir otras funciones como por ejemplo ser el confidente o el catalizador.

-El personaje de contraste: Se encarga de dar profundidad a los personajes principales y los temas de los que habla la historia mostrando ciertos aspectos mediante la oposición de características.

-El personaje de alivio cómico: Cuya función es proporcionar un respiro a la acción dramática.

-Los personajes de equilibrio: Seger también los denomina temáticos, ya que se encargan de transmitir la intención del autor y el tema de la obra para evitar malinterpretaciones por parte del espectador o “proporcionar una perspectiva demasiado miope. [...] Las películas en las que determinadas minorías juegan un papel negativo importante necesitan el contrapeso de papeles positivos” (Seger, 1999: 234 – 235).

-El personaje “punto de vista del público”: Este es otro tipo de personaje temático. Nada tiene que ver con la identificación o simpatía que la audiencia siente por un determinado personaje sino al introducir al espectador dentro de la historia, su perspectiva sobre los hechos narrados.

FIGURANTES:

Adoptando el término teatral, los figurantes son aquellos personajes que aparecen en momentos puntuales de la historia, pero sin tener ninguna importancia para el desarrollo de la misma. Dada su escasa importancia suelen ser retratados sin apenas detalle solo para que el espectador los reconozca de un vistazo. Pueden ser gente que camina por la calle o están en el mismo restaurante que los protagonistas y arman algo de jaleo, los policías de una comisaría, los criados, o los compañeros de clase. Simplemente sirven de ambientación, sin ninguna función específica. Aunque, recurriendo a la clasificación funcional de Seger, los figurantes pueden ser también personajes masa o de peso. La narración que la serie Narcos (2015) hace de la vida de Pablo Escobar en sus dos primeras temporadas hace uso de los figurantes y los secundarios como personajes masa ya que podemos apreciar su decadencia y pérdida de poder según va perdiendo aliados y siervos a su alrededor hasta quedarse solo y morir tiroteado.

REDONDOS O PLANOS.

En 1927, E.M. Foster (1990: 71 – 88) introdujo un nuevo concepto en lo relativo a los personajes: el personaje redondo. En su libro “Aspectos de la novela” elabora una descripción de estos personajes en contraposición a los personajes planos:

“Podemos dividir los personajes en planos y redondos. Los personajes planos fueron llamados “humores” durante el siglo diecisiete y a veces son denominados “tipos” y otras veces caricaturas. En su forma más pura, están contruidos alrededor de una única idea o cualidad. Cuando existe más de un factor en ellos, entonces ya estamos en el comienzo de la curva hacia lo redondo”

(Foster, 1990: 74)

Esta catalogación de Foster tiene mucho que ver con la de principal, secundario y figurante. Cuanto más peso narrativo tenga el personaje más carga y profundidad ha de tener su personajidad. Es difícil y poco recomendable que todos y cada uno de los personajes que aparecen en una obra sean redondos. Al espectador le costaría identificar a los verdaderos protagonistas y se perdería un tiempo valioso que a menudo no se tiene. Pero si caracterizamos a nuestros personajes con un simple rol quedarían planos, predecibles y poco atractivos a los espectadores. Por lo que es necesario encontrar un equilibrio entre ambos tipos y redistribuir sus funciones para que estas entren en confrontación y provoque un nivel de exploración más profundo de los personajes que nos interesan. Stephen King decía lo siguiente sobre el personaje de Annie Wilkes la enfermera de Misery:

“Si puedo comunicar la perspectiva del mundo de Annie, aunque sea brevemente (si puedo hacer entender su locura), quizá consiga que el lector simpatice con ella, e incluso que se identifique. ¿Resultado? Que da más miedo que nunca, porque se aproxima más a la realidad. Por otro lado, si la convierto en una arpía siniestra, sólo será otra bruja de cartón”

(King, 2011: 123)

PERSONAJES PLANOS:

Foster acuñó su término “personaje redondo” partiendo de la definición de los personajes planos. Para el autor una de las grandes ventajas de este tipo de personaje es su fácil reconocimiento por parte del espectador ya que como el los define “son caricaturas” de una única cualidad de la psique humana. “Resultan muy útiles, ya que nunca necesitan ser introducidos, nunca escapan, no es necesario observar su desarrollo y están provistos de su propio ambiente” (Foster, 1990: 75). Esta ventaja que destaca Foster es muy útil ya que el espectador además de reconocerlos fácilmente, los recuerda y esto ayuda a hacer la narración más ágil ya que se pueden obviar elementos introductorios a estos personajes. Entre las desventajas de los personajes planos la mayor podríamos decir que pueden llegar a resultar aburridos a la audiencia, ya que este carácter inmóvil puede resultar aburrido. Por esta razón los personajes planos suelen ser más cómicos que dramáticos. En el universo de la comedia y la sitcom los personajes estereotipados son un gran reclamo ya que el público espera esa broma o gag que le caracteriza y no es necesario un recorrido mucho mayor del personaje. Cuando vemos “La que se avecina” esperamos ese “¡Qué somos, leones o huevones!” que define a la perfección a los personajes masculinos con Amador Rivas a la cabeza como personaje estereotipado de supuesto macho alfa. Ahora bien, aun siendo un claro estereotipo el personaje de Amador Rivas cambia, en determinadas ocasiones, aunque vuelve al punto de partida.

Todorov critica la definición de Foster ya que entienden que el grado de complejidad de un personaje no depende de su actitud para sorprender al espectador. “Tal definición se refiere a las opiniones del lector acerca de la psicología humana “normal”; un lector sofisticado se dejará sorprender con menos facilidad” (Ducrot y Todorov, 1995: 262). En esta línea, Casetti defiende que la línea entre un personaje redondo y otro plano es muy fina y poco clara ya que aun sin tener unas fuertes contradicciones internas, los personajes planos pueden ser adornados con detalles realistas que le hagan parecer más completo. Por tanto, la gran diferencia entre los personajes planos y redondos es esa confrontación de deseos y funciones de las que hablábamos antes, “la coexistencia de atributos contradictorios” (Ducrot y Todorov, 1995: 262). A estas características contradictorias Chatman (1978) le suma la “indeterminación semántica”:

“Decir que los personajes son capaces de sorprendernos consiste en decir, de otra manera, que son personajes “abiertos”. Anticipamos, en realidad por la demanda que nos hacen, la posibilidad de descubrir en ellos nuevos e insospechados rasgos. De esta manera, los personajes redondos funcionan como construcciones abiertas, susceptibles de ser exploradas. [...] Lo indescriptible de los personajes esféricos viene en parte de la gran gama, diversidad e incluso discrepancia que hay entre sus rasgos”

(Chatman 1990:142)

En esta misma línea que propone Chatman, Seger define los personajes planos como unidimensionales sin una definición clara, y a los personajes redondos como tridimensionales. “Entendemos su forma de pensar. Los vemos actuar y somos conscientes de su estado emocional a través de sus reacciones. Pensamientos, acciones y emociones pueden ser definidas como las tres dimensiones del personaje” (Seger, 1991: 222). Por tanto, si definimos los personajes redondos en oposición a los planos, el personaje redondo es el que al final de la historia ha sufrido una transformación de la que somos partícipes a través de estas tres dimensiones.

PERSONAJES REDONDOS O DENSOS:

Dada la definición de personaje redondo como un sujeto que se transforma a lo largo de la narración, los personajes principales y sobre todo el protagonista deberían ser personajes ricos y complejos tanto interna como externamente. Son estos personajes los que suscitan emociones, más allá del humor, en el espectador debido a su multidimensionalidad. Está lleno de ambigüedades y dudas. Sus objetivos y la forma de lograrlos entran en contradicción y es capaz de sorprender a los espectadores con sus decisiones. Seger (1999: 33) habla de que ha de existir esa coherencia de la que hablábamos antes dentro de él a pesar de la necesaria contradicción para ser un personaje redondo. Pero la característica definitoria de los personajes redondos es su veracidad, han de ser reconocidos como personas reales y conseguir que el espectador se identifique con ellos. En este punto entra en juego la construcción de una psicología compleja y un backstory verosímil que le empuje a actuar. Lo cierto es que no todos los géneros se prestan a crear personajes redondos. Estos abundan en los dramas, y por ende en las series dramáticas, porque se prestan a una exploración de su psicología y a ser los protagonistas de tramas más complejas como son las de los dramas y dramedias. En cambio, en otros géneros como las comedias o sitcom, el western o las series procedimentales es más común encontrar personajes planos y estereotipados ya que son más útiles para su estructura y tramas más cortas que se resuelven en un capítulo.

ESTÁTICOS O DINÁMICOS.

Según Todorov, esta es una tipología formal, más apropiada que la acuñada por Foster para describir las transformaciones de los personajes. Un personaje redondo además debe ser dinámico ya que ha de variar sus valores, comportamiento y conducta a medida que avanza, porque, precisamente por haber sido personajes tan reales como la vida misma son capaces de desarrollarse y ser transformados

DINÁMICOS: Son los que a lo largo de la narración sufren cambios y modificaciones. Estos se parecen a los personajes dinámicos en lo que se refiere a la necesidad de crear contradicciones en su personajidad para que estos atributos se vayan desarrollando en el tiempo. Se sitúan al frente de la acción, lo que en palabras de Casetti (1994: 179 – 180) significa que muestran una actitud activa. Según el autor, entre estos personajes activos se puede diferenciar los que provocan acciones sucesivas (influenciador) y los que actúan directamente (autónomos). “el primero es un personaje que «hace hacer» a los demás, encontrando en ellos sus ejecutores; el segundo es un personaje que «hace» directamente, proponiéndose como causa y razón de su actuación” (Casetti y Di Chio, 1994: 179)

ESTÁTICOS: Son los que no sufren modificaciones y durante toda la narración se comportan del mismo modo. Los personajes estáticos serían los que hemos denominado a lo largo de todo este apartado como personajes arquetipos entendidos no como una encarnación de las funciones actanciales sino como una caracterización absoluta de una cualidad o un defecto. El avaro que solo es avaro. Simplemente con un vistazo entendemos que hace ahí y cuáles son sus rasgos. Esta categoría engloba modelos sociales como por ejemplo el ricachón, religiosos como por ejemplo la beata, psicológicos como por ejemplo el soñador e intelectuales como por ejemplo el friki. Este tipo suele ser más pasivo que el dinámico y se coloca según Casetti (1994: 179) más como terminal de la acción que como fuente de ella.

IDENTIFICACIÓN CON EL PERSONAJE

La identificación es una de las armas más potentes que tiene el escritor en sus manos para contar historias, para comunicarse consigo mismo y con el lector. Es importante a la hora de plantear el guion de una ficción tener en cuenta que esta relación que nace entre el espectador y la obra es una “experiencia individual, psicológica, estética, en una palabra, subjetiva. Nos interesamos por el sujeto – espectador, no por el espectador estadístico” (Amount, 1985: 227). En este sentido la concepción que Amount tiene del cine y que podemos extrapolar también a la ficción televisiva es de un “cine total como un proceso mental, como el “arte del espíritu”. [...] de la simple ilusión del movimiento a toda la gama compleja de las emociones, pasando por los fenómenos psicológicos. [...] el film no existe ni en la película no en la pantalla, sino tan solo en el espíritu, que le da su realidad” (Amount, 1985: 229). De esta reflexión surge la siguiente pregunta: ¿cómo se pueden inducir emociones e influir en el espectador a partir de la representación filmica? Los espectadores pueden identificarse con numerosos aspectos de la obra, pero es la identificación con los personajes de ficción uno de los temas más investigados dentro de los estudios de recepción.

“No hay duda que el sujeto espectador, seducido por el dispositivo cinematográfico, reencuentra algunas de las de las circunstancias y las condiciones en las que ha vivido, en lo imaginario, la escena primitiva: idéntico sentimiento de exclusión ante esta escena separada por la pantalla del cine como por el contorno de una cerradura, idéntico sentimiento de identificación con los personajes, que se mueven en un escenario del que él está excluido”

(Amount, 1985: 246)

El proceso de identificación según la teoría psicoanalista de la que parte Amount (1985: 247 – 276) se basa en los estudios de Sigmund Freud realizados a principios de la década de los 20 del pasado siglo. Las teorías del psicoanálisis afirman que existen varias fases de identificación:

-Identificación primaria: Entendida como la postuló Freud es una identificación inmediata y anterior a cualquier búsqueda del objeto con el que identificarse. En esta primera fase se origina lo que los estudiosos denominan “fase del espejo” y que posibilita una relación dual entre el “yo” y el “otro”. Amount encuentra en este aspecto la primera analogía con la industria cinematográfica y audiovisual ya que para el autor ese espejo se asemeja a la pantalla del cine, y en nuestro caso también a la de la televisión. Esta analogía del niño ante el espejo y el espectador ante la pantalla son análogas porque ambas son limitadas y circunstanciales. Por lo que el espectador se ve reflejado en las vivencias de los personajes tal y como un niño percibe su propia imagen en un espejo y comienza a tener conciencia de su “yo”. El papel principal del sentido visual y la ausencia de interrelación con la imagen que se observa son dos de las características específicas de los espectadores.

-Identificaciones secundarias: Esta segunda fase que en la teoría del psicoanálisis corresponde a niños de entre 3 y 5 años se define con el “complejo de Edipo”. “(el complejo de) Edipo marca una transformación radical del ser humano, el paso de la relación dual propia de lo imaginario al registro de lo simbólico” (Amount, 1985: 251). Esta segunda fase de la identificación permite, según Amount, que el espectador se sienta atraído por ficciones con una alta carga de violencia tanto física como psicológica. “El espectador se encuentra a menudo en

una posición ambivalente al identificarse a la vez con el agresor y la víctima. [...] Inherente al placer del espectador” (Amount, 1985: 252). El fin del periodo edípico se realiza por la vía de las identificaciones secundarias sucesivas a lo largo de la vida y a este respecto, las identificaciones culturales son para los seres humanos una de las más fuertes.

Partiendo de la base psicoanalista que hemos explicado muy brevemente, Amount afirma que las teorías que hablaban de la identificación antes eran vagas y poco conclusivas. “Durante mucho tiempo no ha habido una teoría de la identificación propiamente dicha, sino un uso amplio y muy extendido de esta palabra [...] para designar básicamente la relación subjetiva que el espectador puede mantener con este o aquel personaje” (Amount, 1985: 262). Por lo que el autor propone una doble vía de análisis de la identificación del espectador con la ficción que está viendo: Por un lado, una relacionada con esta corriente psicoanalista y, por otro lado, una identificación relacionada con la propia estructura del film. En 1998, Juan José Igartua y Darío Páez publicaron en la revista “Psicothema” un estudio sobre la validez de una escala de empatía con los personajes. Tener en cuenta esta relación que se forma entre el espectador y los protagonistas de una ficción es muy importante ya que influye en el desarrollo y estructura de la ficción y la dota de recursos narrativos que la hagan más atractiva al público.

En el mundo audiovisual, lo que permite al espectador tener una identificación secundaria o “diegética” con elementos del relato como son los personajes es, en primer lugar, “su capacidad para identificarse con el sujeto de la visión, con el ojo de la cámara que ha visto antes que él. Sin la cual el filme sólo sería una sucesión de sombras, de formas y de colores sobre una pantalla” (Amount, 1985: 264). Por tanto, la base para que se produzca una posterior identificación secundaria con los personajes es necesaria esta premisa y que el espectador se reconozca en esa mirada. La segunda premisa fundamental es que el espectador sea capaz de identificarse con el relato. “El espectador sabe que ahí, en ese relato del que él está ausente en persona se desarrolla alguna cosa que le concierne en lo más profundo” (Amount, 1985: 269). Este aspecto está relacionado con la teoría del personaje de Castillo del Pino ya que la identificación ha de partir de esa conexión cultural entre el espectador y la cultura donde se crea el film. Una vez salvados estos dos primeros escalones en la identificación, la identificación secundaria en el mundo audiovisual es “básicamente una identificación con el personaje como figura del semejante en la ficción [...] pero sería un error considerar que la identificación es un efecto de la simpatía que se puede sentir por tal o cual personaje” (Amount, 1985: 270). Cuando nos encontramos ante un personaje podemos llegar a empatizar con algunos con los que en la vida real no podríamos empatizar a nivel de carácter, ideología o personalidad y en esta habilidad radica la construcción del personaje y la buena estructuración de la obra. Las buenas acciones no son suficientes para arrastrar la simpatía de la audiencia y muestra de ello son los personajes como Corleone, Dexter o Torrente de los que hablábamos antes. “Identification is more than sympathy with that character; it is a ‘living in the carácter” (Lawson, 2014: 260). Ese efecto también depende del uso de los estereotipos como formas reconocibles para los espectadores que ayudan en este proceso. Como podemos observar, identificarse o no con un personaje es un fenómeno realmente complejo.

“Primero: la identificación es un efecto de la estructura, una cuestión de lugar más que de psicología. Segundo: la identificación con el personaje no es nunca tan masiva y monolítica, sino, por el contrario, extremadamente fluida, ambivalente y permutable en el curso de la proyección del film, es decir, de su construcción por el espectador”

(Amount, 1985: 272)

Entonces si la identificación no depende de que el personaje se comporte de una forma moralmente aceptable, es decir, de un mecanismo psicológico que nos permite aceptar lo bueno e identificarnos con ello, ha de depender de algún otro mecanismo interno de la obra como es la estructura. Se puede encontrar una confirmación totalmente empírica de este mecanismo estructural de la identificación en una secuencia, incluso unos pocos planos, de una obra: el espectador se encuentra enfrentado de manera brusca a unos personajes que no conoce, de los que ignora el pasado filmico, en medio de una ficción de la que nada sabe. Y, sin embargo, incluso en esas condiciones artificiales el espectador entra rápidamente en esta secuencia cuyos antecedentes y consecuencias ignora y se interesa por lo que sucederá después. Lo más importante es saber cómo contarlos para crear este efecto, donde centrar la mirada del espectador y que emociones se quiere transmitir mediante el montaje.

En cambio, estudios recientes afirman que en la identificación juega un papel muy importante el concepto del liking. Grandio defiende en su artículo “El entretenimiento televisivo: Un estudio de audiencia desde la noción del sujeto” (2009) que en la identificación de los espectadores con determinados personajes está muy presente el factor “Liking”, o valoración positiva como lo define Igartua (1998), de determinados atributos. En este sentido, un estudio sobre los personajes de las series de televisión realizado por Hoffner y Buchanan en 2005 a 208 jóvenes concluye que existe una gran identificación aspiracional con los personajes del mismo sexo y con los que presentan actitudes parecidas a las suyas. (Hoffner y Buchanan, 2005: 34). Pero la identificación con los personajes “es un concepto multidimensional que alude a una serie de procesos psicológicos” (Igartua, 1998: 424):

-Empatía cognitiva: Entender, comprender o ponerse en el lugar de los personajes.

-Empatía emocional: Se refiere a la capacidad de sentir e implicarse afectivamente con los personajes. Este tipo de identificación posibilita, según Igartua, que el espectador se enganche a la trama y se sienta preocupado por el destino de los personajes y desee seguir viendo como acaba la historia y hacia donde se dirigen sus caminos.

-Virtud de la imaginación: Consiste en que los espectadores sean capaces de inferir o aventurar cuáles serán las consecuencias de los actos de los personajes.

-“Volverse protagonistas”: Sentir como si el propio espectador fuera parte protagonista de la ficción. Una de las últimas series que utilizan este recurso es “Mr. Robot” (2015) en la que su protagonista, Elliot, traspasa la cuarta pared haciendo participe de sus pensamientos al espectador como si de un amigo imaginario se tratase.

Por lo tanto, para crear una verdadera identificación que perdure en el tiempo tan necesario es tener en cuenta la relación psicológica y emocional que puede mostrar el espectador ante un personaje como la forma de mostrarlo y de organizar sus acciones a lo largo de la narración. “Si quieres provocar la simpatía hacia tu personaje revisa las reacciones emocionales y los modos de mostrarnos su situación emocional. Trata de ampliar la gama de sus emociones” (Segar, 1999: 221). Para potenciar esa identificación, Chion (1991:119-120) apunta varios consejos: En primer lugar, atribuirle rasgos simpáticos, halagadores o seductores, procurando así la estima o la admiración del público, y todo ello depende de la forma de presentarlos. En segundo lugar, se les puede mostrar inmersos en un peligro o en una desgracia, dado que la víctima también gozará del aprecio del espectador. En tercer lugar, podría mostrarse al personaje cometiendo un pequeño error, que el público va a perdonar y va a procurarles así su empatía.

3.1.2 LA HISTORIA

“En tanto la trama sea inteligible en toda su extensión, cuanto más larga sea la narración más hermosa será por su magnitud”

Aristóteles.

Cassetti defiende que en toda historia “los hechos se dividen en acciones y acontecimientos, unas se refieren a individuos concretos y los otros no tienen una causa personalizada. Los existentes se dividen en personajes, como entidades personalizadas, y ambientes. Así una historia nace de la mezcla y la jerarquización de esos elementos donde lo importante es que haya una estructura básica en la que se apoya el relato” (Cassetti, 1994: 172). Consideramos, pues, que algo es una “historia” en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con la vida real. Esta misma historia podía habernos sido referida por otros medios de distintas formas pero una historia en concreto será siempre ese relato primario sobre el que se organizan el resto de elementos, en otras palabras, el contenedor del resto de elementos elegidos para contarla.

La retórica clásica señala dos momentos en la creación de una historia: la **inventio**, encontrar que decir, y la **dispositio**, ordenar de manera eficiente lo que se dice. Por tanto si desnudamos la historia de todos los artificios que la acompañan nos encontramos con lo que los formalistas rusos llamaron fábula, lo que ocurre. El resto son una serie de decisiones que hace el autor para que el espectador infiera la fábula. Tynianov lo define como historia y trama; Todorov y Barthes, por su parte, proponen dos grandes niveles dentro del relato: el nivel de la historia y el nivel del discurso. Según Todorov (1974) la categoría de “historia” corresponde al nivel de la lógica de las acciones y los personajes. Genette (1969) opone la historia al discurso y distingue tres instancias: la de la historia o diegesis que hace referencia al conjunto de acontecimientos que son el objeto del discurso narrativo, la narración o situación narrativa o el acto por el cual el narrador se dirige al narratario, y el relato que nos permite conocer la historia como la narración que la sostiene. Según Genette, la historia designa al significado o contenido narrativo y el relato al producto material constituido por signos lingüísticos que forman un todo significante.

La distinción de historia y narración remitiría a las nociones de enunciado y enunciación que describe Émile Benveniste (1978) en tanto la primera hace referencia a lo dicho y la segunda al de la enunciación. Para Genette la enunciación consiste en las relaciones que se tejen entre el enunciado y los diferentes elementos constitutivos del cuadro enunciativo. “Por lo que es necesario pasar “del análisis de los enunciados al de las relaciones entre estos enunciados y su instancia productiva” (Genette, 1972: 225). Sánchez Noriega (2002: 46) explica que la historia está constituida por el devenir de unos sucesos, acciones que realizan los personajes, que tienen lugar en relación con unos “existentes” (personaje, escenarios, espacios, etc.) y el discurso es la estrategia de narración. Kawin lo explica diciendo que “la historia es la serie de eventos hipotéticos que suceden en el tiempo de la ficción o los hechos de la historia. Y el discurso es la línea narrativa, el modo en el que la historia se presenta al público” (Kawin, 1992: 59). En conclusión la historia, o la fábula, es aquello que se cuenta y que finalmente el espectador reconstruye como mundo posible.

El objetivo de cualquier ficción no es copiar la realidad, sino recrearla, adaptándola en función de su objetivo. Alfred Hitchcock dice que la “historia puede ser inverosímil, pero no debe ser jamás banal. Es preferible que sea dramática y humana. El drama es una vida de la que se han eliminado los momentos aburridos. Luego, entra en juego la técnica y aquí soy enemigo del virtuosismo. Hay que sumar la técnica a la acción” (Truffaut, 1974: 86). Siguiendo con la idea que plantea Hitchcock de que las ficciones son lo interesante de la realidad es necesario recordar que en el mundo real “no existen mecanismos narrativos, ni géneros, ni protagonistas, ni planteamientos, nudos o desenlaces. Podría decirse que la vida es un eterno nudo sin principio ni fin, un complicado entramado de relaciones personales” (Sánchez – Escalonilla, 2001: 53). A pesar de esto, las historias no se materializan de la nada, sino que surgen de los materiales que ya existen en el mundo real. “Siempre que se construye y narra un relato de ficción el autor parte de la experiencia real para crear aspectos de la vida. Es la mimesis artística, núcleo de toda actividad estética: el arte imita la vida” (Sánchez – Escalonilla, 2001: 51). Genette se hace cargo de este asunto en el capítulo “Vraisemblable et motivation”. En este apartado postula que el relato no copia la realidad, el autor puede decir empezar o continuar a su voluntad, sin que tenga que ver con la lógica de la realidad sino con la lógica del relato. Según el principio aristotélico la imitación es la medida de verosimilitud del drama. “En estas tres diferencias consiste la imitación: en los medios, los objetos y la manera de imitarlos. [...] En efecto, el imitar es algo connatural al hombre, desde niños, y en esto se diferencia de los demás animales” (Aristóteles, 2004: 38 – 41).

Truby afirma que las historias de ficción no muestran el mundo real sino el “mundo de la historia” que no ha de ser una de la vida, “Es la vida del ser humano más clara y condensada para que el público pueda entender mejor como esta funciona” (Truby, 2009: 20) Por esta razón, el autor, plantea distintos movimientos de la historia, distintas formas de contar, que se relacionan directamente con los elementos temporales de la misma y que expondremos más en profundidad en el apartado dedicado a este aspecto. Siguiendo con el concepto de imitación aristotélico, el modelo natural de imitar la realidad sería el lineal, siguiendo la trayectoria del protagonista desde el principio hasta el final. En el lado opuesto nos encontramos con el modelo explosivo en el que, para Truby, todo ocurre simultáneamente. Entre estos polos opuestos podemos encontrar multitud de organizaciones de la historia que serían el resultado de la combinación de estos dos modelos: modelo serpenteante, modelo en espiral y modelo ramificado. Este último modelo, el ramificado, es muy habitual en la ficción televisiva ya que se necesita diversificar y ramificar la historia para hacerla más duradera.

Cualquier historia, aunque esté enmarcada en la más pura ficción, requiere una serie de normas propias que distingan lo posible de lo imposible. En otras palabras, para hacer que el espectador se implique totalmente con la historia son necesarias una serie de “limitaciones” que creen un mundo reconocible, por lo que el uso de elementos históricos, por ejemplo, son una buena herramienta para crear esta ilusión de posibilidad. Pongamos como ejemplo la película de James Cameron “Avatar” (2009), su increíble historia que va más allá de nuestro mundo hacia un lugar desconocido llamado “Pandora”, habitado por criaturas increíbles y gigantes azules no cuenta otra cosa que la época de la colonización en la que el “mundo avanzado” llega a terrenos desconocidos para explotar sus recursos. O si preferimos fijarnos en la ficción televisiva, la exitosa serie “Juego de tronos” (David Benioff y D. B. Weiss, 2011) tiene reminiscencias de la Europa Medieval, por sus tramas, sus trajes y sus escenarios. Tanto lo que observemos en el mundo como lo que encontremos en el baúl de nuestra memoria, hay que cribarlo con mentalidad artística. No vale la pena escribirlo tal cual. Hemos de recrearlo y transformarlo, construir con todo ello algo nuevo. “Escribir un guion es introducir orden al desorden, escoger sonidos, acciones y palabras; eliminar

gran parte de lo previamente seleccionado; realzar y reforzar el material escogido. Es violar la realidad -o por lo menos lo que percibimos de ella- para reconstruirla de otra manera, limitando la imagen a un marco determinado, seleccionando lo real, las voces, las emociones y a veces las ideas” (Carrière, 1997: 137). Por tanto, esta transformación de la vida es necesaria para crear la ficción y se realiza a través de distintas leyes dramáticas. Una de estas leyes corresponde a la ambientación, que se desarrollará en el apartado dedicado al espacio. Para crear un efecto ficticio que parezca la realidad Robert McKee (1997) expone cuatro dimensiones de la ambientación que implican al resto de los elementos del relato:

El periodo: Es el lugar temporal que ocupa el relato. Es decir, en que época situamos la historia.

La duración: Es la prolongación en el tiempo de la historia narrada.

La localización: El lugar que ocupa una historia en el espacio. Es decir, el lugar concreto donde se desarrollan los acontecimientos.

El nivel de conflicto: Este elemento, como ya hemos visto en el apartado anterior, está relacionado con la dimensión humana de la historia, la relación de los personajes con las fuerzas políticas, religiosas, ideológicas, familiares, etc. Estas relaciones dan forma a los acontecimientos tanto como el tiempo en el que se desarrollan.

La **implicación** del espectador en la historia es la primera necesidad a la que se ha de enfrentar una buena ficción. Así que, para hacer del mundo que rodea a la historia más creíble McKee propone dos principios. En primer lugar la empatía que el público tiene hacia determinados personajes a través de los cuales experimentan la historia desde dentro. El segundo principio es la autenticidad, cuando el espectador decide dejar de lado la lógica de la realidad y “congeala su incredulidad” para dejarse llevar por la ilusión de la ficción. Una vez que el espectador está implicado en la historia se ha de mantener ese nivel de implicación hasta el final porque de no ser así el espectador podría perder interés. “Más allá de los detalles físicos y sociales, también debemos crear una autenticidad emocional. La investigación del autor debe tener como resultado un comportamiento creíble de los personajes. De acontecimiento en acontecimiento, las causas y los efectos deben resultar convincentes y lógicos” (McKee, 2011: 232). Retomando el concepto de inventio, las ideas son el germen de las historias y están en relación permanente con el resto de los elementos del relato. Billy Wilder contaba en 1945 que los directores tienen ideas que van con ellos hasta que se materializan en una obra:

Como en El apartamento. Recuerdo haber visto hace mucho tiempo una película muy bonita de David Lean, “Breve encuentro”, la historia de una mujer casada y un hombre, que para sus citas amorosas usan la habitación de un amigo del amante. Siempre pensé que ahí había un personaje interesante, el que presta el apartamento, un personaje gracioso y conmovedor; y conservé esta idea en mi cabeza. [...] Así pues, partí de este personaje y de este tema: un hombre que se deja explotar, un solitario que vuelve por la noche y se desliza en la cama todavía caliente de los amantes”

(Ciment, 1988: 58).

A pesar de todo “en realidad sólo existe una única historia. En esencia nos hemos contado los unos a los otros la misma historia desde el amanecer de la humanidad, y a esa historia la podríamos llamar muy apropiadamente la búsqueda” (McKee, 1997: 241).

En un mundo donde la polifonía de medios es la clave, una obra no se basa solo en una historia sino que esta historia principal se ve alterada por otras subtramas que nos revelan datos sobre los personajes o sirven de contrapunto a la principal. La historia principal es lo que autores como Truby o Egri han denominado “premisa”, es decir, “la combinación más sencilla de personajes y trama, y suele consistir en algún acontecimiento que da comienzo a la acción, alguna idea del personaje y alguna idea del final de la historia” (Truby; 2009: 29).

Las subtramas “a menudo son historias de amor que revelan dimensiones adicionales de los personajes. Algunas veces tratan temas individuales importantes: la identidad, la integridad, la avaricia, el amor, o el encontrarse a uno mismo. Otras veces una trama secundaria descubre la vulnerabilidad de un personaje. [...] Bob Gale y Robert Zemeckis, que escribieron “Regreso al futuro”, declararon en un seminario que la subtrama del padre y la madre era realmente de lo que trataba su historia. Poco después de que Tootsie se estrenara tuve una conversación con Sydney Pollack acerca de la creación de su historia. Me dijo que todos los guiones que él hace son fundamentalmente una historia de amor. En este caso, estaba interesado por la amistad como base del amor. Me hizo ver lo raro que es encontrar verdadera amistad entre las parejas. La subtrama de Tootsie le dio la oportunidad de explorar esta relación de un modo creativo y singular. La función principal de una trama secundaria es dar dimensión al guion. En realidad es la que conduce el tema y profundiza en la historia, de forma que ésta no sea una simple anécdota lineal guiada por la mera acción”

(Seger, 1999:, 61).

Centrando nuestra atención en el mundo de la televisión y aunque no todos los autores estén de acuerdo, una de las reglas básicas a la hora de escribir y concebir una historia, para este medio en concreto, es la repetición de ciertas ideas e informaciones para favorecer la comprensión de la trama. “Un viejo axioma de la escena establece: cuente a su auditorio tres veces cada factor importante si quiere asegurarse de que lo entenderán” (Vale, 1989: 34). En las obras audiovisuales puedes reiterar el mismo concepto tanto con las palabras como con las imágenes y el sonido y esto, según Vale, no sería solo una repetición sino una duplicación. El audiovisual es el único arte que cuenta con tantos elementos a su disposición para contar historias y expresarse. Por ejemplo la escultura tiene a su disposición la forma, la pintura cuenta con el color, la música con el sonido y la novela con la palabra, el cine y la televisión tienen a su servicio todos estos elementos en el mismo instante. “A medida que la historia avanza el interés se desliza de un actor a otro, del decorado al objeto, del accesorio al actor o de una combinación de elementos a otros” (Vale, 1989: 40).

3.1.3 EL ESPACIO

“En la visión de Lumière, la mirada se pasea, se pierde y se disuelve; en pocas palabras, se despliega dentro de un campo”

Aumont, 1989.

El lugar como elemento de la narración es la posición geográfica en la que se sitúan los personajes y tienen lugar los acontecimientos en un tiempo determinado. Cuando los lugares se vinculan a la percepción de uno o varios personajes pasa a considerarse espacio. Por tanto la dimensión espacial es uno de los elementos más evidentes del relato. Los acontecimientos que se narran siempre suceden en un lugar que no necesariamente debe estar perfectamente descrito. “Cuando la localización no se ha indicado, el lector elabora una en la mayoría de los casos. Imagina la escena y, para hacerlo, habrá que situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario” (Bal, 1990: 51)

En los productos audiovisuales no nos encontramos con este problema de imaginar el espacio. Por abstracta o deslocalizada sea la imagen el espectador cuenta con una serie de elementos que le dan información sobre el espacio como por ejemplo el sonido ambiente que referencia la historia. “Hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído y tacto” (Bal, 1990: 101). Pongamos por ejemplo un banco pegado a una pared, el espectador sólo tiene esa información en un principio, el plano no muestra más como para saber si es una calle, un patio o un parque, pero de fondo se oye la sirena de un tren, que no vemos pero nos hace saber que el lugar es una estación. Esta es una de las ventajas de las producciones audiovisuales, se cuenta con una imagen y un sonido que define por nosotros el espacio y la atmósfera donde se colocan los personajes y las acciones de estos.

El **espacio**, debido a su alto grado de relación con la percepción se convierte en un **elemento altamente simbólico**. Dicho de otro modo, el espacio narrativo trasciende, va más allá de lo que puramente representa y evoca cosas que puede que no estén en el momento que se narra pero que tiene relación con, por ejemplo, los sentimientos de un personaje o una situación anterior que influye en los acontecimientos. Por ejemplo un hombre y una mujer en una habitación manteniendo relaciones sexuales, con posterioridad nos enteremos que esa mujer era en realidad su amante y aquella habitación es la que comparte con su esposa por lo que ese espacio nos recuerda una traición o una mentira. El contenido semántico de un espacio se crea de la misma forma que se crea un personaje, dotándolo de una serie de características generales y específicas que referencian la historia y logran una mayor identificación del espectador con la historia y los personajes.

La relación que se establece entre el tiempo y el espacio es de vital importancia para el ritmo de la narración. Este hecho es más visible en la literatura ya que se tiene que parar el avance de los acontecimientos para atender a la descripción de un lugar. En cambio, una de las ventajas del audiovisual es contar con la representación de un espacio escénico que nos da la posibilidad de narrar y describir a través de él mientras se va desarrollando la acción. Esto es “un ejemplo de la capacidad que posee el cine para entregar un cantidad infinita de información” (Jost, 1990: 89). Porque tal y como afirma Jost “la imagen, es un significante eminentemente espacial, de modo

que al contrario de tantos otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre a la vez las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren” (Jost, 1990: 87). Por tanto el buen uso del espacio audiovisual es un elemento importantísimo. En este sentido podemos hablar de cuatro estrategias para mostrar el escenario:

- La acción se produce en la oscuridad. Esto crea una privación momentánea de cierta información como por ejemplo el lugar en el que están, el número de personajes, etc.
- La pantalla a negro, sobre todo cuando se utiliza de forma diegética en la historia. Por ejemplo un plano subjetivo desde el protagonista que cierra los ojos.

“Las rarezas de semejantes procedimientos en el cine de consumo no deja de poner en evidencia la extrema implicación del cuadro situacional en el seno de todo relato filmico. Hay que decir, por lo demás, que el efecto de la mayor parte de esos procedimientos no es la desaparición por completo del cuadro espacial, sino, como mucho, su relativa y momentánea paralización”

(Jost, 1990: 92).

- Eliminación del fondo por un desenfoque. Por ejemplo cuando un personaje está en una ensoñación.

Jost habla de una dualidad en lo referente al espacio de los productos audiovisuales. El primero corresponde al espacio “**profilmico**”, que corresponde a “todo lo que queda delante de la cámara y ha impresionado la película” (Souriau 1953: 8). Es decir, todo lo que aparece en el plano y queda filmado. El segundo espacio es el lugar donde se produce el visionado por parte del espectador. La sala de cine, el comedor de una casa o la proyección en cualquier otro lugar como por ejemplo un bar o un cine de verano. Este segundo concepto de espacio es importante en lo relativo a la atención que el espectador presta a la obra. Puede que ayude a que el espectador se involucre más en la historia y que su imaginación vuele hacia un espacio ausente, lejano e inventado. En el caso contrario nos encontramos un espacio donde las distracciones son frecuentes como por ejemplo el salón de una casa y esto es un problema al que se enfrentan continuamente las series de televisión y que deben solventar con brillantez para captar la atención del espectador por encima de otras distracciones. Una solución es crear un mapa de tramas que sean fácilmente seguibles por un público que en muchas ocasiones comparte el momento de ver una serie con otras tareas domésticas como por ejemplo hacer la cena o hablar con los familiares.

Centrándonos en el espacio profilmico, que es el que será objeto de estudio en esta tesis, Andre Bazin lo define como un “espacio centrifugo”, es decir, cuando un personaje sale fuera de campo se intuye que hay más espacio. Al enfrentarnos a este tipo de espacio en una obra audiovisual debemos tener en cuenta que existe el “espacio representado y el espacio no mostrado” (Jost, 1990: 93). Esta afirmación implica un espacio sugerido al que se denomina fuera de campo y que juega con lo que se representa y lo que se imagina. Una parte se muestra y forma parte plenamente de la diégesis del relato; la otra no queda enfocada por la cámara pero sucede y vemos las reacciones en los personajes que se encuentren en el espacio representado. Este juego que surge sobre todo en las etapas posteriores del montaje y la edición es un clarísimo ejemplo del potencial narrativo de una obra audiovisual. Este concepto de fuera de campo que se desarrollará con mayor profundidad cuando hablemos de la imagen y el sonido y de la importancia de la relación de la cámara en el espacio y de su potencial narrativo.

Según Vale el espacio debe estar caracterizado por:

El tipo: Puede ser una oficina, una choza, un hospital, el bosque, etc.

La clase: Si está lleno o vacío, o es económico o de lujo, etc.

El propósito o la función: Es una cárcel, un museo de arte, una fábrica, etc.

La relación que tiene el espacio con un personaje: es la casa de x.

Su ubicación: Un hotel en San Francisco.

Todas estas características dan información al espectador e influye en la acción y los personajes. Pongamos por ejemplo la serie “El Barco” de Antena 3 (2011). Tras un evento que destruye toda la civilización un grupo de jóvenes sobreviven aislados en un barco en medio del inmenso océano en el que se ha convertido la tierra. Esta situación es el comienzo de la serie y el espacio en el que se desarrolla marca todo el relato porque les encierra en un barco a la deriva sin tener acceso a alimentos, medicinas o simplemente no pueden saber de ninguna forma como se encuentran sus familiares tras el incidente, todo esto crea tramas entre los personajes, que se enfrentan o se apoyan los unos en los otros. Elegir correctamente la ubicación de la historia y es muy importante para el éxito de la obra y para su desarrollo a la larga ya que si es un espacio muy reducido las historias que surgen entre los personajes podrían agotarse demasiado pronto.

La ambientación del espacio también es un elemento dramático muy importante como ya veíamos en el apartado dedicado a la historia, ya que aparte de describir el espacio desde el primer momento y situar al espectador da credibilidad al relato y sumerge al público en una experiencia mucho más plena. Sobre los decorados, Eugene Vale dice que “no son interesantes porque no tienen vida. Sólo interesa en tanto que caracterizan a los seres que viven y actúan en ellos” (Vale, 1982: 51). El director de cine español José Luis Berlanga afirma que los objetos que rodean a los personajes tienen una “**dimensión humana**”. Los objetos, los elementos del decorado son fundamentales y adquieren una importancia narrativa fundamentales como por ejemplo el cuchillo en *Psicosis* (Hitchock, 1960).

Las exigencias a la hora de escribir para televisión son muchas, una tiene que ver con los escenarios y decorados que se usan para el desarrollo de la historia. Los decorados construidos se dividen en dos platós, con dos unidades grabando a la vez, y unos “exteriores de plató”, que corresponden a las calles y plazas falsas construidas en el patio del plató. La mitad de las escenas de la semana deben ocurrir en Plató 1, y la otra mitad entre Plató 2 y Exterior. Por otro lado, “la relación referida al espacio se repite a menudo para hacer hincapié en la estabilidad del marco, en tanto que se opone a la naturaleza transitoria de los acontecimientos que suceden dentro de él” (Bal, 1990: 105). Esto es un recurso muy habitual sobre todo en la ficción televisiva porque las historias se desarrollan en los mismos escenarios por la razón que apuntaba Bal y por los presupuestos de estas producciones. Sobre todo en las Sit-com, en las que la repetición de escenarios es un recurso fundamental del género.

3.1.4 EL TIEMPO

Muchos autores han catalogado al tiempo como “la cuarta dimensión” de las historias, quien marca la cronología, quien permite crear una secuencia de hechos y luego manipularla a nuestro antojo. Si nos fijamos en otras artes, el novelista, por ejemplo, no se encuentra ligado a nada. En una misma línea puede cambiar de espacio y de tiempo. El teatro por su parte está condicionado por la escena y es necesario cambiar todo el decorado para trasladar al espectador a otro lugar completamente diferente. El cine no está tan condicionado como el teatro y tiene una mayor libertad para cambiar. En la ficción audiovisual podemos ir a cualquier lugar y viajar en un instante al pasado o al futuro con un simple “en aquella época...” acompañado de un cambio de plano o un traveling donde lo nuevo se convierte en antiguo. Por esta razón el espacio y el tiempo adquieren una dimensión muy importante en el campo audiovisual. En toda historia contamos con dos tiempos. El tiempo real que corresponde con la diégesis y la cronología lineal del relato primario; y en segundo lugar existe el tiempo narrado, que aunque depende del primero para que la historia tenga un sentido y sea verosímil es el que proporciona la ficcionalidad al relato. En el último tipo es donde el autor tiene la libertad para inventar, manipular, incluir o quitar partes del tiempo real para jugar con el espectador y hacer más atractiva la obra.

El tiempo es abstracto, y como no se puede palpar tenemos que representarlo a través de otros elementos narrativos para ubicar al público. Por ejemplo a través de las modas o la ropa que visten los personajes. Como decíamos, el tiempo es un concepto totalmente abstracto mientras que el espacio se mantiene más o menos igual a lo largo de la historia sobre todo en lo referido a las ficciones televisivas que buscan siempre una continuidad en el espacio. El tiempo nunca permanece igual, avanza a cada minuto, es el encargado de representar el cambio, el desarrollo de la acción. Aunque se muestren distintos lugares puede ser el mismo instante en todos ellos. “Ya que el tiempo es idéntico para las distintas ubicaciones, representa un excelente medio para ligar lugares dispersos (Vale, 1989: 51) En resumen, lo más habitual suele ser que el tiempo represente un movimiento hacia delante pero este flujo puede variar si se usan técnicas narrativas para manipular el tiempo de la diégesis como los flashbacks y los flashforward que explicaremos más adelante. Este empleo del tiempo puede resultar un problema si no se usa en los momentos adecuados porque pueden llegar a confundir al espectador. Por tanto, toda acción necesita un tiempo y esto influye directamente en otros elementos narrativos como en la construcción de los personajes que se ven forzados o contravenidos por el inminente paso del tiempo que en ocasiones les separa de su objetivo y otras veces los fuerza hasta alcanzar la meta. Pongamos como ejemplo del tiempo como recurso narrativo el temporizador de una bomba que el protagonista debe encontrar y desactivar, o los años que un personaje cumple de condena en la cárcel y lo separa de su familia o del botín que escondió antes de entrar en la cárcel. Este es un recurso muy común en las series americanas para dar más ritmo al relato.

Como ya se adelantaba en el capítulo 1, la gran mayoría de los análisis narrativos en el entorno audiovisual desarrollan la perspectiva de Gerard Genette, pero es en el caso de este elemento sobre el que existe mayor consenso entre teóricos como Mieke Bal o Seymour Chatman. También son de gran ayuda los estudios de Bordwell sobre este tema, el cual llegó a apuntar que “las categorías de Genette acerca de las relaciones temporales son útiles para las relaciones entre la narración y la historia narrada, afortunadamente para mí, pues el discurso de Genette sobre el tiempo es uno de los triunfos de la poética contemporánea” (Bordwell, 1996: 343). Genette compara la acción de la historia con el verbo en las oraciones. En este caso, el tiempo más importante de la imagen

fílmica es el presente. El futuro es inminente y el pasado no puede cambiarse. Por eso los personajes necesitan un presente para superar sus metas. Por lo tanto como señala Metz “si la imagen fílmica está en presente, el filmè ¿no estará siempre en pasado? (Metz, 1972: 73). Jost defiende que “el filmè como objeto estaría en pasado por la mera razón de que ha filmado una acción que ha sido; la imagen fílmica estaría en presente porque nos daría la sensación de que, con todo, sigue la acción en directo” (Jost, 1990: 109-110). Pero siguiendo la terminología de Genette, la realidad es que el lenguaje tiene más opciones para caracterizar la acción. A parte del plano temporal se puede modalizar la acción y plantearla como terminada o no. Por tanto el tiempo es presente: la acción se desarrolla en un tiempo que interpretamos como en directo; es indicativa: plante un proceso; e imperfecta ya que muestra el curso de las cosas: el aspecto imperfecto d la acción nos da la posibilidad de evocar tanto procesos que ya han concluido como narra su desarrollo.

Retomando la pregunta de Metz, nos encontramos con una doble temporalidad en el relato: la de los acontecimientos relatados y la del acto mismo de relatar. Mientras que Aristóteles excluye la diégesis porque no imita si no que representa acciones, Platón la coloca en un de los polos fundamentales en los que se mueve el discurso. Es en la diégesis donde está la cronología de la historia y las decisiones del autor de en qué orden narrar los acontecimientos. Según Genette, estos dos ejes temporales se pueden articular en:

Orden: Sucesión de acontecimientos de la diégesis en confrontación al orden de aparición en el relato.

Duración: Comparando el tiempo que dichos acontecimientos tienen en la diégesis y lo que tardamos en narrarlos.

Frecuencia: Es el número de veces que contamos un hecho en relación al número de veces que sucede ese mismo hecho en la historia.

Para conseguir un análisis completo de una obra audiovisual hay que tener en cuenta a la vez estos dos aspectos del tiempo del relato: **el tiempo novelesco y el tiempo cinematográfico.**

ORDEN.

El orden se refiere a la disposición temporal de los acontecimientos en el relato. Igual que en la vida, en una ficción existe el paso del tiempo lo que sería el relato original. La decisión del orden en el que se cuenta ese ficticio paso del tiempo es decisión del autor y depende de las necesidades narrativas propias de cada historia. Si el relato es lineal quiere decir que sigue el orden natural de la historia, desde el inicio hasta el final, de una forma cronológica. En el caso contrario tendríamos un relato totalmente fragmentado y por tanto definido por el uso de anacronías, “formas de discordancia entre el orden de la historia y la del relato” (Genette, 1989: 91 – 92). Para distinguir entre los distintos saltos temporales que se pueden dar en un relato Genette se basa en dos conceptos: el alcance, es decir la distancia temporal hacia el pasado o el futuro respecto al presente del relato; y la amplitud, o duración de la historia que abarca la anacronía.

El orden “nos sitúa en un eje temporal, en esa especie de presente en el pasado que, según los gramáticos, constituye el imperfecto, nos va devolviendo paulatinamente al pasado, nos remite a nuestro punto de partida, nos lanza de nuevo al pasado y por fin nos proyecta hacia un futuro hipotético” (Jost, 1990: 113). Cuando estas

evocaciones a las que hace referencia Jost nos transportan al pasado Genette dice que son analepsis, o en argot audiovisual flashbaks.

ANALEPSIS: “La vuelta atrás”, la evocación de un acontecimiento anterior al momento del relato. No todas tienen el mismo alcance. Algunas nos remiten al punto de partida de la historia y otras más allá. Externas o internas según el relato original. Las analepsis más comunes en los relatos audiovisuales son las externas porque nos ayudan a explicar desde el pasado un acontecimiento del presente. Generalmente en el cine son las palabras y el uso de la paleta cromática las que colocan al espectador en un momento diferente respecto a otro. Otras técnicas para marcar el uso de una analepsis en un relato audiovisual son:

- El uso de la voz en off, que contextualiza lo que está mostrando las imágenes.
- Mirada al infinito de un personaje. Ya que este gesto insinúa que está pensando y da paso a las imágenes de ese recuerdo.
- Rótulos que indiquen el cambio de fecha.
- Detalles como la ropa de los personajes sirven para situar el momento de la historia y construir el raccor.

El ejemplo más claro de este caso es *Pulp fiction* que rompe por completo con el eje cronológico y las pistas que reciben los espectadores para recomponer la historia es la ropa de los protagonistas.

En el entorno audiovisual las analepsis representan una vuelta atrás tanto verbal como visual. Muestra en imágenes lo que un narrador cuenta en voz en off, por ejemplo. Tras cada vuelta atrás regresamos al presente. Por ejemplo la serie norteamericana *Lost* compuso sus primeras temporadas con este esquema de tiempo que contaba en presente el accidente de un avión en una isla y con las analepsis externas el pasado de cada personaje. Más tarde complicó este diseño sustituyendo las vueltas atrás por prolepsis (flashforward) y viajes en el tiempo. El relato también puede ser una gran analepsis en sí como es el caso de la película *Titánic* de James Cameron (1997).

En general son más comunes las analepsis externas o mixtas ya que la información que puede generar es más interesante para la construcción de un personaje o el devenir de la propia historia. En cambio las analepsis internas se utilizan para reinterpretar o completar algunas elipsis de la historia. En este sentido un ejemplo de serie construida a partir de analepsis internas es *How i met your mother* (Craig Thomas y Carter Bays, 2005) concretamente el capítulo *How your mother met me* (9x16), en el que finalmente presentan a la madre de los hijos del protagonista, Ted, en distintas ocasiones en las que había coincidido con él pero no habían llegado a conocerse. Todas esas situaciones han sido puntos clave en episodios de temporadas anteriores a la serie.

El uso de las analepsis va acompañado de una serie de transformaciones semióticas:

- Paso del pasado lingüístico al presente de la imagen y por lo general supone el paso del perfectivo al imperfectivo.
- Deferencia de aspecto entre el personaje narrador y su representación visual.
- Modificación del ambiente sonoro.
- Transposición del estilo indirecto al estilo directo.

En relación con el contenido de esas vueltas al pasado las analepsis serán heterodiegéticas, si desarrollan una línea de la historia distinta a la del relato primario u homodiegéticas si pertenecen a la historia de la diégesis. Genette distingue entre las analepsis homodiegéticas las completivas, rellenan una elipsis anterior del relato primario, y las repetitivas que suelen tener una extensión narrativa breve y tratan sobre acontecimientos ya relatados pero desde otro punto de vista por ejemplo. En las obras audiovisuales son más frecuentes las analepsis homodiegéticas, y entre ellas las completivas, porque en los guiones se suele excluir el pasado que no tenga que ver de forma directa con la diégesis. Con todo, la relación entre la palabra, las imágenes y el sonido pueden ser tan complejas como la mente quiera (Jost, 1990: 118). En conclusión, las analepsis o flashbacks sirven para completar una carencia de información que tenga la historia o para retrasar la aparición de ciertos acontecimientos y dejar al espectador a la espera de lo que sucederá de forma inminente.

PROLEPSIS: También conocido como flashforward en la industria audiovisual. La prolepsis es una aparición de un acontecimiento en el relato antes de su lugar cronológico. Este procedimiento presupone que el narrador omnisciente sabe lo que ocurrirá en cierto tiempo y se anticipa al futuro. La prolepsis es muy diferente a la elipsis. En la primera se salta de un punto A a otro B y se regresa en algún momento al punto A. Pero si nunca se regresa de nuevo de B a A nos encontramos ante el segundo caso, una elipsis.

Genette aplica la misma clasificación de las analepsis para estas anacronías sobre el futuro. Nos encontramos con prolepsis internas y externas, dependiendo de a qué momento de la línea temporal se viaje, dentro o fuera de la diégesis. La presencia de esta figura tanto en la literatura como en el cine o la televisión es menos frecuente. Las prolepsis externas podrían ser ejemplificadas en los epílogos que en ocasiones cierran el relato ya que muestran unos acontecimientos futuros sucedidos tras la conclusión del relato primario. En otro sentido será difícil encontrar prolepsis externas en un relato audiovisual porque pueden llevar a equívocos y que el espectador confunda esas idas al futuro con situaciones reales o sueños o alucinaciones. De cualquier forma las prolepsis internas si son un elemento beneficioso para el relato audiovisual. Entre sus usos más habituales encontramos el intrigar al espectador desvelándole solo a él ciertos acontecimientos que pasarán pronto, anunciar algo de una forma más o menos explícita o para atraer la atención del espectador sobre lo que pasará.

En la historia del cine se usaron antes este tipo de anacronías visuales que las vueltas atrás de las analepsis. Concretamente en *A mother's devotion* (Vitagraph, 1907) por ejemplo “una mujer ve de pronto los troncos que imagina dispuestos a través de la vía férrea que va transitar el tren que conduce su hijo. Corre al encuentro de este último para salvarle y vemos de nuevo las mismas imágenes. Podemos explicar esta aparente precocidad por la concepción popular, muy extendida en el siglo XIX, según la cual toda imagen mental debe concebirse como exterior, mágica o premonitoria.” (Jost, 1989).

SIMULTANEIDAD: Esta última posibilidad de anacronía no está incluida entre las posibilidades propuestas por Genette, pero en el sector audiovisual es muy común. Debido a las múltiples vías con las que cuenta el audiovisual para transmitir la información (gestos, expresiones, sonidos, objetos, vestuarios, palabras, música, etc.) es importante que exista una simultaneidad entre todos los elementos para que la obra final tenga un sentido. “Diacronía (sucesión) y sincronía (simultaneidad) están, pues, íntimamente vinculadas en el cine, y esto es evidente en la expresión de la simultaneidad de acciones, figura particularmente mimada por los cineastas a lo largo de la historia”

(Jost, 1990: 122). Años más tarde esta pasión por el uso de las acciones simultáneas de las que habla Jost se ha trasladado a las ficciones de la pequeña pantalla. En la actualidad estas ficciones cuentan con multitud de tramas que han de ser contadas paralelamente para que la acción general avance. Las acciones simultáneas pueden ser mostradas como:

- Dentro de un mismo campo de acción.
- Co-presencia de acciones simultáneas dentro de un mismo cuadro. Las acciones no suceden en el mismo espacio filmico pero mediante montaje se reúnen en la misma imagen. Por ejemplo una pantalla partida de unas amigas hablando por teléfono cada una en su habitación.
- Presentación de acciones simultáneas de forma sucesiva. Como ejemplo señalar la serie *Cuéntame cómo pasó* que al final de sus capítulos acostumbra a incluir al final de sus capítulos una especie de resumen en el que recuerdan la situación en la que dejamos a los personajes hasta la próxima semana.

VELOCIDAD (DURACIÓN).

Para referirse a este apartado Gerard Genette utilizó en primer lugar el término “duración” que aparecía en Figuras III. Pero en *Nouve discours du recit* Genette revisa su estudio y lo sustituye por el término “velocidad” que, además, se adapta mejor a la terminología audiovisual. Bajo este epígrafe se estudia la relación que existe entre la duración de la historia y la longitud del relato. A diferencia de la literatura, la ficción audiovisual tiene una duración determinada en lo que se refiere al filmè como objeto. Es imposible calcular exactamente lo que un lector tardará en leer una novela, y dependerá de cada lector. En el cine o la televisión las películas o los capítulos tienen una duración determinada. “El tiempo de la proyección, el tiempo del significante, es un dato objetivo que comparten todos los espectadores por igual [...] y que puede compararse, trazando paralelismos, con ese otro dato, tan importante en narratología, que es el tiempo diegético” (Jost, 1990: 125). Existen ejemplos a lo largo de toda la historia del audiovisual en los que se dan ejemplo de esto. En 1963 Andy Warhol realizó la película experimental *Eat* y en televisión nos encontramos con el reciente caso de la serie norteamericana *24*, un formato muy innovador y de mucho éxito en el que se presentaba cada episodio una hora continua de la acción de la trama de la temporada. Por tanto lo que busca Genette es identificar los elementos que dan ritmo al texto, así que plantea cuatro ritmos narrativos principales:

Pausa: Es la máxima forma de desaceleración. Tiene una duración determinada en el relato pero no le corresponde ninguna duración diegética. Genette lo escribe de la siguiente forma:

“Un segmento cualquiera del discurso narrativo se corresponde con una duración diegética nula” (Genette, 1972: 128-129). Estas pausas que habitualmente son descriptivas provocan que la acción se ralentice pero son habituales en literatura y no tanto en los medios audiovisuales porque la descripción ya va con la imagen y no es necesario parar para describir el nuevo lugar. “Todo plano tiene una función descriptiva [...] Pero ningún plano es enteramente descriptivo, por lo que no puede haber una pausa descriptiva auténtica, porque el tiempo fijo de visionado del film le da también una pausa dramática, el tiempo dedicado a ellos construye expectativas para la acción que vendrá” (Henderson, 1983: 7).

Nota: De aquí en adelante : TR es el tiempo del relato y TH equivale al tiempo de la historia.

$$TR = n \quad TR \infty > TH \quad TH = 0$$

Escena: La duración diegética de este segundo ritmo es idéntica a su duración narrativa. En el cine y la televisión es estrictamente el plano secuencia, su movimiento habitual. No hay ni aceleración ni desaceleración del tiempo, sino una correspondencia real entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Genette represento la escena del siguiente modo:

$$TR = TH$$

$$TR < TH$$

Sumario: Se utiliza para representar el paso del tiempo, para resumir un momento perteneciente a la diégesis de la historia y es mayor al tiempo en el que se narra. En las obras audiovisuales este ritmo narrativo suele ir unido al narrador que puede reducir las acciones de semanas, meses o años en un solo párrafo a través de sus palabras. Los sumarios suelen utilizarse como transición entre las secuencias.

Elipsis: Es un silencio, una omisión de ciertos acontecimientos que según la diégesis han tenido lugar. En palabras de Genette el tiempo del relato es menos importante que el de la historia. En definitiva, la elipsis es uno de los tipos de ritmo más utilizado. Esta supresión temporal entre dos escenas sirve para avanzar rápidamente en el tiempo de la historia y obviar momentos que no aportarían gran cosa a la historia.

$$TR = 0 \quad TR < \infty TH \quad TH = n$$

La dilatación: Jost incluye un quinto tipo de ritmo narrativo propio del universo audiovisual. La dilatación correspondería a la parte del relato que se dedica a mostrar cada uno de los elementos de la acción. Su efecto consiste en prolongar indefinidamente el tiempo del relato. El efecto de la dilatación puede lograrse de distintas formas. Por ejemplo usando recursos discursivos como hace Eisenstein en *Acorazado Potemkin* (1925) u *Octubre* (1928) cuando encadena varias tomas desde distintos puntos de vista de un mismo puente, pero también se puede lograr alargando la acción o la velocidad natural de la escena como se puede apreciar en obras de otros directores como por ejemplo *Edipo Rey* (1967) del director italiano Pasolini.

$$TR > TH$$

Combinando varios de estos elementos se consigue un ritmo narrativo capaz de describir los sentimientos o percepción que tienen los personajes sobre el momento concreto que se narra. “The nature of cinematic language is such that effective presentation of a brief and consequently insignificant event requires, more than in any other art form, a great number of visual devices” (Eisenstein, 1976:11).

FRECUENCIA.

Este es quizás el menos habitual, pero según qué narraciones puede ser muy provechoso. La frecuencia es la relación establecida entre el número de veces que se evoca un acontecimiento y el número de veces que se supone que sucede en la diégesis. Según Genette (Genette, 1972: 146 y siguientes) Existen tres modalidades de frecuencia:

- N** veces ocurre una cosa = **N** veces se cuenta (**NR = NH**)
- N** veces se cuenta una cosa que ha ocurrido una vez en el relato (**NR = 1H**)
- Se cuenta una vez lo que ha sucedido **N** veces en la historia (**1R = NH**)

Esta categorización del número de veces que se puede contar algo es aplicable tanto a las palabras como a las imágenes. Por tanto podemos distinguir tres tipos de relato en función de la frecuencia.

Relato singulativo: Es la forma de relato más habitual. El relato va avanzando sobre informaciones nuevas, lo que ocurre una vez se cuenta una vez, o por el contrario si sucede varias veces se cuenta tantas veces pasa. (**1R = 1H // NR = NH**)

Relato repetitivo: (**NR = NH**) Esta repetición de algo que solo sucede una vez en la historia puede intervenir en la secuencia mediante la iteración parcial de una acción como por ejemplo con el encabalgamiento o la repetición de un gesto para vincular narrativamente dos secuencias. Desde una perspectiva global de la obra audiovisual la repetición puede intervenir en forma de recuerdo, de diferentes puntos de vista del mismo hecho o en forma de una acción que repetida guía el relato por ejemplo en la película *Corre, Lola, corre* (Tom Tykwer, 1998) en la que la protagonista no para de correr y según una serie de circunstancias la diégesis se repite en tres ocasiones con tres finales diferentes.

Relato iterativo: (**1R = NH**) Al enfrentarnos a un relato audiovisual, la imagen por sí sola no es capaz de reflejar que una acción mostrada en el relato vale por muchas en la historia. “A menudo, la interpretación del actor -mecánica automática- es la encargada de significar que los gestos que vemos se han repetido numerosas veces antes de mostrársenos. El diálogo también permite rellenar la laguna de la banda audiovisual” (Jost, 1990: 132). De manera brillante hacen uso en la película *12 años de esclavitud* (Steve McQueen, 2013) de este tipo de relato cuando hacen avanzar esos largos años con un primer plano de la cara del protagonista. La frecuencia en el relato audiovisual es más compleja y libre que en la novela gracias al discurso polifónico del audiovisual.

3.1.5 EL NARRADOR

“No hay relato sin instancia relatora”

Jost, 1990.

El “¿Quién narra?” de una historia puede que sea uno de los elementos más complejos a la hora del análisis narrativo. Antes de abordar este concepto, Genette trata el tema de la distancia, el acercamiento del espectador a la información de la obra. De acuerdo con la terminología que Aristóteles plantea en su Poética, Genette debate acerca del carácter mimético y diegético de esta figura. Según Platón la mimesis crea la ilusión de que los hechos se cuentan por sí solos a través de los diálogos de los personajes, es la representación de la que habla Aristóteles en la que el narrador cede su palabra a los protagonistas. Por su parte, la diégesis es lo que consideramos como relato primario que implica la existencia de un narrador que habla por sí mismo.

Al trasladar el análisis de Genette al medio audiovisual el debate sobre la distancia hacia unos términos muy específicos propios de la literatura y que no tiene mayor importancia a la hora de plantear un análisis de una obra audiovisual. El problema del audiovisual es que se pueden mostrar las acciones sin decirlas y este hecho crea dudas en torno a la figura del narrador en el medio audiovisual. Esta sensación de que los acontecimientos pueden relatarse por sí mismo es una falsa creencia porque, como afirma Jost no existiría una película o serie de televisión sin una mediación previa. Al respecto Jost se hace la siguiente pregunta: “¿Debe la narratología situarse del lado del espectador y tratar de explicar su percepción, incluso engañosa, o debe deducir a priori un sistema de instancias capaz de explicar la película?” (Jost, 1990: 47) y propone dos posibles respuestas:

- La primera es “**ascendente**”: Parte de lo que se le da a ver y entender al espectador. El público presencia como el narrador, ese “gran imaginador” en palabras de Laffay, se hace más o menos detectable.
- La segunda es “**descendente**”: Deja de lado la percepción que pueda tener el espectador y se centra en las instancias necesarias para que funcione la narración.

Por tanto, ante el análisis del narrador debemos prestar atención a dos aspectos: la focalización y la voz, en términos de Genette. EL primero, la focalización, está muy cerca de los procesos visuales, por lo que existe un riesgo de restringir su significado. De la misma forma que en la gramática el modo hace referencia a aquellas formas verbales que afirman más o menos la acción, en la ficción este término que desarrolla Genette podría asemejarse a lo que conocemos como punto de vista, visión o perspectiva. Por su parte, la escuela semiótica de Paris, a la hora de abordar el problema del punto de vista, ha optado por una descripción según la cual, el estudio de la perspectiva deriva del estudio de la enunciación. Genette la enunciación como las relaciones que se tejen entre el enunciado y los diferentes elementos constitutivos del cuadro enunciativo. Los semióticos franceses deciden no lidiar con un “modo de regulación de la información”, sino describir la presencia de un “actante del discurso”. Al lado de la figura narrador, aparece la presencia del “observador”, instancia que Jacques Fontanille (1989) definió como “le simulacre par le quel l'énonciation va manipuler, par l'intermédiaire de l'énoncé lui-même, la compétence d'observation de l'énonciataire” (Fontanille, 1989:17). Pero Genette basa su análisis en la oposición de la historia al discurso, por lo que la información que nos da un enunciado es relativa. Es necesario pasara del “análisis de los enunciados al de las relaciones entre estos enunciados y su instancia productiva” (Genette, 1972:

225). El segundo concepto que define al narrador de un relato es la voz. Genette se centra en este apartado en definir la relación que existe entre el acto de narrar, la narración y la historia del relato.

LA FOCALIZACIÓN.

La focalización no se deduce de lo que el narrador, ya sea de forma explícita o no, debe conocer, sino de la posición que adopta en relación con el personaje. Debemos suponer que si unos acontecimientos ya han concluido el narrador sabe todo lo que se relata. Ante un mismo acontecimiento podemos dar a la historia más o menos suspense, más o menos emoción, más o menos sorpresa a través del punto de vista desde el que se narra. Por ejemplo, para provocar sorpresa damos al espectador la misma información que a los personajes. En el caso opuesto nos encontramos con el suspense, el espectador tiene más elementos de los que poseen los propios personajes, de ahí la necesidad de saber cómo reaccionaran los personajes.

Muchas han sido las teorías y opiniones sobre “¿quién narra?” o ¿desde qué perspectiva se narra?”. La problemática acerca del punto de vista narrativo, se remonta al siglo pasado y en sus orígenes se descubre una inquietud de naturaleza técnica: aquella que se refiere a la objetividad en la novela moderna. Françoise Van Rossum-Guyon hace un excelente resumen de estos antecedentes históricos que cubren parte de las reflexiones de importantes estudiosos germanos (Spielhagen, Friedemann, Stanzel), anglosajones (Lubbock, Friedman, Booth) y franceses (Pouillon, Todorov) y que desembocan en los estudios de Gérard Genette. El antecedente particular del concepto de focalización, tal como lo asume explícitamente en su trabajo el mismo Genette, lo constituye la obra de Jean Pouillon (1946) *Temps et récit*, reinterpretada por Tzvetan Todorov (1966) y recogida por Genette en su famosa “tipología de tres términos”. Todorov propuso en 1966 el siguiente sistema:

- **Narrador > Personaje**: El narrador sabe más que los personajes.
- **Narrador = Personaje**: El narrador no dice más de lo que saben los personajes.
- **Narrador < Personaje**: El narrador dice menos de los que dicen los personajes.

Para Genette la cuestión es saber cuál es el “foco” del relato. El foco es “una selección de la información narrativa con respecto a lo que la tradición ha llamado omnisciencia. En sentido estricto hablar de omnisciencia no sería del todo correcto dado que el autor de la ficción no tiene nada que saber, pues lo inventa todo. Por eso, habría que hablar más bien de posesión de toda la información que, transmitida al lector, le hace omnisciente” (Genette, 1983: 49). En este sentido, Genette se opone a la adjudicación de una función focalizadora a un agente porque “si se tuviese que calificar a alguien como focalizador, sólo podría ser la persona que focaliza el relato, o sea, el narrador, o si se quiere ir fuera de las convenciones de la ficción, el autor mismo, quien delega o no al narrador su poder de focalizar o no” (Genette, 1983:48). En cambio Mieke Bal interpreta que sí existe un agente focalizador al que le corresponde otro agente “focalizado”.

“La focalización es la relación entre la ‘visión’, el agente que ve, y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia [...] Puesto que la definición de focalización se refiere a la relación, deberán estudiarse por separado ambos polos de esa relación, el sujeto y el objeto de focalización”

(Bal, 1990: 110).

Genette propone tres tipos de focalización:

FOCALIZACIÓN CERO: El relato no está focalizado. Lo que, para Jean Pouillon -según la interpretación de Todorov- constituye el relato omnisciente o "la visión por detrás", expresado por Todorov con la fórmula Narrador > Personaje, es denominado por Genette focalización cero. El narrador sabe más que los personajes. Es conocedor de todos sus sentimientos, deseos o miedos. La focalización cero es, para Genette, la de la narración clásica y equivale a la tradicional posición de omnisciencia. Por ejemplo la que asume en sus historias Balzac, el autor que narra los acontecimientos desde un ver y un saber que lo "abarca todo".

FOCALIZACIÓN EXTERNA: Este caso es el extremo opuesto. Consiste en la visión "alejada" o "visión desde afuera" de Pouillon (Narrador < Personaje). El narrador sabe menos y, por tanto, cuenta menos de lo que cuentan los personajes. Únicamente se ofrece una visión externa, sin posibilidad de acceder a los pensamientos de los personajes. Este concepto tiene muy pocos usos en el medio audiovisual ya que como apuntábamos antes, cualquier plano en el cine o la televisión transmite información al espectador, aunque sólo sea a través de un pequeño gesto. Sin embargo, Jost postula que se puede dar una focalización externa en las escenas donde se produce una "explícita restricción de saber del espectador en relación al personaje" (Jost, 1995: 150), por ejemplo en un primerísimo plano. Jost se fija en la película *Extraños en un tren* (Hitchcock, 1951) para dar cuenta de este hecho. Este film comienza con unas piernas que avanzan y suben a un tren, pero el espectador no tiene más información que esa.

FOCALIZACIÓN INTERNA O FIJA: Se refiere a la visión subjetiva a través de un personaje o "visión con" (Narrador = Personaje). El narrador sabe y cuenta tan solo lo que sabe y cuenta el personaje. El punto de vista queda restringido a lo que un personaje ve, oye o siente. Por tanto no se puede narrar los pensamientos de otros personajes o lo que sucede en otros lugares. En este sentido la utilización de la focalización interna en los relatos audiovisuales se ve reducida a momentos puntuales en los que la cámara nos enseña lo que ven los ojos del personaje y nos transmite su angustia, su alegría o cualquier otra cosa. La focalización interna es la que caracteriza la narrativa de Henry James, por ejemplo, quien, a menudo, utiliza un personaje como "filtro" informativo de lo que se narra.

Prestando atención a la focalización interna Genette distingue tres posibilidades: La fija, si todo el relato mantiene el mismo foco; la variable, si el relato se focaliza a través de varios personajes; y la múltiple, si el mismo suceso se focaliza desde personajes distintos. Es evidente que no es habitual que se mantenga un mismo tipo de focalización, pero siempre predomina alguno por encima de otros. El canal de información no se suele reducir a un único personaje, por lo que nosotros, como espectadores recibimos información narrativa de otros personajes que interactúan con los protagonistas. Pero en momentos puntuales, la focalización también puede llegar a sufrir variaciones sin llegar a cambiar el foco. Para explicar este hecho Genette se sirve de dos recursos:

Paralepsis: La focalización interna presupone un modo de narración según el cual "el narrador no dice sino lo que sabe el personaje", en algunas ocasiones esta "restricción de campo" puede resultar alterada mediante el "acceso del narrador" a información ajena al personaje focal, por ejemplo, a los pensamientos de un personaje distinto al focal. Es decir, se da más información de la que permite el código de focalización.

Paralipsis: Es el caso contrario, se ofrece menos información al espectador de la que requiere el código de focalización. La alteración tiene lugar en razón de la omisión de un pensamiento o acción del héroe focal "que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar". Este tipo de variación de la focalización es típica de las historias policíacas en las que en un momento dado se oculta un dato al espectador aunque narrador y personajes lo sepan.

Jean Pouillon elabora su tipología del narrador a partir del concepto de "visión", entendida como el punto o centro de luz que alumbró el sentido de la historia y, al mismo tiempo, orienta al lector. Pouillon utiliza el término "visión" en el doble sentido de "perspectiva narrativa", "visión con" y "visión por detrás", y de "profundidad de la perspectiva narrativa", "visión desde fuera" en oposición al término implícito "visión desde dentro" (Jesús García Jiménez, 1993:112). Pero la interpretación que Todorov hace de los tres tipos de visión según Pouillon es errónea ya que este autor sólo hace referencia a dos términos. "¿Por qué se cree en la especificidad de una visión "por afuera"? El error concierne más a la teoría, más o menos consciente, que inspira al novelista en la elección de su exposición y de sus procedimientos literarios, que al análisis mismo. Cuando éste está bien dirigido es fácil mostrar que, sin decírnoslo, el autor utiliza ciertos conocimientos psicológicos a los que el lector les presta atención porque le resultan familiares. En realidad, cuando estas novelas (las correspondientes a la visión "por afuera") están logradas se aproximan a uno de los dos tipos precedentes; constituyen un tipo especial sólo cuando no están logradas y tratan en vano de dar vida a personajes que estarán siempre vacíos de sustancia si la imaginación no se la dio desde un comienzo" (Pouillon, 1946: 87 – 88). Por tanto la tipología que propone Genette sobre la focalización quedaría resumida en dos términos y no tres. La focalización externa debe ser reubicada al lado de la paralepsis y la paralipsis, haciendo referencia al cuánto ve la instancia que ve según las hipótesis de García Jiménez.

Volviendo sobre los pasos de Genette el régimen excepcional que presentan la paralepsis y la paralipsis no es tan raro. La modificación del foco es una forma frecuente de construir las tramas y las intrigas. Muchas películas que parecen ajustarse a los moldes narrativos clásicos, tienen importantes reservas de información haciéndonos ver, por ejemplo, sólo las manos del que va a colocar la bomba, ocultándonos al asesino que la víctima ve fuera de campo o "censurándonos" las palabras que escucha un personaje de otro que le susurra al oído. Esta selección de la información es una de las características definitorias del medio audiovisual y que lo distingue de la literatura. "Una novela puede, y con frecuencia lo hace, contarnos todo sobre sus personajes; nos puede informar sobre ellos, sus historias personales, sus pensamientos, sus acciones [...]. La información del cine, en cambio, es totalmente selectiva [...] de entre la riqueza de hechos el cine elige algunos que se van a decir, otros que deben quedar implícitos y otros que se dejan sin mencionar" (Eugene Vale, 1982: 59). Dar más o menos información al espectador es un elemento narrativo de gran importancia, porque su uso genera un juego entre el autor y la capacidad de intuir lo que pasará por parte del espectador. Como creadores de historias podemos elegir qué información dar y si esta es veraz o no. Esta selección hace que el relato sea más interesante y efectivo. En palabras de Bordwell, esta selección de la información a la que denomina "comunicatividad", es un mecanismo de la narración que regula la información dada por la trama (Bordwell, 1996: 60). Revelar cierta información en un momento preciso puede dar como resultado un fuerte efecto en el público, sobre todo si las informaciones que reciben los espectadores son contradictorias. Dentro de un determinado rango de conocimiento, de una determinada focalización, la comunicatividad dispone de la información de la fábula con total independencia de lo que autoriza dicho rango: "Although a narration has a particular range of knowledge available, the narration may or may not communicate all that information" (Bordwell, 1996: 60).

La división del conocimiento es una consecuencia muy importante del concepto de focalización. “El uso de la anticipación y del cumplimiento no es propio de ningún género en especial, sino patrimonio común de todos ellos. Es habitual en películas de misterio, donde el público necesita ayuda frecuente para seguir las complicadas pistas que conducen a la solución. También es habitual en comedias, donde los golpes de humor necesitan ser preparados, o anticipados, para conseguir mayor efecto” (Seguer, 2001), como por ejemplo *Aida* (Globomedia, 2005) o *Aquí no hay quién viva* (Alberto y Laura Caballero, 2003). Eugene Vale ejemplifica así la división del conocimiento que recibe el público:

“Supongamos que A mató a B. C puede haber estado presente y tiene entonces el mismo conocimiento que A. Pero D y E no saben nada. El espectador puede haber visto el asesinato y en ese caso comparte el conocimiento de A y C. O puede no haberlo visto o haber oído sobre él y en ese caso está en igual posición que D y E. [...] C puede tener la información correcta, mientras que D carece de toda información y E está mal informado [...]. Hay más combinaciones y cada una de ellas tiene un efecto determinado sobre el relato”

(Vale, 1982: 64).

Lo que se debe tener en cuenta es que hasta que un personaje no recibe cierta información no puede actuar conforme a ella. Pero si el espectador no conoce una información la acción del relato puede continuar desarrollándose ajena a él. Esto intensifica la sorpresa cuando se revela esa información. Además como autores podemos decidir dar ciertos datos aunque en ese momento no sean necesarios y jugar con la capacidad del espectador para intuir o elucubrar lo que pasará en el futuro. Esta información seguirá siendo válida hasta que sea necesaria para la historia. A esta técnica Vale la denomina “**sembrado de información**”.

Bordwell asume en el apartado de tácticas de construcción del argumento de su libro *La narración en el cine* (1996) que “un argumento ideal proporciona información en la cantidad correcta que permite la construcción coherente y constante de la historia” (Bordwell, 1996: 54) Siguiendo las palabras de este autor podríamos enumerar multitud de combinaciones, cada una con sus pros y sus contras, dependiendo del tono del relato y sus necesidades narrativas. Por ejemplo en el género policíaco es mejor mantener el suspense y no revelar toda la información, en un drama quizá es más apropiado que el público y los personajes conozcan la misma información para crear una mayor empatía entre ellos. “Cada película empleará normas de conocimiento relevantes para la construcción de la historia. En una película de misterio, la información circunstancial divulgada sobre acontecimientos pasados puede tener más importancia estructural que la información sobre el estado de ánimo actual de los personajes. En un musical o un melodrama, sin embargo, la información sobre estados de ánimo inmediatos puede tener prioridad. Conocemos estas normas a través de la familiaridad con las convenciones del género y a través de factores cualitativos y cuantitativos del filme” (Bordwell, 1996: 57). Como ya hemos apuntado anteriormente que los personajes tengan informaciones contradictorias crean situaciones cómicas, muy apropiadas para las sitcom. Así pues, frente al eje constituido por el rango de conocimiento existe un segundo eje en relación al cual se regula el punto de vista. Según Bordwell la división del conocimiento puede referirse por un lado a la manipulación del tiempo, el espacio y la lógica narrativa y por otro lado corresponde al punto de vista: “The degree of communicativeness can be judge considering how willing the narration shares the information to which its degree of knowledge entitles it” (Bordwell, 1996: 60).

Retomando el concepto de “visión” de Pouillon, lo importante no es únicamente identificar al que “sabe”, sino al que “ve”. “La escena del coche en *‘Bovary’* está totalmente narrada desde la perspectiva de un testigo exterior e inocente [...]. La focalización interna implica en todo rigor que el personaje focal no se describa nunca, y ni tan siquiera se designe desde el exterior” (Genette, 1978: 208-209). En relación a esta afirmación Jost plantea la siguiente pregunta: “¿No es además paradójico que Genette señale *‘Rashomon’* como ejemplo depurado de focalización interna? En efecto, si la película de Kurusawa pone en escena cuatro relatos de la muerte de un samurái (el bandido, el leñador, la mujer del samurái y el alma del muerto), no hay que olvidar que muestra estos personajes ‘desde el exterior’ contradiciendo así este principio que el mismo Genette ha establecido, relativo a la focalización interna. De esta apreciación que Jost hace del texto de Genette podemos plantear una diferencia entre el punto de vista visual y cognitivo. La focalización correspondería al punto de vista cognitivo. Mientras que si nos fijamos en el punto de vista visual nos enfrentamos a un nuevo concepto: **la ocularización**.

Es necesario distinguir tres posturas diferentes en lo referente a lo que ve el espectador y como lo identifica. “Hay tres posturas posibles en relación a la imagen cinematográfica: o la consideramos como vista por unos ojos y, consecuentemente, la remitimos a un personaje, o bien la atribuimos a un instancia externa al mundo representado, gran imaginador de todo tipo, o bien intentamos borrar la existencia misma de este eje: es la famosa ilusión de la transparencia” (Jost, 1990: 141). De lo que se deduce que existen **tres tipos de ocularización**:

OCULARIZACIÓN INTERNA PRIMARIA: Sugiere la mirada sin obligación a mostrarla (Jost, 1989). Se crea un vínculo inmediato entre lo que ve y lo que está captando esta realidad. Jost explica este concepto tomando como ejemplo la visión doble que remite a un personaje que está borracho o es miope. Existen muchos otros ejemplos de la evocación de la mirada de un personaje, por ejemplo un primer plano de algo en lo que se fija el personaje, la presencia de la perspectiva de un ojo a través de una cerradura, etc.

OCULARIZACIÓN INTERNA SECUNDARIA: “Se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen está construida por los raccords y por una contextualización”, plano-contraplano (Jost, 1990: 143). Las marcas de subjetividad dejan inferir la narración en primera persona por parte de un personaje o por el contrario mostrarnos que esa instancia narradora se encuentra fuera de la diégesis. Estas son algunas de las características que acompañan a la subjetividad de las imágenes (Jost, 1983):

- Subrayado del primer plano.
- El contrapicado o descenso del punto de vista.
- Representación de una parte del cuerpo en primer plano, o lo que se conoce como el anclaje de la cámara en una mirada.
- Materialización de la imagen de un visor u otro objeto que remita a la mirada.
- Movimiento que sugiera que un aparato filma.

Prosper sugiere en su artículo *La imagen subjetiva* (2008) que “en cualquier relato audiovisual hay cuatro procedimientos básicos para mostrar la imagen subjetiva de un personaje:

- A través de un plano diegético subjetivo, ya sea total o parcial. Este es el sistema tradicional. En este tipo de planos se debe reflejar las particularidades visuales (y cuando proceda auditivas) del personaje.

- A través de la planificación general mostrando eventos diegéticos, ya sea con el mismo sentido para espectador y personaje o bien para representar las particularidades perceptivas del personaje [...]
- A través de un plano diegético subjetivo donde se represente aquello que el personaje supone o cree está viendo, pero que no ocurre realmente en el universo diegético propuesto por el relato [...]
- A través de la planificación general mostrando imágenes no diegéticas, como pueden ser sueños, desvaríos, etc. Se utilizan planos no diegéticos objetivos para intentar representar una imagen que se corresponda con aquello que cree percibir el personaje pero que no se corresponde con su mirada y por tanto no es un plano subjetivo". (Prosper, 2008).

OCULARIZACIÓN CERO: La imagen no se muestra desde ninguna estancia intradiegética como son los personajes que ven la escena. Lo más común es que la cámara esté al margen. La posición o el movimiento de la cámara subrayan la autonomía del narrador en oposición a los movimientos subjetivos presentes en los otros tipos de ocularización interna.

Pero el doble lenguaje del audiovisual no solo implica ver, sino también escuchar. En palabras de Jost (1990) si antes hablábamos de ocularización refiriéndonos a la persona que ve, por simetría podemos hablar de auricularización. Esta construcción del punto de vista sonoro en una obra audiovisual viene dado por el tratamiento que se da al sonido ambiente, la banda sonora, los diálogos... Por tanto nos encontramos frente a **dos tipos de auricularización:**

AURICULARIZACION INTERNA SECUNDARIA: Se refiere a lo que oímos como espectadores y está en relación con lo que escuchan los personajes. Lo que oímos está construido por el montaje y la representación visual de la escena. Por tanto el punto de vista sonoro se construye a raíz de la visualización de, por ejemplo, determinados gestos de un personaje. Tomemos el ejemplo de Jost para imaginar este tipo de ocularización: un personaje se tapa los oídos con las manos y se deja de escuchar claramente el sonido ambiente y los diálogos de la escena.

AURICULARIZACIÓN CERO: Este tipo no tiene relación con ninguna instancia intradiegetica del propio relato. Corresponde sobre todo la banda sonora que, aunque sometida a las variaciones de la acción, no está en relación directa con ella. Por ejemplo en la serie estadounidense *Lost* (J.J Abrahams, 2006) al final de los primeros capítulos Hurly escucha de un walkman una canción que comienza como sonido ambiente siendo un elemento intradiegético del relato y se convierte en una banda sonora cuando la escena pasa a centrarse en otros personajes que no escuchan esa canción pero el espectador sigue con ella viendo a otros personajes. "Si la ocularización y la auricularización afectan respectivamente a la banda de imágenes y a la banda sonora, la focalización concebida como foco cognitivo adoptado por el relato no puede deducirse pura y simplemente de una o de otra, en la medida en que lo visto no puede asimilarse a lo sabido" (Jost, 1990: 148).

Con estos dos nuevos conceptos Jost propone una revisión de la definición de Genette sobre focalización:

FOCALIZACIÓN INTERNA: Como Genete, Jost dice que el relato queda restringido a lo que sabe un personaje. Si es el caso de una ocularización interna primaria, el espectador además está desprovisto de ciertas

informaciones importantes que el personaje a través del cual miramos sí tiene. Jost lo ejemplifica de la siguiente forma: “Senda tenebrosa juega con este aspecto en las primeras imágenes: lo vemos todo a través de los ojos del héroe y no comprendemos que se trata de un presidiario fugitivo hasta un poco más tarde, al ver la mirada asustada del que lo acepta a bordo de su coche” (Jost, 1990: 149). Sin embargo, si nos encontramos ante una voz en off que comenta la acción no es preciso que exista una clara correspondencia entre lo que ve y lo que sabe un personaje, sino que es más importante la coherencia global del montaje. Por tanto, en este último caso, “la focalización interna está asociada a una ocularización cero retrasmitida por ocularizaciones internas secundarias. (Jost, 1990).

FOCALIZACIÓN EXTERNA: Como ya apuntábamos antes, en la literatura, la focalización externa corresponde a las partes donde se describen escenarios, acontecimientos o personajes sin estar en la cabeza de ningún personaje. Pero en la industria audiovisual esta característica que propone Jost sería en sí toda la película. “Incluso sin la ayuda de la voz en off, el espectador puede muy bien compartir los sentimientos de un personaje, o saber lo que siente mediante la única codificación de la interpretación del actor, de su gesticulación, de su mímica, etc. [...] La exterioridad de la cámara no puede asimilarse, pues, a una pura negación de la interioridad del personaje”. (Jost, 1990: 150). Pero lo que sí está claro es que la focalización externa nos restringe la información: Troufau 1983: 235.

FOCALIZACIÓN ESPECTATORIAL: Según Jost este nuevo tipo de focalización en lugar de privar al público de información le da más conocimientos que a los personajes. “Hablamos de ocularización espectacular en la medida en la que el espectador toma ventaja sobre el personaje únicamente por su posición, o más bien, por la que le atribuye la cámara” (Jost, 1990: 152). El montaje paralelo es una forma de dar más información al espectador. Permite este desequilibrio informativo en favor del público, que no sólo cuenta con el control del espacio, sino también del tiempo. Este tipo de focalización tiene más relación con el momento mismo del montaje. Cómo se organiza el relato, que el espectador observa desde una posición privilegiada. Como espectadores aceptamos numerosas rarezas para lograr entrar en la historia e identificarnos con los personajes y sus razones. Jost ejemplifica así estas ‘rarezas’ basándose en la película de Billy Wilder “Perdición” (1945):

LA VOZ.

Para narrar cualquier historia todo escritor o autor inventa un narrador, su representante dentro de la ficción, colocándose en una posición incierta dentro de la historia. En 1978, Oscar Tacca apuntaba que “con el cine (y la televisión) nos hemos convertido en seres de un registro visual agudo, pero auditivamente pobre”. Esta afirmación va en la línea del discurso polifónico que presentaba Batjijn en 1989. Todas estas voces que cuentan y viven las historias son moduladas a través de la figura del narrador. El narrador constituye el elemento central del relato por una razón: es el encargado de organizar el resto de los elementos del relato. “Todos los demás componentes del relato experimentan de un modo u otro los efectos de la manipulación a la que está sometido el material de la historia por parte del narrador. [...] Actúa, el narrador, como elemento regulador de la narración y factor determinante de la orientación que se imparte al material narrativo (Garrido Domínguez, 1993: 106).

“Para comprender la historia de la película el espectador debe suponer que el narrador, Walter Neff, asume la responsabilidad de este relato audiovisual que viene a ‘recubrir’ las imágenes que nos muestra su acto narrativo (la grabación de su confesión). [...] El espectador está dispuesto a aceptar numerosas rarezas o a borrarlas mentalmente: el hecho de que el mismo narrador en el mundo diegético de la historia se nos muestre desde el exterior; el hecho de que también de cada uno de los personajes tenga su propia voz y no la del narrador; y el hecho, además, de que todo nos sea mostrado detalladamente (hechos, gestos, espacios, etc.), aunque la memoria del narrador debería ser limitada, etc.”

(Jost, 1990: 54).

El narrador es el concepto fundamental en el análisis de un relato. La identidad de este, el grado y la forma en la que intervienen en la historia son elementos que definen la propia naturaleza del texto. “Este tópico se relaciona profundamente con el concepto de focalización, con el que se le ha relacionado tradicionalmente. Juntos, el narrador y la focalización determinan lo que se ha dado a llamar narración. De forma incorrecta, porque sólo el narrador narra” (Mieke Bal, 1990: 126). Esta visión de la figura del narrador nace del formalismo ruso y las escuelas estructuralistas que a través de la “literalidad” intentaron conferir un estatus científico al estudio narratológico. Siguiendo esta línea, M^a del Carmen Bobes Naves define la figura del narrador como “esa persona ficticia, situada entre el mundo empírico del autor y los lectores y el mundo ficcional de la novela, y que a veces pasa al mundo de la ficción como personaje observador. Es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela, y del que parten todas las manipulaciones que se pueden señalar en ella, pues el que dispone de la voz en el discurso y de los acontecimientos del mundo narrado; él es quien da cuenta de los hechos, el que elige el orden, el que elige las palabras en la forma que cree más conveniente” (Boves Naves, 1993: 197).

Al dramatizar un texto, al trasladar las palabras escritas en un guion a la pantalla, lo visual, nos encontramos que la figura del narrador desde un punto de vista clásico, no es imprescindible como en la literatura. El tránsito entre un guion literario y una obra audiovisual ya acabada plantea una polémica de la que se han ocupado multitud de teóricos: ¿El cine puede explicarse bajo la luz de una teoría diegética, como un acto narrado por un narrador, o por el contrario se trata de una teoría mimética, considerándolo como una imitación de un mundo ficticio? Platón diferenció entre la mimesis como la ilusión de que los hechos se cuentan por sí solos a través de los diálogos entre los personajes, y la diégess como lo que corresponde a la narración y por tanto necesita la existencia de un narrador. Si consideramos a la obra audiovisual como un guion literario esta pregunta no tendría lugar, porque en este estado previo nos encontramos con un narrador siempre, pero al analizar la obra final ¿qué postura es más apropiada? Cassetti resuelve esta duda cuando habla de un “meganarrador” que aún en su figura características del narrador teatral y del novelador (1994: 276). Como paso previo a la catalogación de los narradores Genette diferencia en su estudio dos categorías.

1) NIVEL NARRATIVO

Nivel extradiegético: En este nivel el emisor es un narrador que puede identificarse con el autor, y el receptor es el lector o espectador. Según el neologismo que universalizó Genette es el narrador como instancia productora del relato.

Nivel diegético: Corresponde al relato primario. Aquí se incluyen los acontecimientos de la historia y la posible instancia narrativa de un segundo relato si existiera. Es decir, el emisor se convierte en personaje y el receptor ya no sólo es el espectador sino otro personaje.

Nivel metadiegético: En este nivel nos encontramos una narración dentro de la primera narración. Este tipo de narrador, que Genette denomina intradiegético, produce un relato anidado dentro del relato primario, en otras palabras es un personaje que es representado en el acto de narrar. La decisión del escritor de colocarse frente a un relato metadiegético abre ante él un mundo de posibilidades. El uso de este tipo de relato puede cumplir una función explicativa, si en él se señala una causalidad entre los acontecimientos relatados en la metadiégesis y aquellos que corresponden a la diégesis. Otra de las funciones más comunes de los relatos metadiegéticos una función predictiva, los acontecimientos de la metadiégesis indican las consecuencias posteriores de la diégesis. También puede cumplir una función temática; persuasiva, cuando la metadiégesis constituye en sí un discurso persuasivo intradiegético como sucede en las Mil y una noches de Pasolini (1974). Por último, puede cumplir una función distractora y/u obstructiva, el acto narrativo metadiegético es un obstáculo para la comunicación porque actúa como un elemento de retardo u ocultación.

“Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”

(Genette, 1989: 283).

Al comienzo de su artículo “La imagen subjetiva”, Josep Prosper diferencia entre los eventos diéuticos que “tienen lugar de forma efectiva en el universo diegético propuesto por el relato” y los eventos no diegéticos. Narrativamente, la presencia de los eventos no diegéticos en el relato se pueden justificar de varias formas:

- Con un narrador diegético que articule un conjunto de imágenes que muestren esas situaciones fuera del relato mediante un relato falso y un relato supuesto.
- Mediante planos subjetivos no diegéticos.
- A través de sueños u otros procesos psicológicos.

Es innegable que desde sus comienzos el cine ha establecido sus propios códigos. Estos códigos son abiertos, en el sentido de que cada nuevo texto tiene la posibilidad de establecer modificaciones y proponer expansiones del código. Haciendo uso de la imagen, nos encontramos distintas convenciones que ayudan a identificar el paso entre un nivel y otro en el relato audiovisual:

- El uso de un primer plano seguido por una “disolvencia” constituye la articulación de paso entre la historia del primer nivel y la historia contada por un personaje. En ocasiones, esta “disolvencia” se reemplaza por un corte directo, aunque el cambio de nivel se haga siempre a través de la escala.
- El uso de la voz en off.
- Marcaje del comienzo y el final de un relato metadiegético, por lo que al final de un relato de estas características es pertinente regresar a la situación enunciativa, por ejemplo rematando el final de la historia de la boca del personaje que la cuenta.

- Una vez establecido un relato metadieético este se mantiene hasta que se cambia nuevamente de narrador. La violación de esta convención, que Genette enmarca dentro de las metalepsis, es algo que se intenta evitar a toda costa en la narración clásica.

2) PERSONA GRAMATICAL

Genette se muestra contrario a la distinción entre relatos en primera y tercera persona porque puede resultar confuso. En vez de esto propone una diferencia entre “narradores heterodieéticos” y “narradores homodieéticos” para referirse a la persona gramatical:

Narrador heterodieético o extradieético: Está ausente. Este tipo de narrador tiene una visión externa de los hechos que se relatan pero no participa en la historia.

Narrador homodieético o intradieético: Es un narrador participativo, está presente en la historia, bien como protagonista (narrador autodieético) o bien como testigo u observador (narrador testigo).

En una obra literaria es fácil identificarlos ya que podemos reconocerlos por los cambios en la frase o el modo verbal. Pero al fijarnos en la ficción audiovisual nos encontramos con un narrador que no siempre está presente o que queda oculto debido a la doble narratividad de la imagen, que por sí sola se encarga de dar cuenta del punto de vista desde el que se narra. Bordwell defiende que el proceso narrativo cinematográfico tiene “el poder de sugerir, en ciertas circunstancias, que el espectador pueda construir un narrador. Cuando esto ocurre, debemos recordar que este narrador es el producto de principios organizativos específicos, de ciertos factores de la historia y de la preparación mental del espectador. En contra de lo que el modelo comunicativo implica, este tipo de narrador no crea la narración; la narración, apelando a normas históricas de visionado, crea al narrador” (Bordwell, 1985: 62). De forma general podemos decir que el narrador en una ficción audiovisual es la imagen más los elementos de estilo de la propia obra.

Continuando con la idea de Genette de que no existe una diferencia clara entre historias contadas en primera o tercera persona, Mieke Bal comienza su capítulo sobre el narrador con una pregunta: “¿A qué se refiere la distinción entre novelas de 1ª y 3ª persona?”. En principio no supone ninguna diferencia que en un relato el narrador se refiera a sí mismo o no, porque aunque hable de él u otro personaje, un narrador es el que narra por lo que siempre tendrá una primera persona. “Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra” (Bal, 1990:127). Según estas observaciones, la principal diferencia que se podría hacer entre tipos de narradores es el objeto de emisión. Sería un narrador externo cuando no se refiere nunca a sí mismo como personaje de la historia y un narrador personaje en el caso contrario. En la novela, la adopción del “yo” para designar a uno de los personajes impone mecánicamente y sin ninguna escapatoria la relación homodieética, es decir, la certidumbre de que ese personaje es el narrador y viceversa; pero con el mismo rigor, la adopción de un “él” implica que el narrador no es un personaje (Genette, 1983: 72). En las obras audiovisuales esta diferenciación que realiza Genette es más obvia que en las líneas de una novela gracias a que el timbre de voz se encarga de esta matización. Un ejemplo claro sería la serie española “Cuéntame cómo pasó”, en la que el personaje de Carlitos tiene dos voces diferentes, la del Carlos personaje y la del Carlos narrador. El uso de la voz en off en los relatos audiovisuales es fundamental para la identificación de esta figura.

Tipos de uso de la voz en off:

- Voz over del narrador, voz in del personaje.
- Voz over con diálogos intercalados: Así el relato cambia entre el estilo directo e indirecto.
- Voz en off que sustituye al dialogo que se ve en las imágenes.
- Dos voces para un mismo “cuerpo”, es decir, personaje.
- El narrador se ocupa tanto de contar los acontecimientos del exterior como de ser un personaje de la propia diégesis pero sin modificar su voz.

En conclusión, en la industria audiovisual nos encontramos en primer lugar ante un **meganarrador** que corresponde a la obra audiovisual en sí, a su aspecto mimético, al que llamaremos “el gran imaginador”, “narrador implícito”, o “narrador verdadero” según al autor que consultemos. Dentro de este “meganarrador” encontraríamos a los segundos narradores que corresponde al aspecto diegético, de la narración.

3.2 ESTRUCTURAS NARRATIVAS

“Tener ideas es un paraíso, pero elaborarlas es un infierno”.

Maurice Maeterlinck.

“Se piensa que se puede diseccionar científicamente un relato de acuerdo con ciertas reglas. Esto es imposible: el relato es la consecuencia libre, sin cadenas e imponderable de la mente creativa. Pero se puede definir la construcción dramática de manera casi matemática” (Vale, 1989: 74) Para la teórica Eugene Vale una misma historia puede ser narrada de infinidad de formas. Cualquiera de las versiones que podemos contar de una historia sería el relato. La correcta elección de la manera de contarla es una de las claves del éxito de una ficción. “El interés apela a las emociones y al conflicto, esencia del drama, siempre condicionados por el género escogido. Y así, junto a la estrategia estructural mencionada, el creador de historias debe seguir una estrategia emocional que garantice el interés del relato” (Sánchez – Escalonilla, 2001: 52)

No se puede equiparar la construcción dramática a la trama. Para Aristóteles la trama es la organización de los acontecimientos del relato, busca establecer conexiones causadas entre los distintos elementos de la narración, más que sólo describir una simple sucesión de una secuencia de acontecimientos. La construcción dramática llega más allá, porque organiza los acontecimientos de la forma más efectiva para llegar al espectador. Depende de la forma, el género, los hechos del relato y las peculiaridades de la sociedad a la que va dirigida la obra.

Billy Wilder sobre cómo surgió la película *El Apartamento* (1960): *“Una vez que se tiene una idea como esa, se te ocurren millones. Luego, el problema es eliminar, simplificar. En otras palabras, lo esencial es la eliminación de todo lo que se ha inventado. Trabajamos con la forma tradicional, en tres actos. El chico se enamora. El chico pierde a la chica. Por supuesto, se disfraza la construcción para que no se vea el mecanismo. Tras cinco o seis meses, tras pasar el tema de los actos, de los actos a las escenas, de las escenas a los diálogos, se tiene listo el guion”*

(Ciment, 1988: 67).

Es en el teatro donde surge este concepto de construcción dramática porque se toma más conciencia del aspecto físico del relato. El cine, y con posterioridad la televisión, son herederos de esta concepción, pero sin las limitaciones del teatro. La gran diferencia entre el teatro y la ficción audiovisual es la intencionalidad de los planos, como podremos ver en el apartado sobre la imagen y el sonido en los relatos audiovisuales. Centrándonos en lo que corresponde a la estructuración de la obra y las estrategias narrativas que cada autor utiliza para contar una historia se ha hablado mucho a lo largo de los años sobre cuál es la fórmula más acertada. Hacia 1820 Eugène Scribe, dramaturgo francés, acabó dando una serie de directrices de lo que se ha considerado la “fórmula del éxito”:

- 1_ Las escenas se suceden siguiendo una lógica de causa y efecto.
- 2_ El protagonista ha de tener un adversario.
- 3_ EL interés de la historia se va haciendo mayor a medida que avanza el guión, haciendo uso del suspense, la sorpresa y las revelaciones en su justa medida.

4_ El protagonista llega hasta el punto más bajo en la crisis para luego remontar.

5_ Las escenas reproducen la misma estructura que la historia, es decir, constan de un planteamiento un nudo con su clímax y una solución o el planteamiento de un nuevo conflicto.

Una de las críticas que se puede hacer al uso de este tipo de estructura es que simplifica la complejidad de la vida con lo que puede llegar a ser previsible. La estructura en tres actos tiene su origen en una interpretación parcial de la obra de Aristóteles, ya que en su *Poética* habla en ocasiones de tres actos, pero también de cinco, de dos o como en el caso de la *Ilíada* de multitud de episodios. “Comienzo es aquello que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que tras él naturalmente existe u ocurre alguna otra cosa. Por el contrario, fin es aquello que sigue de forma natural a otra cosa o ya sea necesariamente, ya por regla general, no le sigue ninguna otra cosa. Medio es aquello que sigue a otra cosa y además tras ello hay otra. Así que es necesario que los argumentos bien compuestos no terminen al azar, sino que respeten las normas que se han expuesto. (...) La belleza conlleva una extensión y un orden” (Aristóteles, 2004: 52)

Por regla general, los elementos con los que trabajan todos los teóricos que estudian la estructura narrativa son los personajes, la acción y el conflicto. “El drama es conflicto; sin conflicto no hay acción; sin acción no hay personaje; sin personaje no hay historia, y sin historia no hay guion” (Field, 1995: 26). Estos tres elementos se organizan entonces a través de una serie de reglas que van variando dependiendo el teórico que se lea. Hablando desde la generalidad la estructura de las obras se dividen en la introducción, el nudo y el desenlace. Cualquier historia comienza con un problema o con una discrepancia que la complica. Si no existe tal complicación, no hay trama, porque no habría una tensión narrativa que fuera en aumento conforme avanza la historia. Al final nos encontramos con una acción transformadora que conduce al punto culminante de la historia. Un buen ejemplo de “reglas” que actúan en este sentido lo encontramos en Chion, quien reúne en varias operaciones los pasos que requiere la “dramatización de la historia”. Chion exige así la concentración del material a contar con la finalidad de unificar la historia y de regular la información hasta límites digeribles por el espectador, la búsqueda de una participación emocional del espectador en el drama; la intensificación, de los sentimientos, de las situaciones vividas por los personajes y de la irrupción de los detalles significativos, la jerarquización de los acontecimientos que constituyen la historia previa y, sobre todo, la creación de una curva dramática, referida no sólo al discurso, sino también a la disposición general de la historia. En el siguiente cuadro se compara a cinco teóricos que en distintas épocas han teorizado sobre la estructura de una historia.

	FIELD	SEGER	VOGLER	MCKEE	SCRIBE	
ACTO 1	Planteamiento	Planteamiento	El mundo ordinario	Incidente incitador	Planteamiento	
			La llamada de la aventura		Complicaciones progresivas	Presentación de los personajes y la situación
		El rechazo de la llamada				
		Encuentro con el mentor				
	Punto de giro (<i>Plot point</i>)	Punto de giro (<i>Turning point</i>)	Cruza el primer umbral	Revelación	Los antagonistas enfrentados en un conflicto	
ACTO 2	Confrontación		Desarrollo del acto 2	Pruebas, amigos y enemigos	Complicaciones progresivas	Aumento de la tensión
						Golpes favorables y desfavorables al protagonista
		Primera pinza		Entrada en la cueva profunda		El escenario se llena de gente
		Punto medio	Escena central de la parte media	La odisea (el calvario)	Clímax de la parte central (Revelación)	Se produce una pelea, una crisis, un escándalo o un arrebato, un desafío
		Segunda pinza		La recompensa (apoderarse de la espada)		El héroe llega a su momento más bajo
		Segundo punto de giro	Segundo punto de giro	Persecución y regreso	Gran revelación	
ACTO 3	Resolución		Tercer umbral Resurrección Catarsis	Crisis	El clímax se produce aquí	
			Clímax	Clímax	Clímax	Se solucionan todos los problemas
		Resolución	Retorno con el elixir	Resolución	Resolución	Refuerzo de la moral del momento Final tranquilizador

Tabla 2: Cuadro resumen de los teóricos más importantes y sus propuestas sobre la estructura de 3 actos. Elaboración propia.

3.2.1 EL PARADIGMA DE SYD FIELD

“Un guion es una historia contada en imágenes, diálogos y descripciones, dentro del contexto de la estructura dramática”.

Syd Field.

La estructura en tres actos que propone Field, conocida como “el paradigma”, ha sido una de las más famosas y utilizadas debido, quizás a su sencillez en el planteamiento. Syd Field fue uno de los primeros teóricos que en 1975 desarrolló una estructura para el guion literario, porque para este autor “la estructura es el elemento más importante del guion. Es la fuerza que lo mantiene todo unido; es el esqueleto, la columna vertebral, la base. Sin estructura no hay historia, y sin historia no hay guion. La buena estructura en un guion tiene que estar tan integrada en la historia, tan estrechamente relacionada con ella que no sea posible verla” (Field, 1995: 21). El paradigma es un “modelo, un ejemplo, un esquema conceptual”. Según la teoría de Field, la escritura de un guion es un proceso con unas etapas bastante estandarizadas. “Primero se busca el tema; luego se estructura la idea, luego se elaboran las biografías de los personajes, luego se realizan las investigaciones necesarias, luego se estructura el Acto I en fichas de 9 x 15; luego se escribe el guion, día a día, primero el Acto I, luego el Acto II y el Acto III. Cuando se termina el primer borrador de “palabras sobre el papel” (la primera versión en forma de guion), se hacen las revisiones y cambios básicos para reducirlo a la extensión adecuada, y luego se retoca hasta que está listo para ser enseñado” (Field, 1995: 16).

En la primera versión que el autor hace de esta teoría, el paradigma divide al guion en tres actos: **Acto I**, presentación o planteamiento de la historia; **Acto II**, confrontación y **Acto III** o resolución, del conflicto principal. Cada acto está separado por los llamados puntos argumentales o “plot points”, que son los encargados de soportar el peso de la acción. Un punto argumental es un acontecimiento que cambia radicalmente el sentido de la acción. Field prevé dos de estas unidades, una al final del primer acto y otra hacia el final del segundo acto. El primero de ellos complica la acción haciéndola más intensa e interesante para el espectador. El segundo se encarga de conducir la acción hacia el final. Estos dos momentos son los que dividen el guion en tres partes y según Field suceden en las páginas 30 y 90 respectivamente. Al concluir el primer acto, donde se presenta la historia y a los personajes, el personaje principal dará un paso que le meta de lleno en la acción de la obra. Ese paso, o dicho de otra forma a partir de ese punto de no retorno, precipita a los personajes a las complicaciones del segundo acto. Durante el segundo acto los problemas cada vez son mayores hasta que el personaje principal cae en su momento más bajo que habitualmente es el punto de giro final del segundo acto. En el tercer acto nos encontramos con el personaje intentando remontar, normalmente recibe algún tipo de ayuda de otro personaje. En la retórica clásica estos dos puntos de giro se llamaban Desis y Lysis. “No son dos porque así lo hayan decidido Field y Seger de modo arbitrario, sino porque la lógica del drama lo exige así: por muy compleja que sea la serie de peripecias que relate una historia siempre encontraremos dos momentos en los que el nudo comience a tensarse y a deshacerse” (Sánchez- Escalonilla, 2001: 125). El paradigma, en lo que se refiere al segundo acto, ha sido revisado por el autor en textos posteriores. En el “nuevo paradigma”, Field propone que el segundo acto se divide en dos partes, cada una con dos “midpoints” que sirven para mantener la unidad del segundo acto.

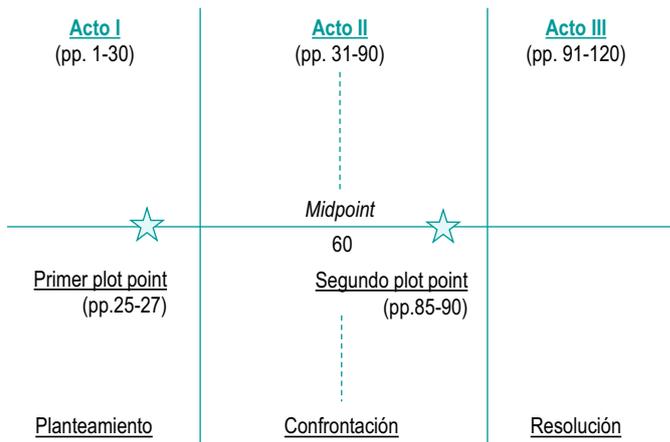


Figura 5: Paradigma de Field. Field, 1995: 25.

ACTO I: El inicio de la obra debe dejar claro cuál es la intención y el tono de la historia para que el espectador se sitúe y sepa interpretar correctamente todo lo que vendrá a continuación. “Todo en el Acto I contribuye a planear la historia. No hay tiempo para trucos baratos ni escenas ni diálogos efectistas o ingeniosos; tiene que plantear su historia de inmediato, desde la primera página” (Field, 1995: 26). En un guion de unas 120 páginas, que correspondería a una película de dos horas, el primer acto abarca las 30 primeras páginas, en las que se establecen las

condiciones desde las que parte la historia. Las 10 primeras páginas presentan a los personajes, las 10 siguientes exponen el conflicto y en las últimas 10 el personaje comienza la búsqueda activa de su objetivo.

ACTO II: Field denomina a esta parte del guion “confrontación” y se extiende entre el primero y el segundo “plot point”. En este momento de la historia los personajes se enfrentan a los conflictos y obstáculos que han de ir superando en pos de la acción dramática. En 1994, Field publica su libro *El manual del guionista* en el que introduce una variación a su famoso paradigma. El “nuevo paradigma”, tal y como lo denomina el autor, incluye un “midpoint” que divide este segundo acto en dos partes. “Algo ocurre en la página sesenta que contribuye a diseñar y estructurar la acción del Acto II. Ese “incidente, episodio o acontecimiento” que se produce en la página sesenta es el que llamo el punto medio, porque ocurre a mitad de camino del Acto II” (Field, 1995: 94). De esta forma el paradigma queda dividido en unidades dramáticas de 30 páginas, lo que facilita la labor posterior del guionista.

A partir de esta nueva división del paradigma, Field propone que para que exista una conexión perfecta solo falta una escena que de sentido a cada mitad que compone el segundo acto. “Esa escena o secuencia es simplemente una pequeña “pinza” que mantiene la historia en su cauce. Una escena en la página 45 y otra en la 75 mantendrán encauzada la historia” (Field, 1995: 106). Así, tomando como ejemplo *El retorno del Jedi* (Star Wars Episodio VI, 1983) Field explica que por norma general existe una relación entre la primera y la segunda pinza del segundo acto, algún tipo de conexión en la historia. En *El regreso del Jedi*, la primera pinza es el Jedi moribundo diciéndole a Luke que tiene que hacer frente a su padre, y en la segunda pinza Luke se entrega para poder hacerlo. Todo se enlaza para “asegurar” que la historia sigue su curso. Esa es la razón de que las pinzas primera y segunda sean lo último que se decide antes de ponerse a escribir” (Field, 1995: 108).

ACTO III: El tercer acto es la última unidad de acción dramática. Son las últimas 30 páginas donde se zanján todos los conflictos planteados en el segundo acto. Pero solucionar estos conflictos no quiere decir que sean el final, “resolver significa “encontrar una solución. Explicar o aclarar. Descomponer en elementos o partes”. No es el final de su historia, es la solución del guion” (Field, 1995: 123). Tras el momento, la escena donde se resuelve la historia, lo que Linda Seger denomina clímax, hay unos minutos finales donde la historia si llega a su término, el protagonista regresa de su historia cambiado o no, pero regresa. Al final “las tragedias griegas ennoblecen a los personajes y al género humano; las tragedias clásicas “enriquecen” la condición humana” (Field, 1995: 123).

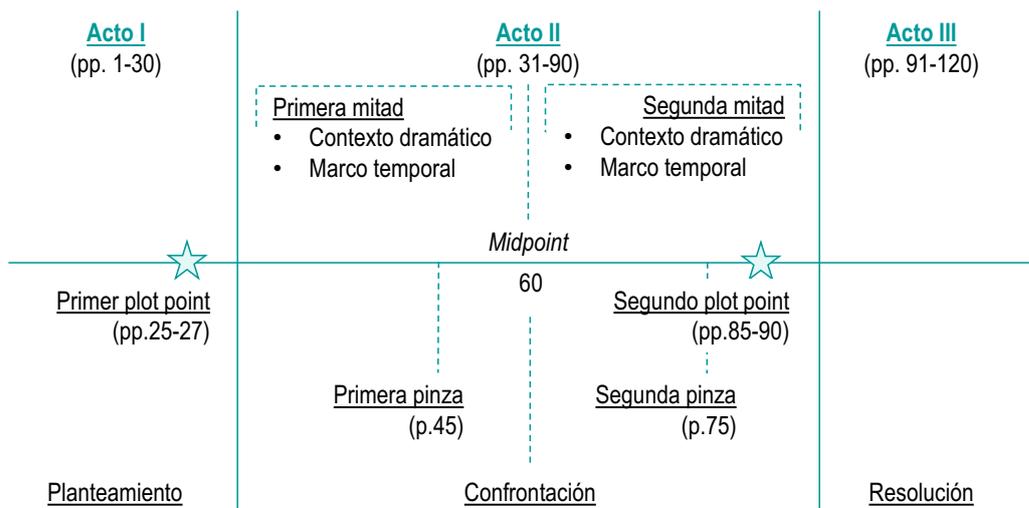


Figura 6: Estructura definitiva del paradigma de Field. Field, 1995: 115.

Una vez dispuesto el material según el paradigma, el escritor procede a elaborar en detalle el principio, el fin y de los dos puntos argumentales, cuatro unidades que constituyen la armazón básico del relato: Media página para la escena o secuencia de comienzo, media página para describir la acción general del primer acto, media página que describe el primer punto argumental, media página para describir la acción general del segundo acto, media página que describe el segundo punto argumental y por último tres cuartos de página a una página para el tercer acto. Esta especie de armazón primario de la obra, junto con las biografías exhaustivas de cada personaje, serán la guía para el posterior desarrollo de la obra. La importancia de tener una biografía bien desarrollada de cada personaje radica en la necesidad de que los personajes tengan unos aspectos básicos que le den verosimilitud a la historia. Estos cuatro aspectos son: la necesidad dramática, el punto de vista, los cambios que sufre y la actitud del personaje y que se desarrollarán en el apartado dedicado a la construcción del personaje.

3.2.2 LA PERSPECTIVA DE LINDA SEGER

“Un guion funciona en su conjunto. No se puede cambiar una parte de él sin desequilibrar el resto”.

Linda Seger

Linda Seger, profesora y consultora de guiones desde 1983, también es partidaria de la estructura narrativa en tres actos, pero suma a lo explicado por Field el detonante y el clímax que sitúa en el primer y tercer acto respectivamente.

-DETONANTE: Momento en el que la acción se inicia. No ocurre más allá de la mitad del primer acto porque suponen el comienzo de la historia. Los detonantes que son definidos a través de acciones específicas son más fuertes. Otras veces se expresan a través del diálogo, o también puede ser una serie de incidentes o sucesos que construyen una situación a lo largo del tiempo. En este último tipo de detonantes a medida que se va construyendo la situación, los espectadores se sienten cada vez más interesados, hasta que, hacia al final del primer acto, la línea argumental se define con claridad.

-CLÍMAX: Es el suceso más importante de la trama. “Clímax significa escalera en griego, y este sentido etimológico nos recuerda que el momento culminante de la historia viene precedido por un ascenso en el interés y en el conflicto” (Sánchez – Escalonilla, 2001: 127). El clímax es el gran final de la historia, el momento en que se resuelve el problema, se contesta la cuestión central, se acaba la tensión y se arregla todo.

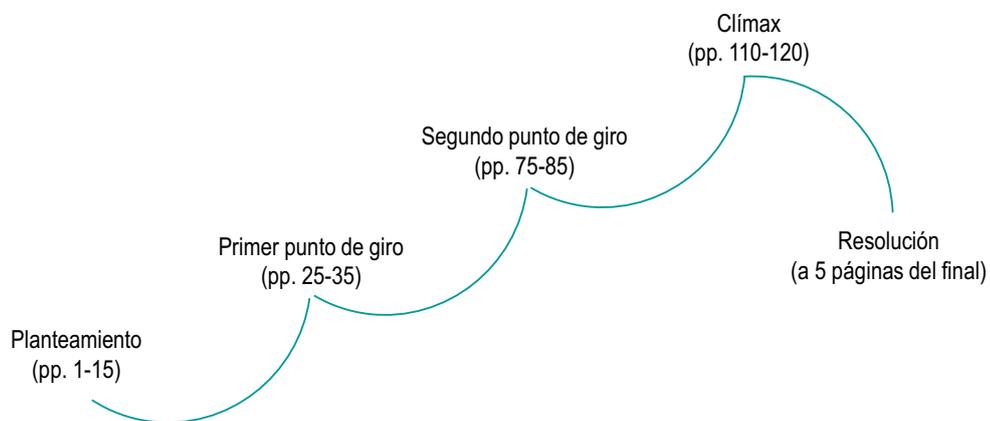


Figura 7: Estructura en tres actos según Linda Seger. Seger, 1999: 32.

PLANTEAMIENTO: (SET UP)

Siguiendo con una estructura en tres actos propuesta por Field, el primer acto se extiende unas 20 páginas, según Seger, y contiene el detonante o “turning point” que debería tratarse entre la página 25 y la 35. “El planteamiento se construye para darnos una pista acerca de la columna vertebral o dirección de la historia. Centra la situación en una línea argumental coherente, pone en marcha el relato y orienta al espectador de forma que pueda seguir la película sin preguntarse continuamente: ¿de qué va esto?” (Seger, 1999: 33). El planteamiento que ocupa prácticamente la totalidad del primer acto, proporciona la información básica que necesitamos para que la historia

comience, sobre: cuál es el estilo, quiénes son los personajes principales, de qué trata la historia y dónde tiene lugar. La autora aconseja que es más efectivo comenzar con imágenes potentes una ficción, en lugar de con diálogos porque “las películas que comienzan con diálogo, en lugar de hacerlo con una determinada imagen visual, resultan más difíciles de seguir. Esto es así porque el ojo capta los detalles con mucha más rapidez que el oído” (Seger, 1999: 33 – 34).

Una vez que el espectador tiene esta primera visión general sobre lo que se va a contar, ha de ocurrir algo (el elemento catalizador) que, como ya hemos visto, haga arrancar la acción de la historia. “El detonante es el primer empujón que pone en marcha la trama. Algo pasa, o alguien toma una decisión. El personaje principal se pone en movimiento. La historia ha comenzado” (Seger, 1999: 41). Hay distintos tipos de detonantes: podemos encontrarlos con acciones específicas, como un asesinato, una llamada de auxilio, etc., que serían los más fuertes; en otras ocasiones, sobre todo las ficciones que tratan problemas sociales, por ejemplo, el detonante se presenta en forma de diálogo; otras veces es una cadena de acontecimientos que conducen al protagonista inevitablemente hacia la aventura. En el planteamiento, a la imagen inicial y el elemento catalizador faltaría por sumarle la cuestión central de la historia que se irá desarrollando y finalmente se resolverá en el clímax. “Toda historia, en cierto sentido, tiene algo de misterio. Suscita una cuestión en el planteamiento [...] tipo: ¿conseguirá Joon Book atrapar al asesino? (Único testigo)” (Seger, 1999: 43). La mayoría de las veces esta pregunta se contesta de manera afirmativa al final de la obra.

Según el manual de esta autora, *Cómo convertir un buen guion en excelente* (1987), el desarrollo de la acción se define a través de lo que ella denomina beats o pulsos. Estos pulsos pueden ser un incidente o un suceso dramático y son importantes porque uno tras otro crean la escena; los de varias escenas crean un acto; y los de cada acto crean la historia. A través de una relación causa-efecto la historia se encamina hacia el clímax, pasando de escena en escena, de acto a acto. Uno de los puntos de acción más importantes a la hora de plantear la estructura de una obra son los puntos de giro, los encargados de mantener el interés del espectador. En la estructura tres actos los 2 puntos de giro de los que habla Seger se sitúan a media hora del inicio y media hora del final y con ellos la historia mantiene su impulso y no se desdibuja. Los puntos de giro deben elevar el riesgo y lo que está en juego y por tanto exigen que el protagonista tome decisiones y evolucione. Pero existe una diferencia entre el primero y el segundo: si el primero se encarga de dar paso de un acto a otro centrando la acción en un aspecto diferente, el segundo acelera la acción y hace que el tercer acto sea más intenso porque empuja la historia hacia su inevitable final.

DESARROLLO:

El segundo acto se extendería hasta las 85 páginas aproximadamente, con un segundo giro argumental hacia el final del acto (páginas de la 75 a la 85). “El segundo acto puede parecer interminable. A los guionistas les obliga a mantener la historia en movimiento [...] al público que va al cine, un segundo acto que no funciona le hace bostezar” (Seger, 1999: 85). Las acciones que hacen avanzar a la historia se denominan puntos de acción y normalmente buscan es impulso necesario del segundo acto, esa relación causa y efecto que empuja la historia siempre hacia delante. En el planteamiento hemos nombrado los puntos de giro que se localizan al final del primer y segundo acto, pero a lo largo de la historia hay otros ejemplos:

-**La barrera:** A menudo un personaje intenta algo que no resulta porque no conduce a ningún sitio, ha topado con una barrera, y ha de cambiar de dirección e intentar otra acción. Esto es un punto de acción porque fuerza al personaje a tomar una decisión y comenzar una acción nueva o continuar en una nueva dirección. Las barreras conducen a acciones sucesivas, pero el desarrollo real y el impulso derivan de la última acción, en la que la barrera es superada finalmente. Se pueden utilizar varias barreras en una misma obra, pero si la estructura se basa en este elemento, la historia se volverá repetitiva, como si no avanzara hacia ningún sitio.

-**La complicación:** Una complicación es un punto de acción que no provoca una respuesta inmediata en la historia. Algo pasa, pero la reacción no vendrá hasta más tarde. El espectador tendrá que esperar, lo que provoca suspense y hace que el público se pregunte y trate de anticiparse a la inevitable respuesta. Al buscar una complicación hay que comprobar tres elementos:

- No se resuelve inmediatamente, por lo tanto, añade anticipación a la historia.
- Es el comienzo de una nueva línea argumental o trama secundaria. No hace cambiar la historia como los puntos de giro, pero la mantiene moviéndose hacia delante.
- Es un obstáculo en el camino de la intención de un personaje.

-**El revés:** Es el punto de acción más fuerte. Produce un cambio de 180 grados en la dirección de la historia. Pasa de una dirección positiva a una negativa, o al contrario. Es más fuerte que la mayoría de los puntos de giro porque es un giro completo. Pueden ser físicos o emocionales, pues pueden invertir la acción o las emociones del personaje. Pueden funcionar en cualquier parte de la estructura de la historia, aunque si se sitúan en el primer o en el segundo punto de inflexión puede ser un modo particularmente bueno de proporcionar impulso a los actos segundo y tercero.

EL GRAN FINAL:

El tercer acto es el final, la resolución de los conflictos planteados a lo largo de los actos anteriores. Es aquí donde encontramos el clímax, aproximadamente en la página 120, y la resolución justo al final de la historia, a unas 5 páginas del final. "El clímax es el final de la historia: el gran final. Es el momento en que se resuelve el problema, se contesta la cuestión central, se acaba la tensión y se arregla todo. [...] Una vez que se alcanza el clímax, la fiesta se ha acabado y es hora de marcharse a casa. Ya no queda nada más que decir, y lo mejor es no decir nada más" (Seger, 1999: 54). En ocasiones el tercer acto se plantea como una secuencia de escenas que tiene su propia "mini línea argumental" y crea un principio, un medio y un final propios. La mayoría de este tipo de escenas son relativamente cortas y no tienen por qué localizarse únicamente en el tercer acto, sino que pueden suponer un pequeño paréntesis en la historia y servir de impulso. "Muchas veces una secuencia de escenas tiene lugar poco después de la mitad del segundo acto, cuando este corre peligro de empantanarse. Algunas veces una secuencia de escenas cubre la mayor parte del tercer acto, como en *Único testigo*, en el que todo el acto se construye alrededor de una idea sin que disminuya la tensión" (Seger, 1999: 97). Esta estructura de planteamiento, nudo y desenlace que defiende Seger se ha de repetir en cada acto, no sólo en la estructura general de la obra.

3.2.3 EL VIAJE DEL HÉROE SEGÚN VOGLER

Como ya hemos comentado, la estructura narrativa que propone Vogler se basa en la transformación o viaje que sufre el personaje protagonista o el héroe de la historia. Para defender esto, parte de la idea de que todas las historias tienen varios elementos estructurales comunes, que se encuentran universalmente en los mitos y cuentos de hadas y finalmente pasan también a la industria del cine y la ficción televisiva. La trama maestra propuesta por Vogler establece doce pasos a la hora de organizar un guion. Las diferencias principales con las propuestas de otros teóricos afectan a los dos últimos umbrales de la aventura. En la mayoría de los relatos la hazaña más importante del héroe sucede en el clímax, momento en el que se consuma tanto la forja heroica como el sacrificio del héroe, pero en la propuesta de Vogler la prueba suprema coincide con su resurrección, con la transformación del héroe en la persona que necesita ser para llevar a cabo su hazaña.

PRIMER ACTO

Corresponde a las 30 primeras páginas del guion y en él encontramos el primer nudo de la trama. Comienza con una persona normal en un mundo ordinario. En el cine de Hollywood es muy habitual encontrarse con este planteamiento de inicio: Bilbo Bolsón (*El Hobbit, la desolación de Smaug*, 2013), vive una vida placentera en la Comarca, y su mayor preocupación consiste en evitar a los familiares pesados y que le dejen vivir tranquilo; Neo (*Matrix*, 1999) trabaja como informático, en una oficina gris y lleva una vida mediocre sin ninguna emoción; o Alicia (*Alicia en el país de las Maravillas*, 1865) se duerme mientras su hermana le cuenta cosas aburridas en una tarde primaveral. En todos los casos el protagonista es alguien normal con una vida común, lo único que le puede hacer pensar al espectador que está frente a un verdadero héroe es su potencial disconformidad con la situación que vive y las injusticias que le rodean. El mundo ordinario supone un contraste con el mundo especial ya que así habrá un giro dramático cuando finalmente el héroe cruce el umbral.

Una de las razones principales para comenzar la historia en este tipo de ambiente es formular la pregunta dramática de la historia y caracterizar al personaje para que exista una identificación con el espectador desde los primeros momentos. Para que exista tal identificación, los espectadores han de ser conscientes de lo que verdaderamente está en juego. Por lo general, el mundo ordinario es estático “pero en él ya podemos encontrar las simientes de la emoción y el desafío” (Vogler, 2002: 118). Estas simientes son lo que Campbell describió como la “llamada de la aventura”, el momento en el que al héroe se le presenta un problema y tiene que decidir cómo afrontarlo. Puede presentarse de multitud de formas, como un mensaje, mediante un heraldo, con el propio antagonista e incluso como una obligación para el héroe por la falta de opciones que este tenga. En primera instancia, lo más lógico es que fuera cual fuera la llamada, el héroe la intentara evitar por todos los medios, pero es aquí donde entra en juego el “sabio anciano”, la chispa que logra despertar la curiosidad del protagonista y le obliga a comenzar su aventura. Continuando con los ejemplos anteriores tenemos a Gandalf un viejo mago que confía en un joven hobbit y Neo y Alicia siguen al conejo blanco. Pero decidir cambiar por completo tu vida es complicada y en este momento se da un momento de duda que hace a los héroes más humanos y remarca la importancia de aventurarse en ese mundo especial y traspasar el primer umbral. A pesar de las dudas, Bilbo acaba firmando el contrato con los enanos, Neo toma la pastilla azul y Alicia entra en la madriguera.

“A veces no es mala idea rechazar la llamada si no hemos tenido tiempo para prepararnos para la región desconocida. [...] El encuentro con el mentor es aquella etapa en la que el héroe obtiene provisiones, conocimientos y la confianza necesaria para vencer sus miedos y adentrarse en la aventura”

(Vogler, 2002: 149)

SEGUNDO ACTO

Es el desarrollo o nudo de la historia hasta que el héroe toma el camino de vuelta a casa. Serían unas 60 páginas más. El segundo acto comienza con el cruce del primer umbral hacia el mundo especial. El héroe deja a tras todo lo que le es familiar y se adentra en un lugar por conocer, diferente y mágico. Este paso es el primer cambio importante en la narración. Para hacer más obvio este cambio de mundo se suele usar, literalmente, una especie de umbral, sobre todo en las obras de ciencia ficción o fantasía. Bilbo sale de las fronteras de la comarca, Neo es desconectado de Matrix y Alicia cae a través de la madriguera siguiendo al conejo blanco. Pero los sentimientos internos del propio protagonista también pueden servir para dar cuenta de este paso. “Los héroes se aproximan a momentos decisivos donde sus propias almas están en juego. [...] Muy frecuentemente una combinación de factores externos y decisiones internas se confabula para catapultar la historia al segundo acto” (Vogler, 2002: 161 – 162). El camino que se inicia en este segundo acto no es fácil desde un principio. Por muchas lecciones que Gandalf, Morfeo o el conejo blanco les den a los héroes estas enseñanzas serán insuficientes en comparación a los peligros que deberán afrontar en este nuevo y peligroso mundo. Al aproximarse al umbral el héroe se topa con aliados y enemigos que dificultan o ayudan al protagonista a continuar con su historia y que forman parte del entrenamiento que ha de pasar el héroe antes de llegar a la prueba decisiva. Este entrenamiento le sirve al personaje para aclimatarse al nuevo mundo, pero también al espectador que junto al protagonista aprende las nuevas reglas del juego. Una vez que el héroe ha experimentado los peligros y repercusiones de haberse aventurado en lo desconocido ha podido arrepentirse de la decisión que tomó al principio, pero no hay vuelta atrás. “En este instante, los héroes son como montañeros que han alcanzado el campamento base tras superar varias pruebas, y están a punto de emprender el asalto final a la cumbre” (Vogler, 2002: 176)

Tras lograr cierta experiencia en el mundo especial y tomar consciencia de sí mismo, el héroe está preparado para atravesar el segundo umbral: el descenso a los infiernos. Este enfrentamiento es uno de los momentos de mayor intensidad dramática del relato. EL “calvario”, como lo denomina Vogler, es uno de los episodios neurálgicos de la historia. Esta crisis que ha de sufrir el héroe es el momento en el que las fuerzas antagonistas se enfrentan a los protagonistas con mayor intensidad. En su trilogía del Señor de los anillos (1954) Tolkien enfrenta a la comunidad del anillo a numerosos peligros hasta llegar a Rivendel, pero ninguno comparado con lo que les espera en las minas de Moria donde se enfrentarán a hordas de orcos y donde Gandalf encontrará “su ruina”. Neo, tras saber por boca del oráculo que no es el elegido y dudar de sus posibilidades se ve obligado a enfrentarse al Agente Smith en una lucha a vida o muerte cuando intentaba salvar la vida de su maestro y cambiar el destino que le había marcado el oráculo. Esta crisis se colocaría a la mitad del relato, para tener tiempo de mostrar sus consecuencias y así poder incluir un segundo giro al final del segundo acto.

A estas alturas el héroe ha sido testigo de la pérdida y la muerte y ya está preparado para separarse de su mentor. En El señor de los anillos Gandalf se sacrifica para que la Compañía pueda huir de las minas de Moira y

seguir con su misión. La misma situación se repite en Star Wars cuando Obi Wan lucha contra Vader para que Luke junto a Leia y Han Solo huyan de la Estrella de la Muerte con el Halcón Milenario o Morfeo cuando es secuestrado por el Agente Smith para que les dé los códigos de Zion. En cualquier caso, la instrucción ha terminado, no habrá más consejos ni reprimendas, y el héroe deberá afrontar el resto de la aventura confiando solo en su instinto aun sabiendo las consecuencias que pueden tener sus actos.

TERCER ACTO

Son las últimas 30 páginas y en ellas se encuentra el segundo nudo de la trama y la resolución de la misma. La última etapa del viaje contiene el clímax de la historia, el momento de mayor intensidad dramática. A su salida de los infiernos, el héroe tiene más dudas que nunca y las fuerzas antagónicas están más que decididas a para en seco el viaje del héroe. Frodo casi se deja vencer por el anillo y Neo se debate entre su deber de salvar Zión o a su amor Trinity. Pero una última revelación hace que el protagonista se dé cuenta de cual es realmente su cometido y atraviese el tercer umbral convirtiéndose realmente en un héroe y renaciendo como una nueva persona que sea capaz de afrontar la prueba final de la que obtendrá la recompensa que le ayude a salvar el mundo. Todas las peripecias de la narración han guiado y preparado al héroe, y también al espectador, para este momento exacto. Aquí el protagonista se enfrenta al combate final por lo que la etapa del descenso a los infiernos del segundo acto le debe servir de experiencia para no cometer los mismos errores y salir victorioso esta vez. En el caso de los héroes mesiánicos, basados en la figura de Jesucristo, la prueba suprema marca la verdadera muerte del protagonista. Para poder consumir su misión el héroe sacrifica su propia vida en pos de un bien mayor. Como por ejemplo Neo que muere al final de la trilogía. Este es el momento en el que toda la narración adquiere sentido, y todo encaja. En El Imperio contraataca, el clímax llega cuando el espectador descubre junto con Luke el verdadero linaje del protagonista. La mítica frase “Luke, yo soy tu padre” es el momento que da sentido a toda la historia y deja a Luke en una encrucijada que se resuelve con un potente anticlímax al final del tercer episodio. “El clímax debe dar una sensación de catarsis [...] una liberación en forma de purificación o ruptura emocional” (Vogler, 2002: 240). Tras el clímax llega la resurrección, el último intento para lograr un cambio significativo a su regreso al mundo ordinario que pruebe la transformación que ha vivido a lo largo de la historia. Frodo regresa a la Comarca entre vítores, después de destruir el anillo, pero siendo consciente que todo en él ha cambiado y que ya no es feliz en esa tranquilidad que muchas veces ha echado de menos durante la historia. En otros casos el héroe no tiene donde regresar o ha muerto al final del camino. En cualquier caso, nunca volverá a ser el mismo.

3.2.4 EL DISEÑO NARRATIVO DE MCKEE

Según plantea Mckee en su libro “El guion” (1997), toda historia tiene un diseño formado por cinco partes esenciales para que la historia sea atractiva para el espectador:

1ª_ El incidente incitador: Es el momento en el que la vida del protagonista de la historia cambia radicalmente. Debe tratarse de un acontecimiento completamente desarrollados. “Cuando una historia comienza, su protagonista vive una vida que está más o menos equilibrada. [...] Entonces, quizás de repente, pero siempre de forma decisiva, se produce un acontecimiento que altera de manera radical ese equilibrio” (Mckee, 2011: 233 – 234). Por lo general podemos decir que el incidente iniciador es un único acontecimiento que o bien lo sufre o lo provoca el protagonista. Pero de vez en cuando se divide en dos partes que no suelen estar muy distanciadas en el tiempo. En primer lugar, se produce un hecho que desequilibra la historia y que esta indirectamente relacionado con el personaje principal; la necesaria segunda parte de este tipo de incidentes iniciadores es el resultado, la respuesta del protagonista ante esta nueva situación.

“El incidente iniciador primero desequilibra la vida del protagonista y después le hace sentir el deseo de recuperar el equilibrio. Partiendo de esa necesidad el protagonista concibe un objeto del deseo: algo físico, coyuntural o de actitud que considera que no tiene o que necesita para volver a encauzar su vida correctamente”

(Mckee, 2011: 236).

Otra de las observaciones que Mckee hace sobre los incidentes iniciadores es que estos acontecimientos no sólo pueden provocar en los personajes un deseo consciente, sino también otro inconsciente. A menudo estos personajes más complejos sufren una lucha interna al enfrentar estos dos deseos. Este deseo, consciente o inconsciente, es lo que conforma la “columna vertebral” de la historia. Sin embargo, son mucho más intensos y duraderos y los conscientes pueden cambiar frecuentemente. Para que el personaje consiga este deseo sea del tipo que sea comienza una búsqueda. En definitiva, una historia es ese camino del personaje que comienza con el incidente incitador que desequilibra su vida y le provoca un deseo que persigue a lo largo de todo el relato. Retomando la definición de “incidente iniciador”, el autor señala una serie de características propias:

- Debe mostrarse en la pantalla tanto el de la trama principal como el de las secundarias. Este punto es importante porque el espectador tiene que estar presente en estos acontecimientos porque son los que capturan la atención del público y además provoca que el espectador se pregunte “¿y ahora qué?” que le llevará hasta el último elemento que compone el diseño de la historia, la crisis.
- Suele aparecer antes de que transcurra el 25% de toda la narración. Es decir, se debe presentar este acontecimiento lo antes posible para no correr el riesgo de aburrir al espectador.
- La calidad del incidente iniciador y en general de cualquier acontecimiento debe tener una calidad que esté en relación con el mundo, los personajes y el género que lo rodean.

“El clímax del último acto es con mucho la escena más difícil de crear: es el alma del relato. Si no funciona, tampoco funcionará la historia. Pero la escena más difícil de escribir después de esa es el incidente incitador de la trama principal”

(Mckee, 2011: 252 – 253)

2ª_ Complicaciones progresivas: Este segundo elemento de diseño es la gran parte de la historia, va desde el incidente iniciador hasta la crisis del final. El personaje comienza su búsqueda con una mínima acción conservadora con el fin de provocar una respuesta positiva en su entorno, pero el efecto que consigue es el contrario, las fuerzas antagonistas impiden la consecución de su deseo y abren un abismo entre sus expectativas y el resultado que obtiene. Estos “abismos” a los que se refiere Mckee son puntos sin retorno en la historia que hacen avanzar a los personajes de acción en acción complicándose cada vez más los acontecimientos. Por tanto, el protagonista deberá emplear una mayor fuerza de voluntad para superar los próximos abismos que se le plantean. La progresión se crea utilizando cada vez mayores capacidades de los personajes ante situaciones con cada vez más riesgo, superando constantemente puntos sin retorno. “Las historias no deben retroceder a acciones de menor calidad o magnitud, sino que deben progresar hacia una acción final más allá de la cual el público no se pueda imaginar otra” (Mckee, 2011: 256). Esta sucesión de conflictos es, según Mckee, el alma de toda historia. “El conflicto es a la narración lo que el sonido a la música. Tanto la narrativa como la música son artes temporales, y la tarea más complicada para el artista temporal es mantener nuestro interés, conseguir nuestra concentración ininterrumpidamente y entonces transportarnos en el tiempo sin que seamos conscientes del transcurrir del tiempo. [...] La música de las historias es el conflicto” (Mckee, 1997: 258). Los puntos de inflexión que van apareciendo a lo largo de la historia producen cuatro efectos: sorpresa, una mayor curiosidad, una visión interior del conflicto y una nueva dirección en la historia.

3ª_ La crisis: El tercero de los elementos que dan forma a una historia según Mckee es la crisis. Este representa el último momento de decisión. La búsqueda en la que se encontraba inmerso el personaje que comenzó con el incidente incitador y continuo entre las complicaciones progresivas ahora llega al final del camino. La crisis es una escena obligatoria en toda historia que debe plantear un verdadero dilema. Por regla general, la crisis es planteada al final de la narración junto al clímax o se utiliza esta escena para dar comienzo al último acto.

4ª_ El clímax: El clímax narrativo es el cuarto elemento en el diseño antes de llegar a la resolución de la historia. Debe rebosar de significado para dar sentido a toda la narración. “El significado es una revolución en los valores de positivo a negativo o de negativo a positivo con o sin ironía: un cambio de valor con su carga máxima que resulte absoluto e irreversible. El significado de ese cambio llegará al corazón del público” (Mckee, 2011: 372). Si la lógica de la narración lo permite, los clímax de las tramas secundarias, si las hubiera, estarían dentro del clímax de la trama principal. Tal y como lo explicó François Truffaut ofrecer un gran final al espectador consiste en crear una combinación perfecta entre “espectáculo y verdad”. El clímax es la última gran imagen con la que se queda el público, por lo que debe concentrar todo el significado y la emoción de la historia.

5ª_ La resolución: La última parte es la resolución. Mckee la define como todo el material que queda después del clímax y tiene tres posibles usos. Por que “si el clímax ha emocionado a los espectadores, si están riendo a carcajadas, si están temblando de terror, si están llenos de ira social, si se están secando las lágrimas, resulta de mala educación cortar de repente la imagen y comenzar a mostrar los créditos” (Mckee, 2011: 377)

- Que quede parte de historia que contar, por ejemplo, de alguna trama secundaria que no se haya resuelto.
- Mostrar los efectos producidos por el clímax.
- Ser una especie de telón lento que hace ver al público que la historia ya ha llegado a su fin.

3.2.5 EL TRATAMIENTO DE SWAIN

Dwight Swain, autor norteamericano muy pragmático, formula a lo largo del capítulo 9 de su libro “Film Scriptwriting” (1982) una preestructura para las obras audiovisuales. “The treatment has three functions: to sharpen the proposed script’s focus, to flesh out the story, and to emotionalize the handling” (Swain, 2007:115). Esta preestructura se divide en cinco pasos:

PASO 1: En primer lugar, el escritor debe ocuparse del anclaje de la acción en el pasado que antecede el filme. Para ello debe construir el background o bagaje histórico que explica el conflicto que se desarrollará a lo largo de la obra. “Every story, every films, is rooted in the past, if only because the people involved in any event have pasts” (Swain, 2007: 116).

PASO 2: En segundo término, Swain procede a establecer los elementos fundamentales de la historia para que sean reconocibles por el espectador. Estos elementos son los siguientes:

- a. Los personajes y su potencial dentro del desarrollo de la historia.
- b. Las situaciones en las que el personaje se desarrollará en relación a la premisa que establece la historia.
- c. Los escenarios de la acción.
- d. Los tonos y atmósferas que cambian de escena en escena.

PASO 3: En tercer lugar, Swain se centra en el comienzo o apertura del film, y para ello es indispensable diseñar tanto un gancho que implique al espectador, como dejar claro el compromiso que el protagonista tomará con la historia.

- a. **El gancho:** Es un incidente o acción que provoque la suficiente curiosidad en el espectador como para que éste permanezca interesado en el desarrollo de la historia. “This hook -in Tv, it’s called a teaser– may feature anything from a bomb burst to raindrops running down a windowpane” (Swain, 2007: 119)
- b. **El compromiso** (the commitment) del personaje principal en relación con el logro de su objetivo. “In deed, on a practical level, story very well may be defined as the record of a quest: a striving and its outcome” (Swain, 2007: 119). De hecho, una historia no puede fundamentarse sobre un personaje que no tenga clara su meta, de ahí la importancia de establecer el compromiso del protagonismo desde los primeros minutos de la historia.

PASO 4. Una vez planteado el principio, la historia acaba cuando el protagonista a conseguido su objetivo o ha fracasado en el intento. Entre estos dos puntos se desarrolla una historia que ha de tener unos puntos álgidos o peaks. Estos puntos marcan las confrontaciones del personaje principal con su enemigo en su lucha por alcanzar el objetivo. Para conseguir una narración dinámica es necesario tener en cuenta:

- a. Evitar lo predecible.
- b. Dejar al personaje entre dos soluciones posibles. La más negativa es la que a menudo resulta más deseable para el espectador según Swain. Por ejemplo, “villian, knocked down, comes up with a knife in

either hand. Heroine, saved from dungeon, turns out to have lost her mind” (Swain, 2007: 122)

- c. Espaciar las crisis: Este aspecto es esencial para dejar que el espectador se recupere de cada crisis y se preparen para la siguiente que he de ser más grande e importante.

PASO 5: Por último, se ha de resolver las situaciones que se han planteado, relacionando los climax de la historia y manipulando los sentimientos de deseo y peligro. Swain propone dos métodos:

- a. Liberando las tensiones generadas por las situaciones planteadas: Por ejemplo, cómo conseguir que el protagonista se libre de esa situación tan peligrosa o cómo logrará llegar al corazón de su amada.
- b. Liberando las tensiones generadas por los propios personajes.

Al final del capítulo, el autor da una serie de consejos para hacer que la narración sea más fluida e interesante. Entre sus recomendaciones dice que hay que dejar de lado las situaciones estáticas, la acción siempre debe impulsarse hacia el futuro; no dejar a los personajes como tontos creando plots que no tengan sentido ni coherencia con el propio personaje; plantear oposiciones al protagonista contundentes que prueben de verdad su valía; no incluir demasiados personajes protagonistas; por último, dejar claro el mensaje y dejar de lado los simbolismos.

3.2.6 LOS SIETE PASOS CLAVE SEGÚN JONH TRUBY

John Truby no cree que la estructura narrativa de una obra tenga que ser algo mecánico que se desarrolla en tres actos, sino que ha de ser algo orgánico que sigue una serie de pasos o estadios que existen dentro de la propia historia y se organiza entorno a los personajes. “Son el núcleo, el ADN de nuestra historia y el fundamento de nuestro triunfo como narradores porque están basados en la acción humana” (Truby, 2009: 55). Estos siete pasos son los siguientes:

1º PASO: Debilidad y necesidad: Este primer estadio está íntimamente relacionado con la personalidad del protagonista y los puntos débiles que le frenan a la hora de actuar. La necesidad, por su parte es lo que le incita a desear cambiar su vida y mejorarla. “Esto suele implicar superar sus debilidades y cambiar o crecer de alguna manera” (Truby, 2009: 58). Según el autor, la necesidad es el punto clave para que la historia funcione, pero no ha de presentarse de una forma obvia desde un principio para lograr una historia más rica en matices. Se ha de jugar con dos tipos de necesidades, la primera, una necesidad psicológica y la segunda, una necesidad moral que es la que dará esa profundidad. Para crear esa segunda necesidad el personaje ha de herir de alguna forma a una persona al principio de la historia para poder mostrar claramente esas debilidades que le definen, de lo contrario solo se plantearían necesidades psicológicas. Truby (2009: 61 – 62) ofrece dos caminos para lograr ofrecer al personaje una necesidad moral:

- a. Empezamos por determinar cuál es la debilidad psicológica del personaje, descubrimos que tipo de acción inmoral surgiría de forma natural de esa debilidad y por último identificamos su debilidad moral y la necesidad del personaje como fuente de la acción.
- b. Identificamos una virtud del personaje y un valor en el que crea el personaje para convertirlos más tarde en obsesión y encontrar su versión negativa.

2º PASO: Deseo: Una vez establecidas las necesidades y debilidades se ha de conferir un deseo al protagonista para que la historia tenga interés. El deseo se vincula estrechamente con las necesidades, ambos pueden confundirse, pero son dos pasos independientes e indispensables en el inicio de la historia. La necesidad implica superar una debilidad, el deseo es un objetivo que se halla fuera del personaje. También cumplen funciones distintas. La necesidad sirve para ver el cambio del personaje, el deseo ofrece algo que perseguir superando dificultades y peripecias. La técnica de los siete pasos de Truby comienza por el deseo ya que proporciona a la historia un inicio veloz. La necesidad y la debilidad conforman la base, pero es el deseo el que arranca la acción.

3º PASO: Adversario: El adversario o antagonista no ha de ser un personaje con aspecto malévolo, sino, simplemente ha de entrar en confrontación con el protagonista para crear el conflicto, es decir, luchar por el mismo objetivo. “El truco de crear un adversario que perseguí el mismo objetivo que el protagonista es encontrar el nivel de conflicto más profundo que hay entre ellos. [...] ¿Cuál es la causa más importante por la que luchan? Ese debe ser el eje central de la historia” (Truby, 2009: 65).

4º PASO: Plan: “La acción no es posible sin un plan determinado, en la vida y en la narrativa” (Truby, 2009: 66) El plan se puede definir como una serie de estrategias que el personaje pondrá en práctica para superar a su

adversario y conseguir su objetivo. Por tanto, este punto está determinado por los dos pasos anteriores: el deseo y el adversario.

5º PASO: Lucha: Truby afirma que hasta la mitad de la historia el protagonista y el adversario se enfrentan en un ataque – contrataque con el fin de alcanzar su objetivo. Esta es la lucha que surge del conflicto generado entre estos dos personajes principales.

6º PASO: Autorrevelación: Gracias a esta lucha el protagonista podrá descubrir quién es en realidad. Esta revelación también tiene dos vertientes como las tenía la necesidad: la vertiente psicológica y la moral. En la psicológica el personaje se descubre a sí mismo sin máscaras. Pero si además el personaje tiene una necesidad moral ha de tener igualmente una autorrevelación moral que haga ver al personaje que ha estado equivocado. Ambas se pueden describir como “una acción activa, difícil y valerosa que el protagonista emprenderá a lo largo de la historia” (Truby, 2009: 68). Indistintamente, psicológica o moral, la autorrevelación es el final del camino que empieza con la necesidad y muestra el cambio que ha vivido el personaje a lo largo de la historia, ya sea positivo o negativo.

7º PASO: Nuevo equilibrio: Una vez que la historia ha llegado al nuevo equilibrio todo regresa a la normalidad, como sucede con la propuesta de Vogler, pero es inevitable que todo haya cambiado. El protagonista, consecuentemente, ha de estar en otro nivel. “Si el protagonista tiene una revelación negativa o se ve incapaz de vivir una autorrevelación, o bien cae solo o bien es vencido en la lucha” (Truby, 2009: 70).

Para terminar de conformar toda la estructura narrativa, Truby añade a estos siete pasos básicos 15 más (Truby, 2009: 329 – 330):

- | | |
|---|--|
| 1_ Autorrevelación, necesidad y deseo. | 18_ Puerta, desafío, visita a la muerte. |
| 2_ Fantasma y mundo narrativo. | 19_ Lucha. |
| 3_ Debilidad y necesidad. | 20_ Autorrevelación. |
| 4_ Acontecimiento incitador. | 21_ Decisión moral. |
| 5_ Deseo. | 22_ Nuevo equilibrio. |
| 6_ Aliado o aliados. | |
| 7_ Adversario y/o misterio. | |
| 8_ Adversario impostor – aliado. | |
| 9_ Primera revelación y decisión: deseo cambiado y motivo. | |
| 10_ Plan. | |
| 11_ Plan del adversario y contra – ataque principal. | |
| 12_ Impulso. | |
| 13_ Ataque del aliado. | |
| 14_ Derrota aparente. | |
| 15_ Segunda revelación y decisión: impulso obsesivo, deseo cambiado y motivo. | |
| 16_ Revelación del público. | |
| 17_ Tercera revelación y decisión. | |

3.2.7 OTROS TIPOS DE ESTRUCTURA

“La estructura en tres actos es un recurso mecánico superpuesto a la historia y no tiene nada que ver con su lógica interna”.

John Truby.

La estructura en tres actos reparadora que plantean los teóricos anteriores está totalmente aceptada, pero se pueden utilizar una serie de recursos para desactivarla. “Casi toda obra tiene un planteamiento, un desarrollo y un desenlace, del mismo modo que casi toda frase tiene sujeto, verbo y predicado, pero eso no impide que haya frases sin sujeto, verbo o complemento, al menos explícitos” (Tubau, 2011: 43).

-Las tres unidades de la trama: Esta segunda estrategia es tan antigua como las historias de la Grecia clásica. Aristóteles lo define como la unidad del espacio, el tiempo y la acción. El problema es que, aunque sea orgánica, no es suficiente. Las historias que siguen esta segunda estrategia ocurren en un tiempo y espacio limitado, por lo que los personajes han de ser antiguos conocidos. “Las revelaciones son la parte de aprendizaje de la trama y son los indicios de la complejidad de una trama” (Truby, 2009: 322). Al ser historias limitadas el número y la fuerza de estas revelaciones también es limitado, por lo que el resultado es una obra más simple.

-Los “revelares de la trama” o supertrama: La clave de esta trama, según Truby, es que tiene la parte buena de la anterior estrategia (un único lugar, un periodo de tiempo cerrado, unos personajes que se conocen entre sí) pero el autor ha de ocultar mucha información de ellos tanto al público como al protagonista para crear suspense e ir revelando poco a poco los detalles. Este tipo de trama “es muy popular entre el público porque maximiza la sorpresa”.

-Las tramas de género: Las películas o novelas de género “son tipos de historias con personajes, temas, mundos, símbolos y tramas predeterminadas. [...] El público sabe lo que va a pasar en cualquier historia de género, así que solo le sorprende los detalles” (Truby, 2009: 326). Como explica Truby, las historias de género suelen ser repetitivas porque es por esta razón que son de género. Por tanto, la trama ha de basarse en continuos giros de guion o revelaciones.

-Estructura irónica en tres actos: Consiste en seguir la fórmula convencional hasta que en un momento dado se dé una vuelta de tuerca inesperada, por ejemplo, rompiendo las convenciones de un determinado género.

-El cuarto acto: Si después al final se incluye un cuarto acto breve que desarma el característico final feliz de la estructura reparadora. Siguiendo la ley de las complicaciones al final, cuando el “Mal” ya ha sido prácticamente vencido sucede una circunstancia inesperada que estropea todo.

-Sólo dos actos: Otra forma de evitar la estructura en tres actos es quitar una parte de la trama, planteamiento, nudo o desenlace, y quedarse sólo en dos actos en forma de ascenso y caída o con un desarrollo en paralelo. Las tramas no lineales o la narrativa en paralelo eran más comunes en las ficciones televisivas.

-**In media res:** La narración comienza en el medio de la historia y poco a poco se van dando a conocer el resto o los acontecimientos anteriores al punto de inicio.

-**En línea continua hasta el final:** Este tipo de estructuras es de las más complicadas, pero de las más efectivas y poderosas si funciona bien. Es típica por ejemplo de la película de Scorsese *Malas Calles* (1973) en el que es difícil encontrar los puntos de giro.

-**Más de cuatro actos:** Al dividir la narración en más de cuatro actos es como dividirla por capítulos.

-**Esconder la estructura:** Se puede mantener una estructura en tres actos, pero esconderla a los ojos del espectador por ejemplo dejando los compases fuera de su sitio habitual, donde no te esperas encontrarlos o rompiendo la relación causa – efecto.

-**Manipulación temporal:** Otras fórmulas más sutiles es manipular el tiempo del relato con saltos temporales, usando paradojas, con viajes en el tiempo o invirtiendo el tiempo.

-**Antitrama:** Truby y Mckee definen este tipo de estructuras como una forma de diluirla creando una ilusión de azar o espontaneidad. Recursos como el uso de distintos puntos de vista, el tiempo no cronológico, una estructura narrativa ramificante cambian la forma de narrar convirtiéndola en un discurso más complejo y elaborado. “Estos métodos pueden hacer que la historia parezca fragmentada, pero no será necesariamente inorgánica. Los puntos de vista pueden expresar un collage, una dislocación del personaje, pero también un sentido de vitalidad y un río de sensaciones” (Truby, 2009: 325)

-**Exagerar el peso de la trama o los personajes:** Así se produce un desequilibrio en la narración. En televisión los personajes suelen ser más importantes que la trama.

-**La trama multilínea:** Esta estrategia es de las más usadas en las series de televisión dramáticas. Consiste en que cada episodio consta de unos tres o cinco hilos argumentales que corresponde a cada personaje principal y se van entrelazando. “El enfoque murtiargumental cambia sencillamente la unidad de desarrollo y en vez de partir de un único protagonista parte de un grupo de personajes” (Truby, 2009: 327).

“En cualquier relato se puede encontrar una estructura, pero eso no significa que haya sido creada como quien construye un mecano y tampoco que las virtudes de esa narración se deban tan sólo a ella”

(Tubau, 2011: 57)

3.2.8 LA ESTRUCTURA EN LA FICCIÓN TELEVISIVA

En la ficción para televisión la estructura en tres actos tan popular en el cine no funciona así, no es tan clara, ya que se suele utilizar más a menudo los picos de acción de un personaje, mezclando así varias tramas para no perder la atención del espectador. Así como en el teatro clásico la estructura está basada en la evolución de los personajes, en la televisión la evolución de cada personaje no se puede plantear desde el capítulo uno hasta el último capítulo de la serie sea cual fuere, sino que existe una necesidad de ir transformando a los personajes poco a poco, temporada a temporada. Aunque el medio televisivo facilite el uso de otras técnicas para estructurar sus narraciones como por ejemplo la trama multilínea, si miramos más allá, más en su conjunto, “la composición dramática, casi desde los comienzos del drama, ha tendido siempre hacia la estructura en tres actos. Tanto en la tragedia griega, como en las obras de Shakespeare (en cinco actos), en una serie de televisión (en cuatro actos), o en un telefilm semanal (en siete actos), podemos observar siempre la misma estructura básica en tres actos: principio, medio y final o planteamiento (set-up), desarrollo (development), y resolución (resolution)” (Sege, 1999; 30).

En cuanto a un capítulo en concreto, la estructura que propone el Instituto de Radio y Televisión de España, basándose en la estructura clásica de tres actos que hemos venido desarrollando con anterioridad, para un capítulo de unos 50 minutos de media sería la siguiente:

- Apertura:** Corresponde a los 5 primeros minutos del capítulo.
- Primer acto:** 10 minutos.
- Segundo acto:** El segundo acto se divide en dos partes separadas por un giro argumental. Cada parte tiene una duración de unos 10 minutos.
- Tercer acto:** Son otros 10 minutos, donde se encuentra el clímax o cliffhanger que deja abierta la trama hacia el siguiente episodio y da al espectador el suspense necesario como para aguantar una semana para ver que pasará luego.
- Resolución:** Los 5 últimos minutos.



Pizarra con las tramas de “Hospital central”. Fuente: www.elgionistahastiado.com:

	144	145	146
Carlota		Se pican con el Frutero por un casting infantil.	Carlota reeduca al Frutero para que no le deje la mujer.
Gonzalo	Hacen juego sobre con quién se enrollarían si fueran mujer y Sergio le elige a él.	Se pican con el Frutero por un casting infantil.	Gana un concurso de cócktails gracias a Aída y no se lo reconoce.
Diana	Se enrolla con la hija de su jefe que al descubrirle acaba despidiéndola.	Tiene una columna de opinión en un periódico de barrio y Sergio le hace de negro.	
Sole	Ayuda a Aída con los problemas que tiene con su marido.	Viene asistente social para analizar custodia de Jonathan y ayuda a Aída a mantenerla. Por tranquilizar a Aída le acaba dando Marihuana.	Reeduca al Frutero para que no le deje la mujer.
Aída	Viene Manolo y quiere quitarle a Jonathan porque su nueva mujer es estéril	Intenta mantener la custodia del Jonathan delante de una asistente social. Acaba drogada.	Hace ganar a Gonzalo un concurso de cocktails y éste no se lo reconoce.
Vero	Ayuda a Diana en su lío con su programa.		Financia los estudios de Sergio que quiere acabar la carrera.. Le mete presión para que se lo tome en serio.
Sergio	Hacen juego sobre con quién se enrollarían si fueran mujer y elige a Gonzalo.	Hace de negro a Diana y hace un artículo contra los directivos de televisión. Acaba currando en el bar de Gonzalo que en principio rechazó.	Quiere acabar su carrera de Empresariales. Vuelve a la Facultad pero no se lo toma en serio. Vero le está pagando los estudios.
Frutero	Se cabrea porque ningún chico le ha elegido a él. Intenta ponerse más guapo.	Se pica con Carlota y Gonzalo en un casting infantil. El lleva a su sobrino.	Intenta mejorar su actitud para que su mujer no le deje pero aprovecha sus nuevos conocimientos para ligarse a otras mujeres.
Episódicos	Juanjo Cucalón (Ex de Aída) Productor del programa de Diana.(Paco Merino)	Director de casting	Colega facultad de Sergio (Alberto Amarilla)
Cameos	Hija jefe Diana (Carolina Ferré)	Asistente social.(Mercedes Milá)	Redactor Tv Local (Pepe Domingo Castaño)

Mapa de tramas serie “7 Vidas” (1999) episodios 144, 145 y 146. Fuente: www.elgionistahastiado.com:

Esta es solo una forma de organización de la trama, según el tipo de serie a la que nos enfrentamos tenemos que prever que la estructura será diferente, porque las necesidades narrativas serán diferentes, aunque compartan características similares. Por ejemplo, existe una diferencia en el planteamiento entre las series con capítulos autoconclusivos como por ejemplo Siete vidas (1999) o series que desarrollan una historia a lo largo de sus temporadas como por ejemplo Hospital central (2000).

Otro de los elementos que definen la ficción televisiva es la presencia de múltiples tramas que ayudan a largar la narración y hacerla más compleja. Por ejemplo, una serie española tiene o 13 o 24 episodios por temporada. En cada episodio normalmente se desarrollan unas tres tramas independientes la una de la otra. Estas tramas que van surgiendo y desarrollándose a lo largo de la temporada se van solapando en una escaleta. Como podemos observar en la anterior imagen y ya comentábamos en el apartado dedicado a la historia, la complejidad se acrecienta al incluir otras historias que se van solapando y completando en una serie tan coral como Hospital Central que, aunque suele tener capítulos autoconclusivos, las tramas entre los personajes se van complicando conforme avanza la temporada. Así, igual que el argumento principal tiene su inicio, nudo y desenlace, con sus puntos de giro y su acción dramática, las tramas secundarias también tienen que guardar una estructura e ir entretejiéndose para acabar generando lo que será la temporada de la serie. “Los puntos de giro de una trama secundaria pueden reforzar los de la trama principal [...] Otras veces se encuentran muy separados [...] o no comienza hasta después del primer punto de giro de la trama principal” (Seger, 1999: 61 – 62). Tomando como ejemplo la ficción española Cuéntame (2001) Eduardo Ladrón de Guevara, uno de sus creadores y guionistas, explicaba que “lo que hacemos es que esa gran trama la iniciamos a mitad de temporada y la concluimos con el último capítulo”.

La publicidad es el último elemento definitorio de la ficción televisiva, en concreto la dependencia que la narración tiene de los cortes publicitarios. La televisión interrumpe los programas de manera artificial, y aunque en España no se tiene muy en cuenta donde irán las pausas publicitarias, se suele buscar una estructura en dos actos para las sitcoms, siete actos en los telefilms de dos horas, o cuatro actos para las series dramáticas de una hora por capítulo. El objetivo es que el espectador no se distraiga, no cambie de canal o tenga ganas de ver la serie, aunque pase un año entre temporada y temporada. Por eso se colocan los llamados cliffhanger o giros argumentales al final del capítulo o de la temporada y también pequeños impulsos antes de cada pausa publicitaria. Uno de los ejemplos más notables del uso de cliffhanger es la ficción norteamericana *Lost* (JJ Abrahams, 2006 – 2010) con escenas tan impactantes como la de la rueda al final de la cuarta temporada, con Ben girándola y la Isla desapareciendo. Como decíamos, las ficciones españolas no plantean la estructura de sus capítulos en base a los cortes publicitarios, porque como comentó Eduardo Ladrón de Guevara en una entrevista para esta tesis “el programador respetase los cortes nosotros diríamos, bueno un buen momento para terminar el bloque antes de ir a publicidad es el gran emocionante, el del cuchillo de psicosis, pero es que nosotros podemos decir “corte para publicidad” en ese momento y en televisión lo cortan de otra manera”. “A pesar de esos finales de actos creados de manera artificial, se percibe de forma clara el planteamiento, el desarrollo y la resolución” (Seger, 1999: 31)

3.3 ELEMENTOS AUDIOVISUALES

Cada elemento que compone un relato da cierta información de la historia. En el terreno audiovisual se cuentan con más elementos que en la literatura, por ejemplo, el sonido (la música, los diálogos, el sonido ambiente, etc.) y la imagen (los planos elegidos, la puesta en escena, etc.). Estos elementos revelan información los unos sobre los otros. Los relatos audiovisuales son mucho más complejos que los literarios no con respecto al contenido propio de la obra sino respecto a la cantidad de información que proporciona cada elemento. Al final debemos intentar lograr una verosimilitud porque, aunque sea “una cuestión terriblemente ambigua y complicada”, es necesaria para tener esa sensación de unidad en la obra. Jost citando a Eisenstein: “Eisenstein (1972: 256), refiriéndose al cine mudo, habla ya de la posibilidad de escribir una película como si fuera una partitura utilizando un mensaje polifónico: ‘Un montaje en el cual cada plano está ligado al siguiente no sólo por una simple indicación, un movimiento, una diferencia de tono, una etapa de la evolución del sujeto o cualquier cosa de esta índole, sino la progresión simultánea de una serie múltiple de líneas, cada una de las cuales conserva un orden de construcción independiente, pese a ser inseparable del orden general de la composición de la totalidad de la secuencia’. Si extendemos esta concepción al complejo audiovisual podemos considerar que las cinco materias de la expresión (imágenes, ruido, diálogos, textos escritos y música) tocan, como las diferentes partes de una orquesta, ora al unísono, ora en contrapunto, ora como en fuga, etc.” (Jost, 1990: 37-38).

Este relato doble que forman la imagen y el sonido habitualmente coincide de forma que no percibimos esa dualidad. Josep Prosper apunta en su libro *Elementos constitutivos del relato cinematográfico* que “en la narrativa audiovisual solamente cabe dos posturas: mostrar o sugerir. Todo aquello que no se muestra o no se sugiere no existe. (...) Se sugiere mostrando, ya sea a través de imágenes visuales o imágenes sonoras” (Prosper, 2004: 22). Además, estas imágenes o sonidos sugeridos o no pueden darse en el espacio del plano, el espacio de montaje o el espacio sónico engranando, tal y como explica Bordwell, la formación de hipótesis espaciales del observador, guiando su construcción de las zonas exteriores a la pantalla. Tales zonas son de dos tipos: no diegéticas y diegéticas (Bordwell, 1996: 122). Al final nos encontramos con multitud de elementos tanto en lo relativo a lo narrativo como al aspecto audiovisual y todos en conjunto forman una obra unitaria. Es importante, para crear una atmósfera en las escenas que se busque una credibilidad sonora que de aspecto de realidad a la escena. En este sentido el sonido colabora en crear un relato unitario. Chiñón resume este concepto en las siguientes palabras: “en el fondo, esta cuestión de la unidad del sonido y la imagen no tendría importancia si, a través de numerosas películas y numerosas teorías, no resultara ser el significante mismo de la cuestión de la unidad humana, de la unidad cinematográfica, y de la unidad sin más” (Chion, 1993:81).

3.3.1 LA IMAGEN

La imagen es el signo cinematográfico por excelencia. Amount, citando a Barthes, dice que “la imagen es eso donde yo estoy excluido... no estoy en la escena: la imagen está sin enigma” (Amount, 1985: 250). Ya en los albores del cine, cuando era mudo la imagen transmitía el sentido de la obra. “La función del guionista es, en realidad, la de adaptar a una materia especial –la que nos interesa es la materia cinematográfica- la forma de un relato. No se trata pues, solamente, de saber contar, sino de saber contar en función de la imagen” (Carrier, 1991: 106).

Para la escuela semiótica, cualquier imagen posee una dimensión discursiva, tiene un sentido, como cualquier otro signo. Cualquier plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen. Según Metz, la imagen en el cine corresponde a un enunciado, a una frase completa, no solo a una simple palabra. Por lo que la propuesta de Metz es interesante en este estudio es porque el autor propone una manera de segmentación de la obra que parte de la noción del plano como una de las unidades mínimas en el film y cataloga ocho tipos de “sintágmata” que se acercan a la categorización de oración en la lingüística. De los ocho tipos sintagmáticos que componen la gran sintagmática fílmica de Metz hay que empezar por los segmentos autónomos formados por un solo plano. “El plano autónomo representa el único caso en el que un plano único constituye no una subdivisión de segundo rango del film sino una subdivisión de primer rango” (Metz, 2002: 146). En definitiva, Metz advierte que no todos los segmentos autónomos de las películas se pueden considerar sintagmas. La existencia de este tipo de planos autónomos es la razón por la que Metz denomina a estos ocho tipos sintagmas y no segmentos. En el plano autónomo podemos encontrar varios subtipos como por ejemplo el plano secuencia o las secuencias que están construidas con “interpolaciones sintagmáticas”. Es decir, secuencias con insertos que pueden ser: no diegéticos (inserto de una imagen con un objetivo puramente comparativo), diegéticos desplazado (imagen que aunque pertenece a la narración está colocada en un emplazamiento que no le corresponde), subjetivos (corresponde a ensoñaciones, recuerdos, premoniciones, etc. Del personaje) y explicativo (un detalle ampliado que aparece en la propia secuencia).

Entre los sintagmas que están compuestos por varios planos, Metz hace una segunda distinción para aclarar su carácter cronológico (se explicita el tiempo al que pertenece) o acronológico (no existe una denotación temporal). Entre los sintagmas acronológicos, el autor destaca dos subtipos: los montajes en paralelo o sintagma paralelo en palabras del autor, y un sistema de alusiones (varias escenas breves que representan muestras típicas de un orden real pero que no tienen una relación temporal las unas con las otras). “Es su conjunto, y no cada una de ellas lo que es conmutable con una secuencia más ordinaria y constituye un segmento autónomo” (Metz, 2002: 148). Lo que diferencia este sintagma seriado con el sintagma paralelo es la relación de ausencia del primero y la de presencia del segundo. Por su parte, el sintagma cronológico es más habitual por lo que tiene más formas de representación. Cualquier objeto del discurso puede ser describible o narrable por lo que entre los sintagmas cronológicos nos encontramos con estas dos vertientes. La primera es el sintagma descriptivo, en el que la única relación que existe entre las imágenes es una relación espacial y no de acción. El resto de sintagmas cronológicos son, por tanto, narrativos. Es decir, “la relación temporal entre los objetos vistos en la imagen supone consecuciones y no solo únicamente simultaneidad” (Metz, 2002: 150). De esto, podemos deducir que los sintagmas narrativos

pueden ser sintagmas alternados o sintagmas lineales. Los primeros son, también, un montaje en paralelo, pero con la salvedad de la simultaneidad de las acciones narradas. El segundo tipo, los sintagmas lineales son más complejos por tener más subtipos. Para empezar, los sintagmas narrativos lineales son una consecución única que enlaza todos los actos presentes en la imagen, pero esta consecución puede ser continua o discontinua. La consecución continua, es decir sin elipsis, y se asemeja a la concepción teatral de escena. Como oposición a esta definición encontramos los segmentos narrativos discontinuos, o lo que Metz define como secuencia. Este término se ha extendido y se utiliza para designar cualquier segmento autónomo, pero en el sentido que aquí lo utiliza Metz está definido por la discontinuidad de los planos y por tanto por la presencia de elipsis y no como conjunto como pasa al utilizar este término para referirse a los segmentos autónomos. El principio de discontinuidad puede estar definido por una elipsis de los momentos carentes de interés para la narración, la secuencia ordinaria; o por una discontinuidad organizada, es decir una secuencia por episodios. “La secuencia alinea cierto número de escenas breves, separadas entre sí por efectos ópticos, y que se suceden en orden cronológico” (Metz, 2002: 152). Estos ocho tipos de sintagmas han de relacionarse entre sí por medio del montaje o, dicho de otro modo: por medio de relaciones sintagmáticas más sutiles.

LOS PLANOS.

Para Jost, estudiar el significado narrativo de un plano aislado no tiene sentido porque la película sólo podría tener un plano. Por lo que es importante analizar el conjunto y lo que quieren transmitir. “La relación de la cámara en el espacio es, pues, de una importancia capital en el plano narrativo [...] El cine ha desarrollado buena parte de sus facultades narrativas gracias a la movilización de la cámara” (Jost, 1990: 96). Contar con imágenes y sonido en la narrativa audiovisual supone contar con una serie de hechos, personas, decorados, etc. que dependen entre sí y también dependen de la historia que se esté contando. Tal y como señala Josep Prosper todos estos elementos que nos sirven para contar historias son colocados en un espacio que sufre una manipulación. Si lo entendemos desde un punto de vista concreto, el espacio se fragmenta a través del plano y su duración depende de la información y la intención que queramos ofrecer al espectador. La unidad específica de las obras audiovisuales, tanto en cine como en televisión, es el plano. Una unidad más o menos pertinente en cuanto al análisis fílmico, dependiendo del valor dramático que se le dé, pero que es muy práctica para señalar las películas y las particularidades que se quieran destacar en el análisis. Además, tiene la ventaja de ser una unidad neutra, objetivamente definida, y que todo el mundo comprende.

A. TIPOS DE PLANOS:

-Primer plano: Toma a corta distancia. Este tipo de planos se usan para mostrar el rostro de uno de los personajes y es el más próximo de todos.

-Plano medio-corto: A medio camino entre el primer plano y el plano medio. Está recomendado para resaltar un detalle.

-Plano cercano doble: En él se ve la cabeza de dos personajes.

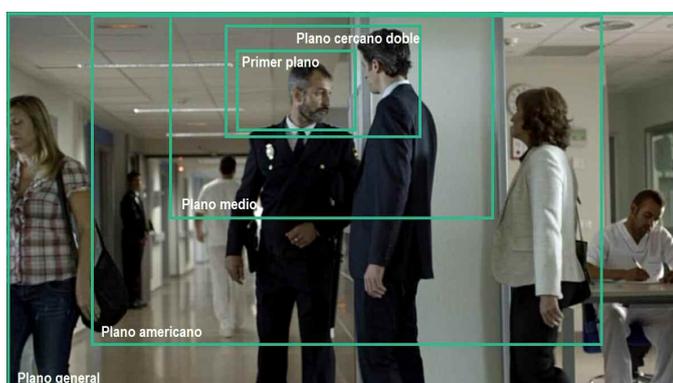


Figura 8: Explicación de los tipos de planos sobre un fotograma de “Crematorio” (2011). Elaboración propia

- Plano cercano triple:** Grupo de tres actores.
- Plano medio:** Este es uno de los planos más frecuentes.
- Plano americano:** Entre el plano medio y el plano total. Suele mostrar una acción concreta.
- Plano total:** Deja ver a los personajes de cuerpo entero. Este tipo de plano, similar al general, se distingue de este porque muestra la escena de forma detallada.

B. TIPOS DE MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA:

- Carro o traveling:** Es un plano en movimiento, por lo general a la altura del suelo. Con el traveling seguimos el foco de la acción sin interrumpir la acción. El movimiento que se le dé a la cámara depende de las necesidades del relato. El traveling y la panorámica son unos planos lentos ya que la cámara se ha de mover despacio porque un movimiento brusco marearía al espectador, por esta razón su uso es más limitado y solo se recomienda utilizarlos si verdaderamente existe un interés narrativo o descriptivo como por ejemplo en la escena de apertura de la película E.T (Spielberg, 1982) en la que vemos a través de los árboles la nave espacial de este extraterrestre.
- Panorámica:** Es el desplazamiento de la cámara en su eje. Al contrario del traveling la cámara no se mueve del punto donde esta solo de arriba abajo o de izquierda a derecha, siguiendo el foco. La panorámica es muy útil a la hora de cambiar de un personaje a otro que está en el mismo escenario, pero sin necesidad de cortar.
- Plano general:** Se aleja mostrando todos los elementos de la escena como el decorado, los personajes, sus acciones, etc. pero desde la lejanía.

C. OTROS TIPOS DE RECURSOS:

- Toma de archivo:** Es una escena que ha sido filmada con anterioridad.
- Croma:** Cuando se filma a los actores sobre un fondo verde y a posteriori se monta el fondo por ordenador.
- Cuadro compuesto:** Dos o más cámaras proyectadas o transmitidas simultáneamente en el mismo fotograma.

El cambio entre las distintas tomas debe ser fluido, por lo que no se puede dar saltos muy grandes entre los planos y pasar de un plano general a un primer plano. “El cambio es tan grande que dificulta la conexión. En cambio, debemos aproximar la cámara en dos o tres tomas de acercamiento. Así, proporcionamos un sentimiento de acción intensificada (que de paso corresponde al desarrollo de la mayoría de las escenas: crecen en intensidad). El proceso inverso tiene el efecto de devolvernos del detalle al ambiente. Proporciona el sentimiento de las circunstancias en las que ha sucedido la escena” (Vale, 1989: 43). Por tanto, esa fluidez entre planos ayuda a la acción y a la comprensión de la historia. Si una primera toma muestra el comienzo de la acción y la siguiente la continuación de la misma acción el espectador no percibe el cambio de plano ya que su mente se anticipa a lo que va a ocurrir. Por ejemplo, si un personaje mira en una dirección el espectador intuye que allí pasa algo y se justifica el uso del contraplano.

Las relaciones espaciales que se crean del uso de los planos generan una “pluripuntualidad” como lo designa Jost, o, en otras palabras, un “lenguaje” espacio-temporal. La ubicuidad de la cámara dentro del relato aporta unas características precisas a la narrativa audiovisual. Por tanto, para lograr un sentido y una unidad en la obra es significativo tener en cuenta el *raccord*. Gaudreault habla de una “identidad espacial” cuando plano tras plano se muestra el mismo espacio y este debe tener una continuidad a la que denominamos *raccord*. Por otro lado, nos encontramos con la “alteridad espacial”. La contigüidad es un ejemplo de la alteridad. Dos espacios que están

seguidos el uno por el otro y entre los que se desplazan los personajes. Por ejemplo, una mujer que anda por la calle, entra en un bar, pide un café y a continuación se sienta en la terraza del establecimiento. Esta sucesión de planos sería un *raccord* de contigüidad. Pero puede que el montaje exija que se muestren dos lugares que no son colindantes. Esta unión de dos espacios diferentes no contiguos se denomina “disyunción proximal” en palabras de Gaudreault. Por ejemplo, la mirada a través de unos prismáticos. También se considera una disyunción el *raccord* de dos espacios que, aunque estén uno al lado del otro, no existe una fluidez entre ellos, por ejemplo, porque un muro rompe el espacio. Pongamos como ejemplo de esta disyunción el edificio de *Aquí no hay quien viva* (2003) o de *La que se avecina* (Alberto y Laura Caballero, 2007), en estas series se utilizan unas cortinillas para pasar de piso a piso sin romper el *raccord*. El último tipo de alteridad espacial al que hace referencia Gaudreault es el espacio lejano y que él designa como “disyunción distal”. Se produce cuando se pone en relación la localización de un personaje con otro u otra cosa que se encuentra en un espacio completamente distinto, por ejemplo, a través de una llamada telefónica.

Desde el punto de vista de un personaje también podemos dar una sensación de subjetividad que se debe de construir en primer lugar a través de un *raccord* de mirada. “Tenemos un plano A con un personaje que mira y un plano B con aquello que mira. El espectador establece un vínculo entre ambos planos para crea un sentido que de forma aislada no tienen” (Prosper, 2008). En segundo lugar, jugar con la composición de la imagen y del movimiento y en sus aspectos visuales y auditivos. En conclusión, el *raccord* nos ofrece la sensación de contigüidad a pesar de la pluripuntualidad de los espacios o de cambiar de mirada. Si se unen planos bastará con que contengan un mismo movimiento de cámara para que su contenido se unifique. Además de la continuidad entre los planos se establece una relación que cambia según el número y la duración de los planos o según la organización de los mismos. La organización se refiere a la cronología de la que hemos hablado en el apartado del tiempo. De la articulación de los planos obtenemos una cadencia visual que contribuye al ritmo narrativo. Según el número y la duración podemos decir que los planos son:

- Analíticos:** Si nos encontramos ante planos breves y numerosos que se encargan de enfatizar la acción.
- Alternos:** Corresponden a una narración en paralelo por convergencia o por divergencia.
- Sintéticos:** Son planos largos, en escala y duración.

Por tanto, si la historia se relata a través de unas imágenes que quedan divididas por planos, encontramos que la sucesión de esos planos nos da como resultado la escena. “El guion de cine está compuesto por una serie de elementos que pueden compararse a un “sistema”. Un número de partes individuales relacionadas, organizadas para formar una unidad o un todo” (Field, 1995: 165), y ese todo es la escena. La duración de cada una depende de las exigencias del relato, pero es una unidad con sentido, con un tiempo, un espacio, unos personajes y una acción. El cineasta Claude Sautet subraya en el libro “Lecciones de cine” de Laurent Tirard que “las escenas no están ahí para transmitir información a través del diálogo, sino, al contrario, para expresar lo que está sucediendo detrás de las palabras y lo que, en general, no se dice” (Tirard, 2002: 43). En este sentido, uno de los consejos que Jean - Claude Carrière da a la hora de escribir un guion es “Imaginar imágenes compactas, hermosas y ricas, imágenes emblemáticas, que cada una parezca contener la película entera. Buscar para cada escena la imagen central y construir la escena alrededor de ella. No hacer intervenir el diálogo sino, en segundo lugar, a menos que el centro mismo de la escena sea una palabra o un efecto sonoro” (Carrière, 1991: 105). Por tanto, mientras que

el relato es un flujo ininterrumpido de acontecimientos, según Vale la escena es únicamente una sección del total del relato donde se representan unos hechos y no otros en un tiempo y espacio concretos. Si se cambian alguno de estos elementos cambia la escena. “No debería haber escena, en una película, que no fuese portadora de un sentimiento. El sentimiento y la idea no difieren, no debe diferir. Una escena es inútil si está desprovista de sentimiento, pues es el sentimiento el que hace mover las cosas, el que crea el movimiento” (Carriér, 1991: 108). Uno de los pros de contar una historia en el medio audiovisual es la libertad para cambiar. El novelista goza de esta misma libertad para ir o venir en una misma línea, pero tiene que jugar con la representación imaginaria de lo que cuenta, el teatro por su parte está condicionado por la escena y no puede cambiar de decorado en un segundo, el cine y la televisión aúnan lo mejor de ambos mundos. Por tanto, el tiempo y el espacio toman una dimensión muy importante en la industria audiovisual. Además, otra de las facultades del audiovisual sobre el teatro en particular es la intencionalidad que tiene cada plano, capaz de guiar la atención y la mirada del público.

“La cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede, gracias a la posición que ocupa o, aún más, por simples movimientos, intervenir para modificar la percepción que tiene el espectador de la prestación de los actores. Puede incluso, como hemos podido ver muchas veces, forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla.”

(Jost, 1990: 34).

Esta intencionalidad en el relato cinematográfico podríamos equipararla al narrador literario o “el enunciador” como la llama Casetti (1983), el narrador implícito” (Jost, 1988) o el “meganarrador” (Gaudreault, 1988). Haciendo uso del encuadre, el campo audiovisual y los fuera de campo, el director o guionista puede dar suspense a la narración, por ejemplo, viendo la reacción de un personaje sin ver lo que provoca esa reacción. Esta regla también tiene que ver con el sonido, ya que por ejemplo puedes escuchar el ruido de una pistola, pero no verla. Concebimos a la cámara como un par de ojos que nos muestran lo que ven. Retomando lo dicho en el apartado dedicado al narrador podemos interpretar que esos “ojos” pueden pertenecer a un observador externo que se comporta como un meganarrador o narrador omnisciente, puede tomar el papel de un personaje en concreto y ser un narrador protagonista o testigo. Es en esencia esa libertad manipulada de la imagen la que da una verdadera libertad al autor para transmitir sus historias. Prosper apunta que entre otros autores es necesario señalar que Jean Mitry planteo que la sensación de objetividad o subjetividad de una imagen depende del uso de la cámara, por ejemplo, los planos que se elijan para transmitir la historia. Mitry distingue entre imagen descriptiva u objetiva, imagen personal, imagen semisubjetiva o asociada e imagen subjetiva o analítica. En su libro *Estética y psicología en el cine* (1965) Jean Mitry se acerca al estructuralismo con un estudio interdisciplinar que pretende entender las distintas posturas formalistas y realistas sobre el cine. Este autor ve la pantalla como un marco para la estética de la planificación de planos y escenas. El resultado es una visión particular de la realidad. Así, el espectador ve una película, y también la concibe en su mente comparando lo que él percibe con lo que perciben los demás. De esta forma la imagen toma un cariz distinto según el que observa.

LA PUESTA EN ESCENA.

Una vez especificadas las cualidades de la unidad semántica del cine, como es la escena, es necesario retomar el concepto que empezamos a desarrollar en el apartado del espacio. En esta ocasión con una serie de elementos

técnicos que hacen que la imagen narre. La “puesta en escena” es una expresión heredada del teatro y que deriva del término francés “mise en scene”. Cuando se representa una obra de teatro se mantiene el mismo texto, pero si esa misma obra es representada por otra compañía puede ser totalmente distinta al cambiar las órdenes del director, la actuación de los personajes, el decorado o el montaje de la misma. El valor de este concepto dentro del audiovisual fue defendido en primer lugar por los críticos que participaban en los Cahiers du Cinema como André Bazin. Tan importante como el guion y la parte dramática de la obra audiovisual es la forma de transmitir las palabras de la historia a través de la imagen. “La principal lección que creo haber aprendido en materia de puesta en escena, y que a mi vez trato de enseñar, se basa en el siguiente principio: lograr decir la verdad sin ser aburrido. Es algo a un tiempo simple y muy complicado, porque desgraciadamente, la verdad es, a menudo, muy ingrata. Las mentiras son mucho más interesantes, intrigantes y fascinantes” (Milos Forman en Tirad, 2008: 18).

La puesta en escena muestra lo que sucede, pero también la interpretación personal de un director en concreto. “Su objetivo es, pues, utilizar el poder de la imagen para contar, de manera fresca y original, una historia que ya conoce todo el mundo. Es como si, con los ingredientes de un plato, tuvieras que cocinar otro con sabor diferente” (Milos Forman en Tirad, 2008: 20). Por tanto, es la puesta en escena la que contiene el significado último de la obra, porque si nos quedáramos en el guion nos enfrentaríamos a una buena obra, pero literaria. En las obras audiovisuales es la imagen la que tiene la facultad de transmitir el significado, y para ello nos basamos en la composición. El asunto de la composición de la imagen no nace con el cine, sino con la pintura. Nuestros ojos perciben una serie de estructuras y formas que nuestro cerebro interpreta y convierte en sensaciones. Una de las características de la percepción es la “ley de la figura de fondo”. En el audiovisual se puede conseguir mediante numerosos trucos como por ejemplo con el objetivo, los colores, el diafragma, la luz etc. Siempre hay un estímulo que se convierte en protagonista sobre el resto, que pasan a ser el fondo neutro. Por tanto, si el director quiere facilitar al espectador la comprensión de las imágenes debe facilitar la percepción de la misma construyendo un buen encuadre. Los grados de angulación de la cámara y su inclinación en cada uno de ellos son un factor importante en el encuadre porque además de ser un elemento narrativo sirve de caracterización para los personajes. La inclinación de la cámara puede ser de tres tipos: normal para los encuadres frontales en los que la imagen es paralela al horizonte de la realidad encuadrada; oblicua si ese horizonte diverge de la imagen hacia la derecha o la izquierda; y vertical si la imagen y el horizonte son perpendiculares, es decir, forman un ángulo de 90°. Entre las posibilidades que prevén Casetti y Di Chio (1991: 88) para los encuadres, destacan:

- Encuadre frontal:** a la misma altura del objeto filmado.
- Encuadre picado:** la cámara se sitúa por encima del objeto filmado.
- Encuadre contrapicado:** la cámara está por debajo del objeto filmado.

“La decisión de filmar a una persona o un objeto en picado o en contrapicado determina directamente toda una serie de connotaciones: el encuadre desde abajo, más o menos acentuado, puede contribuir a poner de relieve la majestuosidad de un personaje o su soberbia y manifieste sobre el espectador un «dominio» marcado positiva o negativamente; mientras que el encuadre desde arriba sitúa al personaje, por así decirlo, en manos del espectador, lo normaliza, o bien, si es muy acentuado, subraya su debilidad, su impotencia, e incluso su mezquindad”.

(Casetti y Di Chio, 1991: 89).

El encuadre implica una relación entre el observador y los elementos que aparecen en el plano. El encuadre cumple una triple función (Prosper, 2004: 28-29):

- 1_ **Elección y ocultación.** Cuando se encuadra se realiza una selección y por lo tanto, se muestra algo y al mismo tiempo se deja de mostrar otros aspectos.
- 2_ **Interacción de las partes.** Los personajes y objetos situados en el universo narrativo, al ser encuadrados quedan insertados en un espacio limitado y como resultado se produce una interacción entre sí.
- 3_ **Descontextualización.** Un encuadre aísla aquello que muestra de su espacio referente.

El resultado que se obtiene de la suma del plano y el encuadre es el campo visual que mostramos al espectador. Pongamos de ejemplo a un personaje que mira hacia su izquierda, un encuadre adecuado conservaría algo de aire en la dirección en la que mira el personaje. En el tema de la composición y el encuadre entra en juego factores como la profundidad de campo o el fuera de campo que juega con lo que ocurre fuera del encuadre y hace más dinámica la narración como ya hemos hablado anteriormente. En definitiva, el encuadre es la suma de la composición de los objetos y el ángulo que se elige para mostrarlos. Cuanto más elevado está el sujeto en el encuadre más gana en fuerza pictórica. Los tipos de encuadres que genera la perspectiva son:

- Triángulos:** Si la base del triángulo coincide con el encuadre.
- Doble triángulo:** Los personajes se distribuyen en función de una partición en cuatro triángulos.
- Diagonal:** Los personajes se colocan a un lado de una diagonal trazada en el encuadre.

EL CROMATISMO Y LAS LINEAS.

Los colores y las formas son lo que las personas recogemos y nuestro cerebro procesa y convierte en información. Un adecuado uso de las gamas cromáticas y las líneas puede garantizar una mejor comprensión del mensaje de la historia. Por ejemplo, los tonos oscuros en la parte baja producen una sensación de solidez y estabilidad; y aunque proporcionen al encuadre intensidad y fuerza puede que resulten más agobiantes que los colores claros. También los colores cálidos, como el rojo, el naranja, el amarillo o el marrón, resultan más agobiantes que los fríos (azul, verde...), y los saturados más que los leves. Las gradaciones tonales sugieren suavidad, tranquilidad, misterio. Es tan importante el buen uso del color que si un sujeto u objeto claro persigue a uno oscuro la persecución no sería tan eficaz como si fuera al revés, porque carecería de dramatismo.

El contraste entre los colores es importante para destacar las figuras sobre el fondo. Por ejemplo, el contraste tonal o cromático crea una mayor sensación de profundidad. Así también hay que tener en cuenta un contraste lineal según lo que pretendamos que transmita la escena. Las líneas horizontales para marcar un reposo, líneas verticales para el estatismo o líneas oblicuas para dar sensación de dinamismo o tensión. Además, el uso de elementos verticales influye más en el encuadre. Otros trucos para dar profundidad a la imagen son las proporciones diferenciadas y el uso de zonas nítidas y otras desenfocadas para fijar el foco de atención. Esta última técnica es muy utilizada para marcar partes de la película o la serie que queremos que el espectador entienda como sueños o cosas irreales, por ejemplo.

LA ILUMINACIÓN.

La iluminación es otro de los factores más importantes en la composición. Se puede coger un objeto cualquiera y según como se ilumine puede adquirir una belleza inesperada. Por tanto, el uso de la luz es un factor artístico que se ha de tener en cuenta según lo que se quiera transmitir en la escena. El cine no está lleno de trucos, sino que es un gran truco en sí. La magia del cine y de las ficciones de televisión es imaginar que algo sucede como vemos, cuando en realidad no es así. Para lograr esta sensación de realidad se recurre a trucajes y efectos especiales que son capaces de modificar totalmente la escena. El uso de efectos especiales es más común en el cine, como por ejemplo en la película Avatar (James Cameron, 2009) que se grabó sobre un croma casi en su totalidad e incluso los actores son modificados por ordenador para crear a los asombrosos habitantes de ese planeta. Pero, aunque de forma más tímida, la televisión también tiene sus trucos para hacer que parezca real todo lo que sucede en una pantalla. Por ejemplo, si nos encontramos con una fuente de luz en la escena, como una lámpara, o una ventana, luces diegéticas, aunque sean puntos de iluminación ficticios y no iluminen realmente la imagen, dan la sensación al espectador de que por esa ventana entra la luz. A continuación, se especifican los tipos de luces y sombras más comunes y sus usos:

A. NATURALEZA DE LA LUZ.

-Luz natural: La luz natural es muy potente, pero no se puede controlar, por lo que las escenas con este tipo de luz tienen que ser grabadas en el mismo momento porque si no es difícil replicar las condiciones lumínicas para que en el montaje posterior no se note la diferencia y no romper la continuidad. El uso de este tipo de luz está en relación con los exteriores y se suele completar con luz artificial que disimule las imperfecciones con las que nos podamos encontrar.

-Luz artificial: Este tipo de luz se adapta a las exigencias del guion porque se manipula fácilmente modificando simplemente la colocación o intensidad de los focos. En la televisión lo más habitual es grabar en interiores, todo lo que ocurra tiene que desarrollarse en los decorados, por tanto, predomina la luz artificial.

B. CUALIDADES DE LA LUZ.

-Iluminación dura: Crea sombras muy contrastadas y bordes muy definidos que aportan dramatismo a la imagen gracias a pocos puntos de luz y pocos matices.

-Iluminación suave: Tiene pocas sombras, por lo que la imagen es muy poco contrastada y da aspecto de naturalidad.

C. TIPOS DE SOMBRAS.

-Inherentes: Son las sombras que se forman sobre la superficie de un objeto. En cierto modo se encargan de dar el volumen y suelen estar presentes cuando se intenta crear un ambiente intimista en la escena.

-Proyectadas: Son las sombras que proyecta el objeto sobre una superficie posterior.

D. DIRECCIÓN DE LA LUZ.

-Luz frontal: Elimina las sombras de la imagen y la hace más plana. Este tipo de luz es muy poco dramática y como recurso expresivo de la imagen es muy limitada.

-Luz lateral: Produce sombras muy contrastadas y marca los relieves del objeto iluminado.

- $\frac{3}{4}$: Es una luz más oblicua que la lateral, por lo que no es tan contrastada que la anterior y no marca tanto los perfiles de la cara.

-Cenital: Es proyectada directamente desde arriba y se utiliza mucho en géneros como el de terror.

-Luz contrapicada: Produce imágenes distorsionadas de la gente.

-Contraluz: Cuando la fuente de iluminación (bien sea natural o artificial) se encuentra frente a la cámara y no detrás o en un lateral. Se pueden presentar varias opciones: que la luz no incida directamente sobre la cámara porque está tapada por el sujeto (u objeto) o porque queda fuera del encuadre, o al revés intensificando los contornos de la forma.

Según el género de ficción al que nos enfrentemos el uso de la luz varía. Por ejemplo, como ya hemos visto antes, en el género de terror se utiliza una luz muy dura, de sombras muy contrastadas y escasos puntos de luz que dejan sin iluminar bien determinadas zonas de la escena para crear suspense. El caso contrario es el de la comedia. Para este tipo de ficciones se utiliza una luz de tono alto o de tres puntos. Por un lado, nos encontramos con el foco principal que es la que proyecta las sombras más marcadas. En segundo lugar, tenemos las luces de relleno que suaviza las sombras provocadas por la luz principal. En tercer lugar, se utiliza una luz de contorno, colocada detrás del personaje para destacarlo sobre el fondo.

3.3.2 EL SONIDO

“El momento más emocionante es el momento en el que añado el sonido”

Akira Kurosawa.

La dificultad que estriba el estudio del sonido en el universo audiovisual es que procede de diferentes niveles de realidad. Entre la música de acompañamiento convencional, por ejemplo, que es off, y el diálogo sincronizado, que es diegético. Al contrario, el marco visual sólo se sitúa casi siempre en uno de estos niveles a la vez. “Si, como hemos dicho, es la imagen la que, ontológicamente, define el cine, lo que señala en cambio la diferencia entre cine y televisión no es tanto su especificidad visual de imagen como el lugar diferente que el sonido ocupa en esta última” (Chion, 1993: 123). La función más extendida del sonido en el cine es la que consiste en unificar el flujo de las imágenes, en enlazarlas, por una parte, en el nivel del tiempo, desbordando los cortes visuales. Como ocurría con el *raccord* en la imagen, el ruido es un indicio en la construcción del espacio dentro de un relato audiovisual porque si tenemos un sonido continuo da a los planos sensación de contigüidad. Otra de las particularidades del sonido es que no tenemos una medida estándar como es el plano. Por tanto, debemos considerar que el sonido es un todo que envuelve la obra y que cada una de sus manifestaciones nos genera o remarca la información principal de la historia. “La explicación de este misterio es que, cuando hablamos de plano en el cine, efectuamos un enlace entre el espacio del plano y su duración, entre su superficie espacial y su dimensión temporal. Mientras que, en nuestros tramos sonoros, parece predominar ampliamente la dimensión temporal y no existir en absoluto la dimensión espacial” (Chion, 1993: 41).

Prosper basa este apartado en las relaciones que establecieron Bordwell y Thomson, por un lado y por otro el estudio que Chion realizó en 1993 llamado “audiovisión”. Chion parte de la diferenciación entre los sonidos que se producen dentro del campo de visión y los que ocurren fuera, escucha visualizado o acusmática respectivamente según su terminología. La acusmática es una antigua palabra de origen griego recuperada por Jerónimo Peignot y teorizada por Pierre Schaeffer y que Chion recupera en su obra “La audiovisión”. Significa «que se oye sin ver la causa originaria del sonido», o «que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas». La radio, el disco o el teléfono, que transmiten los sonidos sin mostrar su emisor, son por definición medios acusmáticos. Su función dentro el relato es psicológica o bien genera un ambiente que hace imaginar al espectador más allá de lo que ve, o bien crean un aura de suspense en la escena. “Un sonido o una voz conservados como acusmáticos crean en efecto un misterio sobre el aspecto de su fuente y sobre la misma naturaleza, propiedades o poderes de esta fuente, aunque sólo sea por el escaso poder narrativo del sonido en cuanto a su causa” (Chion, 1993:64). A partir de esto encuentra tres tipos de sonidos:

- Los que denomina “in”, es decir que se encuentran dentro del campo visual y por lo tanto aparecen en la imagen y por tanto pertenecen a la realidad que ésta evoca
- Los sonidos que pertenecen a la diégesis pero no se ve como se produce. Es decir, está fuera del campo visual, pero pertenece a ese espacio y a esa historia.
- Por último, tenemos los denominados “off”. El sonido no sólo está fuera de la imagen, sino que además se coloca en un espacio y un tiempo diferente (voces over y banda musical).

Por su parte Bordwell y Thompson hacen una clasificación parecida y distinguen entre los sonidos diégeticos cuando están incluidos en la historia y los no diégeticos cuando no proceden de la misma. “El sonido diégetico puede ser en campo (en pantalla) cuando se observa la causa/fuente que lo produce o fuera de campo (off) cuando no se observa la causa/fuente. Al mismo tiempo hay que distinguir entre sonido diégetico interno o subjetivo (cuando “procede” de la mente de un personaje) y sonido diégetico externo u objetivo (cuando se puede identificar su procedencia con una causa/fuente situada en la diégesis).” (Prosper, 2004: 48). En resumen, hablar del universo sonoro de un filme consiste, ante todo, en elegir cuál de estas funciones vamos a analizar. Tradicionalmente, las tres grandes categorías son: diálogos, música, sonido. Por tanto, este apartado se encargará de estas tres categorías. Pero antes de entrar en cada una de las representaciones del sonido dentro de una obra audiovisual, Chión representa en el libro *Acusmática* (1993) la presencia del sonido de la siguiente manera:

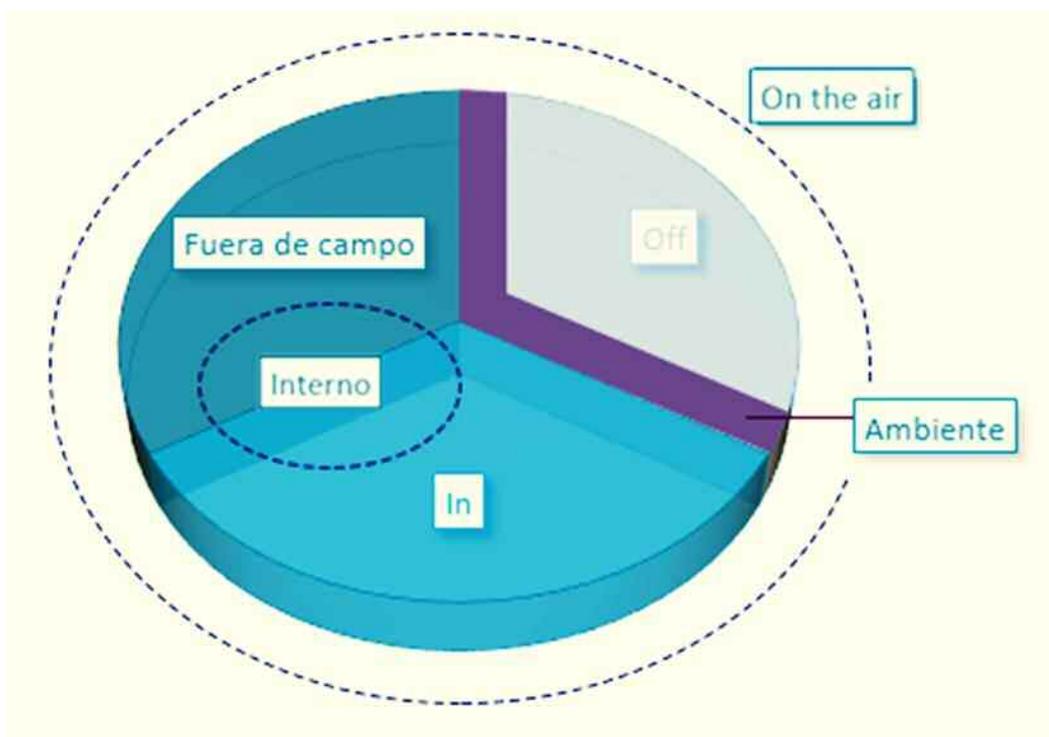


Figura 9: Explicación sobre el universo sonoro en una ficción audiovisual. (Chion, 1993: 64).

En este gráfico Chion representa como la zona que queda filmada (in), o visualizada según sus palabras, está en relación con el fuera de campo, el sonido off y el ruido ambiente y como esta relación consigue la ilusión de extender la imagen que vemos y crea un significado para la imagen.

LA PALABRA.

La voz humana comienza a utilizarse a partir de los años 20' como ayuda a la información visual. Existen distintas formas de utilizar la palabra en el mundo audiovisual: Monólogo, voz en off y diálogos. Es necesario prestar atención al “verosímil sonoro”, como lo llama Jost, para crear una atmósfera sonora que de impresión de realidad pero que no solape los diálogos de los personajes. La palabra es una poderosa herramienta para transmitir. “Lo que los personajes se dicen, el mero hecho de que se digan algo, se convierte en el motor mismo de la historia” (Chion, 2002: 10). Es por esto que el dialogo es fundamental en el diseño narrativo y la construcción de los personajes. A través de la palabra se transmite el alma del personaje: sus emociones, sus necesidades y sus objetivos que como ya hemos dicho en repetidas ocasiones son los componentes básicos de la acción. Mckee afirma que todo el trabajo previo de construcción y estructuración se hace patente a través de los diálogos, que han de ser “el rápido intercambio de breves turnos de palabra” (Mckee, 2011: 463). Para Egri, el dialogo nace del planteamiento de los conflictos y dependiendo de cuál sea la naturaleza de estos el dialogo resultará ser más estático o más dinámico. El conflicto que va en ascenso produce diálogos saludables que no sean un simple relleno. “Las oraciones deben crecer a medida que se desarrolla la obra, implicando en el sonido el ritmo y el significado de la escena” (Egri, 2009: 297)

“El cine parece haber sido inventado para permitir la representación de todo esto, puesto que nos muestra los cuerpos en la sombra y la luz, abandona los objetos y los recupera, los aísla mediante un travelling hacia adelante o los restituye mediante un travelling hacia atrás. Sólo hay un elemento que no ha podido tratar de esta manera y que, aún hoy, sigue condenado a una nitidez y a una estabilidad perpetua: el diálogo. Es preciso que oigamos cada palabra, despiadadamente, de extremo a extremo, y que no se elida ninguna de ellas. ¿Por qué? ¿Qué importaría si perdiésemos tres palabras de lo que dice el héroe? Sin embargo, eso sigue siendo un tabú para el cine. Apenas se empieza a aprender a hacerlo. Y se verá que el envite de esas tres palabras perdidas, en el cine hablado, es inmenso”

(Chion, 1993:131).

Según Chion, podemos distinguir tres modos de presencia de la palabra en el cine, en el caso en que la palabra es realmente oída, no sobreentendida o sugerida. Tres modos que el autor llamará palabra-texto, palabra-teatro y palabra-emanación. (Chion, 1993: 130 - 140.). Podemos incorporar a esta clasificación de Chion el sonido interno, que aun situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje: ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos del corazón, que podrían bautizarse como sonidos internos-objetivos, o sus voces mentales, sus recuerdos, etc. que llamaremos internos-subjetivos.

-Palabra-teatro: En este caso el diálogo oído tiene una función dramática, psicológica, informativa y afectiva. Se percibe como emanado de seres humanos captados en la acción misma y se oye palabra por palabra. La palabra-teatro reina sobre el sonido, ya que condiciona toda la escenificación de la película en el más amplio sentido. Desde el guion hasta el montaje, pasando por la luz, los movimientos de cámara y, por supuesto, el trabajo de los actores, todo está concebido aquí, en efecto, casi inconscientemente, para constituir la palabra de los personajes en acción central y hacer olvidar al mismo tiempo que es esta palabra la que estructura la película” (Chion, 1993: 131).

-Palabra-texto: Su correspondencia sería la voz en off de los comentarios o el narrador. Este modo de palabra actúa sobre el curso de las imágenes, al contrario que el caso anterior. “La palabra proferida tiene el poder de evocar la imagen de la cosa, del momento, del lugar, de los personajes, etc.” (Chion, 1993: 132).

-Palabra-emanación: “La palabra-emanación consiste en que la palabra no es necesariamente oída e íntegramente comprendida y, sobre todo, no está ligada al corazón y al centro de lo que podría llamarse la acción en sentido amplio. Este efecto de palabra-emanación puede estar ligado, por una parte, a que el diálogo de los personajes no sea totalmente inteligible, y, por otra parte, a la manera en que el realizador dirija a los actores y utilice el encuadre y el *découpage*, evitando subrayar las articulaciones del texto, el juego de las preguntas y de las respuestas, las vacilaciones y las palabras importantes, contrariamente a la regla aplicada en casi todas las películas. La palabra se convierte entonces en una emanación de los personajes, un aspecto de ellos mismos, al mismo título que su silueta, significativa, pero no central para la puesta en escena y la acción” (Chion, 1993: 136). Este es el tipo más raro y por tanto el menos utilizado.

LA MÚSICA.

Aaron Copland, uno de los compositores más importantes de música clásica y de cine norteamericano, definía la música del cine como esa música que millones de personas oyen, pero nadie escucha. La música debe estar supeditada a la narración, es por esta razón que la banda sonora ha de pasar desapercibida, no robarle el protagonismo a los personajes o la acción, sino acompañarlos en su camino. Pero no es para nada una simple música de fondo. Ha de ser capaz de evocar lo que evoca el argumento, tiene un valor dramático importantísimo que no puede ser obviado dentro del análisis filmico. “En el transcurso de la historia del cine sonoro, el departamento de sonido ha ido cobrando una importancia cada vez mayor, la riqueza de una banda sonora es hoy un factor de calidad estética y éxito público, y muchos directores son conocidos por pensar también en el sonido de sus filmes” (Julleir, 2007: 19). Entre las distintas funciones de la banda sonora destacar que:

-Da significado a la imagen: Podemos encontrarnos ante una imagen neutra, o ambigua, y la interpretación puede depender de la música que la acompañe. Como por ejemplo en la película de Akira Kurosawa *Ran* (1985) hay una escena de una batalla en la que la música es un bonito adagio que le da una dimensión de tristeza a la imagen. “Como ya quedó dicho en *Le Son au cinéma*, para la música hay dos modos de crear en el cine una emoción específica, en relación con la situación mostrada. En uno, la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empatía. En el otro, muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico” (Chion, 1993:15)

-Crea la atmósfera: La música debe funcionar como un filtro que sitúe al espectador.

-Acelera o retarda la acción.

-Recrea un ambiente o una época: Ayuda al espectador a involucrarse en la obra, porque le aporta realismo

a la imagen si por ejemplo estamos en una película sobre África y suenan tambores y músicas étnicas. Además, esta función es muy valiosa si acompaña a flashbacks porque ayuda a diferenciar esa parte del resto de la película.

-Anticipa el significado de una escena: Este es un recurso muy habitual en las producciones norteamericanas, cuando algo va a suceder se escucha una música de tensión que pone en alerta al público.

-Intensifica la acción de una escena remarcando el contenido dramático.

-Da cohesión a escenas que se desarrollan en paralelo, pero en distintos lugares, por ejemplo.

-Recuerda elementos o personajes: En las ficciones de televisión es común encontrarnos con determinadas canciones que se repiten y están en relación con algún personaje en concreto, por lo que los espectadores los acaban asociando. En otras palabras, lo que se conoce como leitmotiv.

Los elementos de la banda sonora pueden ser diegéticos o extradiegéticos dependiendo de si la fuente emisora pertenece a un momento de la historia o es independiente de la misma. Hay momentos que un personaje escucha o canta una canción, por lo que esa música en concreto sería parte de la historia. Por otro lado, tenemos la música que se utiliza para envolver la imagen y es la encargada de dar dramatismo a la escena. Este segundo tipo de música sería la considerada música extradiegética, porque acompaña la narración, pero no forma parte de la historia. La música extradiegética “es susceptible de funcionar en ella como una plataforma espacio-temporal; esto quiere decir que la posición particular de la música es la de no estar sujeta a barreras de tiempo y de espacio, contrariamente a los demás elementos visuales y sonoros, que deben situarse en relación con la realidad diegética y con una noción de tiempo lineal y cronológico” (Chion, 1993: 69).

EL RUIDO AMBIENTE.

Los ruidos y especialmente los ruidos ambientales, se vieron relegados durante mucho tiempo al último recurso del relato cinematográfico, solo se los toleraba por su facilidad de aportar “color local”, tal y como apunta Julleir en su libro *El sonido en el cine* (2007). Pero este uso no genera otra cosa que un aspecto fabricado y resta a la obra ese carácter de verosimilitud del que hablábamos anteriormente. A pesar de que esta situación ha evolucionado, en la televisión, en concreto en las ficciones españolas, se tiende a prescindir del ruido ambiente que no de una información necesaria para la comprensión de la imagen para favorecer la comprensión del diálogo.

De cualquier modo, el sonido ambiente debe estar en armonía con el espacio diegético que se esté manejando, haciendo oír ambientes globales, cantos de pájaros o ruidos de tráfico, que crean un marco general en el que parece contenerse la imagen, un algo oído que baña la vista, aunque no se vea en el plano. “Se llamará sonido ambiente al sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita su espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización y visualización de su fuente: los pájaros que cantan o las campanas que repican. Puede llamárseles también sonidos-territorio, porque sirven para marcar un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes” (Chion, 1993: 64)

Chion diferencia dentro del sonido ambiente lo que él denomina “EDS” (elementos del decorado sonoro). Son los sonidos de una fuente más o menos puntual y de aparición más o menos intermitente, que contribuyen a poblar y a crear el espacio de una película por medio de pequeños toques distintos y localizados. Un sonido típico del

decorado sonoro y que Chion pone de ejemplo es el ladrido lejano de un perro, el timbre del teléfono en el despacho vecino, o la sirena de un coche de la policía.” Habita y define un espacio, contrariamente a un sonido permanente, como un canto continuo de pájaros o el sonido de las olas marinas, que son el espacio mismo” (Chion, 1993: 49-50).

Otra de las características a resaltar en el manejo del sonido ambiente como elemento narrativo es el **efecto anempático**. La mayoría de las veces, concierne a la música, pero puede utilizarse también con los ruidos como por ejemplo cuando, en una escena muy violenta o tras la muerte de un personaje, sigue desarrollándose un proceso cualquiera como el ruido de una radio, como si no pasara nada. Así se refuerza el giro que supone esa escena. Aunque este es un recurso muy cinematográfico en ocasiones hemos podido verlo en series, sobretodo norteamericanas. Pero como paradigma de este efecto pondremos como ejemplo la escena de la ducha en *Psicosis* de Hitchcock (1960). Esta escena se ha encumbrado como una de las más celebres del cine negro. La idea original de Hitchcock era dejarla simplemente con este efecto anempático del agua de la ducha corriendo, mezclándose con la sangre, que casi ralentiza el tiempo. Pero este efecto se hace más claro y más poderoso al ser precedido por el acompañamiento de los violines que desaparecen cuando ella entra en el baño y vuelven para rematar la escena durante el asesinato, y se vuelven a mezclar con el sonido de la ducha hasta quedar solo eso, el agua corriendo.

EL SILENCIO.

Es célebre el aforismo de Bresson que nos recuerda que el cine sonoro ha aportado el silencio, y esta fórmula ilumina una justa paradoja: ha sido preciso que existan ruidos y voces para que su ausencia sea un elemento dramático de gran valor. La función dramática del silencio es captar la atención de los espectadores, subrayar la escena de modo que esa simple ausencia de ruido cuente más que las palabras. Para conseguir tal efecto es necesario contextualizarlo y preparar al espectador por ejemplo precediendo la escena de otra muy ruidosa. “El silencio, dicho de otro modo, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste.” (Chion, 1993: 51). Otra manera de expresar el silencio consiste en hacer oír ruidos, muy tenues, de esos socialmente asociamos a la idea de la calma, porque no atraen nuestra atención, hasta el momento en que los demás se callan. Por ejemplo, cuando oímos el tic-tac de un despertador. Y de este modo, una escena de noche, en mitad de un gran bosque no parece quedarse vacía.

“Cuando Rod Taylor abre la puerta de la casa y por primera vez ve los pájaros que se pierden hasta el infinito, pedí un silencio, ahora bien, no cualquier silencio: un silencio electrónico de una monotonía capaz de evocar el ruido del mar cuando se oye desde muy lejos. Transpuesto en diálogo de pájaros, el sonido de este silencio artificial quiere decir lo siguiente: «No estamos todavía listos para atacaros, pero nos preparamos. Somos como un motor que ronronea. Pronto arrancaremos.» Esto es lo que debe comprenderse con sonidos tan suaves, pero el murmullo es tan frágil que no está uno seguro de oírlo o de imaginarlo”.

(Hitchcock hablando sobre la escena final de “*The Birds*” (1963), Truffaut, 1974: 258)

3.4 EL MONTAJE

En los inicios del cine, el montaje surgió de manera espontánea. Las películas de finales del siglo XIX contaban únicamente con un solo plano, por lo que no dependían del montaje. En 1896 los hermanos Lumière recurrieron a la unión de cuatro películas creando así lo que se considera el primer montaje. Este modelo de representación primitivo consta de un mismo plano y se conoce como montaje sintético. Pero fue por un error en una de las películas de Georges Méliès donde surgió la idea del montaje. El director, que venía del teatro, realizó en 1902 "Viaje a la Luna" en la que simplemente solapó los distintos escenarios teatrales que se nos muestran sin tener entre ellos ninguna relación directa y creó una especie de magia en la que aparecían y desaparecían objetos y personas. Ambos se basan en la frontalidad de la cámara hasta que llegó la escuela de Brighton con James Williamson, G. A. Smith, A. Collings y Alfred Darling. Estos directores fueron los primeros en mover la cámara y jugar con distintos puntos de vista. Este fue el nacimiento de la continuidad narrativa por medio de la fragmentación y un momento decisivo en lo que se refiere al avance en las técnicas de montaje. Su experiencia otorgó al cine una expresividad que no tenía hasta entonces: utilizaron el montaje como un elemento narrativo manipulando la acción con *travellings* dramáticos, planos detalle o contraplanos. Por último, en estos albores del cine es necesario destacar la aportación que hizo Edwin S. Porter con "The great train robbery" del año 1903. Esta película supuso el inicio del género western, pero también introdujo el montaje paralelo, la utilización de la panorámica y los primeros planos como recursos narrativos y el montaje de escenas rodadas en diferentes momentos y lugares pero que mantenían una unidad narrativa. Tuvieron que pasar aun algunos años para que las técnicas del montaje fueran consolidándose y el cine fuera capaz de expresar mediante técnicas los mecanismos narratológicos de los guiones. En la actualidad, el papel estilístico que juega el montaje en el resultado final de una obra es una parte importantísima que influye en la experiencia que tiene el espectador. "Un largometraje de Hollywood contiene generalmente entre 800 y 1.200 planos. Este hecho aislado sugiere que el montaje condiciona enormemente la experiencia de los espectadores, aunque no sean conscientes de ello" (Bordwell y Thompson, 1993: 216). El montaje ha sido, desde los años 20 del pasado siglo, una de las técnicas cinematográficas más debatidas. Numerosos directores de cine y teóricos como Balazs, Einstein, Pudovkin, Timosenko, Bazin o Bordwell se han encargado de establecer clasificaciones sobre los tipos de montaje y su importancia en las obras audiovisuales.

La primera contribución teórica llegó de la mano de Balazs, teórico formalista ruso, y giró en torno al uso del tiempo y como modifica la percepción que los espectadores tienen de la realidad que muestra la obra. Según el autor, los fragmentos de un film se organizan en el montaje creando un espacio virtual en el que se coloca el espectador. La distancia interior desaparece y el espectador siente una experiencia estética diferente, identificándose con personajes y situaciones de las películas. "El director del film no nos permite contemplar libremente la escena según nuestro humor o la simple casualidad. Fuerza nuestros ojos a pasar de detalle en detalle de la escena, siguiendo el orden prescrito por el montaje" (Balazs, 1978: 27). Balazs fue pionero en postular una clasificación de los tipos de montaje que fue fruto del estudio de una serie de películas de entre 1923 y 1932, que no fueron especificadas en su obra. Las nueve tipologías son el montaje en continuidad, ideológico, metafórico, poético, alegórico, intelectual, rítmico, formal y subjetivo. Aunque no entraremos a explicar cada una de estas tipologías, es interesante nombrarlas porque suponen la base para las posteriores aportaciones que se han hecho sobre el montaje. También Rudolf Arnheim (1933) realizó aportaciones muy importantes para las primeras teorías del cine. El

autor llegó a proponer un simple modelo de montaje que se basaba en la coherencia narrativa como sujeción argumental de la obra y una reproducción imitativa mediante la recreación del espacio – tiempo y los cortes y transiciones realizadas en el proceso de montaje. Este modelo de montaje se basa fundamentalmente en la idea de articulación y coherencia de los elementos fílmicos para dar una sensación de verosimilitud a la acción. Tanto Arnheim como Balazs discuten la posibilidad que tiene el cine de manipular al espectador mediante el acercamiento o alejamiento de lo que sucede. Las tomas cinematográficas y su posterior montaje pueden mostrar detalles de las cosas y mostrar la parte por el todo, cosa que en el teatro es imposible. “El artista de cine tiene el mejor control posible de la atención de su auditorio, pues al colocar la cámara justamente donde quiere, lleva a la pantalla cuando es de mayor importancia” (Arnheim, 1996: 71).

Relacionado con esa característica manipuladora que tiene el montaje para Arnheim, Kuleshov experimenta sobre la capacidad del cine para provocar respuestas emocionales en el público a través de la manipulación espacial de la acción a través del montaje. Como base de su teoría plantea un sistema iterativo en el que se seleccionaron unos primeros planos de la mirada neutral del actor Iván Mozhujin a los que se unieron fragmentos al azar de otras películas como, por ejemplo, planos de un plato de sopa, una mujer muerta y una niña jugando con un oso de peluche. El resultado fue que los espectadores percibían matices diferentes de la misma expresión dependiendo del plano que la acompañara. Así, la cara neutral del actor sumada al plato de sopa daba a entender una actitud pensativa, mezclada con el fragmento de la mujer muerta se percibía tristeza en su rostro y junto al plano de la niña los espectadores observaban felicidad. Este experimento es uno de los más importantes para la sintaxis fílmica porque demostró que los espectadores tienen un papel fundamental en la reconstrucción del significado de las obras audiovisuales, proyectando en las imágenes que ven su propia percepción.

“We likewise decided that montage had an enormous influence on the semantic comprehension of what is on the screen. [...] this face could be spliced into such a scene, and instances do occur when a particular performance by an actor is given a totally different meaning through montage. [...] We then performed an experiment. [...] We made use of this example to emphasize that, apart from montage, nothing exists in cinema, that the work of the actor is absolutely irrelevant, that with good montage it is immaterial how he works”.

(Kuleshov, 1935, “Principles of Montage”. Levaco: 1974:192).

El deseo de controlar mediante el montaje las reacciones de los espectadores fueron un hito que abrieron nuevas vías de estudio. En este sentido, Dziga Vertov postuló la conocida “teoría del Cinema Ojo”. Como director, su primer trabajo fue “The Anniversary of the Revolution” (1919), a lo que le seguirían los cortos, “Battle of Tsaritsyn” (1920) y “The AgitTrain Vsik” (1921), y la cinta “History of Civil War” (1922). Estas obras le dieron la oportunidad de experimentar con el proceso de edición. El cine-ojo nace a finales de 1919 en una Rusia y principalmente buscaba la realidad y espontaneidad del cine sin todos los artificios que rodean al cine de ficción. Destaca la ausencia de decorados preconcebidos, de actores profesionales, de maquillaje y efectos especiales. Su interés por el montaje se materializa en el concepto de intervalo que años más tarde, Marcel Martín renombrará como montaje relacional. Este sistema de correlaciones supone un paso más allá de la noción que hasta el momento se tenía del montaje, que se basaba simplemente en el corte como una decisión que únicamente vincula dos planos. Vertov desarrolla un modelo en el que tiene en cuenta los componentes gráficos de la escena.

“La progresión entre las imágenes (intervalo visual, correlación visual entre las imágenes) es (para el cine-ojo) una unidad compleja. Está formada por la suma de las diferentes correlaciones, las principales de las cuales son:

- Correlación de los planos (grandes, pequeños, etc.)*
- Correlación de los ángulos de la toma.*
- Correlación de los movimientos en el interior de las imágenes.*
- Correlación de las luces y las sombras.*
- Correlación de las velocidades de rodaje”.*

(Vertov, 1974: 213).

Entre los teóricos formalistas también destacan tres nombres fundamentalmente: Pudovkin, Dovjenco y Eisenstein, discípulos de Kuleshov, que parten de las teorías del montaje del director norteamericano D.W. Griffith, de las teorías marxistas y de las vanguardias del constructivismo ruso. Estas tres influencias hacen que estos autores vean el cine como algo más que arte. Sus efectos pueden ser ideológicos y conceptuales. “La simple combinación de dos o tres detalles de tipo material proporciona una representación perfectamente acabada de otro tipo psicológico” (Eisenstein, 1986: 36). Esta visión ideogramática del cine tiene su origen en los haikus de la cultura japonesa, en los cuales dos imágenes literarias forman un nuevo concepto. Las clasificaciones que hicieron estos autores son de las más importantes dentro de la teoría cinematográfica. Pretendían establecer un método de hacer cine y de lo que tendría que ser este arte. “Estamos buscando un sistema unificador de métodos de la expresividad cinematográfica que sea válido para todos los elementos. Reunirlos en una serie de indicaciones comunes resolverá el problema como un todo” (Eisenstein, 1986: 43). La concepción de montaje que tiene Pudovkin tiene una base física, ya que considera que es una construcción artificial a partir de unas tiras de celuloide. Pudovkin y Timoschenko (1956) definen la operación de montaje como la organización de toda la masa de planos realizados y su síntesis, en condiciones de orden y tiempo. A diferencia de Eisenstein, Pudovkin creía que antes del rodaje todo tenía que estar detallado al milímetro. Par él, cada escena era como la palabra para el poeta. De esta idea nace su principal teoría: el montaje constructivista.

Que estos y otros muchos autores se fijaran en el trabajo de Griffith no es una casualidad. Su forma de filmar mezclando las técnicas cinematográficas con detalles de la novela decimonónica hacen que se considere a este director como el padre del relato cinematográfico. La gran novedad de su trabajo fue romper con el cuadro teatral que aun pervivía en las obras de Porter. Griffith modificó la posición de la cámara dentro de una misma escena, utilizándola como un recurso expresivo que enfatizaba la acción y la relación entre los personajes pasando de planos medios o cortos a planos generales. También utilizaba la luz y el ritmo como un recurso dramático y generalizó el uso del plano contraplano y del flashback para crear historias más complejas. Eisenstein vio en este director un punto de partida incuestionable para sus investigaciones que se mezclaban con el arte de vanguardia. “Veamos la tierra donde el cine tal vez no naciera, pero ciertamente era el terreno en donde crecería hasta dimensiones inimaginadas y sin precedentes” (Eisenstein, 1986: 181). La magia de Griffith que dio comienzo al cine actual se resume en estas palabras que recoge Eisenstein de Linda Arvidson Griffith:

“Cuando el señor Griffith sugirió una escena que mostraba a Annie Lee esperando el regreso de su marido, que iría seguida por una escena de Enoch desterrado a una isla desierta, resultó muy desconcertante.

- *¿Cómo se puede contar una historia saltando de esa manera? La gente no va a entender nada.*
- *Y bien - dijo el señor Griffith - ¿No escribe así Dickens?*
- *Sí, pero Dickens, eso es escribir novelas, es diferente.*
- *No tanto, estas son historias fotografiadas, no es tan diferente”*

(Eisenstein, 1986: 186 haciendo referencia a un fragmento de “When the movies were young” de 1925: 66)

“**Nacimiento de una nación**” (1913) fue la síntesis de todas las disposiciones, investigaciones y experimentos que se habían hecho hasta ese momento sobre el montaje. Fue la obra maestra de Griffith y su montaje no consistía únicamente en jugar con el espacio y el tiempo en una aparente continuidad narrativa sino de una nueva organización de los puntos de vista. Podemos ver la escena entera, los desplazamientos y gestos de los personajes (pelo situacional) pero también podemos acompañar a un personaje en concreto a través de la escena mediante paneos y travellings (pelo de los personajes) e incluso podemos sufrir con ellos (pelo subjetivo interno) o leer sus miradas con primeros planos (pelo subjetivo externo). Esto logra reactivar el interés de los espectadores que se identifican más fácilmente con los personajes y sus sentimientos y también jugar con la información que tienen los personajes y el espectador.

Como decíamos, Pudovkin fue uno de los pioneros en el cine soviético y de las teorías del montaje. La propuesta de clasificación de este autor nos remite a cuatro tipos de montajes que están íntimamente relacionados con la estructura narrativa del guion (montaje de la escena, montaje de los episodios, montaje de los actos y montaje del guion). Además, propone cinco modalidades de asociación de las imágenes basada en la semejanza y oposición entre los puntos relevantes de la imagen (Pudovkin, 1957: 62):

- **El montaje por contraste:** Cuando se unen dos planos que funcionan como una comparación.
- **El montaje por paralelismo:** Presenta dos acciones diferentes alternándolas.
- **El montaje por similitud:** Dos planos consecutivos donde uno da sentido alegórico al otro.
- **El montaje por sincronismo:** Parecido al montaje por paralelismo, salvo que en este caso narran hechos ocurridos a la vez y que además están relacionados.
- **El montaje por leitmotiv:** Este montaje es el que Balazs denomina montaje de refrán. Una imagen se repite y construye la atmósfera de la película. Es un nexo de unión entre todo el montaje, es decir, una idea central que estructura toda la edición.

Eisenstein, por su parte, formula una clasificación basada en un estudio multidisciplinar que conecta el cine con el teatro, la pintura y otras muchas formas de expresión. Si Arnheim afirma que el conjunto domina y da sentido a los fragmentos, Eisenstein se centra en el significado de los estímulos individuales. Su propuesta también es radicalmente distinta a la de Pudovkin que considera que la creación se produce en las tomas porque estas tienen de por sí una energía definida, luego el director elige y organiza cada secuencia en busca de significados. Eisenstein considera cada toma como material plástico, su yuxtaposición es la que crea esos significados nuevos que por separado no tienen. Su concepción del montaje se basa en el conflicto. “El conflicto dentro de la toma es el montaje potencial; en el desarrollo de su intensidad resquebraja la jaula cuadrilátera de la toma y explota su conflicto en impulsos de montaje entre los trozos del montaje” (Eisenstein, 1986: 217). En 1929, define cinco categorías que se engloban todos los procedimientos para unir los segmentos del film (Eisenstein, 1986: 72 - 82).

- **Montaje métrico:** Se basa en la longitud de cada fragmento para crear distintos tempos en el relato mediante su manipulación.
- **Montaje rítmico:** Relaciona el contenido y el movimiento creando un tiempo superpuesto al real. Eisenstein la denomina también primitiva-emotiva.
- **Montaje tonal:** Es un grado superior al montaje rítmico en el que intervienen elementos como la música, el movimiento o el tono de cada plano. Surge del conflicto entre los principios rítmicos y tonales del fragmento.
- **Montaje sobretonal o armónico:** Las anteriores categorías de montaje se transforman en construcciones cuando entran en conflicto. El montaje sobretonal surge del conflicto entre el tono principal y el sobretono del fragmento.
- **Montaje intelectual:** Incorpora metáforas que demandan directamente la atención del espectador, incluso rompiendo el orden narrativo.

Otra corriente diametralmente opuesta a la formalista y que también ha aportado su granito de arena a las teorías sobre el montaje es la realista, con André Bazin y Sigfried Kracauer como mayores representantes. La corriente realista asume que la función principal del cine es transmitir la realidad de una manera tan fiel que es esa característica la que define y diferencia este arte del resto. Por lo que discrepan con los teóricos formalistas en subordinar el cine a otros tipos de expresiones artísticas como la pintura o la fotografía.

“El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad cinematográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración; algo así como la momificación del cambio”.

(Bazin, 1990: 29)

Bazin es partidario de las tomas largas, de la corrección de encuadre, de la profundidad de campo y de la unidad de espacio y tiempo de la realidad. Todo ello dirigido a lo que él denomina “montaje prohibido” (Cahiers du Cinéma, 1953 y 1954). Para Bazin el montaje es una especie de “truco de magia” que aleja al espectador de la realidad y no le permite dirigir su atención con libertad. “El montaje, en su ingenuidad original, no es advertido como un artificio. Pero el hábito del cine ha sensibilizado poco a poco al espectador y una buena parte del público sería capaz de distinguir las reales de las que son tan solo sugeridas por el montaje” (Bazin, 1990: 72). Otra de las aportaciones de este teórico es la transparencia del discurso filmico por medio del raccord. La continuidad por medio del raccord puede ser: actancial (dirección, mirada y movimiento de los actores) o mecánico-discursiva (óptica, iluminación y objetual).

Desde una perspectiva psicológica, Mitry (1963) relaciona el montaje con los sentidos que tienen los espectadores para decodificar el mensaje y construir un universo espacio-temporal de la historia que resulte verosímil. “No hay, pues, menos actividad creadora por parte del espectador, a partir de las imágenes percibidas, que la del lector a partir de las palabras leídas a primera vista” (Mitry, 1986: 413). La verosimilitud que busca la propuesta de Mitry implica relaciones de continuidad en un objeto discontinuo. El autor plantea tres niveles de comprensión de la imagen que van de lo más simple, la percepción de la realidad del film, pasando por el nivel narrativo de la

secuencia, hasta el nivel más complejo, el de abstracción y proyección imaginativa. El modelo propuesto por Mitry resulta de algún modo más práctico y menos ambicioso que la clasificación de Eisenstein ya que su idea de que la correcta ejecución de determinadas técnicas lleva al espectador a través de la narración hacia la comprensión de la obra y el disfrute de la misma es una visión del montaje mucho más asequible y aplicable a un análisis.

Otras corrientes más actuales han experimentado y readaptado estas teorías. El Film d'Art que se basa en la reivindicación artística del cine por medio del montaje con trucajes y efectos de post producción recuerda a las experiencias de Méliès. El cine abstracto que reclamaba el cine como un arte puro basado en formas geométricas dotadas de movimiento y ordenadas según un ritmo matemático perfectamente calculado se parece al sentido de composición musical de Eisenstein. O el movimiento Dogma 95 liderado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg cuyo objetivo era purificar el arte cinematográfico despojándolo de los artificios de los efectos especiales y demás trucos de post-producción. Las películas de este movimiento se basan en decorados reales con largos planos secuencia rodados cámara en mano, sin filtros, efectos especiales o música o sonidos que no pertenezcan al mismo lugar donde se rueda la escena. En este caso el montaje queda reducido a su mínima expresión como lo entendían Bazin o Vertov. Hay muchos más estudios, muchas más corrientes. El ejercicio de síntesis que hemos hecho sobre los estudios y la evolución del concepto y las técnicas de montaje son solo una pequeña pincelada.

Apenas hemos llegado a la superficie, pero basta para enmarcar los estudios que en la actualidad se están haciendo sobre el montaje en el mundo audiovisual y que, aun teniendo su foco en las producciones cinematográficas, tienen una aplicación más directa al medio televisivo. Como ya hemos comentado en más de una ocasión, los estudios en el ámbito audiovisual sobre la coherencia narrativa y la continuidad del relato abarcan tres vertientes principalmente: el enfoque narrativo, el enfoque histórico y la vertiente del montaje. Este último se puede examinar desde dos perspectivas según explica Prósper en su artículo “El sistema de continuidad: montaje y causalidad” (2013). La primera parte de una vertiente normativa y el segundo de una vertiente teórico práctica que se encarga de analizar el relato resultante del proceso de montaje. El estudio de esta segunda vertiente es especialmente interesante para este trabajo, porque mientras que las estructuras narrativas son el armazón interno de la historia, el montaje es fundamental para la cohesión y comprensión de la obra en su totalidad y “es consecuencia de un concepto narrativo que pretende convertir al espectador que observa el universo diegético propuesto en un relato audiovisual en un ente ubicuo” (Prósper, 2013: 378). Uno de los teóricos más importantes es Bordwell que ha dedicado parte de su estudio al montaje. Junto a Thompson, escribió en 1979 “El arte cinematográfico”, en el que dedican un capítulo al montaje. El montaje es la coordinación de un plano con el siguiente mediante una serie de uniones que pueden ser un fundido a negro o de apertura, un encadenado en el que cada plano se sobrepone con el siguiente, una cortinilla o un simple corte.

“Los espectadores, a veces presuponen que las películas están filmadas con varias cámaras que ruedan simultáneamente, y que el montaje es principalmente una cuestión de elegir el mejor plano. Es verdad que la mayoría de los programas de televisión se graban con esta técnica de cámaras múltiples, pero en el caso del cine esto sucede muy raramente. [...] La mayoría de los cineastas planean la fase de montaje durante el rodaje. Los planos se ruedan pensando en cómo se ensamblarán finalmente. [...] Los guiones y los storyboards ayudan a planear detalladamente los cortes y demás transiciones”.

(Bordwell y Thompson, 1993: 249)

Esta descripción de la importancia que tiene el montaje desde la fase de guion demuestra que es muy necesario para el resultado final que se quiere obtener, para el significado que desea transmitir la obra. Por otro lado, aunque los autores hablan del uso de cámaras múltiples en los programas televisivos, esto no puede aplicarse a la realidad de la ficción seriada para televisión ya que el proceso de rodaje se aproxima más al cinematográfico como se ha comprobado en el rodaje de un capítulo de la serie “Cuéntame cómo pasó”. El montaje ofrece cuatro áreas de elección y control:



Rodaje Cuéntame cómo pasó.

-RELACIONES GRÁFICAS: Bordwell y Thompson se refieren con esta primera área a las cualidades pictóricas que se pueden encontrar en cualquier fragmento. Es decir: la puesta en escena (iluminación, decorados, comportamiento de los personajes y el tiempo) y las cualidades cinematográficas (fotografía, encuadre y movimiento de la cámara). “Todo plano proporciona la posibilidad de un montaje puramente gráfico y todo corte crea algún tipo de relación gráfica entre dos planos” (Bordwell y Thompson, 1993: 251).

-RELACIONES RÍTMICAS: Estas relaciones que ya fueron estudiadas y clasificadas por Eisenstein, no se basan únicamente en la duración física del plano. El ritmo de las obras audiovisuales depende de tres factores principalmente: el acento, el compás y el tempo. También influye en la percepción que el espectador tiene del ritmo, la música y todos los elementos gráficos. “El ritmo es un recurso fundamental del montador, sobre todo en el uso del montaje rápido para crear emoción en una secuencia de acción” (Bordwell y Thompson, 1993: 257).

“El montaje, además de permitir la construcción del film, permite definir las proporciones temporales de los planos y las secuencias, es decir, de hecho, su longitud relativa. Pero el ritmo no es cuestión de simples relaciones de duración. Un film no es rítmico porque arbitrariamente se haya decidido montar una continuidad de planos en una relación métrica determinada. El ritmo es, más que relaciones de intensidad, relaciones de intensidad en relaciones de duración. [...] La intensidad de un plano depende de la cantidad de movimiento (físico, dramático o psicológico) que contiene, y de la duración en la cual se produce”.

(Mitry, 1986: 420)

-RELACIONES ESPACIALES: El montaje también es el encargado de crear un espacio fílmico. “Permite al cineasta relacionar dos puntos cualesquiera en el espacio mediante la similitud, la diferencia o el desarrollo” (Bordwell y Thompson, 1993: 257). Estas relaciones fueron estudiadas por Vertov y Kuleshov que demostraron que simplemente a través del montaje los espectadores podían percibir el mismo espacio, aunque no fuera real. Las relaciones espaciales también pueden estar definidas por el paralelismo del montaje como sucede en la película “Intolerancia” (1916) de Griffith o resultar ambiguo creando relaciones espaciales discontinuas como sucede en “Octubre” (1928) de Eisenstein.

-RELACIONES TEMPORALES: Como decíamos en el apartado 3.1.4 dedicado al tiempo las tres características principales de este elemento narrativo son la frecuencia, el orden y la duración. Mediante el montaje se puede manipular estas tres características: el tiempo que dura la acción, las veces que sucede o romper el orden natural de la narración mediante flashbacks o flashforwards yuxtaponiendo acciones presentes con otras pasadas o futuras que no encajan en el tiempo real del relato.

“El alcance potencial de estas relaciones es casi ilimitado. Sin embargo, la mayoría de las películas que vemos utilizan un grupo muy reducido de posibilidades de montaje: tan reducido, de hecho, que podemos hablar de un estilo de montaje dominante a lo largo de toda la historia del cine occidental. Se trata del denominado montaje continuo”.

(Bordwell y Thompson, 1993: 261)

MONTAJE CLÁSICO: CONTINUIDAD Y COHERENCIA.

Como decíamos, el montaje más utilizado es el que da una sensación de realismo y naturalidad a lo obra. Esta decisión depende del género y el creador, de lo que busque transmitir y es más común encontrar obras que se salten estas reglas básicas en el medio cinematográfico. Sin embargo, las ficciones de televisión siguen, salvo contadas excepciones, la continuidad y coherencia del montaje clásico. La fragmentación del discurso audiovisual ha de buscar unos fundamentos que logren transmitir a los espectadores un espacio único y coherente para que el espectador perciba “de la mejor manera posible los diversos acontecimientos que tienen lugar en la diégesis” (Prosper, 2013: 379). Esto se logra a través del raccord, las transiciones suaves entre los planos, el uso de la música y la regla de los 180°. En cambio, las desviaciones temporales que rompen la continuidad narrativa son mucho más comunes incluso en lo que se considera montaje clásico.

El raccord: Para cumplir ese principio de suavidad y fluidez del que habla Bordwell es imprescindible seguir el raccord “a través de una serie de recursos de planificación, rodaje y montaje que el espectador ha acabado por aceptar, se ha conseguido que las transiciones entre planos apenas sean percibidas como tales por el espectador” (Prósper, 2013: 381). El corte entre los planos no puede suponer una ruptura radical sino aportar esa naturalidad y efecto de realidad que busca el montaje clásico. Prósper apunta que el raccord ha de tener dos cualidades básicas que implican tanto una continuidad mecánica como narrativa (Prósper, 2013: 382):

- Ajuste de las imágenes de cada plano para que den sensación de fluidez.
- Articulación entre diversos momentos narrativos cuando tiene lugar una transición narrativa entre planos consecutivos.

El uso de la música: La música tiene una capacidad, muy poco estudiada, para estructurar el relato audiovisual y dar sensación de continuidad y coherencia aun cuando se trata de discontinuidad en el espacio o en el tiempo. “Una cierta concepción de la música audiovisual es la de un elemento posterior al montaje y, por lo tanto, sirve para subrayar o dar matices a la narración previamente montada” (Payri y Prósper, 2011: 21). Pero si centramos la atención en la música de foso o no diegética sus posibilidades como elemento de continuidad se multiplican.

“Fuera de tiempo y fuera de espacio, la música comunica con todos los tiempos y todos los espacios de la película, pero los deja existir separada y distintamente.” (Chion, 1993: 69). Esta esencia de la música no diegética es la que nos interesa para el montaje. Como ya hemos vistos, la música puede tener varias funciones dentro de la obra. Puede funcionar como leitmotiv y tener una función narrativa y de nexos, puede tener funciones connotativas y funciones estructurantes (Canet y Prósper, 2009: 256).

La regla de los 180°: La orientación espacial también es necesaria para cumplir con estas características de continuidad y coherencia. Al ser un relato fragmentado y discontinuo, las referencias espaciales que se dan a los espectadores a través del montaje son imprescindibles y esto se logra a partir del eje de acción. El eje de acción es importante porque determina en qué posiciones podemos colocar la cámara sin que las imágenes resultantes, una vez montados los planos, confundan al espectador. Este eje se delimita a través de un semicírculo. En esa área es donde se ha de emplazar la cámara para presentar la acción. Mientras que el eje de acción no se rompa los planos se corresponderán y por tanto mantendrán la continuidad.

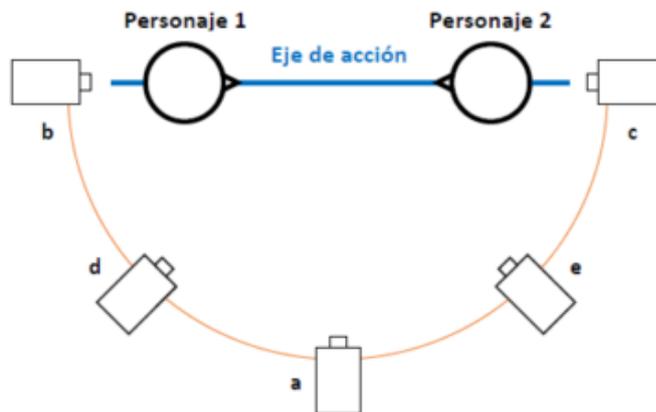


Figura 10: Eje de acción en la regla de los 180°.

“La regla de los 180° se precia de delinear el espacio claramente. El espectador sabrá siempre donde están los personajes en relación unos con otros y con el decorado. Y lo que es más importante, el espectador sabrá siempre dónde está él con respecto a la historia”.

(Bordwell y Thompson, 1993: 264)

Para mantener esta regla, Bordwell y Thompson apuntan dos tácticas:

- El esquema plano / contraplano.
- El emparejamiento de miradas: Son líneas que indican la dirección de la mirada de los personajes y sirven para mantener el orden relativo de personajes y objetos de un plano a otro.

No obstante, podemos encontrar algún ejemplo donde se salta el eje a propósito para sobresaltar o inquietar al espectador. En estos casos pasa a ser un recurso visual que se utiliza con un fin creativo o narrativo. Aun así, es peligroso romper esta regla porque las imágenes pueden resultar confusas para los espectadores.

Existen otras reglas para mantener la continuidad en el montaje clásico como por ejemplo la regla de los 30° o la de la proporcionalidad. Ambas tienen como objetivo mantener la coherencia del montaje. La regla de los 30° se pone en práctica cuando consideramos en un plano dos ángulos de toma que corresponden a dos encuadres sucesivos del mismo sujeto. En este caso es importante que los dos ejes sucesivos de la cámara tengan entre ellas un ángulo de por lo menos 30°. La regla de proporcionalidad se refiere a la proporción entre el tamaño de los distintos planos. Este es un aspecto fundamental a la hora de conseguir transiciones suaves, y por lo tanto, mantener la continuidad narrativa. No es aconsejable pasar de un plano a otro en los que la composición y el tamaño sean casi los mismos, porque ese cambio tan ligero, prácticamente imperceptible, produce cierta incomodidad y confusión en el espectador. Las transiciones entre planos deben realizarse cuando ambos tengan una composición absolutamente diferente y cuando el cambio de distancia con relación al objeto sea perfectamente visible. En este sentido también debe mantenerse la regla de la proporcionalidad en las angulaciones de los planos, las transiciones conviene hacerlas sobre ángulos iguales, o por el contrario completamente diferentes.

El *raccord* por su parte es esa sensación de continuidad y homogeneidad que se consigue aplicando las reglas anteriores y manteniendo la continuidad narrativa y de sonido. Para que no existan fallos de *raccord* entre los planos se ha de preservar una absoluta continuidad de una imagen a otra. Solo manteniendo el *raccord* se consigue un sentido unitario y coherente. Son varios los elementos que se han de tener en cuenta en el *raccord*. En primer lugar, la mirada que se logra con el emparejamiento de miradas de las que hablábamos anteriormente. El *raccord* de dirección también es esencial. Consiste en que un personaje o vehículo que sale del encuadre por la izquierda para entrar en un nuevo encuadre que muestra un espacio vecino deberá obligatoriamente entrar por la derecha; de lo contrario, dará la impresión de haber cambiado de dirección. El *raccord* de miradas y el de dirección implican la proximidad espacial entre dos planos. Por último, la continuidad también se aplica a la dirección del movimiento. Si el actor o sujeto se mueve de derecha a izquierda en el plano A, se espera que el mismo actor se mueva en la misma dirección en el plano posterior, a menos que en el plano se vea que existe un cambio de dirección. Esto tiene especial importancia cuando la acción pasa de un plano al siguiente.

CAPÍTULO 4:

LOS GÉNEROS DE

FICCIÓN

4.1 EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

El término originario descende del griego *yevos* que en latín se adaptó como *genus*. La palabra latina parte de significados relacionados con el origen común o la familia. Según el diccionario de la Real Academia el término género tiene numerosas acepciones, pero la vinculada a las artes lo define como “cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y contenido”. A pesar de la claridad en la definición de la Real Academia, cuando se empieza a ahondar en las teorías e investigaciones nos encontramos con un profundo debate teórico en el que aun hoy en día no existe acuerdo. La teoría de los géneros comienza con Aristóteles. El autor se centra en la estructura textual de las obras y los efectos que provocan en los receptores. En su *Poética* asume que el género es un “orden natural”, algo que ya está establecido de antemano, por lo que únicamente intenta definir las pautas que rigen un repertorio de géneros prefijados. En la *Poética* es decisivo la forma en la que se lleva a cabo la imitación para diferenciar entre uno u otro género. “En estas tres diferencias consiste la imitación, como dijimos al principio: en los medios, los objetos y la manera de imitarlos” (Aristóteles, 2004: 38 – 39). Partiendo de una agrupación primaria de las historias basándose en los elementos que comparten, Aristóteles planteó los dos géneros mayores griegos: la comedia y la tragedia. El primero de estilo ligero, tema aparentemente superficial y final feliz, y el segundo más profundo y de triste desenlace. Otro de los autores más influyentes en la actualidad fue Horacio. En su obra *Epístolas a los Pisones*, elaborada entre los años 23 al 13 a.C. (a partir del verso 73), Horacio hace referencia a los géneros literarios. Aunque en líneas generales sigue las pautas planteadas por Aristóteles, la gran diferencia con los planteamientos aristotélicos radica en que Horacio partió de la necesidad de modelos apropiados para la producción textual para establecer su clasificación genérica. El autor distingue entre dos modalidades fundamentalmente: los géneros dramáticos y los géneros no dramáticos. Siguiendo la línea aristotélica distingue dentro de los géneros dramáticos la tragedia y la comedia, pero añade una nueva clase: el drama satírico que es una mezcla entre los dos anteriores.

La clasificación que establecen los autores grecolatinos no es suficiente para catalogar otras obras posteriores a la Grecia clásica, nacidas en contextos muy distintos y que rompen las fronteras entre estos géneros primarios. Durante el Renacimiento nos encontramos con una concepción de género híbrida que se llega a manifestar con más importancia durante el Barroco ya que las características propias de la época, como por ejemplo la libertad artística, determinan y propician esta tendencia literaria. Esta libertad artística y desconfianza en las reglas clásicas del arte tan presente a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII crean un efecto anticlásico en la concepción de género y propicia la idea de este como una entidad histórica que cambia, evoluciona e incluso puede llegar a desaparecer. Los postulados de Horacio aplicados a las obras de estos siglos hacen que puedan plantearse dudas sobre aspectos totalmente aceptados como la hibridación. Lo fundamental en la obra de Horacio es que “establece un sencillo modelo genérico para la posteridad” (Altman, 2000: 21). Así, los poetas podían fijarse en un original predefinido y aceptado, lo que es totalmente descartado durante el Barroco. En cambio, los teóricos neoclásicos del siglo XVIII recuperan la visión greco-latina de este concepto, la visión reglada de los géneros literarios y su inmutabilidad, distinguiendo entre géneros mayores como la tragedia y la épica, y géneros menores como la comedia. Se inicia de esta manera la lucha entre las ideas greco-latinas de modelos ideales e inmutables, que niegan la posibilidad de crear nuevos géneros literarios o de establecer nuevas reglas para los géneros tradicionales; y las ideas modernas que reconocen la existencia de una evolución en las costumbres, en las creencias religiosas, en la organización social, etc., y defienden la legitimidad de nuevas formas literarias diferentes a las antiguas.

La estricta visión neoclásica de la literatura y sus obras acaba poco después con la llegada del Romanticismo que vuelve a reclamar la libertad artística de los autores. Poco antes, en el s. XVIII, el movimiento prerromántico alemán proclamó la rebeldía total contra la teoría clásica de los géneros y de sus reglas, poniendo de relieve la absoluta individualidad y autonomía de cada obra literaria. Afirmar el progreso de los valores literarios, concebir la creación poética como algo individual que no tiene por qué aceptar los modelos y reglas preestablecidos y defender su relativismo equivalía a negar el carácter inmutable de los géneros, en otras palabras, admitir que los modelos greco-latinos no tenían el estatuto de realizaciones supremas de los diferentes géneros. La doctrina romántica sobre los géneros literarios es multiforme y a veces contradictoria, pero el prólogo de Cromwell, obra teatral de Víctor Hugo, se considera uno de los manifiestos más importantes del Romanticismo en el que se entiende que la expresión artística del Romanticismo es la conjunción de los extremos. Sobre los géneros dice Víctor Hugo, en este prólogo que “la arbitraria distinción de los géneros desaparece ante la razón y el buen gusto” (Víctor Hugo: “Cromwell”, 1827. Consultado en www.cervantesvirtual.es) Además, el autor condena la regla de unidad de tono y pureza de los géneros literarios en nombre de la vida misma, de la cual debe ser expresión el arte. El crítico Gérard Genette en su obra *Introducción al architexto*, de 1979, compara la visión clásica de los géneros con la romántica y establece que la segunda se proyecta sobre la primera para llegar a la delimitación de tres géneros que hizo Hegel: lírica, épica y dramática. Estos tres géneros se plantean partiendo de criterios de tipo filosófico, es decir a partir de la relación que se establece entre el sujeto o autor de la obra y el objeto o la obra en sí. Por lo que la lírica sería el género subjetivo, la épica el objetivo y la dramática una mezcla entre la objetividad y la subjetividad del autor.

El Romanticismo dio paso al Realismo en la que imperó el positivismo. Brunetiere, influido por las teorías positivistas y naturalistas muy de moda durante el siglo XIX, concibe los géneros literarios como entidades sustancialmente existentes, como esencias literarias provistas de significado y dinamismo propios, y trata de aproximar el género literario a la especie biológica. Todorov dice en contra de esta visión naturalista del concepto de género literario que:

“Existe una diferencia cualitativa en cuanto al sentido de los términos “género” y “especimen” según que se los aplique a los seres naturales o a las obras del espíritu. En el primer caso, la aparición de un nuevo ejemplar no modifica teóricamente las características de la especie [...] Pero no sucede lo mismo en el campo del arte o de la ciencia. La evolución sigue aquí un ritmo muy diferente: toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie”.

(Todorov, 1981: 5)

Contra esta corriente determinista nace un periodo antipositivista a finales del siglo XIX con Benedetto Croce como protagonista. Croce estudió la literatura desde un punto individualista, es decir, como una expresión de un individuo y no de un colectivo por lo que de sus estudios desaparece el carácter evolutivo del género. En 1939, Croce publica *Estética* donde, aunque sin rechazar la noción de género por considerarlo como un instrumento útil en la sistematización de la historia de la literatura, reconoce que es algo ajeno a la obra literaria. El ataque de Croce contra los géneros representa un ataque contra los preceptos rígidos y arbitrarios que pretenden gobernar la actividad creadora del poeta. Todorov también critica este extremo antipositivista en su obra *el Género fantástico* y dice que “no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene rela-

ciones con las obras ya existentes. [...]son esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura” (Todorov, 1981: 6-7). Pero la idea de negación del género no es exclusiva de Croce. Maurice Blanchot (1959), escritor y crítico literario francés del siglo XX también afirmó que “un libro ya no pertenece a un género; todo libro depende exclusivamente de la literatura, como si esta poseyese por anticipado, en su generalidad, los secretos y las fórmulas, únicos en conceder a lo que se escribe, realidad de libro” (Blanchot, 2005: 244). Tras todo este desacuerdo vivido desde la antigüedad clásica los teóricos estructuralistas del siglo XX pretenden establecer un consenso en la forma de ver y definir los géneros. Todorov comienza su capítulo sobre los géneros literarios del Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (1974) afirmando que existen dos enfoques totalmente distintos para definir los géneros, que parten de conceptos y metodologías distintas pero que pueden ser complementarios:

-Corriente inductiva: Comprueba la existencia del género en comparación a una época determinada.

-Corriente deductiva: Define los géneros a partir del discurso literario.

Estas dos corrientes se cristalizan en la distinción entre los géneros naturales o teóricos (aquellas entidades esenciales de la expresión literaria: la lírica, la épica o narrativa y la dramática) y los géneros históricos (que relacionan una corriente literaria determinada con los géneros naturales). “Los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole teórica” (Todorov, 1981: 11) Todorov va más allá en sus conclusiones sobre esta dualidad de la naturaleza de los géneros y matiza los conceptos:

“Dentro de los géneros teóricos, distinguimos géneros elementales y géneros complejos: los primeros se caracterizan por la presencia o ausencia de un solo rasgo estructural; los segundos, por la presencia o ausencia de una conjunción de esos rasgos. Los géneros históricos son, evidentemente, un subconjunto del conjunto de los géneros teóricos complejos”.

(Todorov, 1981: 15)

Todorov sigue las teorías de Northrop Frye, recogidas en “Rhetorical Criticism: Theory of Genres” en *Anatomy of Criticism* de 1957, para encontrar los rasgos propios de cada género y así definir y diferenciar cada uno. “*Anatomy of Criticism* es a la vez una teoría de la literatura (y por consiguiente de los géneros) y una teoría de la crítica” (Todorov, 1981: 7). Frye propone clasificar los géneros según el auditorio que deberían tener, y distingue: el drama (obras representadas), la poesía lírica (obras cantadas), la poesía épica (obras recitadas) y la prosa (obras leídas). Cada uno de los cuatro géneros principales están caracterizados por un tipo de ritmo propio: el decoro del drama, la asociación de la lírica, la recurrencia de lo épico y la continuidad de la prosa. Sin embargo, en el análisis que hace Todorov sobre la obra de Frye se incluyen otras categorías que el autor también relaciona con la concepción de género. La primera clasificación define el “modo de ficción” centrándose en la relación que el héroe de la historia tiene respecto al público. La segunda está relacionada con la verosimilitud de la obra: es un relato basado en las reglas de la naturaleza o en cambio está todo permitido como es el caso de la ciencia ficción. La tercera categoría a la que se refiere es la tendencia hacia lo cómico o hacia lo trágico de la literatura. Por último, la clasificación que a juicio de Frye es más importante es la que define los arquetipos, y que va de lo ideal a lo real. Estos arquetipos son cuatro: el romance (se sitúa en lo ideal), la ironía (se sitúa en lo real), la comedia (de lo real a lo ideal) y el drama (de lo ideal a lo real).

El sistema de Frye es similar al del teórico clásico, por tanto, este autor se centra en los géneros naturales o teóricos y no en los históricos. Por su parte Todorov y otros muchos autores del siglo XX como Kurt Spang, Jean Marie Shaeffer o Díez Taboada defienden una concepción “institucionalizada” de los géneros que reconoce la existencia tanto de géneros teóricos como históricos. “Ya no habrá un género “tragedia” único: la tragedia se redefinirá en cada momento de la historia literaria, en relación con los demás géneros coexistentes” (Todorov, 1995: 179). Jean Marie Shaeffer sitúa al género literario en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura entendida como institución, que nos permite indagar en las relaciones entre estructura y temática y forma e historia. Shaeffer apunta en su libro *Teoría de los géneros literarios Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica*, de 1983, que la “genericidad puede explicarse perfectamente como un juego de repeticiones, imitaciones, préstamos, etc., de un texto con respecto a otro, o a otros” (Shaeffer, 1983: 162.), creándose así la transformación genérica. Al respecto, Bajtin afirma que el género es siempre el mismo, sencillamente renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. “En ello consiste la vida del género” afirma el autor en su libro *Estética de la creación verbal, el problema de los géneros discursivos* (Bajtin, 1985: 150). Genette va más allá y afirma que “todas las clases, todos los subgéneros, géneros o supragéneros, son categorías empíricas, establecidas por la observación del legado histórico [...] por la extrapolación [...] por un movimiento deductivo superpuesto a un primer movimiento todavía inductivo y analítico.” (Genette, 1977: 229) Por lo que afirma que no hay ningún género que escape de la historicidad y sea algo “natural” porque todos mezclan “el hecho natural y el hecho cultural, entre otros” (Genette, 1977:231). En este sentido Todorov destaca que “no ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente el terreno de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay “antes” de los géneros.” (Todorov, 1987: 34.)

Lázaro Carreter parte de la teoría taxonómica de Tomachevski y define el género literario como “una combinación, a veces muy compleja, de rasgos formales y semánticos.” (Lázaro Carreter, 1966:78). El autor defiende la realidad histórica del concepto de género a partir de factores como el origen conocido de cada uno que puede investigarse y descubrirse, la estructura de cada género y sus distintas funciones. En otras palabras “Tomachevsky afirmaba que: “Las obras se distribuyen en clases amplias que, a su vez, se diferencian en tipos y especies” (página 306). Desde este punto de vista, al descender por la escala de los géneros, llegaremos de las clases abstractas a las distinciones históricas concretas” (Todorov, 1981: 5). Díez Taboada, en cambio, habla de la figura de un fundador que hace una primera obra modélica y tras este fundador encontramos “afiliados que sigan a la letra y escrupulosamente a ese fundador como modelo, reformadores que lo pongan de nuevo en vigor o lo adapten a circunstancias históricas nuevas, detractores que lo critiquen, contradigan o parodien, buscando sus limitaciones; teóricos que en cada momento tratan de fijar, a veces pedantemente sus caracteres; aniquiladores que lo combatan y lo acaben, destruyéndolo o agotándolo; continuadores que recojan el prestigio de su nombre para nuevas realidades por ellos fundadas o que en época distinta pongan nuevos nombres a cosas que a fin de cuentas resultan tan semejantes que podrían ser llamadas con igual dominación.” (Díez Taobada, 1965: 15).

4.2 LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Las definiciones e investigaciones sobre los géneros literarios fueron la base para las investigaciones sobre los géneros audiovisuales durante el siglo XX. “Muchas de las afirmaciones sobre géneros cinematográficos son meros préstamos tomados de una larga tradición de crítica de géneros literarios” (Altman, 2000: 33). En los principios de la historia del cine las películas eran un modo estereotipado de contar una historia, con una fórmula específica de personajes reconocibles, que permitía una identificación y un disfrute más intenso del relato. Sin embargo, las posibilidades del audiovisual han desmarcado completamente a sus obras de los géneros estancos definidos por la teoría clásica. Tras la Segunda Guerra Mundial, los directores aunaron en una misma obra aspectos de distintos géneros. Así, con el paso de los años se ha tendido hacia obras más complejas que comenzaron a diferenciarse más y más las unas de las otras creando nuevos géneros caracterizados por la escasa complejidad de su regulación y la tendencia a la hibridación con el objetivo de llegar a un mayor número de espectadores. Por esta razón no existe un verdadero consenso entre los teóricos sobre una catalogación definitiva en cuanto a los géneros debido a la gran variedad de subgéneros e híbridos.

Cassetti señala que es en los años 70 cuando se empieza a comprender el papel tan relevante que tiene el género dentro de la industria cinematográfica. Su importancia radica, según el autor, en que es lo que nos ayuda a comprender por qué el cine es al mismo tiempo un arte popular e industrial. En los años 60' y 70' las investigaciones se orientan hacia la exploración de las funciones del género. Así, en estos años aparecen dos corrientes: el estructuralismo literario de Vladimir Propp y Lévi-Strauss y la ideología marxista de Louis Althusser. Según los estudios de Lévi-Strauss, basados en una metodología que tendía hacia la lingüística, en la oposición binaria como forma de análisis es donde subyace la estructura profunda del relato. Por el otro lado la ideología marxista centra su atención en la carga ideológica que los gobiernos y la industria depositan en los sistemas simbólicos y representativos que ellos mismos producen. De estas dos corrientes nacen dos teorías sobre la función que tienen los géneros:

-Función ritual: El público crea los géneros, cuya función es justificar y organizar una estructura intemporal. Esta idea sobre la función del género fue desarrollada más tarde por otros teóricos como por ejemplo Altman, Cavelti, Schatz o Wood y Wright.

-Función ideológica: El texto narrativo es un vehículo que el gobierno utiliza para dirigirse a sus ciudadanos o bien que una industria utiliza para atraer a sus espectadores / clientes. Esta visión sobre la función ideológica del género fue muy popular en el mundo anglosajón durante la década de los 80.

Para Altman, los géneros propuestos por “Hollywood deben su existencia a su capacidad de ejercer ambas funciones simultáneamente” (Altman, 1987: 98-99), la ritual y la ideológica. Además de estas dos funciones podríamos indicar una tercera, la económica. Aumont considera que el cine no solo puede ser visto como un arte sino también como una industria que está estrechamente ligada a las estructuras económicas e institucionales. Según postula Dudley Andrew en su libro *Concepts in Film Theory* de 1984, los géneros se pueden definir como “funciones de la imaginación” y tienen un destino concreto en la economía global del cine, una economía compuesta por una industria, una necesidad social de producción de mensajes, un gran número de seres humanos, una tecnología y

un conjunto de prácticas significativas. “Genres give us synoptic insight because they are, as Stephen Heath said in 1976, ‘instances of equilibrium, characteristic relatings [...] of subject and machine in film as particular closures of desire, forms of pleasure’” (Dudley, 1984: 110). Desde una perspectiva semántico-sintáctica, Altman contextualizó su estudio partiendo de lo tradicionalmente aceptado sobre los géneros hasta llegar a una dimensión pragmática del concepto de género para no obviar las necesidades de todos los participantes en el proceso de generificación.

“El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera:

- Género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción industrial.*
- Género como entramado formal sobre el que se construyen las películas.*
- Género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.*
- Género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público”*

(Altman, 2000: 35)

En cambio, Tom Ryall define el género como un patrón, estilo o estructura que trasciende a las propias películas (“The Notion of Genre” en la revista Screen nº 11, 1970: 22-32). Esta etiqueta verifica la construcción del relato que hacen los creadores y la correcta lectura por parte de los espectadores que se fijan en las repeticiones y pueden hacer comparaciones con otras obras del mismo género. Esta relación entre autor, obra y espectador es la base de su teoría y, por eso, la centra en un modelo triangular en el que los vértices son estas tres estancias igual de importantes. La base de su igualdad radica en las convenciones de un determinado género que comparte tanto el autor como el espectador. Los géneros ofrecen a la audiencia una estructura en la que se suelen sentir seguros ante el desconocimiento que supone una nueva película. Esta estructura actúa en forma de patrones, formas y estilos y supervisa el trabajo de producción de los directores de película y el trabajo de lectura de la audiencia. Aun así, hay obras que intentan romper las reglas de repetición y variación preestablecidas por un género en concreto y resultar atractivas al espectador, aunque es un riesgo al poder presentarse como algo confuso ante la audiencia. Según Ryall los géneros se pueden clasificar en cuatro categorías:

- Iconografía:** Los símbolos que se asocian con cada género.
- Narrativa:** Basada en la estructura del relato.
- Representación:** Se fija en los personajes y los estereotipos que encontramos en la historia.
- Ideológica:** Creencia e ideas sobre un concepto “ideal”.

Siguiendo con las funciones rituales e ideológicas, Ryall añade a su modelo triangular dos círculos concéntricos ya que considera que el análisis de género permite a la crítica de cine tomar nota de las condiciones de producción y consumo de las películas y su relación con la ideología. El primer círculo corresponde al contexto industrial más próximo a la obra y el segundo a la sociedad donde se crea y distribuye la misma de la cual la industria del cine es parte. Ryall propone este modelo en el que el concepto de género se retroalimenta de cada uno de los agentes causantes para ir conformándose y evolucionando y en el que además está condicionado por la cultura y las con-

diciones de la industria. Por tanto, los géneros han de tener una razón de ser, es decir, unos agentes causales. Los primeros agentes causales son los propios creadores, artistas, directores o guionistas. Aquellos que saben que el uso de un esquema o fórmula condicionan la creación de una obra. El segundo agente causal son las empresas de producción, exhibición y distribución que consideran el género como una etiqueta que sirve para la difusión, promoción y venta de una obra. El tercer agente son los críticos que se basan en el concepto de género para evaluar y analizar la obra. Por último, el cuarto agente son los espectadores que desarrollan unas expectativas sobre lo que se supone que será la obra según su género. Basándonos en estos cuatro agentes se forma una clasificación basada fundamentalmente en la distribución y promoción comercial de las obras. Sin embargo, no existe un consenso en la conformación de la clasificación universal de géneros ya que los criterios a considerar son muchos y variados.

Por otra parte, Steve Neale partió de la teoría de los usos y gratificaciones para establecer su definición de género. Para el autor el placer del espectador al ver una obra nace de la repetición y la diferencia. Debido a esta naturaleza repetitiva que apunta Neale las obras de un mismo género, en cierta manera, son predecibles. Lo importante no es el final, si no como se llega a ese final, que es lo que marca las diferencias. En el camino es donde el espectador desea volver a ver elementos que ya conoce. Estas repeticiones que comparten las obras de un mismo género son:

- El tema y las estructuras
- Las mismas piezas de construcción como por ejemplo los tipos de personajes y sus funciones dentro de la historia, escenas, planos, sonidos u objetos que hayan aparecido en otras obras.
- La articulación del tiempo es similar.
- Una iconografía común mediante los decorados, los objetos, el vestuario o el urbanismo.

Como hemos podido observar a través de estos tres autores, en lo que la mayoría de críticos y teóricos coinciden es que, en el universo audiovisual, el género tiene una triple faceta (producción – distribución – consumo) lo que convierte este concepto en algo mucho más complejo y amplio en comparación al concepto de género referido a la literatura. Como regla se acepta que la teoría cinematográfica traza una línea entre el origen industrial de un género hasta su aceptación por parte del público. Esta afirmación puede resultar algo confusa ya que da por hecho que la industria cinematográfica comunica de manera completa, clara y entendible las características fundamentales de un determinado género a un público que está totalmente disperso tanto en términos de tiempo, espacio, experiencia o conocimiento cinematográfico. Según Altman “si la existencia de un género depende más del reconocimiento público en general que de la percepción individual del espectador, entonces, ¿Cómo se produce el reconocimiento del público?” (Altman, 2000: 36). A este respecto, Neal cita y critica a Ryall cuando dice que el género es una estructura que se encuentra en un plan superior a las propias obras y que está conformado por distintos elementos. “The master image for genre criticism is the triangle composed of artist – films – audience. Genres may be defined as patterns – forms – styles – structures which transcend individual films, and which supervise both their maker, and their reading by an audience” (Ryall, 1975: 28). Según la cita, el género está por encima de la obra individual y afecta tanto al proceso creativo del autor como al proceso de recepción por parte del espectador y por tanto influye en la obra misma. Así que, para Ryall, la repetición de unas constantes temáticas e iconográficas favorece un vínculo entre los creadores y los espectadores que reconocen esta serie de constante

como familiares. Así se integran a los autores y la audiencia en el proceso comunicativo. Es necesario que exista “una conciencia de esta relación tanto por parte de la persona que dirige el film como por parte de la audiencia que acude a verlo” (Ryall, 1970: 22).

Siguiendo la teoría propuesta por Ryall, Cassetti considera que el género es un acuerdo de fondo que une al que realiza el film con el que lo contempla. Además, para el teórico italiano, el género es un conjunto de reglas compartidas que permiten al creador utilizar formas comunicativas preestablecidas y le da al público un sistema propio de expectativas. Recogiendo las investigaciones de Will Wright, Cassetti habla de raíces míticas en el género sólo si entendemos que el mito es un intento de leer el mundo antes de convertirse en un relato canónico que se repite e innova a lo largo del tiempo, es decir, “el género es una estructura de sentido social” (Cassetti, 1994: 306). “De esta forma se crea la ilusión de que el género emana de la película y no de las reacciones a esta” (Altman, 2000: 127). En la misma línea del sentido mitológico, Bazín advierte en su artículo *El western o el cine americano por excelencia* recogido en el libro *¿Qué es el cine?* publicado en 2000, que “el western ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión” (Bazín, 2000: 245). De esto se desprende que para Bazín lo definitivo y diferenciador de un género son unas estructuras que encuentran esa singularidad en las posibilidades que le ofrece el medio para su difusión y pervivencia como género. Gubern y Prat siguieron esta línea marcada por Bazín y proponen tres cánones que al aplicarlos definen un determinado género: canon iconográfico, canon diegético – ritual y canon mítico – estructural (*Las raíces del miedo*, 1979: 32). Entonces, podemos decir que el componente mítico y estructural que enlaza las obras con la sociedad donde se producen o distribuyen sirve para reforzar la identificación de los espectadores con la obra. En otras palabras, el imaginario colectivo de una cultura ayuda a dar verosimilitud a una obra, lo que favorece la identificación del espectador y en consecuencia contribuye a la consolidación de un género. Tomemos por ejemplo el cine de terror, según Losilla este género “no sólo posee unos sólidos fundamentos míticos, firmemente enraizados en las pulsaciones más elementales del inconsciente, sino que además utiliza los mecanismos propios del miedo para expresarlos en un nivel social colectivo” (Losilla, 1993: 40). La verosimilitud se basa en un sistema de “expectativas e hipótesis que los espectadores llevan consigo al cine y que interactúan con las propias películas durante el proceso espectral” (Neal, 1990: 46). Esta corriente investigadora tiene, por tanto, muy presente como influyen los referentes míticos y culturales de la sociedad concreta en la que surgen. Heredero y Santamarina continúan esta línea en su ensayo *El cine negro: Maduración y crisis de la estructura clásica* de 1996, en el que destacan que la continuidad de un género en concreto no está relacionada únicamente con la repetición de ciertos elementos narrativos en varias películas, sino que ese componente cultural del que hablábamos antes es el encargado de que cierto modelo funcione y fuerce la identificación del espectador con la ficción.

La conciencia colectiva es la encargada de dar verosimilitud a las historias, por lo que las convenciones genéricas aplicadas a un determinado género son mejor aceptadas por los espectadores. Cuando hablamos de verosimilitud nos referimos a la aceptación de una historia irreal como algo certero y que podría pasar en la vida real. Pero “lo verosímil no se establece en función de la realidad, sino en función de textos ya establecidos. Surge más del discurso que de la realidad: es un efecto del corpus” (Aumont, 1985: 144). Por tanto, el referente diegético sirve de marco verosímil para el desarrollo de la historia, y es diferente para cada género, conformándose a partir de los elementos iconográficos, visuales y narrativos. McKee dice al respecto que cada género impone una serie de convenciones en el diseño de las historias lo que une al género de una obra con su propia estructura narrativa. “La

elección de un género delimita las elecciones de lo que es posible dentro de una historia” (McKee, 1997: 86). Pongamos como ejemplo el género de terror, sólidamente enraizado en las leyendas y mitos del imaginario colectivo, o la ciencia ficción que utiliza la ciencia para dar verosimilitud a sucesos fantásticos. Así, el concepto de género trasciende del propio corpus de películas que engloba y llega hasta la propia sociedad. Neale señala en su libro *Género* (1990) que el sistema de géneros se basa en conocimientos que los propios espectadores comparten y por esa razón la ficción toma visos de realidad. Los géneros son “sistemas específicos de expectativas e hipótesis que los espectadores llevan consigo al cine y que interactúan con las propias películas” (Neale, 1990: 46).

La creación de este conocimiento en los espectadores sobre determinado género compone una serie de espacios creativos que afectan a toda la obra como la iconografía (los decorados, el vestuario, los objetos, la arquitectura, etc.), la narrativa (la articulación temporal, el espacio, la estructura argumentativa, los personajes arquetípicos, las situaciones en las que están envueltos, etc.), la parte visual y sonora (la iluminación, los off, el movimiento de la cámara, el uso de la banda sonora, etc.) y por último el montaje. La articulación de estos factores forma una “capacidad codificadora del género” (Herederoy Santamarina, 1993: 20) que ayuda a evaluar las obras candidatas a formar parte de ese corpus genérico basado en la repetición, reinención y evolución del mismo. Pero un mismo elemento perteneciente a un género concreto puede darse también en otro género totalmente diferente, por lo que no se puede reducir un género en concreto a uno de sus componentes.

En conclusión, podemos afirmar que desde un punto de vista teórico el género es un repertorio de películas que comparten temas, estructuras y formas de producción específicas que se repiten y varían para crear nuevas obras atractivas para los espectadores. Además, podemos considerar que el género tiene tres funciones principales:

- Es una línea temática, iconográfica, audiovisual y narrativa.
- Es un agente clasificador. Para Schatz “movies are made by filmmakers whereas genres are ‘made’ by the collective response of the mass audience” (Schatz, 1981: 264). Lo cierto es que desde la perspectiva de la industria cinematográfica es el espectador el encargado de aceptar o rechazar un determinado género, pero su opinión está condicionada a la oferta y las posibilidades que propone la industria en cada momento. Por lo que podríamos concluir que la industria propone y el público reconoce, ya que en palabras de Aumont “Los géneros sólo existen si son reconocidos como tales por la crítica y el público” (Aumont, 2006: 108)
- Tiene un papel muy importante dentro del marco de producción y de distribución de la obra, ya que como elemento de estandarización ayuda a abaratar costes y optimizar los recursos de la industria audiovisual.

LA HIBRIDACIÓN.

La perspectiva histórica de los géneros dominante en la gran mayoría de estudios sobre géneros cinematográficos, constata una de las características fundamentales en el mundo audiovisual, la hibridación, y la precisa como algo natural y necesario para la evolución de los géneros. “No hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género: solo existe la probabilidad de que ello suceda” (Todorov, 1981: 16). En esta línea, Altman destaca que “la terminología actual designa a posteriori un heterogéneo grupo de películas que sólo desde un

punto de vista retrospectivo pueden aparecer en forma de agrupación coherente” (Altman, 2000: 58). En cambio, la perspectiva teórica es contraria a la hibridación ya que presupone que los géneros “tienen identidades y fronteras precisas y estables” (Altman, 2000:37). Linneo, continúa Altman, acepta en sus estudios la existencia de unos géneros puros, es decir, unos “conductos por los que se hacen discurrir estructuras textuales que enlazan la producción, la exhibición y la recepción” (Altman, 2000: 38). Por tanto, todo este tipo de estudios desechan las obras híbridas y se basan en obras que cumplen fielmente los estándares de un determinado género. En otras palabras:

- La producción sigue un esquema básico y reconocible.
- Muestran claramente una estructura definitoria.
- Durante su exhibición se designa bajo la etiqueta de un solo género.
- El público lo reconoce de manera sistemática e interpreta la obra basándose en esas características.

Estos aspectos repercuten claramente en la elección del corpus que se ve reducido drásticamente para justificar la estructura estándar y rechazar las hibridaciones. “Los géneros son grupos comúnmente reconocibles de películas de ficción que comparten escenarios, sujetos, eventos y algunas veces técnicas” (Philips, 2002:226). Además, los grandes géneros suelen dividirse en subgéneros para acotar aún más el corpus del análisis. Así pues, la teoría clásica de los géneros que estos son intemporales y por tanto no se ven afectados por los cambios sociales y culturales. Pero la historia nos ofrece obras más complejas que se encuentran a caballo entre varios géneros y por tanto se han de considerar híbridos. Harry Levin dice en su artículo de 1968 “Literature and Institution” que el género literario es “una institución” y como tal se puede trabajar con ellas, crear otras nuevas o reformarlas. “Las obras no se transforman, no son más que los signos de las transformaciones. Tampoco los géneros se transforman [...]. Lo que cambia tiene una naturaleza aún más abstracta, y se sitúa de algún modo “detrás” o “más allá” de los géneros. (Todorov, 1995 :174). Por tanto, la razón misma del cambio, la mezcla y la hibridación traspasa la definición cerrada de género y se sitúa en la esencia misma de este. Tanto para Sánchez – Escalonilla como para Fisk, esa esencia es la que va evolucionando, igual que lo hace la sociedad y la cultura en las que las obras están inscritas. Las obras del sector audiovisual, junto con sus géneros, avanzan y evolucionan con la meta de satisfacer las necesidades de unos espectadores cada vez más exigentes. Pero esta evolución debe hacerse dentro de un contexto claro que parta de una serie de convenciones que den verosimilitud a la obra y que ya estén asumidas como tal por el público. Así, Daniel Chandler afirma que existen estructuras y estilos similares, mismas convenciones y formas de narrar, pero están en continua evolución y cambio.

“Casi se requiere una trasgresión (parcial) del género: de lo contrario, la obra carecerá del mínimo de originalidad necesaria [...] vista desde el pasado, toda evolución es una degradación. Pero cuando esta “mezcla” se impone como norma literaria, entramos en un nuevo sistema”.

(Todorov, 1995: 180)

La “polivalencia filmica” de la industria audiovisual que defiende Altman en sus estudios responde a la intención innovadora, creativa y transformadora que lleva intrínseca la industria de la ficción. La estrategia principal es establecer referencias genéricas múltiples para incitar el interés de una audiencia heterogénea capaz de identificar rasgos propios de distintos géneros en una misma obra. Esta es una de las principales razones para hibridación de los géneros. Por tanto, dar un enfoque transversal al estudio de género ayuda a incluir en el estudio el factor

de la creatividad que transforma los géneros clásicos. Así, nos encontramos con dos tipos de género:

- Los géneros horizontales:** Son más estables, con poca capacidad de hibridación por lo que su intertexto es más puro.
- Los géneros transversales:** Son menos estables ya que han mantenido un alto grado de hibridación con otros géneros más o menos afines, por lo que su intertextualidad es muy rica. “El estilo se hace menos rígido, pero también menos riguroso, más ágil pero más ecléctico” (Cassatti, 1994:180).

Según Leutrat no existen los géneros puros u horizontales, su grado de pureza habría que decidirlo en función de su grado de hibridación (Leutrat, 1998: 129). Los géneros de fácil hibridación, como por ejemplo lo ha sido el western, presentan atributos formales de otras variedades cinematográficas sin perder la esencia de su género sustantivo. Como apunta Gutierrez San Miguel (2006: 12) en los años 80' se comenzó un importante proceso de mezcla y desmitificación del western con películas como Sin perdón (Clint Estwood, 1992) que revisaron y reformularon las estructuras y narrativas formales del género lo que supuso una evolución del mismo.

CLASIFICACIÓN DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS.

Al enfrentarnos a una clasificación de géneros nos encontramos con varios problemas. En primer lugar, el género compete a múltiples elementos de las obras. También representan a una cultura o sociedad concreta, por lo que podemos encontrar distintas clasificaciones según la cultura en la que nos fijemos. Al ser una herramienta reconocida por la audiencia, ceñirse a unos límites muy claros en cuanto al género puede generar obras previsibles y poco atractivas para los espectadores. Y, por último, si centramos nuestra atención en las investigaciones teóricas únicamente, la clasificación puede quedar incompleta debido a la hibridación que sucede en la práctica. Sánchez Noriega hace referencia a las expectativas que el público tiene sobre las películas para establecer la clasificación genérica. Para el autor lo importante es que el género funcione como guía sobre las emociones de los espectadores y sobre lo que estos encontrarán en una determinada película. En su libro Historia del cine de 2002, ofrece una lista de categorías en las que se puede clasificar una película. Esta clasificación ofrece una tipología básica que engloba desde la acción (real o animada) hasta los formatos, su adecuación a la realidad, las características técnicas, etc. En resumen, basa su clasificación en cuatro criterios de clasificación:

- Según las expectativas que generan en el público.
- Según la época de producción.
- Según los temas.
- Según el tratamiento.

Así, Sánchez Noriega (2002: 98 – 101) propone no complicar la clasificación y sugiere tres bloques de géneros:

-**Géneros canónicos:** Son los considerados géneros mayores (Drama, melodrama, comedia, western, ciencia ficción, terror...) El criterio principal que sigue para definir este primer grupo de géneros son las expectativas que

estos generan en el público. Sus fronteras están poco definidas por lo que es necesario que cada género canónico se especifique en subgéneros que lo limite.

-Géneros híbridos: Son películas que comparten dos o más géneros canónicos (dramedia, comedia musical, etc.). Este tipo de género son especificaciones de los géneros canónicos con suficiente desarrollo como para considerar que son independientes de los géneros originarios.

-Intergéneros: Comparten distintos géneros canónicos, pero no tienen ni el desarrollo ni la aceptación de los híbridos. Además, no pueden ser considerados subgéneros porque no tienen origen en un género concreto ya que se basan en una temática o una estructura, como por ejemplo el cine de mujeres.

De otra parte, nos encontramos con el autor estadounidense Robert McKee que afirma que los géneros no tienen que ver con estudios o clasificaciones. Para el autor es el público el verdadero experto sobre los géneros y el encargado de clasificar unas y otras obras según su propia experiencia. Esta afirmación, que está muy unida a las conclusiones de Sánchez Noriega, representa un reto para los creadores y la industria que han de procurar satisfacer las expectativas de los espectadores. La industria audiovisual ha desarrollado un sistema de subgéneros que se basan más en la práctica que en teorías y que parte de la diferencia entre temas, eventos y valores. McKee propone en su libro *Story* (1997) una serie de géneros y subgéneros en los que se mezclan los tipos de tramas junto con las temáticas o más bien en estructuras ya que según el autor cada género impone una serie de reglas en el diseño de las historias. (McKee, 1997: 80 - 86)

1. Historias de amor: El subgénero de la salvación de un amigo, buddy salvation, se sustituye por la salvación de la persona amada, romantic love.
2. Películas de terror: Divididas en tres subgéneros. Uncanny, si la fuente del terror está sujeta a una explicación racional; supernatural si la fuente es un fenómeno irracional; super-uncanny, si la obra mantiene el suspense entre las dos posibilidades.
3. Épica moderna: Se basan en el individuo contra el estado.
4. Western.
5. La guerra: Aunque estas películas dan lugar a otros subgéneros.
6. Tramas de maduración: Crecimiento del personaje.
7. Tramas de redención: Se basa en un cambio moral, de bueno a malo.
8. Tramas de castigo: El bueno se vuelve malo y es castigado por eso.
9. Tramas de prueba: La voluntad se enfrenta a la tentación.
10. Tramas de educación: Ocurre un profundo cambio, de lo negativo pasa a lo positivo.
11. Tramas de desilusión: El cambio profundo es al revés, de lo positivo a lo negativo.
12. Comedia: Sus subgéneros más importantes según McKee son la parodia, la sátira, la sitcom, la comedia romántica, el screwball, la farsa y la comedia negra.
13. Crimen: Los subgéneros del crimen varían dependiendo de quién haya presenciado el asesinato. Misterio de asesinato, detectives, gánster, thriller, espionaje, drama de prisión o el cine negro.
14. Drama social: Identifica un problema en la sociedad y a lo largo de la trama desarrolla una solución para el problema. Los subgéneros del drama social son el drama doméstico, político, psicológico o médico y el cine de mujeres.
15. Acción y aventura: Este género toma, en ocasiones, características de otros géneros como el de guerra o

los dramas políticos para utilizarlos de motivación para las acciones de sus personajes.

16. Drama histórico.
17. Biográfico: Hace referencia a una persona en concreto y a los hechos más importantes de su vida. Para completar este género se ha de sumar a características de otros géneros como por ejemplo el drama histórico, las tramas de castigo o la épica moderna.
18. Docu-drama.
19. Mockumental: Pretende estar basado en hechos reales, actúa como un documental o una biografía, pero en realidad todo es ficción.
20. Musical: Este género descendiente de la ópera presenta una realidad donde sus personajes cantan y bailan la historia que se cuenta.
21. Ciencia ficción: Son obras que presentan escenarios futuros hipotéticos que están modificados por la ciencia, la tecnología o el caos.
22. Deportivo: Este género es fuente para tramas de maduración, redención o educación.
23. Fantasía: En este género el autor juega con el tiempo, el espacio, la naturaleza y lo sobrenatural para crear un escenario que poco tiene que ver con el mundo real. Generalmente el género de fantasía se mezcla con la acción, el amor o la maduración de los personajes.
24. Animación: Puede ofrecer cualquier tipo de género, pero con dibujos.
25. Film de arte: Son el tipo de películas que pretenden salir de lo estereotipado y de los géneros convencionales, pero no hay historias que no se hayan contado antes ya. Este tipo de películas retoman géneros como las historias de amor o el drama político desde la perspectiva de dos subgéneros el minimalista y el antiestructuralista.

4.3 GÉNEROS Y FORMATOS TELEVISIVOS

La aplicación de las clasificaciones que hemos comentado antes en el mundo televisivo, así como la definición que se ha dado de género y sus ramificaciones, puede resultar complicado. La relativa “juventud” de este medio supone que en la actualidad haya, todavía, una gran deficiencia de investigaciones y por tanto de contenido teórico propio. Como medio distinto al cine, la televisión tiene una serie de características propias y unas dinámicas de producción, distribución y consumo muy distintas. Por esta razón no podemos aplicar directamente la teoría de géneros desarrollada para el cine como el cine no aplicó la teoría de géneros literarios, sino que se basó en ella para modificarla y adaptarla a sus necesidades concretas. Tal y como apunta Altman en su estudio sobre los géneros cinematográficos que ha sido ampliamente desarrollado anteriormente, “incluso en los casos en que un género tiene una existencia anterior en otros ámbitos, su homónimo cinematográfico no nace como un simple préstamo extracinematográfico. Es necesaria una recreación” (Altman, 2000:64). Partiendo de esta afirmación no es de extrañar que se asuman “teorías establecidas en el estudio de las artes y medios de comunicación anteriores y de cuyas influencias bebe, en gran medida, la televisión. Además, tal y como apunta Bignell: “This is appropriate since some of the most established television genres derived from types found in other media” (Bignell, 2004: 114). Según Casey en Genre:

“The television industry utilises genres classification not only as a shorthand means scheduling, targeting and maintaining popularity, but as a whole organising principle in the case of genre based television channels. [...] But television is also primarily organised around time-slots and no traditional division between ‘fiction’ and ‘faction’”.

(Casey, 2000: 135-137).

Sin embargo, otros autores como Mitell opinan que el género es un concepto “omnipresente” en el medio televisivo, no sólo permiten etiquetar un producto si no también organizarlo según una parrilla televisiva, identificar canales temáticos, ser instrumento para los críticos televisivos y en las preferencias de la audiencia, etc. En palabras de Casetti y Di Chio el medio televisivo es “complejo y elusivo” (1999: 13). Por un lado, es “un dispositivo tecnológico productor de información y de espectáculo, una realidad económica e industrial, un instrumento de influencia y de poder [...] que incide en el ritmo de nuestra vida” (Casetti y Di Chio, 1999: 13) Esta disparidad de funciones y ámbitos de investigación que engloba la televisión es uno de los elementos de complejidad a los que se refieren los autores y que dificulta la creación de categorías genéricas fiables y ajustadas a la realidad. Por otro lado, y continuando con la definición de Casetti y Di Chio, es un medio elusivo porque “no se puede aislar de lo que tiene alrededor” (Casetti y Di Chio, 1999: 14). La televisión es “una ventana hacia el mundo puesto que su programación presenta, en muchos casos, referencias metadiscursivas, de modo que son sus propios contenidos los que nutren a otros” (Dafonte, 2010: 140) Todo esto influye de manera significativa en la configuración de los géneros televisivos.

Para realizar una clasificación de géneros televisivos próxima a la realidad y al mismo tiempo funcional que emane de las ya estudiadas y realizadas en el ámbito literario y cinematográfico es necesario hacer hincapié y analizar en primer lugar las diferencias entre uno y otro medio en lo referente a tres aspectos:

1_ Modelo de negocio: Basado en la audiencia y los anunciantes. La audiencia repite una serie de patrones de consumo de productos televisivos que hace predecible su conducta. El modelo de negocio está muy ligado al siguiente aspecto definitorio del medio televisivo, la distribución del contenido y su consumo, ya que los anunciantes deciden donde invierten según la audiencia de un programa en concreto y el tipo de audiencia que tiene. Por ejemplo, las denominadas soap operas tienen este nombre porque eran productos dedicados al público femenino y con mucha popularidad por lo que los anunciantes de productos de limpieza copaban los cortes publicitarios de estas ficciones. Según el estudio realizado por Infoadex sobre la inversión publicitaria en España durante el año 2013, la televisión sigue siendo el primer medio por volumen de negocio, llevándose el 40% de la inversión publicitaria de los medios convencionales (prensa, radio, televisión e internet) Aunque ha experimentado un decremento, la inversión real estimada es de 1. 703, 4 millones de euros según este estudio.

2_ Modelo de distribución y consumo: Tal y como destaca Dafonte en su artículo sobre las dificultades de aplicación de la teoría del género a la televisión “mientras que al espectador de cine se le ofrece un producto único e individual, al espectador televisivo se le presenta una parrilla de programación por canal y se le concede una extrema facilidad para cambiar de un producto a otro en un instante” (Dafonte, 2010: 135). Esta descripción que realiza el autor del consumo televisivo se refiere a la televisión tradicional y excluye las nuevas tendencias de televisión a la carta o a través de internet de los productos televisivos, sobre todo ficciones. En la actualidad este tipo de consumo es muy popular, como ejemplo tomemos Netflix, una plataforma de pago que ofrece todos los capítulos de sus ficciones para que le espectador lo consuma como y cuando lo desee sin tener que esperar al nuevo capítulo cada semana. Aun así, y asemejándose este tipo de consumo al del cine, la estructura de las obras sigue teniendo grandes diferencias y su clasificación genérica continúa siendo distinta en muchos aspectos. Retomando la definición de Dafonte del consumo tradicional de productos televisivos cabe señalar que las parrillas televisivas están diseñadas para captar la atención del público. Siguiendo esta pauta podemos encontrarnos con un consumo vertical (es decir, a lo largo del día, manteniendo el flujo del público entre los distintos programas del mismo canal) o un consumo horizontal (a lo largo de la semana o de la temporada lo que hace referencia a la fidelidad del espectador a un programa en particular). Por tanto, la distribución del contenido no atiende a criterios genéricos sino más bien a los ritmos de vida de la audiencia y las preferencias de esta. A las horas de la comida (desayuno, comida, cena) nos encontramos con géneros informativos y por las mañanas con programas de entretenimiento como los magazines orientados en principio a un público femenino que es el que históricamente consumía televisión en esas horas.

3_ Fragmentación del discurso televisivo: Según escribió González Requena en su libro El discurso televisivo. Espectáculo de la postmodernidad, “la fragmentación no indica desorganización, sino más bien continuidad y orden” (González Requena, 1992: 31-33) La realidad es que todo el complejo mundo de la televisión está fragmentado empezando por los cortes publicitarios, continuando por la división en capítulos o temporadas de los programas, siguiendo por los elementos de continuidad que dividen los propios programas como las cabeceras y terminando por la división en franjas horarias de la parrilla televisiva. Como señalábamos antes mediante las palabras de Dafonte, el cine es un contenido único concebido para su consumo continuo. Cada obra es una unidad autónoma y de sentido completo con una duración determinada. En cambio, los programas o ficciones en la televisión están insertados en una estructura mayor que busca la fidelidad del espectador. Por esta razón un espectador puede consumir sólo ciertos fragmentos de un programa o simultanear el visionado o incorporarse tarde con la

emisión ya empezada. Ésta fragmentación tanto voluntaria por parte de la industria como involuntaria por parte de la audiencia es muy importante a la hora de crear una ficción y de clasificarla según un género o un formato concreto. Por ejemplo, la división en capítulos de las ficciones televisivas nos da tres formatos supragénicos como son las series, las miniseries y los telefilms, cada una con unas características y estructuras propias.

En esta inmensa complejidad de necesidades por parte de la industria y los espectadores, ¿Dónde quedan los géneros que hemos conocido en el cine y la literatura? Una de las frases más manidas sobre la televisión es que es un medio que puede informar, formar y entretener. Esta afirmación sobre la televisión marca los grandes macrogéneros: el informativo, el cultural / divulgativo, el entretenimiento y la ficción. Dentro de cada uno encontramos formatos que tienden a la hibridación y la mezcla de unos a otros. En el mundo televisivo nace un nuevo concepto ligado al de género, el formato. Saló apunta en su libro *¿Qué es eso del formato?* (2003) que el formato es “el desarrollo concreto de una serie de elementos audiovisuales y de contenido que conforman un determinado programa y lo diferencian de otros” (2003: 13), en otras palabras, “es el caparazón, el empaque o la estructura en el cual se ve envuelto el contenido” (Saló, 2003: 15). A partir de esta definición de Saló, Ángel Carrasco Campos, en su artículo *Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones* publicado en la revista MHCJ nº1 (2010), considera que el formato es un “conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permite su distinción y diferenciación con respecto a otros programas sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno como criterio de demarcación” (Carrasco Campos, 2010: 180) Lo interesante de esta última definición es el matiz final que elimina de las características definitorias del formato el contenido, lo que facilita la categorización. Por tanto, el género sería un concepto amplio dentro del cual se encuentra el concepto de formato. Según Rincón “la televisión se produce en la perspectiva de los géneros, pero se comunica a través de los formatos” (Rincón, 2006: 54). Ahí estriba la importancia que este concepto adquiere en el mundo televisivo y que lo hace diferenciarse aún más de las definiciones y clasificaciones propuestas para el cine ya que “los géneros, entonces, son los modelos abstractos. Los formatos, los modelos concretos de realización” (López Vigil, 2000: 126) y así hay que tener en cuenta ambos conceptos a la hora de establecer una clasificación válida. Sánchez Noriega hace la siguiente clasificación de géneros y formatos televisivos en su libro *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2006: 648-649):

GÉNEROS	FORMATOS	
INFORMATIVO	-Avance informativo. -Boletín de noticias. -Telediario. -Debates.	-Reportajes. -Entrevistas. -Documentales.
FICCIÓN	-Cine. -Telefilm. -Sitcom.	-Telenovela. -Serie. -Miniserie.
ENTRETENIMIENTO	-Programas deportivos. -Musicales. -Magacines	-Concursos. -Reality Show.

Tabla 3: Clasificación de géneros y formatos. Sánchez Noriega (2006: 648 - 649).

Estos tres grandes géneros tienen en común:

- El espectáculo:** Todos los programas están pensados para ser vistos y atraer la atención de la audiencia.
- Personalización:** El protagonista siempre es el ser humano o sino la humanización de animales o casas. El género con más personalización de los tres es la ficción.
- Fragmentación:** Todos los programas están fragmentados ya sea mediante cortes publicitarios, secciones u otros elementos como la cabecera. Centrándonos única y exclusivamente en la producción de ficción para la televisión los géneros como la comedia, el drama, la ciencia ficción serían los temas de los formatos que establece la fragmentación de la ficción en el medio televisivo, es decir de las series, miniseries y telefilms.

Siguiendo la clasificación de Noriega y según el Proyecto Media, que depende del Ministerio de Educación Cultura y Deporte, el género de ficción en la televisión “es el modo de presentar una historia inventada de forma que el público llegue a creerla o sentirla como una verdad momentánea” (Palacios Arranz, 2007: apartado 8.1). Dependiendo de diversos factores entre los que se encuentran la serialidad y la voluntad continuadora del mismo encontramos distintos formatos de ficción:

-**Cine:** La televisión es la última ventana donde se emiten los estrenos de cine. Desde los años 80’ se sigue un modelo de distribución o ventas de explotación en el que las grandes productoras de cine siguen ciertos pasos para sacar la mayor rentabilidad a sus películas. El último paso es su venta a las cadenas de televisión para que sean emitidas en abierto. Como estas obras no están pensadas para televisión, sino que su emisión corresponde a criterios de explotación no se prestará más atención a este tipo de producto.

-**Telefilm:** Relato autoconclusivo en una sola entrega con un metraje y un presupuesto menor que las películas

-**Miniserie:** Relato fragmentado autoconclusivo estructurado en pocos capítulos que no tiene intención de ir más allá de una temporada.

-**Serie:** Producto televisivo complejo y heterogéneo ya que dentro de esta categoría podemos encontrar distintas temáticas, estructuras narrativas, recursos estéticos y estrategias de producción. La gran diferencia con una miniserie es que su duración depende del éxito y la aceptación que tenga entre la audiencia por lo que no está sujeta a criterios narrativos como en las miniseries.

Por tanto, en la ficción de televisión nos encontramos un primer nivel de diferenciación dependiendo si la obra es seriada o no lo es. Tras esto podemos centrarnos en la temática. Habitualmente en la ficción seriada encontramos series o miniseries cómicas o dramáticas, entendiendo estas categorías como lo hizo Aristóteles. Es decir, el drama hace referencia a la acción y suele conllevar un desarrollo de los hechos con consecuencias más profundas y con un desenlace triste y la comedia sería un género más ligero donde prevalecen los finales felices. Dentro de ambos géneros encontramos distintas temáticas como por ejemplo el terror, la ciencia ficción, la temática histórica, los musicales, etc. que sirven para enmarcar las historias en un contexto y una situación comunicativa concreta que hace que cada obra sea distinta. Dentro de estos géneros tendríamos los formatos con unas características de producción, emisión, duración y creación propias. En España, dentro de las miniseries podemos encontrar miniseries de tres capítulos, miniseries dramáticas o miniseries antológicas. En cuanto a los formatos de las series encontramos fundamentalmente cuatro tipos: el serial, la serie dramática, la dramedia y la sitcom.

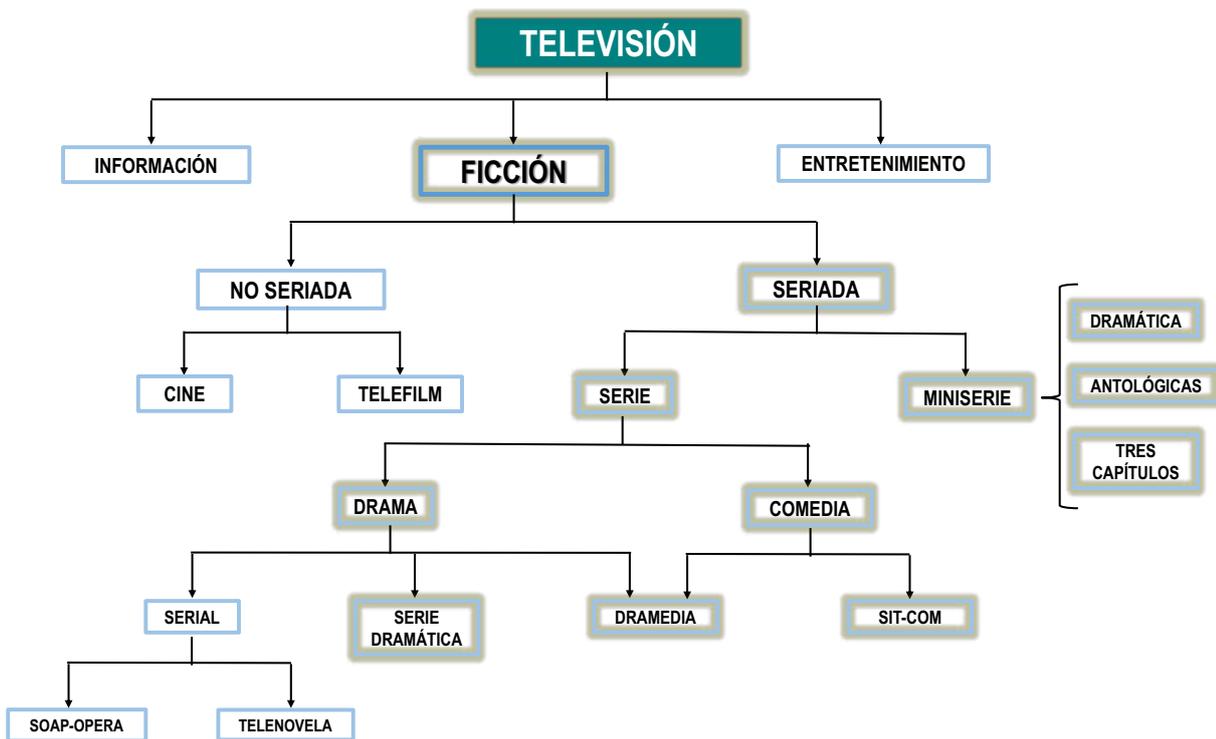


Figura 11: Esquema sobre los géneros y formatos de televisión. Elaboración propia.

Por tanto, el género dentro del mundo de la televisión constituye esquemas discursivos si nos referimos al ámbito de la industria y la producción, en cambio, en el ámbito del consumo los géneros son guías de lectura para la audiencia. En concreto, el género de la ficción se considera el género televisivo preferido por los espectadores ya que “la ficción televisiva es un producto con mayor flexibilidad ya capacidad de adaptación a las nuevas rutinas y costumbres vitales del espectador” (De Castro, 2008: 148). Así se lo demuestra el siguiente gráfico publicado en el País el 9 de mayo de 2013, donde se observa la presencia mayoritaria del género de ficción en prácticamente la totalidad de las televisiones generalistas españolas.

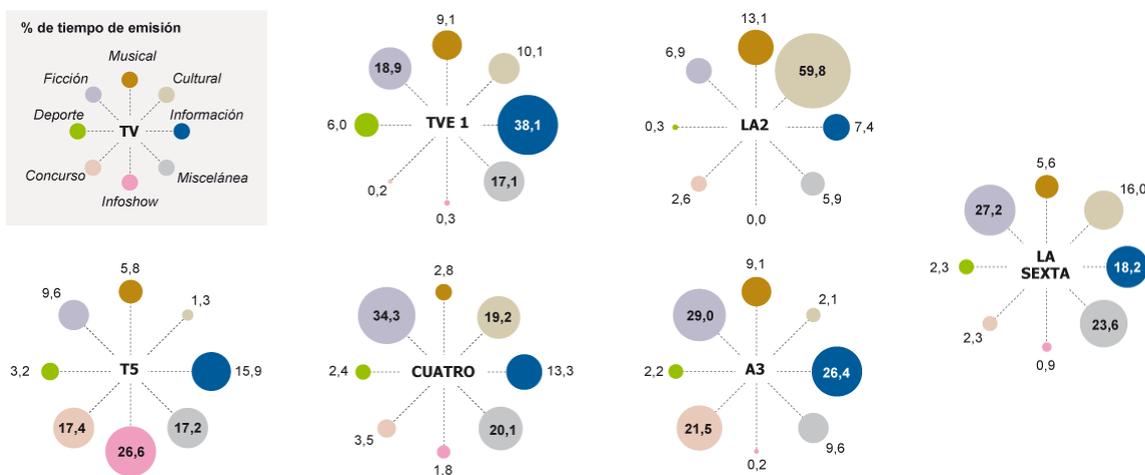


Figura 12: Presencia de los géneros de televisión según la cadena en España. El País, 9 de mayo de 2013.

4.3.1 LAS MINISERIES

La definición de miniserie como género es un tanto ambigua, “se considera una derivación finita del serial, es decir, que a nivel narrativo su argumento se encadena de un capítulo a otro y no tiene el propósito de prolongarse indefinidamente” (Cascajosa, 2006: 11). Esta es la principal característica que la diferencia de la serie, la búsqueda de una conclusión final, pero a la vez esto es lo que hace que en ocasiones se confundan miniseries y telefilms fragmentados. De hecho, la Ley General de la Comunicación Audiovisual 7/2010 no hace una diferenciación clara a este respecto. Dicha ley, en su artículo 2, define el telefilm como “la obra audiovisual unitaria de ficción, con características creativas similares a las de las películas cinematográficas, cuya duración sea superior a 60 minutos e inferior a 200 minutos, tenga desenlace final y con la singularidad de que su explotación comercial esté destinada a su emisión o radiodifusión por operadores de televisión [...]. Cuando sea oportuno en razón de su duración, podrá ser objeto de emisión dividida en dos partes” (Ley 7/2010 Art. 2. 19). Por otra parte, define las miniseries como “Aquellas películas para televisión que, por razón de su duración, puedan ser objeto de emisión dividida en dos partes y que, cuando tenga lugar su emisión en estas condiciones, la duración conjunta de estas películas no supere los 200 minutos” (Ley 7/2010 Art. 2. 20). Por tanto, en el presente trabajo se aplicarán otras definiciones y elementos que diferencien estos dos tipos de ficción televisiva como por ejemplo la propuesta por Cascajosa. Pero definir una miniserie sólo por el número de capítulos y su intención de concluir también puede confundir y hacer pensar que series como por ejemplo 24 son miniseries cuando no lo son. “Según Stuart Cunningham una miniserie es un programa de duración limitada que tiene más de dos y menos de trece capítulos” (Cascajosa, 2006: 11). Pero basándonos en esta definición también quedarían fuera producciones que aun siendo miniseries tienen más de 13 capítulos. Para la Academia de las Artes y las Ciencias de la Televisión de Estados Unidos “una miniserie se basa en un único tema o línea argumental que se resuelve dentro de la pieza y que consiste en dos o más episodios con un tiempo de emisión de al menos cuatro horas” (Cascajosa, 2006: 12).

Por tanto, las miniseries son un formato de ficción destinado a su emisión en televisión habitualmente en horario de prime-time, con una duración mínima de tres episodios, una unidad narrativa ya sea en su conjunto o por episodios y con una intención finita que la diferencia de la serie de larga duración. Basándonos en estas características encontramos tres tipos de miniseries en el panorama televisivo español:

-MINISERIES DE TRES CAPÍTULOS: En la frontera entre la miniserie y el telefilm. Suelen tratar sobre sucesos históricos o de actualidad. La historia tiene una duración superior a 200 minutos y se fragmenta en tres entregas que pueden ser consecutivas o a lo largo de varias semanas. A nivel formal la estructura narrativa de este tipo de miniseries suele ser muy similar a la organización de una película. Dividida en tres actos, los capítulos acaban en algún giro de la trama para mantener la intriga del espectador hasta la siguiente entrega. O bien, si son de carácter histórico, pueden tratar en cada episodio un espacio concreto del acontecimiento que narran.

-MINISERIES DRAMÁTICAS: Desarrollan una historia de ficción en un número limitado de episodios, habitualmente entre 6 y 12, y no van más allá de una temporada. En este caso, la estructura narrativa es muy similar a la composición que se hace en las series de larga duración con la salvedad del final, que es cerrado. Los capítulos también se estructuran en varios actos para que al final tengan algún tipo de giro de guion que cierre algunas tramas y mantenga el interés de los espectadores. Aunque, a diferencia de las series dramáticas, estas miniseries

no suelen trabajar con muchas subtramas, sino que siguen una trama principal que se mezcla con pequeñas tramas secundarias que revelan datos de los personajes principales.

-MINISERIES ANTOLÓGICAS: En España lo habitual es encontrarnos con miniseries que comparten una temática, pero cada capítulo es independiente, como por ejemplo Cuéntame un cuento (Antena 3: 2014) o Black Mirror (Chanel 4: 2011-?). Pero también hay ejemplos de miniseries antológicas que desarrollan una historia diferente en cada temporada, pero con la misma temática. Este tipo de antologías están en auge en el mundo anglosajón, tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña encontramos formatos de este tipo como por ejemplo American Horror Story (FX: 2011-?). En lo referente a las miniseries antológicas más comunes en España, las que cada capítulo es independiente, a nivel formal, tiene estructuras narrativas típicas del cine: introducción, nudo y desenlace y personajes heterogéneos.

4.3.2 LAS SERIES DE LARGA DURACIÓN

En oposición a las miniseries, la serie de ficción se define como un formato de larga duración, es decir, con una intención de continuar más allá de un número cerrado de episodios. Además, es un producto destinado a ser emitido en televisión y con una serie de parámetros como son unos personajes fijos que se relacionan por medio de las tramas que dependiendo del tipo de serie son autoconclusivas, acaban en cada episodio, o se alargan durante toda la temporada. Otra diferencia con las miniseries son los decorados. Habitualmente las series tienen un número reducido de decorados debido a razones de producción, pero este factor también depende del tipo de serie a la que nos refiramos. Las sitcoms y dramedias suelen cumplir este estándar, en cambio las series dramáticas no tienen por qué desarrollarse únicamente en pocos decorados ya que la tendencia que viene de Estados Unidos es asimilar este tipo de series con las producciones cinematográficas con la diferencia de ser un producto fragmentado y destinado a su emisión televisiva. Por otro lado, este es el formato de ficción que mayores condicionamientos estratégicos comporta ya que suele ser uno de los productos estrella de las cadenas y crean unas señas de identidad únicas que permiten a los espectadores asociar la ficción con el canal que la emite. Es decir, el objetivo es que los telespectadores relacionen sin lugar a dudas Cuéntame cómo pasó (2001-?) con Televisión Española, Vis a vis (2015-2016) con Antena 3 o La que se avecina (2007-?) con Tele 5.

Como hemos podido observar, el género y la temática tienen un papel definitorio que distingue entre los distintos tipos de series y despierta distintas expectativas en la audiencia. Los más habituales son el género policíaco, el de profesiones o procedimental como por ejemplo médicos o abogados, la ciencia ficción, el género de acción o aventura y las series para adolescentes o para un público familiar. Retomando la clasificación aristotélica a la que ya hacíamos referencia antes, los géneros predominantes en la ficción televisiva son:

DRAMA

Drama deriva del griego *δράμα* que significa "hacer" o "actuar" y se puede definir como la representación de algún hecho específico de la vida cotidiana a través de unos personajes. Los primeros datos documentados de obras dramáticas datan del siglo VI a. C. Aristóteles dice en su Poética que la tragedia griega se desarrolló a partir del "ditirambo", unos himnos corales en honor al dios Dionisio. Según la tradición griega, Thespis, un director de coro del siglo VI a. C. creó el drama al separar, en un ditirambo, el papel del personaje principal del papel del resto del coro. Él hablaba y el coro respondía. Según Aristóteles el drama sólo necesitó un paso más para considerarse como un género independiente. Como género cinematográfico el drama presenta a uno o varios personajes en un momento de sus vidas dominado por el conflicto y busca provocar una respuesta emotiva en el espectador. La temática suele ser diversa, pero en general, este tipo de obras suelen basarse en temas trascendentes como por ejemplo la muerte, la intolerancia, los prejuicios, la drogadicción, la corrupción política, la sexualidad, el alcoholismo, etc. En ocasiones se cae en el error de equiparar la tragedia con el drama, pero, aunque ambos comparten temas similares, la tragedia siempre acaba con la muerte de uno de los protagonistas y en el drama no es un requisito indispensable. Desde un punto de vista etimológico el drama evoca acción y diálogo y esas son las premisas de las series dramáticas sin importar en que temática se encuadran, combinando aspectos trágicos con ligeros toques cómicos en ocasiones puntuales para desengrasar la narración

EL SERIAL.

Es el heredero más directo de la literatura folletinesca del siglo XIX y de los seriales radiofónicos, tanto por sus tramas recurrentes (historias de amor, falsas identidades, sustitución o cambio de hijos, lucha de clases, secretos...) como por su target femenino. De emisión diaria, habitualmente en horario de sobremesa. Tiene una trama central que se desarrolla a lo largo de las temporadas y sus episodios suelen tener un final abierto. Los seriales suelen tener una gran cantidad de capítulos ya que su emisión es diaria, por esa razón desarrollan tramas secundarias alrededor de la trama principal. La gran mayoría de este tipo de series trabajan el género del melodrama y siguen una estructura narrativa clásica (Inicio – nudo – desenlace). Dependiendo del país de origen, el serial, ha recibido distintos nombres: soap-opera para las de origen anglosajón y telenovela en Latinoamérica. Ambas podemos considerarlas las dos caras de una misma moneda, pero según el artículo de Eduardo Santa Cruz de la Universidad de Chile, “las diferencias son tan notables que podemos considerar las soap-opera y las telenovelas formatos completamente diferentes e independientes” (Santa Cruz, “Los modelos de la telenovela”, Universidad de Chile, 16-marzo-2006). Estos dos formatos comparten muchos elementos comunes, pero también tienen muchas diferencias generadas por la adaptación de cada formato a culturas y sociedades diferentes.

1_ SOAP – OPERA: Es un formato de ficción orientado a las amas de casa y suele emitirse en horario de mañana o sobremesa. Su nombre se debe a que la gran parte de los anuncios que se emitían en las pausas publicitarias de este tipo de series eran de productos de limpieza ya que su público era principalmente femenino. Los orígenes de este formato se remontan a la radio de los años 30, que casi dos décadas más tarde, en 1949, pasaron a ser parte de los contenidos de la televisión de la mano de *These are my children* de la cadena norteamericana NBC. A nivel formal la soap – opera tiene unas tramas abiertas las cuales se van modificando según la respuesta de la audiencia. Sus capítulos no son autoconclusivos y suelen jugar con finales abiertos y cliffhanger que enganchan al público. Su emisión es diaria, de lunes a viernes habitualmente, este carácter diario favorece la fidelización de la audiencia que se identifica con los personajes protagonistas. Como tónica general los personajes principales suelen ser mujeres a las que les persigue la desgracia. Por otro lado, los personajes secundarios pueden ser eliminados con facilidad dependiendo de las preferencias de la audiencia. Otra de las características principales del formato es la ramificación de las tramas y los numerosos cambios en el guion que hacen que no tenga un argumento planificado con un final concreto. Los capítulos suelen tener una duración aproximada de unos 50 minutos y tratan temas centrados en las relaciones humanas desde un punto de vista sentimental y a través de personajes estereotipados, fácilmente reconocibles por la audiencia.

2_ TELENOVELA: La telenovela guarda muchas similitudes con la soap-opera, pero si la primera es de origen anglosajón la segunda es el formato de serie de televisión típico de Latinoamérica, de hecho, representa el primer motor de la industria televisiva sudamericana. La telenovela ha creado su propio star system y debido a su gran popularidad su horario de emisión no se reduce al day time, como es lo normal en los seriales, sino que también se emite en prime time desplazando a otros formatos de ficción. El formato deriva de los seriales radiofónicos cubanos. La primera telenovela latinoamericana fue la brasileña *Tu vida me pertenece* del año 1951, realizada por la cadena TV Tupi de Sao Paulo. Las primeras telenovelas solían tener unos 20 capítulos en total con una duración de unos 15 minutos cada uno y se emitían en días alternos. Esta frecuencia de emisión sólo duró hasta mediados de los años 50 y a partir de ahí pasó a la emisión diaria. Con el tiempo la duración de los capítulos

también cambió y a partir de las producciones realizadas en los años 90 se pasó de 15 minutos a una media de entre 35 y 50 minutos dependiendo de la serie.

A nivel formal, la telenovela, emplea una estructura narrativa basada en una trama principal cuyo final está determinado de antemano, por lo que el número de capítulos suele estar definido desde el principio. A nivel de contenidos, una de las diferencias más notables entre ambos formatos es que el tema principal suele ser el amor romántico, llegándose a convertir en el motor esencial de la acción narrativa.

“El triunfo del amor al final de la narración se vive como recompensa siempre merecida [...] El amor triunfa por encima de todos aquellos impedimentos factuales (disputas familiares, conflictos de clase, intereses perversos de terceras personas...) que hacen serpentear o culebrear la trama [...] El formato establece un contrato explícito con la audiencia según el cual cabe esperar que se hará justicia poética”.

(Carrasco Campos, 2010: 186)

Para idealizar la relación romántica se recurre a menudo a un contexto histórico. Aunque, como hemos dicho, la acción es movida por el amor y priman los sentimientos, con el paso de los años se ha ido incorporando partes de comedia, más acción, etc. para hacer del formato algo más global y vendible a otros mercados. Los personajes suelen ser arquetipos estandarizados. Una pareja de jóvenes enamorados y una serie de villanos (pretendientes despechados, padres o abuelos despóticos, etc.) que se oponen al amor puro que representan los protagonistas. Uno de los ejemplos más destacables de los últimos años en lo que se refiere a telenovelas es Yo soy Betty: La fea (Colombia, RNC:1999-2001). En 2010 esta serie entró en el Libro Guinness de los Records como la telenovela más exitosa de la historia, con 22 adaptaciones por todo el mundo. (eldiario.com, 11/2/2010).

LA SERIE DRAMÁTICA.

Consideramos que es una serie dramática aquella que no gira en torno al humor como principal recurso discursivo. Suelen ocupar las horas de prime-time y en España incluso el late-night. Las principales técnicas narrativas que utiliza son el suspense y la acción. Los conflictos son el motor de las historias tal y como hace referencia el significado griego de drama, por tanto, no se basa únicamente en hechos trágicos y melodramáticos, sino que abarca una gran cantidad de temas, muy diferentes entre sí, pero con elementos narrativos y de producción muy similares. Como norma general encontramos a los personajes en situaciones que no suelen formar parte de la realidad cotidiana del espectador. A pesar de esto, los dramas siguen tomando como referencia la realidad. “El drama, como formato, se vale en sus contenidos de una realidad periférica, no cotidiana para la mayoría de espectadores” (Carrasco Campos, 2010: 188) pero que le es suficiente para dar verosimilitud a sus historias.

A nivel formal, la estructura de cada capítulo se basa en la estructura clásica de comienzo-nudo-desenlace, por lo que por lo general nos encontramos con capítulos autoconclusivos con algún cliffhanger al final del episodio que enganche al espectador para la siguiente entrega. En cada capítulo suele desarrollarse dos o tres tramas que se resuelven a lo largo de los 50 minutos que de medie suele durar cada entrega. En el mercado español la duración

de los capítulos para cualquier formato de prime time suele ser de unos 70 minutos ya que se busca rellenar toda la franja horaria con el mismo producto. Esta estructura de capítulos autoconclusivos es típica de series como por ejemplo CSI, aunque este tipo de series también cuenta con ciertos elementos de continuidad característico del serial que empezaron a incorporarse de forma sistemática en las series dramáticas desde los años 90. El uso de muchos elementos formales de las Soap- operas facilita la explotación comercial de las obras. Ejemplo de estos elementos serían las tramas abiertas que van desarrollándose poco a poco, capítulo a capítulo, el uso de cliffhanger o el carácter indefinido en lo referente a la duración del formato en el que no existe un final claro o concreto. Esta tendencia se ha ido acentuando hasta nuestros días y ahora encontramos dos tipos de series dramáticas:

-Las que siguen las **características originales** como por ejemplo series del tipo CSI que parten de historias resueltas mediante procedimientos de investigación, “series procedimentales” (Douglas, 2007: 52).

-Las que se han convertido en una **mezcla de seriales y series dramáticas** como por ejemplo Los Soprano, Lost o Juego de Tronos, es decir series noveladas y con tramas muy densas. “Dana Walden, presidenta de la productora Twentieth Century Fox Television, declaró a The New York Times en octubre de 2006: ‘Esos programas acabaron colándose e en la parrilla. Todo el mundo quería series dramáticas de tramas complejas, lo que implica que la trama no se cierre en cada episodio’” (Douglas, 2007:52).

Actualmente, las series dramáticas son el formato más popular a nivel internacional llegando en muchos casos a niveles cinematográficos con ejemplos como The Leftovers (HBO: 2014-2017) o Juego de tronos (*Game of Thrones*, HBO: 2011-?) y su vitalidad “ha reinterpretado los géneros de toda la vida” (Douglas, 2007: 55) ya que la mezcla e hibridación de géneros es una de las premisas de las series de hoy en día. En nuestro país esta tendencia cinematográfica de las series dramáticas y de mezcla de distintos géneros con personajes más profundos está comenzando a coger forma con ejemplos tan notables como Pulsaciones (Antena 3: 2017) que siguen las características del drama norteamericano, exceptuando la duración de cada episodio. Entre los géneros más comunes en España encontramos las series de profesiones, los dramas familiares e históricos, las series adolescentes y el género policíaco.

Las características de las series de máxima audiencia son:

- Largos arcos de personajes: Los personajes aparecen a lo largo de muchos capítulos por lo que es importante buscar una profundidad en ellos más que seguir el prototipo del viaje del héroe y que cambien a lo largo de la narración.
- Tramas paralelas: Las series dramáticas trabajan con dos tipos de tramas: las que se desarrollan a lo largo de muchos episodios y las que concluyen en cada episodio.
- Suelen estar estructuradas en cuatro, cinco o seis actos, separados por los cortes publicitarios, aunque en España no suelen seguir estas interrupciones formales por actos.
- Relaciones complejas entre los personajes.
- Grupo de actores heterogéneo.
- Referencias a temas polémicos de la actualidad.

COMEDIA

También reservadas para un horario nocturno, las comedias describen, intelectualmente deformados, aspectos de la vida cotidiana. Su finalidad es provocar la risa en el espectador a través de personajes arquetípicos con un desenlace feliz y optimista. La comedia, como género, se desarrolló hacia mediados del siglo V a. C, las obras cómicas más antiguas que se conservan son las de Aristófanes. Al que los guionistas y dramaturgos actuales le deben “el modelo ancestral de la ridiculización de cualquier intriga o situación social” (Cano, 1999, 62). Su comi-cidad consistía en una mezcla de ataques satíricos a personalidades públicas de la época, chistes escatológicos y parodias aparentemente sacrílegas a los dioses griegos. En el siglo IV a. C se convirtió en el género dominante de la ficción en la Grecia Clásica. Con la expansión de la cultura griega gracias a las conquistas de Alejandro Magno la comedia evoluciono hacia formas más locales con temas basados en los conflictos familiares, el amor o el dinero. Siguiendo las palabras de Forero (2002, 129) entendemos la tragedia como “la caída de un personaje noble”. Pero en la comedia estas caídas se repiten una y otra vez y al espectador le gusta porque se ríe de las desgracias de los personajes y de alguna forma se siente superior a ellos, aunque “simpatizamos con esos per-sonajes porque ellos hacen lo que nosotros querríamos hacer, pero reprimimos (Forero, 2002, 129)

Por regla general, el género de la comedia se suele presentar en el mundo televisivo a través del formato de las **sitcoms** en sus distintas variantes. En España encontramos tres formatos típicos que dependen del tiempo de duración de los capítulos. Según Toledano y Verde (2007: 110) la duración media de una sitcom son 24 minutos con un solo corte publicitario. Pero, debido a las necesidades del mercado español por lo general encontramos en nuestro país comedias que llegan hasta los 70 minutos y ocupan toda la franja de noche. Por tanto, para estas sitcoms más largas hay que adaptar estructuras y temas típicos del drama, pero tratados de forma humorística. Por último, en España también es habitual encontramos con comedias de sketches sobre todo en la franja final del prime time, justo después del informativo de noche. Este tipo de comedias son un conglomerado de chistes y pequeñas historietas que suelen durar aproximadamente media hora. La norma no escrita de las sitcoms de 30 minutos termino con la serie norteamericana *Crazy like a fox* (1984) de la CBS. Esta serie es una comedia con tintes dramáticos sobre un inspector de policía que investiga asesinatos junto con su hijo. Por lo general las comedias tratan hechos dramáticos como si fueran cómicos. En España tenemos el ejemplo de *Aida* (Tele 5: 2005-2014). La protagonista es una mujer divorciada con tres hijos y ex alcohólica. Por diferentes razones se ve obligada a vivir con su madre, una actriz fracasada, y su hermano pequeño, ex drogadicto que está enamorado de la mejor amiga de la protagonista, una prostituta de lujo. Este punto de partida no es para nada cómico pero el tratamiento que hacen las situaciones y la vida en general si lo es. A partir de aquí nos encontramos con una especie de gran familia desestructurada llena de infidelidades, abandonos, actitudes racistas, desalojos, etc. Que colocan a los personajes en situaciones muy complicadas y dramáticas, que unen la realidad social y el humor y de las que in-tentan salir de una forma loca e hilarante.

LAS SITCOMS.

Es uno de los formatos que más éxito tiene entre la audiencia. Su origen lo encontramos en los seriales radio-fónicos de la década de los 20. Durante estos años se fijaron las principales características del género. La BBC

británica la define como “una comedia para televisión que presenta el mismo conjunto de personajes en cada episodio, en situaciones divertidas que son similares a las de la vida cotidiana” (López, 2008: 17). La primera sitcom concebida para la televisión fue *I love Lucy* a principios de los años 50. Esta serie “asentó una nueva forma de trabajo: integraba calidad con presupuestos pocos elevados” (Cascajosa, 2006: 32). Por tanto, las sitcoms son el formato televisivo más barato ya que tiene pocos actores, pocos escenarios y el proceso de post-producción es relativamente simple ya que no suelen hacer uso de elementos como por ejemplo los efectos especiales. Aun así, en Estados Unidos los actores mejor pagados son los protagonistas de las sitcoms. Por ejemplo, los cinco actores de *Friends* llegaron a cobrar un millón de dólares por capítulo.

Con la inspiración de *I love Lucy* las nuevas comedias de situación, que nacieron a mediados del siglo XX, eran como actuaciones humorísticas filmadas en directo, enlatadas y emitidas en una televisión que se estaba definiendo a sí misma, y el resultado fue muy bueno ya que dominaron las parrillas televisivas durante décadas (Álvarez de Armas, 1989:74). Saló (2003: 182) define las sitcoms como unas ficciones con “pocas escenas, gags continuos, pocos decorados y planos comodín” que sirven como transición entre las tramas. Por tanto, no es un producto excesivamente costoso para las televisiones y en además tienen un gran éxito entre el público. Por lo que las sitcoms son, a menudo, el buque insignia de las televisiones comerciales. Como consecuencia de este éxito encontramos que las temáticas que abordan las sitcoms es muy amplia. Vilches recoge un estudio de Arthur Hough en el que explica el desarrollo de la sitcom entre 1948 y 1978 y como fueron modificándose los temas o universos que trataban (Vilches, 1996: 152-153):

-Sitcoms domésticas o domcom:

- Familia tradicional (1948 – 1955).
- Familia nuclear (1955 – 1965).
- Familia excéntrica (1965 – 1975).
- Familia social (1970 – 1978).

-Sitcoms no domésticas:

- Primeras comedias (1948 – 1955).
- Comedias militares (1955- 1970).
- Comedias de negocios (1960 – 1965).
- Comedias de fantasía (1965 – 1970).
- Comedias rurales (1960 – 1970).
- Comedias de aventuras (1965 – 1970).
- Comedias de grupos profesionales (1970 – 1978).

Otros autores como Roca recogen los nombres propios de cada sitcom dependiendo de la temática que abordan (Roca,1995: 61):

-Domcoms: Comedias domésticas centradas en las vidas de familia.

-Kidcoms: Comedias sobre niños y adolescentes.

-Couplecoms: Sobre una pareja o dos personas y su relación.

- Corncoms:** Comedia sobre el mundo rural que en Estados Unidos es muy popular.
- Ethnicoms:** Centradas en un grupo étnico en particular.
- Carecoms:** Reflejan el mundo laboral.

Pero esta clasificación está basada en las producciones norteamericanas por lo que la idiosincrasia española obliga a adaptar esta clasificación y añadir nuevos tipos a la clasificación anterior. Natxo López propone la siguiente clasificación (2008: 26):

- Comedia familiar:** Desarrolla conflictos cotidianos con los que el espectador se ve identificado. Al ser familiar cubre un amplio espectro de edad.
- Comedia coral:** Como por ejemplo *vidas*. Este tipo de sitcom divide el protagonismo entre un amplio número de personajes principales.
- Comedia con vehículo estrella:** Construida alrededor de un actor o cómico que es la estrella de la ficción.
- Comedia profesional:** Sus tramas giran alrededor de un ambiente de trabajo.
- Comedia social:** Tiene una intención más o menos evidente de denuncia a través del humor.
- Comedia racial:** Ciertas sitcoms dirigidas a un grupo étnico en particular.
- Comedia generacional:** Destinada a un público con una franja de edad muy marcada como por ejemplo el adolescente.
- Comedia fantástica:** Basa su comicidad en la mezcla de elementos fantásticos con elementos cotidianos.

A nivel formal, las sitcoms suelen tener una estructura abierta ya que su duración no está condicionada a contar una historia concreta por lo que los personajes principales y las tramas pueden ir modificándose según la aceptación que tengan entre el público. Además, cuentan con personajes estereotipados y muy reconocibles por la audiencia, con arcos de transformación circulares o sin ningún tipo de transformación. En cuanto a las tramas, aunque lo habitual es que sean cortas, que se resuelvan en el mismo capítulo, en España son habituales tramas de largo recorrido típicas de los seriales y las series dramáticas para que se pueda sostener unos capítulos tan largos. Es el “más difícil todavía”, como dice López, que apunta que esta larga duración influye en la calidad del resultado final y “obliga a aumentar el número de tramas, a estirar los conflictos o bien a recurrir a la mezcla de drama y comedia” (López, 2008: 24). Por tanto, es común ver en las comedias españolas elementos de continuidad como por ejemplo las relaciones amorosas o el uso de situaciones dramáticas tratadas desde un punto de vista cómico como por ejemplo el abandono. Aun así, los capítulos son autoconclusivos, en los que se cierran y abren dos o tres subtramas a excepción de la trama principal que se desarrolla a lo largo de la temporada y une unos capítulos con otros. Esta característica es una de las más importantes que define por completo el formato de la sitcom. Gordillo destaca que esta estructura es la que hace, junto a los estereotipos, que los personajes sean predecibles y provoquen la risa en el espectador. Estas repeticiones son lo que se conoce como “running gags”.

“Puede repetirse exactamente igual o bien que cada nueva repetición conlleve una ligera novedad. [...] Si se consigue que funcione bien, suelen tener mucho éxito y fidelizan al espectador, que está esperando oír su frase favorita o que su personaje haga ese gesto tan divertido”.

(López, 2008: 183 – 184)

La risa enlatada es otra de las características definitorias del formato. López cuenta que la primera vez que se descubrió el efecto que producía la risa en la audiencia fue en un programa de radio de 1932 presentado por el cómico Eddie Cantor. EL presentador asistió a la grabación del programa con el sombrero de su mujer y aunque al público que había se le pedía que guardara silencio, ese día no pudieron contener las carcajadas. “La sorpresa llegó cuando los productores del programa vieron que las audiencias habían aumentado notablemente, con lo que se descubrió el efecto contagioso de las risas ambientales” (López, 2008: 21). Pero la base de este formato es el dialogo. Fonseca (2009: 120 - 140) da una serie de consejos a este respecto:

- Ritmo e ingenio:** El ritmo es esencial en las sitcoms ya que los gags son una parte esencial de su estructura narrativa. Lo ideal es conseguir un ritmo constante con picos de humor que bajan de intensidad para al poco tiempo volver a subir.
- Explotar las **contradicciones** de los personajes.
- Explotar el **idioma:** Los argots, los modismos, las palabras mal dichas o las que tienen un doble sentido son un recurso muy poderoso para crear comicidad y también una identidad a la serie.
- Explotar los temas de **actualidad:** La sitcom es el formato de ficción seriada más próximo a la vida real que se muestra de una forma exagerada y deformada.
- Explotar la situación: Es necesario crear una buena **situación cómica** para que los diálogos tengan más intensidad cómica.
- Una **pizca de drama** para ayudar al desarrollo de la acción.

DRAMEDIA

Este tipo de ficción, aun siendo un formato, ha reformulado los géneros de drama y comedia aunado las características más populares de ambos y creando un formato más completo. Hay autores como Carrasco Campos que consideran que la dramedia es un formato que pertenece al género de la comedia ya que para él el componente dramático en estas obras es secundario. Sin embargo, basándonos en las series catalogadas en este tipo de formato observamos que, dependiendo de cada obra, el componente es mayor o menor. Por esta razón, en el presente estudio la hemos colocado a medio camino entre el drama y la comedia. En España es uno de los formatos más exitosos del prime time ya que está diseñado para aunar en un solo producto las virtudes de los dramas y las comedias creando así un “entretenimiento total”. García de Castro (2003: 154) describe la dramedia como la aglomeración de elementos narrativos de distintos formatos como por ejemplo el star-sistem de las telenovelas, las tramas de largo recorrido de las series dramáticas y el uso de gags, la ridiculización o exageración de algunas situaciones y estereotipo de determinados personajes propio de las comedias. Por eso, la dramedia “es uno de los formatos potencialmente más adictivos y atractivos para la audiencia, puesto que actúan conjuntamente, aunque en diferentes planos, la continuidad interrumpida y el dramatismo de las tramas de largo recorrido propias del drama y el entretenimiento divertido de las audiencias a través de bromas, chistes y personajes propios de las comedias de situación” (Carrasco Campos, 2010: 193).

El concepto de dramedy americano es muy diferente al español. En Estados Unidos la dramedy es una síntesis mezclada con tramas de acción de una duración aproximada de media hora por capítulo. Se considera una derivación de la serie dramática por la ubicación del relato en espacios exteriores. Una de las precursoras de la dramedy americana fue Super Agente 87 (1965-1970) de la NBC. En España, la serie que inauguró este formato fue Médico de familia (Tele 5: 1995-1999). Fue la primera en entrelazar tramas cómicas con otras melodramáticas basadas en los problemas familiares y del entorno laboral de los protagonistas. Saló destaca que las necesidades del mercado español llevaron a los productores y directores a idear un formato como la dramedia. “Desde un punto de vista del guion es muy complicado escribir drama puro durante más de cuatro minutos y por eso lo llenaron con tramas cómicas inventando el género de la dramedia española”. (Saló, 2003:229). Médico de Familia no solo fue el primer ejemplo de dramedia española, sino que también estandarizó unos modos de producción que, a posteriori, también se han aplicado a otros formatos (Diego y Pardo, 2008: 52 – 53):

- Aumento de la duración de los capítulos: De 60 a 90 minutos.
- Guion en tres actos estructurados según los cortes publicitarios.
- Utilización de estudios de audiencia para evaluar la aceptación de los personajes y las tramas por parte de los espectadores.

Suele seguir la estructura típica de las series dramáticas, pero incorporando elementos, mediante personajes o situaciones cómicas, que le quitan peso a la narración. Además, en cada capítulo se desarrollan dos o tres tramas autoconclusivas y una trama principal que le da continuidad como sucede en los seriales. Desde el punto de vista narrativo se construye esta serialidad propia de formatos como las telenovelas con el que también comparte las complejas tramas llenas de enredos como es el caso de Águila Roja (TVE: 2009-2016). Sus contenidos se nutren de la vida cotidiana como por ejemplo los conflictos familiares, las traiciones sentimentales, las tensiones sexuales no resueltas, etc. Estos conflictos se solucionan por la vía cómica o dramática dependiendo de los propósitos y las necesidades narrativas. La duración media es de entre 50 y 75 minutos, y se graba sin público no risas entalladas a diferencia de las sitcoms. Además, también tiene mayor número de decorados tanto interiores como exteriores. En cuanto a los personajes, solemos encontrarnos con repartos corales, aunque siempre se basan en una pareja protagonista. El reparto coral de los personajes es otra de las virtudes de este formato ya que al tener una gran variedad de personajes de distintas edades y segmentos sociales llega a un target mucho más amplio.

MARCO TEÓRICO-PRÁCTICO

CAPÍTULO 5:

JUSTIFICACIÓN Y

PROPUESTA

DEL ANÁLISIS

Antes de entrar en formulaciones y estructurar el análisis que se llevará a cabo en las siguientes páginas, es necesario aclarar dos cuestiones. En primer lugar, ¿por qué analizamos? Y, en segundo lugar, ¿qué significa analizar una obra audiovisual? Vale (1982: 182) apunta que “en general, se supone que sólo el editor de un relato, el productor, el ejecutivo, el corrector de argumentos o los doctores en guion practican el análisis de los guiones”. Entonces, el análisis en este contexto estaría fuera de lugar. En cambio, Gómez Tarín (2006) justifica el deseo de analizar como un problema hermenéutico inherente a la actividad espectral. Por tanto, la única intención que podemos encontrar para realizar un análisis de estas características es una investigación docente o una crítica orientada a la comprensión de un universo tan amplio como es la ficción serial televisiva y que quede representada en una muestra de las posibilidades que este objeto de estudio tiene.

“Si analizar es dar solución a un problema -orientación matemática- a partir de la práctica de un método mediante el que partimos de una solución, formulada mediante hipótesis, que, en el caso del texto filmico, está realmente ante nosotros mismos (el film es la propia solución del problema hermenéutico planteado), tal como sugiere Jacques Aumont (1996: 26), parece que es precisamente la ejecución de una determinada metodología la que asegura y garantiza la entidad cualitativa del análisis”.

(Gómez Tarín, 2010: 15)

Aumont (1988) afirma que la actividad analítica es la cosa más normal, al menos al realizarla de una manera no sistemática. “La mirada que se proyecta en un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen” (Aumont, 1990: 19). Por tanto, el análisis ha de estar acompañado de una mirada crítica y un método sistemático basado en la teoría. Porque no tendría sentido para la fase práctica de esta investigación centrarse solo en uno. En palabras de Bordwell, puede que “una teoría simplemente ofrezca percepciones que pueden guiar la interpretación del crítico” (Bordwell, 1995: 22).

“El crítico informa y ofrece un juicio de apreciación, mientras que el analista debe producir un conocimiento. [...] (Pero) el análisis ni define las condiciones y medios de la creación artística, aunque pudiera contribuir a esclarecerlos, ni aporta juicios de valor, ni establece normas. [...] Cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis [...]; pero al mismo tiempo ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo de modelo general o de teoría”.

(Aumont, 1990: 22-23)

Casetti (1990) define el análisis de un film “como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.” (Casetti, 1991: 17). En suma, el análisis es un recorrido que consiste en montar y desmontar el objeto de estudio para averiguar cómo es su funcionamiento, cómo han de encajar todas las piezas para llegar al producto final. Este recorrido que propone Casetti es un camino que nos llevará a una profunda visión no solo de una ficción en particular, sino de la industria de la ficción televisiva en España en general. El fin al que aspira este análisis es a reconocer y comprender mejor lo que es una ficción serial en televisión. En primer lugar, identificando cada elemento que la compone y en segundo lugar

uniendo y entendiendo cada uno de esos elementos que en conjunto es lo que la hace única y la convierten en un todo. Ambas acciones son las que definirán este análisis.

A la hora de enfrentarnos al análisis de una ficción podemos basarnos en distintos enfoques. Genette (1972) parte del análisis narratológico de los elementos que componen el relato. Odín (1988) hace una aproximación semiopragmática al análisis basándose en la importancia que tiene el espectador y sus reacciones dentro del proceso de visionado de la ficción, lo cual ha de considerarse como el fin último en la creación de las obras de ficción. Metz (1988) y Casetti (1990) parten de un punto semiológico que se sitúa en un nivel más próximo a la enunciación. Y Sánchez Noriega parte de modelos gramaticales, semióticos y actanciales inspirados en la corriente estructuralista. Otra perspectiva es la que propone Mckee (1997) que parte de la segmentación de la obra mediante la técnica del *découpage*. Es decir, dividir la obra en secuencias y planos para utilizarlo como elemento descriptivo de la acción narrativa de la obra (Sánchez Noriega, 2002: 717). Además, se puede incorporar a estos enfoques una visión psicológica, una contextualización histórica o el análisis de los elementos audiovisuales que completan el total de la obra. Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (Gómez Tarín, 2010:25).

“Otra operación fundamental es previa al desarrollo de la interpretación (mejor, su condición indispensable). Se trata de la aplicación de dos paradigmas organizativos que tienen que tenerse siempre presentes: el primero, la existencia en el texto fílmico de un principio ordenador, impone unas reglas morfológicas y sintácticas que provienen del estatus inherente al film en cuanto producto sometido a las vicisitudes de un contexto (tipo de producción, género, nacionalidad, etc.) y que fuerza ciertas direcciones de lectura, un modo de ver y leer (Carmona, 1993: 55); el segundo, el gesto semántico, ligado a la mirada concreta que el espectador proyecta sobre el film (en este caso la del analista), que condicionará todo el proceso de lectura e interpretación de acuerdo con una elección individual no exenta de influencias contextuales e intertextuales”.

(Gómez Tarín, 2010: 38)

“El texto está inerte hasta que el lector, oyente o espectador entra en contacto con él y actúa” (Bordwell, 1995: 19). Esta interacción es la que provoca el análisis encaminado a entender su significación más profunda y no solo comprender una obra, sino interpretarla. Este hecho ha de partir de una previa deconstrucción para después reconstruirlo y generar un nuevo conocimiento relativo al objeto de estudio. Por tanto, es necesario tener en cuenta una serie de aspectos objetivables (como son la propia obra y su estructura, el entorno productivo y su recepción por parte de los espectadores), aspectos no objetivables (los recursos narrativos y su punto de vista) y aspectos subjetivos (interpretación global de la obra) (Gómez Tarín, 2010: 22). En este sentido, el proceso de análisis que propone Sánchez Noriega consta de cuatro fases (Sánchez Noriega, 2002: 61):

- 1º. Recolección de los datos del análisis y plasmarlos en una ficha técnico artística y en la descripción del contexto productivo en el que se enmarca la obra.
- 2º. Reconstrucción del texto fílmico mediante la segmentación del relato y una sinopsis argumental.

3º. Análisis de los elementos formales de la obra ficcional y su temática.

4º. Interpretación intersubjetiva.

Metz apunta en su obra *Lenguaje y cine* (1971) que el análisis tiene que ver con dos hechos: el hecho cinematográfico y el hecho filmico.

“Esta distinción [...] posee el gran mérito de proponer el film como un objeto ya más limitado, menos indomable, que consiste principalmente, por contraste con el resto, en un discurso significativo localizable, frente al cine que constituye un complejo más amplio, en cuyo seno, sin embargo, predominan con fuerza tres aspectos: el tecnológico, el económico y el sociológico”.
(Metz, 1973: 31).

Comenzar con el análisis de una pequeña muestra representativa de los formatos estrella en prime time facilitará parte del conocimiento necesario para llegar al objetivo final de la tesis, lograr una perspectiva global del actual escenario de la ficción televisiva española en las primeras décadas del siglo XXI. Por tanto, es pertinente prestar atención tanto al hecho filmico (la dimensión discursiva), como al hecho cinematográfico (la dimensión sociológica, más próxima a los estudios de recepción y a las dimensiones económicas y tecnológicas del fenómeno). Basar el análisis únicamente en el enfoque narratológico o semiótico del relato supondría perder otros aspectos que definen igualmente a las series de televisión. Porque este objeto de estudio, igual que otras manifestaciones culturales como por ejemplo las novelas, las películas, los mitos, los cuentos o las obras teatrales, es “siempre, y siempre al mismo tiempo, un objeto cultural total y un objeto en cierto modo exiguo desde el punto de vista de la producción general de una sociedad” (Metz, 1973: 38). Para que un análisis sea completo ha de contemplar todas estas variantes ya que las series de televisión son:

“Una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución”.

(Aumont, 1990: 8).

Igualmente importante es el hecho estético de la obra. En la actualidad existen dos conceptos que definen este aspecto: la calidad y el éxito. El éxito es una de las metas que cualquier autor, director o productor en el mundo audiovisual busca con insistencia. Pero la base para que un producto tenga éxito es abstracta. No existe una fórmula infalible para que una ficción sobresalga por encima de las otras y tampoco debemos basar el éxito en los índices de audiencias. “Si un programa tiene un alto índice de audiencia se asume que satisface el interés y necesidades de los espectadores” (García Avilés y León, 2002). La noción de calidad, igual que la de éxito, se presta a una valoración subjetiva debido a la gran disparidad de criterios técnicos, artísticos y profesionales. “Puede decirse que existen tantas perspectivas profesionales sobre la calidad como profesionales que trabajan en la producción de programas” (Albers, 1996: 103). Por consiguiente, el éxito y la calidad sólo pueden ponerse de relevancia “en relación con unos criterios estéticos presentes, con más o menos claridad, en la mente de quien juzga” (Metz, 1973: 34).

El principal problema con el que nos enfrentamos a la hora de analizar obras audiovisuales, tanto cinematográficas como televisivas, es que son objetos de estudios difícilmente dominables. Es decir, se desarrollan externamente a nosotros y no existe ninguna interacción directa con las obras. En segundo lugar, también debemos tener en cuenta la perspectiva con la que nos acercamos a la obra como analistas. Analizar una obra no consiste en verla y describirla, es necesario un proceso de descomposición que llegue hasta los resortes mínimos de la obra en cuestión y luego se recompongan para llegar a ese “todo significativo”. Otro de los problemas que se presentan a la hora de analizar las series de televisión es que, en ocasiones, no son un texto cerrado, ya que algunas de las propuestas aún están en emisión. Este es uno de los problemas más graves ya que no se puede precisar con exactitud todos los elementos porque todavía están en desarrollo y evolución. Como afirma Aumont, “el análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar” (Aumont, 1990: 46). En este sentido, el autor se plantea si se ha de hacer un análisis total de la obra o por el contrario centrar la atención en determinados aspectos que en su conjunto puedan inscribirse en un análisis más global, al menos potencialmente. Como ya se ha explicado en el apartado de metodología, este trabajo parte del todo, el contexto general de producción, hasta centrarse en lo particular de cada formato ejemplificándolo en doce ficciones. El análisis general de esta selección de series también se concentrará en un análisis más minucioso de temporadas y capítulos concretos utilizados a modo de ejemplo de las características definitorias de los formatos. Aunque es preciso señalar que esta muestra no constituye una prueba ratificatoria del total de las ficciones seriadas en España, sí es un acercamiento a la producción y sus características. El valor detallista que tiene analizar un segmento concreto es innegable. Procurar hacer un análisis total, de cada escena, de cada capítulo, de cada temporada es una especie de utopía que se alargaría demasiado en el tiempo y no aportaría un conocimiento del objeto de estudio mucho más fiel. “Gracias a este aumento de la precisión, el fragmento del film se convirtió en un rentable sucedáneo [...]: una especie de muestra, de extracción, a partir de la cual se podía analizar el todo del que ha sido extraída” (Aumont, 1990: 113).

A la hora de analizar debemos tener presentes una serie de errores para que el discurso resultante del análisis sea lo más riguroso posible. El primer error grave que considera Aumont es considerar el análisis fílmico como una ciencia experimental en la que los principios propuestos por la teoría se representan de modo comparable entre unas obras y otras. El análisis de obras de ficción “no trata de lo repetible, sino de lo infinitamente singular” (Aumont, 1990: 46). Aunque el análisis ha de tener en cuenta el sentido de serialidad y, por tanto, de recurrencia en las ficciones de cualquiera de los elementos que la componen, aunque sin perder de vista otro valor fundamental para evaluar el progreso de la ficción seriada en España, los valores de originalidad y ruptura de cada una de ellas. Otro de los grandes errores que se comenten a la hora de analizar es juzgar que todo está en la forma o aplicar conclusiones externas a la propia obra o no considerar estos condicionamientos del contexto en el que se enmarca la obra. “Su posición frente al texto no debe permitirle nunca olvidar su entidad como espectador y toda una serie de condicionamientos contextuales e intertextuales que promueven inferencias de todo tipo y generan permanentes deslizamientos del sentido” (Gómez Tarín, 2010: 27). Por último, es necesario antes de plantear un análisis tener en cuenta la noción de código del lenguaje audiovisual porque sin ella también podríamos cometer graves errores de forma en el análisis ya que este concepto se relaciona con todos los aspectos de la obra audiovisual, desde los elementos más básicos hasta las estructuras.

5.1 LOS CÓDIGOS

La tradición semiótica ha denominado códigos a los diferentes sistemas de significación que conforman el lenguaje cinematográfico. Pero este concepto puede resultar algo confuso o abstracto. A este respecto, Umberto Eco (1986: 164 - 188) reflexiona sobre las dos acepciones de este concepto. Por un lado, nos encontramos con los códigos que designan una correlación que hace corresponder para cada término un significado y un significante como el código morse; por otro, encontramos códigos institucionales o lo que el autor entiende como un conjunto de reglas que confieren un orden interno a determinadas estructuras. “Correlational codes seem to obey the equivalence model, whereas institutional codes seem to obey the inferential one” (Eco, 1986:166). Esta segunda acepción del término código es la que más se aproxima a las teorías cinematográficas. Para diferenciar ambas, Eco utiliza el término código exclusivamente para el primer sentido, el segundo lo nombra como “s-code” o structural code. La interpretación semántica de un s-code afecta a la segmentación en ciertos elementos o criterios que tienen intrínsecos un código de correlación. “The difference between a language (as a code) and an s-code is clear: a language correlates the units of an s-code taken as the expression plane to the units of another s-code or more taken as the content plane” (Eco, 1986: 171).

Fijando la vista en los códigos del lenguaje cinematográfico en concreto es importante insistir en el carácter convencional de la relación entre lo que vemos y oímos (un sonido ambiente, un plano o una sucesión de planos, un tipo de cromatismo o iluminación, etc.) y la información que eso transmite al espectador. Esto serían los códigos de correlación que define Eco, pero también encontramos los s-code en el lenguaje cinematográfico, y por extensión en el televisivo, cuando hablamos de las reglas que siguen las estructuras narrativas de las obras. Como ya hemos apuntado anteriormente, una de las grandes aportaciones de Metz (1971) fue definir el lenguaje cinematográfico como un conjunto de códigos que se activan para construir un film. La significación de cada código de correlación, como por ejemplo el de los planos, está inevitablemente unido al resto de códigos y esto es lo que conforma el s-code cinematográfico. Por tanto, es necesario hablar de códigos en plural y no en singular, porque el lenguaje cinematográfico es una combinación de “diversos tipos de significantes (imágenes, música, ruidos, palabra y textos) y diversos tipos de signos (índices, iconos y símbolos)” (Casetti y Di Chio, 1991: 73).

El uso de los códigos en el análisis ha sido repasado por teóricos como Casetti y Di Chio (1990), Marie (1975) u Odin (1990). Marie no denomina códigos sino inventario de parámetros que se han de tener en cuenta a la hora del análisis. Por su parte, Casetti y Odin siguen el trabajo iniciado por Metz. La clasificación que propone Odin (1990: 139) es la siguiente: códigos filmicos no cinematográficos, códigos filmicos cinematográficos y códigos mixtos. Esta clasificación apela a que, en realidad, la ficción audiovisual en general, aglutina tanto elementos específicos presentes solo en estas obras, pero también otro tipo elementos pertenecientes a otras teorías que no son cinematográficas como por ejemplo la construcción de los personajes desde la perspectiva de la psicología, y aun así son esenciales para el significado total de la obra. Aunque la noción teórica de código es muy grande su dimensión práctica puede ser, en cierta manera, cuestionable. Aumont y Marie afirman que “el principal interés que reviste dicha noción es, precisamente, su universalidad, la misma está lejos de constituir un instrumento que se muestre como inmediatamente eficaz” (Aumont y Marie, 1990: 105). Esta dificultad del uso de los códigos en un análisis se debe principalmente a que los códigos nunca parecen de forma pura ni en la teoría ni mucho

menos en la práctica. “Si el texto fílmico es el lugar, es también su lugar de constitución. Un film contribuye a crear un código, desde el momento en que lo aplica o utiliza” (Aumont y Marie, 1990: 106). Esta afirmación entronca con otro problema y es el de la ruptura o ausencia del código que, bien utilizado, aporta a las obras valores de originalidad. Pero sí resulta interesante cuando nos referimos a obras hechas en serie como las producciones de televisión, ya que ese valor de repetición de los códigos de un determinado género, por ejemplo, son definitorias, en principio, para su éxito. Uno de los grandes ejemplos, que ya ha sido apuntado en varias ocasiones, del uso del código en el análisis es el propuesto por Metz en su “gran sintagmática” que une la teoría con la práctica.

El estudio del código realizado por Casetti y Di Chio (1990) también es interesante. Estos autores parten de la definición de Eco y establecen tres tipos de códigos: el de correlación, el de correspondencias y el institucional. “Solo por la presencia de estos tres aspectos, y por su presencia simultánea, pueden funcionar verdaderamente un código” (Casetti y Di Chio: 1991: 72). Pero, en la línea de Aumont y Marie, los elementos que componen una obra audiovisual pueden tener más de una significación. Al respecto, Casetti y Di Chio afirman que a pesar de esta debilidad “en el cine existen conjuntos de posibilidades bien estructurados, en los cuales los elementos tienen valores recurrentes, y a los que se pueden hacer referencias comunes” (Casetti y Di Chio, 199X: 73). La clasificación de los códigos realizada por estos dos autores corresponde al análisis audiovisual de la obra, por lo que quedan fuera todos los elementos relacionados con la textualidad como el tratamiento de los personajes, el tiempo o el narrador, aunque su aparición está implícita dentro de algunos de estos aspectos como por ejemplo la colocación del sonido (in/off/over) en relación a la figura del narrador. (Casetti y Di Chio, 1991: 76 – 112).

CÓDIGOS TECNOLÓGICOS DE BASE: Son los que definen directamente el medio y los encargados de diferenciar por ejemplo el cine de la televisión y hacen referencia a las especificaciones técnicas como por ejemplo la cadencia de fotogramas, el tipo de pantalla, el tipo de soporte (digital o analógico), etc.

<ol style="list-style-type: none"> 1. Códigos del soporte. 2. Códigos del deslizamiento. 3. Códigos de la pantalla. 	<ul style="list-style-type: none"> -Sensibilidad. -Formato. -Cadencia. -Dirección. -Superficie. -Luminosidad.
--	---

CÓDIGOS VISUALES: Estos códigos, a diferencia de los anteriores, no son específicos del cine o la televisión. Tienen un carácter más universal que no solo comparten los medios audiovisuales, sino que ponen en contacto a este arte con otros como por ejemplo la fotografía o la pintura. Los códigos visuales hacen referencia a la descomposición e interpretación de la imagen desde sus aspectos más básicos (reconocer que un dedo es un dedo) hasta aspectos más abstractos que ligan con la cultura y la interpretación de los espectadores de determinados aspectos. Los más interesantes para este estudio son los códigos icónográficos y de la composición icónica que regulan la construcción del espacio visual y afectan al aspecto narrativo de este y otros elementos como por ejemplo la información implícita que la imagen y su composición dan de los personajes. Aquí también entran en juego el segundo grupo de códigos visuales que proponen Casetti y Di Chio: los fotográficos. La perspectiva, el tipo de encuadre y de plano dan mucha información y sirven como narrador de las historias, obligando al espectador a fijar su mirada y su atención en determinado elemento o personaje cuando la historia así lo requiere. El tercer grupo de los códigos visuales es el referido a la movilidad uno de los rasgos definitorios de las obras audiovisuales por lo que son una serie de códigos comunes a todas las obras. Estos códigos están vinculados a dos tipos de hechos: el movimiento en la imagen (proffilmico) y el movimiento de la imagen o la cámara.

ICONICIDAD	<ol style="list-style-type: none"> 1. Denominación y reconocimientos icónicos. 2. Transcripción icónica. 3. Composición icónica. 4. Códigos iconográficos. 5. Códigos estilísticos. 	<ul style="list-style-type: none"> -Presentación. -Distorsión. -Figuración. -Plasticidad.
FOTOGRAFICIDAD	<ol style="list-style-type: none"> 1. Organización de la perspectiva. 2. Márgenes del cuadro. 3. Modos de filmación. 4. Formas de iluminación. 5. Blanco y negro / Color. 	<ul style="list-style-type: none"> -Escala. -Campos y planos. -Grados de angulación. -Grados de inclinación.
MOVILIDAD	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tipos de movimiento de lo profílmico. 2. Tipos de movimiento efectivos de la cámara. 3. Movimientos aparente de la cámara. 	

CÓDIGOS GRÁFICOS: Estos códigos recogen todos los elementos escritos que están presentes en la obra audiovisual, no en su proceso de creación. Estos elementos proporcionan cierta información que la imagen por sí solo no da, como por ejemplo las cortinillas con diálogos en el cine mudo (didascálicos), los títulos que sitúan la acción por ejemplo si se ha producido un salto temporal, los textos que aparecen en la obra en forma de nota, por ejemplo y que pertenecen al universo diegético de la historia e incluso los subtítulos de las películas en versión original.

1. Formas de los títulos.
2. Códigos didascálicos.
3. Formas de los subtítulos.
4. Formas de los textos.

NATURALEZA DEL SONIDO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Voces. 2. Ruidos. 3. Música.
COLOCACIÓN DEL SONIDO	<ol style="list-style-type: none"> 4. In /off / over.

CÓDIGOS SONOROS: Estos códigos están unidos inevitablemente a la imagen y es esta, por ejemplo, la que determina la colocación del sonido dependiendo de si aparece en ella o no.

CÓDIGOS SINTÁCTICOS O DEL MONTAJE: Estos códigos regulan la asociación del resto de códigos, es decir, son los nexos, y pueden activarse a dos niveles: dentro de las imágenes y entre las imágenes. En el primer caso actúan por simultaneidad, en el segundo actúan por progresión, asociación u organización de imágenes distintas y corresponden al montaje.

1. Asociaciones por identidad.
2. Asociaciones por analogía.
3. Asociaciones por proximidad.
4. Asociaciones transitividad.
5. Asociaciones por acercamiento.

5.2 INSTRUMENTOS Y TÉCNICAS

Con el objetivo de realizar el análisis dentro de unos parámetros lo más objetivos posibles, se utilizarán una serie de instrumentos que estandaricen el modelo de análisis que se seguirá para cada una de las ficciones. Aumont (1990: 55-91) define tres grandes tipos de instrumentos que se utilizan en el análisis de los films y pueden adaptarse a las necesidades de las series de televisión.

INSTRUMENTOS DESCRIPTIVOS.

Destinados a detallar los elementos narrativos, la puesta en escena o ciertas características de la imagen. Los instrumentos descriptivos más comunes son el *découpage*, la segmentación, la descripción de las imágenes y la utilización de gráficos y esquemas.

-EL DÉCOUPAGE es un instrumento de análisis destinado a la descripción del montaje y la narración. Habitualmente incluye parámetros como por ejemplo la duración de los planos o el número de fotogramas, la presentación de los personajes y su situación en el plano, el montaje, indicaciones sobre el uso de la música o el sonido. Este instrumento, al basarse en la fragmentación de planos es difícil de utilizar en algunas ocasiones. En este trabajo, este instrumento servirá para describir y ejemplificar determinados aspectos interesantes para el análisis, es decir, no se aplicará a la totalidad del capítulo analizado por considerar que la descripción exhaustiva de todos los planos no es necesaria para la consecución de los objetivos del análisis ya que, aun realizando una profunda descripción técnica de la totalidad de un capítulo solo sería una descripción parcial del total de la obra. Además, el instrumento del *découpage* porque los elementos que se estudian en este análisis van más allá de lo puramente audiovisual.

-LA SEGMENTACIÓN: Este tipo de descripción se refiere a las secuencias. Las secuencias son “la unidad e base del *découpage* técnico y la unidad e memorización y de traducción del relato fílmico en relato verbal” (Aumont, 1990: 63) o como lo define Metz: “un segmento autónomo” que se puede analizar como una oración. El gran problema de la segmentación es su delimitación, dónde comienza y donde acaba. La propuesta de Metz, aunque aclara muchas dificultades no tiene en cuenta aspectos como por ejemplo el sonido o la estructura interna del relato que también tiene mucho que ver con la significación de la obra ya que desde un punto de vista narratológico los sintagmas han de estar relacionados y puede que por sí solos carezcan de un sentido válido para el análisis.

-DESCRIPCIÓN DE LAS IMÁGENES: Esta técnica quizás sea una de las menos aplicables, en sentido estricto, al análisis que se realizará en este trabajo por dos razones fundamentalmente: la primera es por el componente subjetivo que acompaña a la propia descripción ya que es difícil abarcar con palabras todos los matices que puede transmitir una sola imagen; en segundo lugar, porque la imagen es solo una parte del universo diegético que se analiza y su descripción ha de entrar en contacto también con el resto de elementos narrativos, ya que de por sí, esta misma, los trasmite casi todos.

-CUADROS, GRÁFICOS Y ESQUEMAS: Son instrumentos, propiamente dichos, y no técnicas como se puede considerar a la descripción de imágenes, la segmentación y découpage. Los cuadros, gráficos y esquemas son una herramienta muy útil para resumir las conclusiones obtenidas de la aplicación de las tres técnicas anteriores y plasmar con claridad las relaciones internas entre los elementos de la obra analizada. Ya que es un elemento extremadamente flexible, su uso se acopla muy bien con las necesidades de análisis de este trabajo.

INSTRUMENTOS CITACIONALES.

Los dos instrumentos básicos que propone Aumont son el fragmento del film y el fotograma. El uso de este tipo de instrumentos dentro de un análisis es muy eficaz ya que ilustra momentos reseñables en el análisis. Pero es necesario no perder de vista el sentido total de la obra o extrapolar las conclusiones que se pueden sacar de un fragmento al total. El uso del fragmento frente al del fotograma es, en mi opinión, más ventajoso, ya que el fotograma despoja del sonido y el movimiento a la imagen. A pesar de esto, la imagen fija de un fotograma es muy útil para ilustrar las características físicas de los personajes o de la ambientación, describir el uso de los decorados, la iluminación, cromatismo o la composición. Aun así, “el fotograma es un mediocre instrumento en lo que se refiere al aspecto narrativo del film [...] y un instrumento muy peligroso si se pretende utilizar para una interpretación del film en términos de personajes y psicología” (Aumont, 1990: 85).

INSTRUMENTOS DOCUMENTALES.

Este tipo de instrumentos son muy interesantes porque aportan al análisis otra dimensión que se encuentra fuera de la pantalla, fuera del producto final que llega a los espectadores. Reflejan la forma de hacer y rodea el análisis de la obra de otro tipo de datos, como por ejemplo históricos o de recepción, que lo completan. Las posturas ante el uso de este tipo de instrumentos son muy variadas.

“La tendencia a privilegiar de manera absoluta el estudio interno e inmanente del film representa una legítima reacción contra la crítica de intenciones que solo se enfrenta al film en relación a un saber exterior. [...] El análisis en una perspectiva histórica más amplia, debe leerse sin duda como una reacción contra el excesivo ahistoricismo de ciertos análisis estructuralistas y de otro tipo”.

(Aumont, 1990: 89)

En lo que respecta a este estudio, el uso de instrumentos documentales será esencial por considerarse básico tanto la contextualización de las obras en su proceso creativo como la posterior aceptación por parte del público. Este análisis tiene como finalidad aportar una visión lo más nítida posible del panorama de la ficción seriada actual en España (los tipos de ficciones más habituales, sus procesos creativos, su temática más recurrente, etc.). Por esta razón, es imprescindible contar con elementos externos a la propia obra analizada para completar y enriquecer el análisis. Entre los instrumentos documentales podemos diferenciar dos grandes grupos: los generados previamente a la obra y los realizados a posteriori.

-ELEMENTOS ANTERIORES A LA DIFUSIÓN DE LA OBRA: Estos instrumentos son muy variados. Pueden ser los guiones originales utilizados en el rodaje, el plan de producción, los presupuestos, la biblia de la serie, el diario del rodaje, las escaletas o el découpage, por ejemplo. Pero también se consideran dentro de este grupo otro tipo de instrumentos como por ejemplo entrevistas a los miembros del equipo, documentos fotográficos o escenas eliminadas.

-ELEMENTOS POSTERIORES A LA DIFUSIÓN DE LA OBRA: En este grupo también podemos incluir las entrevistas, críticas, datos de las audiencias u otros estudios sobre la misma obra analizada. Menos las entrevistas a los miembros del equipo o actores, estos instrumentos han de considerarse fuentes secundarias y tratarlas con mayor precaución debido a la subjetividad de algunos de ellos como por ejemplo las críticas, otros estudios o incluso las entrevistas.

5.3 PROPUESTA DE ANÁLISIS

Históricamente los análisis fílmicos se han ocupado de tres grandes cuestiones que tienen que ver con el análisis de la representación fílmica, del relato y sus estructuras narrativas y del proceso comunicativo. Estas tres cuestiones serán abordadas en este análisis por considerar que una no es más importante que la otra a la hora de obtener una perspectiva general sobre las series de ficción en España y de sus personajes en particular. Antes de comenzar con el análisis, y con el objetivo de definir y describir lo más fielmente posible el objeto de estudio de esta tesis, se ha precisado cuales son los géneros y formatos más comunes en el horario de noche (prime time y late night) que es la franja horaria a la que pertenecen las ficciones que interesan a este estudio. Comenzar por una definición de lo que es el género y el formato es esencial para poder clasificar los tipos de ficción y así poder realizar un análisis más ordenador y obtener unas conclusiones más claras y objetivas. Las características de cada formato (serie dramática, sitcom, dramedia y miniserie) son definitorias para cada una de las obras. A priori, no son las mismas estructuras, ni el mismo tiempo de duración, ni la misma consideración de la obra como un producto unitario, aunque fragmentado, ni el mismo tratamiento de los personajes. Aunque pertenezcan a la misma industria, dependiendo del formato todo el proceso creativo y de recepción cambia. Una vez definido este punto, que aparece recogido tanto en la introducción de la tesis como en el capítulo 6 dedicado al contexto productivo, pasamos a describir brevemente cual será el sistema de análisis.

CONTEXTO PRODUCTIVO.

El primer paso de nuestro análisis consistirá en la contextualización y descripción del entorno productivo español en los últimos años. Desde una perspectiva neoformalista, David Bordwell (1995) ha teorizado sobre el análisis de los films y ha establecido unas premisas que son clave y entran en relación directa con la necesidad de establecer un contexto productivo previo al análisis de una obra particular. Este aspecto es necesario porque además está íntimamente relacionado con la lógica narrativa de cada obra y se relaciona con otros muchos elementos que la componen como por ejemplo el tiempo. Esta contextualización implica que:

“Los films son productos elaborados por una industria determinada, con intereses económicos e ideológicos concretos y se venden en un mercado específico; en consecuencia, sus condiciones materiales de presentación, distribución y consumo son las son en tanto en cuanto surgen de y circulan en el interior de una institución, socialmente aceptada, que incluye un canon historiográfico, una teoría y una crítica”.

(Carmona, 2010: 43)

Con esta definición en mente, el capítulo 6 corresponde a la justificación y contextualización de las ficciones seriadas haciendo uso de datos de audiencias, entrevistas con profesionales del sector y otros datos estadísticos recogidos en memorias y anuarios publicados por GECA. Este primer apartado es interesante porque es un resumen de la realidad a la que se enfrenta el sector. Tener en cuenta a la audiencia es un factor clave para explicar

la aceptación que los formatos tienen. También es importante conocer como es el público que ve series de televisión. Los relatos del siglo XXI han de contar que su audiencia es inteligente, capaz de anticipar la historia que están viendo y por tanto es importante que el autor haga uso de este elemento en su beneficio, creando obras más complejas que atraigan el interés de distintos públicos. Nos podemos encontrar con un público pasivo que ve la televisión sólo para desconectar de su día a día y que lo último que busca es ejercitar su mente. Y por otro lado nos encontramos con una gran parte de público que es activo y busca emociones y adelantarse a la mente de los guionistas y saber lo que pasará con las historias de los personajes por los que se ha interesado. A este tipo de público hay que darle más porque busca, entre otras cosas, sentirse inteligente y este es un reto para el éxito y la calidad de las ficciones de nuestro país, no defraudar a un espectador que siempre intenta ir más allá porque a esto es lo que le han acostumbrado las ficciones extranjeras, a encontrar un significado en lo más mínimo. Aunque Laswell afirma que no existe un público pasivo, si no indiferente a los contenidos que se tratan, en la industria del entretenimiento y en particular de las ficciones televisivas entenderemos que un público es pasivo si no busca una participación en el desarrollo de la historia.

Desde un punto de vista teórico, este apartado sobre la recepción de las series de televisión partirá de la teoría de usos y gratificaciones que estudia la relación entre los mensajes mediáticos y su audiencia. La primera aproximación que se hizo hacia la audiencia fue durante la década de los 50, cuando comienza la Mass Communication Reserch en Estados Unidos. Laswell fue uno de los pioneros en este tipo de estudios, aunque centro sus investigaciones en como afectaban los mensajes políticos en la formación de la opinión pública. El autor norteamericano hablaba de dos fases en el proceso comunicativo: la primera corresponde al medio de comunicación, el comunicador lanza su mensaje y se produce un impacto cuando el público recibe ese mensaje, es en este momento cuando comienza la segunda fase del proceso que pasa del medio de comunicación a la audiencia. Entre los usos propuestos por las investigaciones norteamericanas encontramos la información, la educación, la promoción, la divulgación, la persuasión y el entretenimiento. El público recibe estos contenidos y los interpreta según unas predisposiciones básicas como la identidad, el grupo social, los gustos, la ideología, la moral, la identificación o la imagen que tienen de sí mismo cada individuo.

En la década de los 80 nace el término pleasure dentro de los estudios de recepción para explicar el placer o disfrute que experimenta el público al ver algún tipo de género de entretenimiento (series, películas, concursos...) en el medio televisivo. *Reading the romance. Women, patriarchy and popular literatura* de Janice Radway fue la obra que en 1984 incorporó el concepto de pleasure en los estudios de recepción. La autora aplica este concepto a las novelas románticas en un intento por explicar porque las mujeres eran asiduas lectoras de este tipo de ficciones literarias. Siguiendo esta dinámica pero ya en el marco televisivo es importante destacar el estudio de Ien Ang sobre la telenovela Dallas (1978 - 1991) (*Watching Dallas. Soap opera and the melogramatic imaginattion*, 1985). En otra rama encontramos estudios desde la psicología que apuntan al disfrute emocional o sensorial como la clave para el consumo de unos determinados productos televisivos y no otros. "Sin embargo, ninguno de estos trabajos ha tratado el gusto como tema central de sus investigaciones" (Grandio, 2009: 140 en *Comunicación y sociedad* nº2). La profesora María del Mar Grandio propone en su artículo *El entretenimiento televisivo* (*Comunicación y sociedad*, nº2, 2009) un estudio de audiencias desde la noción del concepto del gusto, pero "¿Qué significa que un programa guste a su público?" (Grandio, 2009:140) El término "gusto" tiene distintas connotaciones y definiciones, la mayoría están relacionadas con un objeto bello que se percibe a través de los sentidos. La rae tiene

numerosas acepciones de “gusto” y define el término como el “placer o deleite que se experimenta con algún motivo, o se recibe de cualquier cosa; facultad de sentir o apreciar lo bello o lo feo; manera de apreciar las cosas cada persona y la afición o inclinación por algo”. Entender el término como placer estético o la belleza de algo fue muy habitual durante el siglo XVII. “En la actualidad cabría sugerir un concepto del sentido de gusto entendido como taste dentro de los parámetros de una nueva cultura popular que protagonizan, sobre todo, los productos propios de la denominada televisión de culto y la televisión popular de calidad” (Grandio, 2009: 144)

En la cultura popular, con la televisión como su representante más llamativo, el concepto de gusto queda relegado en lo que denominaron alta cultura. Pierre Bourdieu, Roland Barthes, Arthur Berger o Stuart Hall han profundizado en la cultura de la televisión y concluyen, desde distintas disciplinas investigadoras, que la cultura popular está vinculada a lo masivo, y es propia del pueblo mientras que la high culture es por definición exclusiva, minoritaria y propia de las élites sociales. “Las reflexiones imperantes sobre la materia mostraban incompatible cualquier tipo de concepto de gusto en la cultura propia del público general. [...] La Escuela de Frankfurt ya perfilaba a una audiencia masificada como la víctima de los medios de comunicación capitalistas” (Grandio, 2009: 143). Según Bourdieu la dicotomía entre alta y baja cultura radica en la estructura social del gusto. Este autor habla en su libro *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (1983) de tres niveles culturales del gusto: “gusto legítimo”, “gusto medio” y “gusto popular”. “El buen gusto era propio en exclusiva de una clase intelectual que consumía productos de la alta cultura. El resto de la ciudadanía estaría sometida a la vulgarización e irreflexividad de la masiva cultura del pueblo” (Grandio, 2009: 143 en referencia a unas palabras de Bourdieu). En los años 80 se dejó de equiparar la cultura popular con la baja cultura y comenzó a verse como algo distinto, pero no necesariamente inferior. En este contexto nace el concepto de gusto entendido como liking. “Aparece en el ámbito académico con la revalorización de la cultura popular y el esfuerzo por entender la influencia de productos culturales fuera de la tradicional aproximación al entretenimiento a través del concepto taste. [...] Martin Barker distinguió entre liking y disliking para constatar cómo había una serie de cuestiones que gustaban a la audiencia y otras que les disgustaban en relación con las películas” (Grandio, 2009: 145).

Otros autores se han aproximado a este concepto desde elementos narrativos como los personajes. Como ya hemos tenido la oportunidad de ver en el apartado dedicado a los personajes en esta tesis, Juan José Igartua utiliza el concepto liking como sinónimo de identificación del público con los personajes de ficción y como estos son apreciados o resultan más o menos atractivos para la audiencia. Por tanto, en esta era de la saturación de contenidos, de series de todos los tipos y de públicos cada día más exigentes el concepto de liking se presenta como una de las motivaciones más importantes para elegir un producto y no otro. En todos los géneros de entretenimiento presentes en la actualidad en la televisión, como por ejemplo ficciones en todas sus modalidades, géneros basados en la realidad como los realitys o programas de entretenimientos en general “se observa un disfrute del espectador con la realidad y personajes representados centrados en aspectos sensoriales, emocionales y afectivos más que relacionados con placeres estéticos” (Grandio, 2009: 145) como ocurría en siglos anteriores. Por esta razón es tan importante prestar atención a este aspecto en primer lugar para luego realizar un análisis concreto. Porque en principio, hoy en día, lo que marca el éxito o fracaso de una ficción televisiva, y en general de cualquier programa de televisión, son los índices de audiencia y no su calidad técnica o artística, aunque esto se vea reflejado en otros lugares y no solo en los datos estadísticos, como por ejemplo en los premios o el reconocimiento obtenidos.

“Al ser un arte democrático, el cine tiene los beneficios y los defectos de las democracias, sus ventajas y sus desventajas. Entre los peligros están la tendencia a la vulgaridad, la perogrullada, la trivialidad y el lugar común. Ya que se dirige a la psicología de las masas, puede ser un vehículo para su seducción [...]. Entre los aspectos beneficiosos está el juicio sano y saludable que otorga la multitud en contraste con los veredictos de unos pocos árbitros auto designados que pueden estar dados a los excesos, las creencias erróneas, los sentimientos artificiales, las emociones falsas y las mentiras propias de un esnob. El gran jurado formado por los compradores de entradas de cine, aunque no es infalible, asegura una sana medida de justicia en las cortes”.

(Val, 1982: 192).

Los estudios de audiencias se utilizarán también para observar el impacto de cada ficción en particular que se analiza, pero en este primer apartado será simplemente una visión general y objetiva de las ficciones más populares en España en los últimos 15 años. Además, el contexto productivo incluirá la descripción de los elementos definitorios y las necesidades específicas del sector en España, como por ejemplo los horarios tardíos de emisión de las series, que se ven influidos por la idiosincrasia española. También tendrá una especial presencia la concepción de medialogía de Debray (2000) en lo que se refiere a la importancia que tiene la tecnología en el mundo audiovisual y televisivo en particular y como esta se relaciona con una nueva forma de concebir el producto artístico. Para el análisis también es interesante su propuesta de pensar en la mirada, más que centrarse en la imagen y su descripción ya que, aun siendo más subjetiva la primera, genera un conocimiento más nuevo que refleja la gran disparidad de opiniones que definen el siglo XXI y se materializa, por ejemplo, en forma de comentarios en las redes sociales. La crítica, en los últimos años, no pertenece a unos pocos y el éxito de un producto como las series se basa en esa concepción de mirar que nos pone en contacto socialmente. En este sentido ya apunto años antes su mirada Bordwell (1995) afirmando que la interpretación realizada por distintas personas, críticos, revela un ciclo de producción de significado que no ha de ser una barrera para la legitimidad del análisis como propone Barthes.

ANÁLISIS DE MINISERIES Y SERIES DE LARGA DURACIÓN.

Recordando las palabras de Aumont, este análisis no pretende ser un estándar incuestionable a la hora del estudio de la ficción para televisión, pero sí intenta ser una aproximación lo más objetiva y completa a este universo aunado distintas teorías narrativas y semióticas que ayudan a generar un conocimiento en profundidad del objeto de estudio. Una vez realizada una contextualización profunda del marco donde se producen las ficciones seriadas pasamos a analizar 12 ejemplos que son el reflejo de los formatos más populares en el horario nocturno en los últimos 15 años en España. El análisis consistirá en dos fases. La primera, a modo general sobre la totalidad de la obra donde se hablará de los elementos narrativos y audiovisuales de cada ficción. La segunda se centrará en un capítulo concreto y su situación dentro de la temporada y la serie donde se realizará de forma concreta un análisis de los personajes que aparecen sus funciones y sus relaciones con el resto de personajes, el tiempo, el espacio y el narrador, sus estructuras dramáticas y además los elementos audiovisuales. Para ambas fases se realizará primero una ficha técnica y un resumen de la historia.

Prestar atención tanto a los aspectos audiovisuales como narrativos de la ficción es importante para establecer las relaciones internas entre todos los elementos que componen la obra. El problema de la aplicación de las técnicas de análisis de texto al mundo audiovisual es, principalmente, la identificación de algunos elementos como por ejemplo el narrador, que en una obra literaria aparecen definidos claramente pero que en el audiovisual se funden con el uso de las imágenes para narrar o con personajes de la propia ficción. A este respecto, Barthes dice que el análisis “no trata de averiguar mediante qué está determinado el texto (engarzado como término de una causalidad), sino más bien cómo estalla y se dispersa” (Barthes, 1993: 324). En otras palabras, no entendemos el análisis como una forma de estandarizar o estructurar cada tipo de ficción sino como una actitud abierta que es susceptible de infinitas interpretaciones y que se sitúa en el nivel significativo de la ficción. Es indudable la relación directa que se puede establecer entre el texto literario y el texto audiovisual y por esta razón los elementos que componen al primero se han extrapolado al segundo, pero con matices y adaptándolo a la realidad audiovisual. Centrados ya en el análisis de las doce series elegidas es preciso volver la vista de nuevo al proceso, Gómez Tarín propone un itinerario que “se aplica en el establecimiento de nexos mediante los que el sentido cobra vida; es el punto de inflexión que nos permite el paso entre las prácticas objetivas y las subjetivas” (Gómez Tarín, 2010: 38). Este itinerario se resume en el siguiente esquema:

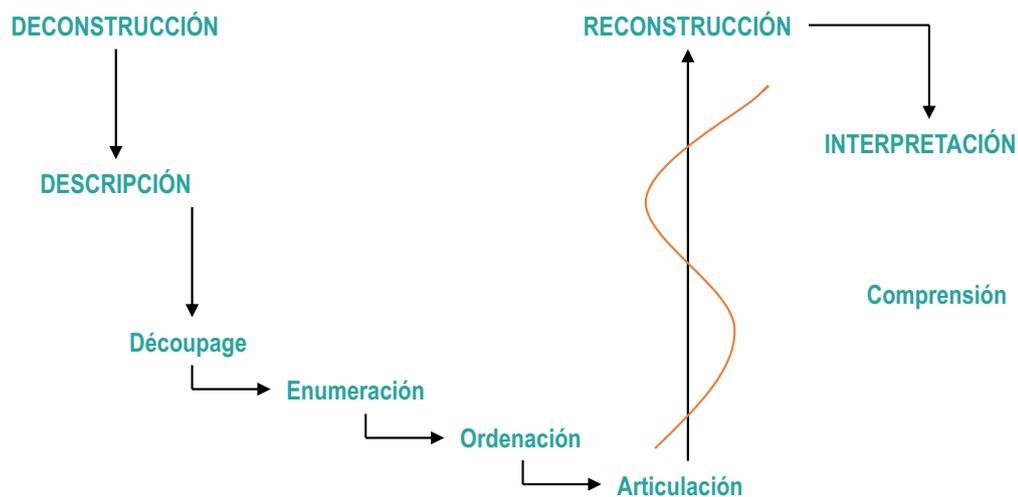


Figura 13: Recorrido para el análisis. De la deconstrucción hasta la interpretación. (Gómez Tarín, 2010: 38).

Esta deconstrucción está destinada a observar de una forma más clara y sin interferencias cada uno de los elementos que han sido estudiados en el marco teórico de la presente tesis y corresponden a los elementos propuestos por Casetti y Di Chio en su libro “Como analizar un film” (1990). En primer lugar, el análisis parte de un solo elemento, en nuestro caso los personajes, enmarcados dentro de la totalidad de la ficción a la que pertenecen. No en vano, una de las hipótesis de esta tesis es la especial importancia que tiene este elemento dentro de las series de televisión, porque, en palabras de Natxo López, que una de las claves de este tipo de relato es no olvidar que “especialmente en una primera temporada lo que hacemos no es contar una historia sino contar una historia de unos personajes”. Pasando de una visión más concreta o intensiva a otra más general o extensiva, se abordará el análisis de los aspectos más importantes en uno o varios fragmentos de un capítulo y como este se encuadra dentro de la estructura narrativa del capítulo, de la temporada y de la serie. Estos aspectos atienden al nivel de representación (los códigos sonoros, la puesta en escena, el tratamiento del color, etc.) y al nivel narrativo (el na-

rrador, los personajes, la historia, el espacio y el tiempo). El último paso del análisis será una comparativa del elemento clave para nosotros, los personajes. Recurriendo a la terminología empleada por Metz (1971) y atendiendo a los criterios propuestos por Casetti y Di Chio se realizará un análisis fílmico de un texto audiovisual seriado a través de sus componentes y un análisis cinematográfico de un componente textual a través de distintas obras. Este trabajo comparativo se recogerá a modo de cierre del apartado práctico.

Como decíamos, el análisis descriptivo es una primera aproximación al objeto de estudio que sirve de base para un posterior análisis crítico que toma en consideración la propuesta de que realiza Vale (1986: 182-187) sobre los errores que podemos encontrar en una obra audiovisual. Esta guía de la autora norteamericana es muy útil a la hora de evaluar y reconstruir estos elementos y llegar a una interpretación tanto las obras en particular como la industria de ficción para televisión en general:

ERRORES CON RESPECTO AL CONTENIDO DEL RELATO:

1. Falta de un contenido reconocible.
2. Falta de relación con los intereses del público en un momento dado.
3. Falta de proporción entre costo y atractivo.

ERRORES CON RESPECTO A LA IDENTIFICACIÓN:

4. Falta de relación entre los hechos del relato y la vida del espectador.
5. Falta de caracteres simpáticos.
6. Inconsistencias en la simpatía del personaje.
7. Falta de caracteres que posibiliten las comparaciones favorables.

ERRORES CON RESPECTO A LA PROBABILIDAD:

8. Falta de probabilidad.
9. Tentaciones por situaciones interesantes pero improbables.
10. Premisas falsas.

ERRORES CON RESPECTO A LA COMPRESIBILIDAD:

11. Falta de variedad.
12. Uso de fórmulas agotadas.
13. Información insuficiente.
14. Empleo de símbolos incomprensibles.
15. Evaluación dificultada por el uso de factores no familiares.
16. Caracterización y hechos familiares con emociones no familiares.
17. Falta de emociones universales.
18. Película insípida a causa de la incapacidad para hacer comprensible el material interesante.

ERRORES CON RESPECTO AL MOVIMIENTO HACIA ADELANTE:

19. Intención principal expuesta demasiado tarde.
20. Dificultad principal expuesta demasiado tarde.

21. Clímax demasiado temprano.
22. Objetivo principal obtenido antes del fin de la película.
23. Puntos lentos debido a la falta de objetivos auxiliares.
24. Detenciones y saltos porque las subintenciones no se superponen.
25. Subintención malentendida como intención principal.
26. Falta de gradación.
27. Material que no permite la gradación.
28. Gradación irregular o despareja.
29. Comienzo de relato que resulta demasiado impresionante.
30. Gradación que no se lleva al extremo.
31. Gradación estática.
32. Fatiga por incorrecta estimación de la distancia.
33. Insatisfacción causada por energías sobrantes.
34. Incoherencia porque la secuencia de escenas no sigue al interés.
35. Fracaso en la continuidad de las intenciones.
36. Interposición de escenas que obstaculizan el movimiento hacia adelante.

ERRORES CON RESPECTO AL SUSPENSO:

37. Confusión por falta de información concerniente al objetivo.
38. Posibilidad desigual de triunfo.
39. Falso suspenso basado sobre la esperanza.
40. Falta de exposición de la dificultad en el momento apropiado.
41. Relajación gradual de la duda hacia el final.

ERRORES CON RESPECTO A LA ANTICIPACIÓN:

42. Anticipación de la intención del autor (teleografiada por adelantado).
43. Falta de conocimiento para la anticipación.
44. Falta de información para la anticipación.
45. Falta de sorpresa.
46. Intentos de crear suspenso sin la anticipación suficiente.
47. Falta de final de la anticipación.

ERRORES CON RESPECTO A LA INTENCIÓN PRINCIPAL Y A LA SUBINTENCIÓN:

48. Falta de intención principal.
49. Intención, principal débil.
50. Intenciones principales paralelas o difusas.
51. Intenciones principales que no se extienden a todo lo largo del relato.
52. Subintenciones falsas que no siguen a la intención principal.
53. Subintención sin motivación.
54. Motivación que no depende de un motivo.
55. Fuerza de la motivación superior a la del motivo.

- 56. Falta de cumplimiento o frustración de las subintenciones.
- 57. Subintenciones que no se orientan en una misma dirección.

ERRORES CON RESPECTO A LA ALTERACIÓN Y EL AJUSTE.

- 58. Relato descriptivo sin alteración.
- 59. Combinaciones sin características.
- 60. Combinaciones sin afinidad o rechazo.
- 61. Falta de separación entre las partes con afinidad.
- 62. Falta de unión entre las partes con rechazo.
- 63. Falta de impedimento para que se separen partes con rechazo.
- 64. Falta de impedimento para la unión de partes con afinidad.
- 65. Motivos sin intenciones resultantes.
- 66. Intenciones sin motivo.
- 67. Objetivo inadecuado para una intención.
- 68. Falta de proporción entre la fuerza de la intención y la del motivo.
- 69. Falta de oposición de las intenciones.
- 70. Intento de destruir la intención mediante dificultades que no están en oposición.
- 71. Falta de cumplimiento de una intención que no tiene obstrucción.
- 72. Falta de enfoque de la contraintención hacia el mismo objetivo.
- 73. Unica oposición de la intención principal mediante obstáculos o complicaciones.
- 74. Falta de manifestación de la fuerza de la intención.
- 75. Inadecuada fuerza de la dificultad.
- 76. Falta de reconocimiento de la exposición mutua de la fuerza en ataque y resistencia.
- 77. Falta de decisión final.
- 78. Choque con la dificultad revela intención más fuerte de lo que era el motivo.
- 79. Exposición innecesaria de factores decisivos.
- 80. No dejar implícita la ejecución de una intención sin oposición, en un lapso.
- 81. No mostrar la ejecución de una intención que tiene oposición.
- 82. Cambio rápido de las características.
- 83. Preparación inadecuada del ajuste.
- 84. Ajuste que retrocede hasta el estadio inalterado.
- 85. Ajuste inaceptable.
- 86. Final infeliz que tiene la posibilidad de un ajuste posterior.

ERRORES CON RESPECTO A LA CARACTERIZACIÓN.

- 87. Falta de conocimiento psicológico.
- 88. Falta de caracterización.
- 89. Negligencia en la exposición de los factores obligatorios.
- 90. Elección de factores inconsistente.
- 91. Designación de factores a voluntad.
- 92. Acciones incoherentes.

- 93. Reacciones incoherentes de otra gente.
- 94. Descuido de detalles que ayudan a la caracterización.
- 95. Distribución irregular de la caracterización.
- 96. Elección falsa de caracterizaciones.
- 97. Duplicación de caracterizaciones.
- 98. Falta de esquema de color.
- 99. Descuido de los papeles secundarios.

ERRORES CON RESPECTO A LA SELECCIÓN DE INFORMACIÓN:

- 100. Información no esencial.
- 101. Muy poca información.
- 102. Repetición de información.
- 103. Distribución falsa de la información.
- 104. Falta de la explicación necesaria.

ERRORES CON RESPECTO A LA DIVISIÓN DEL CONOCIMIENTO:

- 105. Falta de información a los actores.
- 106. Aburrida exposición de la información a los actores.
- 107. Falta de información al público.

ERRORES CON RESPECTO AL ESPACIO Y EL TIEMPO:

- 108. Elección de lugar indiferente.
- 109. Elección de lugar equivocada.
- 110. Falta de consideración de los efectos del lugar sobre la escena.
- 111. Elección del tiempo indiferente.
- 112. Falta de consideración de la consecutividad del tiempo.
- 113. Falta de consideración de la progresión del tiempo.
- 114. Falta de consideración de los efectos del lapso entre escenas.
- 115. Omisión de la exposición del lugar.
- 116. Descuido en la explotación de las características del lugar.
- 117. Incoherencia debida a una preparación del lugar no cumplida.
- 118. Exposición insuficiente.
- 119. Falta de consideración de la exposición del tiempo por medio de la acción.
- 120. Intervalos irregulares en el lapso entre escenas.

ERRORES CON RESPECTO A LA AMPLIACIÓN Y COMPOSICIÓN:

- 121. Enfoque del sector equivocado.
- 122. Incorrecta elección de la posición de la cámara.
- 123. Señalamiento de factores no importantes.
- 124. Falta de muestra de factores esenciales.
- 125. Falsa composición de factores.

- 126. Retardo en el seguimiento del interés.
- 127. Movimiento de cámaras injustificado.
- 128. Falta de conexión entre tomas.
- 129. Cambio brusco de la posición de la cámara.

ERRORES CON RESPECTO A LOS MEDIOS DE EXPRESIÓN:

- 130. Expresión sin significado.
- 131. Uso no económico de los medios de expresión.
- 132. Uso erróneo de los medios de expresión.
- 133. Exceso de diálogo.
- 134. Acciones sin sonido adecuado.
- 135. Falta de consideración de la información expresada.
- 136. Contradicción entre los distintos medios de expresión.
- 137. Falsa reminiscencia.
- 138. Falta de elaboración.
- 139. Duplicación absurda.
- 140. Falso simbolismo.

ERRORES CON RESPECTO AL ESPACIO:

- 141. Demasiado material.
- 142. Muy poco material.

5.3.1 INSTRUMENTOS Y TÉCNICAS QUE SE UTILIZARÁN EN CADA ETAPA DEL ANÁLISIS

La primera fase de contextualización es eminentemente descriptiva. La descripción de la situación actual del sector se acompaña de gráficos que resumen el Anexo 1 donde aparecen listadas todas las ficciones realizadas desde comienzos del siglo XXI y han sido catalogadas según su formato. El uso de estos gráficos es, sencillamente, para que toda la información de este anexo pueda ser interpretada y comparada más fácilmente. También se incorporan en este apartado fragmentos de las entrevistas realizadas a los profesionales de este campo y que pueden ser consultadas íntegramente en el Anexo 2 de este trabajo. Las siguientes fases corresponden a cada análisis y se repetirán sistemáticamente aplicando los mismos instrumentos y técnicas.

- 1º. Resumen de la temática y el argumento y ficha técnica y artística de la ficción.
- 2º. Estudio de las audiencias de cada serie. Si procede también se considerarán los premios obtenidos o su repercusión fuera de las fronteras españolas. Esta fase también contará con el uso de elementos documentales como entrevistas, dossieres de prensa y biblias.
- 3º. Análisis de los personajes (funciones y tipos de personajes) y su relación con las tramas a nivel general. El método que sigue “Dramatica” (1994) para deconstruir este elemento queda descartado para este análisis por

considerarlo demasiado simplista. Aun así, su propuesta es muy interesante porque uno de los objetivos de este trabajo es evaluar cómo son y de donde parten los personajes. Por esta razón, sí se tiene en cuenta su punto de partida: todos los personajes, aunque sean más o menos profundos, parten de arquetipos a los que se les suman contradicciones para hacerlos más redondos. Entonces el análisis partirá de una descripción de los personajes más importantes con una pequeña biografía y descripción de sus características físicas y psicológicas hasta llegar a lo más elemental, su función en la historia. Para este fin se clasificarán los personajes en principales y secundarios y si la ficción así lo requiere también se tendrán en cuenta los figurantes, para definirlos y caracterizarlos individualmente y en el contexto de la obra. También se hará uso de esquemas explicativos de los arcos de transformación de los personajes más recurrentes.

4º. Análisis de un capítulo: Esta fase se realizará en base a las propuestas de Aumont sobre las técnicas de segmentación y citación. Si es posible, este análisis se completa con elementos documentales como por ejemplo el guion del capítulo que se puede consultar en los documentos adjuntos. Al final del trabajo también pueden consultarse las fichas e instrumentos de análisis sin completar que se utilizarán para cada ficción.

-Resumen del capítulo y la temporada a la que pertenece.

-Elementos narrativos: Este apartado tendrá referencias directas al capítulo analizado y que podrá consultarse en el material anexo de cada serie.

-Los personajes: Relación que se establece entre ellos. Funciones de los personajes, arquetipos, conflictos, motivaciones, intenciones y objetivos de los personajes protagonistas. La descripción de este elemento se acompañará de esquemas y gráficos y el arco de transformación concreto en el capítulo o temporada.

-El espacio: Descripción del espacio profílmico. Como se muestra, que función dramática tiene y que información da de la historia y como se relaciona con los personajes.

-El tiempo: Teniendo en cuenta la propuesta de Genette se analizará el orden, la duración y la frecuencia.

-El narrador: Focalización del relato, tipo de narrador y uso de la voz en off.

-Elementos audiovisuales: Descripción de su uso y como se interrelacionan con los elementos narrativos.

-La imagen: Tipos de planos, la puesta en escena y el uso del color y la iluminación como elementos narrativos.

-El sonido: Uso de la palabra, explicación del universo sonoro de un fragmento del capítulo, significado de la música, el sonido ambiente y los silencios con valores narrativos o simplemente estéticos.

-Estructuras narrativas: En este apartado se tendrán en cuenta como están organizados todos los elementos y como se relacionan y completan para dar lugar a la historia. Para este objetivo se realizará una escaleta donde se aprecien rápidamente las estructuras organizativas. Realizar una escaleta de la organización de la estructura de la obra es útil para localizar los puntos básicos de esta (el detonante, los puntos de giro, el punto medio, y el clímax) y ver si se han organizado de una forma correcta o si por el contrario esta descompensado. La escaleta también es útil para observar de un vistazo el peso de cada trama y como se desarrolla e interactúa con el resto del relato. Mediante la escaleta también podremos dilucidar que esquema siguen cada formato, y caracterizarlo.

5º. Análisis comparativo de los personajes en las doce ficciones analizadas. Esta última fase, a modo de conclusión del trabajo analítico, se basará en la analogía o discrepancia en el uso de los personajes según el formato y el género al que pertenecen.

APARTADO PRÁCTICO: ANÁLISIS

CAPÍTULO 6:

CONTEXTO

PRODUCTIVO

6.1 EL UNIVERSO TELEVISIVO

El contexto productivo de estos primeros años del siglo XXI está marcado por la implantación de la TDT y con ello, el cambio del sistema analógico al digital. Igual que la producción audiovisual para televisión se vio alterada en la década de los 90 del siglo XX por la aparición de las privadas, la nueva ley 944/2005 publicada el 29 de julio de 2005 fue la primera piedra que modificó sustancialmente el panorama televisivo. En dicha ley se aprobó el Plan Técnico Nacional de la Televisión Terrestre Digital. Entre sus aportes se incluía el adelanto de la fecha del apagón analógico definitivo de 2012 a 2010 y el aumento de emisoras que cada cadena tenía. Con este gran aumento de canales, los contenidos televisivos comenzaron a ampliarse y diversificarse. En estos años de tránsito entre el sistema analógico y digital nacieron dos nuevas televisiones generalistas: Cuatro (que ocupó el lugar de Canal +) a finales de 2005 y La Sexta un año más tarde. El definitivo apagón analógico llegó 2010. A partir de este año todas las emisiones pasaron a ser digitales. La bajada en los índices de audiencia de las televisiones generalistas que se aprecia a partir de 2010 es debido a esta diversificación de contenidos, la aparición de nuevas formas de consumo, como por ejemplo las plataformas online de cada cadena, y el nacimiento de nuevos canales temáticos dependientes de las cadenas generalistas nacionales como por ejemplo FDF, Neox, La siete, etc. En un principio, el reparto quedó de la siguiente manera:

- Un múltiplex (cuatro canales digitales como máximo) más otro canal para la entidad pública RTVE.
- Cada emisora privada un canal digital.
- Un canal digital para SGT Net TV y Veo Televisión S.A.

Tras el definitivo apagón analógico RTVE recibió dos multiplex completos y cada privada un múltiplex completo. Así pues, RTVE lanzó sus canales temáticos canal 24 horas, Teledporte y Clan TV. Antena 3 creó Nova y Neox. Tele5 lanzó FDF y La siete. Prisa TV apostó por Cuatro y la emisión en abierto de los canales de pago CNN+ y 40 Latino. A La Sexta se unió Hogar 10. Pero la intención de ampliar el espectro de cadenas y con ella la diversidad de contenidos y opiniones en la televisión quedó en nada cuando Antena 3 y Tele 5 (los dos grandes gigantes de la televisión privada) compraron Cuatro (Tele 5) y La Sexta (Antena 3) en 2010 y 2012 respectivamente. Esta fusión entre los operadores se produjo gracias a la liberación del sector que el Consejo de Ministros aprobó como medidas urgentes debido a la crisis que el sector estaba sufriendo por el descenso de la inversión publicitaria en el medio televisivo. Estas fusiones estarían consentidas si ambos grupos no aglutinaban más del 27% de la audiencia en total. Esta medida dio lugar a la creación en diciembre de 2010 del mayor grupo de telecomunicaciones en nuestro país gracias a la fusión entre Mediaset y Prisa. Así el grupo Mediaset (Tele 5) ostenta en la actualidad dos múltiplex y entre sus canales están: Tele 5, Cuatro, FDF, Boing, Divinity, Energy y Be Mad. Por su parte, el grupo de Antena 3 quiso llegar a un acuerdo con La Sexta para fusionar sus plataformas en 2011, pero no fue hasta 2012 cuando este acuerdo se formalizó definitivamente y nació AtresMedia. Este grupo cuenta con un total de seis canales entre los que se incluyen: Antena 3, La Sexta, Neox, A3Series, Nova y Mega. La fragmentación del mercado en estos años del apagón analógico se agudizó enormemente. Según datos del análisis televisivo de Barlovento publicado en enero de 2012, las cadenas creadas al amparo de la TDT sumaban casi la cuarta parte del total del mercado. Aun así, estos nuevos canales suelen reponer contenidos ya emitidos en su primera cadena, pero podemos encontrar algunos ejemplos de producciones propias, sobre todo sitcoms ya que sus presupuestos son mucho menores, con ejemplos como Museo Coconut (2010-2014) en Neox.

	LA 1	LA 2	ANTENA 3	CANAL + / CUATRO	TELE 5	LA SEXTA
2000	24,5%	7,9%	21,4%	2,1%	22,3%	
2001	24,9%	7,8%	20,3%	2,3%	21%	
2002	24,7%	7,7%	20,2%	2%	20,2%	
2003	23,4%	7,2%	19,5%	2,4%	21,4%	
2004	21,4%	6,9%	20,8%	2,1%	22,1%	
2005	19,6%	5,8%	21,3%	0,8% *1	22,3%	
2006 *2	18,2%	4,9%	19,4%	6,4%	21,3%	1,8%
2007	17,2%	4,6%	17,4%	7,7%	20,3%	4%
2008	16,9%	4,5%	16%	8,6%	18,1%	5,5%
2009	16,4%	3,8%	14,7%	8,3%	15,1%	6,8%
2010	16%	3,1%	11,7%	7%	14,9%	6,6%
2011	14,6%	2,6%	11,5%	6,1%	14,2%	5,2%
2012	12,2%	2,5%	12,5%	6%	13,9%	4,9%
2013	10,2%	2,4%	13,4%	6%	13,5%	6%
2014	10%	2,8%	13,6%	6,7%	14,5%	7,2%
2015	9,8%	2,9%	13,5%	7,2%	14,8%	7,4%

Tabla 4: Audiencias medias de las televisiones generalistas desde el año 2000. Elaboración Propia.
Fuente: Datos de Kantar Media.

A nivel gráfico, podemos observar en la tabla 4 como este cambio de paradigma ha afectado radicalmente en los índices de audiencia de las cadenas. Desde el año 2000 podemos observar un gran descenso en estos datos pasando de valores por encima del 20% de cuota de pantalla a una media que se aproxima más al 10%. La fragmentación de la que hablábamos antes, sumada al nacimiento de nuevos canales temáticos en abierto a desembocado en esta drástica bajada de audiencia de las televisiones generalistas en apenas 15 años. En la tabla también podemos observar como las dos grandes cadenas que copan los mayores índices de audiencias son TVE (La 1), que en los últimos años ha perdido su liderazgo con un desplome sorprendente que la coloca según los datos de 2015 por debajo del 10% de Share, y Tele 5 que se mantiene casi un punto por encima de su inmediata competidora, Antena 3. Por otro lado, las dos cadenas que nacieron a comienzos del siglo XXI obtienen unos datos de audiencia mucho más modestos, destacando La Sexta que, año tras año, va mejorando sus datos. Sin embargo, las horas que pasamos frente al televisor han aumentado notablemente y el día con más espectadores en la historia de la televisión fue el 18 de noviembre de 2012, con un total de 36.621.000 espectadores que vieron al menos un minuto el aparato, es decir el 83,3% de la población. Este fue, además, el segundo día de mayor consumo televisivo de la historia con 311 minutos de media por persona. El día de mayor consumo fue el 5 de fe-

Nota:

* 1 En noviembre de 2005, Canal + pasa a emitir en abierto y se renombra como Cuatro.

* 2 En 2006 nace La Sexta.

brero de ese mismo año, con una media de 312 minutos. Este descenso de las audiencias a pesar del aumento del consumo y el notable cambio de paradigma, no solo a nivel televisivo sino también social, provoca el replanteamiento de la validez de estos datos en términos de éxito o fracaso de un programa o ficción se refiere. En la actualidad es necesario mirar más allá de estos datos.

“Estamos ante un cambio generacional que ya no consume la televisión de forma tradicional, lo hace a través de internet. Hay muchas cosas que están confluyendo. A Ramón Campos, cuando estrenó Gran Hotel, le mande un mensaje diciéndolo “fenomenal las audiencias del estreno” y él me contesta y me dice: “sí, pero lo mejor es que hemos sido trending topic”. El ya no estaba valorando solo las audiencias, sino lo que se habla de la serie”.

(Alberto Macías, 2013).

Por tanto, el análisis que en la actualidad se puede realizar sobre el consumo televisivo va más allá de unas meras cifras en muchas ocasiones vacías de un sentido amplio. La interactividad de las redes sociales aporta una interpretación de las audiencias que dan más información que un único dato estadístico cuantitativo. Por otro lado, otra de las razones para afirmar que los índices de audiencia cada vez están perdiendo más valor es la llegada de nuevos operadores y ofertas por la televisión de pago. “Mandan los índices de audiencia, eso es así, aunque cada vez menos, con la llegada de las nuevas plataformas” (Natxo López, 2015). Este es el último gran cambio que ha vivido el sector es en lo referente a la televisión de pago. La oferta combinada de telefonía, internet y televisión de pago ha relanzado este modelo de televisión. A esto se suma la llegada de nuevas plataformas como Netflix, en 2016, que afecta directamente a la producción de la ficción. “La llegada de los nuevos operadores (Movistar, Netflix, Hbo, Amazon...) nos sitúa ante una encrucijada que puede suponer una auténtica revolución, pero en la que corremos el peligro de perder nuestra identidad fagocitados por la narrativa extranjera” (Natxo López, 2015).

A partir del apagón analógico de 2010 nos enfrentamos a una dualidad en cuanto al público que en la actualidad consume productos televisivos, en particular las ficciones seriadas. Encontramos un público activo que trasciende el aspecto cultural y da calidad de las ficciones televisivas y en el bando contrario un público pasivo que únicamente utiliza la televisión simplemente como un medio de escape o acompañamiento y no presta una especial atención a los contenidos que se ofrecen. En el siglo XXI se entiende que el público no es una masa y aflora la segmentación del público con la ayuda de la multiplicación de canales en la TDT. Albino Pedrosa (1983) considera que coexisten tres tipos de programación televisiva: la programación diversificada dirigida a las masas, las cadenas temáticas y la televisión interactiva, de “libre elección”. La idea de Pedrosa, a propósito del tercer tipo de programación, sugiere el tránsito de “una televisión de masas (broadcasting) a una televisión fragmentada (narrowcasting) por especialidades, con el afán de satisfacer gustos específicos” (Pedrosa, 1983: 461). Esta variedad en la oferta genera un mercado muy amplio lo que enriquece a la propia industria, a su calidad y originalidad. “Estamos en un momento donde el público puede elegir lo que quiere y eso es muy bueno” (Fernando Tielve, 2016). El broadcasting está determinado geográficamente, según los referentes culturales de una comunidad concreta, limitado por una historia compartida mientras que el narrowcasting no se limita a un espacio, pero sí a los gustos, “agrupa a gente por encima de las regiones de un pasado cultural” (Pedrosa, 1983: 462). Los cambios producidos en la estructura demográfica y las características socioeconómicas de la población en España han intensificado las alteraciones de las audiencias según la edad y clase social del usuario del medio.

El perfil de la audiencia también es determinante en lo que se refiere a la producción. La apuesta por unas u otras ficciones depende del público potencial al que se dirija. Según los últimos datos publicados por GECA, La 1 es una cadena con un target femenino (54,3%) y una audiencia mayoritaria que supera los 65 años (37,5%) y de clase media (41,9%). En cambio, La 2 tiene un perfil más equilibrado, siendo la diferencia entre hombres y mujeres solo de medio punto (50,6% de audiencia masculina y 49,4% de audiencia femenina). Tele 5 es una televisión con un target femenino claramente (64,4% de su audiencia son mujeres mientras que el global de audiencia femenina para el total de TV es de un 53,7%) con una audiencia de más de 65 años (33,1%) de clase media (44,1%). Antena 3, por su parte, también acostumbra a ser una cadena más vista por las mujeres (58,0%) de más de 65 años (28,4%) de clase media (45,3%). Estas cadenas, las que tienen más historia en nuestro país, son las que atraen al perfil medio de la audiencia en España. En cambio, las nuevas cadenas surgidas en la nueva coyuntura de la TDT atraen otro tipo de perfil. Cuatro es una cadena con un perfil por género muy equilibrado. Sus programas atraen al 51,1% de hombres y al 48,9% de mujeres con una edad media de entre 45 a 54 años (20,3%). La sexta, por su parte, tiene un perfil masculino (52,5%) aunque, al igual que las anteriores cadenas, atrae a un target 65 y más años (27,3%) y de clase media (45,2%).

Según el anuario de 2012 publicado por la SGAE, el año 2011 supuso un gran retroceso en el consumo cultural debido a la coyuntura económica española y el avance tecnológico que ha dado lugar a nuevas formas de consumo cultural. Aun así, “la radio y la televisión aparecen ahora como alternativas de ocio y de cultura refugio, y podemos encontrar un crecimiento del tiempo dedicado a su consumo” (Anuario SGAE, 2012: 7). Aun así, la crisis económica supuso una gran bajada en los ingresos publicitarios de las cadenas. Así, la inversión publicitaria en televisión experimentó un declive del 35,5% acumulado desde 2007 a 2011. Este hecho repercutió gravemente en las producciones de ficción. Por ejemplo, Águila Roja paro la emisión de su tercera temporada debido a los recortes a los que se sometió a la cadena en estos años. A partir de 2014 este escenario de recesión comienza a mejorar y se va recuperando poco a poco la inversión publicitaria, sobre todo en lo que concierne a los dos grandes grupos de comunicación (Mediaset y AtresMedia).

2009	2010	2011	2012	2013	2014	Incremento
2081,1	2.128,8	1.977,0	1.643,9	1.538,1	1.701,1	10,6%

Tabla 5: Resumen de la inversión publicitaria en las televisiones generalistas desde 2009 a 2014.

Fuente: Anuario SGAE 2015, pág. 63.

A parte de los cambios tecnológicos y en el negocio televisivo, sin lugar a dudas, una de las características propias y definitorias de la industria de la ficción para televisión en España es su horario de emisión. El prime time español comienza 72 minutos más tarde que hace 25 años según un estudio elaborado por José Miguel Contreras, catedrático de la Universidad Rey Juan Carlos, en colaboración con GECA. La razón de este retraso en los horarios españoles se debe, entre otras cosas, al retraso en la emisión de los informativos y a la incorporación de programas como El Hormiguero que hacen de puente entre los informativos y la programación de noche. Esta nueva franja, el Access prime time, que antes de la llegada de las privadas en los años 90 no existía en nuestro país, ha favorecido la aparición de un nuevo formato de comedia de sketches que rellena estos 30 – 45 minutos hasta el comienzo del programa de la noche. El 14% de la producción de series de comedia en España corresponde a este

tipo de formato orientado a rellenar este espacio. Por tanto, el Access ha pasado de ser un mero tránsito a ser una de las franjas estratégicas más importantes ya que la cadena que lidera esta franja parte con ventaja en el horario estrella. Pero el retraso en los horarios no solo supone que las los programas de prime time acaben de madrugada, sino que supone la eliminación del late night, con el consecuente abaratamiento de gastos de producción para las cadenas que solo necesitan un programa para ocupar toda la franja, y provoca que el target al que se dirigen las series españolas sea un público más adulto y que las series de adolescentes estén menos presentes en nuestras pantallas que antes. Este hecho también afecta al concepto de dramedia en lo que se refiere a su público objetivo. Como podremos observar más adelante se ha reinventado en los últimos años y deja de lado ese concepto de llegar tanto a jóvenes como adultos y se centra en llegar a un público muy amplio, pero en la franja de edad adulta, a partir de los 25 años. Ya no hay series en nuestras pantallas como Médico de Familia, en los últimos diez años priman series como Águila Roja, un nuevo concepto de dramedia que supone una evolución del formato en el que se incluye la hibridación de varios géneros a parte de la unión de la comedia y el drama y la representación costumbrista de la familia con un reparto coral que represente todas las franjas de edad. Esto mismo también ha pasado con Cuéntame, a lo largo de estos 15 años en antena, los niños se han hecho mayores y sus tramas que antes aportaban ese toque de humor a la narración se han vuelto dramáticas.

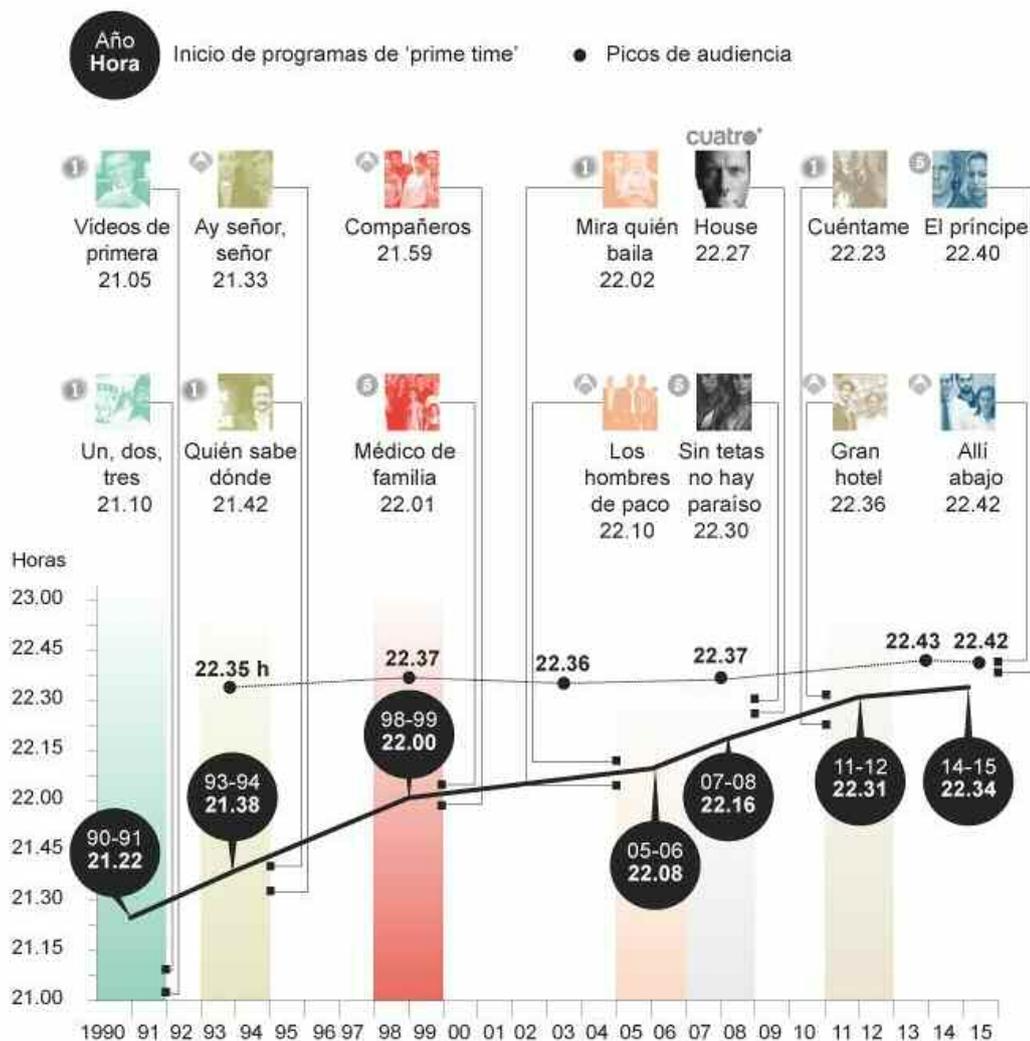


Figura 14: Evolución del horario de prime time español desde 1990. Fuente: Isabel González, El Mundo gráficos. (07/06/2016). <http://www.elmundo.es/television/2016/06/07/5755c5c0ca4741d8738b465a.html>

El estudio en profundidad de este cambio de paradigma es especialmente interesante ya que como se puede apreciar en los datos ofrecidos por Kantar Media el nuevo panorama televisivo, y la incorporación de la tecnología HD modifica el universo de la ficción seriada para televisión. Dejando de lado las consideraciones técnicas y de escritura y planteamiento del relato que se ha abordado ampliamente en el marco teórico y en las primeras líneas de este capítulo, al fin y al cabo, los dueños de dar un mayor o menor éxito a una producción son los espectadores. El negocio televisivo representa una de las mayores industrias del entretenimiento en la sociedad actual y desde el punto de vista del público, el disfrute es la principal razón por la que el espectador ve un producto audiovisual como las series de televisión. Como se muestra en la tabla 6, en estos 16 años las ficciones televisivas han sido un producto muy valioso para las cadenas generalistas. La media de audiencia de estos productos es muy pareja a la media de la cadena en estos años. En el anuario de 2005 de GECA se apunta que “la ficción es un macrogénero incombustible” (GECA, 2005: 218) y esta afirmación no es para nada errónea a tenor de los resultados expuestos. La audiencia media de las dramedias emitidas durante estos 16 años en TVE (La 1) es superior a la media total obtenida por la cadena, aunque los otros formatos y géneros de ficción quedan un tanto alejados de esta. Antena 3 por su parte, obtiene los mejores datos con sus miniseries, aunque los datos resultantes son bastante equilibrados. Tele 5 también se hace fuerte con sus dramedias, recogiendo el mejor dato de todos. Cuatro centra sus ficciones en los géneros de drama y comedia. Por último, La Sexta obtiene sus mejores resultados gracias a la apuesta por las miniseries.

	MINISERIE	DRAMA	DRAMEDIA	COMEDIA	TOTAL CADENA
TVE (LA 1)	13,5%	13%	18,2%	12,8%	17,5%
ANTENA 3	17,1%	15,7%	14,2%	15,3%	16,7%
CUATRO	-	8,4%	-	6,2%	6,4%
TELE 5	15,6%	16,1%	18,9%	15,6%	18,1%
LA SEXTA	5,7%	4,7%	-	3,8%	5,5%

Tabla 6: Tabla comparativa de las audiencias medias de cada género de ficción en comparación al total de cada cadena. Elaboración propia. Fuente: Datos de GECA y Kantar Media.

La nueva coyuntura, la diversificación en el consumo y la multiplicación de canales, hace que los índices de audiencia sean más relativos que nunca. En el cambio de paradigma también influye en la relación que el espectador tiene con la televisión. Según el informe sobre hábitos de consumo realizado por Barlovento, con datos de Kantar Media, en septiembre de 2016 se cambia de canal un total de 12 veces al día de media con un promedio de 25 minutos por sesión. En el mismo informe se afirma que esta media ha decrecido de 21 veces al día en 2009 a solo 12 en 2016. El informe también concluye que cada espectador consume más de 5 horas de televisión al día de media. Y la franja horaria donde se detecta más el zapping es el prime time. Lo que demuestra la alta competitividad que se establece por captar el interés de la audiencia en los productos de esta franja horaria. Ejemplo destacado de esta lucha por las cifras fue la librada durante la Semana Santa de 2004 por Aquí no hay quién viva (Antena 3) y Los Serrano (Tele 5). Estos dos grandes éxitos se enfrentaron por el dominio del prime time y la mayor perjudicada en esta guerra de audiencias fue la producción de Globomedia, Los Serrano, que vio frenado su crecimiento de audiencia debido a esta estrategia.

6.2 EL UNIVERSO DE LAS SERIES DE TV

Centrando nuestra atención en el género que compete a esta tesis, la ficción televisiva, según el último informe de Barlovento a partir de datos de Kantar Media (Análisis televisivo 2015: 23), en el conjunto total de cadenas el género con mayor presencia en las parrillas de programación es la ficción, seguido de la información y el entretenimiento. Esta tendencia ha cambiado en los últimos años. Tras el pequeño bajón que sufrió en 2009 a causa de la crisis económica, en 2011 tuvo un repunte llegando a ocupar el 33% del tiempo total de emisión y en los años posteriores volvió a caer levemente hasta el 30%. Sin embargo, como se puede apreciar en el gráfico de Barlovento (tabla 7), según los últimos datos recogidos el género de ficción vuelve a copar el primer puesto en las parrillas televisivas aumentando su presencia en un 1,6%.

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Religiosos	0,3%	0,0%	0,4%	0,4%	0,4%	0,4%	0,8%	0,4%
Culturales	13,5%	16,0%	14,8%	13,0%	17,7%	13,9%	13,8%	15,4%
Información	17,3%	20,0%	21,1%	17,0%	16,2%	16,2%	20,7%	18,4%
Entretenimiento	18,7%	18,0%	14,2%	13,0%	12,8%	11,4%	14,5%	16,6%
Infoshow	1,1%	2,0%	1,9%	2,0%	2,7%	3,1%	5,3%	-
Concursos	7,2%	7,0%	3,7%	4,0%	3,3%	3,6%	4,1%	2,6%
Deportes	5,9%	6,0%	5,5%	6,7%	6,1%	5,7%	7,6%	6,9%
Toros	0,3%	0,0%	0,3%	1,1%	0,2%	0,2%	0,8%	0,5%
Musicales	2,2%	4,0%	4,3%	4,2%	6,2%	7,1%	7,7%	7,1%
Ficción	30,7%	25,0%	29,0%	33,3%	29,5%	30,3%	30,8%	31,6%
Televentas	2,0%	1,0%	3,2%	4,4%	4,3%	5,4%	15,4%	-
Otros	0,7%	2,0%	1,7%	0,2%	0,6%	1%	0,4%	-

Tabla 7: Evolución de la distribución del tiempo de programación por géneros. Fuente: Anuario sobre televisión SGAE 2015, pág. 50 según los datos de Kantar Media e Informe sobre televisión de Barlovento 2015, pág. 23.

El macrogénero de la ficción, como ya hemos venido comprobando a lo largo de este capítulo, es uno de los grandes exponentes en las parrillas televisivas. Aunque fijándonos en los datos de Kantar Media recogidos por podemos observar que los programas con mayor seguimiento por parte del público desde el año 1993 son sobre todo retransmisiones deportivas y son estas las que han sido emitidas en el siglo XXI. Sin embargo, a pesar de encontramos en una época muy buena para las ficciones ninguna copa un puesto en esta lista. Este hecho es debido a las razones expuestas en el apartado anterior que han modificado radicalmente la industria televisiva como se puede apreciar en el siguiente cuadro.

	Cadena	Programa	Género	Miles	Share	Nº Emisiones	Temporada	Día	Hora	Dur. (min.)
1		Futbol: Mundial Sudáfrica	Retransmisión	9.848	60,4	5	2009/10	Lu/Do	18:43	111
2		Médico de familia	Serie-dramedia	8.555	48,0	26	1997/98	Ma	21:41	90
3		Futbol: Liga de campeones	Retransmisión	8.416	46,5	4	2011/12	Ma-Mi-Ju	20:46	111
4		Futbol: Liga de campeones	Retransmisión	8.272	46,1	5	2010/11	Ma-Mi-Ju	20:46	110
5		Gran hermano	Reality	8.087	51,2	15	1999/00	Mi	22:06	129
6		Futbol: Liga de campeones	Retransmisión	7.805	41,1	7	2012/13	Ma-Mi-Ju	20:46	111
7		Hostal royal manzanares	Serie-comedia	7.796	46,1	17	1995/96	Ju	22:09	79
8		Médico de familia	Serie-dramedia	7.759	44,0	27	1995/96	Ma-Vi	21:17	79
9		Operación triunfo (especiales)	Concurso	7.610	47,5	8	2001/02	Lu-Ma-Mi	22:27	120
10		Médico de familia	Serie-dramedia	7.515	43,6	26	1996/97	Ma	21:50	73
11		Farmacia de guardia	Serie-comedia	7.284	42,4	13	1995/96	Ju	21:40	45
12		¿Quién da la vez?	Serie-comedia	6.979	39,1	13	1994/95	Ma	21:39	60
13		Médico de familia	Serie-dramedia	6.971	40,3	26	1998/99	Ma	22:01	90
14		Futbol: Mundial de Brasil	Retransmisión	6.835	44,3	7	verano 2014	Lu/Do	21:18	112
15		Médico de familia	Serie-dramedia	6.834	39,8	13	1999/00	Ma	22:07	92

Tabla 8: Las 15 emisiones más vistas desde 1993 en España. Fuente: GECA.

Para la historia de la ficción en nuestro país ha habido una serie de hitos que han marcado su camino y evolución a lo largo de todos estos años.

“Ha habido como tres momentos importantes para la ficción. El primero es el nacimiento de las privadas, la afirmación de que se puede hacer otro tipo de ficción diferente a la de TVE que es más tipo cinematográfico. En los 90 nace Farmacia de Guardia y fue el modelo, al hilo de ella nacen otras series como Canguros, series donde empezamos muchos guionistas. En esos años había mucha demanda, sobretodo porque las ficciones nacionales funcionan mejor que las americanas. Hay otro segundo golpe que llega con Médico de Familia que abre el campo de las dramedias familiares. Le siguen después las series profesionales como Periodistas o Policías y en 2001 nace Cuéntame que es un nuevo giro, el de la serie de época. A partir de ahí se empiezan a arriesgar con series como Amar en tiempos revueltos, La Señora, La República y todavía más allá nos vamos con Águila roja que es otro nuevo golpe, la serie de capa y espada más que de época. Ahora estamos buscando nuevos modelos. Yo creo que la producción va a parar en estos años, vamos a notar un frenazo porque no hay financiación y esto provoca una reacción en cadena, no sólo en tele pública sino también en la privada”.

(Alberto Macías, 2013)

Sin embargo, en este último año, la producción de ficciones para televisión ha empezado a reactivarse gracias a la inversión publicitaria que, como veíamos anteriormente, ha aumentado un 10% desde 2013. Ahora, el nuevo hito en la ficción es la llegada de Netflix. La expansión por más de 160 países de este operador norteamericano supone un nuevo reto para la ficción, ya que en los últimos años se tiende hacia una internacionalización de las ficciones para abrir el mercado y llegar no solo al público nacional, sino traspasar unas fronteras que cada vez son más difusas gracias a la globalización del consumo televisivo. “El concepto de ficción nacional cada vez es más relativo en la medida en que la emisión de series en múltiples territorios es cada vez más habitual” (De la Torre, 2016: 633 – 634). En este contexto la industria española exporta muchos de sus proyectos ya sea en forma de adaptaciones o emitiéndose en otros países. La ficción española ha alumbrado formatos de éxito internacional, entre las más destacadas podemos señalar Cuéntame cómo pasó que ha sido adaptada en Italia y Portugal ('Raccontami' y 'Conta-me como foi' respectivamente). La reformulación de la exitosa serie británica Downton Abbey dio como resultado la aclamada Gran Hotel que se ha convertido en un referente del misterio y la intriga. Gran Hotel ha llegado hasta Gran Bretaña, Francia, Rusia y Turquía entre otros. Los Serrano tienen su remake en Italia, Portugal y República Checa. Cuenta atrás fue todo un éxito en Canadá y ha sido adaptada en Alemania. 'El Internado' y 'El Barco' también han sorprendido al público internacional y han sido emitidas en Latinoamérica, Europa y el sudeste asiático. Un paso a delante se convirtió en un gran éxito en Francia e Italia. Crematorio ha sido considerada la mejor serie española hasta el momento y ha tenido tal reconocimiento internacional que ha ayudado a crear una marca característica de la producción de nuestro país. También ha llamado la atención la producción catalana Polseres Vermelles, de Albert Espinosa, que llegó hasta las mismísimas manos de Steven Spielberg y Marta Kauffman. La serie ha sido adaptada para el público norteamericano bajo el nombre de Red Band. Y la serie de TVE Los misterios de Laura también ha sido adaptada en Norteamérica.

La ficción seriada en la televisión ocupa en la actualidad un merecido primer puesto en el pódium de los géneros y formatos. Pero su producción ha sido muy variable a lo largo de estos años alcanzando su punto más alto en 2009 con un total de 38 producciones en emisión, antes de que se hiciera patente la crisis económica en la que está inmersa el país. Desde 2002, año con menos producciones de los últimos 15 años, el número de series en emisión ha ido en constante aumento hasta 2009 que comenzó a descender, pero siempre por encima de los

datos de los primeros años del siglo XXI. Aun así, a partir de 2014 estamos viviendo un ligero repunte en el número de producciones. En 2016 muchas de las series que estaban previstas para su estreno se retrasaron para finales del año o para el 2017. Por ejemplo, las miniseries de Tele 5 *Lo que escondían sus ojos* o *El padre de Caín*. En cuanto a la producción en lo que a géneros se refiere, las más presentes son las comedias que están perdiendo peso desde 2010 en favor de la apuesta por series dramáticas con una narrativa más próxima a las producciones internacionales. Las dramedias también están perdiendo peso dentro de las parrillas televisivas. El formato estrella de los años 90 está dejando paso poco a poco a otro tipo de ficciones como por ejemplo las miniseries, cuyo crecimiento durante estos años ha sido constante. Este hecho responde a las observaciones que De la Torre hace sobre el nuevo panorama de la ficción, no solo nacional sino internacional.

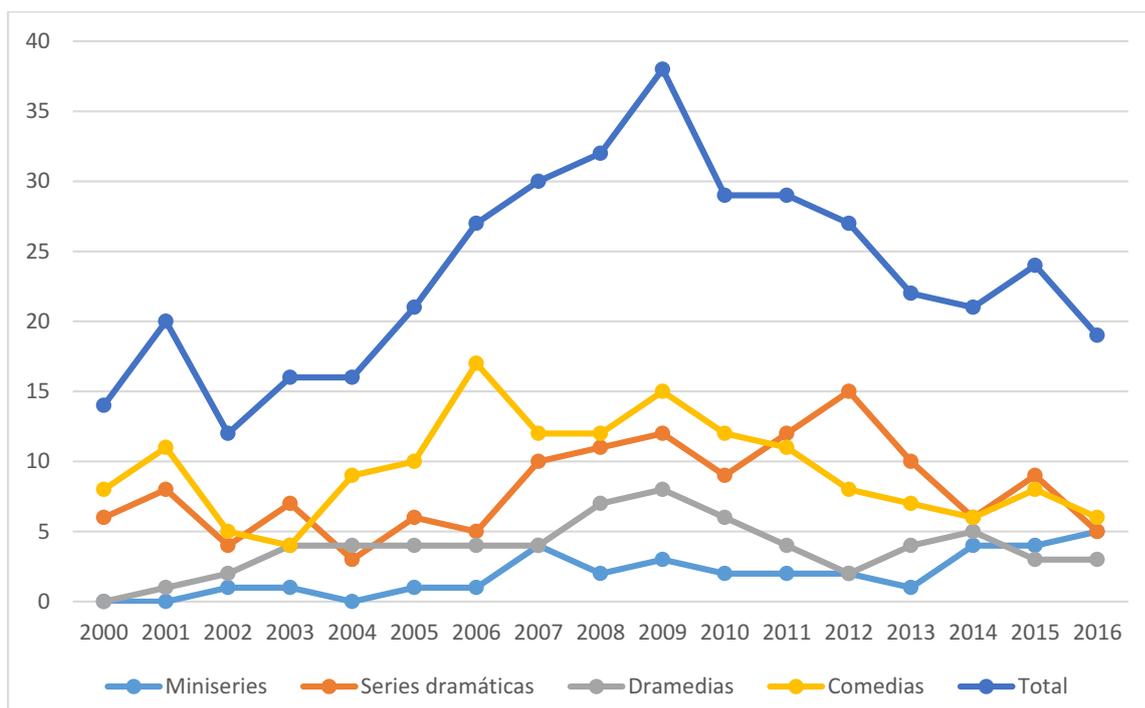


Figura 15: Evolución del número de producciones totales y por género desde el año 2000 al 2016. Elaboración propia.

“La etapa de reinención iniciada a comienzos del milenio culminó a principios de esta década traduciéndose en tres características comunes a muchas de sus series y que se han convertido en señas de identidad: brevedad (a diferencia de las series estadounidenses, que se alargan si tienen buenos resultados comerciales hasta que dejan de tener éxito, las series británicas destacan por un escaso número de episodios, haciendo bueno aquello de menos es más), realismo (que se traduce en una puesta en escena más sobria, en ocasiones cruda y en ocasiones intimista, huyendo del efectismo en parte a causa de la limitación de recursos, convertida en virtud) y tradición (reivindicación de la cultura propia, especialmente a través de adaptaciones literarias y de los dramas de época)”.

(Toni de la Torre, 2016: 632).

Aunque aún la apuesta de las cadenas por las miniseries es minoritaria es uno de los productos más interesantes porque es una narrativa abierta, pero con un final programado que ayuda a mantener unos estándares de calidad

en su producción y guion al no ser tan dependientes de los índices de audiencia, tal y como apunta De la Torre. El género más presente en cómputo global es, sin lugar a dudas, la comedia gracias a su bajo coste de producción y a la facilidad que tiene el formato para alargar sus tramas según el éxito que coseche. El drama es el segundo género más presente en las parrillas televisivas españolas de las cadenas generalistas, con un 34% del total en estos primeros 16 años del nuevo milenio. Por su parte, y como ya podíamos observar en el gráfico anterior, el formato de dramedia se encuentra en retroceso.

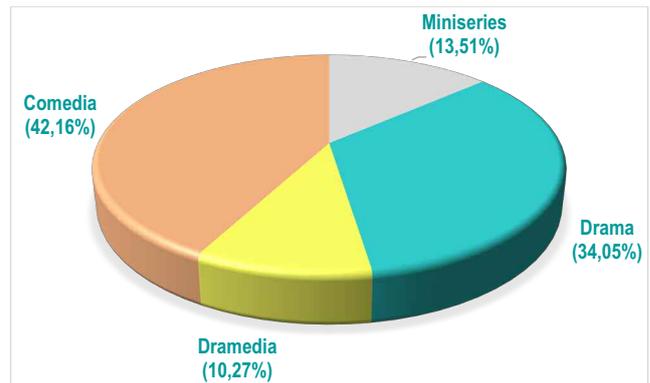


Figura 16: Presencia total de los géneros y formatos. Elaboración propia.

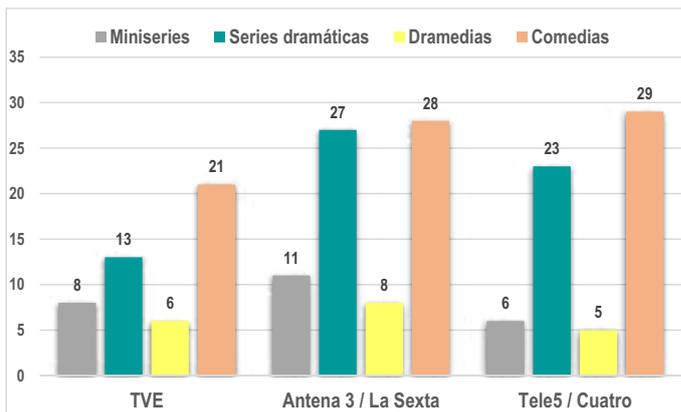


Figura 17: Presencia de cada género por cadenas. Elaboración propia.

Por cadenas, las televisiones privadas (Antena 3 / La Sexta y Tele 5 / Cuatro) son las que apuestan más por las series de ficción. TVE y antena 3 son las que han emitido más miniseries en estos años con un total de 8 y 11 respectivamente. Las miniseries, tal y como han sido definidas en esta tesis, hace que Tele 5 quede a la cola en la emisión de estas producciones ya que han apostado por telefilms de dos capítulos que no están contemplados en los datos que se manejan en este trabajo. Telecinco y Cuatro tienen una apuesta clara por las series de comedia, mientras que es Antena 3 y La Sexta las que más apuestan por los dramas.

Bourdieu apunta que “los índices de audiencias significan la sanción del mercado, de la economía” (Bourdieu, 1997: 96). Esta afirmación se refiere a que los estudios de audiencia se enfocan principalmente hacia el aspecto comercial del producto audiovisual y se aleja de las premisas de calidad. Las cadenas de televisión en España consideran que un programa es rentable cuando obtiene datos a partir del 16% de share en la franja de prime-time. Por tanto, dejamos a un lado el concepto de éxito para centrarnos tal y como señala Bourdieu en una mera rentabilidad económica. Esta necesidad de hacer algo rentable pone en jaque los criterios de calidad ya que es peligroso no medir bien los tiempos en los que se desarrolla la acción ya que luego puede ser difícil mantener las expectativas creadas en el espectador en los primeros momentos de una ficción seriada.

“El profesor George Pierce Baker, en su Dramatic Technique, escribe que el objetivo común de todos los dramaturgos es ganar la atención del público tan pronto como puedan hacerlo. [...] La TV ha agravado este peligro por su exigencia de “enganchar” al televidente desde el comienzo”.

(Vale, 1982: 135 – 136).

Sin lugar a dudas, la rentabilidad económica de la que hablamos es uno de los signos característicos de la ficción seriada, pero no todas las cadenas comprometen la continuidad de sus producciones al éxito que tienen en pantalla de igual forma. Como se advierte en los gráficos de la figura 18, son Tele 5 y Cuatro las cadenas cuyas ficciones tienen menor porcentaje de éxito, ya que entre las cancelaciones y las no renovaciones solo un 27% de sus series y miniseries aguantan en emisión más de dos años o no son canceladas súbitamente por una bajada en la audiencia. EN el lado opuesto nos encontramos a las producciones del grupo AtresMedia, tan solo han cancelado el 22% de las series en emisión. Por su parte, TVE tiene unos resultados muy parecidos a los de Tele 5 y Cuatro con la salvedad que el número de producciones propias en estos años es mucho menor a las del grupo Mediaset.

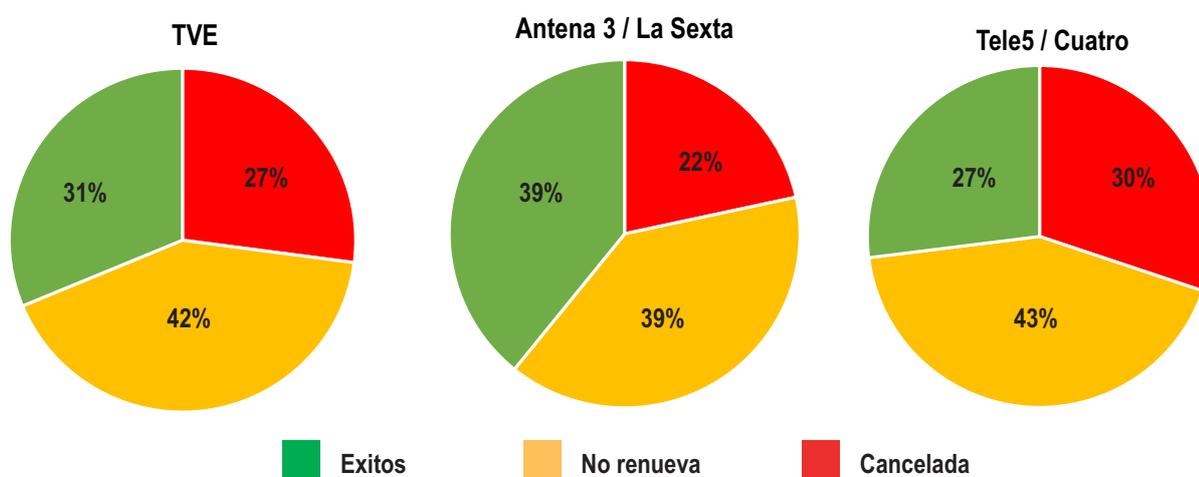


Figura 18: Tanto por ciento de series canceladas, no renovadas o exitosas según las cadenas generalistas en abierto. Elaboración propia.

Una segunda característica muy importante de las producciones nacionales es la gran cantidad de géneros que abarcan y satisfacen a un público muy variado. Entre los géneros de las miniseries encontramos mayoritariamente el policiaco y las narraciones basadas en hechos reales de actualidad o históricos. El drama social, la política y el thriller son géneros muy recurrentes en estas ficciones que se entremezclan con los anteriores. En cambio, el biopic es un género minoritario y más propio de telefilms que centran su narración en las vidas de algunos personajes famosos, protagonistas de la crónica social o con alguna relevancia histórica. En las series dramáticas también existe un amplio abanico en el que vuelve a destacar el género policiaco junto al melodrama y la ciencia ficción. Las series dramáticas profesionales han perdido protagonismo respecto a la década de los 90, cuando eran muy populares en las parrillas televisivas. En lo que concierne a la comedia encontramos series centradas en las relaciones familiares, amistades, amorosas o vecinales. Por último, las dramedias tienden hacia el género profesional, juvenil e histórico, siendo el punto en común de todas ellas el ámbito familiar. Junto con la gran diversidad de géneros, otra de las características definitorias de la ficción nacional española es la gran duración de sus capítulos. Debido a las características del prime time español la duración de los capítulos suele alargarse hasta los 90 minutos con el objetivo de cubrir tanto la franja del prime time tardío como la del late night, lo que suLa extensión de las producciones españolas también es un inconveniente para su comercialización en el mercado exterior, ya que el público extranjero está acostumbrado a episodios de entre 45 y 60 minutos de duración.pone un reto para los guionistas.

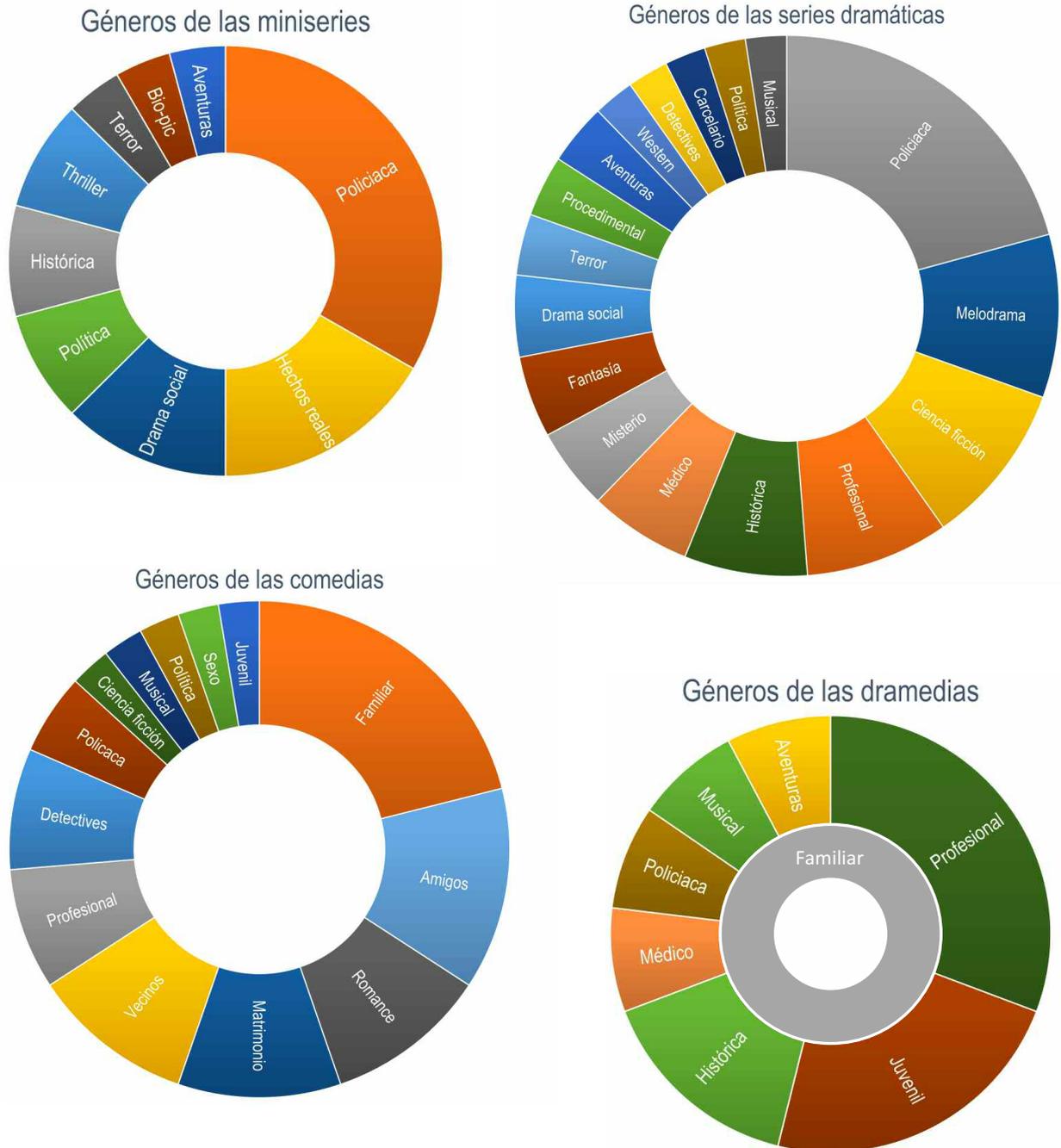


Figura 19: Distribución de los géneros según el formato de ficción. Elaboración propia.

Tras este vistazo al panorama televisivo presente no cabe duda que las series de ficción son un producto al alza cuyo futuro, como ya decíamos antes, está en saber combinar con acierto una producción que pueda ser atractiva a nivel internacional sin perder nuestras señas de identidad. “nuestra ficción televisiva parece haber superado la sitcomanía del ji-ji-ja-ja estresante y trufado de ocurrencias (que no de guiones), para derivar hacia un producto más competitivo, que aspire a conquistar mercados exteriores con la venta del producto y no la de formatos, como algunos de nuestros vecinos comienzan a concretar” (Anxo Fernández en anuario SGAE, 2015: 6).

CAPÍTULO 7:

ANÁLISIS DE CASOS

7.1 MINISERIES

7.1.1 FAGO

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	FAGO	
Formato	Miniserie.	
Género	Drama, hechos reales.	
Cadena	TVE (La 1)	
Primera emisión	10 de marzo de 2008	
Temporadas	Temporada única.	
Numero de capítulos	3	
Duración de los capítulos	80 - 90 minutos.	
Horario de emisión	Lunes a las 22:30	
Audiencia media	18,8% de share y 3.497.000 de espectadores.	
Productora	Mundo ficción.	
Web oficial	http://www.rtve.es/television/fago/	
Equipo técnico	Productor ejecutivo	Melchor Miralles y Miguel Torrent.
	Dirección	Roberto Bodegas.
	Guion	Antonio Onetti.
	Dirección de fotografía	Ángel Luis Fernández.
	Dirección de arte	Victor Molero.
	Edición	Guillermo S. Maldonado.
	Jefa de documentación	Cristina Lago.
	Música	Francesc Giner
	Sonido y mezclas	Eduardo Ramada.
	Vestuario	Rosa López.
	Maquillaje y peluquería	Romana González.

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES

Principales	
Mateo Ibarra †	Jordi Rebellón
Eugenio Riaza	Joaquín Notario
Teniente Vidal	Iván Hermes
Sargento Pacheco	Juanma Lara
Mar Sodupe	Pilar Jiménez

Secundarios	
Cristina Cotos	Alejandra Torray
Juez de Jaca	Paca Gabaldón
Endika Mújica	Jacobo Dicenta
Josu Mújica	Fernando Valdivielso
Ana Sierra	Lourdes Bartolomé
Bartolomé Benito Millán	Manolo Caro
Ángel Campaña	Tomás Calleja
Laura Olmos	Sonia Almarcha
José Luis	Josu Ormaetxe
Capitán Villegas	Eugenio Barona
Agente Castro	Octavi Pujades
Txomin Calparsoro	Fernando Ustarroz

Tabla 9: Ficha técnica y artística Fago.

Tabla 10: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes

Fuente: IMDB. Elaboración propia.

SINOPSIS

La ficción comienza con una reunión política donde está presente Mateo Ibarra nombre ficticio de, Miguel José Grima. El alcalde de Fago regresa en su coche por una pequeña carretera de los pirineos aragoneses y a mitad de camino se encuentra con unas piedras tiradas en mitad del camino que cortan la carretera. Al detener su vehículo y salir para ver de qué se trata se da cuenta que es una emboscada y muere asesinado por un tiro en el pecho. La serie gira entorno a la investigación realizada por la Guardia Civil para averiguar quién fue su asesino.

SOBRE LA SERIE

Fago es una miniserie basada en hechos reales. El asesinato del alcalde de la pequeña localidad de Fago, en el Pirineo de Huesca, es el eje central de esta miniserie que se estructura en tres capítulos: *La emboscada*, *Sin pistas* y *Culpable o inocente*. La emisión de esta ficción se vio envuelta en una gran polémica ya que la instrucción del caso estaba aún abierta cuando TVE decidió emitir la miniserie. En primer lugar, la familia y posteriormente también la Fiscalía, procuraron para la emisión para evitar un juicio paralelo. Pero finalmente fue emitida en marzo de 2008.

“Hubo muchos follones con el “ahora se emite, ahora no se emite” [...] Aquello que se planteó como un trabajo más relajado, sin prisas, de repente se redujo a menos de la mitad del tiempo que teníamos para hacer el mismo trabajo [...] Roberto hizo casi un milagro porque se hablaba de que era imposible, mientras se estaba rodando se iba montando el material que se tenía, luego me lo pasaban a mí... era un bucle peligroso”.

(Francesc Gener, 2016)

La miniserie tuvo una buena acogida y sus tres emisiones se colocaron al menos un punto por encima de la media de la cadena en esa temporada (16,8% Share medio). El mejor dato lo registró el primer capítulo con un 19,8% y 3.828.000 de espectadores. Esta miniserie tuvo mayor acogida por parte de mujeres de clase media que viven en municipios pequeños (menos de 200.000 habitantes).

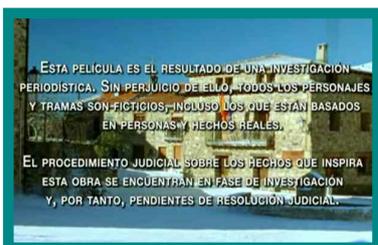
Capítulo	Emisión	Duración	Audiencias	
			Espectadores	Share %
1	10 - 3 - 2008	88	3.828.000	19,8%
2	17 - 3 - 2008	98	3.056.000	17,6%
3	24 - 3 - 2008	99	3.606.000	19,1%

Tabla 11: Audiencias capítulos de Fago. Fuente: GECA. Elaboración propia.

LOS HECHOS REALES.

La miniserie Fago está basada en hechos reales, aunque los nombres y diálogos están ficcionados. La ficción parte del asesinato del alcalde de la localidad, Miguel José Grima Masiá (PP), el 13 de enero de 2007. Miguel José apareció muerto en un barranco por impactos de una escopeta de postas. La investigación se centró en varios vecinos de la localidad que tenían disputas con el difunto alcalde. Al cabo de tres semanas se detuvo a Santiago Mainar Sauras (ex candidato del PSOE a la alcaldía de este municipio), como presunto asesino, que se declaró culpable ante la Guardia Civil, el día 3 de febrero, aunque posteriormente se retractó ante la Sra. Juez de Jaca que instruyó el caso. El caso suscitó mucha atención entre los medios de comunicación y fue objeto de análisis e investigación por parte de muchos periodistas. Las condiciones en las que se produjeron los hechos han alimentado numerosas incógnitas, empezando por si el asesino confeso de Miguel José Grima actuó solo o con la ayuda de cómplices. Dos testigos que pasaron por la escena del crimen minutos después aseguran que el hombre que se encontraron al lado del coche del alcalde asesinado no era, probablemente, el acusado, Santiago Mainar. Aun así, y no habiendo encontrado el arma con la que se cometió el crimen, Santiago Mainar fue condenado en diciembre de 2009 a 20 años y nueve meses de cárcel. Esta sentencia fue ratificada por el Tribunal Supremo en octubre de 2010 desestimando el recurso de casación. "El acusado buscó de propósito un lugar donde asegurar la muerte [del alcalde de Fago] y su impunidad". Este es uno de los argumentos en los que se basó el magistrado de la Audiencia de Huesca para condenar al guarda forestal Santiago Mainar. La sentencia también explica como Mainar preparó la emboscada: "El ataque se produjo súbitamente, de noche y sin que la víctima pudiera prever que alguien había colocado las piedras para tener la oportunidad de darle un tiro", explica la resolución. "Las posibilidades de defensa del alcalde fueron nulas".

(Fuente: E. Bayona en El diario de Aragón el 16 de noviembre de 2009 y M. Altozano en El País el 5 de diciembre de 2009).



Fotos de la miniserie Fago y de su rodaje.

TIEMPO

Esta ficción es un relato singulativo acronológico montado mediante alusiones a la vida del alcalde con planos diegéticos desplazados. La narración se estructura en base a una serie de analepsis que explican las tensiones que se vivían entre los vecinos del pueblo y el alcalde y sus afines. Estos insertos externos no tienen ninguna división representada en el montaje, simplemente se muestran como recuerdos y el propio movimiento de cámara acercándose hacia el personaje del guardia civil y luego alejándose es lo que da esa delimitación o también cambiando la época del año en la que se produce la analepsis contraponiendo la nieve del invierno con el verde de la primavera. Las analepsis sirven de escenas explicativas que muestran la segura certeza de Mateo de que alguien tenía la intención de matarle y también muestran como el alcalde fue cambiando y perdiendo apoyos entre su vecinos y amigos a causa de decisiones como la independencia del pueblo de Fago respecto de Ansó o la construcción de unos chalets en el término municipal. Estos insertos del pasado dan información a los espectadores sobre los posibles sospechosos del asesinato del alcalde. Esta narración en paralelo es, sobre todo, la base del segundo capítulo cuando vemos el pasado del alcalde mezclado con los interrogatorios de la familia, vecinos, amigos y enemigos.

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

La miniserie está ambientada en un pequeño pueblo del pirineo aragonés. La escenografía es muy significativa en lo que se refiere a la construcción de los personajes, ya que se muestra a los vecinos enemigos del alcalde en un entorno sociabilizador como es el bar del pueblo y al alcalde, por contraposición, en su despacho en el ayuntamiento o en su casa. También marcan un punto de inflexión en la relación entre Mateo y Eugenio ya que cuando las analepsis muestran la buena relación que había entre ellos se les sitúa en la casa de alguno de los dos, mientras que cuando cambia son encuentros más fríos en la calle.

USO DE LA MÚSICA

La música de toda la miniserie corre a cargo de Francesc Gener, un joven compositor catalán que ha trabajado para muchos proyectos de ficción tanto para cine como para televisión: El lobo (2004), 20-N: los últimos días de Franco (2008), Bevilacqua y Chamorro (2016), Diario de una Miss (2005), 11-M, Historia de un atentado (2014), etc. La cabecera intercala imágenes de los Pirineos con imágenes del pueblo de Fago con una música instrumental de telón de fondo. En palabras de Gener, la música buscaba expresar ese ambiente hostil que aun persistía en el ambiente tras el asesinato del alcalde.

“Sabes que vas a hacer una especie de thriller de pueblo y esa era la idea. Plasmar la vida de unas personas que nunca han salido del pueblo, que están aquí, cerrados, y esas cosas que pasan, que son cuatro y todos se quieren matar entre ellos. Así que la cosa fue buscar el punto thriller clásico pero pasado por este filtro por lo que incorporé percusiones que le da un poco más de música más visceral, de las entrañas”.

(Francesc Gener, 2016)

La utilización que se hace de la música en esta miniserie tienen uno de sus ejemplos más relevantes en el minuto 15 del primer capítulo. La escena comienza con música diegética, el alcalde pone en su coche un CD de música de cámara que se mezcla con el sonido del coche y acaba convirtiéndose en música extradiegética mientras los planos del asesinato del alcalde y las escenas de la esposa se van intercalando hasta que todo acaba con un gran silencio en el que solo se oye a un búho. Además, la música completa esas escenas silenciosas intensificando su carga dramática.

“Es necesario jugar con todos los recursos, el ruido ambiente, el silencio y la música que lo acompaña todo, de manera que no te hagas muy pesado con la música al acompañar a una secuencia como esta. Si no paras nunca quitas la sorpresa y la intriga, cuesta más y respira menos la secuencia en sí”.

(Francesc Gener, 2016)

Otro de los usos destacables de la música en esta ficción es el motivo musical que da comienzo y fin a las analepsis y distingue entre los fragmentos del presente y los del pasado.

“La música acompaña toda la manera de narrar. [...] había estructuras de este tipo con los flashbacks que eran esenciales para explicar todo lo que había ocurrido. Eso es lo primero que vimos Roberto y yo. Al contar la historia así, con idas y venidas del pasado al presente, intenté remarcar eso para que el espectador fuera consciente en todo momento de la manera que se contaba la historia”.

(Francesc Gener, 2016)

IMÁGEN

La imagen en Fago tiene una función narrativa muy poderosa ya que se convierte en un narrador omnisciente que guía la mirada y articula la información que recibe el espectador. Mediante planos sintéticos, largos en escala y duración y encuadres que muestran y ocultan al asesino se va desarrollando un thriller que mantiene la intriga hasta el último capítulo y aun en el desenlace sigue manteniendo las dudas de si fue él o no y si hubo más personas implicadas en el asesinato de Mateo Ibarra. Los planos diegéticos desplazados son la base del relato y a partir de esta estructura se organiza un juego con la imagen que ayuda a organizar estos segmentos que no están en el lugar que les corresponde.



Uso de la imagen en Fago. Ejemplo de como se diferencia entre las analepsis y el relato del presente.



Usos del color y la iluminación en Fago.

También es singular el uso de los tonos blancos de la nieve que dan una sensación gélida a todo el relato que combina a la perfección con el ambiente tenso entre los vecinos y el alcalde que se representa en la ficción. En contraposición encontramos iluminaciones muy dramáticas, sobre todo en la escena del asesinato del alcalde, que juegan con los claroscuros y la contraluz y que no dejan ver al asesino hasta el final del segundo acto. Pero en líneas generales, prevalece una iluminación natural lateral en los exteriores y artificial y un tanto dura en las escenas del interior del cuartel de la Guardia Civil.

MONTAJE

Las características más destacables del montaje en esta miniserie son las relaciones espaciales que se establecen entre el presente y el pasado, yuxtaponiendo ambos tiempos para dar ritmo a la narración y mantener la intriga de la historia, que es la estructura protagonista del segundo capítulo, y el montaje en paralelo que encontramos en el momento del crimen, durante el primer capítulo. También es especialmente relevante el uso de la música en el montaje. Como ya hemos explicado, el uso de la música ayuda al espectador a percibir la forma en la que está contada la historia mediante determinados motivos musicales que acompañan sobre todo al montaje espacial acronológico.



Fotogramas montaje en paralelo de la escena del asesinato. Fago, capítulo 2: "Sin pistas".

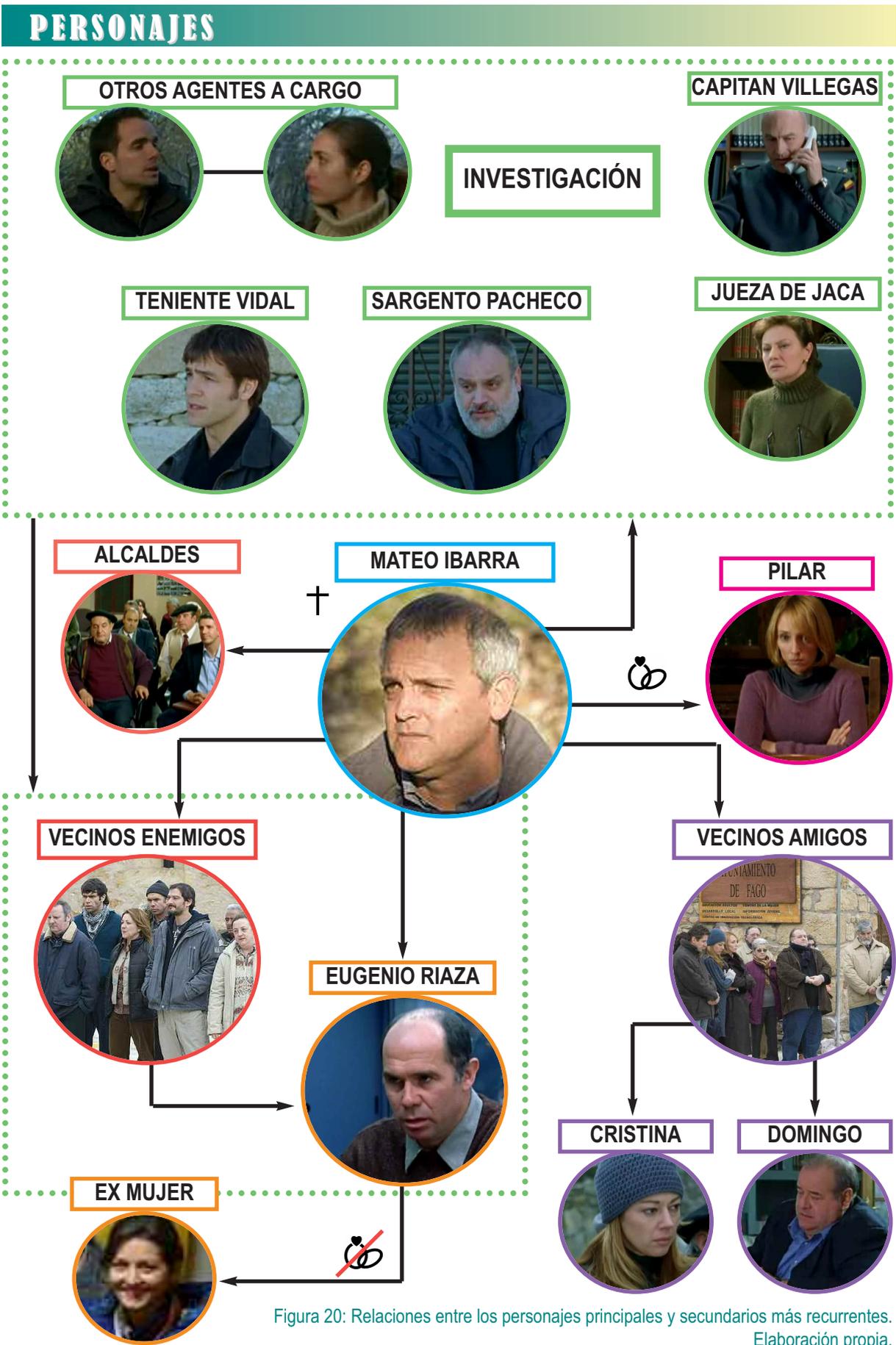


Figura 20: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Elaboración propia.

BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS.

MATEO IBARRA: Es el alcalde de Fago que fue asesinado. Se le presenta como un hombre tozudo que solo tiene en cuenta sus propios intereses. Su ropa y forma de hablar denotan una especie de superioridad respecto a los vecinos del pueblo que aparecen caracterizados con ropa más económica y propio del medio rural. Sin embargo, conforme avanza la narración, nos damos cuenta que Mateo Ibarra no fue siempre así. Frente a ese hombre siempre bien vestido, de traje y corbata, y un tanto altivo, descubrimos a otro Mateo, inconformista, más revolucionario y con una vestimenta que da la impresión de ser más de izquierdas ya que le caracterizan sin traje y vistiendo unos vaqueros y una paletina. Mediante analepsis se muestra un Mateo amable y cordial, preocupado por sus amigos y con buena relación con los vecinos. El punto de inflexión del personaje llega cuando le proponen ser alcalde de Fago, pero presentándose por el PP. Cuando gana las elecciones las cosas empiezan a cambiar y las disputas con sus vecinos cada vez se vuelven más virulentas. Se sobrentiende que la meta principal de Mateo era llegar a ser el alcalde de Fago y no le importó que hacer o cambiar para conseguirlo. Su motivación principal que es lo que le mantiene en el cargo a pesar de las amenazas de los vecinos es cambiar las cosas según su propio criterio y sin tener en cuenta la opinión del resto de alcaldes o vecinos.

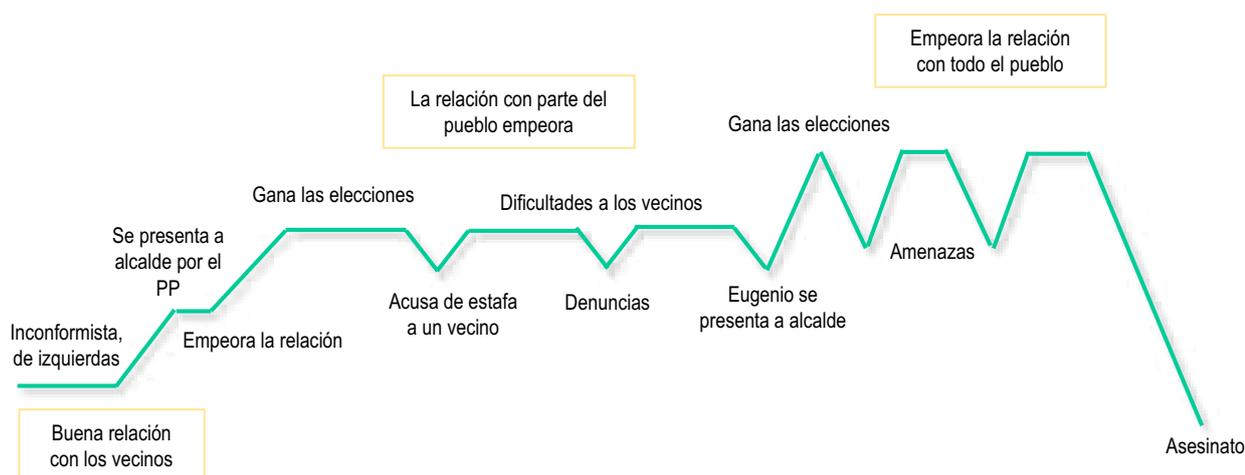


Figura 21: Arco de transformación del personaje de Mateo Ibarra. Elaboración propia.

A pesar de que sí se explica en un momento determinado que ha habido una transformación radical en el personaje de Mateo, tan radical que casi podríamos hablar de un arco traumático en este personaje, esta transformación no se aprecia en la conducta del personaje. Es un personaje más bien estático que simplemente se enfrenta a conflictos sociales con el resto de los vecinos y que no se deja realmente claro cuáles son sus verdaderas intenciones. Por lo que al final nos encontramos con un personaje plano y hermético sin grandes cambios.

EUGENIO RIVAS: Este es el personaje antagonista de la historia, y así lo dejan claro desde su primera aparición, prestándole más atención cuando se presentan los personajes que componen el grupo de vecinos de Fago. La personalidad de este personaje quizás es algo más compleja que la de Mateo. Aunque se le presenta durante toda la narración como una persona amargada y sin ningún tipo de estímulo. Su declive comienza cuando le deja su esposa, se vuelve más solitario y huraño. Todo empeora cuando el que era su mejor amigo, Mateo, renuncia a sus ideales y se presenta a alcalde por el PP. El gran cambio en la personalidad de Mateo a raíz de esto modifica

también la relación que mantienen los dos personajes. Tras una serie de disputas entre ambos, Eugenio decide presentarse a las elecciones siguientes como rival de Mateo. Estas elecciones las pierde, lo que provoca una nueva caída del personaje y el consiguiente empeoramiento de la relación con Mateo. Tras una disputa entre estos dos personajes por el arreglo de una de las carreteras del municipio, Eugenio decide poner punto y final y matar a Mateo. El asesinar a Mateo le confiere al personaje una nueva seguridad en sí mismo que se plasma en sus palabras y ansia de liderazgo. Esto solo dura unas semanas, hasta que la investigación se centra en él como principal sospechoso del crimen. Aun así, cuando confiesa y se autoinculpa sigue dando muestras de esa personalidad soberbia y segura que adquiere tras el crimen. Días más tarde se retracta de su confesión, pero es enjuiciado y recluso en la cárcel a la espera de la sentencia.

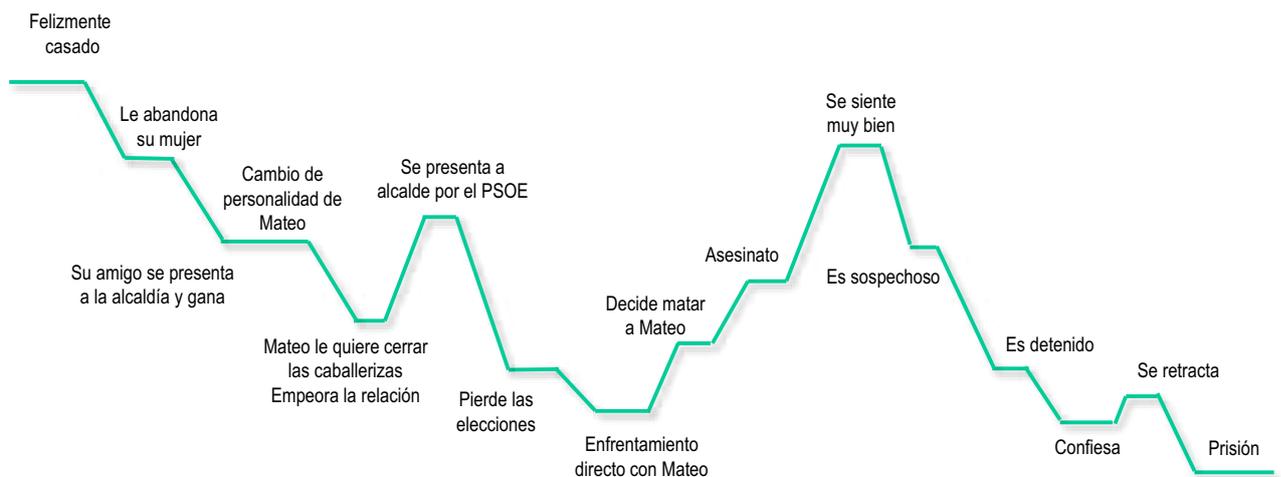


Figura 22: Arco de transformación del personaje de Eugenio Rivas. Elaboración propia.

El arco de transformación de este personaje es más claro que el del alcalde. Se aprecian más las caídas lo que justifica sus cambios de personalidad. Además, este personaje tiene tanto conflictos sociales como conflictos internos lo que dejan más claras sus motivaciones. Aun así, debemos hablar de un arco de transformación moderado porque, aunque existen procesos interiores que le cambian y le obligan a actuar de una forma determinada, no existe, o por lo menos no se aprecia, una verdadera transformación en él. Entre Eugenio y Mateo se establece una relación de lucha que es la que inicia la acción.

RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES.

Los personajes de esta miniserie se pueden dividir en tres grupos. El primero lo componen los **VECINOS** de un pequeño pueblo del pirineo lo curioso es que se les representa como un personaje masa, aparecen casi siempre en grupo, ya sea reunidos en el bar del pueblo o en las calles. Estos vecinos son los principales opositores del alcalde y tanto en el presente como en el pasado se les presenta como personas ariscas, con actitudes que denotan en cierta forma un bajo nivel cultural y de alguna forma violentas. Esta oposición que se crea entre el personaje masa y el protagonista es muy interesante ya que, al ser una historia basada en hechos reales, el espectador tiene, en principio, unos conocimientos sobre la historia y los sucesos que acontecen, por lo que presentar por un

lado al enemigo como grupo y a la víctima como uno solo tiene ya otorga a estos personajes, los vecinos de Fago, unas connotaciones negativas desde el comienzo de la historia muy claras. Además, como ya hemos apuntado, al personaje de Mateo se le presenta como un hombre más inteligente y civilizado, lo que acentúa estas características. En este grupo también se puede incluir a los **ALCALDES** de otras localidades que también ejercen una fuerza opositora a Mateo y se les presenta, según palabras del propio Mateo, como personas con pocas miras de futuro.

El segundo grupo serían los vecinos que si están a favor del alcalde. En esta ocasión no se presentan en grupo, sino individualmente. Entre los más destacados estaría:

-PILAR: La mujer del alcalde. En la ficción se muestra como su confidente.

-DOMINGO: Un constructor de la zona. Este personaje es el que incita el giro en la personalidad de Mateo. Domingo le propone presentarse a la alcaldía por el Partido Popular, aunque eso suponga, en principio, una renuncia a sus ideales. Este personaje aparece como catalizador y dador respecto a el protagonista, por lo que entre ellos se establece una relación de comunicación.

-CRISTINA: Es una vecina del pueblo que tiene buena relación con el matrimonio. Sobretodo aparece como un personaje de apoyo.

El tercer grupo de personajes corresponde a las fuerzas del orden que se hacen cargo de la investigación. Los dos personajes más importantes en este grupo son el teniente Vidal y el sargento Pacheco. Ellos son los conductores de la historia que se desarrolla a través de su investigación sobre el crimen y además conocemos a casi todos los personajes a través de sus interrogatorios. A parte de estos dos personajes en el grupo de la investigación también a parecen dos agentes más que son los encargados del trabajo de campo y el capitán Villegas y la jueza de Jaca que lleva la instrucción.

-TENIENTE VIDAL: Es un investigador que viene de Madrid para hacerse cargo del caso. Poco se muestra de este personaje en concreto, simplemente en una escena se dice que es gay y perdió a su pareja hace unos años.

-SARGENTO PACHECO: es un agente destinado en esa zona. Conoce bien a todos los vecinos y también a los dos protagonistas. De hecho, está presente cuando ocurre la trifulca entre ambos por las obras en la carretera. Pacheco intenta mediar entre ambas partes y es un personaje de equilibrio entre las tensiones que se producen tanto antes como después de la muerte de Mateo.

-CAPITÁN VILLEGAS: Aparece esporádicamente y simplemente obstaculiza un poco la investigación del teniente Vidal ya que no está muy conforme con su presencia.

-JUEZA DE JACA: Aparece esporádicamente y simplemente actúa como receptora de las novedades en la investigación.



Fotogramas ejemplo de la relación entre los personajes en Fago, capítulo 2: "Sin pistas".

TRAMAS Y ESTRUCTURA NARRATIVA

Al tratarse de una miniserie de tres capítulos la historia desarrolla simplemente una trama principal que se ve adornada por varias subtramas que la explican y completan. De la trama principal: la investigación por el asesinato del alcalde de Fago, Mateo Ibarra, principalmente emerge una subtrama que aguanta y vertebra todo el desarrollo de la narración: la relación que cada vecino tenía con el alcalde. Estas dos tramas se establecen en el presente y en el pasado respectivamente, jugando así con los saltos temporales y la desorganización temporal que mantiene la intriga del espectador sobre una historia que ya conoce debido a la cobertura mediática que se dio al caso.

El primer capítulo sirve de presentación de los personajes y de los hechos que posteriormente se investigan. Desde un primer momento el espectador es consciente de la tensión que existe en el pueblo, pero el fatal desenlace del alcalde no se comienza a entender hasta el segundo capítulo, cuando comienzan los interrogatorios y estos se intercalan con los flashbacks. La pinza del relato, el asesinato de Mateo Ibarra, se muestra muy pronto, en el minuto 15 de la narración y con él se pone de manifiesto la premisa: ¿quién ha asesinado al alcalde? Con el inicio de la investigación se pone en marcha el nudo o confrontación que ocupa el final del primer capítulo, todo el segundo y los primeros minutos del tercer capítulo. Tras la revelación y confesión del asesinato por parte de Eugenio, la resolución final de la historia llega en la última escena. Como cierre se nos muestra la pelea por unas obras en una carretera que acabó por tensar hasta el límite la relación entre Eugenio y Mateo y dio lugar al asesinato.

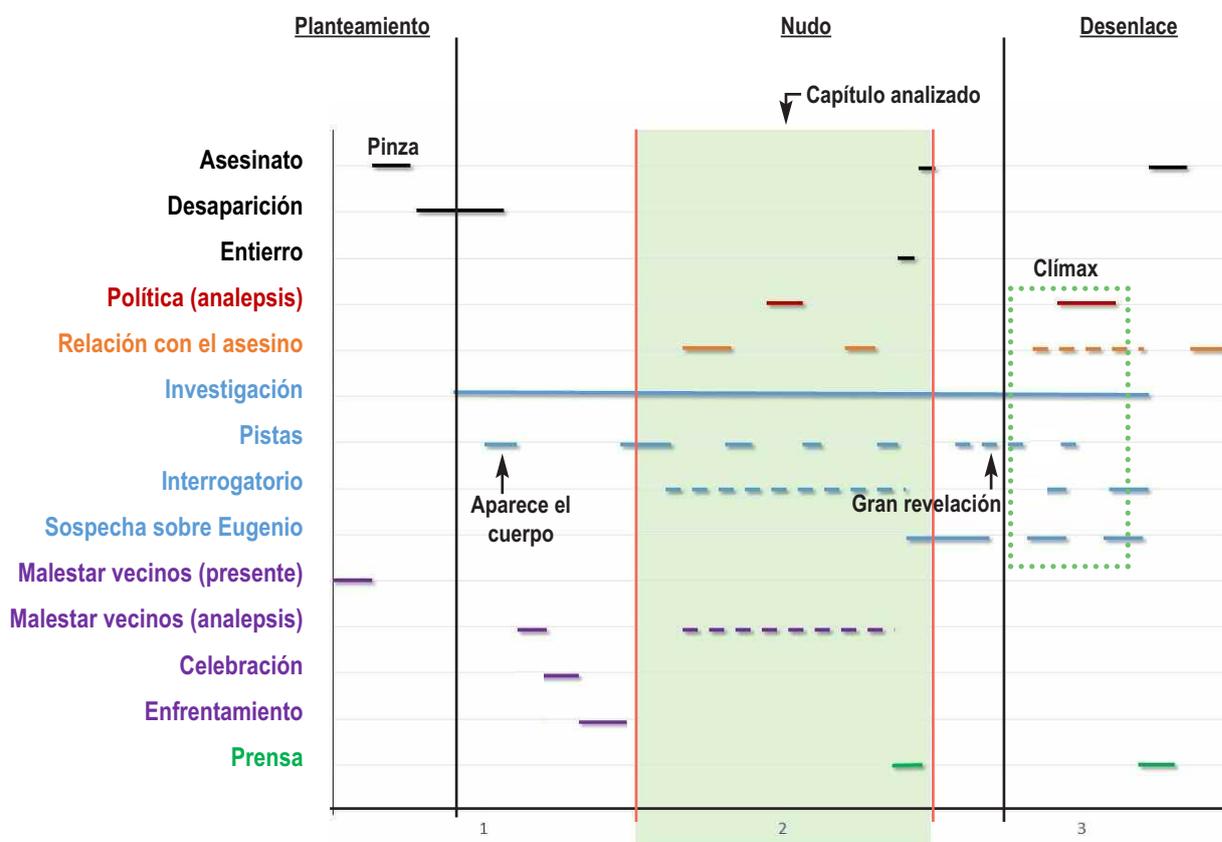


Figura 23: Desglose y organización de las tramas a lo largo de los tres capítulos de Fago. Elaboración propia.

ANÁLISIS CAPÍTULO 2: “SIN PISTAS”

Las tramas que se desarrollan principalmente en este capítulo giran entorno a la investigación sobre el asesinato de Mateo Ibarra. Por lo que, como se aprecia en el siguiente gráfico, nos encontramos con una trama principal que ocupa todo el capítulo y varias subtramas que se relacionan con la principal mediante analepsis principalmente y que suponen la explicación a los altercados y la mala relación que los sospechosos del crimen tenían con la víctima. En este capítulo se dan las claves o motivos para su asesinato. Este capítulo es especialmente interesante por el juego que se establece entre el presente y el pasado y como se va mostrando de forma anacronológica las razones que llevarán al asesinato del alcalde de Fago.

DESGLOSE DE TRAMAS:

- Trama 1:** Las líneas 1.1 y 1.2 son los momentos que muestran el entierro y parte del asesinato del alcalde en forma de analepsis. No podemos considerarlas como tramas en sí, pero se muestran en el gráfico para dar cuenta de la estructura narrativa que sigue el capítulo y como se relacionan con otras tramas.
- Trama 2: Política.** Esta trama que pertenece al pasado de los personajes protagonistas pertenece a la relación entre el alcalde y los sospechosos. Los dos momentos que corresponden a esta subtrama son claves para comprender porque empeora esta relación.
- Trama 3: Relación entre Eugenio y Mateo.** Esta subtrama que también se desarrolla en el pasado es esencial para descubrir las motivaciones que llevaron a Eugenio a cometer el crimen.
- Trama 4: Investigación.** Esta trama principal vertebra los tres capítulos y es especialmente importante en este. Aparece subdividida en tres líneas según los pasos de la investigación. La línea 4.1 corresponde a las **pistas**, la 4.2 a los **interrogatorios** que los policías y guardia civiles hacen a los vecinos para esclarecer los hechos que han llevado al asesinato del alcalde y por último la 4.3 corresponde al **sospechoso principal**, Eugenio.
- Trama 5: Analepsis de los problemas que los vecinos tenían con Mateo.** Esta subtrama deriva de la parte del interrogatorio y se intercalan los fragmentos del pasado con las declaraciones de los sospechosos y amigos del alcalde.

MINUTADO Y TRAMAS CAPÍTULO 2: “SIN PISTAS”

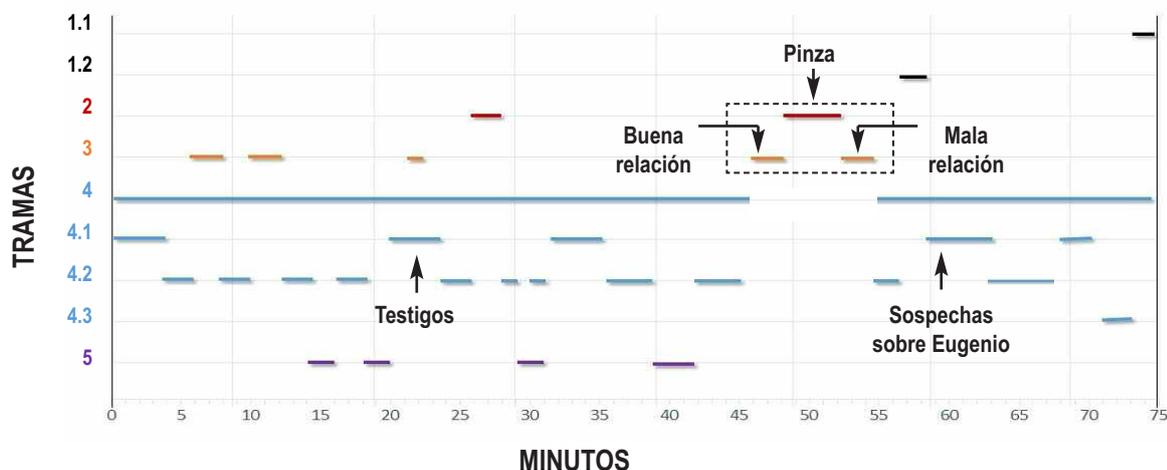


Figura 24: Desglose de tramas capítulo 2: “Sin pistas”. Elaboración propia.



Fotogramas del capítulo dos, "Sin pistas", de Fago

El capítulo dos comienza con el descubrimiento de las primeras pistas. Aparece el coche del alcalde y, tras los enfrentamientos que se vieron al final del primer capítulo, todos los vecinos enemigos de Mateo pasan a ser sospechosos. Como ya hemos explicado anteriormente, mediante analepsis externas se va explicando a lo largo del capítulo la relación entre el alcalde y sus vecinos con lo que la historia va cogiendo poco a poco forma y el espectador descubre cómo fue empeorando la relación entre Eugenio y Mateo. Una de las características peculiares de este capítulo en concreto es el juego que se hace con el tiempo, mostrando momentos malos y buenos de esta relación, principalmente. Al intercalarlos y presentarlos al espectador de forma acronológica y además desordenados en el tiempo mantiene el interés ya que según avanza este segundo acto se van descubriendo detalles que suponen una sorpresa para el espectador. Sin duda, el eje central de este capítulo se basa en descubrir quién es el asesino y además de ver cómo fue la relación entre estos dos hombres que pasaron de ser buenos amigos a enemigos declarados simplemente por el poder y los intereses políticos. Estos momentos de su relación sirven de pinza para la historia y se muestran justo minutos antes de que los policías encargados de la investigación comiencen a hacer las primeras suposiciones de lo ocurrido y a reconstruir el crimen. El capítulo acaba con una nueva perspectiva sobre el crimen que también se muestra en forma de analepsis interna, dejando al espectador preparado para la última parte de la historia.

EN CONCLUSIÓN

Fago es un ejemplo perfecto para mostrar estas ficciones que están a caballo entre la miniserie y el telefilm. Quizás, el punto más flojo de esta ficción sea la construcción de los personajes que resultan casi planos por que durante el desarrollo de los tres capítulos no se muestra de forma contundente ni sus motivaciones ni sus metas. Aun así, el planteamiento de la estructura a partir de analepsis anacrónicas es un recurso que da originalidad y un valor de sorpresa a una historia real de la que se sabía el desenlace.

ENLACE WEB A LA MINISERIE FAGO:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/fago/>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/fago/fago-capitulo-2/383190/>

- En el **anexo 2** se puede consultar la entrevista íntegra a Francesc Gener.
- En el **anexo 3** puede consultarse los fragmentos del capítulo mencionados en el análisis.

7.1.2 CREMATORIO

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	CREMATORIO	
Formato	Miniserie	
Género	Drama, Mafia.	
Cadena	Canal+ / La sexta	
Primera emisión	30 de Enero de 2012 (en La sexta) / 7 de marzo de 2011 (en Canal+)	
Numero de capítulos	8	
Duración de los capítulos	50 – 60 minutos.	
Horario de emisión	Lunes a las 22:30 y 23:30 (Dos capítulos en cada emisión)	
Audiencia media	5,7% Share. 1.030.000 de espectadores.	
Productora	Mod televisión	
Autor	Rafael Chirbes	
Web oficial	http://www.movistarplus.es/crematorio	
Equipo técnico	Productor ejecutivo	Fernando Bovaira y Juan Moreno
	Productor ejecutivo Canal+	Susana Herreras
	Director de producción	Koldo Zuazua
	Dirección	Jorge Sánchez-Cabezudo y Óskar Santos
	Guionistas	Jorge Sánchez-Cabezudo, Alberto Sánchez-Cabezudo y Laura Sarmiento Pallarés
	Dirección de fotografía	Daniel Sosa y Alfonso Postigo
	Director de arte	Isabel Viñuales
	Dirección de casting	Rosa Morales
	Edición	Joaquín Roca y José Ares
	Música	Lucio Godoy Música de la cabecera: <i>Cruzando el Paraíso</i> , de Loquillo
	Montaje	Carlos Agulló y Carolina Martínez
	Sonido y mezclas	Sergio Burmann y Pelayo Gutiérrez - LABOCINA
	Vestuario	Lena Mossum
Maquillaje y peluquería	Lola López e Itziar Arrieta	

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES	
Principales	
Rubén Bertomeu †	José Sancho
Rubén Bertomeu Joven	Carlos García
Silvia Bertomeu	Alicia Borrachero
Mónica	Juana Acosta
Secundarios	
Zarrategui	Pau Durá
Llorenç Torralba	Manuel Morón
Sarcós	Vicente Romero
Ramón Collado	Pep Tosar
Ramón Collado joven	Alberto Ferreiro
Miriam Mullor Bertomeu	Aura Garrido
Traian	Vlad Ivanov
Juan Mullor	Chisco Amado
Teresa	Montserrat Carulla
Gloria	Pepa López
Sergio Martí	Alfonso Bassave
Lola	Sonia Almarcha
Julio Méndez	Pere Ventura
Marta	Imma Colomer
Inspectora	Chusa Barbero
Muñoz	Vicente Gil
Sargento	Joaquín Perles

Premios y nominaciones más importantes	Premio Ondas	Mejor ficción	2011
	Festival de Televisión y Radio de Vitoria	Premio "Pasión de Críticos" como lo mejor del año 2011.	
	Premios de la Unión de Actores	Mejor actriz protagonista (Alicia Borrachero)	2011
		Mejor actriz secundaria (Juana Acosta)	2011
		Mejor actriz de reparto (Chusa Barbero)	2011
Premios IRIS	Mejor actriz de serie de tv (Alicia Borrachero)	2011	

Leyenda	Ganadores		Nominados
----------------	------------------	--	------------------

Tabla 12: Ficha técnica y artística de Crematorio.

Tabla 13: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes en Crematorio

Tabla 14: Premios y nominaciones más importantes de Crematorio.

Fuente: IMDB, web oficial de los Premios IRIS ATV, Unión de Actores, Ondas y web oficial de la serie.

SINOPSIS

Crematorio es la historia de una familia adinerada de la costa levantina, los Bertomeu. La historia relata como el menor de los hermanos Bertomeu, Rubén, ha conseguido amasar una gran fortuna basada en la construcción de grandes hoteles y urbanizaciones mediante negocios sucios y peligrosas alianzas con la mafia rusa y los poderes políticos de la zona. La miniserie es una ficción que relata la corrupción en España a través de la mirada de sus personajes protagonistas con Rubén Bertomeu a la cabeza.

SOBRE LA SERIE

La miniserie Crematorio está basada en la novela homónima de Rafael Chirbes (2007), que fue Premio Nacional de la Crítica en 2008. Esta es la primera producción de Mod Producciones para televisión en colaboración con Canal+. La productora ha sido la encargada de otras obras cinematográficas como *Ágora* (2009), *Biutiful* (2010) o *El Mal Ajeno* (2010). Una de las grandes diferencias y a la vez uno de los grandes retos de esta producción es que la forma narrativa que presentan la miniserie y la novela son diametralmente opuestas. Los capítulos de la novela se estructuran sobre las reflexiones internas de cada personaje, por lo que los diálogos e incluso las tramas solo aparecen sugeridos en la obra de Chirbes. Por tanto, la palabra - emanación de Chirbes ha tenido que ser adaptada cuidadosamente para convertirla en palabra - teatro y aun así no perder la esencia de la obra literaria de la que parte.

“La novela estructuraba su relato en capítulos en los que cada personaje reflexionaba sobre su vida y sus circunstancias a modo de monólogos. La violencia del relato, como lo describe Chirbes, proviene del propio lenguaje, de la palabra, y las tramas apenas quedan sugeridas en el hilo de las reflexiones”.

(J. Sánchez - Cabezudo y A. Sánchez - Cabezudo, 2014: 14)

En una entrevista de Chirbes concedida a Borja Hermoso, del diario *El país* el 7 de marzo de 2011, el autor comenta que la serie es muy diferente a la novela. La novela “se sostiene en el puro lenguaje, pretende ser una catarsis a partir del lenguaje, [...] que el lector se enfrente a toda una serie de cosas que intuye que están dentro de él y no quiere ver. Y la serie, pues es otra cosa. La televisión necesita tensión e intriga, son lenguajes y cosas



mágenes de Crematorio

distintas" (Chirbes, El País, 7 de marzo de 2011). Para reestructurar y adaptar la novela de Chirbes a la televisión, los hermanos Sánchez - Cabezudo buscaron un conflicto que articulara la historia y a partir del cual se ordenaran las tramas a lo largo de 8 capítulos. Por una parte, está la caída del protagonista, Rubén Bertomeu, un constructor corrupto de la costa levantina. Por otro lado, nos encontramos con un relato del pasado del protagonista, como llegó a ser quien es mediante los negocios sucios, el narcotráfico y la corrupción política. Ambas partes entremezclan el pasado y el presente narrativo mediante insertos, analepsis externas que van dando información al espectador de una forma cronológica.

La miniserie tubo muy buena acogida entre la crítica. En la memoria anual de PRISA (2011) se dice que "la crítica ha sido unánime en calificar Crematorio como una de las mejores series de la historia de la televisión en España, a la altura de las grandes producciones de ficción de las factorías estadounidenses" (Memoria anual de PRISA, 2011: 54). Esta declaración se sustenta en los numerosos premios que ha recibido la serie entre los que destacan el Premio Ondas a la mejor serie española de 2011 o el premio "pasión de Críticos" a la mejor serie de 2011 del Festival de Televisión y Radio de Vitoria. Además de la crítica y a pesar de que los datos de audiencia pueden parecer muy modestos, Crematorio fue el cuarto espacio más visto del año en Canal+ con una media de 33.000 espectadores y una cuota de pantalla del 0,2%. En su emisión en abierto en La Sexta supero la media de la cadena (4,4% de share) al menos en un punto llegando a doblarla con la emisión de su segundo capítulo "El barranco" (8,3%). La ficción atrajo a más de un millón de espectadores de media con un share de 5,7% de media total de los ocho episodios. HBO Latin America y Sky Deutschland han distribuido la serie en Latinoamérica, Finlandia y Alemania.

Capítulos	Estreno en La Sexta	Audiencias	
		Espectadores	Share %
1	30 - 1 - 2012	1.628.000	7,8%
2	30 - 1 - 2012	1.327.000	8,3%
3	6 - 2 - 2012	1.043.000	5,1%
4	6 - 2 - 2012	869.000	5,6%
5	13 - 2 - 2012	992.000	4,8%
6	13 - 2 - 2012	815.000	5%
7	20 - 2 - 2012	902.000	4,5%
8	20 - 2 - 2012	711.000	4,6%

Tabla 15: Audiencias capítulos de Crematorio. Fuente: GECA. Elaboración propia.

TIEMPO

La narración en Crematorio es un relato singulativo que se estructura a partir del juego con el tiempo narrativo. Por un lado, encontramos la trama principal, la caída de Rubén Bertomeu, localizada en el presente narrativo. Por otro lado, a partir del uso de una serie de analepsis externas se narra como el protagonista consiguió amasar en el pasado toda la fortuna y el poder que pierde en el presente. Mediante rótulos que sitúan al espectador en el tiempo correcto y el uso de motivos musicales se marcan estos insertos del pasado que sirven para explicar el background de esta historia sobre la corrupción y la especulación inmobiliaria en España.

En el siguiente fragmento de la escaleta del primer capítulo de Crematorio podemos observar como la narración fluye del momento presente al pasado por medio de un personaje recurrente común en los dos tiempos. En este caso es Silvia y la relación que mantenía con su tío. En esta ocasión, la analepsis se encarga de dar sentido y profundidad al personaje de Silvia y justifica de manera indirecta la mala relación que tiene con su padre. Tras la analepsis se retoma la trama principal de la serie que es la que trata la investigación por corrupción a Rubén Bertomeu y su entorno

10. INT. HOSPITAL MISENT - DÍA

En el hospital Silvia lo está pasando mal viendo sufrir a su tío. Silvia habla con el médico fuera de la habitación. Con lágrimas en los ojos le pide que lo desconecte. El doctor no puede hacerlo pero puede subirle la dosis de morfina. Silvia se lo agradece y vuelve a mirar a su tío.

11 EN FLASHBACK. INT. CASA DE LOS OLIVOS, MISENT 1981 - DÍA

Silvia con 11 años y Matías con 31 en la cocina de la casa de los Olivos. Silvia está ayudando a Matías a cocinar. Matías entre bromas echa de la cocina a TERESA, su madre, una mujer recia de 59 años y a AMPARO, la madre de Silvia, de 35. Silvia y su tío amasan y mezclan, Matías le da a probar algún ingrediente. En la radio está puesta una emisora de Jazz. Silvia mira a Matías con auténtica devoción. Matías mete la fuente en el horno y se enciende un cigarro. Silvia le pregunta si cocina para esa chica con la que sale en Madrid. Matías se ríe y le dice que no se preocupe por eso, ella siempre será una de sus mujeres, de su pequeño harén, de su club selecto. Silvia no parece convencida y no sonrío.

12. EN EL PRESENTE. INT. COCHE BERTOMEU - DÍA

En la radio del coche de Bertomeu dan la noticia de que se han encontrado restos humanos cuando eran transportados en una furgoneta que procedía de la empresa de servicios funerarios. Supuestamente esos restos estaban destinados a ser incinerados. El responsable de la concesión de los servicios funerarios, Valentín Alonso ha sido detenido junto a tres personas más. Rubén que conduce acompañado de Sarcós crisper las manos sobre el volante intentando contener su ira aunque deja escapar un “será hijo de puta”. Bertomeu le dice a Sarcós que llame a Porta y al abogado que quiere verles en media hora. Paran frente a una casa.

Estracto de la descripción de una escena de flashback de la primera versión de la escaleta del primer capítulo de Crematorio. (J. Sánchez - Cabezudo y A. Sánchez - Cabezudo, 2014: 45 - 46)

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

La ambientación de la serie gira entorno a la representación realista de la burbuja inmobiliaria en el levante español. Esta situación se refleja en un paisaje solitario, con esqueletos de edificios a medio terminar por todas partes, calles vacías y casas y edificios nuevos y de líneas modernas en los que nadie ha vivido. Para los directores de la serie recrear este espacio era tan importante como los personajes que interactúan en él ya que supone una fotografía del boom inmobiliario español y lo que esto ha supuesto no solo para la economía del país, sino también para su paisaje. “Crematorio no es sólo una historia de personajes consumidos por sus ambiciones sino también de un paisaje devorado por el cemento” (J. Sánchez - Cabezudo y A. Sánchez - Cabezudo, 2014: 25). El lugar escogido para esta historia es Misent, un municipio ficticio de la costa levantina donde se concentra un imaginario colectivo de lo que la especulación inmobiliaria ha hecho de España, con ciudades fantasmas y armazones de hormigón por todas partes que le roban su lugar a la naturaleza y el campo. Misent es también el reflejo de la vida de Rubén Bertomeu, de la evolución de su personaje. Este escenario actúa en dos tiempos: el pasado idílico del pueblo costero que ahora no es más que un recuerdo perdido devorado por los deseos de poder de Rubén, y el presente que representa esa pérdida de identidad en pos del progreso voraz y las ganancias económicas.



Espacios de Crematorio.

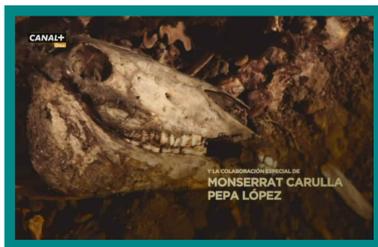
USO DE LA MÚSICA

Acorde con la atmósfera narrativa que baña la miniserie, la banda sonora ha sido compuesta íntegramente por Lucio Godoy autor de otras bandas sonoras para televisión como por ejemplo Velvet (2014), Gran Hotel (2011) y de películas como Mar adentro (2004), Todo sobre mi madre (1999), Los amantes del círculo polar (1998) Mi vida sin mí (2003) y un largo etc. La canción de la cabecera de la serie es de Loquillo, de su álbum “Balmoral” y se llama “Cruzando el paraíso”. Si prestamos atención a la letra hay una estrofa que resume la premisa de la serie, la caída de Rubén Bertomeu.

*“Nada permanece todo se desvanece
sé que no puedo quejarme trataré de no engañarme
siempre es cuestión de tiempo llegar al precipicio
yo bajando a los infiernos y tu cruzando el paraíso”*

(Loquillo, Cruzando el paraíso, Álbum “Balmoral”, 2008)

En cuanto al uso de la música, es destacable como la música extradiegética intensifica la acción, haciéndose presente en los momentos más relevantes de esta. También es relevante como se hace presente el silencio



durante la gran parte de la narración dando más valor al uso de la música en los momentos precisos. Un ejemplo destacable es el clímax del capítulo ocho, cuando Rubén Bertomeu va a visitar a Alejo, el hombre que se interpone en su sueño de construir la mayor zona vacacional de la costa levantina. La escena comienza con un silencio interrumpido solo por el sonido de los pájaros, como un elemento del decorado sonoro, al que se une la melodía de un piano y de instrumentos de cuerda que dan tensión a la imagen y anticipan lo que se avecina. Esta melodía se ve interrumpida por el estruendo de un disparo que mata al protagonista y continua, cada vez más fuerte, más potente, hasta el final de la escena. Por tanto, la música tiene, en Crematorio, tres funciones principales: dar significado a la imagen, intensificarla y adelantar su significado.

Imágenes de la cabecera.

IMAGEN

La imagen de Crematorio persigue un enfoque realista y cinematográfico con una luz contrastada, dura y realista que acentúa el valor dramático de la imagen. “Pretendemos que las acciones, situaciones e imágenes, todas ellas visualmente potentes permitan por sí solas definir a los personajes y lo que les sucede” (J. Sánchez - Cabezudo y A. Sánchez - Cabezudo, 2014: 24). A diferencia de la gran parte de las producciones de series para televisión de nuestro país, Crematorio no ha sido rodada en Estudio, por lo que la presencia de localizaciones exteriores es una de las marcas distintivas de esta miniserie. En la memoria sobre la serie, facilitada a la prensa antes del estreno de la serie la directora de arte, Isabel Viñuales, apunta que una de las cosas más importantes de la serie a nivel visual es la luz. “La luz del Mediterráneo, que es muy especial. Se ha rodado en localizaciones naturales de la costa levantina y de la Comunidad de Madrid en donde nada está construido, lo que para el equipo de Arte es una dificultad añadida” (Dossier de prensa Crematorio, 2011: 29).

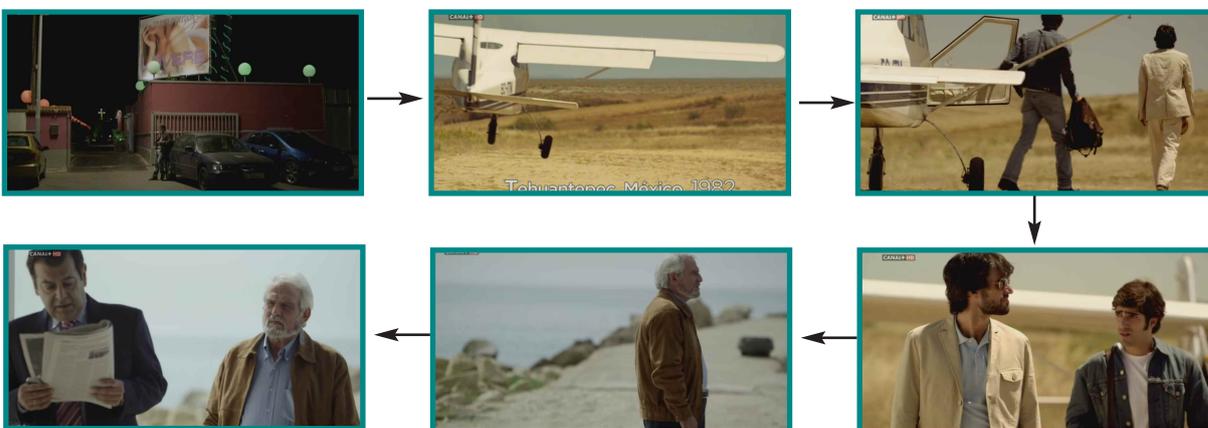
Los planos con muy poca profundidad de campo con encuadres descontextualizados otorgan a la ficción una gran carga dramática y son una forma de mostrar el espacio sin que el lugar exacto sea reconocible para el espectador, sino que represente una metáfora de la especulación inmobiliaria de las últimas décadas. Además, destaca el uso de planos alternos, utilizados en la narración en paralelo del presente y el pasado de Rubén Bertomeu con los que se establece una relación de convergencia temática entre ellos y el núcleo temático de cada capítulo. La imagen también es una poderosa aliada que muestra a los personajes tal y como son y nos descubre sus aristas, sus debilidades y pasiones sin necesidad de un narrador diegético.



Ejemplos del tratamieto de la imagen en Crematorio

MONTAJE

En lo relacionado al montaje destacan dos modos esencialmente. En primer lugar, encontramos montajes por temática. La trama principal sobre corrupción se divide en subtramas que la completan desde perspectivas diferentes por lo que mediante el montaje se va pasando de subtrama a subtrama. Ejemplo de esta dinámica la encontramos en el capítulo dos, “El barranco”, que más adelante será analizado en profundidad. Como nexo de unión narrativo y de estructuración del montaje, las diferentes escenas van pasando por distintos momentos de la trama organizados anacrónicamente que van desvelando al espectador lo intrincado de los negocios de este personaje. Primero comienza con la trama de Collado en el puticlub al que va a menudo, este personaje sirve de nexo con el flashback sobre los negocios de drogas y vuelve a saltar al presente con la noticia de la implicación de Bertomeu en el asunto de la funeraria, tapadera para dar salida a los caballos que servían como engaño para transportar la droga desde México hasta España.



Fotogramas montaje temático y por personajes de la narración anacrónica en Crematorio. Capítulo 2: “El Barranco”.

El otro modelo de montaje más utilizado por la serie es el espacial. Podemos citar una gran variedad de ejemplos de este tipo como por ejemplo cuando en el capítulo 3 Miriam se entera que su madre es infiel. Pero para ejemplificar este tipo usaremos también unas imágenes del capítulo 2 en el que se mezcla brillantemente dos tramas secundarias, la de Mónica y Silvia, mediante el uso de una ventana de la casa familiar de los Bertomeu. La escena comienza con Rubén y Silvia esparciendo las cenizas de Matías para pasar a Mónica y Doña Teresa que discuten porque Rubén no se hará cargo de ella para volver a la relación de padre e hija en el exterior de la finca.



Fotogramas montaje espacial y por personajes de la narración de tramas en paralelo en Crematorio. Capítulo 2: “El Barranco”.

PERSONAJES

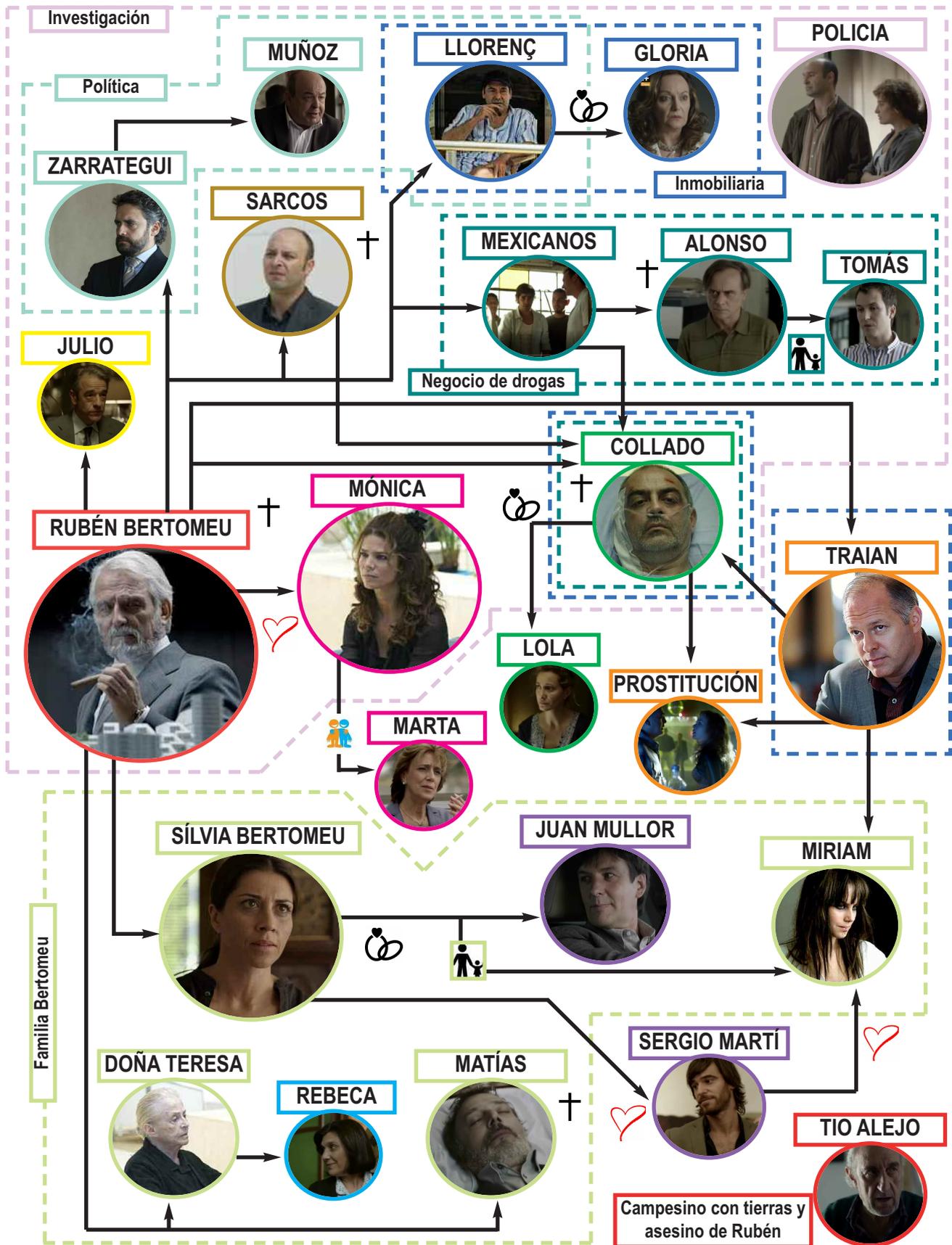


Figura 25: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Elaboración propia.

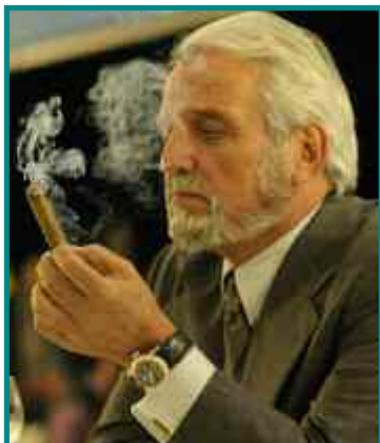
Todos los personajes de la historia están conectados de una forma u otra con la vida de Rubén Bertomeu. En particular, dos personajes que son los principales de las tramas secundarias de la miniserie. Por un lado, nos encontramos con su hija Silvia que representa la esfera familiar y que le propio Rubén ha dejado en un segundo plano en su carrera por cumplir su sueño de ser el mayor constructor de la zona. Silvia representa el opuesto de su padre, es crítica con los ideales de este y no muestra deseos por hacerse responsable de los logros de su padre y continuar su proyecto en Misent. Por otro lado, nos encontramos con Mónica, la novia de Rubén, una mujer que se siente sola y desplazada del ámbito familiar de los Bertomeu que busca hacerse un lugar al lado de Rubén. Su ambición hace del personaje un apoyo incondicional en la vida del protagonista, capaz de hacer lo que sea por él y por convertirse en su mujer. Estos tres personajes principales son los que llevan el peso de la historia e interactúan con el resto de personajes que, en el fondo son una metáfora de la maldad que refleja historia.

La maldad es una de las características más importantes común a todos los personajes de Crematorio. Se mueven por sus deseos sin importar que tengan que hacer para conseguirlo. Todos son de una u otra forma malos y sus arcos de transformación les llevan a caer cada vez más en las garras de la avaricia y el poder. Rubén es ambicioso y despiadado. Silvia acaba comprendiendo que no es tan distinta a su padre y aceptando que su destino es seguir sus pasos además es infiel a su marido y terriblemente estricta con su hija Miriam. Juan aparece como un personaje aparentemente crítico con su suegro Rubén, pero en realidad acude a él para que mueva sus hilos y no acabe perdiendo su beca de investigación en la universidad. A Miriam la presentan como una niña malcriada, vaga y retorcida capaz de seducir al amante de su madre para vengarse de la infidelidad de esta. Doña Teresa, la matriarca de los Bertomeu, es una mujer fría que no muestra ni un atisbo de cariño por su familia. Collado, la mano derecha de Bertomeu desde sus inicios como constructor ha mirado para otro lado en los negocios turbios de su jefe y ahora está dispuesto a abandonar a su familia y huir con todo su dinero por el supuesto amor de una prostituta. Traian encarna todos los males de la mafia rusa. Los políticos como por ejemplo Porta, Llorenç y el Zarrategui son la muestra de la corrupción política, etc. El único personaje en el que se intuye algo de bondad es Rebeca, la cuidadora de Doña Teresa y que al final abandona a esta. En definitiva, en Crematorio nos encontramos ante un elenco de personajes muy complejos en continuo conflicto de relación entre las metas de uno y otro que son excluyentes y entre los que se establece una permanente relación de ayudante vs oponente que conduce la acción hasta sus últimas consecuencias.



Imágenes de la serie Crematorio y la relación entre sus personajes.

BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DEL PERSONAJE PROTAGONISTA.



FRubén Bertomeu.

RUBÉN BERTOMEU: Rubén nació en Misent, un pequeño pueblo de la costa levantina, hace 65 años, en el seno de una familia de terratenientes de la zona que durante generaciones se dedicó al cultivo de naranjos. En su juventud fue un hombre interesado por el arte y cercano a las ideas políticas del PCE, que compartía con su hermano Matías. Sin embargo, sus caminos acaban tomando direcciones diametralmente opuestas y mientras que su hermano Matías opta por seguir su lucha desde la política, Rubén decide estudiar arquitectura y dedicarse a la construcción. Su idea de un nuevo Misent basado en el cemento y el turismo como motores de riqueza choca rápidamente con las creencias de su hermano y su familia que se niegan a darle unos terrenos para que el joven Bertomeu comience su sueño. Así, decide que nada ni nadie se interpondrá entre él y su concep-

ción de la libertad y el poder, aunque sus acciones puedan considerarse, cuanto menos, amorales. En 1987 viaja con su amigo Collado a México para cerrar un trato con unos narcotraficantes para importar caballos pura sangre a España que en sus entrañas transportarán kilos de cocaína. Este negocio es el que le dará la solvencia económica para empezar a levantar su imperio de ladrillo y cemento. En el presente podemos ver a un Rubén Bertomeu muy distinto al que se presenta en el primer capítulo de la serie, ha conseguido levantar su deseado imperio, pero a costa de muchas vidas y de su relación familiar, cada vez más tensa y distante. Esta distancia marca la relación que Rubén mantiene con su hija Silvia. Los acontecimientos que desarrollan en el presente de la acción hacen que Silvia se vea obligada de algún modo a involucrarse cada vez más en los negocios de su padre. Por otra parte, es destacable la relación que Rubén mantiene con su nieta Miriam, con la que intenta enmendar los errores que cometió con su propia hija. La otra gran relación que define la vida presente de Rubén es con Mónica, su joven amante. Esta relación no se basa en el amor, sino en la hipocresía y el afán de aparentar ante el mundo una relación idílica con una hermosa mujer que escenifica su triunfo en la vida y el concepto de libertad que el protagonista tiene representado a través del sexo como motor de esa libertad.

Si el pasado de Rubén que se muestra es el del ascenso de un personaje en continuo crecimiento, el presente retrata a un hombre en decadencia. La narración comienza con la pérdida de su hermano Matías, el único nexo que le quedaba con el antiguo Rubén. Además, se muestra desde los primeros minutos la tensión y el conflicto permanente en el que se mueve y lidia cada día. Por un lado, encontramos ese conflicto violento que encarna la mafia rusa con Traian como cabecilla. Esta relación se basa en la amenaza constante y la inseguridad que en cualquier momento las tornas pueden girar en contra de Bertomeu. Por otro lado, la narración nos muestra una amenaza más abstracta que acabará convirtiéndose en la condena del personaje. La investigación en la que se ve envuelto cada vez está más cerca de descubrir sus sucios negocios inmobiliarios y de tráfico de drogas. Y así sucede al final, nadie acaba limpio o vivo. Sus decisiones le conducen primero a la cárcel, luego al hospital y cuando parece que se recuperará y conseguirá salir sin consecuencias gracias a sus contactos de esta investigación judicial, su codicia y desesperación acaba con la vida de este personaje de la mano de uno de los hombres a los que quiere expropiar sus tierras para construir su última gran sueño urbanístico: Costa Azul.

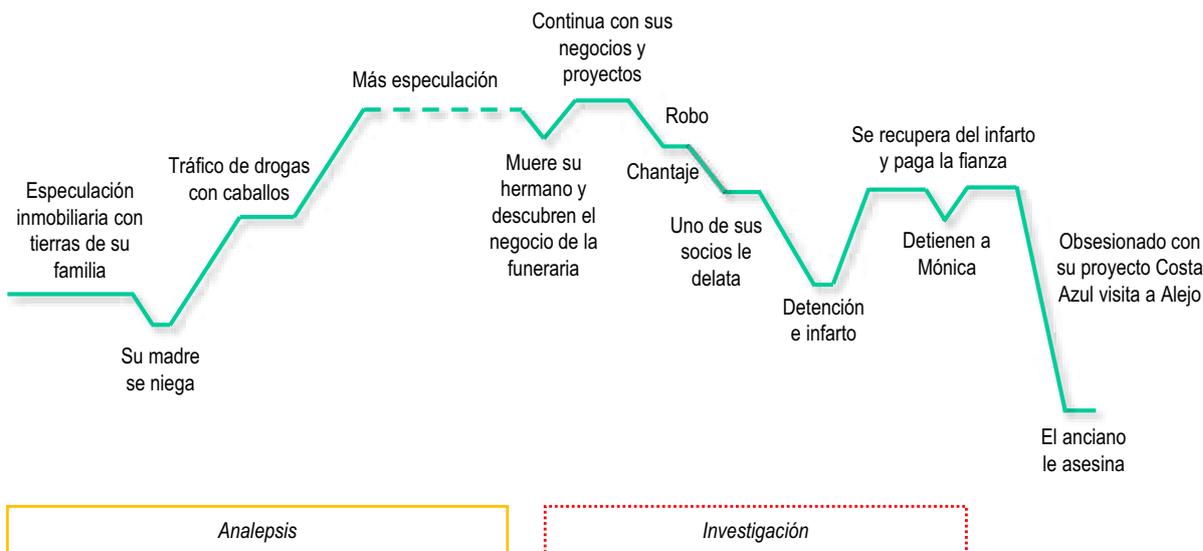


Figura 26: Arco de transformación del personaje de Rubén Bertomeu. Elaboración propia.

Por tanto, nos encontramos ante un personaje muy complejo, que en muy pocas ocasiones manifiesta sus sentimientos verdaderos, solo lo hace puntualmente con su nieta Míriam, a la que ayuda y coloca en su empresa como vendedora de los pisos de su constructora. A lo largo de su historia sufre una evolución circular que le coloca en un punto mejor que el anterior hasta el último giro de la historia que coloca al personaje en una situación peor a la inicial, no solo en lo que se refiere a la historia presente que se relata, sino al punto inicial de la analepsis del primer episodio, cuando decide plasmar en Misent su visión del progreso a través del hormigón. El personaje de Rubén puede ser entendido como un mentor oscuro, o incluso un villano, que expande su codicia y ambición entre los que le rodean como si fuera una epidemia. Su relación principal se establece a través del deseo de poder y eso es lo que le motiva a hacer cualquier cosa sin ningún impedimento moral que le frene. No muestra ningún conflicto interior por todo lo que ha hecho a lo largo de su vida, simplemente un conflicto social entre él y la ley que aparece de forma abstracta como un perseguidor lento pero incansable. Finalmente, en pleno declive del personaje, nos encontramos con un conflicto de situación que coloca al personaje entre la vida y la muerte a raíz de su avaricia.

TRAMAS Y ESTRUCTURA NARRATIVA

Una de las características más destacables de la narrativa de Crematorio es su circularidad. Comenzamos con una funeraria que no incinera los muertos porque no es más que una tapadera de los negocios de tráfico de droga y la muerte de Matías Bertomeu, hermano del protagonista, y acabamos con la muerte de Rubén Bertomeu y su incineración lo que cierra la trama principal. A través del concepto de la muerte se unen dos personajes que se presentan como dos polos opuestos a lo largo de la historia. Por otro lado, Crematorio basa su estructura narrativa en el juego del presente y el pasado. De lo que fue y en lo que se ha convertido, no solo el personaje protagonista sino todo lo que le rodea. Los ocho capítulos que conforman esta miniserie se estructuran a partir de una trama principal y dos tramas secundarias relacionadas todas ellas con el personaje de Rubén Bertomeu. Este personaje es el eje de acción a lo largo de los ocho capítulos. La trama principal y secundarias son las siguientes:

-La **corrupción** que gira en torno a la figura de **Rubén Bertomeu**. Esta trama principal se divide en dos grandes líneas. Por un lado, el proyecto “Costa azul”, el mayor plan urbanístico de Bertomeu de la que subyacen las tramas de sobornos, comisiones, presiones a vecinos para que dejen sus tierras, etc. Por otro lado, la persecución política y judicial hacia Bertomeu de la que parten otras tramas secundarias importantes como la de la mafia rusa, el narcotráfico, la investigación que se hace del protagonista y sus socios y allegados, etc.

-La **familia**, trama protagonizada por **Silvia Bertomeu**: Esta trama secundaria funciona en varias líneas argumentales relacionadas con su padre y su familia, su hija Miriam y su marido, y por último la relación que mantiene con su amante, Sergio Martín.

-El **amor**, trama protagonizada por **Mónica**: Mónica es la pareja de Rubén y su arco argumental se divide en dos subtramas principales. Por un lado, su relación con Rubén y la familia de este. Por otro, su lucha por ser una mujer independiente y su deseo de encontrar un lugar en el mundo de los Bertomeu.

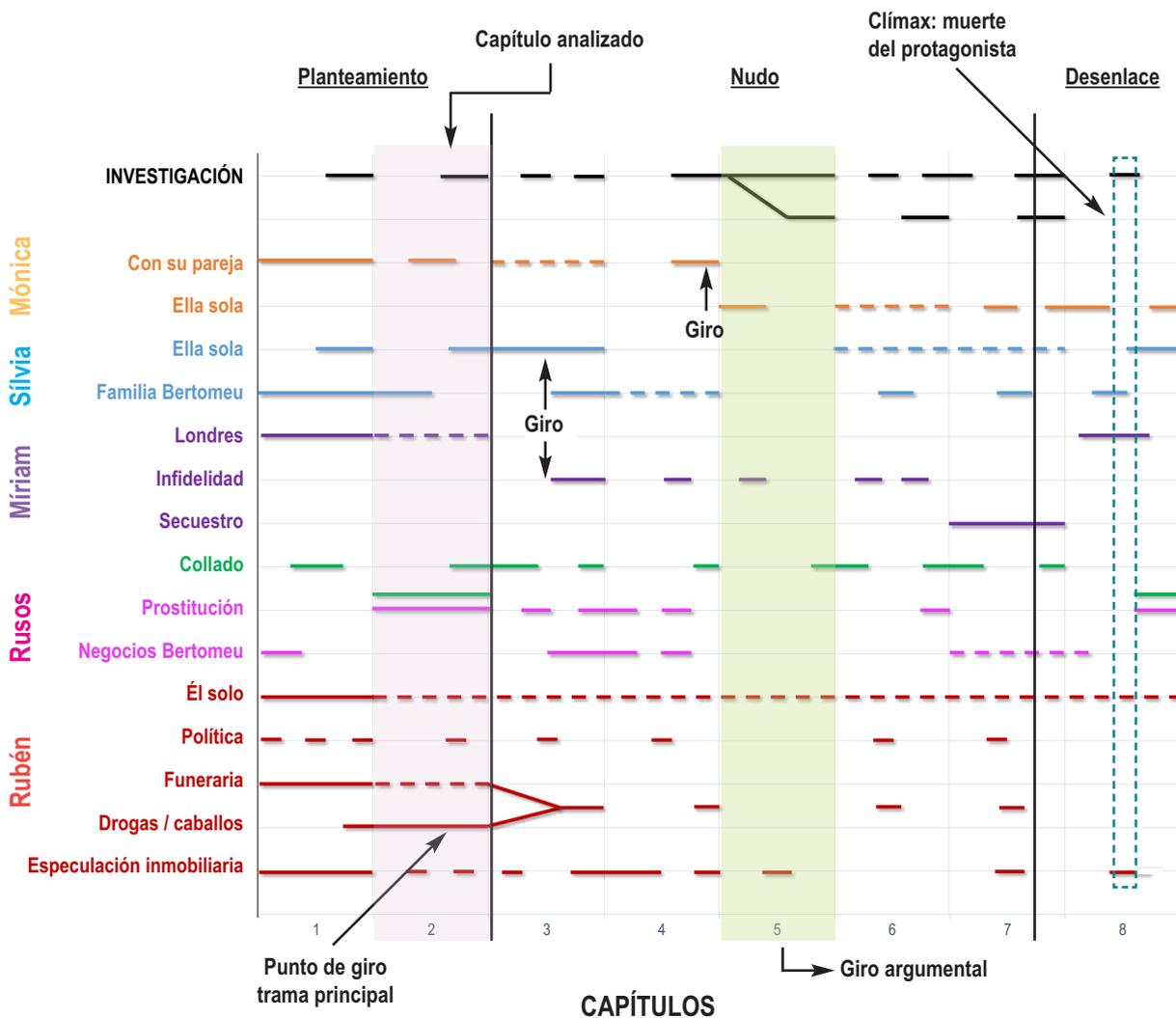


Figura 27: Evolución de las tramas principales de Crematorio a lo largo de sus ocho capítulos. Elaboración propia.

Los tres grandes grupos de tramas se localizan en el presente de la narración y se interrelacionan con otras tramas del pasado que explican al espectador los pasos que Rubén Bertomeu siguió hasta convertirse en el hombre corrupto y poderoso que es en el presente y permiten entender las motivaciones de los personajes. “Las tramas de pasado potencian las de presente permitiendo además dar una unidad temática a cada capítulo” (J. Sánchez - Cabezudo y A. Sánchez - Cabezudo, 2014: 20). El uso de las analepsis externas favorecen la autoconclusión de los capítulos, desde el punto de vista temático, aunque sus tramas se desarrollen capítulo tras capítulo. Además, sirven de puntos de giro y mantienen el suspense de la narración. En el gráfico anterior (figura 27) se puede observar cómo estas tres tramas y las subtramas que nacen de ellas se organizan según los personajes principales que las protagonizan y como se van entremezclando conforme avanza la historia. Así, encontramos como la trama de la investigación de los negocios ilícitos de Bertomeu y sus socios está presente durante todos los capítulos y es la que justifica la historia en el presente y luego nos encontramos con otra serie de tramas como por ejemplo la de los rusos que son una amenaza constante para el protagonista. Especial relevancia tiene la subtrama de Collado, el que ha sido la mano derecha de Bertomeu en sus negocios sucios y que como personaje va evolucionando dejándose llevar por las corruptelas de su jefe.

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO 2: “EL BARRANCO”

SINOPSIS: El capítulo dos corresponde al final del planteamiento de la historia. En él acabamos conociendo a todos los personajes y se produce el primer punto de giro importante en la narración, cómo Rubén consigue el dinero para organizar su imperio vacacional en Misent. Este capítulo es especialmente singular porque en él comienza la verdadera historia. Las tres tramas principales que guían la historia comienzan a tomar una forma definitiva en este capítulo, aunque la subtrama principal que encontramos es la que está relacionado con Collado y Rubén. La narración en paralelo muestra el antes y el ahora conseguimos tener una visión más amplia del relato. Por un lado, en el pasado, cuando ambos viajan a México para conocer a los narcotraficantes, por otro, en el presente, cuando Collado se ve envuelto en un problema con una prostituta de la que se ha enamorado.

DESGLOSE DE LAS TRAMAS:

- Trama 1: La investigación.** Esta trama comienza a coger forma en este capítulo cuando, tras el descubrimiento de la tapadera del negocio de la funeraria la policía sigue más allá atando cabos entre los negocios de Bertomeu.
- Trama 2: Mónica y Rubén.** La trama secundaria de Mónica tiene dos momentos en la serie, los primeros cuarto capítulo ella intenta hacerse un hueco en la familia Bertomeu, a partir de la detención de Rubén en el capítulo cinco se ve sola y comienza una trama suya más personal. En este capítulo la vemos a la sombra de su pareja en todo momento.
- Trama 3: Silvia.** En este capítulo se desarrolla la trama familiar de los Bertomeu y es contada desde la figura de este personaje. Por un lado, tenemos esta **trama familiar (3.2)** y por otro, la relación con su hija **Miriam (3.1)** que acaba de llegar de Londres.
- Trama 4: Collado.** Este es el personaje en el que se centra el capítulo dos. Descubrimos a un hombre de familia que se ha enamorado de una prostituta rusa con la que se propone huir lo que desencadena un

desencuentro con los mafiosos rusos.

-Trama 5: Prostitución. Íntimamente relacionada con la **trama cuatro**, la quinta trama muestra como los rusos planean robar el dinero que Collado tiene para huir con la prostituta rusa.

-Trama 6: Rubén. Esta trama principal se subdivide en varios frentes. Por un lado, se muestra la corrupción **política (6.1)**, otros **negocios de Bertomeu (6.2)** y la **especulación inmobiliaria (6.4)**. Además, se muestra en forma de analepsis como Rubén y Collado viajan a México y ultiman el negocio de **tráfico de drogas (6.3)** dentro de caballos que luego son incinerados en la funeraria de Alonso.

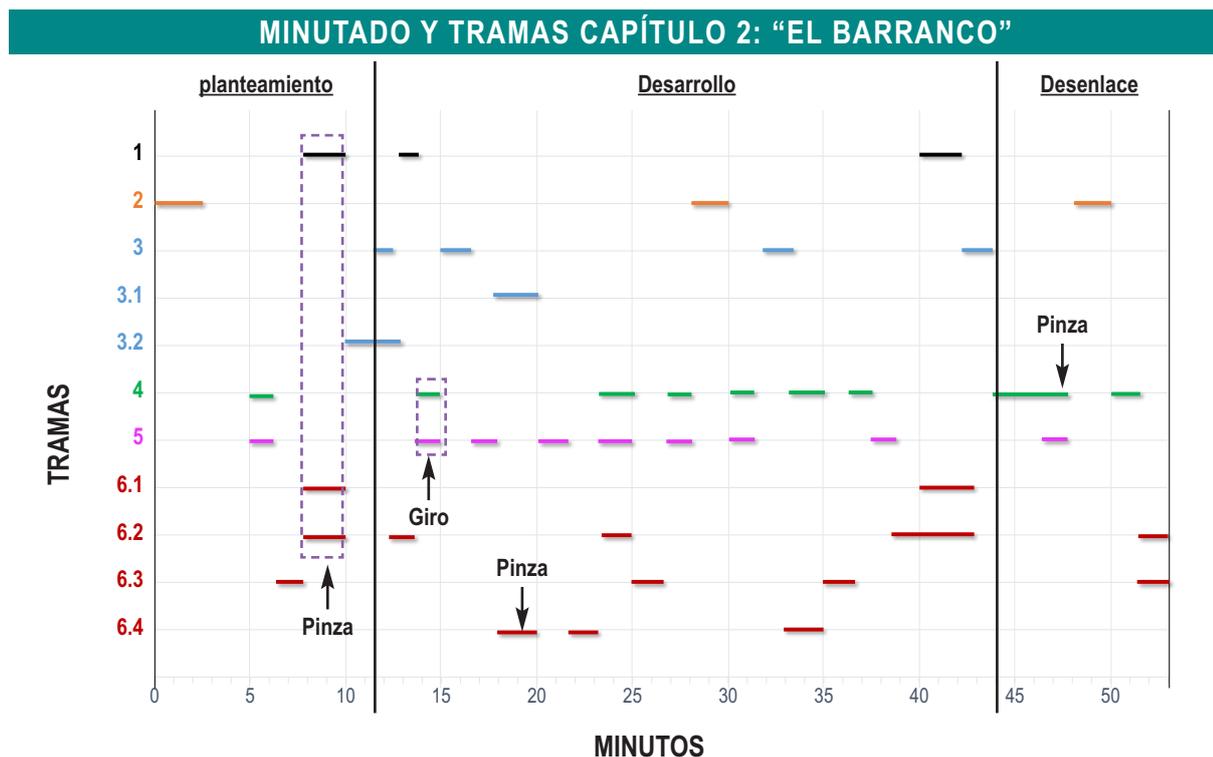


Figura 28: Desglose de tramas capítulo 2: “El barranco”. Elaboración propia.

“El barranco” comienza con un resumen del capítulo anterior y una escena previa introductoria que presenta a Rubén en un ambiente distendido, una cena con Mónica y uno de sus amigos más cercanos, Julio, director del banco donde Rubén tiene depositado su dinero y que le ayuda a blanquear el dinero ilegal de la droga. Esta escena, aparentemente descontextualizada ayuda a entender el último eslabón en la cadena que Rubén montó hace años para lograr hacerse mucho más rico a través del contrabando de cocaína. Tras esta escena, la cabecera da paso al capítulo organizado en tres actos que estructuran la trama de la analepsis que es la que dota al capítulo de esa sensación de autoconclusión. La historia de este segundo capítulo arranca con la trama de Collado y la prostitución mostrando a un hombre acabado para luego mostrar inmediatamente después donde empezó esa decadencia que él pensaba que en verdad le llevaría a prosperar en la vida. Collado le lleva un sobre con 6.000 euros a Irina, la prostituta de la que se ha enamorado, y la pide que huya con él lejos de Misent. Tehuantepec, México, 1982, este viaje cambiará la vida de unos jóvenes Rubén y Collado. Este es simplemente un inserto introductorio de la analepsis de este episodio que narra como Bertomeu conoce a los mexicanos y cierra el negocio de tráfico de drogas. Acto seguido volvemos al presente, cuando Rubén se entera que los periódicos le están relacionando con el escándalo de la funeraria y trazan el plan a seguir para que la investigación no vaya más allá y les salpique a todos.

Tras esta reunión, la familia Bertomeu y sus amigos más allegados se reúnen para esparcir las cenizas de Matías. Este punto intermedio que muestra la faceta personal del protagonista es un respiro a la acción de la trama principal, la corrupción y la investigación policial de estos negocios y que están unidas mediante un montaje espacial y también en cierta forma temático, las malas relaciones entre algunos miembros de la familia. Por un lado, nos encontramos con la trama sentimental de Mónica y Rubén, particularmente el lugar que ocupa Mónica en la familia Bertomeu y como no es bien vista por Doña Teresa, la madre de Rubén. Por otro lado, tenemos la difícil relación entre Rubén y su hija Silvia y la también mala relación entre Silvia y su hija Miriam.

Tras este inserto de las tramas secundarias, retomamos la principal sobre el negocio de la funeraria. El hijo de Alonso, Tomás, está negociando con Zarrategui, el abogado de Bertomeu, que su padre no delate a Rubén y se destape toda la trama de corrupción. Tomás le pide algún tipo de garantía a cambio de su silencio. Mientras tanto Collado vuelve al puticlub donde trabaja Irina, pero los rusos le intimidan para que deja en paz a la chica. De vuelta a la casa de los Bertomeu, Rubén y Mónica cenan con Miriam y Rubén aprovecha para intentar mejorar la relación que tiene con Silvia ofreciéndole un trabajo a Miriam en su empresa, ya que Silvia está preocupada porque su hija no hace nada en casa. Ya por la mañana, tras terminar su trabajo en el puticlub Irina sale con uno de los matones de Traian, Yuri, que ha descubierto el dinero que le había dado Collado. Yuri amenaza a Irina, pero aparece Collado que le pega una paliza al ruso con la intención de defender a la chica y huye con ella dejándole mal herido en el suelo. Al día siguiente, Miriam decide aceptar la oferta de su abuelo y empezar a trabajar con él para lograr una independencia económica de sus padres. De vuelta al club, Yuri cuenta sus superiores que Collado a huido con Irina. En el despacho de Bertomeu, Llorenç ha llegado con los planos de la nueva urbanización que están planeando construir, pero necesitan unos terrenos que sus propietarios no quieren vender. Durante la reunión recibe una llamada de Traian por el asunto de Collado y le da tres horas para que solucione el problema.



Fotogramas del capítulo 2: "El barranco".

En la línea del pasado, Collado y Rubén llevan días esperando a los hombres con los que Rubén quiere hacer negocios, este inserto del pasado termina con la ansiada llegada de estos hombres. De vuelta a la acción presente Collado se entera que Irina mantiene una relación con Yuri, en ese momento recibe una llamada de Rubén que quiere verle para poder solucionar todo el asunto de los rusos con Collado. La trama amorosa que protagoniza Mónica tiene un momento a mitad de este episodio que es especialmente relevante porque conoce a una mujer que la servirá de consejera y mentora el resto de la serie. Collado decide reunirse con Bertomeu en una estación de tren y le confiesa que está lleno de deudas a causa de su relación con Irina. Rubén salva por última vez a su antiguo amigo y le ofrece convencer a Traian de que olvide todo el problema con Irina y resolver su problema económico comprándole la empresa de suministros propiedad de Collado a lo que Collado acepta, le vende la empresa por 70.000 euros y les da una parte a los rusos para zanjar su deuda con ellos por la chica. Él vuelve

con Irina y se va confiando de que todo está solucionado. Cambiando de trama, Silvia se entera de que su hija ha comenzado a trabajar para su padre y no reacciona muy bien a la noticia. De nuevo en la trama del viaje a México en 1982, Rubén y Collado consiguen reunirse con los narcotraficantes mexicanos que les explica el modo en el que transportarán la cocaína. En el presente, Sarcós le entrega el dinero a Traian para saldar la deuda de Collado, pero Traian no está contento y le dice que ahora es Bertomeu el que está en deuda con él. La nueva empresa que ha adquirido Rubén le sirve para calmar los ánimos de Tomás y Alonso ofreciéndoles un nuevo negocio limpio. Mientras en comisaría, Alonso ha testificado ante el juez, pero no ha delatado a Bertomeu ni destapado ningún otro de sus negocios.

La recta final del capítulo comienza con la huida de Collado, que piensa que todo está solucionado y ha conseguido algo de dinero y a la chica, pero lo que no espera es que ella le traicione y llame a Yuri para robarle y abandonarle en un descampado malherido. Pero el dinero no está, Bertomeu no le dio el total de la cantidad y Yuri e Irina huyen. Para terminar, en el Misent de 1982, el primer cargamento de caballos llega hasta España y Collado, lleno de un deseo por satisfacer a Rubén y hacerse valer decide ser él el que mate al primero de los caballos convirtiéndose este acto en un punto de inflexión del personaje.



Fotogramas del capítulo dos: "El barranco".

EN CONCLUSIÓN

Crematorio es una serie compleja, con un entramado de personajes e historias complejas que conducen al espectador a una historia de corrupción, sexo y desgracias que se basan en las ansias de dominación y las relaciones de poder que se establecen principalmente entre sus personajes. A diferencia de otras series españolas, esta miniserie tiende hacia un formato más estadounidense, con una duración de sus capítulos de tan solo 50 minutos de media lo que no es muy común en la industria nacional. Además, destaca la ausencia de personajes costumbristas, aunque sea un reflejo de la situación política y judicial española. A pesar de sus virtudes la historia que relata la serie queda muy alejada en determinados puntos de la obra de Chirbes ya que el retrato psicológico que el autor hace de cada personaje no está totalmente plasmado en la miniserie. Ejemplo de ello es el cambio que se aprecia en la novela de Rubén, que es mucho más dramático gracias a la presencia de personajes como Brouard, un amigo de su infancia, que recuerda ese aspecto artístico e inconformista en el personaje protagonista. Esos matices que dan mucha más profundidad a los personajes quedan excluidos de la serie.

ENLACE WEB A LA MINISERIE CREMATORIO:

<http://www.movistarplus.es/crematorio>

En el **anexo 3** se puede consultar la biblia de Crematorio junto con los guiones y escaletas originales publicada por 70 Teclas (http://70teclas.es/wp-content/uploads/pdf/Crematorio_web.pdf). En el mismo anexo se pueden consultar los fragmentos de los capítulos mencionados en el análisis.

7.1.3 CUÉNTAME UN CUENTO

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	CUENTAME UN CUENTO	
Formato	Miniserie antológica	
Género	Fantasía	
Cadena	Antena 3	
Primera emisión	10 de noviembre de 2014	
Numero de capítulos	5	
Duración de los capítulos	80 minutos.	
Horario de emisión	Lunes a las 22:40	
Audiencia media	12,7 % Share. 2.337.000 de espectadores.	
Productora	Eyeworks Cuatro Cabezas	
Web oficial	http://www.movistarplus.es/crematorio	
Equipo técnico	Productor ejecutivo	Fernando Bassi y Edi Walter
	Director de producción	Koldo Zuazua
	Dirección	Miguel Ángel Vivas, Fernando Bassi, Salvador Calvo, Iñaki Peñafiel y Alberto Ruiz Rojo
	Dirección de guion	Marcos Osorio Vidal.
	Guionistas	Gustavo Malajovich, Marcos Osorio Vidal, Carlos Ruano, Jaime Vaca, Miguel Ángel Vivas, Carlos Montero, Iñaki Peñafiel y Xabi Puerta.
	Dirección de fotografía	Pedro J. Márquez y Alfonso Postigo
	Equipo de arte	Cecilia Braconi, Andrea Calvé, Carlos Delgado, Daniel González, Mario Jiménez, Iñaki Rubio, Tamara Calleja y Linda Krüger
	Dirección de casting	Laura Cepeda
	Edición	David Tomas, Fernando Guariniello y Jaime Colis
	Música	Fernando Velázquez
	Montaje	Carlos Agulló y Carolina Martínez
	Sonido y mezclas	Juan Pedro Sánchez y Juan Miguel Argüelles
	Vestuario	Elena de Lorenzo y Esther Terrón
	Maquillaje y peluquería	Pedro Guijarro, María Laura López, Natalia Méndez, Rita Ruiz e Isabel Aznar

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES	
Capítulo 1: "Los tres cerditos"	
Principales	
Andrés Garrido (El lobo)	Víctor Clavijo
Ramón Gálvez "Chino" (Cerdito mayor)	Antonio Gil
Adrián Gálvez "Nano" (Cerdito mediano) †	Arturo Valls
Miguel Gálvez "Rulo" (Cerdito pequeño) †	Iñaki Font
Secundarios	
Ramiro †	Luis Zahera
Amanda Moreno	Alba Alonso
Silvia Márquez	Yaiza Guimaré
Óscar Serrano	Carlos Martínez
María	Cristina Segarra
Elena †	Elena Ballesteros
Narrador	Pablo Adán
Capítulo 2: "Blancanieves"	
Principales	
Blanca Sotelo "Nieves" (Blancanieves)	Blanca Suárez
Blanca Sotelo niña	Priscilla Delgado
Diego (El príncipe)	Guillermo Barrientos
Diego niño	Sergi Méndez
Mar Saura	Eva (La madrastra)
Secundarios	
Enrique Sotelo (El rey) †	Juan Carlos Vellido
Roberto "Rober" (Enanito Gruñón)	Eduardo Velasco
Samuel (Enanito Tímido)	Emilio Buale
Pedro (Enanito Dormilón)	Alberto Berzal
David (Enanito Listo)	Joaquín Abad
Juan (Enanito Mudo)	Paco Sepúlveda
Rafael "Rafa" (Enanito Tontín)	Fran Millán
Marko Torres (Enanito Bonachón)	Félix Gómez
Sonia (Espejo mágico)	Ruth Díaz
Narrador	Pablo Adán
Capítulo 3: "Caperucita Roja"	
Principales	
Claudia Alvarado (Caperucita Roja)	Laia Costa
Joaquín (El leñador)	Adolfo Fernández
Fran (El lobo)	Nicolás Coronado
Secundarios	
Pilar (Madre de Caperucita)	Sonia Almarcha
Teresa	Susana Abaitua
Antonio	Javier Godino
Manuela (La abuelita)	Lola Cordón
Irene	Sara Mata
Narrador	Pablo Adán

Capítulo 4: “Hansel y Gretel”	
Principales	
Sara Morgade (La bruja)	Blanca Portillo
Hermano (Hansel)	Marcel Borràs
Hermana (Gretel)	Aitana Hercul
Secundarios	
Hombre furgoneta	Fernando Soto
Cartero	Manolo Caro
Madre	Cristina Plazas
Narrador	Pablo Adán
Capítulo 5: “La bella y la bestia”	
Principales	
Iván Dorado (La bestia)	Aitor Luna
Miranda Salazar (La bella)	Michelle Jenner
Secundarios	
Diana San Juan (La hechicera)	Laura Pamplona
Raúl	Gorka Moreno
Gaspar	Manuel Regueiro
Romero	Manolo Solo
Rebeca	Tacuara Jawa
Doctora	María González
Adela	Blanca Apilánez
Narrador	Pablo Adán

Premios y nominaciones más importantes		
Festival de las Creaciones Televisivas de Luchon (Francia)	Medalla a mejor ficción española por “Los tres cerditos”	2014
Leyenda	Ganadores	Nominados

Tabla 16: Ficha técnica y artística de Cuéntame un cuento.

Tabla 17: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes en Cuéntame un cuento.

Tabla 18: Premios y nominaciones más importantes de Cuéntame un cuento.

Fuente: IMDB. Web oficial de la serie. Elaboración propia.

SINOPSIS

Cuéntame un cuento es una miniserie antológica compuesta de cinco adaptaciones de famosos cuentos populares. **Los tres cerditos** narra la historia de tres ladrones que, durante un robo a una joyería, matan a la prometida de Andrés que, lleno de ira, buscará venganza. **Blancanieves** está ambientado en el mundo de la moda y la estética. La reina es una modelo que empieza a ver que sus días de gloria se están acabando. **Caperucita Roja** es una joven que se enfrenta a las misteriosas desapariciones de unas jóvenes. **Hansel y Gretel** son dos niños abandonados que se topan con una fotografía asesina. Y **La bella y la bestia** narra la historia de un famoso actor que sufre un terrible accidente y queda desfigurado.



Imágenes de cada capítulo de Cuéntame un cuento.

SOBRE LA SERIE

Cuéntame un cuento es uno de los pocos ejemplos de miniserie antológica en nuestro país. Se compone de cinco capítulos autoconclusivos e independientes cuyo nexo de unión es la adaptación de fabulas y cuentos a la época actual a modo de thriller. La miniserie mantiene la simbología de estas fábulas, pero dándoles un enfoque nuevo. Aunque mantiene elementos comunes con otras ficciones como por ejemplo las estadounidenses Once Upon a Time y Grimm, la británica Fairy Tales y las italianas Cenicienta y Pinocchio, la novedad de este formato se ganó la medalla del Festival de las Creaciones Televisivas de Luchon (Francia) a la Mejor Ficción Española a principios de 2014. Al tratarse de una ficción autoconclusiva el elenco de cada capítulo es rotativo a excepción de la voz del narrador que es común a las cinco entregas. Entre los nombres más destacables que han formado parte del elenco de Cuéntame un cuento destacan Víctor Clavijo, Antonio Gil, Arturo Valls, Iñaki Font, Elena Ballesteros, Blanca Suárez, Mar Saura, Félix Gómez, Laia Costa, Lola Cordón, Aitor Luna, Michelle Jenner y Blanca Portillo. Todos ellos importantes actores del panorama cinematográfico español.

Capítulos	Titulo	Fecha de estreno	Audiencias	
			Espectadores	Share %
1	Los tres cerditos	10 - 11 - 2014	2.736.000	14,5%
2	Blancanieves	17 - 11 - 2014	2.468.000	13,4%
3	Caperucita Roja	24 - 11 - 2014	2.300.000	12,5%
4	Hansel y Gretel	1 - 12 - 2014	2.062.000	11,3%
5	La bella y la bestia	8 - 12 - 2014	2.120.000	12%

Tabla 19: Audiencias capítulos de Cuéntame un cuento. Fuente: GECA. Elaboración propia.

Tuvieron que pasar más de tres años hasta que la cadena Antena 3 decidió emitir esta miniserie que compitió contra La que se avecina (Tele 5) en sus cinco emisiones. Aunque los datos de audiencia que registró la emisión de su primer capítulo ("Los tres cerditos") superó la media de la cadena (13,5%) es mes en un punto. Aun así, los resultados de las posteriores entregas fueron disminuyendo hasta caer por debajo del 12% de Share, registrando su peor dato con el capítulo de Hansel y Gretel (11,3%) emitido el 1 de diciembre de 2014. Entre el target que seguía la serie destacan las mujeres (56,5%) de entre 45 a 64 años (38,5%), de clase media. Aunque la miniserie también fue muy popular entre una audiencia más joven, de entre 25 y 44 años (36,5%), según datos proporcionados por GECA. A pesar de ser una obra muy original y diferente a lo que estamos acostumbrados en las parrillas televisivas españolas, enfrentarse a una serie consolidada como La que se avecina no favoreció que el público la apoyase.

EL NARRADOR

Además de tener como nexo narrativo la adaptación de cuentos, uno de los factores narrativos más característicos de esta miniserie es el uso de la voz en off del narrador en momentos puntuales de la historia que actúa también como elemento común de los cinco episodios y la aproxima a ese carácter de fábula o cuento que es una de sus señas de identidad. En este caso, además del meganarrador que sería la obra en su conjunto, nos encontramos con un narrador extradiegético, ausente como personaje en la narración que se hace presente mediante la superposición de una voz en off a las imágenes y que como función principal tiene presentar a los personajes y servir de continuación entre los distintos segmentos del relato. Pero, la fuerza que tiene el uso de una figura como esta en esta ficción en concreto la encontramos en la intensificación de los acontecimientos que están por venir mediante la explicación o anticipación del narrador a las acciones. Ejemplo de ello lo encontramos en el capítulo uno cuando nos encontramos ante un final abrupto justo después del clímax final y es la breve intervención del narrador la que nos da la conclusión del relato.

Narrador: El lobo aprendió la lección, la violencia solo engendra más violencia y puede transformarte en lo que más odias. NI fueron felices, ni comieron perdices

Última intervención del narrador en “Los tres cerditos. Cuéntame un cuento (2014)

ANÁLISIS CAPÍTULO 1: “LOS TRES CERDITOS”

Dado que cada capítulo es independiente del anterior hemos considerado que un análisis global de la temporada sería innecesario ya que no aportaría elementos destacables para el análisis global. Por tanto, a continuación, pasaremos a analizar en profundidad los cada uno de los elementos del capítulo con el que se abre la antología, “Los tres cerditos”, a modo de ejemplo del resto de los episodios.

SINOPSIS: Tres hermanos atracan una joyería con caretas de cerdo. En ella se encuentran Andrés y Elena comprando un anillo de prometida para Elena. Consecuencia del atraco, Elena resulta herida y acaba muriendo en el hospital. Andrés, loco de ira porque la policía no avanza en su investigación para encontrar a los culpables, decide vengar la muerte de Elena y se convierte en el lobo que persigue a los cerditos.

TIEMPO.

“Los tres cerditos” es un relato singulativo narrado cronológicamente, sin demasiadas pausas, a excepción de los momentos de alucinación que vive el protagonista, Andrés, cuando se imagina a su mujer. Estos eventos no diegéticos en forma de sueños expresados mediante el cambio de cromatismo, luz y planos subjetivos refuerzan la transformación radical que sufre el personaje a raíz de la muerte de su prometida.

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO.

Este primer episodio basado en el cuento de los tres cerditos está ambientado en una gran ciudad, aunque no se muestra en ningún momento referencias al lugar exacto en el que transcurre la acción. El uso de los espacios exteriores es muy significativo ya que, aunque nos encontremos en el exterior el encuadre cerrado de la imagen transmite sensación de agobio. También destaca las imágenes del exterior de cada casa de los “cerditos” haciendo una alusión directa al cuento.

Resaltar también el uso del espacio centrifugo que no se muestra, pero se intuye gracias al uso del sonido de fuera de campo que da pistas sobre lo que está sucediendo en paralelo en otro lugar. Ejemplo de este uso del espacio lo encontramos al comienzo del clímax de la historia cuando Andrés está escondido en la chimenea y sobre su imagen escuchamos la conversación de los hermanos hasta que es descubierto. Otro recurso habitual es el uso de la luz para crear un ambiente sombrío que oculta la acción en la oscuridad y la eliminación del fondo por desenfoque en determinados momentos cuando los personajes no saben bien que están viendo, si es realidad o ficción lo que tienen delante de sus ojos



Uso del espacio y la ambientación en el capítulo “Los tres cerditos. Cuéntame un cuento.

USO DE LA MÚSICA Y EL SONIDO.

La banda sonora de la serie ha sido creada por el compositor y violonchelista Fernando Velázquez, autor de la música de películas como El orfanato (2007), Los ojos de Julia (2010), Lo imposible (2012) o Un monstruo viene a verme (2016). La música extradiegética que aparece en la serie tiene una clara inspiración en las películas de Disney que recuerda a los relatos originales en los que se basa esta obra y crea una atmósfera que recuerda a esta fábula pero sin interponerse en los elementos de thriller que incorpora la adaptación. Los instrumentos de cuerda en constante crescendo junto con coros rítmicos se mezclan con sonidos ambiente descriptivos e intensifican la narración. Los sonidos descriptivos que pertenecen a los elementos del decorado sonoro son muy importantes y en determinadas ocasiones actúan como elementos anempáticos. Por ejemplo, cuando Andrés está desesperado por la muerte de su mujer ve en la televisión un documental sobre lobos que aparecen gruñendo y despedazando a su víctima. Este uso del sonido y la imagen describe la sensación del protagonista, y su cambio de personalidad que empieza en este momento. El acompañamiento de los instrumentos de cuerda junto con el sonido de su respiración acaba por culminar esta escena. Es reseñable también el guiño que hacen al cuento original de los tres cerditos a través del tono de móvil del protagonista que corresponde con la melodía de la película original de Disney de 1933.

PERSONAJES.

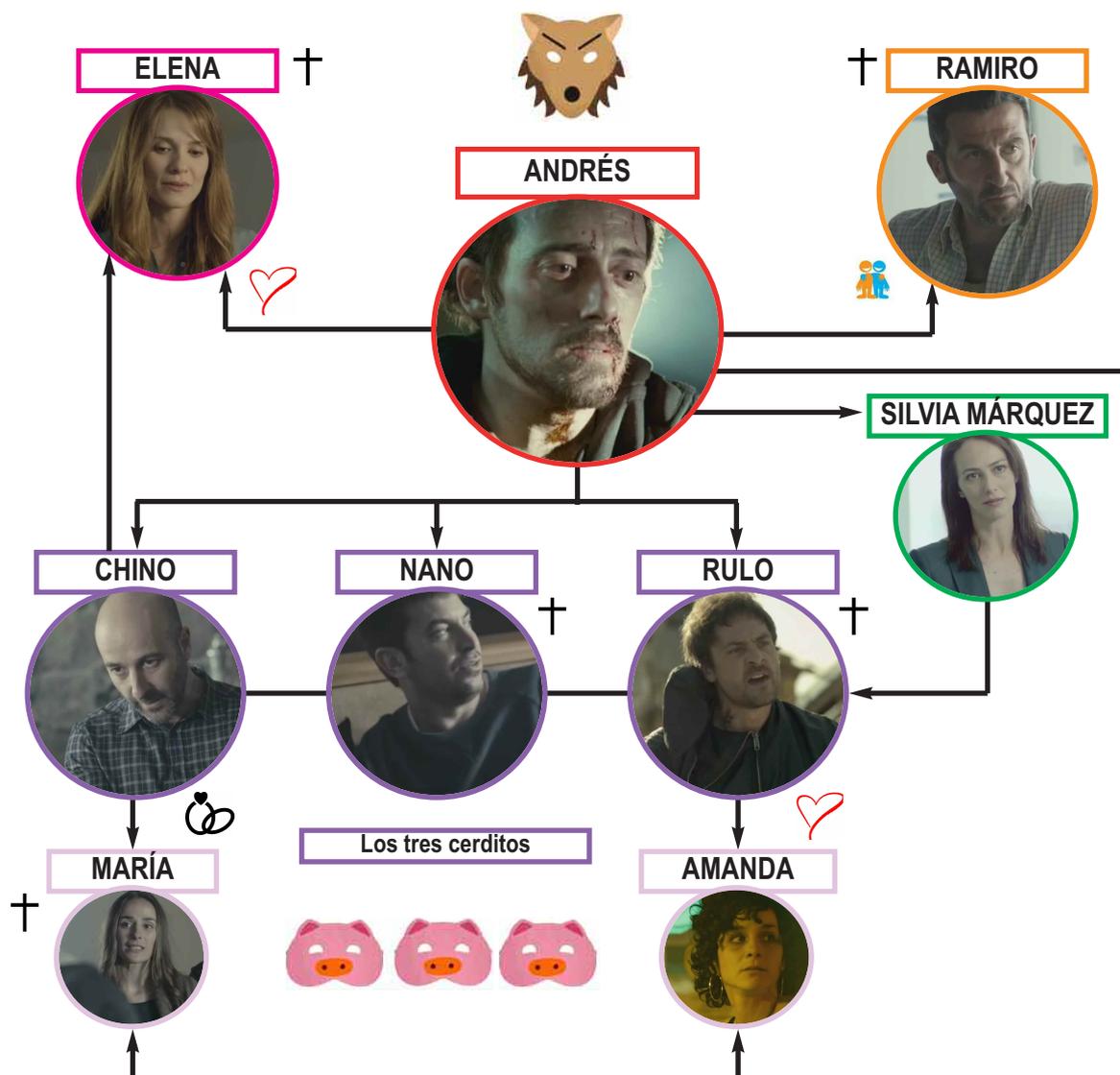


Figura 29: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Elaboración propia.

Entre los personajes de “Los tres cerditos” se establece principalmente una relación de lucha. Encontramos un enfrentamiento constante entre Andrés y la policía, que no hace nada por esclarecer el asesinato de su mujer, y también entre Andrés y los hermanos ladrones a los que persigue hasta las últimas consecuencias. Esta lucha se basa en un conflicto de relación que a partir de un conflicto de situación deriva en un conflicto interior de los personajes. La historia se plantea como una narración lineal y en un lapso temporal muy corto, lo que hace que los personajes no sufran una evolución clara conforme avanza la narración a excepción del protagonista que sufre un cambio radical tan traumático que le hace acabar siendo como aquello que perseguía, un asesino.

Entre los tipos de personajes de personajes encontramos a un Andrés que encarna la figura de antihéroe y sus antagonistas, los tres hermanos, que hacen aflorar el lado negativo de este personaje. Chino es el más destacado. Su papel de liderazgo en el grupo lo coloca en una posición de poder que desafía a Andrés y le obliga a actuar y a llevar a cabo su plan de venganza. Los otros dos hermanos, Nano y Rulo, son personajes catalizadores, provocan

giros en la trama descubriendo, por ejemplo, el plan de Andrés y Ramiro. En el lado opuesto encontramos a Ramiro, un empleado de Andrés y ex recluso que ha enderezado su vida, pero acaba convirtiéndose en el aliado de Andrés en su venganza. También se convierte en mentor de este ya que sus conocimientos sobre el mundo del crimen le dan una perspectiva al protagonista que no tiene. Ramiro le pone pruebas a Andrés para prepararlo con el encuentro final con sus enemigos y le ayuda a trazar un plan para que venganza tenga éxito. De hecho, es este personaje el que tiene la idea de seguir a los hermanos hasta el tercero y le obliga a matar a un cachorro para demostrar su decisión e implicación en el asunto. Este personaje tiene una transformación moderada, pero no se puede hablar de una verdadera transformación ya que recupera su antigua vida para poder ayudar a su amigo. Por último, nos encontramos con Elena, el personaje de interés romántico de Andrés. Su muerte desencadena todos los hechos de la narración y cambia al personaje protagonista.

BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DEL PERSONAJE PROTAGONISTA.

ANDRÉS: Andrés es un arquitecto que mantiene una relación amorosa con Elena, profesora de un colegio de primaria. En la obra en la que trabaja conoce a Ramiro, uno de sus empleados, ex convicto, con el que mantiene una muy buena relación. Tanto en su faceta personal como profesional todo parece estar muy bien, incluso mejora cuando se entera de que Elena está embarazada. Pero todo se tuerce cuando disparan a su mujer durante el atraca a una joyería. Mientras ella lucha por su vida en el hospital, el personaje de Andrés sufre una gran crisis que se acentúa con la muerte de Elena y la ineficacia de la policía. Estos son los detonantes para su transformación radical que le conduce a tomarse la justicia por su mano y convertirse en el lobo feroz que perseguirá a los tres cerditos hasta acabar con ellos. Al primero, Rulo, le encuentra en el bar donde trabaja su novia. Allí intenta matarle, pero este escapa y se reúne con su hermano, Nano, otro de los atracadores, y se refugian en casa del segundo. Este primer fracaso del personaje le lleva directamente a las manos del que será su mentor en el mundo del crimen, Ramiro. Con su ayuda consigue trazar un plan para localizar al tercer atracador, Chino, y consumir su venganza. Pero sus planes se interrumpen por la muerte de Ramiro lo que supone un nuevo revulsivo en el personaje y multiplica su deseo de matar a los atracadores ya que son los responsables de la muerte de su amigo. Pero, cuando lo consigue se da cuenta de que todo este camino solo le ha conducido a convertirse en lo que odiaba ya que durante el forcejo con el asesino de su mujer mata accidentalmente a la mujer de este.

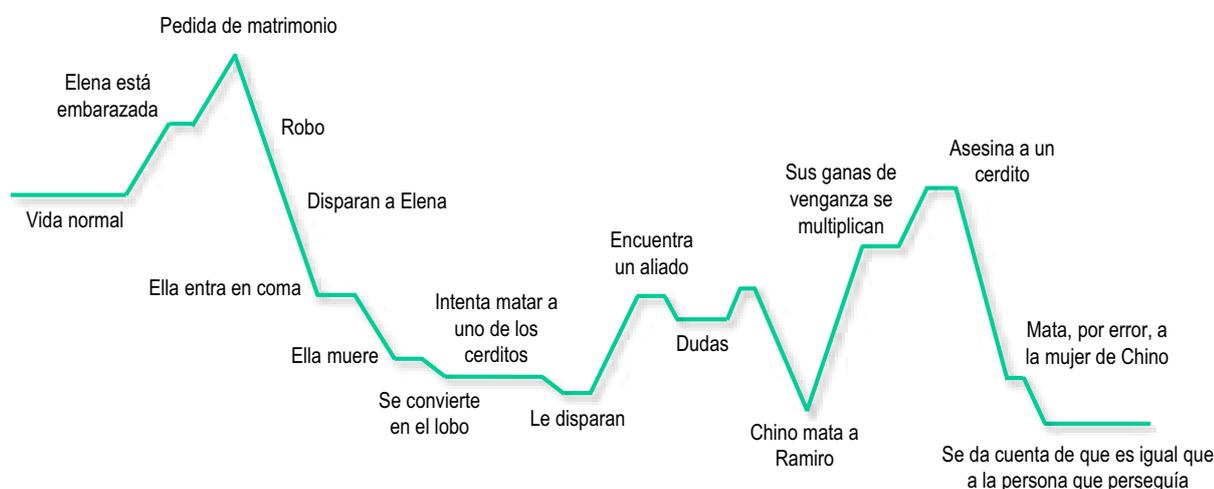


Figura 30: Arco de transformación del personaje de Andrés / Lobo. Elaboración propia.

Andrés es un antihéroe que decide vengar la muerte de su amada. Su conflicto interior provocado por la pérdida de lo que más quería provoca en él una transformación tan radical que acaba siendo traumática y convirtiéndole en un asesino y matando sin razón a una mujer, lo que cierra esta historia como si fuera un ciclo. En el gráfico anterior se aprecia este cambio en la personalidad del protagonista, a raíz de una situación de vida o muerte. Cuando decide convertirse en el lobo su arco argumental parece remontar porque encuentra una nueva motivación en la vida tras la pérdida de su novia, pero todas y cada una de sus acciones no hacen otra cosa que condenarle y colocarle al final de la historia en el más profundo de los abismos. Por otro lado, encontramos en este personaje las tres relaciones principales (de deseo, de comunicación y de lucha) presentes en las narraciones tradicionales. Por un lado, su objeto de deseo, su meta, es vengar la muerte de Alicia, además tiene la ayuda de Ramiro que es el dador de la historia, el que le descubre la forma de hacer las cosas y le da la ropa de uno de los atracadores para que se pueda colar en su casa y matarle. Por último, se establece una clara relación de lucha entre Andrés y los atracadores que son perseguidos por el protagonista para alcanzar su objeto de deseo. Por tanto podemos concluir que el personaje de Andrés es un personaje dinámico cuyas decisiones marcan el ritmo de la narración.

DESGLOSE DE TRAMAS.

La historia de “Los tres cerditos” es una historia de venganza circular, lo que motiva su inicio, el asesinato de Alicia, concluye con el asesinato de otra mujer inocente, la mujer de Chino, el asesinato de Elena, a manos de Andrés. Por tanto, como se puede observar en la figura 31, esta trama queda organizada de la siguiente forma según los personajes:

- Trama 1: Investigación policial. Sirve de motivación para los personajes, pero su papel es secundario.
- Trama 2: Andrés. Con Elena (2.1) y los momentos de ella sola en el hospital (2.2)
- Trama 3: Los tres cerditos. Cada subtrama pertenece a cada uno de los atracadores: Rulo (3.1), Nano (3.2) y Chino (3.3).



Figura 31: Desglose de tramas capítulo 2: “El barranco”. Elaboración propia.



Los tres cerditos comienza con la presentación de estos hermanos atracadores en una escena descontextualizada previa a la cabecera de la serie que corresponde a la huida tras el atraco en el que muera Alicia. Tras esto vemos a Andrés y Alicia, una pareja feliz que disfruta de su vida y su relación. Tras unos minutos iniciales introductorios que sirven para presentar a los personajes principales de esta historia, el primer giro de guion llega cuando Los tres hermanos entran a robar la joyería donde Andrés y Alicia se encuentran comprando un anillo de prometida, ya que al fin la chica había aceptado la proposición de Andrés tras enterarse que esperan un bebé. La valentía del guardia de seguridad que, para intentar evitar el robo, dispara a uno de los hermanos acaba costándole la vida a Alicia que acaba mal herida por el disparo de uno de los ladrones.

Tras el atraco comienza el segundo acto. Los hermanos deciden separarse hasta que se calmen las cosas y Nano se recupere de las heridas. Por otro lado, la policía inicia una investigación que parece no dar muchos frutos. La agente encargada del caso es Silvia Márquez que gracias a la descripción que da Andrés del tatuaje de uno de los atracadores, Rulo, consigue dar con él y le detienen. Pero no por mucho tiempo, ya que por falta de pruebas es puesto en libertad. Esto desespera a Andrés, que está viviendo uno de los momentos más críticos de su vida, ya que Alicia sigue en coma en el hospital y parece que no mejora. Por eso decide comenzar la investigación por su cuenta y va a comprobar la cuartada que ha sacado de la cárcel a Rulo y descubre que todo es mentira. Creyendo aun en la justicia, Andrés cuenta a la policía lo que ha descubierto, pero estos no hacen nada. Esto supone una nueva caída del personaje que, tras la muerte de su prometida, acaba decidiendo tomar el control de la situación, convertirse en el lobo y perseguir a los tres cerditos.

Al encontrarse con Rulo en un concierto intenta matarle, pero él se escapa. Andrés le sigue hasta su casa, una vieja caravana, donde le vuelve a intentar matar, sin éxito. Rulo había llamado a su hermano Nano y este llega en el momento preciso para salvar a Rulo y huir a su casa, una vivienda de madera. Andrés les sigue hasta allí, pero no puede continuar con su venganza debido a las heridas que sufrió tras el forcejo con los hermanos en la caravana de Rulo. Ya en su domicilio, el protagonista habla con Ramiro, un ex reo que trabaja con él y que se ha convertido en su mejor amigo. Ramiro intenta, sin éxito, que Andrés abandone sus planes de venganza, pero ante la negativa de su amigo decide ayudarlo. Andrés solo quiere acabar con ellos, pero Ramiro concluye que, si al destrozar la

Fotogramas del capítulo “Los tres cerditos”. Cuéntame un cuento.

casa del primero se refugiaron en la casa del segundo, quizás si destrazan la casa del segundo eso les acabe llevando hasta el tercer cerdito que fue quien mató a Elena. El plan se pone en marcha de madrugada, llegan a la casa de Nano y mientras Andrés se prepara para prender fuego a la casa, Nano descubre a Ramiro fuera de la casa justo antes de que todo se llene de fuego. A pesar del incendio, los hermanos no salen de la casa porque Nano quiere salvar el dinero que tiene escondido en su colchón. Ese retraso provoca que la policía llegue a la escena del incendio y Andrés y Ramiro tengan que marcharse sin descubrir cuál es la dirección del tercero. Al no poder seguirles hasta la casa del tercer hermano, Andrés y Ramiro deciden dejar actuar a la policía y que sean ellos los que les guíen hasta los tres hermanos. Su espera acaba dando frutos y ambos comienzan a diseñar un plan para conseguir entrar en la casa del tercero, mucho más inaccesible que las anteriores. Tras días observando y estudiando los planos de la casa deciden que Ramiro entre y manipule la alarma para que Andrés pueda colarse en el interior, pero no tenían en cuenta que Nano pudiera reconocer a Ramiro como el hombre que quemó su casa y los hermanos descubrieran el plan. Chino, al día siguiente, mata a Ramiro en la obra. Acto seguido, visita a Andrés para ofrecerle un trato: Chino le deja vivir, a cambio de que Andrés les deje tranquilos. Pero al enterarse de la muerte de su amigo, la furia y el deseo de venganza de Andrés se multiplica y decide ir a por los hermanos sin importar las consecuencias.

De noche, Andrés se acerca al gran chalet, vestido con la ropa de Chino para burlar a los perros y se cuelga por la chimenea pero se hace daño en una pierna y Chino acaba por descubrirle. Los tres cerditos se ceban con el lobo, pero mientras le están dando una paliza la policía llama a la casa de Chino ya que hace tiempo sospechan de la intención de Andrés de vengar la muerte de su prometida. Esto le da una oportunidad a Andrés para manipular a los hermanos y enfrentarlos. Rulo se enfada con las palabras de Andrés y va en busca de la caja fuerte de su hermano momento en el cual Andrés aprovecha para matar al mediano, Nano. A partir todo se precipita, ocupando el clímax final los últimos minutos de la historia. Nano amenaza con matar a la mujer de Chino que además está embarazada. Ante las amenazas de su hermano Chino mata a Rulo y en ese momento Andrés aparece malherido y dispara sin miramientos a Chino para culminar así su venganza. Pero no es el final que esperaba Andrés porque en el forcejeo con Chino la pistola se dispara y acaba matando a la mujer de este y a su hijo pequeño. Entonces Andrés comprende que se ha convertido en lo que perseguía.

Fotogramas del capítulo "Los tres cerditos". Cuéntame un cuento.



LA IMAGEN.

El uso de la imagen que vemos en este capítulo es muy diferente al de otras ficciones nacionales. Destacan los primeros planos de algún elemento para enfatizar su importancia como por ejemplo los de las caretas de cerdo durante la escena del atraco o los test de embarazo que aparecen al principio del capítulo. También los contrapicados que resultan planos muy dramáticos combinados con iluminaciones muy tenues. Otro recurso interesante en cuanto al uso de la imagen en este capítulo es la mezcla de imágenes diegéticas desde distintas perspectivas como por ejemplo los primeros planos del robo con imágenes generales tomadas de las cámaras de seguridad o el exterior de la joyería. Esto aporta dinamismo a la narración ya que muestra la acción desde múltiples puntos de vista. En general, los planos son sintéticos, pero en determinados momentos críticos de la historia se usan planos analíticos, muy breves y numerosos.

En cuanto al cromatismo, destacar el uso de una paleta de color clara y muy luminosa en la primera parte del capítulo, hasta que se produce la transformación del personaje protagonista. En este momento se cambia a colores más oscuros que transmiten al espectador es cambio hacia un lugar más tenebroso que emprende Andrés.



Fotogramas para ejemplificar el uso de la imagen en “Los tres cerditos”. Cuéntame un cuento.

Mención aparte merece las imágenes de la cabecera. Son dibujos animados que se suceden en un largo travelling a través de las páginas de un gran cuento en el que se pueden ver escenas animadas de cada uno de los capítulos. El uso de este recurso es un vínculo entre los cuentos a los que hace referencia y las nuevas historias que han inspirado. Sorprende el uso del color de la cabecera en oposición a la tenebrosidad de las adaptaciones.



Fotogramas para ejemplificar el uso de la imagen en la cabecera de Cuéntame un cuento.

EL MONTAJE.

En lo referente al montaje, enfatizar el uso de planos analíticos montados de forma cronológica y continua que aparecen como recuerdos del atraco y la secuencia de la entrada en la discoteca de Andrés con la cartea del lobo. Esta escena es particularmente sobresaliente por el uso que en ella se hace del travelling y el montaje mediante la música. La escena comienza en la secuencia anterior, con la transformación del personaje de Andrés en

“el lobo”, en esta escena, mientras vemos la conversión de Andrés, escuchamos una música extradiagética de una canción de rock que en la siguiente escena se convierte en música diégetica, cuando Andrés entra en la sala donde se celebra el concierto de Rulo, uno de los atracadores. Este uso de la música sirve de enlace entre los dos momentos que están relacionados temáticamente. El segundo punto de originalidad en esta secuencia es el travelling que comienza con la entrada de Andrés en la discoteca. La cámara le sigue hasta que se coloca en el centro de la sala y la imagen te lleva desde la perspectiva del Andrés hasta los ojos de Rulo que de repente ve horrorizado entre el público al hombre con la máscara. Cuando se produce este cambio de perspectiva también se ensordece la música lo que hace que el montaje aumente la carga dramática de este importante momento de la narración.



Fotogramas montaje mediante música y uso del travelling en la escena del concierto en “Los tres cerditos”.
Cuéntame un cuento.

EN CONCLUSIÓN

La propuesta de Cuéntame un cuento es una propuesta original visualmente gracias al uso de encuadres contrapicados y descontextualizados, además de primerísimos planos de los rostros de los personajes que enfatizan sus emociones y la acción narrada. Pero en lo referente a la trama narrativa nos encontramos con una trama lineal y previsible que no aporta grandes giros a la narración. Aun así, el personaje de Andrés sorprende por su transformación y el final tan abrupto que tiene.

ENLACE WEB A LA MINISERIE CUÉNTAME UN CUENTO:

<http://www.antena3.com/series/cuentame-un-cuento/>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

http://www.atresplayer.com/television/series/cuentame-un-cuento/temporada-1/capitulo-1-los-tres-cerditos_2016101700614.html

-Los fragmentos mencionados en el análisis pueden consultarse en el **anexo 3** dedicado al material de apoyo de la serie.

7.2 SERIES: DRAMAS

7.2.1 EL COMISARIO

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	EL COMISARIO	
Formato	Serie dramática	
Género	Policíaco, procedimental	
Cadena	Tele 5	
Primera emisión	26 de abril de 1999	
Última emisión	2 de enero de 2009	
Temporadas	12	
Numero de capítulos	191	
Duración de los capítulos	60 minutos	
Horario de emisión	Lunes a las 22:30 (hasta 2002) / Viernes a las 22:30	
Audiencia media	24,2% Share. 4.000.000de espectadores.	
Productora	Bocaboca Producciones S.A. en colaboración con Estudios Picasso.	
Web oficial	http://www.mitele.es/series-online/el-comisario/000000001980/	
Equipo técnico	Productor ejecutivo	César Benítez y Emilio A. Pina
	Productor ejecutivo Estudios Picasso	Santiago G. Lillo
	Director de producción	Lola Arrieta
	Dirección	Jesús Font, Ignacio Mercero, Javier Quintas y José Ramos Paino
	Guion	Carlos Asorey, Joan Barbero, Verónica Fernández, Aitor Gabilondo, Ignacio del Moral y David Planell
	Dirección de fotografía	Eugenio Sánchez, Pedro Morán
	Director de arte	Carlos Dorremocha
	Dirección de casting	Carmen Utrilla
	Edición	Joaquín Roca y José Ares
	Música	Manuel Villalta
	Montaje	Rafael Medrano, José María Torres, Mateo Meléndrez, Marta Salas, Rafael González y Rafa Faura
	Efectos visuales	Gustavo Mansilla, Vicente Oliver y David González.
	Sonido y mezclas	Jorge Grimaldos
	Vestuario	Esther Frutos, Evangelina González, Santiago Rodríguez y Ruth Morales
Maquillaje y peluquería	Marina Varela	

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES	
Principales	
Comisario Gerardo Castilla	Tito Valverde (Temporadas 1-12)
Subinspector Carlos Márquez, "Charlie"	Juanjo Artero (Temporadas 1-12)
Subinspector Jorge San Juan, "Pope"	Marcial Álvarez (Temporadas 1-12)
Inspector Jefe Andrés Casqueiro	Jaime Pujol (Temporadas 1-12)
Oficial Laura Hurtado	Elena Irureta (Temporadas 1-12)
Eloísa "Elo" Soriano	Cristina Perales (Temporadas 1-12)
Subinspector Mikel Miralles	Patxi Freytez (Temporada 3-12)
Subinspector Lucas Aguilar	Fernando Andina (Temporada 5-12)
Inspectora Jefe Eva Ríos	Rocío Muñoz (Temporadas 9-12)
Agente Vanesa Santana	Iris Díaz (Temporadas 9-12)
Inspectora Pepa Romero	Eva Martín (Temporada 11-12)
Forense Sara Ruiz	Cristina Castaño (Temporada 12)
Subinspectora Federica Villalta, "Fede"	Ruth Gabriel (Temporada 12)
Subinspector Santos Marino	José Luis Torrijo (Temporada 12)
Matilde	Diana Peñalver (Temporada 12)
Oficial Pau Montaner	Marc Clotet (Temporada 12)
Agente Salvador Bocanegra	Álvaro Monje (Temporada 12)
Secundarios recurrente y habituales en las 12 temporadas	
Lupe	Margarita Lascoiti (Temporadas 1-11)
Agente Pascual Moreno	Joaquín Climent (Temporadas 1-11)
Kevin Soriano	Daniel Rubio
Raquel Salcedo	Angels Gonyalons
Daniela	Lara Grube
Felipe Sánchez	Albert Comas
Sonia Castilla	Mercé Llorens (Temporadas 8 - 10)
Cecilia Trujillo	Carla Hidalgo
Sofía Márquez	Valentina Burgueño
Otros personajes secundarios	
Juez Ignacio Lorenzo	Eduard Farelo (Temporada 5)
Subinspectora Ángela Alonso †	Pilar Punzano (Temporadas 6 - 8)
Juez Ignacio Lorenzo	Joan Massotkleiner (Temporada 6 - 7)
Agente José Raimundo "Joserra" García Arregui	Manu Fullola (Temporadas 6 - 8)
Inspectora Elena Serrano	Zutoia Alarcia (Temporadas 6 - 10)
Oficial Clara Osma López †	Paula Echevarría (Temporadas 8 - 11)
Agente Horacio Abarca	Diego Molero (Temporadas 9 - 11)
Inspectora Ángeles "Geli" Chamorro	Marisol Membrillo (Temporada 9 - 11)

Premios y nominaciones más importantes	Mención Pública del Cuerpo Nacional de Policía	“En reconocimiento a la aportación a la estima que la sociedad dispensa hacia el servicio de los policías del Cuerpo”. 1999	
	Premio ATV	Mejor Serie de Ficción	2000
		Mejor Interpretación Masculina (Tito Valverde)	2000
		Mejor Dirección Artística	2001
		Mejor Realización	2004
	Premio Zapping	Mejor Teleserie	2000
		Mejor Actor (Tito Valverde)	2005
	Micrófono de Oro FARTVE	Tito Valverde	2007
Premio Protagonista Televisión	2008		

Leyenda	Ganadores		Nominados
----------------	------------------	--	------------------

Tabla 20: Ficha técnica y artística de El Comisario.

Tabla 21: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes en El Comisario

Tabla 22: Premios y nominaciones más importantes de El Comisario.

Fuente: IMDB, web oficial de los Premios IRIS ATV y web oficial de la serie. Elaboración propia.

SINOPSIS

El Comisario es una ficción sobre le día a día del trabajo profesional. Mezcla la resolución de los casos que llegan a la comisaría de San Fernando con la vertiente humana de sus protagonistas, es decir su vida personal y como se enfrentan e involucran en los casos que investigan inspirados en hechos reales. A lo largo de 12 temporadas las circunstancias personales de los personajes principales se irán complicando en una madeja de tramas principales. En cada capítulo se presenta una nueva investigación, estas tramas secundarias suelen resolverse en el mismo capítulo o ser el eje de una temporada.

SOBRE LA SERIE

El comisario es una serie de género policíaco procedimental que fue estrenada el 26 de abril de 1999. En un principio se tenía planeado darle un enfoque cómico al estilo Todos los hombres son iguales (1996), que había tenido mucha aceptación, pero finalmente se optó por un enfoque más serio dirigido a un público adulto dejando de lado lo cómico y tendiendo hacia un enfoque irónico con casos policiales complejos inspirados en hechos reales que fueron complicándose cada vez más a partir de la tercera temporada con escenas de acción más sorprendentes y arriesgadas. El Comisario fue la primera serie española en introducir técnicas científicas policiales en sus tramas lo que favorecía al realismo de la narración y la aproxima a otras series americanas del mismo género y época como por ejemplo CSI (2000). Esta veracidad en sus historias, contaban con la ayuda de policías reales para la elaboración de los guiones, les hizo merecedores de la mención pública del Cuerpo Nacional de Policía, en 1999, en reconocimiento a la aportación que la serie hacía a la estima de la sociedad hacia el servicio de los policías del Cuerpo.

El Comisario registro sus mejores datos de audiencia en la octava temporada, llegando a rozar los casi seis millones de espectadores con el capítulo “Lo hice por ti” emitido en diciembre de 2004 con una media del 34% de Share. El agotamiento de la serie tras casi diez años en antena hizo mella en sus audiencias que cayeron hasta los dos millones de espectadores en su última temporada. El desenlace definitivo de la serie en la duodécima temporada tuvo un final más propio de cierre de temporada que de final definitivo de la serie debido a los bajos datos de audiencia que cosecharon sus historias. Aun así, la repercusión y éxito de “El Comisario” fue tal que era común que sus personajes participaran en otras series de la cadena. A modo de guiño, sus personajes aparecieron en series como Al salir de clase (1997), 7 Vidas (1999), Los Serrano (2003) o El Príncipe (2014).

Temporada	Capítulos	Estreno	Final	Audiencias	
				Espectadores	Share %
1	9	26 - 04 - 1999	21 - 06 - 1999	4.426.000	26,6%
2	17	3 - 1 - 2000	24 - 4 - 2000	4.100.000	24,4%
3	22	8 - 1 - 2001	28 - 5 - 2001	4.250.000	24,8%
4	14	7 - 1 - 2002	9 - 4 - 2002	3.733.000	22,3%
5	15	3 - 9 - 2002	18 - 12 - 2002	3.750.000	22,9%
6	13	23 - 4 - 2003	16 - 7 - 2003	3.909.000	25,7%
7	13	7 - 1 - 2004	31 - 3 - 2004	4.631.000	26,1%
8	20	19 - 10 - 2004	18 - 3 - 2005	4.920.000	29,2%
9	24	18 - 11 - 2005	25 - 4 - 2006	4.257.000	24,6%
10	12	10 - 10 - 2006	26 - 12 - 2006	4.165.000	23%
11	16	14 - 9 - 2007	28 - 12 - 2007	3.493.000	22,6%
12	16	12 - 9 - 2008	2 - 1 - 2009	2.122.000	15,1%

Tabla 23: Audiencia media de las doce temporadas de “El Comisario”. Fuente: GECA. Elaboración propia.

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

La serie se centra en el trabajo en una comisaría del Cuerpo Nacional de Policía del ficticio distrito de San Fernando, Madrid, en la que se investigan una gran variedad de delitos. Por tanto, la ambientación y espacios más recurrentes son los despachos y distintas estancias de esta comisaria como por ejemplo las salas de interrogatorios o el laboratorio de pruebas. Por otro lado, en contraposición a los espacios cerrados hay que destacar los exteriores donde se producen escenas de persecuciones y acción que aportan otra dimensión a la serie y a su carga dramática. En general, El Comisario suele hacer un uso del espacio profilmico mostrando sin distorsión el espacio con planos generales que introducen la acción y ponen en relación al personaje con su entorno.



Imágenes del uso y tratamiento de la ambientación y el espacio en El Comisario.

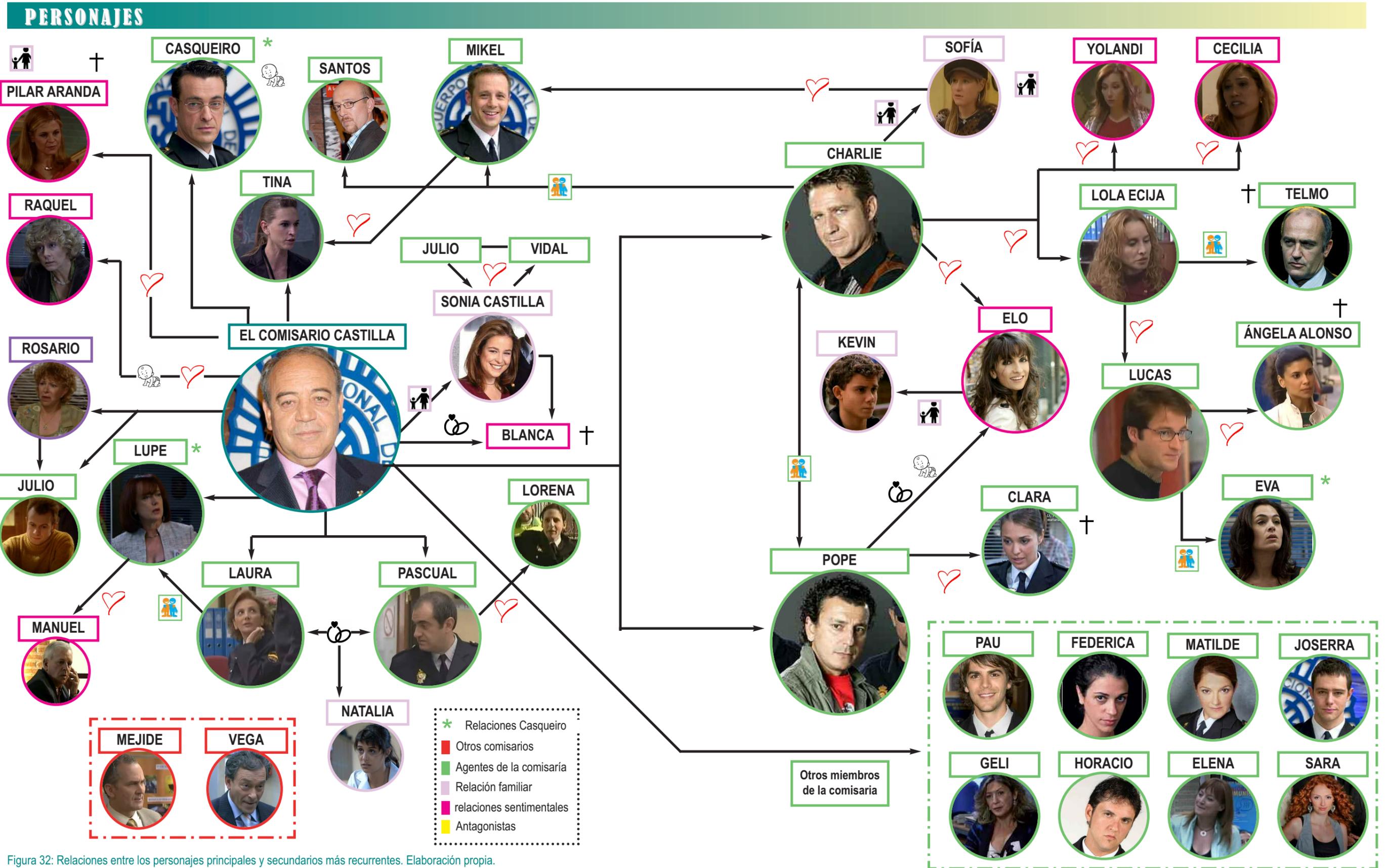


Figura 32: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Elaboración propia.



En líneas generales podemos dividir a los personajes de *El Comisario* en tres grandes grupos que están afectados por la organización de la estructura narrativa de la serie. En el primer grupo encontramos a los personajes principales que son los agentes y empleados más recurrentes en la comisaría de San Fernando. El segundo grupo de personajes corresponde a los secundarios recurrentes, es decir, familiares de los agentes y otros inspectores que no protagonizan habitualmente ninguna trama. El tercer grupo son los personajes secundarios que aparecen en un capítulo o varios y son los secundarios de las tramas autoconclusivas, los casos que se resuelven en la comisaría.

Entre el grupo de principales destacan tres protagonistas: Gerardo Castilla, el comisario, y la pareja de subinspectores Carlos Márquez, “Charlie”, y Jorge San Juan, “Pope”. Sin lugar a dudas estos personajes son los que llevan el peso de la acción durante las doce temporadas, pero es el comisario Gerardo Castilla el eje de la serie. Por esta razón será analizado en profundidad más adelante. En lo que respecta a Charlie y Pope ambos mantienen una relación de ayudantes que se enfrentan a los criminales protagonistas de cada capítulo. Se pueden definir como una especie de héroes resueltos y sociables que con sus distintas personalidades compensan las carencias del otro. Ambos se enfrentan a distintos tipos de conflictos que les hacen evolucionar de forma circular avanzando tras cada trama hacia un nuevo estado tanto en el ámbito individual como en lo que concierne a su relación. Por ejemplo, tras la supuesta muerte de Pope Charlie y Elo, la mujer de Pope, mantienen un romance lo que provoca la desestabilización del dúo. Entre el resto de personajes protagonistas destacan Andrés Casqueiro, el inspector jefe de la comisaría, Mikel Miralles, Eva Ríos, Lucas Aguilar y Eloisa Soriano. Estos personajes principales son protagonistas de tramas, habitualmente secundarias, que completan la historia y son, principalmente, personajes catalizadores, confidentes y personajes de interés romántico que, como podemos apreciar en el anterior esquema, enmarañan las tramas de la ficción y le aportan ese aspecto personal del que hablábamos anteriormente. Son en definitiva una especie de aliados universales que cumplen distintas funciones dependiendo de la trama a la que pertenezcan en cada episodio.

El segundo grupo de personajes está formado por los personajes secundarios recurrentes que aparecen en la serie. Son familiares de los policías, como por ejemplo Sonia, la hija del comisario, u otros agentes y personal de la comisaría que cumplen distintas funciones entre la más des-

Los personajes de *El Comisario*.

tacada la de dadores ya que las investigaciones avanzan gracias a su ayuda, pero no son protagonistas de tramas principales, solo de tramas secundarias o subtramas. En este grupo estarían personajes como por ejemplo Lupe, Pascual, Rita Carvajal, Geli, etc. Estos personajes sirven de apoyo dramático a la acción de las tramas principales y con sus pequeñas tramas secundarias y subtramas les aportan dinamismo a las historias.

En último lugar estarían los personajes secundarios protagonistas en cada capítulo de las tramas autoconclusivas y que muestran la otra vertiente de la serie, el trabajo policial. En este grupo se incluyen los oponentes, es decir, los criminales a los que se enfrentan los personajes, como por ejemplo Quiroga o los boicots a los que se enfrenta el comisario por parte de otros colegas de profesión como por ejemplo el comisario Vega que le sustituye mientras él está de baja a causa de un supuesto cáncer. A lo largo de la serie no se presenta un antagonista claro a los personajes principales, son personajes circunstanciales que aparecen y desaparecen según lo necesite la historia.

En conclusión, encontramos personajes más estáticos de lo normal en comparación a otras ficciones dramáticas, a excepción de unos pocos personajes que sí son más dinámicos y se aprecia su evolución porque son los protagonistas de las tramas principales que estructuran las temporadas. Aun así, lo cierto es que, como veremos más adelante, la serie va madurando con el tiempo incorporando situaciones más arriesgadas que colocan a los personajes en otra dimensión y en la que se muestra más la evolución y el cambio de los mismos de una forma más dramática. Es habitual que en estas tramas los personajes se enfrenten a conflictos de situación, en los que tienen que afrontar circunstancias de vida o muerte justificadas en la mayoría de los casos por su trabajo.

BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DEL PERSONAJE PROTAGONISTA.



Gerardo Castilla, el comisario.

GERARDO CASTILLA: El personaje de Gerardo Castilla no es el epicentro de la acción como sucede con otros protagonistas de otras ficciones como por ejemplo Águila Roja, pero todas las tramas que se desarrollan en esta ficción tienen una relación directa o indirecta con este personaje a excepción de tramas personales o sentimentales entre otros personajes. El personaje tiene una intrahistoria anterior a la serie que se conoce a la que se hace referencia en algunos momentos de la serie y que marca su carácter. Este background está marcado por dos acontecimientos principalmente. El primero es el atropello de un peatón y la posterior fuga del lugar de los hechos que le hace caer a un profundo abismo y provoca el abuso del alcohol para acallar su culpabilidad ante este hecho. El segundo momento crítico en su pasado es la muerte de su mujer, Blanca, la madre de Sonia, lo que agrava su inestabilidad personal. Estas premisas convierten

al personaje en un hombre serio, frío, distante con sus subordinados, pero fiel a sus creencias, sincero y preocupado por el bienestar de todos los que le rodean y a los que quiere. A pesar de todo esto, pocas veces se ha mostrado su lado más sentimental y se esconde tras una coraza para proteger esos secretos que le atormentan del resto del mundo.

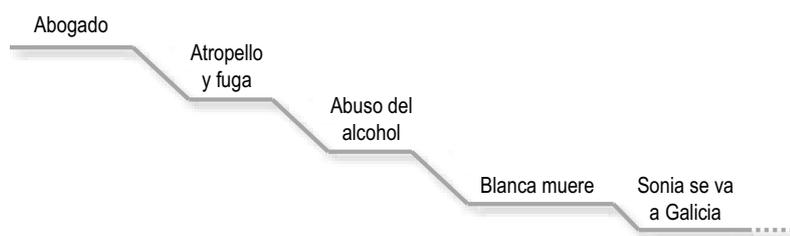


Figura 33: Background de Gerardo Castilla. Elaboración propia.

En lo que se refiere al personaje que se muestra en la serie, Gerardo Castilla es el máximo responsable de la comisaría de San Fernando y se encarga de dirigir a un equipo de agentes que se encargan de casos especiales que abarcan un gran abanico de temas de actualidad: trata de blancas, asesinatos, robos, bandas latinas, asesinatos en serie, maltrato, secuestro, ETA, tráfico de drogas, delitos de odio, etc. En el ámbito personal o humano del personaje, Gerardo Castilla mantiene dos relaciones sentimentales a lo largo de la serie y también una tensa relación con su hija Sonia que trabaja de periodista y viaja continuamente por lo que no está cerca de su padre en momentos clave de su vida. En las primeras temporadas conoce a Pilar Aranda durante el curso de una investigación por el robo en una joyería de la que Rosario, su asistente fue testigo. Cuando están a punto de casarse, Pilar muere en un accidente de coche lo que supone un gran varapalo para el protagonista. Obsesionado con la muerte de su prometida Gerardo se entera que Pilar estaba siendo investigada por prevaricación y que se sospecha que él también estaba involucrado por lo que es apartado del caso, pero él no está dispuesto a abandonar la investigación. Tras un tiempo apartado de su puesto, cuando casi ha culminado su investigación, es acusado de tráfico de drogas, pero con ayuda de los subinspectores Pope y Charlie consigue detener al policía corrupto que le había inculcado en el asunto de las drogas, Damián Alonso. Alonso confiesa que el autor del asesinato de Pilar es un criminal al que el comisario había detenido tiempo atrás.

Después de la muerte de Pilar, Gerardo va recuperándose poco a poco de su pérdida. Tras una serie de circunstancias relacionadas con su trabajo policial, un narcotraficante le secuestra, su nueva asistente está a punto de matarle, se enfrenta a distintos problemas con los agentes a su cargo como por ejemplo la violación de Lola, etc. su vida parece volver a la normalidad, pero le diagnostican un cáncer que le obliga a retirarse de su puesto. En su lugar llega el comisario Vega, dispuesto a boicotear a todos los agentes de policía. Tras unas pruebas en el hospital, el comisario, descubre que todo había sido una estratagema para apartarle de su puesto y poder manipular un caso que se investigaba por su equipo. Después de este pequeño bache, Gerardo conoce a Raquel con la que mantiene una relación sentimental hasta que se ven obligados a separarse por culpa de una investigación sobre corrupción inmobiliaria en la que presuntamente está implicada Raquel. Tras resolverse el problema ambos retoman su relación y tienen un hijo.

Durante la recta final de la serie, tras la ficticia muerte de Pope durante la temporada 11 lo que desencadena la desconfianza de algunos agentes como Charlie hacia el comisario, al que cree implicado en la muerte de su compañero, Gerardo Castilla decide abandonar definitivamente el Cuerpo de Policía y retirarse junto a Raquel y su hija. Pero un antiguo enemigo del comisario, Quiroga, planea desde la cárcel un atentado contra él y su familia. Gerardo cae gravemente herido a causa del disparo de un francotirador durante el transcurso de una jornada en el hipódromo. Mientras él se recupera en el hospital su familia también se ve amenazada por el mismo hombre.

Sin embargo, una vez recuperado, Gerardo decide volver a ocupar su cargo de comisario en la comisaría de San Fernando para poder enfrentarse desde la ley a su enemigo Quiroga que planeaba escaparse de la cárcel para culminar su plan de venganza. Finalmente, estos planes se ven desmantelados gracias a un operativo coordinado desde la comisaría. El final de la historia de Gerardo Castilla queda en suspenso tras el último capítulo de la serie. Él sigue como comisario, felizmente casado con Raquel, con la que espera un hijo. Pero años más tarde, gracias a un cameo que hace en la serie El Príncipe junto a Charlie descubrimos que Gerardo Castilla dejó la comisaría y entró a servir en la seguridad de la Casa Real.

La vida de Gerardo Castilla, en lo referente a lo que se muestra en la serie, está determinada por su labor policial. Mucho de los giros que se producen en la serie y tienen que ver con su vida personal vienen motivados por ansias de venganza de criminales que investigó y metió en la cárcel. Aun siendo un personaje distante y frío, su honestidad y lealtad dejan como objetivo claro en su trayectoria la intención de proteger a sus allegados y hacer cumplir la ley aun poniendo en riesgo su vida. Así se demuestra en infinidad de ocasiones a lo largo de toda la serie. Estos valores dibujan un personaje con un arco de transformación circular. Sus principios no se ven alterados a pesar de los reveses de la vida y continúa con su misión hasta el último segundo de la ficción, ejerciendo de protector de sus subordinados, amigos y familia. Por otro lado, podemos afirmar que este personaje sufre sobre todo conflictos situacionales que le colocan en situaciones de vida o muerte. Pero con cada giro, con cada conflicto, con cada circunstancia, se ratifica más en su posición. Como ya apuntábamos antes, este personaje es una especie de héroe solitario, catalizador de distintas situaciones con respecto a otros personajes con los que ejerce de mentor como, por ejemplo, con Charlie y Pope, también de aliado respecto a los otros personajes principales del grupo de policías a los que protege y ayuda. El gran antagonista del comisario lo encontramos en las últimas temporadas, cuando la serie se vuelve más ambiciosa y muestra tramas con recorridos más largos donde los enfrentamientos pasan a ser más complejos y dramáticos.

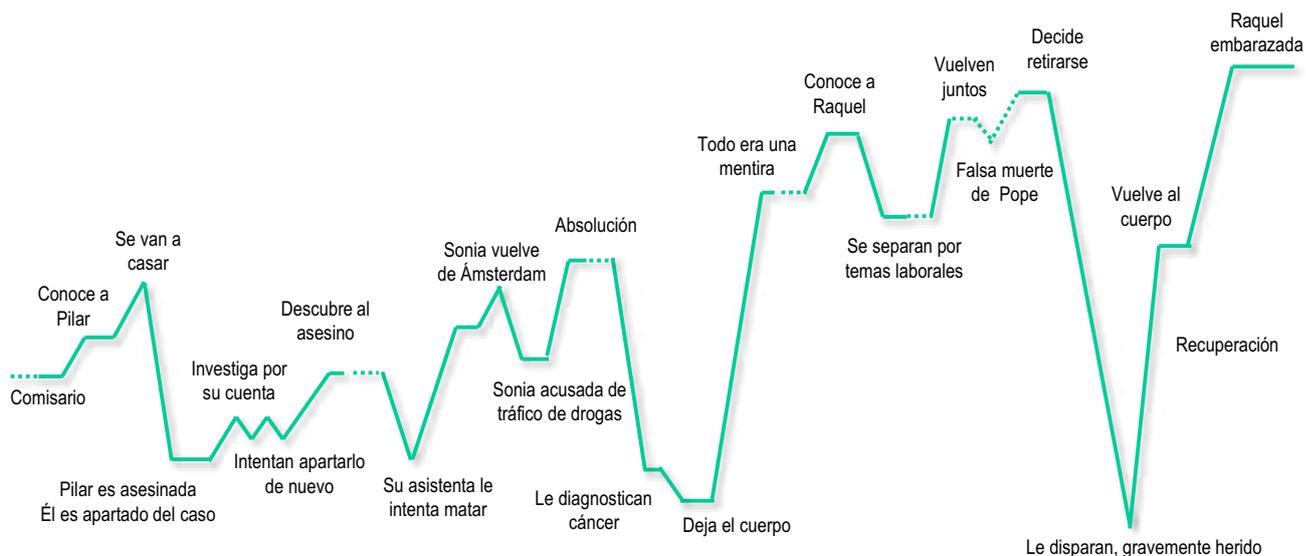


Figura 34: Arco de transformación de Gerardo Castilla. Elaboración propia.

ANÁLISIS CAPÍTULO 10x12: “CUENTA ATRÁS”

SINOPSIS Y TRAMAS DE LA TEMPORADA 10.

SINOPSIS: Esta temporada continua con el caso de las niñas desaparecidas en el bosque que remite a una historia previa relatada en la novena temporada. También el coma en el que está Laura desde el último capítulo de la temporada anterior tras un accidente y del que despertará con síntomas de amnesia. A lo largo de la temporada se desarrollan tramas relacionadas con nuevas modalidades de crimen y problemas derivados de los cambios sociales como por ejemplo los altercados provocados por bandas latinas. A las tramas de continuidad se incorporan nuevos personajes como Natalia, la hija de Laura y Pascual, que comienza a trabajar en la comisaria o Raquel, la nueva pareja sentimental del comisario.

Revisando el planteamiento estructural de las tramas narrativas de la ficción podemos observar como la serie madura conforme avanzan las temporadas, con tramas y personajes más complejos. La temporada 10 de El Comisario es una temporada de tránsito hacia uno de los grandes giros de la serie, la muerte de Pope que se produce en el primer capítulo de la onceava temporada tras haberse infiltrado como cura para investigar un caso de bandas latinas durante los últimos capítulos de la décima temporada y que será el eje de acción de la siguiente temporada. También la relación entre Gerardo Castilla y Raquel será una trama recurrente más adelante.

En el siguiente gráfico se puede observar como se ha estructurado esta temporada. Por un lado, nos encontramos con dos tramas que coleean de la temporada anterior: la del accidente de Laura que queda en coma gran parte de esta temporada y el asesino en serie al que investigan Charlie y Pope y que ya había aparecido en capítulos anteriores. Esta trama del asesino en serie vertebraba los tres primeros capítulos de la serie. Por otro lado, es reseñable como se organizan las tramas en autoconclusivas (en el gráfico aparecen en azul) y otras que también son casos que investiga la brigada pero que abarcan dos o tres capítulos (aparecen destacadas en verde). Estas tramas más largas se van sucediendo (cuando finaliza una, por ejemplo, la investigación del asesino en serie, comienza una nueva trama, la de la corrupción inmobiliaria). La razón para estructurar de esta forma las tramas parte de la intención de mantener un enganche de un capítulo a otro para atraer la atención de los espectadores. Así, la serie ofrece una serie de casos que se resuelven y son tramas de relleno y también tramas más largas, con una relación más directa con los personajes principales involucrados en cada una de ellas. Por ejemplo, en la trama sobre la corrupción inmobiliaria está involucrada Raquel, la novia del comisario, y por tanto tiene una relación directa con uno de los protagonistas de la serie. También la trama sobre las bandas latinas afecta directamente a un personaje principal. Pope se infiltrará para hacer averiguaciones entre los



Imágenes de la temporada 10 de El Comisario.

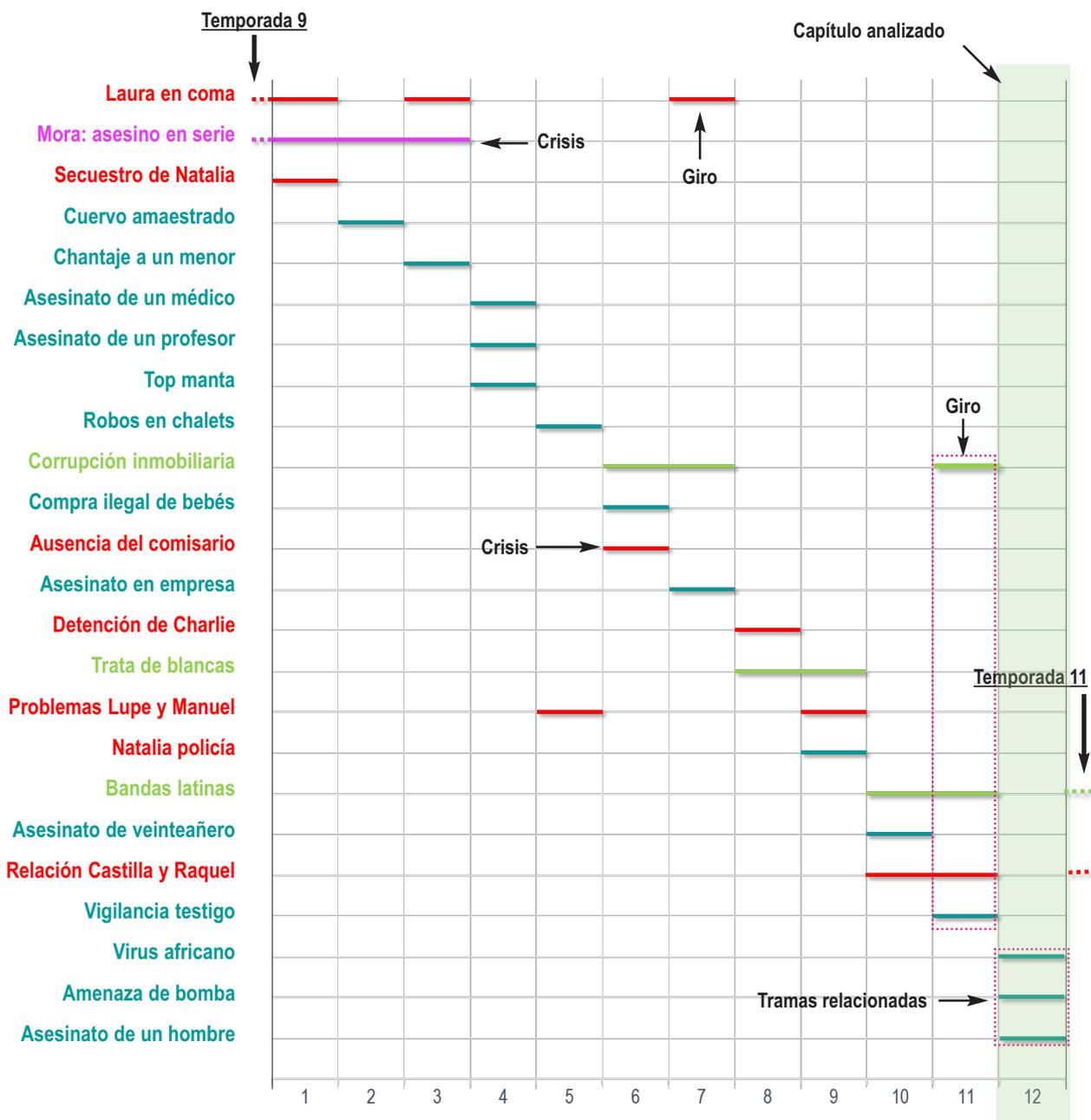


Figura 35: Organización de las tramas principales y secundarias de la temporada 10 de El Comisario. Elaboración propia.

miembros de la banda. Por último, (en rojo) destacan las tramas que se refieren a las relaciones humanas entre los personajes. Se puede observar en el gráfico como van intercalándose para completar los capítulos, pero nunca se juntan dos tramas de este tipo en el mismo episodio.

Por tanto, nos encontramos ante una serie definida por las tramas de corto recorrido que se resuelven en unos pocos episodios y que recurren a casos y tramas ya presentadas anteriormente. Sus tramas se van intercalando. Como elemento especial, en esta temporada encontramos un último capítulo descontextualizado, es decir, en el que no se desarrolla ninguna de las dos grandes tramas que continuarán en la siguiente temporada, estas dos historias se quedan en stand by en el capítulo 11. El episodio doce es un capítulo en tiempo real que analizamos a continuación.

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO 10x12: "CUENTA ATRÁS".

SINOPSIS: La comisaría queda en cuarentena debido a la extraña muerte de uno de los detenidos a causa de un virus africano muy contagioso. En paralelo una llamada anónima alerta a los agentes de la colocación de tres bombas que explotarán con un intervalo de media hora si no atienden a sus peticiones.

DESGLOSE DE TRAMAS:

En este capítulo nos encontramos con dos tramas principales que se articulan alrededor de la figura del comisario. En este capítulo encontramos muchas tramas que se entremezclan a lo largo del capítulo. Esta interacción entre todas ellas va creando giros que mantienen el interés del espectador. En líneas generales se pueden dividir en 7 grupos de tramas y subtramas organizados según su importancia narrativa.

Trama 1: En este color aparecen las dos tramas principales: el **virus africano** y las **bombas**. Las circunstancias que provocan ambas tramas se influyen, aunque sus argumentos no llegan a cruzarse en ningún momento. Que la comisaría sea puesta en cuarentena a causa de un detenido que presenta síntomas de una enfermedad africana peligrosa provoca que los personajes principales queden divididos en dos grupos: los que están atrapados dentro de la comisaría y los que están fuera e intentarán

detener la amenaza de bomba. La trama de la bomba es la que marca el ritmo narrativo de este capítulo cuya singularidad es que está narrado en tiempo real.

Trama 2: La mujer embarazada. Es una subtrama de la principal sobre las bombas que se ve afectada por la otra trama principal, el virus africano.

Trama 3: El violador. Esta es la trama secundaria del capítulo. Un detenido intenta aprovechar las circunstancias y escapar de la comisaría raptando a un niño y atacando a Pascual.

Trama 4: El comisario. Sirve de eje entre todas las tramas y subtramas, por esa razón aparece colocado en medio del gráfico.

Trama 5: Corresponden a los agentes de servicio que aparecen en el capítulo. **Mikel y Santana** por un lado y **Pope y Charlie** por otro. Ellos se encargan de la investigación en el exterior. Están en relación directa con las dos tramas principales del capítulo: el virus africano y la amenaza de bomba.

Trama 6: Elo. Esta es una subtrama de carácter sentimental de Pope. Elo, su mujer va a verlo a la comisaría y allí queda encerrada a causa de la cuarentena. Su línea argumental interactúa con las subtramas secundarias que se producen dentro de la comisaría como por ejemplo la del **transexual**.

Trama 7: En este grupo se incluyen las **subtramas secundarias dentro de la comisaría**. Estas tramas sirven de apoyo a las principales, las completan y mezclan en determinados momentos aportándoles elementos para su desarrollo como por ejemplo el móvil que roba la mujer embarazada al **hombre del pasaporte**, el niño que rapta el violador que pertenece a la subtrama de los **problemas de custodia** o el **inglés borracho** que finalmente ayudará a desactivar la última bomba.

MINUTADO Y TRAMAS CAPÍTULO 10x12: "CUENTA ATRÁS"

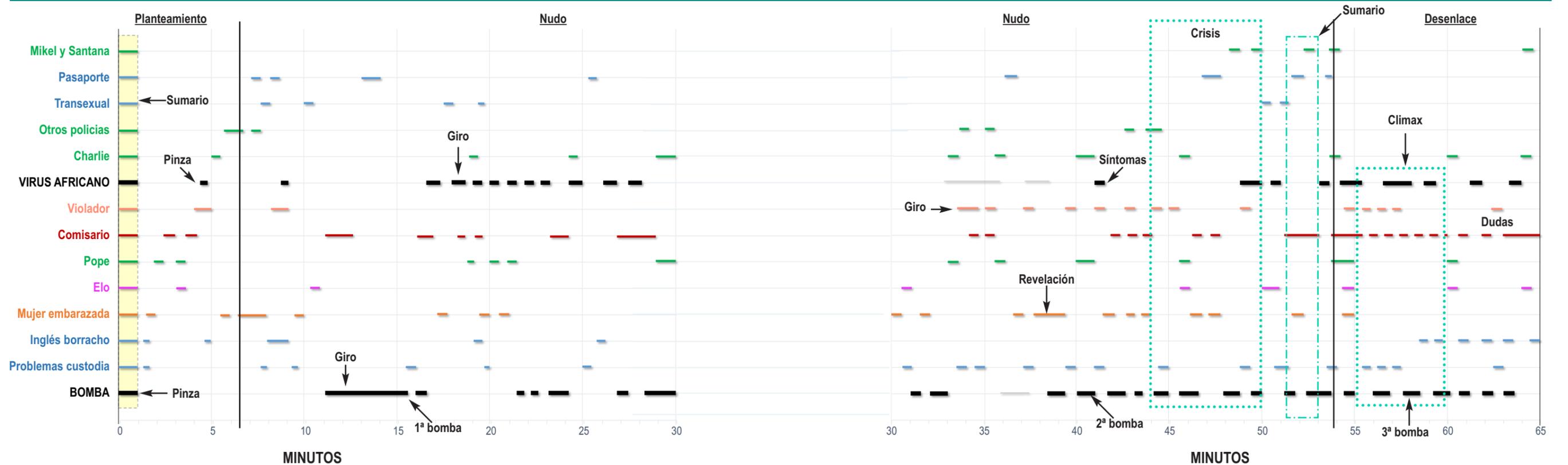


Figura 36: Organización de las tramas del capítulo 10x12: "Cuenta atrás". Elaboración propia.

El episodio comienza con la cuenta atrás del reloj de una bomba y una serie de escenas descontextualizadas de los personajes que intervienen en esta historia a modo de sumario. El uso de límites de tiempo es un recurso muy común en las series de televisión y ayuda a dar ritmo a la narración y mantener la tensión y el suspense, ¿explotará la bomba? ¿quedan pocos segundos para desactivarla? Aunque este recurso suele ir acompañado de un final feliz en el que, tras la tensión, llega la calma y todo vuelve a la normalidad. A la amenaza de bomba se une la cuarentena en la que ponen a la comisaría a causa de la muerte de unos detenidos, aparentemente, por el contagio de un peligroso virus proveniente de África. Tras el breve sumario con imágenes descontextualizadas a modo de adelanto de la historia, el capítulo comienza como un día cualquiera en la comisaría de San Fernando. En estos primeros minutos se presentan todas las subtramas de dentro y fuera de la comisaría, colocando a cada personaje en su lugar antes de que comience el desarrollo de la acción que será narrada en tiempo real. Por un lado, llegan a la comisaría una mujer con problemas en la custodia de su hijo, una mujer embarazada a la que han robado, un hombre inglés detenido por agredir a un policía, un transexual al que un cliente no quería pagar, un hombre que viene a recoger su pasaporte y dos detenidos que están en el calabozo, uno de ellos aparentemente muy enfermo. Por otro lado, Pope llega al aeropuerto de una reunión y le pide a su mujer, Elo, que le lleve ropa para cambiarse a la comisaría y Charlie y Mikel aprovechan su día libre para pintar su piso. Con la llamada alertando de la colocación de tres bombas que explotarán a intervalos de 30 minutos y la alerta de la gravedad del hombre que está enfermo en el calabozo da comienzo la acción del capítulo.



Fotogramas del planteamiento del capítulo 10x12: "Cuenta atrás". El Comisario.

La primera explosión pone en alerta a todos los agentes, pero como la comisaría ya ha quedado en cuarentena tienen que ser los agentes que están fuera, Pope, Charlie, Mikel y Santana, los que se encarguen de frenar la amenaza externa. El tiempo avanza y mientras en la comisaría la gente empieza a ponerse nerviosa a causa de la cuarentena, en el exterior los agentes han de quedarse fuera del cordón de seguridad que se ha montado alrededor de la comisaría y se comunican con su jefe a través de los móviles. Cerca de la comisaría también se encuentra el hombre que ha puesto las tres bombas, escondido en una furgoneta desde donde espía las conversaciones de los policías. En medio del caos en el que se encuentra la comisaría, uno de los detenidos escapa atacando a Pascual mientras le estaban haciendo unas pruebas para confirmar si había sido contagiado por el virus. El hombre fugado es en verdad un violador que pondrá en jaque a todos los agentes que se encuentran dentro de la comisaría ya que, además de atacar y dejar gravemente herido a Pascual en la sala de interrogatorios, rapta a el niño cuyos padres se están divorciando y tiene problemas con su custodia. Esta trama secundaria del

violador se pone en marcha en la segunda mitad del episodio, a partir del minuto 30, cuando se revela su verdadera identidad gracias a un aviso de la Interpol. Minutos más tarde se hace la segunda gran revelación de la trama principal de la bomba. La mujer que estaba embarazada y llegó a la comisaría para denunciar un robo en realidad está compinchada con los hombres que han puesto las bombas, su marido y su cuñado. Ella busca una excusa para poder salir de la comisaría y ponerse en contacto con su marido con un móvil que le ha robado al hombre que había ido a recoger su pasaporte. Mientras tanto continua la investigación para encontrar al culpable de poner las bombas e intentar detener sus planes antes de que explote la segunda bomba. Pope y Charlie buscan la bomba en una central eléctrica, pero uno de los trabajadores no aparece y aún está dentro de la central eléctrica que ya ha sido desalojada. Los agentes no llegan a tiempo y la bomba explota, mientras buscan al muchacho, dejándoles inconscientes. Retomando la historia de la mujer embarazada en la comisaría, ella se muestra nerviosa en esta conversación ya que la tercera bomba está colocada dentro de la comisaría y queda poco más de media hora para que estalle. Su marido la intenta tranquilizar, pero su cuñado tiene otros planes y la dispara en la cabeza antes de darse a la fuga. y detenerle tras el asesinato de la mujer a las puertas de la comisaría. Mikel y Santana persiguen a la furgoneta que se ha dado a la fuga. La suma de estos acontecimientos provoca un momento de crisis en todas las tramas antes de la llegada del desenlace final. Pope y Charlie están desaparecidos, nada se sabe tras el estallido de la segunda bomba, durante la persecución Santana se ve envuelta en un tiroteo con el sospechoso y le dispara y mata con lo que no se puede saber el lugar de la tercera bomba, el violador se ha quedado encerrado en el ascensor al irse la luz de la comisaría por el estallido de la segunda bomba en la central y comienza a presentar síntomas de la enfermedad africana ya que ha compartido toda la noche el calabozo con el hombre fallecido por el virus. Toda esta situación de crisis es repasada antes de comience el último acto por el comisario.

La investigación sobre la muerte de la embarazada revela muchas cuestiones a los agentes, como por ejemplo que en realidad no estaba embarazada y su tripa postiza era una excusa para ocultar y colocar la tercera bomba dentro de la comisaría. Es en este momento cuando se pone en marcha el clímax de la historia, los agentes se afanan por buscar el lugar donde la mujer colocó la bomba y desactivarla antes de que se cumpla el tiempo porque no pueden desalojar la comisaría a causa de la cuarentena por el virus africano. También se revela que el violador a atacado a uno de los médicos y le ha robado su traje para pasar desapercibido, aunque aún no saben que es él el que también tiene al niño que ha desaparecido. Sin poder ni salir de entrar tendrán que ser los propios agentes los que intenten desactivarla, pero sin conocimientos en tal materia ninguno se ve capacitado para tomar



Fotogramas del nudo del capítulo 10x12: "Cuenta atrás". El Comisario.

tales riesgos. Por suerte, el hombre inglés que fue detenido al principio del episodio es experto en explosivos, pero con el pulso que tiene tras la gran ingesta de alcohol no puede cortar el cable con seguridad y desactivar la bomba. Será el mismo comisario el que tome la determinación de cortar el cable, no sin antes unos momentos de dudas. Una vez desactivada la bomba todo vuelve a la normalidad poco a poco. Pope y Charlie salen ilesos de la explosión, Santana se recupera en el hospital de una herida de bala que recibió durante el tiroteo, la comisaria sale de la cuarentena ya que el hombre que murió no fue por causa de esta enfermedad y todas las pruebas realizadas han dado negativo. Pascual también se recupera y el violador es detenido y trasladado al hospital y el niño, sano y salvo regresa con su madre.



Fotogramas del desenlace del capítulo 10x12: "Cuenta atrás". El Comisario.

RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES.

Fundamentalmente encontramos un conflicto social y dos tipos de relaciones entre los personajes:

POLICIAS: Entre ellos se establece una relación de compañerismo. Todos se unen frente a la amenaza de bomba que se cierne sobre la comisaría y se complica con la cuarentena.

ANTAGONISTAS: Esta relación de lucha entre los personajes principales y los malos protagonistas de las tramas principales del violador y los terroristas es la que pone en marcha la acción.

Entre los personajes secundarios destacan personajes catalizadores como el padre del niño que a causa de las discusiones que mantiene con la madre provoca que el niño se escape y caiga en manos del violador.

MÚSICA.

A_CABECERA DE LA SERIE:

La cabecera es una sucesión de imágenes con un filtro azulado en la que aparecen los personajes principales de la temporada junto con primeros planos y escenas descontextualizadas de crímenes. La primera parte de la cabecera está dedicada íntegramente a la figura del comisario y luego aparecen por orden de importancia el resto de los personajes. En cuanto a la música, es una canción instrumental compuesta por Manuel Villalta que mezcla el piano con instrumentos de viento como las trompetas. Esta cabecera tanto en lo que se refiere a la música, el uso de sonido ambiente de disparos y sirenas y a la composición de imágenes hace una referencia clara a otras series de ficción clásicas de género policiaco como Canción triste de Hill Street. Emitida en la cadena estadounidense NBC entre los años 1981 a 1987 y que sentó las bases de este tipo de ficción procedimental.



Fig. xx: Imágenes de la cabecera de El Comisario.



Fimágenes de la cabecera de Canción triste Hill Street.

B_ USO DE LA MÚSICA DIEGÉTICA Y EXTRADIEGÉTICA:

El comisario no es una serie que abuse del uso de la música para dar fondo a sus escenas. El uso más destacado de la música en esta ficción es la intensificación de un momento concreto que avisa a la audiencia que ese hecho en concreto será relevante en el futuro, como por ejemplo cuando enseñan al detenido que está enfermo en los calabozos de la comisaría o durante la persecución a la furgoneta huida. Para conseguir crear la atmosfera precisa se utiliza el ruido ambiente fuera de campo.

TIEMPO.

Analizamos pormenorizadamente el uso del tiempo dentro del capítulo “Cuenta atrás” porque en este episodio es este elemento el que estructura la narración. La historia está contada en tiempo real. Antes de comenzar con el análisis del tiempo dentro de este capítulo podemos decir que en líneas generales el uso del tiempo en El Comisario se caracteriza por la presentación de imágenes simultaneas que no ocurren en el mismo espacio profilmico, por ser un relato singulativo y por la utilización de sumarios para resumir la historia relatada hasta el momento. En el caso concreto del capítulo 10x12 se presenta al principio un sumario con imágenes futuras, prolepsis interna, de lo que acontecerá en la hora siguiente que no están marcadas por ningún rasgo distintivo como por ejemplo el uso de otra paleta cromática, simplemente porque los planos se suceden de forma breve y numerosa para enfatizar la acción. Por tanto, en estos primeros minutos podemos decir que nos encontramos ante un relato repetitivo. Además, al



Fotogramas del nudo del capítulo 10x12: “Cuenta atrás”. El Comisario.

ser un relato contado en tiempo real, la duración del tiempo narrado es la misma que la duración del capítulo. Esto se muestra en la ficción mediante las cuentas atrás de las tres bombas. Aun así, el uso de la elipsis a lo largo de todo el capítulo es muy habitual ya que se cuentan muchas tramas simultáneamente y se omiten detalles para guardar el suspense de la El tiempo también se ve influido por la cuarentena de la comisaria que enfatiza esa cuenta atrás.narración.

LA IMAGEN.

El Comisario basa su composición visual en planos medios de dos o tres personajes, primeros planos de detalles a modo de enfatización de un elemento concreto importante para la trama, como, por ejemplo, de la bomba, planos totales que muestran todo el escenario, sobre todo cuando nos referimos a escenas en exteriores y por último planos subjetivos que colocan al espectador en los ojos de alguno de los personajes. En el caso de este capítulo encontramos un ejemplo de plano subjetivo desde la mirilla del rifle de francotirador con el que matan a la mujer. También es destacable el uso de travelings para pasar de uno a otro personaje y de planos alternos en la narración simultánea que se hace de las distintas tramas, segmentos autónomos cronológicos narrativos. y sintéticos en lo que se refiere a una secuencia en concreto. Aunque no es un recurso muy habitual en la serie, en este episodio es importante recordar el uso de planos analíticos al principio como ya hemos comentado anteriormente.

En cuanto al cromatismo y la paleta de colores usada destaca el color azul que en esta ocasión se relaciona directamente con los trajes de policía y que, si bien no es predominante en el capítulo, sí lo es en la cabecera de la serie. Los tonos oscuros de base también son habituales y le dan solidez a la imagen narrativa.



Ejemplo del uso de distintos planos en El Comisario.

MONTAJE.

Entre las herramientas usadas en el montaje de este capítulo y en general de toda la serie destacan los fundidos a negro y los cortes como transición entre escenas y tramas. Mención aparte merece el montaje de presentación de los primeros minutos del capítulo. Todas las tramas que suceden en el interior de la comisaria se van cruzando pasando de una a otra mediante travelings dentro del mismo espacio. Este recurso lo utilizan varias veces a lo largo de este capítulo en concreto para cambiar de una a otra trama de una forma fluida y sin cortes.



Fotogramas montaje espacial y por personajes en El Comisario: "Cuenta atrás".

EN CONCLUSIÓN

El Comisario es un buen ejemplo de serie policíaca procedimental. Desde sus personajes hasta la construcción estructural de sus temporadas sigue las normas del género policíaco en televisión. El nivel de escenas de acción, más arriesgadas va aumentando conforme madura la serie y mejoran también los aspectos técnicos. Como punto en contra debemos resaltar que el recorrido de los personajes es demasiado intermitente y sus aspectos personales se van tratando en unas temporadas y en otras cae en el olvido por lo que su arco evolutivo se ve fragmentado. Tampoco destaca el uso de la música, que queda relegado a la intensificación de determinadas escenas pero no aporta un color especial al resto de la serie digno de ser destacado.

ENLACE WEB A LA SERIE EL COMISARIO:

<http://www.mitele.es/series-online/el-comisario/000000001980/>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

<http://www.mitele.es/series-online/el-comisario/57a9a5c0c915dad2288b47fe/player>

-En el anexo 3 se pueden consultar los fragmentos del capítulo mencionados en el análisis.

7.2.2 EL INTERNADO

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	EL INTERNADO	
Formato	Serie dramática	
Género	Drama, suspense, misterio, intriga	
Cadena	Antena 3	
Primera emisión	24 de mayo de 2007	
Última emisión	13 de octubre de 2010	
Temporadas	7 temporadas	
Numero de capítulos	71	
Duración de los capítulos	75 minutos aproximadamente	
Horario de emisión	Jueves a las 22:30 horas	
Audiencia media	19,9% de share, 3.670.000 de espectadores de media.	
Productora	Globo Media	
Web oficial	www.antena3.com/series/el-internado	
Creadores	Laura Belloso, Juan Carlos Cueto, Rocío Martínez-Llano y Daniel Écija	
Equipo técnico	Productor ejecutivo	Daniel Écija, Laura Belloso y Mariano Baselga
	Productor delegado Antena 3	Cristina Lima, Helena Moreno Núñez y Pedro García Caja
	Dirección	Alexandra Graf, Antonio Díaz Huerta, Jacobo Martos, Jesús Rodrigo, Marco A. Castillo, Miguel Alcantud, etc.
	Guion	Abraham Sastre, Ana Muñiz da Cunha, Carlos García Miranda, Curro Serrano, Daniel Écija, Laura Belloso, etc.
	Departamento de fotografía	David Arribas, Javier Zugaste y Juan Carlos de la Torre
	Departamento de arte	Alfonso Rodríguez, Andrés Arjona, Celia Martín, Esther García Roures, etc
	Edición	Alexandra Graf, Arantxa Martín, Aroa Valle, Asier Urkiola y David González
	Efectos especiales	Carlos Ferrández Hernández, Carlos Martín y Pedro Moreno
	Música	José Ignacio Arrufat
	Sonido y mezclas	Álvaro Sánchez, David Cuervo, Elías Artalejo, José Luis Villain, etc.
	Vestuario	Adela Santiago, Charly García, Cristina González, Diana Martín, etc.
	Maquillaje y peluquería	Carlos Gómez, Eduardo Latorre, Elisa Mañas, Irene Rodríguez, etc.
	Casting	Andrés Cuenca y Luis San Narciso

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES	
Principales	
Héctor de la Vega / Samuel Espí Lázaro	Luis Merlo (Temporada 1- temporada 5, temporada 7)
Elsa Fernández Campos †	Natalia Millán (Temporada 1 - temporada 7)
María Almagro	Marta Torné (Temporada 1 - temporada 7)
Marcos Novoa Pazos / Espí	Martín Rivas (Temporada 1 – temporada 7)
Paula Novoa Pazos / Espí	Carlota García (Temporada 1 - temporada 7)
Carolina "Carol" Leal Solís †	Ana de Armas (Temporada 1 - temporada 6)
Iván Noiret León / Iván Fernández Almagro	Yon González (Temporada 1 – temporada 7)
Victoria "Vicky" Martínez	Elena Furiase (Temporada 1 - temporada 7)
Julia Medina Jiménez	Blanca Suárez (Temporada 2 - temporada 7)
Jacinta García Aparicio †	Amparo Baró (Temporada 1 - temporada 7)
Secundarios	
Carlos Almansa Olid / Fermín de Pablo †	Raúl Fernández (Temporada 1 – temporada 7)
Roque Sánchez Navas †	Daniel Retuerta (Temporada 1 - temporada 7)
Cayetano Montero Ruiz †	Fernando Tielve (Temporada 1 - temporada 3)
Jacques Noriet	Carlos Leal (Temporada 1 – temporada 6)
Helmuth von Hammer / Camilo Belmonte †	Pedro Civera (Temporada 1 - temporada 7)
Amelia Ugarte †	Marta Hazas (Temporada 1 - temporada 7)
Fernando Ugarte †	Adam Quintero (Temporada 4 - temporada 5)
Santiago Pazos / Ritter Wulf †	José Hervás (Temporada 3 - temporada 6)
Evelyn Pons	Denisse Peña (Temporada 1 – temporada 7)
Joaquín Fernández / Martin von Klaus †	Eduardo McGregor (Temporada 1 - temporada 7)
Mateo Tabuenca †	Alejandro Botto (Temporad 2 - temporada 4)
Miguel López	Eduardo Espinilla (Temporada 2 – temporada 4)
Irene Espí Lázaro / Sandra Pazos	Yolanda Aréstegui (temporada 2 – temporada 7)
Nora Díez †	Mariona Ribas (Temporada 3 – temporada 4)
Rebeca Benaroch	Irene Montalá (Temporada 4 - temporada 7)
Saúl Pérez †	Manuel de Blas (Temporada 2 – temporada 7)
Emilio Galván / Martín Moreno	Ismael Martínez (Temporada 4 - temporada 7)
Lucas Moreno Yerena	Javier Cidoncha (Temporada 4 - temporada 7)
José Antonio "Toni" Fernández †	Alejandro Casaseca (Temporada 4)
Hugo Alonso †	Javier Ríos (Temporada 5 - temporada 7)
Marta Hernández / Lucía García †	Lola Baldrich (temporada 5 – temporada 7)
Clara Sáez †	Natalia López (Temporada 4 - temporada 7)
Alicia Corral	Cristina Marcos (Temporada 6 - temporada 7)
Amaia González †	Nani Jiménez (Temporada 6 - temporada 7)
Nicolás Garrido	Iñaki Font (temporada 7)
Curro Bermúdez †	Eduardo Mayo (Temporada 7)
Antonio	Manuel Jurado (Temporada 1 - temporada 7)
Arturo	Damián Alcoléa (Temporada 2 - temporada 7)
Director de San Antonio	Chema Ruiz (Temporada 5 - temporada 7)
Manuel †	Guillermo Carbajo (Temporada 5 - temporada 6)
Javier Holgado	Sergio Murillo (Temporada 2 - temporada 7)
Ignacio "Nacho" García †	Jonás Berami (Temporada 5 - temporada 6)

Premios y nominaciones más importantes	Incluida en 2013 en el ranking de THE WIT de los mejores formatos de televisión de los últimos 50 años a nivel internacional. Es la única producción española en la lista.		
	Premios Ondas	2007	
	Premios ATV	Mejor serie nacional	2007 y 2008
		Mejor productor	2007
		Mejor fotografía e iluminación	2008
			2007
		Mejor dirección de arte y escenografía	2008
	Fotogramas de Plata	Mejor actor de TV (Luis Merlo)	2007
		Mejor actriz de TV (Amparo Baró)	2007
	TP de Oro	Mejor actriz (Amparo Baró)	2008
			2010
		Mejor serie nacional	2007
	Premios Vieira de plata	Mejor actor revelación (Martíño Rivas)	2008
	Premios Glamour	Premio revelación (Marta Torné)	2008
	Festival de cine y televisión de Islantilla	Mejor actor de televisión (Luis Merlo)	2008
		Premio revelación (Martíño Rivas)	2009
	Festival Internacional de Montecarlo	Ninfa de Oro a mejor actor (Raúl Fernández y Yon Gonzalez)	2009
		Ninfa de Oro a mejor actriz (Blanca Suarez y Marta Torné)	2009
Ninfa de Oro mejor productor europeo		2009	
Ninfa de Oro a mejor productor nacional		2009	
Premios Mujer Cosmopolitan	Mejor actriz de televisión (Ana de Armas)	2009	
Premios ACE (Nueva York)	Premio a la revelación del año (Yon González)	2009	

Leyenda	Ganadores		Nominados
----------------	------------------	--	------------------

Tabla 24: Ficha técnica y artística de El Internado.

Tabla 25: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes en El Internado.

Tabla 26: Premios y nominaciones más importantes de El Internado.

Fuente: IMDB, web oficial de la serie, web oficial de los Premios IRIS ATV y Ondas. Elaboración propia.

SINOPSIS

Un nuevo curso comienza en el Laguna Negra, un internado de élite, pero no será un curso más. Alfonso, el profesor de historia comienza a tener resultados en una investigación sobre el internado y el bosque que le rodea que ha llevado en secreto durante años. Pero cuando se acerca a la verdad todo se tuerce. Sin embargo, antes de que ocurriera nada pudo hablar con unas alumnas y estas emprendieron su propia investigación sobre los pasos de Alfonso que les llevará a descubrir los más horribles secretos que guarda la historia del Laguna Negra.



Logo "El Internado".

SOBRE LA SERIE

A partir de la premisa “todo el mundo oculta algo”, la serie va desarrollando un universo ficticio en el que se mezclaba el amor y desamor con investigaciones médicas, experimentos, espías, traidores e incluso conspiraciones nazis que fueron enmarañando la historia hasta el punto de forzar unas tramas que motivaron la pérdida de credibilidad de la producción. “El éxito hizo que se alargara la serie. Los guionistas no tenían previsto tantas temporadas. Quizás tuvieron que alargarlo de una forma un poco forzada. No creo que perdiera calidad, pero sí que al final se forzó un poco” (Fernando Tielve, 2016). Pero a pesar de lo enrevesado que pudiera parecer esta ficción emitida por Antena 3 fu un gran éxito entre el público joven. En cierto sentido este éxito se puede atribuir la mezcla del género de misterio con una gran carga sentimental y de romance. El fenómeno fan que despertó llevó a la fama a muchos de sus actores noveles como Ana de Armas, Yon González, Blanca Suárez, Elena Furiase o Martín Rivas que en 2008 fue nominado a un Goya como actor revelación por su papel en *Los Girasoles Ciegos*.

Esta gran acogida motivo que además se realizaran proyectos paralelos al internado que completaban su historia y explicaban tramas que habían quedado inconclusas en la serie. Por ejemplo, antes de la emisión de los capítulos de la cuarta temporada se emitió unos programas especiales llamados “Los archivos secretos”. En estos programas de unos 20 minutos de duración aparecían los protagonistas en 2011 declarando frente a la policía. Sus declaraciones se intercalan con imágenes de capítulos anteriores. Cada programa se centraba en uno de los personajes protagonistas de la serie, por lo que, al situarse en un futuro se podría interpretar que son esos los personajes que sobreviven al final de la serie. Sin embargo, en la última entrega se desvela que todo ha sido producto de la imaginación de Noiret, padrastro de Iván y miembro del proyecto Géminis, que acaba en un psiquiátrico al comienzo de la última temporada. Lo que es realmente novedoso es el planteamiento y objetivo de estos programas especiales. Cada archivo está en relación con el capítulo al que precede por lo que es una forma original de hacer un resumen previo para situar al espectador en la historia además de ofrecer información adicional sobre el posible futuro de la historia y los personajes. También se editó un videojuego y una colección de libros que relatan las historias de los personajes de la serie hasta la temporada cuatro. El hilo argumental de los libros es muy parecido al que propone la serie, aunque algunas tramas sí son diferentes.

Imágenes de “El Internado”



A nivel internacional, El Internado ha tenido una gran acogida. Se ha emitido en países como Portugal, Hungría, República Checa, Eslovaquia, Serbia, Montenegro, Polonia, Rumanía, Cuba, México, República Dominicana, Perú, etc. También se ha realizado una adaptación de la serie en Rusia y Francia, L'Internat, emitida en la cadena M6, pero no cosecho el éxito esperado. Además, El Internado ha sido incluida en la lista THE WIT como uno de los mejores formatos televisivos de los últimos 50 años. Esta lista, realizada por una prestigiosa consultora francesa, aglutina los mejores programas de televisión y contenidos digitales. Aunque otras series como por ejemplo La verdad (2016) o Se quién eres (2017) han sido incluidas en las listas anuales de los programas más originales, es El Internado la única que ha conseguido meterse entre las mejores de los últimos 50 años.

En lo que se refiere a la audiencia, El Internado mantuvo unos buenos datos manteniéndose muy por encima de la media de la cadena, hasta cinco puntos más en la emisión de su primera temporada. Incluso sus peores datos mejoraban a los de Antena 3. Su mejor dato lo registro con la primera temporada que llegó a sentar frente al televisor a más de cuatro millones de espectadores y un 23,3% de share. A pesar de mantener una audiencia fiel que rondaba los 3.500.000 de espectadores, la serie fue perdiendo apoyos hasta su cuarta temporada. En cambio, las últimas tres temporadas no llegaron a los niveles de sus antecesoras. El peor dato de audiencias se registró en el capítulo 10 de la séptima temporada que fue seguido por tan solo 2.273.000 de espectadores.

Temporada	Capítulos	Estreno	Final	Audiencias	
				Espectadores	Share %
1	6	24 - 5 - 2007	28 - 6 - 2007	4.4077.000	23,8%
2	8	7 - 11 - 2007	2 - 1 - 2008	3.612.000	20,2%
3	9	23 - 4 - 2008	25 - 6 - 2008	3.421.000	20,4%
4	11	22 - 10 - 2008	15 - 1 - 2009	3.893.000	22%
5	9	12 - 5 - 2009	7 - 7 - 2009	3.163.000	18,4%
6	13	16 - 11 - 2009	1 - 3 - 2010	2.929.000	16,5%
7	15	2 - 6 - 2010	13 - 10 - 2010	2.494.000	15,5%

Tabla 27: Audiencia media de las siete temporadas de "El Internado". Fuente: GECA. Elaboración propia.

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

El espacio es un elemento muy simbólico en la serie. Es recurrente el uso del espacio profilmico que acentúa el halo de misterio que envuelve la serie y sienta la base de la ficción. Además de ese aspecto de enseñar, pero no mostrar todo usando aquello que no aparece en la pantalla, el espacio también se define por la oscuridad que confiere a las tramas elementos más dramáticos. Retomando el elemento simbólico de la serie, el espacio en El Internado se divide fundamentalmente en dos ambientes que cuentan la intrahistoria que poco a poco se va descubriendo y que además crean esa atmosfera de misterio y secretos que rodea a la serie:

-El internado Laguna Negra (espacio interior): Este es el foco de acción, donde viven y se relacionan los personajes. Sus paredes guardan la perversa historia que narra la ficción. Hace décadas fue un orfanato en el que un grupo de doctores y científicos nazis realizaban experimentos con los huérfanos tras la caída del III Reich.

Bajo el nombre de Proyecto Géminis, estos científicos pretendían desarrollar un virus letal que causara una pandemia a nivel mundial. Estos ensayos clínicos se realizaban en una laberíntica red de pasadizos que se encuentran debajo del edificio y sus alrededores. Uno de los niños con los que experimentaron fue Héctor de la Vega, el ex-director del centro, que de niño se vio obligado a huir y dejar atrás a su hermana pequeña tras el asesinato de sus cuatro amigos.

-El Bosque (espacio exterior): El Laguna Negra está rodeado por un bosque donde suceden fenómenos extraños. Ya en el primer episodio se advierte este lugar como mágico o paranormal. Lo cierto es que los alumnos tienen prohibido traspasar la valla del internado bajo amenaza de expulsión, pero Vicky, Marcos, Iván, Carolina, Julia, Cayetano y Roque hacen escapadas a este lugar para investigar la muerte de los cinco huérfanos y Cayetano. El lugar esconde multitud de secretos. En el bosque vive el “gnomo” de Paula, que en realidad es el hermano de Elsa. También existen entradas secretas a los subterráneos donde se realizaban los experimentos y una antigua capilla que en su interior esconde una cripta y la sala de reuniones de los fundadores del Proyecto Géminis.



Uso del espacio y la ambientación en “El Internado”

EL TIEMPO



Elementos que hacen referencia al tiempo en “El Internado”

La historia está contada en el presente de la acción, de manera cronológica y singulativa las tramas se presentan de forma sucesiva. A pesar de tratarse del presente, las referencias al pasado son constantes, además de ser la razón de la historia que se narra. Elsa, Héctor, Jacinta, Noiret, María... Todos tienen secretos que se van desvelando y que, aunque no aparezcan en forma de analepsis, sí están presentes por medio de objetos como cartas, mapas antiguos o el pequeño ataúd que se puede observar en la imagen de la izquierda. En la temporada cinco si encontramos el uso de analepsis externas para explicar, por ejemplo, el pasado nazi de los personajes y el centro. Mediante una cortinilla y con imágenes en blanco y negro de los años 40 se muestra como Camilo llegó al orfanato siendo un niño y cuáles eran los planes macabros de los nazis. Con el uso de diferente paleta cromática, ropa de época y mediante ese montaje que solo aparece en estos momentos de la acción ya quedaría bien marcada la diferencia de tiempos. Aun así, también se utiliza distinta música y rótulos que sitúan el año de la acción.

PERSONAJES

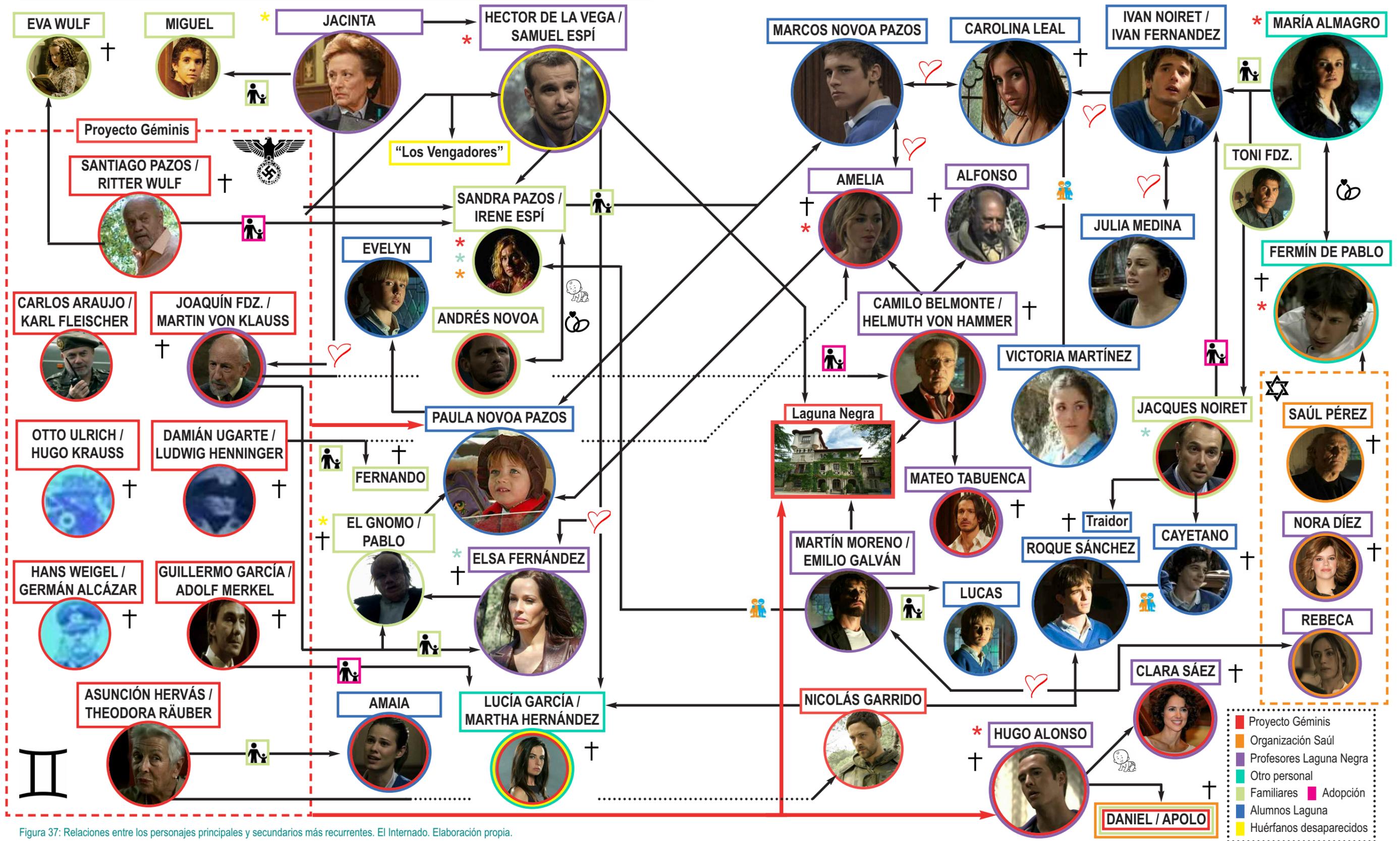


Figura 37: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. El Internado. Elaboración propia.



Imágenes de la serie *El Internado* y la relación entre sus personajes.

La serie narra el enfrentamiento entre dos fuerzas o grupos fundamentalmente. Por un lado, el grupo de científicos nazis que llegan a España tras la caída del III Reich y por otro un grupo de judíos “cazanazis” que se dedican a perseguirlos para acabar con sus malévolos planes de destrucción de la raza humana. Esta lucha se remonta a la II Guerra Mundial y los campos de concentración Nazi. Allí comenzaron los experimentos para crear un virus que asesinara a las personas genéticamente menos perfectas. De estos experimentos en la Alemania nazi fue víctima el Padre Fermín, el cocinero del internado, que ahora lucha junto a Saúl, Rebeca y Nora por vengar a su padre y destruir a los nazis. Saúl también es uno de los judíos con los que experimentaron y su motivación corresponde directamente con la de Fermín, por eso son aliados en esta causa. Si el grupo de ocho científicos nazis se presentan como los verdaderos antagonistas al final de la serie, también al final de la serie Fermín se revela como el gran héroe de la ficción, dando su vida por la supervivencia de los otros. Aun manteniéndose en una posición secundaria a lo largo de la historia, al fin y al cabo *El Internado* relata principalmente la historia de la familia Espí, Fermín encarna a la perfección el arquetipo del héroe descrito por Vogler. A lo largo de la historia vemos como Fermín supera sus barreras dejando a un lado su carácter frío y calculador que le protege en su misión de acabar con el grupo de nazis y vengar a su padre con la llegada de María que acaba convirtiéndose en su esposa. Por tanto, se puede decir que el personaje de Fermín es un héroe catalizador, que ayuda a otros personajes a conseguir sus metas en la aventura, como por ejemplo el rescate de Irene Espí, a la que Marcos y Héctor buscan insaciablemente.

Retomando el grupo principal de antagonistas, los miembros del Proyecto Géminis integran un conjunto de personajes con distintas motivaciones para ejercer el mal. Una cuestión creativa en la organización y estructuración de la serie es que muchos de estos personajes se presentan ya en la primera temporada pero no es casi hasta mitad de la serie cuando vamos descubriendo que son en realidad, En cambio en el primer capítulo enseñan a Fermín con una pistola escondida y un extraño esquema, lo que provoca que el espectador desconfíe de los personajes buenos y confíe en los malos para después crear un gran giro cuando las verdaderas intenciones de cada uno sean reveladas. Sus tentáculos se extienden por todos los departamentos del colegio e incluso en familias determinadas como la familia Novoa Pazos. En realidad, Andrés, marido de Sandra Pazos (Irene Espí) y padre de Marcos y Paula, en realidad está al servicio del jefe del Proyecto Géminis, Ritter Wulf (Santiago Pazos), que le utiliza para tener vigilada a su hija adoptiva y su nieta Paula (en realidad un clon realizado por el Proyecto Géminis). En el internado también están infiltrados muchos de los colaboradores de los nazis, algunos por voluntad propia, otros obligados o chantajeados por sus superiores. Por tanto, tenemos a una serie de personajes que actúan como sombras y retan y obstaculizan constantemente la misión de los héroes. Estos personajes también ocultan a los verdaderos villanos, los jefes de la organización, que, como hemos dicho no se muestran hasta las últimas temporadas. Dejando a un lado estos ocho villanos que lo son por ser los responsables del proyecto, el gran antagonista que se presenta en la temporada seis y siete es Hugo Alonso, la mano derecha de Wulf y también

su brazo armado. Hugo se presenta como un personaje de carácter abierto y afable, amigo de Héctor de la Vega con el que comparte su proyecto educativo. Sin embargo, todo esto es una careta del verdadero Hugo, un ser frío y despiadado que no dudo en asesinar a su propio hermano para ganarse los favores y confianza de Wulf. Este personaje es, sin lugar a dudas el gran antagonista. Antes que él este papel lo ocupó Camilo Belmonte, asesinado por Hugo que desconfía de su lealtad a la causa.

Los alumnos y unos pocos profesores del centro se encuentran en medio de esta lucha de poder. Ellos pertenecen a un grupo neutral, pero se ven obligados por las circunstancias a involucrarse en la lucha y tomar partido por un bando. Marcos, Celia, Victoria, Iván, Julia, Roque y Cayetano son el grupo de amigos que, a raíz de las investigaciones de Alfonso, su profesor de historia, comienzan a investigar los secretos que esconde el Laguna Negra. Su investigación se intensifica con la muerte de Cayetano. Gracias a sus apariciones como fantasma en la tercera temporada consigue comunicar a sus amigos que el padre de Iván, Jacques Noiret, es uno de los personajes malvados de la historia y su asesino. Este personaje supone un revulsivo para estos protagonistas que pertenecen a ese grupo neutral. Pero no todos se ponen en contra de los nazis. Uno de ellos, Roque, amenazado por Noiret, traiciona a sus amigos. El grupo de alumnos encarna también la figura del héroe. Todos ellos se sacrifican por descubrir la verdad. Julia personifica el papel del dador gracias a su habilidad de comunicarse con los muertos consigue dar pistas al grupo que encauzan su investigación. Marcos e Iván se revelan al final como los héroes al ser capaces de poner en funcionamiento la máquina de radiación lumínica destruida en la cuarta temporada y que es el único método para curar a los infectados por el virus. Pero como sucedía en el caso de Fermín, Iván es presentado al principio de la serie como uno de los grandes enemigos de Marcos, al que no para de fastidiar y gastar bromas pesadas con la muerte de sus padres. Aun así, ambos chicos acaban reconciliándose y uniendo sus fuerzas por un bien mayor.

En este grupo también encontramos personajes que cumplen la función de interés romántico y también aliados. Julia e Iván, Marcos y Celia, Roque y Julia, Fermín y María, etc. son personajes con interés románticos que en ocasiones suponen un conflicto ya que Iván está enamorado de Celia, pero cuando llaga Marcos ella le deja. Roque está interesado por Julia, pero ella prefiere a Iván, etc. Las relaciones sentimentales que se establece entre los personajes de la serie son una de las bases en las que se asienta narrativamente. No solo a nivel amoroso, sino también familiar y de amistad. La trama argumental relacionada con María descende de esa tensión y búsqueda de su hijo robado, Iván, que no la acepta como madre.

En conclusión, el background de todos ellos hace que la historia guarde giros constantes y mantenga la atención del espectador, a pesar que al final la trama principal se enrede tanto que pierda cierta credibilidad y tienda más hacia lo fantástico que hacia lo misterioso. Aun así, es un logro interrelacionar tantas historias y motivaciones hasta convertirlas en un solo camino, salir con vida de la cárcel en la que acaba convirtiéndose el internado Laguna Negra.



Imágenes de la serie El Internado y la relación entre sus personajes.

BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS.



Héctor de la Vega / Samuel Espí.

HÉCTOR DE LA VEGA (SAMUEL ESPÍ): Héctor de la Vega nació en 1961 bajo el nombre de Samuel Espí. Estuvo interno en el orfanato Laguna Negra junto con su hermana Irene Espí, por lo que además de su tutor legal es el tío de Marcos y Paula. En 1972, junto con otros cinco huérfanos del orfanato fundó el grupo “Los Vengadores” para intentar descubrir los oscuros secretos de los experimentos del Proyecto Géminis que se estaban realizando en el orfanato. Durante su investigación los seis huérfanos fueron capturados y encerrados en una de las salas de los pasadizos subterráneos. Cinco de sus compañeros fueron asesinados aquella noche, pero él consiguió escapar y con la ayuda de Jacinta se fue del orfanato suplantando a Héctor, uno de sus amigos muerto y que iba a ser adoptado por una familia adinerada. En su huida tuvo que dejar a tras a su hermana Irene,

pero nunca dejó de buscarla, por esa razón años más tarde compra el viejo orfanato, ya cerrado, con el dinero de su padre adoptivo y reconvertirlo en un internado de Élite. Héctor fue siempre un ávido lector que vio en la docencia una vía para cambiar el mundo. Como director del centro sigue intentando localizar a su hermana sin imaginar que fue adoptada por Santiago Pazos, nombre ficticio del Doctor Ritter Wülf líder del Proyecto Géminis, y pasó a llamarse Sandra Pazos. Cuando Sandra y Andrés Novoa desaparecen durante un viaje en barco Héctor se hace cargo de sus dos hijos, Marcos y Paula, que ingresan en el Laguna Negra, pero sin saber que realmente su nuevo tutor es su verdadero tío. En el internado mantiene una relación muy cordial y cercana con todos sus estudiantes y empleados, en especial con Jacinta que vuelve al Laguna Negra para ayudar a Héctor. Con la subdirectora del centro, Elsa, mantiene una relación sentimental que se ve empañada con la llegada de María y los celos hacia ella. Aunque Elsa es el amor de su vida desde que la conoció en la universidad y quiere casarse con ella, los continuos problemas que se suceden en el internado provocan que se alejen cada vez más a pesar de que Elsa está embarazada de gemelos. Pero Héctor y Elsa nunca terminaron de entenderse como pareja y su relación acaba por romperse pocos días después de que Elsa pierda a sus niños tras un incidente en el bosque. Héctor también dejará su puesto como director del centro debido a las presiones de los padres y a los incidentes acaecidos (la muerte de uno de los estudiantes, el accidente de Evelyn, etc.) decide dejar su puesto y así proteger a los estudiantes implicados para que no haya represalias en su contra.

Como subdirector del centro Héctor no deja a un lado su propia investigación, que se verá ayudada por los descubrimientos de Marcos y sus amigos y por la pequeña Paula que le da las claves para descifrar unos enigmas en un libro que perteneció a su hermana. Según avanzamos en la trama descubrimos que Héctor se infectó con una primera versión del virus que están probando en el Proyecto Géminis. Durante sus investigaciones uno de los niños retenidos en los subterráneos del orfanato le mordió y le contagió una cepa de este virus mortal que tardaba años en hacer efecto. Pero esos años ya han pasado y Héctor cae muy enfermo víctima de este virus sin saberlo y para el que no se conoce cura alguna. Gracias a la doctora Lucía García la enfermedad se estabiliza con la ayuda de una medicina experimental muy cara que pide a Suiza. Finalmente, Héctor consigue salvarse gracias a la “máquina de la luz”, un experimento del doctor Wülf para resucitar a su hija criogenizada y contagiada por el mismo virus. Héctor accede a esta máquina como conejillo de indias para comprobar su efectividad antes de aplicarle el procedimiento a la hija del doctor nazi y encargado del Proyecto Géminis.

En lo referente a la investigación de Irene Espí, Héctor hace cada vez avances más importantes. Descubre unas grabaciones de Noiret, el padre adoptivo de Iván uno de los estudiantes del centro, hablando sobre el Proyecto Géminis y los experimentos que realizaron a cuatro niñas en los años 70. Una de estas niñas fue Lucía, la doctora que le trató su enfermedad, otra de esas niñas fue su hermana. Sus investigaciones le llevan a descubrir que su hermana no murió y ha pasado meses secuestrada en los laberínticos subterráneos del internado. Por lo que decide escapar junto con sus sobrinos del Laguna Negra y regresar a buscar a su hermana. Pero Héctor no contaba con que su antiguo estudiante Hugo, que ahora es profesor de educación física en el centro se lo impida apuntándole con una pistola y haciéndole caer por las escaleras. En un principio todos dan por muerto a Héctor, incluso Elsa se hace cargo de la tutela de los hermanos Novoa Pazos. Con la ayuda de Martín consigue esconderse en los pasadizos del colegio para buscar a su hermana Irene, pero un repentino derrumbe le deja atrapado en aquel lugar. Cuando por fin consigue salir de aquellos pasadizos descubre que su hermana está retinada por un deformado Camilo. Por fin, tras tantos años de búsqueda, la encuentra y al final toda la familia Espí se reencuentra.

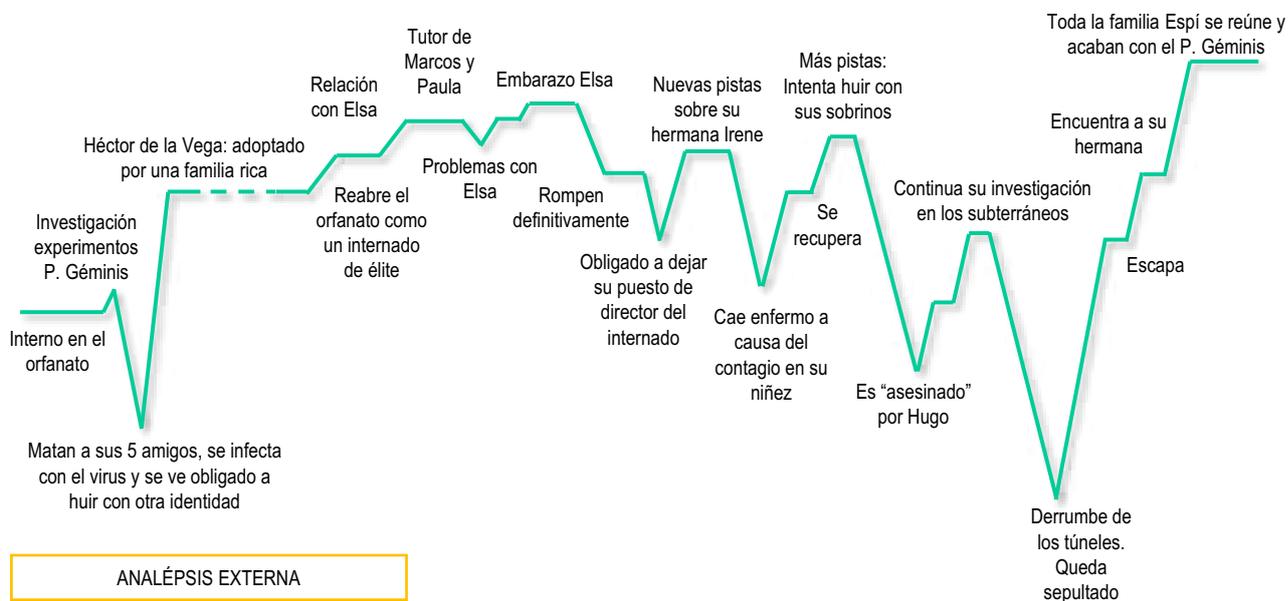


Figura 38: Arco de transformación del personaje de Héctor de la Vega / Samuel Espí. Elaboración propia.

En definitiva, el personaje de Héctor es un buen ejemplo para ilustrar la complejidad de los personajes principales de esta historia. Y de la que ya hemos dado cuenta en páginas anteriores. Por lo que respecta a Héctor. Encontramos a un personaje líder que acaba actuando como un héroe logrando salvar a su hermana de las garras de los nazis. Establece una relación de lucha constante contra un grupo de malvados enemigos que se ocultan bajo diferentes identidades y que casi convierte este conflicto de situación en una especie de conflicto cósmico, una lucha contra un enemigo invisible. Como se puede observar en la figura de arriba, el arco de transformación que sigue el personaje de Héctor es circular, va aprendiendo y superando sus obstáculos, pero no existe un cambio radical en su personalidad como sí se aprecia en otros personajes como por ejemplo Elsa. En su lucha encuentra varios aliados (Elsa, Fermín, Martín, el grupo de estudiantes del internado, etc.) pero sin lugar a dudas la más importantes es Jacinta, que en ocasiones actúa a modo de mentor. Desde el momento que le ayudó a escapar cuando tan solo era un niño siempre está de su lado.



Paula Novoa Pazos.

PAULA NOVOA PAZOS: Paula es la menor de los hermanos Novoa Pazos. Junto con su hermano Marcos llega al internado Laguna Negra tras la desaparición de sus padres en un accidente de barco. Es una niña muy fantasiosa y soñadora. Al principio no acepta que sus padres ya no estén por lo que Marcos y Héctor, su tutor legal tras la desaparición de sus padres y en realidad su tío, se inventan historias de hadas para que la pequeña pueda sobrellevar la ausencia. En el internado se hace muy amiga de Evelyn, su mayor apoyo y compañera de aventuras y travesuras. En el centro también conoce a Lucas, el hijo de Martín uno de los profesores del internado, del cual está enamorado Evelyn, pero el niño en realidad siente por Paula. Esto provoca un enfrentamiento entre las dos amigas que acabará solucionándose. Debido a su carácter aventurero, a menudo sale al

bosque y pone en peligro tanto su vida como la de sus amigos. En el bosque conoce a Pablo al que ella denomina “el gnomo”, que en realidad es el hermano supuestamente muerto de Elsa. Pablo la protege y le da un brazalete que despierta el interés de otro de los personajes, Fermín un espía infiltrado en el Laguna Negra con el fin de acabar con el Proyecto Géminis y OTTOX.

Paula es una niña mucho más especial de lo que parece al principio. Su madre es una antigua huérfana adoptada por un científico de la Alemania nazi, Ritter Wulf, que huyó a España tras la caída del III Reich y prosiguió con sus experimentos en el Laguna Negra. Su madre fue sometida a varios de estos experimentos a lo largo de su vida. Su padre también guarda muchos secretos, en realidad está bajo las ordenes de Wulf para vigilar a su hija Sandra (en realidad Irene Espí). Además, Paula ha sido manipulada genéticamente con el fin de crear una cura para la verdadera hija de Wulf, Eva, que se infectó con una cepa de un virus mortal que investigaba su padre en los años 40. Paula es un clon con un sistema inmunológico infalible de Eva Wulf que permanece criogenizada en los subterráneos del Laguna Negra hasta que Wulf encuentre una cura. Durante su estancia en el internado es sometida a numerosos experimentos por parte de los afines al Proyecto Géminis que se hacen pasar por profesores o empleados del centro. De estos experimentos Paula tiene vagos recuerdos que asocia con pesadillas. Marcos intenta poner a su hermana a salvo en varias ocasiones, pero sin conseguirlo, por lo que el OTTOX sigue realizando experimentos con ella y con su sangre, la cual creen que es la cura del virus.

Tras sesenta años de investigación, Wulf está dispuesto para poner su plan en marcha y devolver a la vida a su pequeña hija Eva a cambio de la desgracia de Paula, pero Marcos, Fermín y Rebeca consiguen trincar los planes del maligno doctor y salvar a Paula antes de que todo se derrumbe a causa de una explosión. Cuando, al final, todos los residentes del internado quedan infectados por una cepa del virus mortal que se transmite por el aire, la única solución que encuentra Lucía, conocedora de todos estos secretos, es utilizar la sangre de Paula para neutralizar el virus, pero Marcos se niega en rotundo a que se utilice la sangre de su hermana. Finalmente es Elsa, la tutora legal de los hermanos tras la supuesta muerte de Héctor, la que da el consentimiento para extraerle la sangre e intentar sintetizar una cura. La pequeña también es utilizada como moneda de cambio por Rubén, que intenta salir del cerco que la policía ha montado alrededor del centro debido a la propagación del virus. Al final, gracias a la pericia de su hermano y sus amigos, todos consiguen salvarse y por fin se reúne con su madre que había sido rescatada por Héctor.

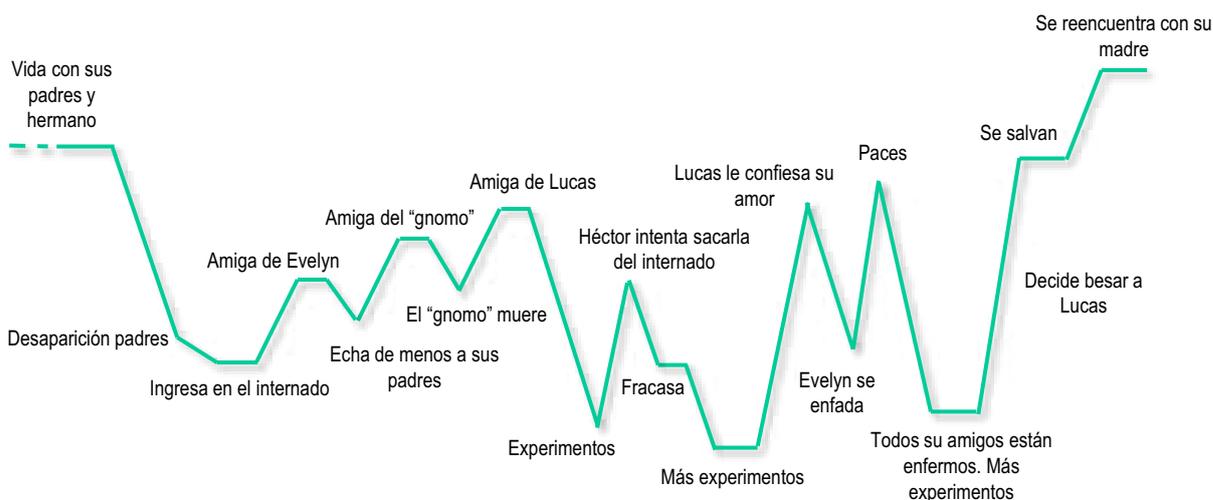


Figura 39: Arco de transformación del personaje de Paula Novoa Pazos. Elaboración propia.

A pesar de que las tramas autoconclusivas de Paula son secundarias, como por ejemplo cuando en el capítulo 17 de la tercera temporada Paula y Evelyn deciden robar un huevo de la cocina para tener un pollito, pero el huevo se les cae por la ventana y va a parar a la cabeza de Mateo. ella es el centro de la historia. Sin procurarlo, Paula es personaje catalizador, el objeto de deseo por parte de los científicos nazis y por tanto también del grupo de Saúl, que intenta acabar con ellos. En realidad, es Eva, cuando se infecta con el virus, la que motiva todos estos acontecimientos, pero Paula es al fin la cura definitiva, la conclusión del Proyecto Géminis ideado solo para devolver a la vida a su pequeña hija Eva. A pesar del gran éxito que el Proyecto Géminis tuvo creando clones genéticamente perfectos, los deseos del doctor Wulf se vieron truncados cuando en el momento de revivir a Eva uno de los secuaces nazis lanza una granada por el conducto de la luz y acaba con la maquina de radiación y también con la vida del doctor Wulf y su hija crionizada, acabando también con el único medio efectivo para curar el virus.

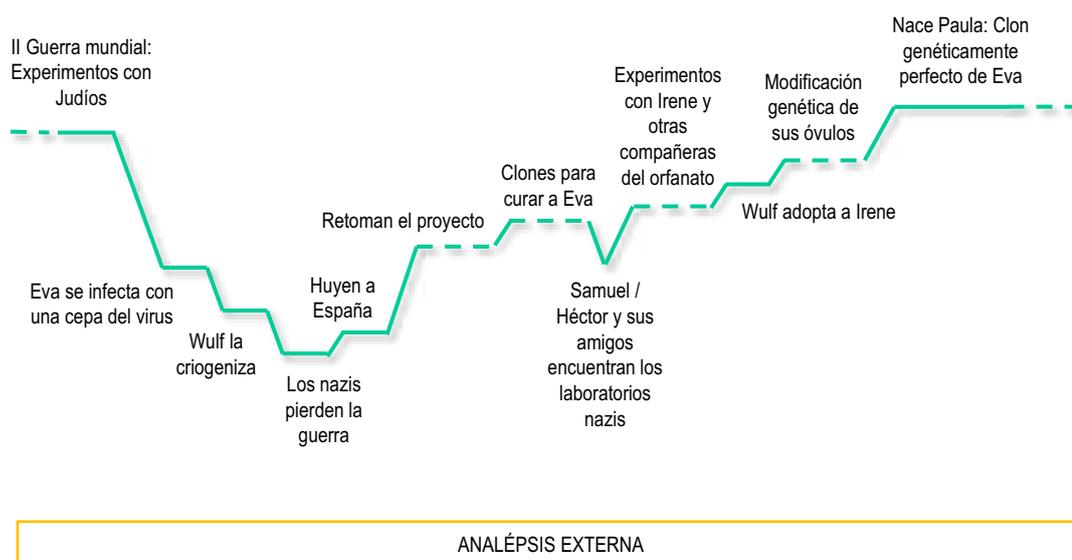


Figura 40: Background de la intrahistoria de El Internado en relación al personaje de Paula Novoa Pazos. Elaboración propia.

CAPÍTULO 1: “LOS MONSTRUOS NO HACEN COSQUILLAS

ANÁLISIS TRAMAS TEMPORADA 1.

SINOPSIS: La narración alterna tres tramas Marcos y Paula, María y los secretos que esconde el bosque. En cuanto a las tramas secundarias que se presentan en este episodio destacan las relaciones que se establecen entre los personajes. La relación sentimental entre Héctor y Elsa y entre Carolina e Iván, el enfrentamiento entre Marcos e Iván y la amistad sirven de marco para el desarrollo de las tramas principales. Estas serán las tramas principales que se desarrollan durante esta primera temporada. Por un lado, la trama de María y su hijo secreto pasa a un segundo plano a partir del cuarto capítulo, cuando averigua quién es, pero en su lugar la narración nos presenta una nueva trama que será importante para las temporadas venideras. Paula se hace amiga de un gnomo, lo cual intriga a Fermín, más aún cuando este “gnomo” le regala un broche que es más que una simple joya. Esta primera temporada sienta las bases de lo que será toda la serie. La trama que se inicia con los misterios que esconde el bosque en el primer capítulo irá evolucionando temporada a temporada gracias a las investigaciones del grupo de amigos y que poco a poco irá involucrando a otros personajes. También otras tramas planteadas en esta temporada serán recurrentes más adelante, por ejemplo, la relación de Fermín y María, los padres de Marcos y Paula o la relación de María e Iván, su hijo. La ficción se completa con otras tramas secundarias que, como decíamos están en íntima relación con los aspectos sentimentales de los personajes: relaciones sentimentales, familiares y amistades. Pero no son tramas autoconclusivas que dure un capítulo, sino que se van intercalando y avanzando como por ejemplo la trama sobre la hija de Jacinta que es desarrollada en dos capítulos de esta primera temporada, pero no es hasta la segunda temporada cuando finaliza con la muerte de su hija en un accidente y desemboca en una nueva trama familiar: Jacinta se hace cargo de su nieto, Miguel.

En líneas generales, a lo largo de la serie nos encontramos ante una trama principal, que en la primera temporada simplemente se atisba en algunas de los misterios que se van descubriendo y que, conforme avanzan las temporadas se convierte en el cuerpo principal de la serie que afecta a todos los personajes. Esta trama principal se basa en la historia del pasado nazi del centro, los experimentos que se realizaban allí, como le ha influido a cada personaje y como el grupo de protagonistas se enfrentan a la amenaza al final de la serie y luchan por acabar con los nazis y salvar su vida a través de una máquina de radiación lumínica. Las tramas secundarias principales tienen que ver con Jacinta y su pasado, con María y su hijo robado, Iván y también con los romances que se producen entre los personajes. Por último, también nos encontramos con un grupo de tramas autoconclusivas que protagonizan los más pequeños de la serie y que a menudo están relacionadas con la trama principal.



Imágenes temporada 1. El Internado.

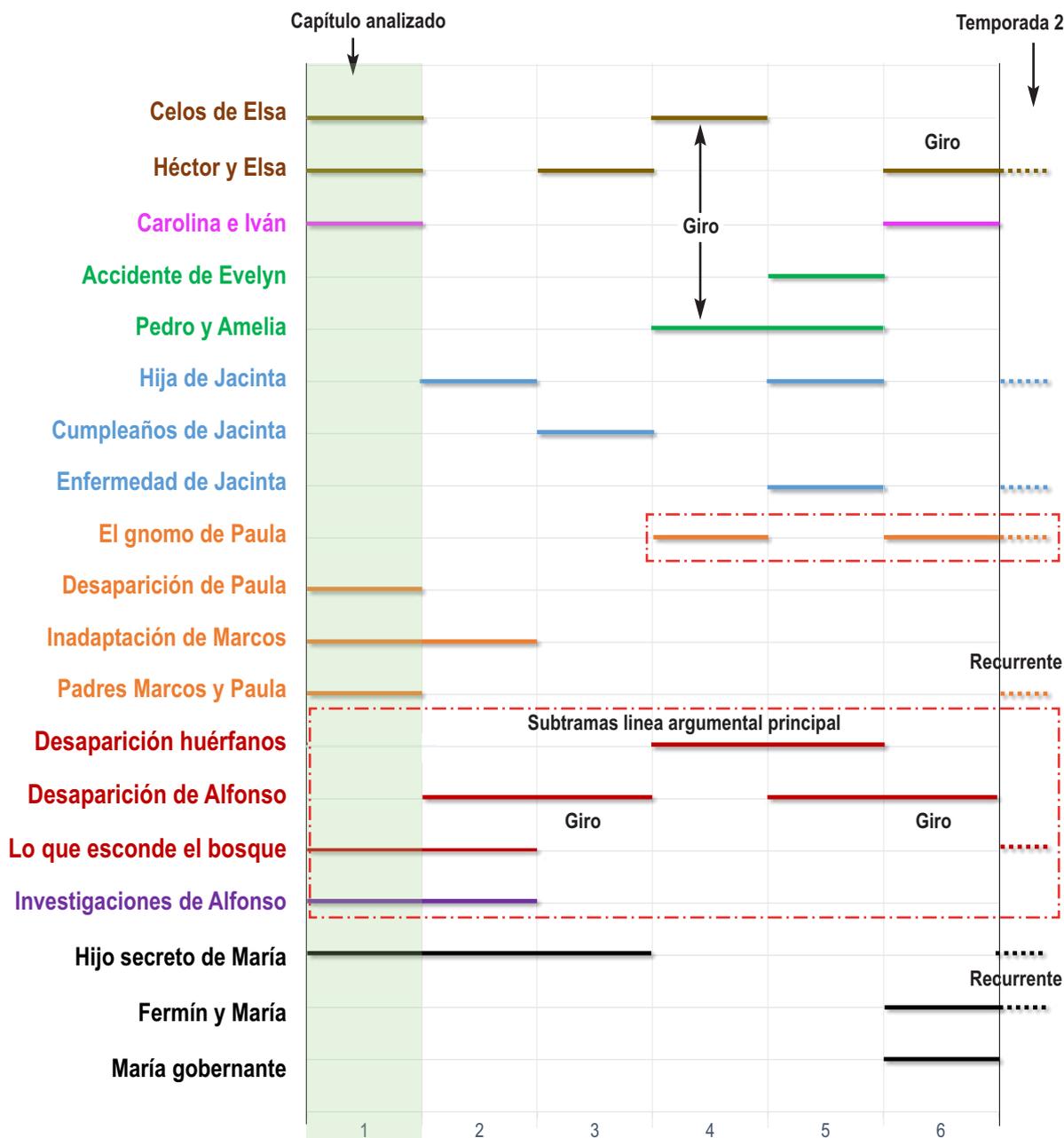


Figura 41: Desglose de tramas temporada 1. El Internado. Elaboración propia.

Como podemos observar en el anterior gráfico, las subtramas relacionadas con la trama principal de la serie, la investigación de los misterios que envuelven al internado, es la que tiene más peso ya desde la primera temporada. Estas subtramas se van solapando según cambia la información que los chicos tienen. Por otro lado, la segunda trama principal que se desarrolla pertenece a María y a su hijo Iván, que queda en suspense a lo largo de los capítulos y sigue siendo una trama recurrente en las temporadas posteriores. Otra trama recurrente de la serie que sienta sus bases en esta primera temporada es el pasado oculto de Jacinta y su enfermedad. Así pues, nos encontramos con un planteamiento de la estructura de la serie en el que siempre está presente el desarrollo de la trama principal y que se completa con una trama secundaria autoconclusiva y una o dos tramas recurrentes que aparecen esporádicamente.

ANÁLISIS CAPÍTULO 1: “LOS MONSTRUOS NO HACEN COSQUILLAS”

SINOPSIS: En el internado de élite Laguna Negra comienza un nuevo curso escolar. Como cada año los alumnos se incorporan a su rutina estudiantil, pero este año no será como los demás. Al internado ha llegado María, la nueva limpiadora del centro, que en realidad se ha escapado de un psiquiátrico para poder averiguar el paradero de su hijo, el cual fue robado recién nacido y vendido por su novio a una pareja de millonarios. También llegan nuevos estudiantes. Marcos y Paula Novoa han sido mandados al Laguna Negra tras la desaparición de sus padres en un accidente de barco cerca de las Islas Griegas. Su nuevo tutor legal será Héctor, el director del centro. Por otro lado, Alfonso, el profesor de historia, continúa con su investigación sobre el oscuro misterio que rodea al internado y su historia.

DESGLOSE DE TRAMAS:

Trama 1: María. La narración comienza con la huida de María de un psiquiátrico y su incorporación al cuerpo de trabajadores del Laguna Negra con la intención de localizar al hijo que le robaron recién nacido.

Trama 2: Héctor. En relación con casi todas las tramas de este capítulo ya que es el director del centro su personaje sirve para ir cambiando de una a otra historia de manera fluida. Además, Héctor, será el nuevo tutor legal de los hermanos Novoa Pazos.

Trama 3: Héctor y Paula. Son los recién llegados. En este episodio se pone en contexto la historia y se muestran las primeras relaciones que entablan con sus compañeros. Además, Paula protagonizará casi al final del capítulo una trama autoconclusiva cuando se fuga del internado para ver las hadas del bosque.

Trama 4: Alumnos de segundo. Presentación y contextualización de sus relaciones y primeros contactos con la investigación y la línea argumental principal de la serie.

Trama 5: Alfonso. Alfonso es el detonante para que los misterios del Laguna Negra empiecen a ser desvelados. En este capítulo hace un gran descubrimiento, una antigua ermita con los cadáveres de unos estudiantes, que casi le cuesta la vida.

Trama 6: Félix. El cocinero amigable del internado al final guarda muchos secretos que parecen amenazar la seguridad de los que allí se encuentran.

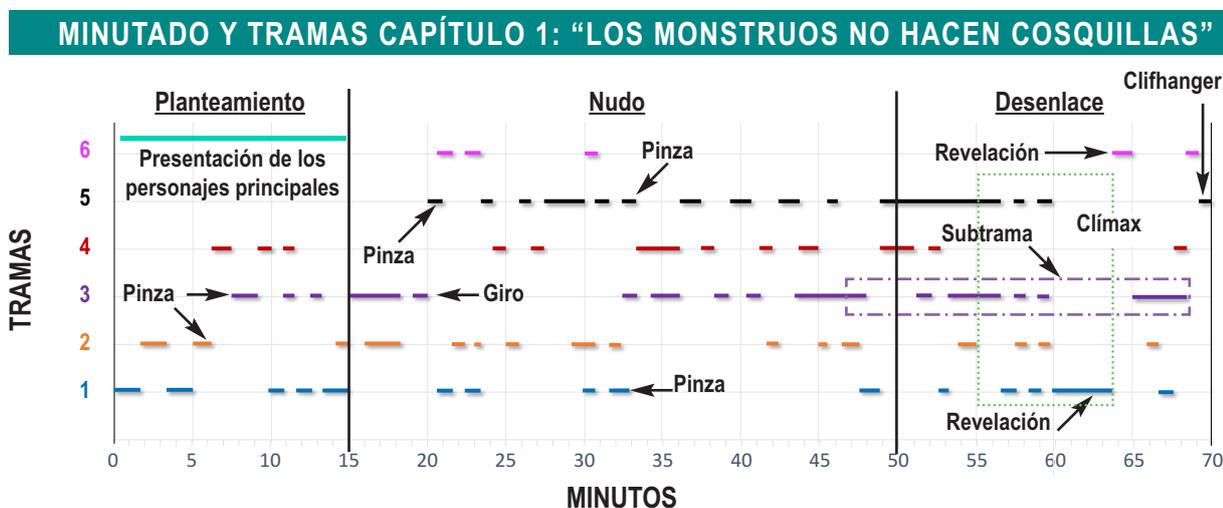


Figura 42: Desglose de tramas capítulo 1: “Los monstruos no hacen cosquillas”. Elaboración propia.

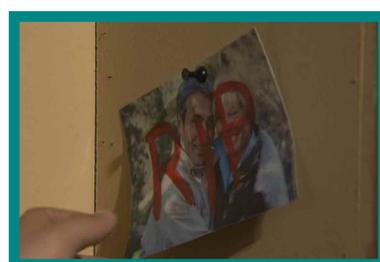
El capítulo comienza con la huida de una mujer de un hospital psiquiátrico y dirigiéndose al internado Laguna Negra. La mujer es María, la nueva limpiadora del centro. En paralelo se nos presenta a algunos personajes que son personal del internado, como por ejemplo Héctor, el director del centro o Jacinta, la gobernanta. Paula y Héctor se encuentran en el bosque mientras esta estaba intentando ocultar su identidad cambiándose de ropa, un lobo la ataca y tiene que trepar a un árbol, es en ese momento cuando llega Héctor y ella se cae encima de él al romperse la rama del árbol. A continuación, conocemos a los alumnos a su llegada a Laguna Negra. La imagen transmite como son de distintas clases sociales. Mientras que Celia es hija de una famosa actriz, Victoria es hija de una frutera y estudia en el Laguna Negra gracias a una beca, la única que aparentemente es de una clase social más baja. Así, durante los primeros 15 minutos de la narración se nos presenta uno a uno todos los personajes principales. Una vez dentro del internado, los alumnos se dirigen a sus habitaciones y se muestra quienes son los alumnos antiguos y nuevos a través de un juego que se hace con la voz fuera de campo que se escucha por el megáfono advirtiéndoles de las normas y castigos y los alumnos repitiendo de forma jocosa el final de las frases dando a entender un relato repetitivo.



Fotogramas de la introducción. Capítulo 1: "Los monstruos no hacen cosquillas"

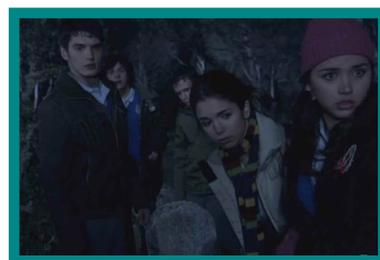
Marcos y Paula son los recién llegados a Laguna Negra, sus padres desaparecieron en un accidente en su barco y ahora están bajo la tutela de Héctor, el director del internado al que acaban de llegar. Marcos se niega a aceptar que sus padres hayan muerto a pesar de que su búsqueda haya sido infructuosa y se haya abandonado. Esta es la trama recurrente en este capítulo que se une a una segunda trama de la que han ido dejando pistas a lo largo de la presentación, ¿Qué esconde el bosque que rodea el internado Laguna Negra? Esta segunda trama es presentada a través de los personajes más pequeños Evelyn le cuenta a Paula que en el bosque hay un monstruo y si cuentas hasta 10 aparece y se lleva a la gente. De vuelta al bosque uno de los profesores, Alonso está buscando algo allí, aunque no se muestra el que, simplemente esta escena es el medio para mostrar que en realidad sí hay algo fuera. La tercera trama del capítulo es con la que comienza la historia, la huida del psiquiátrico de María que se recuerda en distintos momentos a través de las noticias de la radio. Volviendo a la trama del bosque, Alfonso sigue con su secreta investigación y de vuelta al internado descubrimos que lo que busca es una antigua ermita que no aparece en los mapas. Sin embargo, en la biblioteca encuentra un mapa mucho más antiguo, del 1900, que estaba escondido tras otro de 1980 enmarcado. Pero cuando parece que ha avanzado en sus investigaciones, Elsa, la profesora de equitación, le descubre y en un forcejeo ella cae y se hace daño en la mano. En ese momento Héctor llega a la biblioteca y Alfonso le explica que en el bosque suceden cosas raras y Elsa quiere ocultarlo por alguna misteriosa razón. Héctor piensa que Alfonso está delirando y decide despedirlo. Antes de irse recoge del desván unos antiguos documentos, avisa a unas alumnas de los peligros que corren y envía unos documentos por mail que no llegan a enviarse por un fallo en la luz.

Por su parte, María empieza a ser una amenaza para Elsa, que no se fía de ella. Mientras limpia el despacho de Héctor descubrimos que hay una razón oculta para que María se haya escapado del psiquiátrico para trabajar en el Laguna Negra. María le roba las llaves de su despacho a Héctor, lo que acaba en una cómica situación ya que María se asusta por la repentina entrada de Héctor, se engancha y casi vuelve a quedarse desnuda nuevamente delante de él. Al día siguiente, en el bosque, Alfonso encuentra una entrada oculta tras unos matorrales que conduce a unos oscuros pasadizos excavados en la roca. En su interior encuentra una cripta en la que se ven unos esqueletos vestidos con el uniforme de los estudiantes del Laguna Negra. Por otro lado, los chicos tampoco ayudan a la adaptación de Marcos. Celosos por el interés que el nuevo ha despertado en las chicas de su grupo, Iván, Cayetano y Roque no paran de meter en problemas a Marcos, además de gastar bromas pesadas como por ejemplo diciendole que sus padres están llamando para hablar con él.



Fotogramas Capítulo 1: “Los monstruos no hacen cosquillas”

En la última parte del capítulo, la trama del bosque se bifurca en dos subtramas relacionadas con distintos personajes. Por un lado, la pequeña Paula se escapa dispuesta a encontrar las hadas buenas que Héctor le ha dicho que vivían en el bosque, por otro, los alumnos mayores acuden al encuentro con Alfonso por la noche en el bosque y comienzan a escuchar unos extraños ruidos. La desaparición de Paula moviliza a todos los profesores y personal del internado que salen en su búsqueda, momento que aprovecha María para buscar aquello que la ha hecho ir hasta el Laguna Negra, la ficha de uno de los chicos de segundo que es en realidad su hijo. María acaba confesándole todo a Jacinta ya que la pilla registrando entre los papeles en el despacho del director. Durante la búsqueda de Paula, Marcos encuentra el cadáver de un conejo con dos cabezas y Paula encuentra el sello de Alfonso sobre una roca y piensa que es un regalo de las hadas que había salido a buscar. Entonces, Alfonso, malherido pide ayuda a la niña, pero esta se asusta y sale corriendo cuando se encuentra con Héctor y los demás profesores que la buscaban les cuenta que ha visto un hombre en el bosque, pero cuando van a mirar ya no está. Al final le dejan en la cripta junto con sus maletas, malherido, encima de un montón de esqueletos. Su suerte parece que está echada, pero el aviso que dió a Celia y Victoria la noche anterior encenderá la llama de la curiosidad de este grupo de Alumnos del Laguna Negra.



Fotogramas del final. Capítulo 1: “Los monstruos no hacen cosquillas”

RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES.

HÉCTOR Y ELSA: En este primer capítulo se presenta la relación sentimental entre ellos, aunque la llegada de María pone en peligro esta relación debido a los celos de Elsa por la cercanía y confianza que tienen desde el principio Héctor y María. Así, se crea un triángulo amoroso que dará tensión a la narración y momentos de dramatismo a la trama de la pareja.

HÉCTOR Y JACINTA: Jacinta aparece como la mano derecha de Héctor, es su aliada en todos los asuntos relacionados con el internado.

JACINTA Y MARÍA: Al final del capítulo entre ellas se crea una relación de confianza. María le cuenta las verdaderas razones que la han llevado al internado y Jacinta será una ayudante esencial para que María cumpla su objetivo de descubrir que alumno es su hijo.

MARÍA Y FERMÍN: Entre ellos comienza una relación de interés romántico.

ALFONSO Y JOAQUÍN: En este capítulo JOaquín aparece como dador o colaborador necesario para que Alfonso descubra la antigua cripta y avance en sus investigaciones.

ALONSO, CELIA Y VICKY: Alonso actúa de dador indirecto de un interés que se acrecienta en las alumnas tras su desaparición, lo que motiva que los chicos comiencen a investigar lo ocurrido en el internado.

CELIA Y VICKY: Son mejores amigas, aunque su nivel económico sea muy distinto. Entre ellas se establece una relación de alianza y apoyo mutuo.

IVÁN Y CELIA: Se muestra un interés romántico entre estos dos personajes que se ve empañado por la llegada de Marcos.

IVÁN, ROQUE Y CAYETANO: Los tres chicos forman un tándem al que se unen Celia y Vicky. Los tres son mejores amigos y entre ellos existe una relación de confianza y alianza contra Marcos.

MARCOS E IVÁN: La llegada de Marcos desestabiliza al grupo porque atrae la atención de las chicas y esto causa celos en Iván. Por tanto, se establece un conflicto de relación entre ellos a causa del amor de Celia. En estos primeros capítulos se muestra a estos dos personajes como protagonista y antagonista.

MARCOS Y PAULA: Los hermanos recién llegados mantienen una relación de protección, de Marcos hacia Paula, ya que está preocupado por como pueda afectar a la pequeña la ausencia de sus padres.

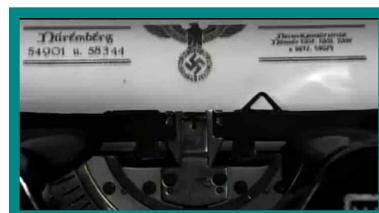
PAULA Y EVELYN: Las dos pequeñas se hacen amigas muy pronto. Evelyn será un gran apoyo para Paula en el internado. Ambas serán aliadas y compañeras de travesuras. Suelen protagonizar las tramas autoconclusivas que sirven de alivio dramático.

LA IMAGEN.

A_USO DE LA IMÁGEN:

La imagen es uno de los puntos fuertes de la serie El Internado. Gracias al uso de efectos visuales y a un tratamiento fotográfico y de composición de la escena en muchos casos impecable, su calidad visual sorprende por ser más arriesgada y original en comparación a otras producciones realizadas en España. Según avanzan las tramas y la serie va madurando narrativamente, también madura visualmente con encuadres y planos estéticamente muy notables como por ejemplo en el primer capítulo de la quinta temporada, “El cuaderno del doctor Wulf donde conocemos la historia de Eva. A esto se suma el uso del color y la iluminación. Las analepsis externas cuando se relata etapa de los experimentos en la Alemania Nazi aparece en blanco y negro, lo que crea un contraste temporal a partir del uso del color y transporta al espectador a una trama completamente diferente.

En lo que concierne a este primer capítulo en concreto destaca el uso de planos subjetivos en blanco y negro que representa la visión de un lobo que persigue a María por el bosque que se completa con otro plano picado subjetivo de ella subida a un árbol. La acción se intensifica con el uso de la música que va en ascenso conforme avanza la escena. También el uso de primeros planos detalle como el primer plano de un extraño sello que se le cae a Alfonso. Estos breves insertos diegéticos explicativos organizados cronológicamente son una llamada de atención al espectador para resaltar su importancia. Por último, destacar los planos desenfocados sin profundidad de campo que mantienen el halo de misterio alrededor de la escena.



Uso de la imagen (encuadre, iluminación y cromatismo) en El Internado.



Uso de la imagen en el capítulo 1: “Los monstruos no hacen cosquillas”. El Internado.

B_USO DEL CROMATISMO Y LA ILUMINACIÓN:

La iluminación es un recurso visual muy recurrente que mantiene un juego constante con el misterio. Por ejemplo, las idas y venidas de la luz en el interior del internado, la penumbra de algunas escenas solamente iluminada con una leve luz cenital propia del género de terror o las sombras proyectadas. En cuanto al color, destacan los colores fuertes y con tendencia colores apagados y oscuros que apoyan esa sensación de abandono y temor y dan solidez a las escenas.

LA MÚSICA.

La música es otro recurso muy poderoso en esta serie porque en todo el fragmento donde se presentan a los personajes principales vemos como la música nos cuenta más de lo que dicen e intensifica y destaca sus sentimientos. Como por ejemplo el uso de una melodía triste cuando el padre de Iván, Jacques Noiret, ni siquiera se despidió de su hijo o cuando conocemos a los nuevos estudiantes del internado, Marcos y María. Con su llegada, esa música alegre y viva de violines que daba comienzo a la escena cuando los niños están llegando al internado se torna en una melodía triste de piano y cuerda con la aparición de Marcos y Paula. Otro de los usos más recurrentes de la música en esta ficción es la de anticipación. Coloca al espectador en alerta por lo que pasará a continuación. Esto se repite en todas y cada una de las escenas donde se produce una pinza o giro de la narración. Como cuando Alfonso, el profesor de historia, descubre una especie de veleta antigua oculta bajo unas ramas en el bosque. Esta anticipación acaba con un jadeo que escuchamos fuera de campo que confirma a los espectadores que sí hay algo peligroso en el bosque y no son solo cuentos de niños pequeños.

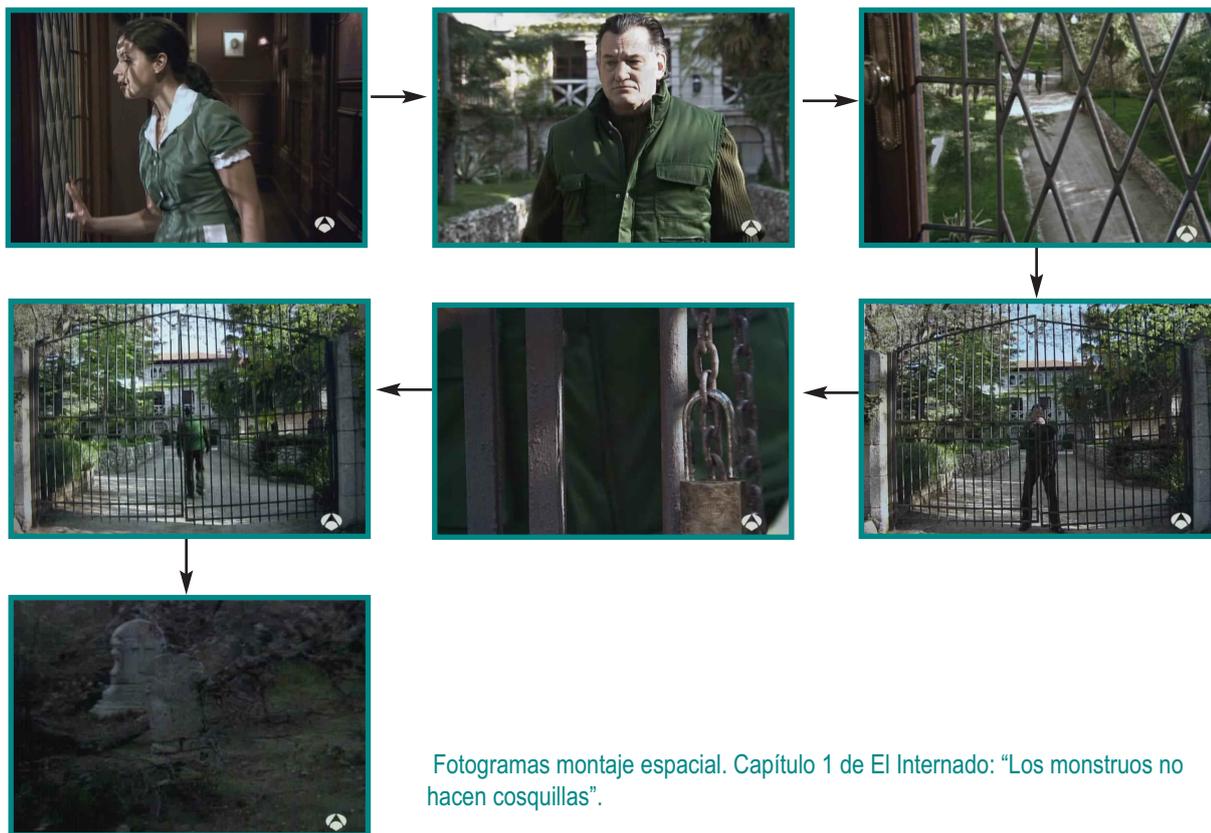
CABECERA: En lo referente a la cabecera, la “música” o, mejor dicho, el extraño sonido, que se escucha brevemente que recuerda a una especie de lengua rara e inteligible en realidad es el título de la serie, El Internado, dicho al revés. Lo cual aporta otro elemento original a la ficción que apoya el elemento de misterio de la misma.

EL MONTAJE.

Un ejemplo de montaje espacial podemos encontrarlo en los primeros minutos del capítulo. Mientras oímos a través de una voz en off diegética la última norma del internado, no traspasar la verja del centro, vemos a través de los ojos de la limpiadora, María como un hombre cierra esa verja con un candado. Esta escena es el punto y final de la introducción de la serie, donde se nos ha presentado a todos los personajes principales de la ficción. Entonces, mediante unos planos rápidos del exterior del internado podemos intuir una serie de tumbas en mitad del bosque. La valla es un elemento muy recurrente durante todo el capítulo y así lo hacen notar mediante este montaje y la amenaza de expulsión si algún alumno decide traspasarla y adentrarse en el bosque. También destaca el montaje en paralelo de las tramas de María y la desaparición de Paula en el bosque. Por último, y aunque este recurso no sea utilizado en este capítulo en particular, cuando en la quinta temporada se van desvelando secretos en forma de analepsis externas, subrayar como utilizan fundidos y barridos para pasar de un tiempo a otro como por ejemplo cuando se cuenta la historia de la niñez de Camilo y como llega al orfanato en los años cuarenta.



Ejemplo de montaje mediante barrido. Capítulo 4x17: “Un gran soldado”.



EN CONCLUSIÓN

Personajes complejos con arcos de transformación circulares y un gran trasfondo en lo referente a su intrahistoria que marca sus vidas y comportamiento. Es de resaltar que el personaje que tiene más evolución es el personaje de Elsa en la que si se nota una evolución más radical que hace pasar a su personaje de una actitud fría que esconde sus inseguridades a un personaje más humanizado cuando toma conciencia con la realidad que ha estado ignorando toda su vida. Además de este gran trabajo argumental y de construcción de personajes. La ficción destaca por su uso de la imagen y el juego con el pasado que establece el elemento de misterio que define la producción. Estas características hacen que sea una ficción diferente y con elementos muy originales.

ENLACE WEB A LA SERIE EL INTERNADO:

<http://www.antena3.com/series/el-internado/>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

http://www.atresplayer.com/television/series/el-internado/temporada-1/capitulo-1-los-monstruos-hacen-cosquillas_2012022700645.html

- En el **anexo 2** se puede consultar la entrevista íntegra realizada a Fernando Tielve, actor de El Internado.
- En el **anexo 3** se pueden consultar el guion original del primer capítulo de la serie y los fragmentos de la serie mencionados en el análisis.

7.2.3 POLSERES VERMELLES

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	POLSERES VERMELLES (PULSERAS ROJAS)	
Formato	Serie dramática	
Género	Drama hospitalario	
Cadena	TV3 / Antena 3	
Primera emisión (en A_3)	9 de julio de 2012	
Última emisión (en A_3)	12 de agosto de 2013	
Temporadas	2 temporadas (Prevista una 3ª temporada sin fecha confirmada)	
Numero de capítulos	28	
Duración de los capítulos	45 minutos aproximadamente	
Horario de emisión	Lunes a las 22:30	
Audiencia media (en A_3)	13,2% de share, 1.884.000 de espectadores de media.	
Productora	Castelao Producciones en colaboración con Filmax Entertainment	
Web oficial	http://www.cma.cat/tv3/polseres-vermelles/	
Idea original	Albert Espinosa	
Equipo técnico	Productor ejecutivo	Pau Freixas
	Co-productor ejecutivo	Albert Espinosa
	Productor delegado TV3	Susanna Jiménez y Conxa Orea
	Producción ejecutiva Filmax	Sandra Fernández, Julio Fernández y Carlos Fernández
	Dirección	Marta Pahissa y Patricia Font
	Guion	Albert Espinosa, Ivan Mercadé y Pau Freixas
	Fotografía	Julián Elizalde y Gabi Garcia
	Departamento de arte	Carlos de la Madrid, Eva Mazo, Laia Serra, Nuria Llinares, Teresa Caballero, etc.
	Departamento editorial	Andreu Adam, Bernat Vilaplana, Cristina Perez, Iker Insausti, Ivan Mercadé, etc.
	Efectos visuales	David Vico López
	Edición y montaje	Xavi Carrasco, Guille de la Cal, Domi Parra, Liana Artigal y Bernat Vilaplana
	Música	Arnau Bataller
	Sonido	Alayn Crespo, Àlex Subirachs, David Brugalla, Marc Boix, Marc Gonell, etc.
	Vestuario	Olga Rodal, Clara Domínguez, Imma P. Sotillo, Inoni Gatell, Laura Moral, etc.
Maquillaje y peluquería	Caitlín Acheson	
Casting	Consol Tura, Alicia Meléndez, Angélica Muñoz, Carla Martín Marau, etc.	

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES	
Principales	
Lleó	Àlex Monner (Temporada 1- temporada 2)
Jordi	Igor Szpakowski (Temporada 1 - temporada 2)
Cristina	Joana Vilapuig (Temporada 1 - temporada 2)
Ignasi †	Mikel Iglesias (Temporada 1 – temporada 2)
Toni	Marc Balaguer (Temporada 1 - temporada 2)
Roc	Nil Cardoner (Temporada 1 - temporada 2)
Secundarios	
Benito †	Andreu Benito (Temporada 1 - temporada 2)
Nuno	Jaume Borràs (Temporada 1 - temporada 2)
Roger	Marcel Borràs (Temporada 1 – temporada 2)
Doctora Andrade	Marta Angelat (Temporada 1 - temporada 2)
Dra. Marcos	Caterina Alorda (Temporada 1 - temporada 2)
Juanma	Juan Manuel Falcón (Temporada 1 - temporada 2)
Mercero	Xicu Masó (Temporada 1 - temporada 2)
Carol	Anna Gonzalvo (Temporada 1 - temporada 2)
Lourdes	Eva de Luis (Temporada 1 - temporada 2)
Padre de Ignasi	Armand Villén (Temporada 1)
Gavina	Bruna Cusí (Temporada 1)
Olga	Alada Vila (Temporada 1)
Merche	Llum Barrera (Temporada 1)
Señora Herminia	Minnie Marx (Temporada 1)
Madre de Jordi	Duna Jové (Temporada 1)
Padre de Jordi	Ignasi Guasch Martínez (Temporada 1)
El abuelo de Toni	Quimet Pla (temporada 1)
Bruno	Ferran Rull (Temporada 1)
Rodri	Ian Güell (Temporada 1)
Álex "Ángel"	Mireia Vilapuig
Chico con cáncer	Daniel Gutiérrez (Temporada 1)
Encargado de Ortopedia	Marc Brualla (Temporada 1)
Dr. Josep	Andreu Rifé (Temporada 1)
Doctor Montcada	Albert Pérez
Dr. Abel	Ignasi Guasch Martínez (Temporada 2)
Rym	Laia Costa (Temporada 2)
Kike	Albert Prat (Temporada 2)
Eva	Elia Solé (Temporada 2)
Víctor	Àlex Maruny (Temporada 2)
Dani	Noah Manni (Temporada 2)
Lucas	Abel Rodríguez (Temporada 2)
Mariana	Paula Vélez (Temporada 2)
Joan	Joan Sorribes (Temporada 2)
Amigo de Jordi	Quim Àvila Conde (Temporada 2)

Premios y nominaciones más importantes	Prix Europa 2011	Mención especial a mejor producción de ficción	2011
	Seoul International Drama Awards	Mejor guion de serie	2011
	Premios ONCE de Cataluña	A la solidaridad y la superación	2011
	Premios Nacionales de Comunicación	Mejor programa de TV	2011
	Premios Zapping	Mejor serie del año	2012
	Fotogramas de Plata	Mejor actor de TV (Àlex Monner)	2013
	Premios Micrófono 2012	Mejor director (Pau Freixas)	2013
		Mejor guionista (Albert Espinosa)	2013
	Premio Ondas	Mejor serie de televisión	2013
	Emmy Kids International	Mejor serie	2015

Leyenda	Ganadores		Nominados
---------	-----------	--	-----------

Tabla 28: Ficha técnica y artística *Polseres Vermelles*.

Tabla 29: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes

Tabla 30: Premios y nominaciones más importantes de la serie.

Fuente: IMDB. Web oficial de la serie. Elaboración propia.

SINOPSIS

Polseres Vermelles relata la vida de seis adolescentes ingresados en un hospital de Barcelona que se enfrentan a distintas enfermedades. Poco a poco irán formando un grupo en el que cada uno tiene su papel especial. Hacia el final de la temporada el grupo sufre varias crisis. Primero crisis personales de Cris, Jordi e Ignasi. Luego del grupo debido a la muerte de Ignasi que les afecta mucho a todos, sobre todo a Lleó y también por la marcha de Jordi y Benito del Hospital. Pero cuando todo parece desmoronarse y las pulseras dividirse Jordi consigue seguir haciendo la rehabilitación en el hospital junto con sus amigos y Roc despierta del coma. Sus historias se convertirán en un halo de esperanza para otros niños ingresados en el hospital.

SOBRE LA SERIE

A pesar de que la parrilla televisiva está más que acostumbrada a ficciones ambientadas en hospitales, en España *Hospital Central* fue la más exitosa, pero a nivel internacional podemos hablar de *Urgencias*, *Anatomía de Grey*, *House*, todas están contadas desde la perspectiva profesional de los médicos y sus vidas personales. En esta serie lo importante son ellos, los pacientes que a tan temprana edad sufren enfermedades como el cáncer, la anorexia, etc. y como son capaces de enfrentarse a ellas. Ellos son realmente los héroes de sus historias y esta es la premisa de la que parte la serie y que conecta directamente con una parte mucho más emocional



Polseres vermelles.

y dramática. La primera temporada sirve de presentación de los personajes y sus experiencias. En cambio, la segunda temporada, está más enfocada a los problemas de la adolescencia que a la superación del personaje. La vida les acaba llevando al mismo punto donde comenzó todo, y donde también acabo con la separación del grupo. Allí se hacen más fuertes y se unen para dar ejemplo a otros niños ingresados en el hospital. Esta maduración de la serie en la segunda temporada se nota tanto en los personajes, que han dejado de ser unos niños y comienzan a ver la vida desde otra perspectiva, como en las tramas, que se centran especialmente en la recaída de Lleó y su maltrecha relación con Cris.

La originalidad del planteamiento narrativo de esta ficción ha llamado la atención y reconocimiento tanto de la crítica como del público internacional. Galardonada con Seoul International Drama Awards (2011), la mención especial en el Prix Europa 2011 y el Emmy Kids International (2015) a mejor guion y mejor ficción respectivamente, ha sido emitida en más de 13 países, entre los que se encuentran los canales TV Azteca, YLE TV2, VOD o Telefe. En Argentina fue el tercer programa más visto de la televisión con una media de 14,8% de rating. Pero sin lugar a dudas, el reconocimiento más notable vino de la mano de Steven Spielberg que se fijó en esta producción con la intención de adaptarla en Estados Unidos bajo el nombre Red Band Society (2014) aunque en 2015 fue cancelada porque no cumplió las expectativas de audiencia de la cadena norteamericana FOX. A pesar de esto, existen otras adaptaciones en Italia, Alemania, Perú, Chile y Australia. En España, el anuncio de la emisión a nivel nacional de esta serie despertó mucha curiosidad y el hashtag #PulserasRojas fue trending topic nacional durante dos días.

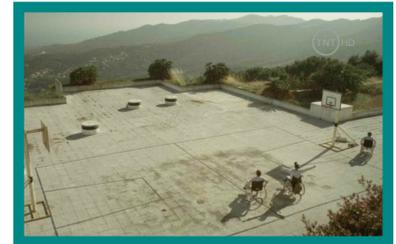
En lo referente a las audiencias, la emisión de la primera temporada en Antena 3 la dejó dos puntos por encima de la media de la cadena en ese año (12,5%) lo cual es un gran dato si tenemos en cuenta que fue programada durante el periodo estival, época del año en la que se registran los datos de audiencias más bajos. La segunda temporada tuvo una bajada de audiencia muy considerable quedándose muy lejos de lo deseado por la cadena. En cambio, las audiencias que hizo en su emisión en TV para Cataluña fueron, curiosamente, muy distintas. El estreno de la segunda temporada de la serie en TV3 obtuvo un récord histórico para la cadena con un 25% de share y casi 850.000 espectadores sentados frente al televisor. A pesar de la tendencia a la baja que obtuvieron los siguientes capítulos de esta segunda entrega los datos mejoraron a los obtenidos en la primera temporada, al contrario de lo sucedido en la emisión nacional.

Temporada	Capítulos	Estreno	Final	Audiencias	
				Espectadores	Share %
En TV3					
1	13	24 - 1 - 2011	2 - 5 - 2011	514.000	16,1%
2	15	14 - 1 - 2013	22 - 4 - 2013	664.000	20,6%
En Antena 3					
1	13	9 - 7 - 2012	17 - 9 - 2012	2.384.000	15,5%
2	15	8 - 7 - 2013	12 - 8 - 2013	1.385.000	10,9%

Tabla 31: Audiencias por temporadas de Pulseras vermelles. En TV3 y Antena 3. Datos de GECA. Elaboración propia.

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

La historia está ambientada en un hospital donde los protagonistas son tratados por sus diferentes enfermedades. Para recrear este espacio, la serie ha aprovechado la experiencia que Albert Espinosa tuvo de niño, pasó diez años ingresado a causa de un cáncer. La habitación del hospital es el punto neurálgico de la mayoría de las tramas, sobre todo la de Roc e Ignasi que es el lugar donde se celebran las reuniones del grupo. También es sobresaliente la contraposición de espacios abiertos y cerrados como señal de libertad para los personajes que se sienten a menudo encerrados en el hospital y metafóricamente en su enfermedad. Por tanto, es un elemento muy simbólico que define a los personajes sin necesidad de palabras.



Uso y significado del espacio y la ambientación en *Polseres vermelles*.

TIEMPO

Polseres Vermelles es un relato singulativo y cronológico que combina tramas simultáneas que no suceden en el mismo espacio profilmico pero sí en el mismo lugar narrativo. Aunque esta es la estructura natural, en determinados capítulos podemos encontrar el uso de analepsis externas contando como eran sus vidas antes de ingresar en el hospital, como por ejemplo en el segundo capítulo de la primera temporada con Roc; o cuando Jordi tenía aun las dos piernas y jugaba con sus compañeros en el patio del colegio; o en la segunda temporada cuando, al morir Benito, recuerdan una parte de su infancia. Aunque solo algunos capítulos utilizan este recurso es un desahogo creativo para la estructura narrativa que de esta forma se muestra más abierta. Además de por la voz en off, las analepsis se diferencian del resto del relato mediante el cambio de la escala cromática o de diferente ropa o peinado. En particular en la analepsis de Benito.

En cambio, la segunda temporada cambia por completo su planteamiento temporal. En los primeros minutos del primer episodio cuenta en forma de analepsis interna los dos años que Lleó pasó en el hospital sin sus compañeros "pulseras" y lo mezcla con imágenes del presente cuando por fin recibe el alta médica. Esta analepsis interna junto con la analepsis externa sobre la niñez de Benito que abarca un capítulo entero es el único ejemplo de juego temporal en la segunda temporada. Además este capítulo es una metáfora del grupo de los "pulseras" y del grupo que Benito formó con sus hermanos en su niñez.



Ejemplo de analepsis externa en *Polseres vermelles*.

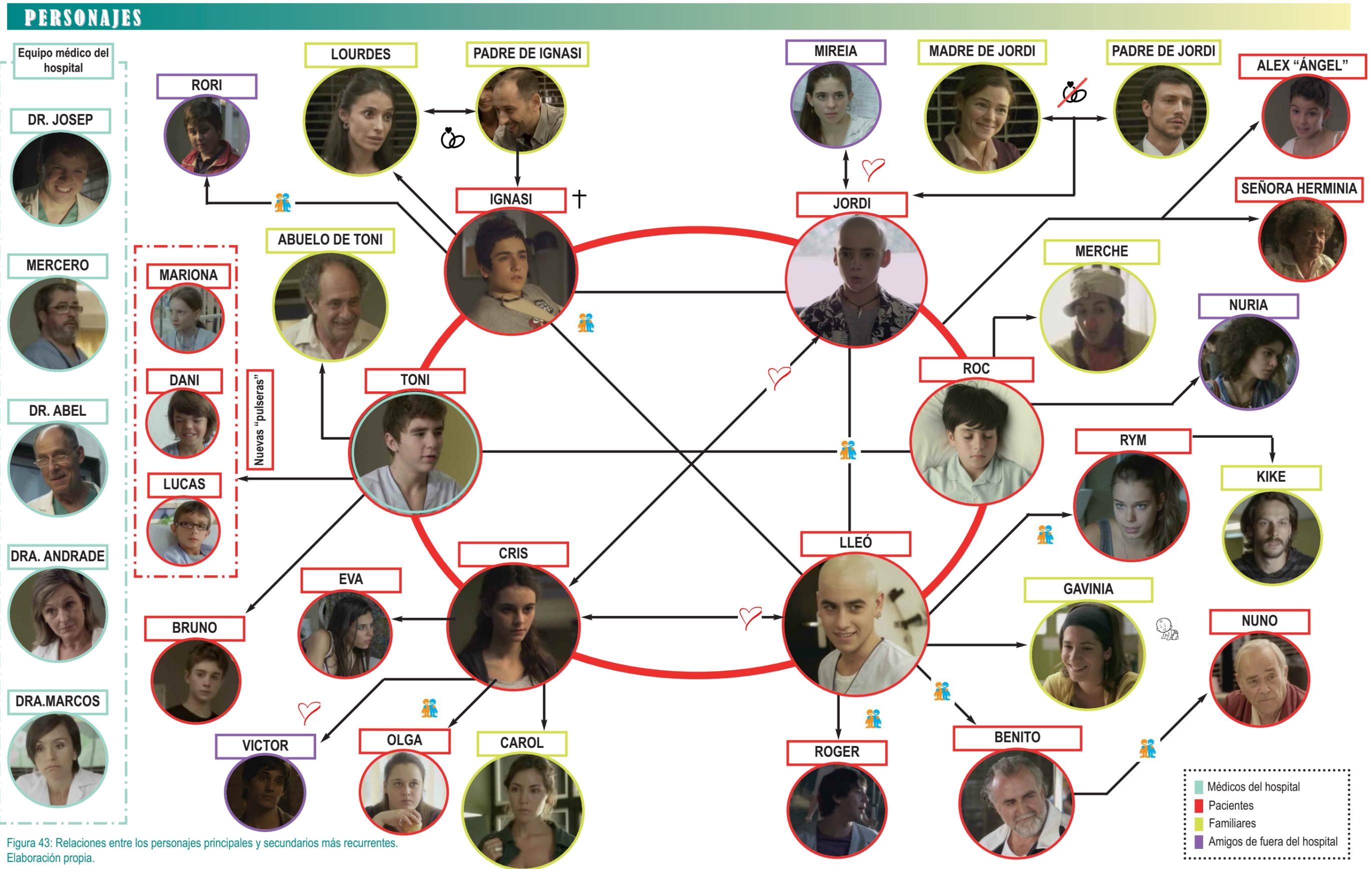


Figura 43: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Elaboración propia.



El gran protagonista de la historia de *Polseres Vermelles* es la superación, encarnada en seis niños con distintas enfermedades que forman el grupo de “los pulseras rojas”. Las relaciones se basan en el amor y la amistad como fuerza motora de la narrativa de *Polseres Vermelles* y, por tanto, de todos sus personajes. Efectivamente, si el protagonista es el amor y la superación, el gran antagonista de la serie es también intangible. A pesar de que algunos personajes se presenten como tal al colocar obstáculos a los protagonistas, su verdadera lucha es contra la enfermedad. Es la que les amenaza día a día, la que trunca sus sueños y la que les obliga a luchar. Esto es el origen principal de la acción, la lucha por la vida. En líneas generales, podemos distinguir tres grandes grupos de personajes con distintas funciones: en primer lugar, los enfermos; en segundo lugar, los familiares y amigos de estos enfermos; por último, en tercer lugar, el equipo médico que les trata y que acaba actuando casi como un familiar o amigo más.

El primer grupo, los enfermos del hospital, está compuesto principalmente por Lleó, Jordi, Cris, Ignasi, Toni y Roc. Aunque se unen otros personajes secundarios, como por ejemplo Bruno, Roger u Olga en la primera temporada o Rym, Mariona, Lucas y Dani en la segunda. Su historia evoluciona en base a dos conflictos esencialmente: Un conflicto interior y en cierta forma, un conflicto cósmico contra la enfermedad. Lleó es un personaje sociable, pero, debido a todas sus vivencias, es un poco retraído y en ocasiones egocéntrico lo que provoca muchos conflictos en sus relaciones. Este personaje es el líder y como tal se comporta durante toda la primera temporada, llevando el peso de las decisiones en el grupo y también preocupándose por todos. Jordi es el segundo líder del grupo y en ocasiones entre en confrontación con Lleó por el amor de Cris, la chica. Aunque ella tiene un sentimiento más profundo por Lleó decide decantarse por Jordi porque piensa que es mejor chico que Lleó y la hará menos daño. Su infierno es la comida. Sufre anorexia y está ingresada en una planta diferente a la de los chicos a raíz de este trastorno. Este personaje de interés romántico no cumple dentro de la historia solo esta función, ya que su propia trama genera personajes que ella percibe como opositores como, por ejemplo, su hermana Carol, la doctora Marcos u Olga que al principio la ve como una amenaza, pero al final acaba siendo su aliada.

Ignasi es el que experimenta el cambio más radical. Pasa de ser uno de los “matones” del colegio, chulesco y creído, a entender la vida de otra forma muy diferente. Cuando se da cuenta que tiene una grave enfermedad

Imágenes de la serie *Polseres Vermelles* y la relación entre sus personajes.

del corazón y ninguno de los que creía sus amigos le apoya su actitud cambia y se convierte en otro niño, más comprensivo y sociable. El único amigo que conserva de su colegio es Rodri, al que acosaba en el patio por ser gordito y esto también es un punto de inflexión para que este personaje comience a ver la vida desde otra perspectiva. Su muerte supone un revulsivo para el grupo. Pero Ignasi no desaparece, se queda viviendo en los corazones de sus amigos y aparece como consejero de Jordi en la segunda temporada. Roc es el más pequeño y el imprescindible del grupo. Hace dos años quedó en coma tras tirarse de un trampolín. Allí, en aquella piscina ha quedado atrapado en lo que él llama su limbo personal y allí recibe a “los pulseras” que están entre la vida y la muerte. Primero a Jordi, durante la operación en la que le amputan la pierna, luego a Ignasi, durante la operación del corazón en la que finalmente muere. Cuando Benito queda en coma también visita a Roc y le ayuda a enfrentarse a sus miedos y volver a saltar para salir de aquella piscina. Toni, un chico con síndrome de Asperger, es el contrapunto cómico del grupo. Un personaje de equilibrio que aporta humor con sus conclusiones y cavilaciones. Él llega al hospital a causa de un accidente de moto.

Benito es el mentor del grupo. Es un hombre mayor que lleva ingresado mucho tiempo en el hospital. Cuando llega Lleó, siendo apenas un bebe, él le protege en el hospital y acaba convirtiéndose en un segundo padre. Este personaje es clave para la historia ya que siempre está al lado de los muchachos y actúa como su mentor. Su muerte les mueve a unirse de nuevo y emprender un viaje hacia la libertad junto a Lleó. Al final, este personaje tiene un último consejo para el chico, vive tu vida sin importar las consecuencias, lo que impulsa a Lleó a no querer regresar al hospital a pesar de la gravedad de su enfermedad. Aunque no se aprecia una transformación en el personaje de Benito, no por ello es más estático que el resto, ya que él encarna la sabiduría del que ha pasado ya por muchos obstáculos. Los antagonistas al grupo de los “pulseras” aparecen en el sexto episodio y contra ellos lucharan cada capítulo. Son un grupo de adolescentes, mayores que ellos que les retan, les insultan y se aprovechan en ocasiones de ellos. Esto da inicio a una rivalidad entre Lleó y Roger que se resuelve en ese mismo capítulo, cuando Lleó le gana el derecho al sol a Roger y luego decide compartirlo con él como símbolo de paz entre los dos grupos. Incluso Roger acaba convirtiéndose en un ayudante del protagonista cuando le da el dinero que necesita para poder comprar una pierna ortopédica. Tras la marcha del grupo al final de la primera temporada, Roger se convierte en un gran apoyo para Lleó.

Los familiares, amigos y el equipo médico son personajes secundarios, pero esenciales para la trama. Son personajes de apoyo para los protagonistas, son catalizadores, aliados o confidentes de los protagonistas. Por ejemplo, los padres se muestran más distantes con la enfermedad de sus hijos y no están presentes prácticamente nunca lo que genera dudas y crisis en los protagonistas. Las madres, en cambio, son un apoyo constante. Los médicos a veces son vistos como guardianes, porque transmiten malas noticias, o aliados porque ayudan en determinadas ocasiones a conseguir un propósito del personaje principal.



Imágenes de la serie *Polseres Vermelles* y la relación entre sus personajes.

BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS.



Jordi.

JORDI: Jordi es un niño con cáncer de hueso de Andorra. Llega al hospital para someterse a una intervención en la que le amputarán la pierna en la que se le está extendiendo el cáncer. Esto supone un gran obstáculo para el personaje que aún no acepta perder su pierna para siempre. En el hospital conoce a Lleó, su compañero de habitación con el que pronto tendrá una gran conexión, y a Cris, una chica con anorexia de la que se enamora. Por el amor de Cris se enfrentará a Lleó, que también está interesado en la chica. Para superar su estancia en el hospital forman un grupo con otros tres chicos ingresados que se acabarán convirtiendo en sus mejores amigos, los únicos que pueden entender su sufrimiento. La separación de sus padres y la muerte de Ignasi, uno de sus amigos “pulseras” serán los momentos más críticos que el chico tenga que superar en el hospital. Una vez recuperado vuelve a su vida normal, pero su incapacidad le hace sentirse desplazado y le convierte en un chico muy diferente al Jordi del principio. Su carácter se vuelve más oscuro y su tristeza la ahoga en su gran pasión, las motos. Jordi recae en su cáncer y le vuelven a ingresar en el hospital. Allí vuelve a ser él, a unirse con sus verdaderos amigos que había perdido durante dos años y emprende un viaje que es una metáfora de la amistad y de la vida adulta porque se tiene que enfrentar una vez más a la muerte de un ser querido.

El personaje de Jordi, como el del resto de “los pulseras” se define por la superación de obstáculos que le van haciendo madurar y crecer dentro de un arco argumental circular. Sus cinco amigos, incluido Ignasi después de muerto, son sus aliados en las dificultades, Todos son héroes de sus propias vidas y día a día pelean por ganar una lucha contra la muerte y la tristeza. También encontramos un conflicto romántico que da dramatismo y tensión a su relación con Lleó ya que ambos están interesados en la misma chica, pero al final, aunque esta batalla la acabe perdiendo, la amistad prevalece sobre los celos de antaño.

El personaje de Jordi, como el del resto de “los pulseras” se define por la superación de obstáculos que le van haciendo madurar y crecer dentro de un arco argumental circular. Sus cinco amigos, incluido Ignasi después de muerto, son sus aliados en las dificultades, Todos son héroes de sus propias vidas y día a día pelean por ganar una lucha contra la muerte y la tristeza. También encontramos un conflicto romántico que da dramatismo y tensión a su relación con Lleó ya que ambos están interesados en la misma chica, pero al final, aunque esta batalla la acabe perdiendo, la amistad prevalece sobre los celos de antaño.



Figura 44: Arco de transformación del personaje de Jordi. Elaboración propia.

LLEÓ: Lleó es el líder de “los pulseras rojas”. Es el más veterano de los seis, cuando comienza la serie tiene 15 años, y desde muy pequeño ha entrado y salido del hospital debido al cáncer que padece y por el que le han tenido que amputar la pierna. La relación que tiene con su padre es muy distante, desde que murió su madre casi no se ven y él pasa los días en el hospital acompañado únicamente por su hermana Gavinia. En el hospital conoce a Benito, un paciente que también lleva ingresado mucho tiempo y que le acoge como si fuera su hijo. La relación entre ambos es muy especial y Benito actúa como mentor de Lleó dándole ideas y guiándole en su día a día. Cuando Jordi llega como su compañero de habitación se crea entre ambos una buena relación a pesar de las reticencias de Jordi. También tiene una relación muy especial con Cris, de la que está enamorado. Encontrar a sus seis amigos le cambia radicalmente la vida a Lleó. Su arco argumental siempre está en crecimiento porque con cada experiencia se hace más fuerte y se acerca más a su ansiada libertad. La muerte de Ignasi fue uno de los grandes varapalos que sufre el personaje. Lleó se niega a aceptar que su amigo no ha superado la operación y ya no estará a su lado. Pero con la ayuda del grupo todos se repondrán de esto. El trío amoroso que forman Lleó, Cris y Jordi también será una fuente de problemas para el personaje que acabará con la chica no sin antes poner en peligro la relación con su mejor amigo. Aunque al final son capaces de superar todas las adversidades y reunir el grupo, la marcha de todos los componentes de los pulseras deja de nuevo a Lleó solo en el hospital y su relación con Cris también empieza a tambalearse durante los dos años de elipsis temporal entre la primera y la segunda temporada. Cuando ya parece que le van a dar el alta, las últimas pruebas desvelan que puede estar sufriendo una nueva recaída y se ve obligado a permanecer en el hospital donde conoce a Rym, una chica enferma de cáncer que es su nueva compañera de habitación, y con la que tendrá un fugaz encuentro. La muerte de Benito supuso para él un gran revulsivo que le sumerge en un viaje hacia la libertad junto con sus amigos pulseras. En este viaje, Lleó, se encuentra con la verdadera realidad, con la libertad del mundo que hay fuera del hospital y, aunque la enfermedad le amenaza en cada esquina, decide no volver y seguir su camino allá donde le lleve.



Lleó.



Figura 45: Arco de transformación del personaje de Lleó. Elaboración propia.

EL NARRADOR

En la primera temporada es la voz de Roc, uno de “los pulseras” que está en coma, el que introduce el capítulo haciendo una especie de resumen de lo ocurrido hasta el momento. La elección de este personaje para conducir la narración en determinados momentos es imprescindible, como el papel que le toca ocupar dentro del grupo de “los pulseras”, relatando los miedos y la vida a la que enfrentan estos personajes. Es una elección brillante ya que es el único personaje que no puede expresarse y aun así nos transmite toda la fuerza y la pérdida de los protagonistas.



Roc durante el coma, personaje narrador en *Polseres Vermelles*

Cuando Roc consigue salir del coma al final de la primera temporada, la justificación de este personaje como narrador pierde sentido. Durante la segunda temporada es Toni el que recoge el testigo de narrador, aunque solo durante el primer capítulo. Toni ahora trabaja en el hospital como celador y les cuenta a los niños las historias de los “pulseras”. Este momento sumado a la voz en off de Benito conduciendonos por la historia de su infancia es el único uso del narrador en la segunda temporada.

LA MÚSICA

La banda sonora de la serie televisiva de TV3 *Polseres Vermelles* cuenta con un total de dos temporadas de la serie, entre esas dos temporadas hubo muchos artistas y bandas que tocaron un total de 56 canciones. Las canciones por temporadas están compuestas por 34 canciones para la primera temporada y de 22 canciones para la segunda temporada. En cambio, la cabecera es una composición orquestal de Arnau Batallé, compositor valenciano. En una entrevista en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Internacional de Catalunya, en Barcelona, durante las jornadas “reflexiones sobre cine”, Arnau afirma que la música en una ficción “transmite ideas y sensaciones que estructuran la narración”. Esta idea es la que busca la música en esta ficción, intensificar las emociones y sentimientos de los personajes para que traspasen la pantalla.

La música crea una atmósfera propicia para que el espectador tenga una conexión total con los personajes y los dramas que sufren, por ello se intercala el uso de fragmentos de orquesta compuestos por Arnau y otras canciones de electrónica y del pop rock catalán y español que acaban de dar la marca original a la serie. Una de las más famosas es “Sense tu” de *Teràpia de Shock* y “Fil de llum” de Andreu Rifé. “Sense tu” se convertirá en una canción muy recurrente a lo largo de la serie. En el capítulo 12 de la primera temporada, Cris y todos “los pulseras” la cantan en un concierto que montan para intentar despertar a Roc. Todas las canciones escogidas tienen un gran valor narrativo ya que sus letras hablan en cierto modo de lo que están viviendo los personajes en ese momento y de esta forma completan el significado de la imagen.



La música en *Polseres Vermelles*.

ANÁLISIS CAPÍTULO 1x08: “PÉRDIDAS Y GANANCIAS”

ANÁLISIS TRAMAS DE LA TEMPORADA 1.

SINOPSIS: Jordi, un niño enfermo de cáncer de Andorra llega al hospital para ser operado. El cáncer se extiende por su pierna y han de amputársela. Su compañero de habitación será Lleó, otro joven con el mismo cáncer que Jordi y que lleva desde bebe ingresado en el hospital. Siguiendo las recomendaciones de Benito, el padre de hospital de Lleó, ambos muchachos se disponen a crear un grupo de amigos que tiene que contener seis perfiles: el líder, el segundo líder, la chica, el listo, el guapo y el imprescindible. Las dos primeras se las piden estos personajes, Lleó será el líder, por ser el más veterano en el hospital, y Jordi el segundo líder. Para el resto de posiciones los chicos “fichan” a Cris, la chica, una enferma de anorexia; Ignasi, el guapo, un niño que ha sido ingresado por problemas en el corazón; Toni, el listo, que ha tenido un accidente de moto; y Roc, el imprescindible, un niño que lleva en coma dos años debido a una caída desde un trampolín. Juntos afrontarán el día a día en el hospital, apoyándose mutuamente en sus enfermedades y ayudándose a superar los obstáculos que les pone la vida. Muchas son las aventuras que los seis amigos vivirán entre las cuatro paredes del hospital. Hacia el final de la temporada el grupo sufre varias crisis. Primero crisis personales de Cris, Jordi e Ignasi. Luego del grupo debido a la muerte de Ignasi que les afecta mucho a todos, sobre todo a Lleó y también por la marcha de Jordi y Benito del Hospital. Pero cuando todo parece desmoronarse y las pulseras dividirse Jordi consigue seguir haciendo la rehabilitación en el hospital junto con sus amigos y Roc despierta del coma.

La trama principal que da unidad a esta temporada es la formación de “los pulseras” que al final pasarán por momentos de crisis hasta que cada miembro termina haciendo su vida fuera del hospital excepto Lleó. Además, la temporada se compone de varias tramas relacionadas con cada personaje. Tramas de superación y coraje que son la base de esta historia de lucha contra los obstáculos de la vida. Estos obstáculos no se reducen a la simple enfermedad que padecen los protagonistas, sino también a los retos sentimentales, familiares y de amistad a los que se enfrentan. Estas seis tramas y sus subtramas correspondientes estructuran los 13 episodios de esta primera temporada, que presenta a los personajes y sus vidas. Los junta para luego separarlos durante dos años y volver en una segunda temporada con historias y personajes más maduros que evolucionan hacia tramas más adultas como la lucha por la libertad. Estas elipsis narrativas entre temporadas hacen que esa maduración sea más palpable y que cada temporada pueda tener un núcleo argumental conclusivo que refuerza su unión narrativa y la hace más coherente. La tercera temporada que, en principio, estaría prevista para 2017 mostrará a estos personajes de adultos, tras cuatro años de su viaje para dejar las cenizas de Benito en el mar. Estos saltos también ayudan a ir modificando las motivaciones y objetivos de los personajes y mostrar un arco de transformación más complejo e interesante para el espectador que los conoció de niños.



Imágenes de la primera temporada de Polseres Vermelles.

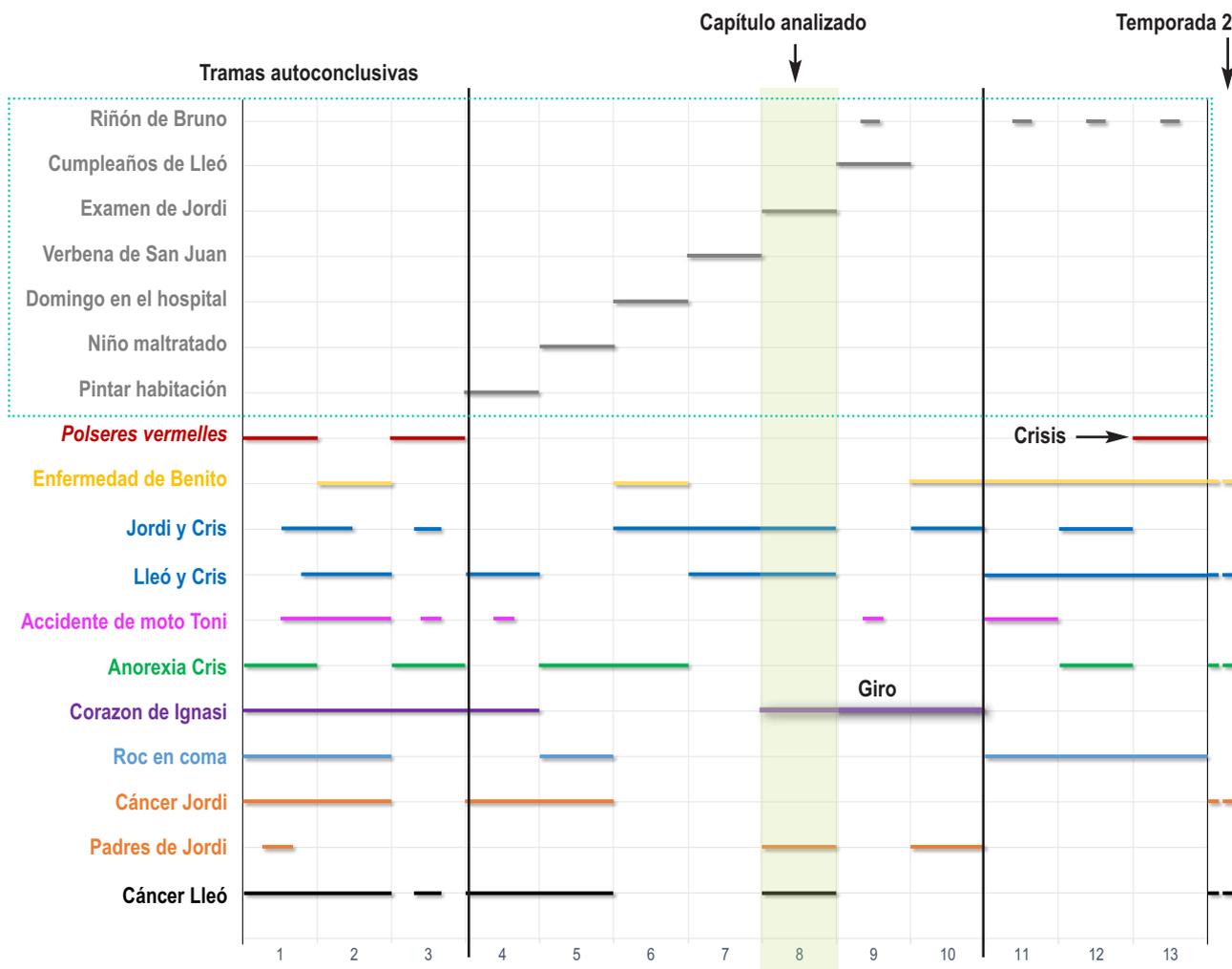


Figura 46: Estructuración de las tramas principales y secundarias de la primera temporada de Pulseras Vermeles. Elaboración propia.

Como podemos observar en el gráfico anterior, esas tramas de cada personaje se van solapando y alternando dependiendo del capítulo, repartiendo el protagonismo entre los “seis pulseras” y creando una estructura narrativa muy coral. Los tres primeros episodios son de presentación, hasta que se forma el grupo definitivamente. A partir de aquí encontramos el núcleo de la temporada donde se van desarrollando las tramas de larga duración, pero cada capítulo cuenta con una trama secundaria autoconclusiva que trata de las aventuras del grupo y que sirven de reafirmamiento y unión para los seis personajes protagonistas. Hasta el capítulo 9, en el que se produce el gran giro de esta temporada, la muerte de Ignasi en la mesa de operaciones y sus consecuencias para el grupo, ya que Ignasi no quiso contarles lo peligrosa que iba a ser su intervención para no preocupar a sus amigos. A pesar del salto temporal entre temporadas del que hablábamos anteriormente. Algunas de estas tramas se mantienen y son desarrolladas en la siguiente entrega de Pulseras Vermeles. El cáncer de Lleó y Jordi, la anorexia de Cris y la enfermedad de Benito motivan que los personajes tengan que reencontrarse en el lugar que se conocieron y bajo las mismas circunstancias a pesar del tiempo y la distancia. Por último, destacar que, aunque los seis amigos son los personajes principales, las historias de Toni, Cris y Roc son más secundarias y a su desarrollo se les dedica menos tiempo. Esta diferenciación entre protagonistas es más notable en la segunda temporada que prácticamente en su totalidad gira en torno a la figura de Lleó

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO 1X08: “PÉRDIDAS Y GANANCIAS”.

SINOPSIS: Este es un capítulo de crisis para casi todos los personajes. Cris se queda sin su compañera de e sus padres se han separado. Ignasi descubre que está gravemente enfermo del corazón y tiene que ser operado de urgencia. Lleó mueve cielo y tierra para conseguir el dinero para su pierna ortopédica. En cambio, Roc y Toni se mantienen estables en este capítulo, a la espera de que Roc por fin salga del coma. Este es un capítulo divisorio de la temporada. Hasta aquí todo había ido viento en popa, pero las cosas no salen siempre como las esperamos.

DESGLOSE DE TRAMAS:

Trama 1: Lleó. El personaje de Lleó tiene dos líneas argumentales en este capítulo. La **1.1** está relacionada con su enfermedad. La pierna ortopédica que pidió ya ha llegado, pero no tiene dinero para poder pagarla. La segunda línea argumental (**1.2**) que protagoniza este personaje está relacionada con Cris.

Trama 2: Jordi. Jordi también tiene dos líneas argumentales en este capítulo. La primera (**2.1**) comienza con sus exámenes del cuatrimestre, pero deriva en la separación de sus padres y como le afecta esto al chico. La segunda línea argumental (**2.2**) también tiene que ver con Cris.

En el gráfico de más abajo se aprecia como las dos líneas que tienen que ver con el personaje de Cris se alternan. Al comienzo Cris se decide por tener una relación con Lleó, pero tienen un enfado porque ella no le consigue el dinero que necesita para su pierna. Al final habla con Jordi, que la consuela y la chica decide que no vale la pena llorar por Lleó y besa a Jordi, a pesar que sus sentimientos no son tan intensos por él.

Trama 3: Ignasi. Esta trama es el inicio del fin del personaje. Aun no se sabe qué problema de corazón tiene el chico y es en este capítulo cuando se revela este aspecto.

Trama 4: Toni y Roc. Los dos pulseras que faltan son los protagonistas de esta trama de relleno que se cruza con la de Lleó. Toni pasa el día en la habitación de Roc para que no este solo ante la ausencia de Ignasi.

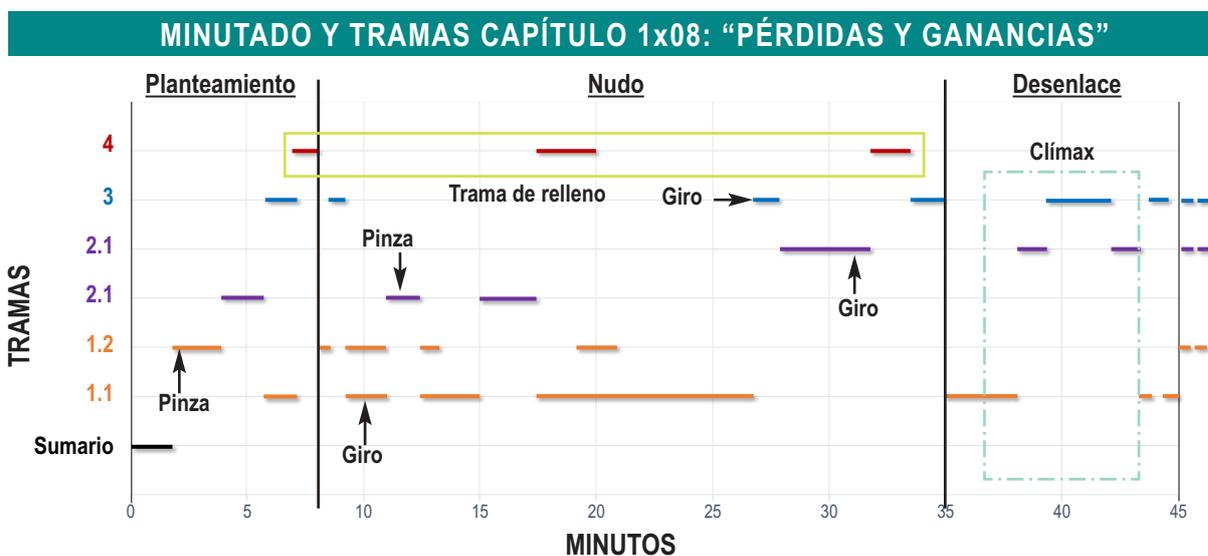


Figura 47: Desglose de tramas capítulo 1x08: “Pérdidas y ganancias”. Elaboración propia.

Este capítulo 8 comienza con una reflexión de todo lo que ya ha pasado, de todo lo que han vivido, lo que han perdido y todo lo que han sufrido a causa de su enfermedad. Olga, la compañera de habitación de Cris se va. Pero antes de abandonar el hospital, Cris le confiesa que siente algo muy fuerte por Lleó, tanto que casi le da miedo, pero que Jordi también le gusta. Jordi, ajeno a los sentimientos de Cris por Lleó, realiza sus exámenes trimestrales, pero Lleó le interrumpe constantemente. Para ayudarle, Lleó le ha hecho unas chuletas a Jordi la noche anterior y se las ha guardado en la silla de ruedas. Mientras esta con él uno de los celadores viene a buscarle para llevarle a hacer unas pruebas con su pierna ortopédica nueva. Por otro lado, como a Ignasi también se lo llevan a hacerle unas pruebas del corazón, Toni decide mudarse a la habitación de Roc e Ignasi para hacer compañía a Roc y poner toda su energía en que su amigo salga por fin del coma.

Lleó está muy emocionado con su pierna nueva y va a buscar a Cris para compartir ese momento con ella. Pero como no tiene el dinero para pagar el primer plazo el ortopedista no se la da hasta que pueda hacer ese pago. Lleó le pide a Cris que le deje el dinero y está va a pedirselos a su madre. Por si acaso ella no consigue que su madre le preste los 1.900 euros también se los pide a Benito que no tiene nada para dejarle, pero se le ocurre una idea, apostar los 500 euros que tiene Nuno al póquer para conseguir la cantidad que necesita Lleó. Entonces Lleó se lanza a la búsqueda de su campeón de póquer. Benito le aconseja que sea Roger, un chico del hospital mayor que él con el que ha tenido algunas desavenencias, pero Lleó prefiere a otro: Toni. En otra zona del hospital, el padre de Jordi llega a verle mientras hace los exámenes y le pillta utilizando las chuletas que le hizo Lleó pero eso no le preocupa al padre de Jordi, que tiene que darle una mala noticia, sus padres se han separado. Lleó intenta enseñar a Toni a jugar al póquer, pero fracasa en el intento. Cris tampoco consigue nada y ante el fracaso de sus planes decide seguir el consejo de Benito y recurrir a Roger para que juegue al póker por él. Lleó le ofrece un trato: quedarse con todo lo que gane a partir de los 1.900 euros.

En la recta final del capítulo todo se tuerce para los "pulseras". Cris esta histérica porque ha discutido con Lleó, Jordi la consuela y le cuenta que sus padres se han separado y en la última jugada Roger pierde todo al Poker. Desolado, Lleó vuelve a su habitación y entonces Roger le da un sobre con el dinero que necesita para su pierna ortopédica. Tras el momento de complicidad que Cris vive con Jordi y la pelea que había tenido



Fotogramas del capítulo 8 de la primera temporada de *Pulseras Vermelles*.

con Lleó se decide por Jordi y le besa, pero ella aún tiene dudas entre los dos chicos. Mientras Ignasi se prepara para su operación y el médico le comunica que solo tiene un 50% de éxito. Esto hace que Ignasi se replanté muchas cosas sobre la vida y la muerte y sienta un gran miedo por lo que le deparará el futuro. La felicidad de Lleó se ve oscurecida cuando vea a Jordi y Cris de la mano, todo lo que había ganado con su nueva pierna quedaba en un segundo plano por haber perdido a Cris.

RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES.

LLEÓ Y ROGER: Estos personajes que antes fueron antagonistas, se unen en este capítulo y Roger pasa a ser su dador. Le ayuda a conseguir el dinero para su pierna ortopédica.

LLEÓ Y JORDI: Entre ellos se establece una relación casi fraternal, aunque no exenta de conflictos de relación ya que lucha por el amor de una misma chica. En este capítulo comienza como una relación de comunicación, Lleó le hace unas “chuletas” para su examen con la materia que no le ha dado tiempo a estudiar, pero acaba con este conflicto de relación al encontrarse a Jordi y Cris de la mano.

LLEÓ Y CRIS: Cris es el personaje de interés romántico de esta primera temporada de la serie. Lleó es el que más le gusta, pero su carácter un tanto imprevisible le plantea dudas a Cris.

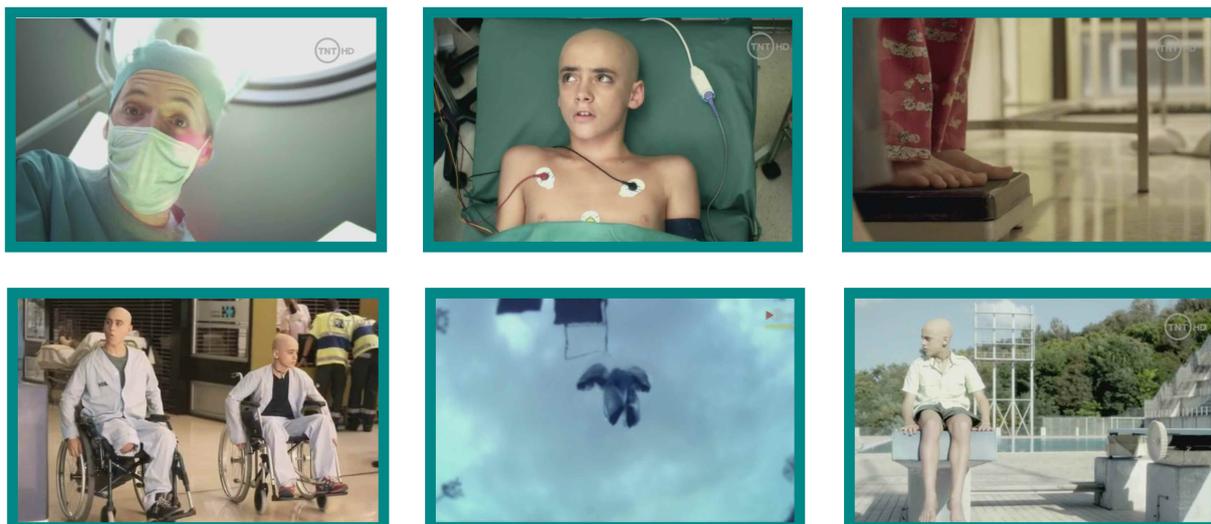
CRIS Y LLEÓ: Ante las dudas que le surgen con Lleó, Cris opta por la opción más fiable, quedarse con Jordi que siempre está ahí para apoyarla y ayudarla a superar su anorexia.

IGNASI Y EL GRUPO: Ignasi muestra una responsabilidad muy grande en este capítulo al decidir no contar nada de la gravedad de su enfermedad al resto de sus amigos para protegerlos y no preocuparlos.

TONI Y ROC: Estos personajes, sobre todo Toni, actúan de alivio cómico en este capítulo y equilibran el peso dramático del resto de tramas.

IMÁGEN.

El elemento visual de esta serie es muy poderoso. Mediante el uso de la luz y de colores más quemados te transporta en determinados momentos a ese limbo entre la vida y la muerte en el que Jordi comienza a hablar con Roc que está en coma durante su operación en el capítulo dos. También los primeros planos descriptivos que acentúan la importancia de ese elemento o momento para la narrativa del personaje como por ejemplo la báscula para Cris, que sufre anorexia. Son recurrentes los planos cenitales de ellos en la cama o en la mesa de operaciones y sus contraplanos subjetivos o los planos frontales de espaldas de los personajes yendo por el hospital en silla de ruedas. En cuanto al cromatismo destacan los colores apagados, propios de un hospital aunque matizados por colores muy vivos de dibujos o decoraciones en los pasillos que sirven de apoyo psicológico a los niños que allí están ingresados.



Uso de la imagen en Polseres Vermelles.

EL MONTAJE.

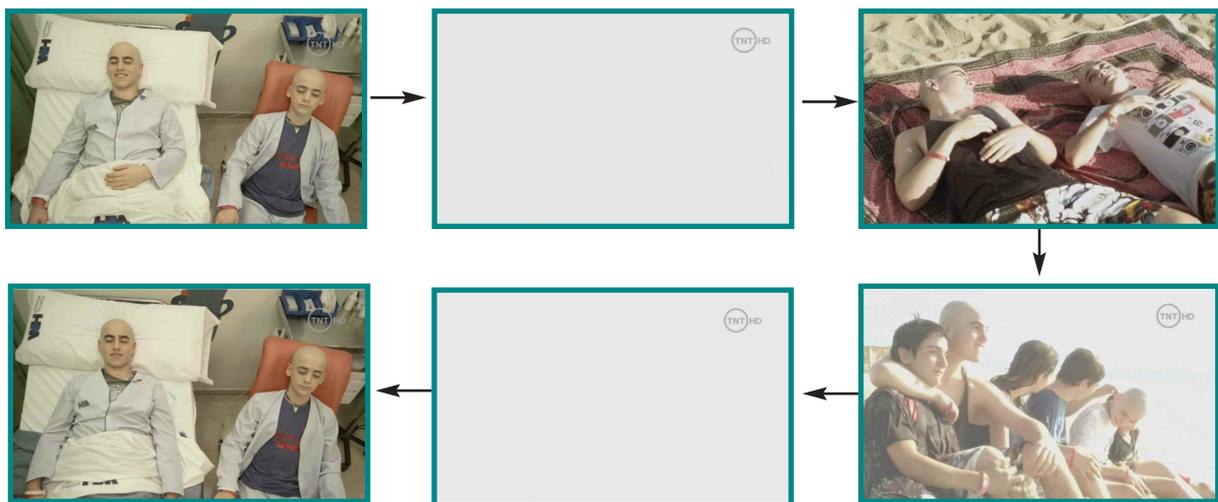
Es habitual el montaje mediante la música que conecta las distintas historias y habitaciones en baterías de imágenes. En el primer capítulo empieza con la canción “Sense tu” de forma diegética, que pasa a extradiegética y muestra primero a Jordi y a Cris en su último baile de dos piernas para luego enseñarnos al resto de protagonistas. En este capítulo también tenemos un ejemplo de montaje mediante el uso de la música extradiegética. Sobre la canción de Depart, “Compta amb mi”, vemos sucederse imágenes de la timba de póker a la que van Lleó y Roger para ganar dinero para su pierna ortopédica. La música termina cuando cambia la trama y pasa a Ignasi y las pruebas que le están haciendo.



Fotogramas montaje musical. Capítulo 1x08: “Pérdidas y ganancias”. Polseres Vermelles.

Otra forma de pasar de una historia a otra de forma fluida es a través de los personajes. En este capítulo en concreto las tramas principales se presentan a través de la figura de Lleó como hilo conductor. Comienza por Cris que confiesa su amor por Lleó, luego Lleó que va a ver cómo va el examen de Jordi y de ahí pasa a la trama de

la pierna ortopédica de Lleó que se encuentra con Ignasi al que van a hacerle unas pruebas del corazón. Este personaje es el que vertebra el montaje en el inicio del capítulo. Por último, aunque no aparece en el montaje de este episodio, es recurrente mostrar las ensoñaciones de los personajes mediante fundidos blancos. Un ejemplo lo encontramos en el quinto episodio de la primera temporada, cuando Jordi y Lleó reciben quimio y se imaginan junto con el resto de sus amigos libres de sufrimiento en una bonita playa, tomando el sol junto al mar, disfrutando como niños.



Fotogramas montaje cromático de las ensoñaciones de los personajes. Capítulo 1x02: “Las pérdidas pueden ser ganancias y las ganancias pueden ser pérdidas”. Polseres Vermelles.

EN CONCLUSIÓN

A pesar de ser una serie dramática, el carácter positivo del mensaje que trasmite permite encontrar contrapuntos cómicos a las situaciones dramáticas de vida o muerte que viven los protagonistas. Esto no quiere decir que nos encontremos ante una dramedias, ya que no cumple con otras de las características del formato. Ese punto de humor es, simplemente, una perspectiva de vida. Incluso esos momentos cómicos se convierten en puras escenas de amor en las que el espectador navega entre la risa y el llanto. Un ejemplo perfecto es el personaje de Merche, interpretado por Llum Barrera, la madre de Roc, que se viste de payaso para alegrar a un hijo que lleva dos años en coma sin tener la certeza de si él la escucha. Este tratamiento del mensaje de la serie, la profundización en el dolor sin abusar del melodrama, la música que enlaza con sus letras los sentimientos de los personajes y el uso de las imágenes metafóricas, como por ejemplo el limbo de la piscina donde vive Roc en la primera temporada, hacen de esta serie un producto excepcional que llega al alma de los que la ven.

ENLACE WEB A LA SERIE POLSERES VERMELLES:

<http://www.ccma.cat/tv3/polseres-vermelles/>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

<http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/polseres-vermelles-capitol-8/video/3412330/>

•En el **anexo 3** se pueden consultar los fragmentos de la serie mencionados en el análisis.

7.3 SERIES: DRAMEDIAS

7.3.1 CUÉNTAME CÓMO PASÓ

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	CUÉNTAME CÓMO PASÓ	
Formato	Dramedia.	
Género	Histórico.	
Cadena	TVE (La 1)	
Primera emisión	13 de septiembre de 2001.	
Temporadas	18 temporadas + 1 confirmada	
Numero de capítulos	311 (a 12 / 01/ 2017) + 37 confirmados.	
Duración de los capítulos	50 – 60 minutos.	
Horario de emisión	Jueves a las 22:40.	
Audiencia media	17,2% Share. 3.208.000 espectadores.	
Productora	Grupo Ganga.	
Creadores	Miguel Ángel Bernardeau.	
Web oficial	http://www.rtve.es/television/cuentame/	
Equipo técnico	Productor ejecutivo	Miguel Ángel Bernardeau.
	Productor ejecutivo TVE	Nicolás Romero.
	Director de producción	Miguel Forneiro.
	Dirección	Agustín Crespi, Antonio Cano, Azucena Rodríguez y Moisés Ramos
	Dirección de guion	-Eduardo Ladrón de Guevara. -Alberto Macías (2001 – 2011).
	Guionistas	Eduardo Ladrón de Guevara, Jacobo Delgado, Curro Royo, Carlos Molinero y Sonia Sánchez.
	Dirección de fotografía	Tote Trenas.
	Dirección de casting	Elena Arnao
	Edición	Joaquín Roca y José Ares
	Jefa de documentación	Cristina Lago.
	Música	Fernando Orti. Versión original “Cuéntame...”: Fórmula V, interpretada por Ana Belén. Otras versiones: Pitingo, Rosario Flores, Alejo Stivel, Estrella Morente
	Sonido y mezclas	Juan Carlos Ramírez y Salvador López.
	Figurista	Pilar Sánchez de Vicuña.
Maquillaje y peluquería	Carla Orete.	

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES

Principales	
Antonio Alcántara Barbadillo	Imanol Arias (Temporada 1 - actualidad)
Mercedes "Merche" Fernández López de Alcántara	Ana Duato (Temporada 1 - actualidad)
Carlos Alcántara Fernández	Ricardo Gómez (Temporada 1 - actualidad)
Voz adulto de Carlos Alcántara	Carlos Hipólito (Temporada 1 – actualidad)
Inés Alcántara Fernández	Irene Visedo (Temporada 1 - temporada 8, Temporada 17 – actualidad) Pilar Punzano (Temporada 12 – temporada 16)
Antonio "Toni" Alcántara Fernández	Pablo Rivero (Temporada 1 – actualidad)
María Alcántara Fernández	Esmeralda García (Temporada 6 – temporada 10) Celine Peña (Temporada 11 – temporada 14) Paula Gallego (Temporada 15 – actualidad)
Herminia López Vidal	María Galiana (Temporada 1 - actualidad)
Miguel Alcántara Barbadillo	Juan Echanove (Temporada 1, Temporada 7 - actualidad)
Francisca "Paquita" Fernández	Ana Arias (Temporada 5 - actualidad)
Secundarios	
Purificación "Pura" Barbadillo Sánchez †	Terele Pávez (Temporada 2 – temporada 4, temporada 6 – temporada 7 y temporada 12)
Eugenio Domingo †	Pere Ponce (Temporada 2 – temporada 8, temporada 10 y 15)
Desiderio Quijo †	Roberto Cairo (Temporada 1 – temporada 15)
Clara Jiménez Frutos	Silvia Espigado (Temporada 1 - actualidad)
José "Josete" Quijo Jiménez	Santiago Crespo (Temporada 1 - actualidad)
Karina Saavedra	Elena Rivera (Temporada 7 - actualidad)
Luis Gómez	Manuel de Dios (temporada 1 – temporada 8, temporada 16 y 17)
María del Pilar "Pili" Villuendas García	Lluvia Rojo (Temporada 1 - actualidad)
Eladio Contreras Prieto "Cervan" †	Tony Leblanc (Temporada 1 – temporada 11)
Pablo Ramírez Sañudo †	José Sancho (temporada 1 – temporada 10)
Valentina Rojas †	Alicia Hermida (Temporada 1 – temporada 14)
Celestino Álvarez "Tinín"	Enrique San Francisco (Temporada 1 – temporada 9)
Don Venancio	Fernando Fernán Gómez (Temporada 1)
Padre Froilán	Antonio Canal (Temporada 10 - actualidad)
Ramón Pascual	Manolo Cal (Temporada 1 - actualidad)
Josefina García Peláez	Pepa Sarsa (Temporada 1 - Actualidad)
Juana Andrade	Cristina Alcázar (temporada 7 – temporada 14)
Nieves Carranza	Rosario Pardo (Temporada 1 - temporada 6, temporada 13 y 14, temporada 16 - actualidad)
José "Pepe"	Sergio Pazos (Temporada 11 - temporada 15, temporada 17)
Julia	Claudia Traisac (temporada 7 – temporada 10, temporada 15 – actualidad)
Françoise Alcántara	Aida Folch (Temporada 10 – temporada 14)
Marta Altamira	Anna Allen (temporada 1 – temporada 3, temporada 6 y temporada 10)
Luchi	Susana Abaitua (Temporada 16) Elisabeth Larena (Temporada 17)

Felipe Forneda	Nacho Aldeguer (temporada 12)
Luis Olmedilla	Antonio Resines (Temporada 17)
Arancha	Nazaret Aracil (temporada 12 – temporada 15)
Loli Morillo Jiménez	Nazaret Jiménez (Temporada 9 y 10)
Ernesto Ochotorena	Roberto Álvarez (Temporada 11 – temporada 12 y temporada 14)
Begoña	Blanca Portillo (Temporada 9)
Rafa Prieto	Juanjo Puigcorbé (Temporada 8)
Bárbara	Mapi Galán (Temporada 8)
Tomás	Josep Julien (Temporada 10)
Gonzalo	Pablo Arbués (Temporada 16 - actualidad)
José Ignacio	Jordi Rebolón (Temporada 16 - actualidad)
Paz Ortega	Ariadna Gil (Temporada 16)

Premios y nominaciones más importantes	Premio Nacional de Televisión	Otorgado por el Ministerio de Cultura por primera vez: 2009.		
	Premios Ondas	2001 y 2002		
	Premios Iris	Mejor ficción	2001, 2002, 2006, 2008, 2010	2003, 2004, 2005, 2007, 2009, 2012
			Mejor actor (Imanol Arias)	2002
		Mejor actriz (Ana Duato)	2006, 2010	De 2001 a 2009
		Mejor actriz (María Galiana)	2001	
		Mejor actor (José Sancho)	2002	
		Mejor dirección	2001, 2003, 2005, 2006, 2008, 2009, 2011.	2002, 2007, 2010
			Mejor producción	2002, 2003, 2004, 2005, 2010
		Mejor dirección de arte y escenografía.	2001	2007, 2008, 2009, 2010.
			Mejor dirección de foto e iluminación	2012
		Maquillaje y peluquería	2006, 2008	2007, 2010, 2012.
			Mejor música para TV	2009, 2011, 2012.
		Antena de Oro	A mejor serie de televisión de 2004.	
		Fotogramas de Plata	Mejor actor de TV (Imanol Arias)	2001, 2002.
	Mejor actriz de TV (Ana Duato)			2001, 2002.
	Mejor actriz de TV (María Galiana)		2001.	
	Mejor actriz de TV (Terele Pávez)		2002.	

Premios y nominaciones más importantes (Continuación)	TP de Oro	Mejor serie nacional	2001, 2002, 2003	
			2004, 2006, 2008, 2009, 2010, 2011.	
		Mejor actor (Imanol Arias)	2001, 2002, 2003, 2006, 2007, 2008.	
			2004, 2005, 2009, 2010, 2011.	
		Mejor actriz (Ana Duato)	2001, 2002, 2003, 2006, 2009, 2010, 2011.	
		2004, 2005, 2007.		
		Mejor actriz (María Galiano)	2002.	
	Unión de actores	Actor protagonista (Imanol Arias)	2001, 2002, 2003.	
		Actriz protagonista (Ana Duato)	2001, 2002, 2003.	
		Actor secundario (José Sancho)	2002.	
		Actriz secundaria (María Galiano)	2001.	
			2003.	
		Actriz secundaria (Terele Pávez)	2002.	
		Actriz secundaria (Rosario Pardo)	2002.	
		Actor de reparto (Luis Cuenca)	2002.	
		Actor de reparto (Tony Leblanc)	2003.	
		Actriz de reparto (Alicia Hermida)	2002, 2003.	
		Actriz de reparto (Lidia Otón)	2002.	
		Actriz de reparto (Llivia Rojo)	2003.	
		Actriz revelación (Irene Visedo)	2002.	
	Premios internacionales	International Golden Chest	Mejor dirección artística	2002.
		Seoul Drama Awards	Mejor guion	2006.
			Mejor director	2007.
Ninfa de Oro del Festival de Televisión de Montecarlo		Mejor productor	2008.	

Leyenda	Ganadores		Nominados
----------------	------------------	--	------------------

Tabla 32: Ficha técnica y artística Cuéntame cómo pasó.

Tabla 33: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes

Tabla 34: Premios y nominaciones más importantes de la serie.

Fuente: IMDB, web oficial de los Premios IRIS ATV, Unión de Actores, Fotogramas, Ondas y web oficial de la serie.

Elaboración propia.

SINOPSIS

La historia se centra en la vida de los Alcántara, una típica familia de clase trabajadora con tres hijos y una abuela incluida. En algún momento de los años 50 se mudan a Madrid con el sueño de prosperar en la vida. Ambientada en el tardofranquismo y los primeros años de la transición democrática española, la serie se ha convertido en una crónica de la situación política y social de aquella España que comienza en el año 1968 con el mayo francés y el triunfo de Massiel en Eurovisión. El más pequeño de los Alcántara, por lo menos hasta la llegada de María en el año 1971, es el encargado de narrar esos años desde el presente dando a la narración una visión retrospectiva de los acontecimientos que aparecen. A lo largo de los capítulos los Alcántara junto con un gran elenco de personajes secundarios como otros familiares, amigos, conocidos, vecinos, etc. Se convierten en testigos y narradores de la rápida transformación que vivió España en aquellos años y del cambio generacional que son el telón de fondo que envuelve todas las tramas de la serie.



SOBRE LA SERIE

“**Cuéntame cómo pasó**” se estrenó en La Primera en el año 2001. Pero el proyecto nació mucho antes. Exactamente fueron ocho años los que “Cuéntame...” esperó en el cajón de una productora a que alguien apostara por esa idea que se ha convertido en el primer espacio en televisión que hace una referencia tan clara a la reciente historia de España desde un punto de vista ficcional.

En una entrevista con el responsable de los guiones de la serie, Eduardo Ladrón de Guevara, nos cuenta como fueron los comienzos de la serie y como se fue modificando:

“Para empezar en esta serie se modifica el título. Primero se llamó “Nuestro ayer”, después “Así fuimos”, luego “La España que fue” y bueno yo no sé por qué se concluyó que fuera “Cuéntame...”, pero eso fue muchísimo después (...) Y cambian muchas cosas más. Cuando pensaba que esta serie ya no se va a hacer, ocho años después me llama Miguel Ángel Bernardeau, que es el productor de la serie y marido de Ana Duato, y me dice que sí que se va a hacer. Eso suponía cambiar de un día para otro la duración del capítulo (Nota: de 25 minutos a casi 50 minutos), cambiar la estructura y los personajes.”

(Eduardo Ladrón de Guevara, 2012)

“Cuéntame...” narra a partir de un enfoque costumbrista muchos momentos que componen la situación histórica de España en aquellos años como por ejemplo la emigración campo – ciudad, la incorporación al mundo laboral de la mujer, la conciencia política, las crisis económicas, etc. Otros momentos de importancia histórica se cuelan en el salón de la familia a través de la televisión como por ejemplo la llegada del hombre a la luna, la victoria de Massiel en Eurovisión o la muerte de Franco. Si los acontecimientos históricos son el marco en el que se relatan las infinitas historias que les ocurre a los Alcántara, a través de la confrontación de distintos personajes se encuentra otro de los ejes de la narración en la serie: el choque generacional. Centrándonos exclusivamente en los personajes que componen la familia Alcántara, el mundo rural, el de las tradiciones, los recuerdos de la guerra, las penurias y la hambruna de la posguerra que la siguió se ven representados en la abuela de la familia, Herminia, que desconfió en las primeras temporadas de los avances tecnológicos y se sorprende a sus casi 70 años al ver el mar. El cambio llega a la familia y a la serie de

Imágenes de Cuéntame cómo pasó

la mano de los hijos del matrimonio Alcántara, sobre todo los dos mayores. Inés se rebela contra su futuro de mujer sumisa, sin metas y sin más vida que la familiar. Toni es el primer universitario de la familia y su conciencia política marca la mayoría de sus actos y le hace protagonista del cambio democrático que España vivió en 1975. En el terreno estilístico, el uso de las imágenes del archivo de TVE y la incursión de los protagonistas en manifestaciones, visitas y otros acontecimientos de la época, junto con el uso frecuente de la Super – 8 son dos pilares que dan carácter a la serie.

La longevidad de esta serie hay que relacionarla con el éxito de público que ha tenido. Este público debe enmarcarse en las características sociodemográficas que definen la audiencia de Televisión Española: una leve mayoría de mujeres mayores de 40 años. Pero “Cuéntame...” es una serie pensada para que todos los públicos se puedan sentir identificados con alguna de sus tramas o personajes y esa es una de las claves de su éxito. Mayores y pequeños se sientan cada jueves delante de sus televisores desde hace once años, unos para recordar aquellos años de cambio, otros para ver como vivieron sus padres y abuelos en una serie con una narrativa histórica legitimada no tanto por la objetividad de los hechos contados sino por la representación que de estos se hace a través de las actitudes, los sentimientos, las cotidianidades y las rutinas de una serie de personajes que viven en su mayoría en un barrio de la periferia de Madrid. En este sentido, “Cuéntame...” se ha presentado como un producto de calidad, enmarcado en la concepción de la televisión como servicio público. La legitimación de la parte histórica que utiliza en sus tramas se ha visto ensalzada sobre todo por la inserción de las imágenes del archivo de TVE en sus capítulos y la grabación de capítulos especiales más cercanos al documental que a la ficción, donde se reforzaba esta parte histórica de la serie con testimonios de protagonistas reales como por ejemplo políticos, periodistas combinados con insertos de capítulos ya emitidos e imágenes de archivo. Esto hace que la ficción parezca más real y se convierta en una vía de aproximación histórica para los que no vivieron aquellos años del final de la dictadura y después la puesta en marcha de la democracia.

Desde que un 13 de septiembre de 2001 empezara la serie entre muchas inquietudes, “Cuéntame...” ha cosechado numerosos premios nacionales y también ha sido reconocida internacionalmente. Hoy en día la serie es referencia para públicos de EE.UU., Argentina, México o Puerto Rico, países donde se emite en la actualidad y donde goza de gran popularidad. Además, el formato ha sido adaptado con éxito en países como Italia y Portugal, en sus respectivas cadenas públicas RAI y RTP.

“Estábamos a punto de estrenar el primer capítulo de la serie y rodando el tercero y dos días antes el atentado de las Torres Gemelas. Estábamos unos cuantos alrededor del televisor y dijimos “bueno, pues ya no hay serie”, y mira, aquí estamos después de 11 años y 14 temporadas”.

(Eduardo Ladrón de Guevara, 2012)

Durante los quince años que lleva en antena “Cuéntame...” su audiencia media no ha bajado de los cuatro millones de espectadores, lo que la sitúa como una de las series más longevas y con mayores índices de audiencia de la historia de la televisión española. La mejor temporada en cuanto a público se refiere fue la 3ª temporada en la que hizo un 42% de share. Casi siete millones de espectadores siguieron una de las tramas más complicadas de la serie, la estafa de Construcciones Nueva York. Su capítulo final, “Tocando fondo” sentó frente al televisor a 7.253.000 espectadores. A partir de la temporada 9, coincidiendo con la muerte de Franco, la audiencia de la serie sufrió una gran bajada de audiencia perdiendo aproximadamente un millón de espectadores. Aunque en tempo-

radas sucesivas se fue recuperando relativamente sus audiencias se han quedado en torno a los cuatro millones de espectadores. El dato más bajo corresponde a la temporada 16, en la que Antonio intenta recuperar el amor de Mercedes tras haberla sido infiel. Aun así, *Cuéntame cómo pasó* sigue siendo una de las series que más éxitos cosecha y al menos seguirá en antena dos temporadas más.

Temporada	Capítulos	Estreno	Final	Audiencias	
				Espectadores	Share %
1	33	13 - 9 - 2001	4 - 7 - 2001	5.562.000	34,9%
2	14	26- 9 - 2002	26 - 12 - 2002	6.408.000	34,3%
3	13	3- 4 - 2003	3 - 7 - 2003	6.746.000	42%
4	14	25 - 9 - 2003	1 - 1 - 2004	6.727.000	39%
5	13	15- 4 - 2004	22 - 7 - 2004	5.635.000	34,2%
6	14	18- 11 - 2004	24 - 2 - 2005	5.605.000	31,3%
7	17	22- 9 - 2005	12 - 1 - 2006	4.884.000	27,9%
8	21	7 - 9 - 2006	8 - 2 - 2007	4.726.000	26,6%
9	22	13 - 9 - 2007	14 - 2 - 2008	3.746.000	21%
10	19	18 - 8 - 2008	25 - 12 - 2008	4.280.000	24,1%
11	17	3 - 9 -2009	17 - 12 - 2009	4.071.000	22%
12	18	11 - 11 - 2010	17 - 3 - 2011	4.722.000	23,8%
13	18	15 - 9 - 2011	2 - 2 - 2012	4.547.000	22,7%
14	20	3 - 1 - 2013	23 - 5 - 2013	4.101.000	20,5%
15	19	16 - 1 - 2014	5 - 6 - 2014	3.758.000	18,5%
16	19	15 - 1 - 2015	21 - 5 - 2015	3.125.000	16,1%
17	19	7 - 1 - 2016	19 - 5 - 2016	3.208.000	17,2%

Confirmadas dos temporadas más con 19 capítulos cada una para 2017 y 2018.

Tabla 35: Audiencias por temporadas de *Cuéntame cómo pasó*. Datos de GECA. Elaboración propia.

Cuéntame cómo pasó es un claro ejemplo de la apuesta por la recuperación del protagonismo de series con un marcado espacio doméstico, algo que se había ido erosionando a favor a otros recursos temáticos. Obviamente, mantiene un paralelismo con otros productos audiovisuales que también han recreado con éxito la convivencia diaria de una familia, como por ejemplo *Médico de familia* o *Los Serrano*. A nivel nacional *Cuéntame...* ha sido un claro modelo para series como *L'alqueria blanca*, de Canal Nou, en un contexto más cerrado de una localidad de Valencia. Aunque la ficción histórica es un recurso muy utilizado en las televisiones de otros países, hasta la fecha, la ficción televisiva española no había repasado el tardofranquismo y la transición democrática, el primer espacio de referencia fue *Cuéntame cómo pasó*. Esta serie ha construido su marco de referencia a partir de la evocación histórica con un toque de serie familiar, al principio costumbrista, sobre los Alcántara. Su característica histórica la asemeja a otras producciones como por ejemplo *Dos de mayo*, una ficción histórica que igual que *Cuéntame...* estructura sus argumentos según los estándares de las telenovelas. A nivel internacional, no podemos desviar la vista de la que ha sido el referente americano para este tipo de series *Aquellos maravillosos años*. El periodo histórico en el que se enmarca la narración, el carácter familiar y la presencia de un narrador testigo que relata su paso de la infancia a la adolescencia son tres de las semejanzas más claras entre estas dos series.

“Estamos tocando el pretérito y es muy difícil sustraerse de ese referente. Lo que me niego a aceptar es que esto sea un calco. Esto es el dibujo de nuestro pretérito, de nuestra historia”.

(Eduardo Ladrón de Guevara, 2012)

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

El espacio donde se desarrolla la acción de “Cuéntame...” es un elemento altamente simbólico en la serie ya que evoca un tiempo que conecta con la memoria de los espectadores. El ámbito urbano es el espacio dominante frente al campo que es el lugar que encarna las tradiciones y las raíces familiares. Como oposición a este espacio secundario el espacio textual dominante ubicado en un barrio de la periferia de Madrid es donde se refleja el desarrollismo, la secularización de las costumbres, los sueños de ascenso en la escala profesional y en el nivel económico. Es en este espacio donde podemos encontrar por un lado el hogar familiar como centro de la vida y marco natural del día a día. Por otro lado, el barrio como lugar socializador con la tienda, el bar, la peluquería, el descampado, el quiosco o la parroquia. Otros lugares de sociabilización que aparecen en la serie pero que se encuentran fuera del barrio son la universidad a la que va primero Toni y luego Mercedes y que además es escenario de conflictos políticos, manifestaciones, huelgas, etc. y el ámbito laboral tanto de Antonio (el ministerio, construcciones Nueva York o la imprenta) como de Toni (la imprenta, el periódico Pueblo y el despacho de abogados laboralista). Estos dos espacios establecen otras esferas que complementan el día a día del barrio. La estabilidad de los espacios a lo largo de las temporadas es un recurso habitual en las ficciones televisivas por varios motivos: el primer motivo es presupuestario, ya que no se podría afrontar el gasto que supone renovar cada temporada la escenografía; por otro lado, que los escenarios sean constantes ubica a la audiencia para que siga de forma más fácil la trama.



Imágenes que ejemplifican la ambientación y espacio en “Cuéntame cómo pasó”.

EL TIEMPO

Las historias que se suceden en Cuéntame... están enmarcadas en el contexto histórico de la historia más reciente de España, el tardofranquismo y el paso a la democracia. Por esta razón el tiempo real en esta serie es muy importante, tanto hasta el punto de que muchas tramas principales de la serie dependen del momento histórico en el que se encuentra. La transición política reflejada en la figura de Toni y Antonio Alcántara, los exiliados mostrados a través de Inés Alcántara, el problema de las drogas mediante el personaje de Inés y Luis, los avances y derechos de la mujer desde la perspectiva de Mercedes, los atentados de ETA desde la vista de Carlos y Toni, etc. Esta base cronológica permite a los guionistas construir historias con unos parámetros reales que las hacen más creíbles a los ojos de los espectadores. En lo que se refiere al tiempo narrado, el tiempo inventado como las historias y los personajes, Cuéntame... es una gran analepsis que se convierte en el cuerpo principal de la serie, desde el presente, un narrador protagonista de la historia cuanta como fue su niñez y adolescencia. La serie también está plagada de elipsis y sumarios. Estos recursos fragmentan y dan ritmo a la narración y aceleran el tiempo como en el primer caso o sirven como elemento de transición entre dos escenas como el sumario.

Una de las características que definen a *Cuéntame cómo pasó* es su profunda inmersión en los acontecimientos históricos de la época, que no sólo marcan los temas o temporadas que se tratan, sino que también influyen en la personalidad de los personajes y en sus reacciones al entorno que les rodea. Por ejemplo el miedo que Herminia siempre tiene ante la posibilidad que estalle otra guerra civil o como Toni se va involucrando cada vez en los movimientos políticos opositores al régimen franquista. La política es una de las cosas más determinantes en la serie. Frente al personaje de Toni encontramos un claro antagonista, don Pablo, que representa el autoritarismo de la dictadura a pequeña escala. Pero no sólo el contexto histórico o político determina la personalidad de un personaje. Cualquier mención a la identidad da cierta información y limita, en principio otras posibilidades. Por ejemplo, Inés es una mujer en una época donde la libertad es prácticamente inexistente y lo que se le supone a su personaje es que sea una mujer que se ocupa de su casa, con un novio estable con el que pronto se va a casar, etc. Y esos son los valores con el que el personaje comienza la serie, pero pronto siente que puede hacer otras muchas cosas para las que su familia no la ha educado y rompe con su entorno convirtiéndose en actriz o viviendo en una comuna hippy en Ibiza. Como nos comenta Alberto Macías, coordinador de los guiones de *cuéntame* hasta la 12ª temporada, una de las características más importantes a la hora de plantear un personaje es el principio de verosimilitud, es decir que el personaje reaccione como lo haría una persona real, teniendo en cuenta sus motivaciones, sentimientos y miedos.

“Algunas series copian a otras series, por lo que el principio de verosimilitud del personaje, que el personaje sea real, el referente no es la realidad sino otra serie. Lo de acudir a experiencias propias es para que el espectador vea lo que les ocurre como una realidad plausible, que los sentimientos se puedan identificar”.

(Alberto Macías, 2012)

Como definición general, los personajes principales de *Cuéntame...* son redondos y sufren cambios a lo largo de las temporadas. Por tanto los arcos de transformación de estos personajes son por lo general circulares. A excepción de los personajes femeninos cuyos arcos de transformación son más radicales ya que son el ejemplo de los cambios que el papel social de la mujer en aquella época. Describen una evolución muy compleja que va avanzando hasta una situación crítica, pero al final el personaje llega a un estado parecido al que está en el comienzo.

“En una serie no puedes tener personajes con un arco de evolución que se cierre como en una película, en televisión tiene que ser más amplio, que pueda aguantar muchos capítulos. En una Sit Com los personajes suelen evolucionar muy poco, siempre vuelven al punto de partida. Eso es lo que espera el espectador como por ejemplo Ted Danso en “Cheers”, que es un seductor, por mucho que se enamore siempre vuelve a ese punto de partida. En las series de dramedia españolas de larga duración, los personajes evolucionan por temporadas. Es una evolución de trece o catorce capítulos dependiendo de lo que dure la temporada.”.

(Alberto Macías, 2012)

Algunos personajes de *Cuéntame...* tienen unas características muy marcadas en función a las cuales se van desarrollando las tramas. Por ejemplo, Antonio Alcántara encarna un rol de autoritarismo benévolo cara a la familia. Otro personaje secundario que destaca por el rol tan diferenciado que asume es Eugenio Domingo. En un principio representaba el estereotipo de catalán nacionalista moderado, enmarcado en un sector más abierto de la Iglesia. Desde su posición de cura se cuenta la historia de los curas obreros de principios de los años 70' y que será eje

de acción para otros personajes como por ejemplo Toni. Lo interesante de los personajes en Cuéntame... es que cada uno aporta una visión de la época desde su edad y características personales. Esto queda claro con la vuelta de Inés. Irene Visedo decidió dejar la serie, por lo que los guionistas decidieron llevarla a Argentina. Pero cuando la serie fue avanzando y los guionistas querían contar el drama que supusieron las drogas para la sociedad española de los años 80, el único personaje que cuadraba por su personalidad era Inés.

“La vuelta se da porque en la temporada doce pensamos que debíamos plantear el tema de las drogas, que estaba empezando en aquel momento. La primera opción fue hacerlo con un chico, pero Toni tiene unas características que era muy difícil hacerlo caer en algún tipo de adicción, tampoco Carlos porque todavía era muy joven, sin embargo, Inés sí. Inés tenía el perfil. Valía la pena el riesgo de hacerla volver, aunque se sustituyera a la actriz y no forzar a otro personaje a hacer algo que no le pega”.

(Alberto Macias, 2012)



imágenes de Cuéntame cómo pasó y su relación con conflictos sociales e históricos.

Otra de las características importantes de los personajes es que ninguno tiene una función definida que se mantiene a lo largo de las 17 temporadas. El elenco de personajes principales son protagonistas de las tramas y a su alrededor surgen y desaparecen personajes secundarios que ocupan los papeles de ayudante o antagonistas. Este recurso es propio de las dramedias de estilo más clásico. Entre los personajes principales no encontramos papeles como el antagonista, que es asumido, dependiendo de la ocasión por unos u otros. Por ejemplo, los antagonistas más importantes para Antonio son Don Pablo y Don Mauro y su hijo Maurín. Pero estos personajes, sobre todo los dos últimos, son personajes recurrentes que aparecen según convenga al guion. Don Pablo, por su parte no es un antagonista al uso, es más bien una figura cambiante que se opone a los deseos de Antonio o le ayuda a conseguirlos dependiendo del caso. En cambio, Antonio, sí aparece muchas veces como una figura opositora de sus hijos. Los problemas que tienen con ellos, reflejo del cambio generacional que hay entre los personajes hace que Antonio sea percibido por sus hijos como su enemigo, aunque en realidad sea su mentor o ayudante. Por último, la situación histórica y política juega un papel fundamental en la serie. No solo como contexto histórico donde se desarrollan las tramas sino, en ocasiones, casi como personajes. Por lo que los conflictos sociales son habituales entre los personajes principales. Toni lucha contra el poder establecido desde su militancia en el Partido Comunista. Inés hace lo propio al pretender ser una mujer independiente y saliéndose de lo que se esperaba de una mujer en aquellos años y dedicándose al teatro en vez de casarse y formar una familia.

BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS.



Antonio Alcántara.

ANTONIO ALCÁNTARA BARBADILLO:

Antonio Alcántara Barbadiillo, nació un 7 de febrero de 1926 en Sagrillas, un pueblo ficticio situado en una provincia real, Albacete. Al inicio de la Guerra Civil Española su padre murió a manos de un cacique del pueblo, Don Mauro, ya que este siempre estuvo enamorado de la madre de Antonio, Doña Pura. Este recuerdo marcó al personaje desde muy niño y está presente constantemente en su vida. Antonio es el menor de cinco hermanos, tres de ellos mueren a causa de la Guerra Civil. El único hermano que le queda con vida, Miguel, se marcha exiliado a Francia, pero vuelve en 1973. Aunque en la temporada 16 se desvela que Miguel es medio hermano de Antonio ya que su madre, Doña Pura se casó embarazada de otro hombre, Don Mauro. La vida de Antonio en Sagrillas fue dura, con apenas 20 años se casa con Mercedes, una joven

del pueblo. A comienzos de los años 60 abandona el pueblo junto con su mujer, sus dos hijos mayores, Inés y Toni, y su suegra Herminia, y se instala en un barrio de aluvión de Madrid, San Genaro, lugar principal donde transcurre la acción y en el que residen la mayoría de los personajes secundarios más recurrentes. Poco después tendrán su tercer hijo, Carlos y años más tarde nacerá su última hija, María. También tiene dos nietos: Antonio Oriol, hijo de Inés y Eugenio, y Santiago, hijo de Toni y Juana.

En 1968, año en el que da comienzo la serie, Antonio trabaja como ordenanza en el Ministerio de Agricultura. Como representación de lo que en aquél momento era la sociedad española su papel de cabeza de familia que protege y ordena comienza a evolucionar poco: Toni comienza sus estudios universitarios y participa activamente en la política en la universidad; Inés empieza a revelarse contra lo que se supone que debe hacer y se instala en Londres; Mercedes empieza a adquirir cierta independencia laboral al inaugurar su propia tienda de ropa, Meyni. Para sustentar a todos los miembros de la familia, Antonio se pluriemplea en una imprenta, hecho que también influye en su vida considerablemente. Allí conoce a Don Pablo, personaje que durante muchas temporadas está al lado de Antonio a veces como ayudante, a veces como enemigo. También es cuando aprende el negocio de impresor que años más tarde le reportará una fortuna.

Una de las tramas principales de la 3ª temporada de la serie es cuando Antonio, de la mano de Don Pablo, empieza a trabajar en “Construcciones Nueva York”. Don Pablo le nombra director gerente de la empresa, lo que solo es una tapadera para dejar a Antonio como cabeza de turco del desfalco que don Pablo y sus socios estaban realizando a través de la constructora. Pero durante los meses en los que todo parecía perfecto don Pablo le introduce en determinados ambientes vetados para alguien de la clase social de Antonio Alcántara. Así participó en una cacería con Franco o conoció a Santiago Bernabéu en el palco de honor en un partido del Real Madrid. Sin embargo, cuando sale a la luz la gran estafa que era “Construcciones Nueva York” Antonio queda arruinado y acusado de desfalco, lo que aún siendo mentira, le perseguirá a lo largo de su vida. En esa misma época la madre de Antonio, Doña Pura, se traslada a Madrid enferma. Al principio le muestra desprecio a su hijo Antonio por haber dejado el pueblo pero progresivamente se va encariñando sobre todo con el más pequeño de los Alcántara, Carlitos, y la relación con su hijo comienza a mejorar. Meses más tarde doña Pura muere en su casa del pueblo. Con

el revés de “Construcciones Nueva York” y la muerte de su madre Antonio cae en uno de sus primeros grandes abismos. Al sentirse fracasado y tener que volver al ministerio, comienza a beber y jugar al mus en la taberna de Tinín. Entonces es Mercedes la que toma las riendas de la familia y su empresa de confecciones, Meyni, se convierte en el sustento principal de la familia. Incluso trabaja durante unos meses en la empresa de su mujer, junto a Don Pablo, que decide invertir en el negocio, y uno de sus mejores amigos Desiderio. Sin embargo, debido a la crisis de 1971, la empresa no prospera y acaba cerrándose. El constante malestar que sufre el personaje ya que se ve incapaz de mantener la unidad tradicional de la familia provoca muchas discusiones con Mercedes de la que se aleja cada vez más, sobre todo cuando conoce a Elisa, empleada de una notaria a la que va Antonio por razones de trabajo. Con Elisa no tendrá más que una relación idílica, nunca se convertirá en su amante ya que justo cuando Antonio va a dar el paso se entera que Mercedes está embarazada de su cuarto hijo.

Con el nacimiento de su hija María, Antonio recupera la estabilidad y comienza a trabajar en una nueva imprenta “Gráficas Husillo”, de la que se hará cargo junto con otros compañeros unos años más tarde. Siendo el gerente de la cooperativa que forma con sus antiguos compañeros vuelve a entablar contacto con Don Pablo, cuando el Ministerio de Información y Turismo le hace un importante pedido. Otra de las grandes tramas que se han desarrollado en la serie y tiene que ver con el personaje de Antonio Alcántara comienza cuando Antonio conoce a Rafael Prieto, un cliente de la imprenta que le hace importantes pedidos y con quien entabla amistad. Debido a su influencia Antonio se convierte en un ludópata que pierde, de nuevo, todo lo que tenía jugando al póker. Una vez más la situación de Antonio se vuelve insoportable agobiado por las deudas y las continuas peleas con Mercedes que cree que su marido tiene un amante. Gracias a la ayuda de su hermano que le presta dinero Antonio consigue resolver la situación aunque, avergonzado, se va de su casa y pasa tres días en una pensión hasta que Carlos va a buscarle.

A partir de aquí la vida de Antonio va mejorando poco a poco. La imprenta va muy bien y Antonio decide comprarla y cambiar su nombre a “Alcántara Rotopress”. Con la muerte de Franco en 1976 el panorama social cambia a pasos agigantados. Es en éste momento cuando vuelve a emprender un viaje empresarial de la mano de Don Pablo, esta vez una revista de opinión con reportajes de mujeres desnudas, “Por Supuesto”. Será Toni el encargado de poner en marcha este proyecto, aunque no tarda en marcharse debido a discrepancias con Don Pablo. Pero sólo un año más tarde don Pablo se ve obligado a irse de España, amenazado por fascistas que no están de acuerdo con su cambio de chaqueta. Es entonces cuando Antonio se hace cargo por completo de la revista y con la ayuda de Jaime en la imprenta se convierte en empresario del año. Ese mismo día Antonio se entera que Jaime va a dejar la imprenta y se va a llevar con él a los mejores clientes. Comienza aquí una nueva crisis en la vida de Antonio Alcántara que culmina en una angina de pecho que deja a Antonio de baja pero le une más a su familia, sobre todo a su hijo Toni que se hace cargo del funcionamiento de la imprenta en ausencia de su padre.

En 1977, Antonio se hace militante de la UCD. Por la aportación económica que Antonio hizo al partido y a la campaña electoral, una vez que Adolfo Suárez gana las primeras elecciones democráticas tras la muerte de Franco, es nombrado director general del Ministerio de Agricultura, del que tendrá que dimitir en diciembre de 1978 por un altercado con unos funcionarios en huelga. Antonio queda relegado a un segundo plano dentro del partido. En el tiempo que ocupó el cargo de director general Antonio alcanza su sueño de vivir en un lujoso piso en el barrio de Salamanca y vende la imprenta por 20 millones de pesetas. Para las elecciones municipales de

1979, Antonio, crea un nuevo partido, la Unión de Centro Manchego, junto con su hermano, para presentarse a la alcaldía de su pueblo, Sagrillas. Al poco tiempo, el mismo día que firma la compra del piso del Barrio de Salamanca, quiebra el Banco de Granada llevándose todos los ahorros de la familia, 15.000.000 de pesetas. Tras este nuevo descalabro económico la familia Alcántara malvende a sus vecinos el piso del barrio de Salamanca y regresa a San Genaro a empezar de cero. Con el regreso de la familia a San Genaro tras esta nueva crisis económica, Antonio decide dejar definitivamente la política y busca trabajo de alto ejecutivo en los que no encaja. En 1979 decide ponerse a trabajar en un concesionario de coches como vendedor. Sin embargo, al poco tiempo comienza una nueva aventura empresarial, fabricar todo tipo de banderas y estandartes, junto a su hermano y Desi. La empresa comienza de forma artesanal, empleando a vecinas del barrio que cosen las banderas, poco a poco consiguen hacerse un sitio en el mercado con clientes tan importantes como por ejemplo la Junta de Andalucía.

En 1980 cuando está dedicado por completo al cuidado de su mujer que en la última temporada sufre un cáncer de mama, recibe una llamada del Presidente del Gobierno, Adolfo Suarez, nombrándolo Gobernador Civil de Albacete cargo al que renuncia para quedarse al lado de su mujer que está enferma de cáncer. Un año más tarde, decide embarcarse en un nuevo negocio junto con su hermano y la novia de este, Roció. El negocio consiste en vender garrafas de aceite traído directamente desde unas almazaras de Sevilla. Antonio y su hermano comienzan vendiéndolo a granel por el barrio y cuando están a punto de cerrar un contrato con un exportador estadounidense empiezan a darse casos de neumonía atípicas entre los vecinos del barrio que compraron el aceite. Esta enfermedad era causada por el aceite de colza y los hermanos Alcántara son señalados como los responsables por todos los vecinos del barrio. Esto supuso la enemistad con distintos personajes como por ejemplo Ramón, quien compartía el negocio del taxi con Miguel. Tras este devastador hecho para la familia Alcántara, Antonio y Miguel se marchan a Sagrillas y deciden abrir una bodega junto con un antiguo amigo del pueblo, Rodolfo Miravete. Tras muchos impedimentos, debidos a diversos problemas con Maurin, uno de los grandes personajes antagonistas de Antonio, y encontrar junto a la bodega los restos de su padre fusilado en una fosa común, el negocio del vino por fin se pone en marcha.

En 1981, fallece inesperadamente Don Pablo que deja en su testamento a Antonio y su antigua secretaria Lola un antiguo club de alterne. Antonio intenta vender a Lola su parte del negocio, pero ante la inexperiencia de esta al frente de un negocio hace que la situación se alargue más de lo previsto. Desde hace algún tiempo, la situación sentimental entre Antonio y Mercedes no es buena. El matrimonio ha dejado de entenderse y cuando, en 1982, Antonio conoce a Paz, una periodista especializada en vinos, toda la relación entre los protagonistas se tambalea. Tras varios encuentros, en los que Antonio le es infiel a Mercedes con Paz, Mercedes se entera de los escauceos amorosos de su marido y decide echarlo de casa una vez más. La relación de Antonio y Paz por fin acaba agotándose. Paz es consciente de que Antonio siempre estará enganchado a su familia y en un viaje a La Rioja la relación se rompe. En este viaje Antonio conoce a la familia de Paz, pero no es presentado como su pareja. Ese juego de secretos y mentiras que acaba desgastando a la pareja hace que los dos personajes decidan regresar antes de tiempo a Madrid, en medio de una gran nevada Antonio tiene un accidente de coche y este es el definitivo adiós a su relación. Antonio se da cuenta de que el amor de su vida es Mercedes y Paz decide retomar su relación con su exmarido. A partir de entonces, Antonio se vuelca en recuperar a Mercedes y finalmente lo consigue cuando este decide renunciar a su negocio del vino. Aunque, finalmente, la bodega se convierte en el nuevo inicio de los Alcántara. Durante su estancia en Sagrillas, Antonio sufre un nuevo infarto mientras intenta salvar a su hija menor,

María, de un incendio. Mercedes se hará cargo de la bodega, pero un nuevo revés azota la vida de los protagonistas. Maurín, el socio de Antonio, se separa de su mujer y esta decide vender a los Alcántara su parte del negocio. Entonces Maurín se vuelve loco, saca de la carretera a Antonio y secuestra a Mercedes. Finalmente el matrimonio renueva sus votos en el último capítulo emitido “La boda de cristal” (19 / 05 / 2016).



Figura 49: Arco de transformación del personaje de Antonio Alcántara. Elaboración propia.

La historia de Antonio Alcántara está marcada por los altibajos, los ascensos y caídas por conseguir su mayor objetivo, ser alguien en la vida. Este deseo está anclado en su pasado en el pueblo, en las penurias y el hambre que le tocó vivir durante la Guerra Civil y la postguerra, Antonio ha visto morir a tres hermanos y a su padre, ha pasado hambre y muchas calamidades y decide que esa vida no será la que vivan sus hijos. Por tanto, si su objetivo es triunfar su motivación es su familia. Como podemos observar en el gráfico anterior, la vida del personaje está llena de altibajos y plagada de conflictos sobretodo interiores, su problema con el juego, sociales y de situación, por ejemplo, la relación con sus hijos. Habitualmente los conflictos interiores o de relación con Mercedes corresponden a las tramas principales, mientras que los conflictos sociales o de situación corresponden a tramas secundarias, por ejemplo, las tramas políticas de su hijo Toni en las que Antonio no es el protagonista directo, pero sí que tienen repercusión en su personaje. Por tanto, nos encontramos ante un personaje dinámico, cuya acción justifica la gran parte de la historia y aunque no se aprecia una transformación radical en el personaje tras 17 temporadas, sí podemos hablar de una transformación circular que con cada alteración o abismo al que se enfrenta se va colocando a otro nivel con lo que tras 17 años tenemos a un Antonio que no ha perdido su esencia, pero poco a poco ha ido aprendiendo por el camino.

A lo largo de la vida que se ha contado de Antoni Alcántara ha habido muchos personajes secundarios a su alrededor que le han ayudado a conseguir su meta y han influido en sus intenciones. En primer lugar, el mayor ayudante de Antonio, y viceversa, es su mujer Mercedes, la otra gran protagonista de esta historia. Mercedes también representa su objeto de deseo, a menudo, tras las crisis que sufre el personaje, su objetivo era recuperar la esta-

bilidad y buena relación con su esposa. Pero también otros personajes como por ejemplo sus amigos del barrio, en concreto Desi, o su hermano Miguel que han intentado estar siempre en los momentos importantes apoyando y ayudando a Antonio a pesar de los baches que haya podido tener su relación. Pero como en todo relato, también existen oponentes en la vida de Antonio, el mayor, aunque casi siempre aparece como ayudante, es Don Pablo que siempre vela por sus intereses, aunque no beneficien a Antonio. Un claro ejemplo sería la trama de Construcciones Nueva York, en la que don Pablo manipula a Antonio haciéndole pensar que “es alguien” para usarlo como cabeza de turco en lo que en verdad era la constructora, una estafa. Podríamos decir de este personaje, utilizando la terminología de Vogler, que Don Pablo ha sido una figura cambiante en la vida de Antonio. Por un lado, ha sido un mentor oscuro y por otro lado un embaucador que ha colocado al personaje en momentos de crisis. Esta doble vertiente de Don Pablo como oponente y ayudante ha colocado al personaje de Antonio directamente en la acción. Don Pablo ha sido un personaje secundario catalizador que demostraba a un inocente Antonio lo duro que es triunfar en el mundo de los negocios, plagado de falsas apariencias e intereses encontrados.

MERCEDES FERNÁNDEZ DE ALCÁNTARA: Mercedes Fernández de Alcántara nació un 4 de agosto de 1930 en Sagrillas, Albacete. Es hija de Rafael Fernández y Herminia López. Mercedes siempre ha sido una mujer muy bella y esbelta. Con tan solo 17 años se casa con Antonio, otro joven de Sagrillas, con el que ha tenido cuatro hijos: Ines y Toni, que nacieron cuando aún residían en el pueblo, y Carlos y María que nacen en Madrid. Su traslado a la capital fue motivado por los deseos de Antonio de prosperar y la mala relación que ella tenía con Doña Pura, la madre de Antonio. A finales de los años 50, la familia se traslada a Madrid junto con la madre de Mercedes, Herminia, que vive con ellos. Ahora, además, es abuela de dos nietos: Antonio Oriol, hijo de Inés y Eugenio, y Santiago, hijo de Toni y Juana.



Mercedes Fernández de Alcántara.

Al comienzo de la serie, Mercedes es, principalmente, ama de casa, aunque colabora a la economía del hogar haciendo labores de costura junto a su madre para unos grandes almacenes. Posteriormente abre una tienda de moda en el barrio junto con su amiga Nieves, “Meyni”. El proyecto empresarial de Mercedes será causa de multitud de riñas con su marido y, de hecho, su madre Herminia le reprocha que deja apartada sus labores como esposa y madre y por eso la familia se va al traste. Aun así, “Meyni” se convierte en una empresa fructífera, y cuando todo parece ir de mal en peor con la estafa de “Construcciones Nueva York”, es Mercedes la que saca adelante a toda la familia. Mercedes comienza a diseñar sus propios vestidos y a venderlos en la tienda. Con Nieves viaja a París para ir a unos desfiles de moda. Allí conoce a Asunción Riaño, una española que desde hace muchos años vive en París, en donde tiene una tienda de ropa. Asunción le da la posibilidad a Mercedes de ampliar el negocio, pero finalmente Mercedes declina este ofrecimiento por cuidar de su familia. Poco a poco, la tienda inyecta nuevas inquietudes a Mercedes que comienza a estudiar para hacerse ella misma cargo por completo de las cuentas del negocio y no solo de la parte creativa del diseño de moda. Así, Mercedes se dispone a estudiar el graduado escolar y posteriormente ir a la universidad.

La buena acogida de los diseños de Mercedes hace que Don Pablo decida invertir en el negocio y ampliar la tienda. Aunque en un principio esta idea no satisface a la protagonista, finalmente acepta y Antonio también comienza a trabajar en la tienda como jefe de ventas y comienza a sentirse amenazado por su mujer. La asociación con don Pablo no da buenos frutos y la empresa acaba quebrando en 1971. Además, es en este año cuando Don Pablo presenta a Mercedes al concurso “La Mujer Ideal”, del que queda finalista. Todas las crisis de Antonio sumadas a esta nueva asociación que poco después se va al traste causan tensiones en la pareja que poco a poco va distanciándose. Antonio cada vez está más ausente y Mercedes descubre que está embarazada de su cuarto hijo. Por miedo a la reacción de su marido, Mercedes decide ocultárselo e irse a Sagrillas a descansar. Cuando Antonio se entera del embarazo en el verano de 1971, deja a Elisa y vuelve al lado de su mujer.

El nacimiento de su cuarta hija, María, provoca que Mercedes tenga que dejar de lado sus negocios para cuidar de su pequeña, pero este solo es un momento de pausa en la vida de Mercedes como empresaria, ya que sus sueños por convertirse en una gran modista e ir a la universidad no cesaran. Tras la quiebra de “Meyni” y el abandono de Don Pablo, Antonio y hasta la propia Nieves que se va a Benidorm Mercedes no deja el mundo de la moda, consigue el graduado escolar, crea su propia marca de costura y se asocia con Bárbara la mujer de uno de los clientes de la imprenta de Antonio, Rafael. Finalmente Mercedes deja la moda cuando Bárbara le plagia los diseños de sus vestidos y los vende por su cuenta. Es entonces cuando en el local de la tienda pone una peluquería unisex junto a Pili, la que ha sido la dependienta de “Meyni” desde siempre.

En su etapa universitaria, Mercedes se convierte en una mujer más comprometida con la política y el feminismo. En la carrera de económicas conoce a Begoña, profesora y amiga a la que ayuda primero en una investigación sobre la figura de la mujer en los 70 y luego escondiendo a su marido durante unos días en su casa a pesar de la oposición de Antonio. También en la universidad conoce a Arturo, un compañero homosexual que además de noche se transforma en Drag-queen, y que acabará siendo uno de los mejores amigos de Mercedes. En 1977, Antonio sufre un infarto al corazón lo que obliga a Mercedes a hacerse cargo de la imprenta junto con su hijo mayor, Toni. Durante este retiro, Antonio empieza a interesarse por la política y además decide comprar un piso en el barrio de Salamanca ya que la Imprenta le ha reportado unas cuantiosas ganancias. Así, Mercedes, vuelve a retirarse del mundo empresarial, aunque sigue conservando la peluquería, y se convierte en una nueva “señora de su casa”. Pero esta aventura de nuevos ricos poco dura y toda la familia tiene que volver a su piso de San Genaro tras perderlo todo con la quiebra del Banco de Granada.

El personaje de Mercedes siempre ha estado en íntima relación con las tramas secundarias de sus hijos. Sobre todo, con las de Inés, por ejemplo, cuando esta se hace adicta a las drogas. Cuando Mercedes se entera de todo este asunto que es el eje central de la temporada 12, toma las riendas del asunto para intentar recuperar a su hija. Pero, quizás, la trama más dramática de toda la serie tiene que ver con el cáncer de mama que la protagonista vive en la temporada 13. Una vez que consigue recuperarse de esta enfermedad Antonio y ella viajan juntos a Venecia, para vivir el viaje de novios que nunca tuvieron. Tras muchos esfuerzos Mercedes se convierte en la primera mujer licenciada e la familia y decide abrir un nuevo negocio de lencería para mujeres que han sufrido una mastectomía a causa del cáncer de mama. Lo que le supone un nuevo desafío y un crecimiento como personaje. Paralelamente, Antonio comienza un nuevo negocio con su hermano y la nueva novia de este. La venta de aceite acaba siendo un problema grave para la familia Alcántara ya que era aceite de colza y provoca enfermedades a

los vecinos del barrio que lo compraron. Así, para alejarse del malestar que reina en el barrio, la familia se va a Sagrillas y deciden abrir una bodega de vino. Tras muchas dificultades el negocio comienza a ir bien. Como decíamos, las inquietudes empresariales de Mercedes han supuesto para Antonio un orgullo y un elemento de crisis con su pareja a partes iguales. Este malestar y competitividad entre ambos se materializa en la infidelidad de Antonio con una periodista especializada en vinos. Tras unos cuantos encuentros románticos Mercedes se entera de la aventura de su marido y decide poner fin a su relación. Esto nace de un conflicto interno resultado de la evolución de los personajes a lo largo de las anteriores temporadas. La infidelidad de Antonio supondrá un cambio radical en el personaje que ve como todo lo que consideraba seguro se tambalea y desaparece. La infidelidad de Antonio divide a la familia y Mercedes va dejando a tras poco a poco su dolor cuando conoce a Lucas, un fotógrafo. Su relación avanza poco a poco pero nunca llega a besarle porque, a pesar de todo, sigue enamorada de Antonio. Y todo puede volver a cambiar, porque cuando Antonio se da cuenta que puede perder realmente a Mercedes y la relación con Paz se rompe, él decide reconquistar a su mujer y tras intentarlo una y otra vez la tragedia les vuelve a unir y comienza a aflorar su amor.

Tras la reconciliación, el negocio de la bodega de Antonio sigue en marcha y Mercedes le ayuda en la gestión. Estando en Sagrillas viendo una película se declara un incendio y la vida de María corre peligro. Antonio la salva, pero sufre un infarto que le obliga a guardar reposo y es entonces cuando Mercedes se hace cargo de la bodega. Todo parece ir bien hasta que Maurín, uno de los socios de la bodega se vuelve loco tras la separación de su mujer y decide secuestrar a Mercedes e incendiar la bodega con ella dentro. Finalmente, Antonio consigue rescatarla. Tras este incidente sus vidas han sido más tranquilas y en el último episodio “La boda de cristal” renuevan sus votos matrimoniales.

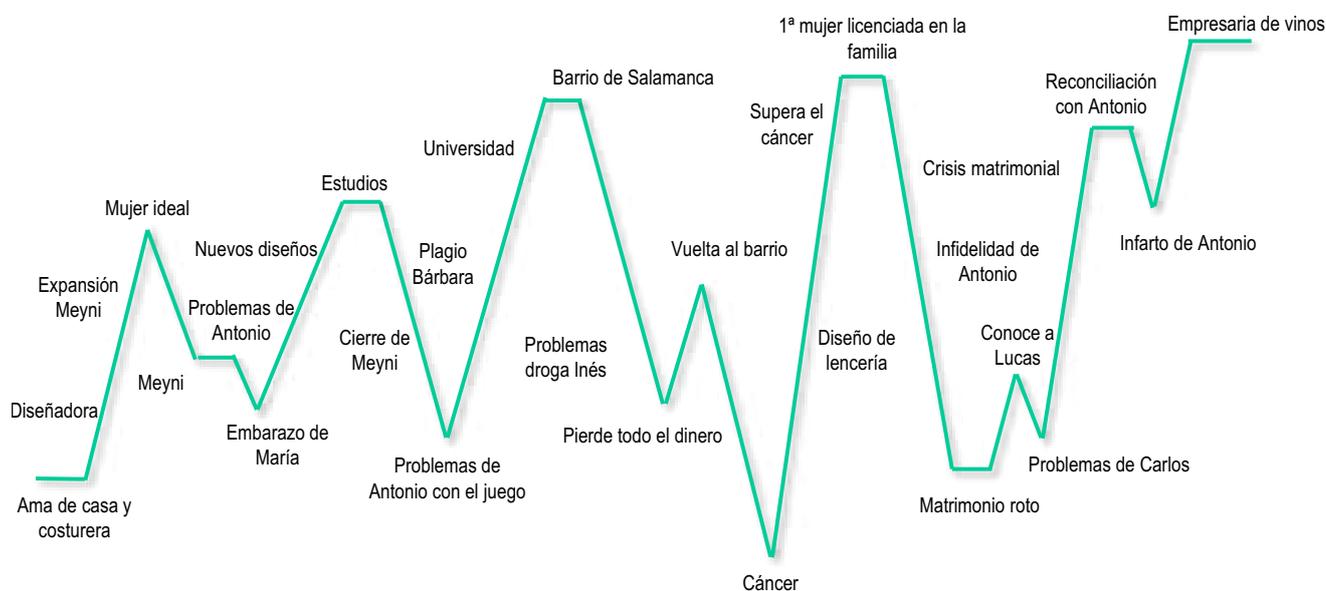


Figura 50: Arco de transformación del personaje de Mercedes Fernández. Elaboración propia.

La evolución que podemos observar del personaje de Mercedes es reflejo de los avances que la mujer vive en los años que refleja la serie, por lo que es un personaje muy dinámico con un arco de transformación radical. Al principio Mercedes Fernández es una mujer más limitada, sumisa, no lleva la contraria a su marido y como le enseñó su madre, doña Herminia, él es el primero. Es tradicional, trabaja en casa cosiendo pantalones junto a su madre como ayuda al sueldo principal que es el de Antonio en el Ministerio. Según progresa la serie ella va descubriendo sus derechos, la independencia que le dan los estudios y el ser dueña de un negocio propio hasta el momento en el que abofetea a su marido creyendo que le es infiel en el capítulo 134 de la 8ª temporada “Tropezar en la misma piedra” o romper su relación con Antonio en la temporada 16 a causa de una infidelidad. Su afán por mejorar, ser una mujer más capaz y decidida que rompe con los clichés de la época hace de Mercedes uno de los personajes más interesantes de la serie ya que se observa un arco de transformación radical en su personalidad. Aunque su motivación principal nunca ha cambiado, su preocupación por el bienestar de su familia, este es el único elemento que nos queda de aquella mujer de 1968 que mostraba la serie en sus inicios: un poco pueblerina a la que casi no se le escuchaba la voz. Ahora es una mujer fuerte y dueña de su vida.

“Su ruptura con el entorno es mucho más llamativa. Ellas rompen con aquella ortopedia del tedio, para todas, el cambio fue enorme”.

(Eduardo Ladrón de Guevara 2012)

En comparación el personaje de Mercedes se mantiene más estable, aunque su evolución a lo largo de los años y los capítulos es mayor que la del personaje de Antonio Alcántara. Su relación con Antonio está llena de altibajos, pero al final siempre permanecen juntos. La mayoría de estas crisis coinciden con los puntos de caída del personaje de Antonio, salvo su enfermedad que es el giro radical que le da el valor a Mercedes para vivir sin importar nada. Los conflictos más habituales de este personaje tienen que ver con las situaciones que se le plantean a excepción de las dos crisis matrimoniales que se convierten en conflictos internos del personaje. Aun así, los conflictos de situación acaban convirtiéndose en conflictos internos ya que le hacen replantearse la perspectiva que tiene sobre el mundo. Por esta razón su evolución es más pronunciada, como ya hemos dicho anteriormente. Es un personaje que no sólo aprende, sino que cambia su personalidad pasando de una mujer vulnerable a una fuerte y segura de sí misma. De esta evolución también surge una doble motivación del personaje, por un lado, esta cuidar de su familia, lo más importante para ella desde el comienzo, pero también poco a poco va queriendo convertirse en una mujer independiente. Su meta no está tan clara en este sentido, como la de Antonio, pero lo especial de este personaje y como está mostrado es ese crecimiento que le va dando razones para luchar y encontrar su meta: triunfar en la vida.

Entre los personajes más importantes en la vida de Mercedes en primer lugar están su madre Herminia, su confidente y en cierta forma mentora, su marido Antonio, que en casi todos los momentos es su ayudante más próximo, y sus hijos, con los que ella adopta el papel de ayudante. Otra de las mentoras más importantes fue Begoña, que la introdujo en una nueva realidad y es el personaje con el que empezó a cambiar más radicalmente mientras estaba en la universidad. Nieves y Clara también son unos personajes importantes en la vida de Mercedes ya que ellas dos son, principalmente, sus confidentes. A lo largo de la historia no hay un antagonista claro de Mercedes, a excepción de Barbara, en la 8ª temporada, que intenta robarle sus diseños.

CARLOS: NARRADOR Y PERSONAJE

Carlos Alcántara Fernández nace el 10 de julio de 1960. Es el tercer hijo del matrimonio Alcántara. En 1968, cuando da comienzo la serie, es un niño de 8 años que pasa el tiempo jugando en un descampado junto con sus amigos de la escuela Luis y Josete, que serán los cómplices de todas sus travesuras. Sus principales objetivos al principio de la serie son lograr que su hermano Toni, al que siempre ha admirado profundamente, no le trate como a un crío y que una niña de su clase, Mayka, se fije en él. La maduración del personaje de Carlos, junto con Josete, Luis o Karina, representa ese paso que España estaba dando en los años que cuenta la serie.

“Esos tres niños que salían en “Cuéntame”, que tenían 7 años para 8 cuando empezó la serie salen un poco de aquella lectura mía de juventud. A mí me marcaron mucho y sí que es cierto que a la hora de crearlos sí que pensé en esos niños que eran Guillermo Brown, El Rojo, Violeta Isabel... estos son en gran medida los personajes que aparecen en Cuéntame”.

(Eduardo Ladrón de Guevara, 2012)

Las primeras temporadas las tramas relacionadas con Carlos y sus amigos actúan más como desahogo cómico que como tramas dramáticas, por lo que sus tramas son siempre autoconclusivas. En 1971 se inicia su preadolescencia cuando vea a su prima Paquita duchándose. A partir de este momento las inquietudes de Carlitos se dirigen hacia el sexo contrario y comienza a ser cada vez más consciente de lo que sucede a su alrededor tanto en su familia como en la sociedad. Tal y como sucede ahora con el personaje de María, su hermana menor, Carlos siempre buscó la aprobación de su hermano mayor, Toni. Siguiendo la estela de Toni, Carlos se interesa por la política desde pequeño, por ejemplo, cuando se declara seguidor de Mao Tse-Tung cuando tiene 16 años.

Las tramas amorosas y los conflictos con sus amigos son los temas más importantes que se tratan desde este personaje. Carlos ha ido creciendo en la serie y a través de sus ojos los guionistas muestran el cambio de sociedad. Entre los personajes más importantes que están alrededor de este personaje hay que resaltar a sus amigos del barrio, sus mayores ayudantes y aliados: Josete, Luis y Karina, con la que mantiene una relación amorosa. Por otro lado, se encuentra Felipe y Arancha. Estos personajes representan el lado oscuro del personaje. Arancha es una figura cambiante que juega a dos bandas con el amor de Carlos y Felipe, y se muestra así casi desde el principio. En cambio, Felipe se muestra como un amigo y acaba siendo su antagonista. Los dos luchan por el amor de Arancha y Carlos acaba pagando las consecuencias de los actos de Felipe y yendo a la cárcel por su culpa.

El personaje de Carlos, sin ser el protagonista de la historia, cumple una función muy importante entre todos los personajes principales. La narración de “Cuéntame...” se vertebra inicialmente a partir de la evolución que el más pequeño de los Alcántara vive. Esto se puede interpretar como una metáfora de la maduración colectiva que en aquellos años vivió la sociedad española, que pasaba de un régimen dictatorial a otro democrático. Cada capítulo comienza y acaba con una reflexión del Carlos adulto que introduce a la audiencia lo que se estaba viviendo en aquellos momentos desde la perspectiva que da el tiempo. También interviene durante el episodio para explicar situaciones concretas. Por esta razón “Cuéntame...” es una gran analepsis. Carlos es un personaje de equilibrio como personaje principal y narrador ya que esta doble vertiente del personaje permite a los guionistas contextualizar mejor los acontecimientos históricos y la situación social que se ve en cada episodio.

“Cuéntame... tiene una ventaja y es que tiene una voz desde el presente, que es la de Carlos adulto. Entonces Carlos Adulto puede explicar esa actitud, justificar la trama y ponerla en situación”.

(Alberto Macías, 2012)

Según Genette, este tipo de narrador sería el que conocemos como narrador autodiegético, protagonista de la historia que cuenta y conocedor de los sentimientos, miedos y deseos del resto de personajes. La omnisciencia que presenta este narrador, ya que conoce todo lo que ha pasado, aun no estando presente, no es tal, ya que casi la totalidad de sus intervenciones son para hablar de sus sentimientos. Pero cuando se refiere a otras historias en las que él no estaba se justifica en la trama como si fueran historias que con los años le han ido contando y que completa con sus vivencias. Por otro lado, este narrador autodiegético utiliza una voz distinta a la del personaje de Carlos, lo que facilita la diferenciación entre sus dos funciones dentro de la historia.

“Miguel Ángel tiene la edad de Carlos adulto y su intención era contar su infancia, en principio en Valencia. [...] Por eso como en un principio había esa mirada de alguien concreto hacia el pasado, pues es la mirada de Miguel Ángel. Es un recurso que estaba bien y podía permitir esa justificación de cosas que estaban ocurriendo, para traer al presente cosas del pasado”.

(Alberto Macías, 2012)

El uso del narrador puede observarse en este inserto de la voz en off de Carlos adulto hablando sobre sus sentimientos hacia Karina en el capítulo 192:

67 INT. DORMITORIO CARLOS – TARDE

67

CARLOS ESTÁ SENTADO EN LA CAMA, VIENDO FOTOS DE KARINA.

CARLOS ADULTO OFF

Me quería morir, que me tragara la tierra. No sabía si Karina había sucumbido a los encantos del imbécil de Martin, pero si no lo había hecho aún, después de mi actuación de esa tarde, le iba a faltar tiempo para caer en sus brazos cuando volviera a Londres.

CARLOS SE LEVANTA Y SE SIENTA A SU MESA PARA ESCRIBIR.

CARLOS ADULTO OFF

Aquello parecía una novela por entregas en la que yo era el tonto, el feo, y desde luego, el que más sufría. Pero no podía rendirme. Tenía que intentar arreglar las cosas antes de que fuera demasiado tarde.

Fragmento del guión original del capítulo 192 de Cuéntame cómo pasó.

TRAMAS Y PERSONAJES

La serie comienza en abril de 1968, cuando una familia de clase media que vive sin demasiados lujos compra su primer televisor. A partir de este momento las referencias a la televisión como por ejemplo noticias, series o programas como el “Un, dos, tres” serán un recurso muy utilizado. Incluso supondrá alguna trama como por ejemplo la de Françoise como azafata del “Un, dos, tres” o Carlos cuando piensa que algunas series como “Los Visitantes” pueden convertirse en realidad. A lo largo de diecisiete temporadas, “Cuéntame cómo pasó” ha desarrollado infinidad de tramas que han llevado a la familia Alcántara a situaciones extremas. La estafa de Construcciones Nueva York, la ludopatía de Antonio, la adicción a la heroína de Inés, el cáncer de Mercedes o la infidelidad han supuesto un reto cada vez mayor para el equipo de guión.

“Nosotros hemos tenido tres tramas que han estado a punto de matarnos, digo al equipo de guión y especialmente a mí como responsable. El primero fue la trama de Antonio Alcántara con la ludopatía. Eso resultó una incomodidad enorme para Imanol, no lo veía claro. Afortunadamente la audiencia respondió muy bien. Lo segundo fue la adicción de Inés, eso fue durísimo porque teníamos todos mucho miedo, pero sobre todo los actores. Los actores son personas más inseguras porque son los que dan la cara, los que más y mejor conocen al personaje que interpretan y además la actriz que lo encarnaba era nueva. El perfil del personaje es ese, una mujer insegura en busca de cosas, correspondía a una persona que se puede quedar enganchada de la droga. Luego teníamos el gran problema de la actriz. Ella aceptó esa trama y lo hizo muy bien, fue un éxito. Por último el gran problema es el del cáncer de Mercedes”.

(Eduardo Ladrón de Guevara, 2012)

Cuando se planteó en un primer momento la serie el final natural iba a ser la muerte de Franco, y así lo ha manifestado el responsable de los guiones de la serie, pero habiendo superado ya esa fecha se plantea una incógnita en el futuro. ¿Será el final acorde con el nivel que ha mantenido la serie a lo largo de estos años?

“A mí me parece que es requisito sin equanum encontrar un final perfecto, redondo, para esta serie. Por eso me parecería lamentable, me parece tristísimo que la serie acabase abruptamente por culpa de una decisión de la administración. Espero que no sea así, y que aun tengamos tiempo de decir telón, telón final, con coherencia, porque nos hemos dejado media vida en esto y la verdad es que le hemos puesto cariño y mucho esfuerzo.”.

(Eduardo Ladrón de Guevara, 2012)

Tratándose de una serie de televisión la estructura narrativa en tres actos que se utiliza en el cine no es tan clara. Las tramas se solapan unas con otras y el personaje llega a ser más importante que la trama en sí. A la hora de construir este entramado Eduardo Ladrón de Guevara nos explicó que lo más importante a la hora de plantearse la nueva temporada es que los personajes de Antonio y Mercedes deben estar implicados en las tramas principales en las que no están directamente relacionadas con ellos.

“Lo que sí se de la serie es que va de la familia Alcántara, que esto tiene unos protagonistas y no me puedo sacar de la manga otro protagonista. Y además también sé que las grandes tramas de los personajes que no son ni Mercedes ni Antonio, esas grandes tramas interesan en la medida que afecten a Antonio y a Mercedes. Por ejemplo, la drogadicción de Inés, bueno uno se

mete en esto porque afecta al matrimonio. Esta es la directriz básica de la serie. Esto es muy cómodo”.

(Eduardo Ladrón de Guevara, 2012)

Habitualmente las tramas principales suelen ser de Antonio y Mercedes, las secundarias corresponden a los otros personajes principales, es decir, los hijos o el hermano de Antonio, Miguel. Cuéntame... trabaja con tramas de largo recorrido que suelen aguantar por lo menos cuatro o cinco episodios.

“La temporada pasada cuando contamos el cáncer de Mercedes, se desarrolló en seis episodios. Hay como unas etapas, nosotros nos documentamos sobre cómo es el proceso y lo que hicimos fue plantear esos pasos en 4 ó 5 capítulos que eran autoconclusivos.”.

(Alberto Macías, 2012)

En las tramas principales que son las que más peso y duración tienen, suelen colocar un giro argumental en cada episodio y así van haciendo evolucionar la historia. Luego hay otras tramas que se concluyen en el mismo episodio en el que empiezan, como son por ejemplo las del personaje de Carlos Alcántara en las primeras temporadas, cuando es pequeño. En las últimas temporadas, a partir de que Carlos ya es más mayor y tiene sus propias tramas secundarias más largas, las tramas autoconclusivas suelen ser para otros personajes secundarios como por ejemplo los vecinos del barrio u otros amigos del matrimonio que tienen tramas con mucho menos peso y que pueden finalizar en un capítulo o alargarse máximo dos o tres. En el siguiente gráfico se observa como se organizaron las tramas durante la temporada cinco.

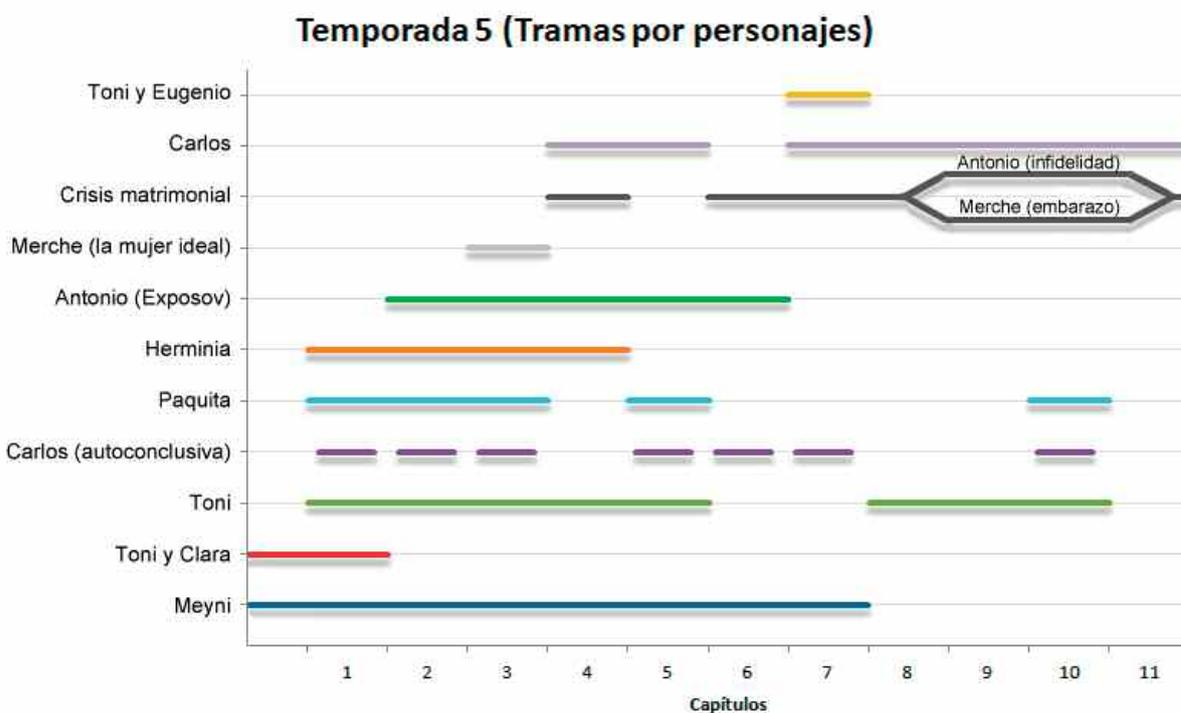


Figura 51: Temporada 5 Cuéntame cómo pasó. Distribución de las tramas según el personaje. Elaboración propia.

ANÁLISIS CAPÍTULO 210: “EL DESENCANTO”

SINOPSIS Y TRAMAS TEMPORADA 12.

SINOPSIS: En esta temporada todo lo que había conseguido anteriormente Antonio lo pierde. Es destituido de su puesto como director general por una huelga de funcionarios del ministerio. El dinero de la venta de la imprenta también lo pierde cuando quiebra el Banco de Granada. En el terreno político, Antonio no sólo es destituido de su puesto, sino que es apartado del partido. Junto con su hermano decide fundar su propio partido para presentarse a las elecciones municipales de su pueblo y es en ese momento cuando decide abandonar la política definitivamente. Como curiosidad, es en Sagrillas, cuando conoce a Ernesto Ochotorena y empieza a interesarse por la política, y es en Sagrillas donde decide poner fin a ese breve sueño.

La trama de Inés esta temporada es la **trama principal**, poco a poco va involucrando a todos los miembros de la familia. Inés comienza a trabajar en un bar de una amiga suya de Argentina, Cecilia, y allí conoce a Jaime Echevarría, un músico que algunas noches toca en el bar y que la introduce en el mundo de la heroína. Ella se desentendiende de Oriol y su hermano Toni descubre en lo que está metida. Toni decide no contar nada a su familia para no preocuparles, pero tras las idas y venidas de Inés que nunca está en casa y la repentina visita de Eugenio, que preocupado por Inés, se presenta en Madrid, Mercedes acaba por enterarse de todo y decide tomar las riendas del asunto. Antonio tardará más en saber en qué situación está su hija. Todos se lo ocultan preocupados por la angina de pecho que padeció el año anterior. A la vuelta de Sagrillas, cuando decide dejar la política, se entera de que su hija se ha fugado con Jaime y lo que es peor, que es heroinómana. Inés decide dar un cambio a su vida y dejar las drogas cuando Jaime muere de sobredosis. Toni que está pendiente de su hermana a todas horas comienza a salir con Cecilia, con la que se va a vivir a Roma al final de la temporada. Carlos, por su parte, se inscribe en el servicio militar voluntariamente y deja su relación con Karina. En su nuevo barrio conoce a Felipe, con el que coincide también en el cuartel y del que se hace muy amigo. También conoce a Arancha con la que en esta temporada tiene alguna relación esporádica. El final de la temporada abre una nueva trama que será la causa de las tramas de la temporada 13. Tras la venta de la imprenta Antonio ingresa el dinero en el Banco de Granada y este quiebra dejando a los alcantara nuevamente arruinados. Así se pone punto y final a su breve vida como nuevos ricos y esto les obliga a empezar de cero otra vez en su barrio, San Genaro.

La temporada 12 de *Cuéntame...* es una de las temporadas más diferentes. Debido a la nueva posición política de Antonio surgen a su alrededor numerosos personajes secundarios de masa que denotan esa importancia recién adquirida por el protagonista y que desaparecen en el momento que él es apartado del partido. Lo interesante de esta temporada también es su organización. Como se aprecia en el siguiente gráfico la trama principal de la temporada gira en torno a la adicción de Inés a la heroína. No es habitual en la serie que las tramas principales tengan como protagonista a un personaje principal que no sea Antonio o Mercedes, sin embargo, en esta ocasión el peso lo lleva Inés y no es hasta pasada la mitad de la temporada cuando el resto de personajes se unen a ella. El capítulo escogido para su análisis corresponde a este momento. Cuando la situación de la hija mayor de los Alcántara ya no puede ser ocultada se revela a Mercedes que toma el control. Durante toda la temporada este personaje protagonista tampoco ha tenido una trama propia, simplemente se ha ido preparando al personaje para este momento. El guion íntegro del capítulo 210 “El desencanto” puede ser consultado en los archivos adjuntos.

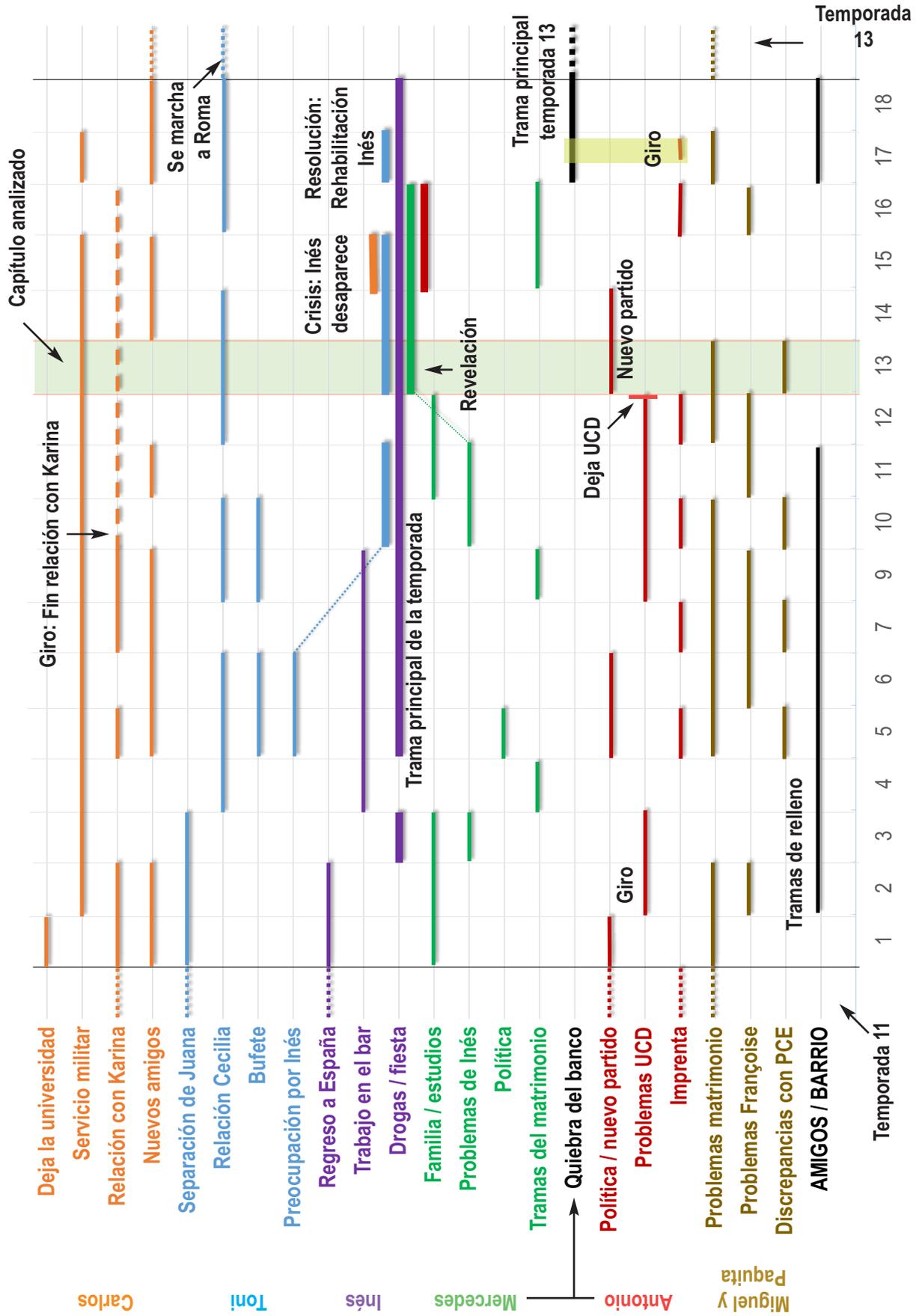


Figura 52: Desglose de tramas temporada 12 Cuéntame cómo pasó. Elaboración propia.

ANÁLISIS CAPÍTULO 210: “EL DESENCANTO”.

SINOPSIS: Sin el trabajo en el Ministerio y sin las obligaciones del partido el que ha sido relegado a un segundo plano, Antonio no sabe cómo ocupar tanto tiempo libre, por lo que decide formar junto a su hermano un nuevo partido político para presentarse como alcalde a las elecciones municipales de su pueblo, Sagrillas. Miguel accede a ayudar a Antonio con su plan ya que él se ha desilusionado del Partido Comunista que le ha echado una reprimenda porque Françoise ha salido en una portada de Interviú. Por otro lado, Miguel no lleva nada bien que su hija Françoise se dedique ahora al mundo del espectáculo, y más aún que se relacione con un productor que es casi de su misma edad. Este capítulo es importante porque Toni no puede seguir ocultando el problema de Inés. Recibe la visita de Eugenio que está preocupado por los cambios de actitud de Inés y al final se acabará enterando hasta Mercedes que, aunque conmovida, sacará fuerzas para ayudar a su hija. Todos deciden ocultárselo a Antonio que está inmerso en su nuevo proyecto. Carlos se pasa el día pensando en Karina, pero cuando la ve siempre acaban discutiendo. Ella se va de vacaciones con su profesor, con el que tiene una relación, pero de camino a Valencia tienen un accidente. Josete y Carlos que se enteran y van con la madre de Karina a buscarla y allí se enteran de que en realidad el profesor está casado.

DESGLOSE DE TRAMAS:

Trama 1: Antonio, apartado de la política decide fundar su propio partido político para presentarse a las elecciones municipales de Sagrillas.

Trama 2: Esta es la trama que vertebra la temporada, Inés y su adicción a la heroína. En este capítulo su madre descubre su problema.

Trama 3: Pili está enamorada del chico que vende los cupones de la lotería.

Trama 4: Françoise sale con un productor de cine que le dobla la edad.

Trama 5: Miguel se desencanta con el Partido Comunista.

Trama 6: Carlos sigue enamorado de Karina y esta se va de vacaciones con su profesor. La trama 6 se une con la 4 en el minuto 68, cuando Carlos se encuentra con su prima Françoise en el mismo hospital en el que está ingresado el profesor y se vuelve en el coche con ellos.

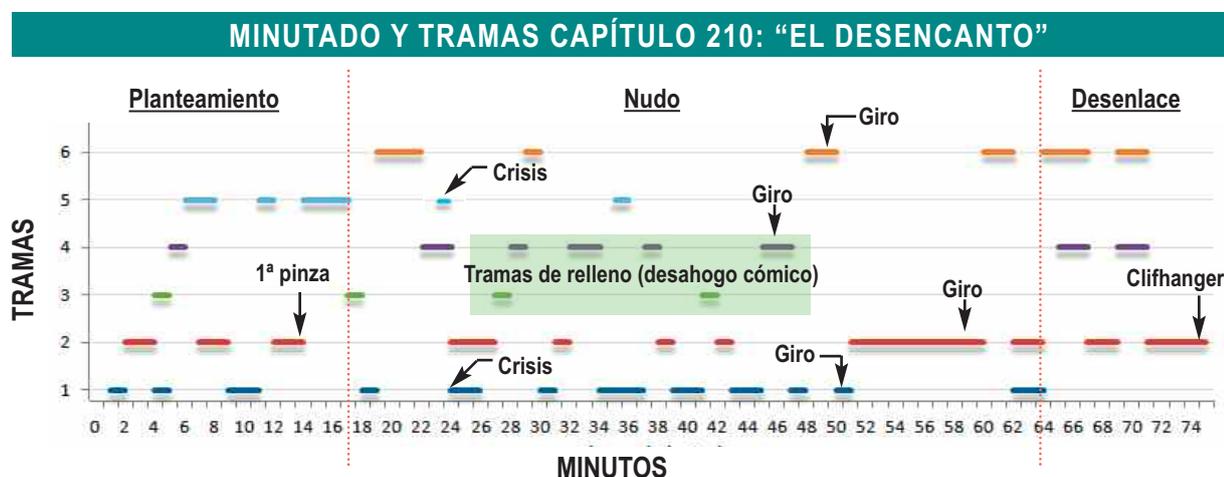


Figura 53: Desglose de tramas capítulo 210: “El desencanto”. Elaboración propia.



Fotogramas primera parte del capítulo 210: "El desencanto".

El capítulo comienza con un Antonio Alcántara despreocupado, ajeno a la situación que vive su hija Inés y en cierta forma aburrido por no tener ya su puesto como Director general en el Ministerio de Agricultura. Mercedes tampoco sabe nada y mientras esta en su peluquería habla con Toni, el único que tiene conocimiento de lo que está pasando Inés. Las dos tramas secundarias que completan este capítulo comienzan en la peluquería. Por un lado, Pili hablando de su nuevo amor, un vendedor de lotería del barrio, y por otro lado Françoise que tiene una cita con un productor de televisión. Por otro lado, se inicia una segunda trama relacionada con Antonio. Pronto serán las elecciones y como Antonio está fuera del partido decidirá formar uno nuevo junto a su hermano Miguel y a Pepe, su chofer. Miguel es avergonzado por el Partido Comunista por tener una hija que sale en la portada de *Interviú* y decide embarcarse en esta aventura con su hermano. Esta trama es una excusa para mantener al personaje de Antonio alejado de la problemática de Inés. El primer punto de giro de este capítulo llega con Eugenio y su visita sorpresa a Toni. Aun son sólo sospechas, pero Toni lleva ya unos capítulos haciéndose cargo de su sobrino porque Inés desaparece y siendo consciente de su secreto. Poco después vemos a Inés junto a su novio Jaime en un poblado comprando y consumiendo heroína. Este primer giro prepara al espectador para lo que se avecina a partir de ahora. Con el descubrimiento de la adicción de Inés y el desencanto con el partido que tienen Antonio y Miguel acaba el planteamiento del capítulo.

El cambio de acto se marca mediante el uso de música diegética que une la escena de Inés y Jaime yéndose al chalet de la sierra de la familia de Jaime a consumir la heroína con la de Miguel recibiendo la noticia del enfado del Partido Comunista por las acciones de su hija. Esta trama de Miguel pronto se une a la de su hermano Antonio que desea formar un nuevo partido en su pueblo, Sagrillas. En este segundo acto continua la trama de Carlos que arrastra de capítulos anteriores. Su relación con Karina terminó, pero él sigue enamorado de ella y sabe que ella ha comenzado una relación con su profesor de literatura de la universidad. Los celos de Carlos se hacen más patentes mediante la intervención del narrador explicando cómo se sentía en aquel momento. Las tramas de Miguel y Antonio comienzan a aproximarse y queda patente mediante un montaje en paralelo de ellos dos sin poder dormir y rompiendo sus carnets de los partidos, UCD y PCE. Los minutos centrales del capítulo desarrollan las tramas de relleno de Pili y Françoise y las conversaciones entre Antonio Miguel y Pepe para formar el nuevo partido político que se presentaría a las elecciones en Sagrillas. Estas tramas tienen todas un giro argumental justo antes de dedicarle los minutos finales de este acto a la trama de Inés. El



Fotogramas primera parte del capítulo 210: "El desencanto".

productor con el que ha salido Françoise tiene un infarto, Carlos se entera que Karina ha sufrido un accidente de coche y Antonio, Miguel y Pepe fundan el nuevo partido, Unión Revolucionaria Manchega. Mientras tanto, la trama de Inés con Jaime sigue en paralelo a la de Toni y Eugenio que están preocupados por ella porque no saben dónde está.

Como decíamos, la trama de Inés se queda prácticamente en stand by hasta prácticamente el final de este segundo acto, cuando se produce la gran crisis de este episodio y de la temporada. Mercedes sube a su antiguo piso, donde ahora viven Inés y Toni, y se encuentra con Eugenio, lo cual le desconcierta. Al no ver a Inés empieza a sospechar y preguntar sobre lo que está ocurriendo hasta que por fin deciden contárselo. Mercedes se vuelve loca y no sabe qué hacer, decide ir a buscar a su hija donde venden la droga, pero Toni la para. Entonces Mercedes vive un momento de crisis, se mete en la habitación de su hija y mira las cosas que hay a su alrededor hasta que ve unas fotos antiguas de cuando su hija era pequeña y acto seguido encuentra la jeringuilla de heroína en su bolso. En este momento todas las suposiciones se hacen realidad y Mercedes rompe a llorar. Entonces es cuando Inés regresa a casa, colocada y aparentemente feliz, sin ser consciente aun de que todos ya conocen su secreto. Ante las preguntas de su madre, Inés intenta disimular y seguir ocultando su adicción y se enfrenta a su hermano hasta que su madre le levanta la manga y deja al descubierto los pinchazos que tiene en el brazo producto del consumo de heroína. Esta escena, y con ella el segundo acto, concluye con la llegada de Antonio a la casa que no sabe nada y todos se lo ocultan por los problemas de corazón que tiene. Antonio, ajeno a todo el drama se alegra de ver a Eugenio y cuenta a su familia sus planes políticos de futuro.



Fotogramas escena giro argumental en la trama principal del capítulo 210: "El desencanto".

El desenlace del capítulo comienza con la trama de Carlos, sincerándose con Karina y diciéndole que ha aceptado su relación con Bernardo, el profesor de literatura, pero entonces Karina se entera que Bernardo está casado y decide dejar la relación en ese momento. Françoise que estaba en el mismo hospital que Carlos, debido al ataque que le había dado al productor tras mantener relaciones sexuales con ella, regresa al barrio con ellos. Inés sigue sin reconocer que es consumidora habitual de heroína. Mercedes decide tomar las riendas del problema de Inés. La deja en casa encerrada hasta que ella se entere de cómo puede curarla de la adicción. Hace responsable a Toni de la vigilancia de su hermana y ella se marcha con la jeringuilla que había encontrado en el cuarto de Inés. Los últimos minutos son una batería de imágenes mostrando a cada personaje al final de cada trama acompañadas de la voz en off de Carlos narrador uniendo la ficción de los Alcántara con la situación social y política de

aquel año y una canción de Los Chunguitos, “Me quedo contigo”, por debajo de las voces y uniendo todas las escenas. El final del capítulo es un cliffhanger que adelanta lo que será el eje central del capítulo. Inés sufre una crisis debido al mono que le produce no consumir heroína y su hermano llama a su madre porque no puede controlarla. A través del teléfono Mercedes oye a su hija gritar y cuelga para ir corriendo a ayudar a su hija.



Fotogramas final del capítulo 210: “El desencanto”.

RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES.

ANTONIO Y LA POLÍTICA: Esta relación de deseo que se establece entre el sujeto (Antonio) y el objeto (en este caso la política) está presente no solo en esta temporada, sino también en la anterior. Tras el varapalo que se lleva el protagonista al ser relegado de su puesto en el ministerio, en este capítulo decide emprender una nueva aventura en busca de su meta, el objeto de su deseo, ser alguien en la política. Esta empresa la decide comenzar junto a sus dos ayudantes: Miguel y Pepe.

ANTONIO Y PEPE: Pepe se convierte en el principal ayudante de Antonio en esta temporada. Esta junto a él en cada momento sirviéndole de chofer, consejero y amigo. El personaje de Pepe es un auxiliar o ayudante parcial ya que no encarna todas las funciones principales de los ayudantes universales.

ANTONIO Y MIGUEL: Los dos hermanos viven una relación de comunicación como sujeto y auxiliar universal que es recíproca. Miguel cumple todas las funciones que se le presuponen a este tipo de personaje desplazamiento del héroe en el espacio, la reparación de la fechoría o la carencia, el socorro durante la persecución y la transfiguración del héroe. En este caso en concreto también es la llave que abre la puerta de Antonio hacia la formación de un nuevo partido por lo que podemos considerar a Miguel, además de ayudante, donante.

ANTONIO Y MERCEDES: No solo en este capítulo sino a lo largo de toda la serie, esta relación recíproca entre ambos se basa en una ayuda incondicional y universal.

MERCEDES, EUGENIO, TONI E INÉS: Esta relación es de conflicto. Aunque Mercedes, Eugenio y Toni desean ayudar a Inés, ella percibe su interés como una amenaza por lo que lucha e intenta engañar a estos tres personajes. En realidad, la relación de conflicto se establece entre Inés y las drogas, que de forma metafórica son el verdadero

agresor. Por tanto, en este punto podemos considerar que Mercedes ejerce, de alguna forma, la función de mandatario al tomar las riendas de la situación de su hija.

INÉS Y JAIME: Entre ambos se establece una relación de deseo y comunicación. Jaime es el personaje de interés romántico de Inés y además es el que le proporciona las drogas, por lo que podríamos considerarlo una especie de donante, pero en sentido negativo.

CARLOS Y KARINA: Karina ha sido el objeto de deseo de Carlos durante muchas temporadas. En esta temporada su relación se rompe y Carlos pasa a sufrir celos por la nueva vida de su amada. Todos estos celos dan un giro cuando se entera que Karina ha sufrido un accidente.

CARLOS Y JOSETE: Esta pareja de personajes también tienen una relación de comunicación. Josete cumple la función de ayudante universal. Es el mejor amigo de Carlos y a pesar de los altibajos que sufre su relación siempre está en los momentos claves del protagonista.

HERMINIA: Herminia cumple la función de confidente. Consuela a Carlos por su desamor y ayuda a Mercedes, aunque el personaje no sepa muy bien que está pasando.

FRANÇOISE Y LA FAMA: Tal y como pasa con Antonio y la política, la meta principal de Françoise durante esta temporada es llegar a ser famosa por lo que se presta a coquetear y tener relaciones íntimas con un productor mucho más mayor que ella. Esta relación de deseo se trunca cuando él muere y ella ve desvanecerse su sueño.

PILI Y EL LOTERO: EL lotero es el personaje de interés romántico para esta trama de relleno que protagoniza Pili. Es una trama con muy poco peso, pero aun así se establece una relación de deseo entre ambos personajes que acaba en rechazo.

MÚSICA.

A_ LA CABECERA DE LA SERIE: Cada temporada se va modificando. En la cabecera se entremezclan imágenes de archivo del año al que corresponde, en este caso 1978, e imágenes de la serie como, por ejemplo, Carlos de pequeño tocando el agua y pasando a un Carlos ya adulto. Además, vemos más imágenes de los personajes principales y secundarios más recurrentes con un efecto cromático que recuerda a los años finales de los 70. Todas estas imágenes están acompañadas una versión de la canción Cuentéame cómo pasó realizada por Alejo Stivel. Que la cabecera se modifique y se versione por cantantes y grupos según el año o la época en el que se encuentra la serie supone una significación de la imagen mediante la música que se encarga de contextualizar la acción que se desarrollará en el capítulo.



Fotogramas cabecera temporada 12.

B_ MÚSICA DIEGÉTICA Y EXTRADIEGÉTICA: En este capítulo no se utiliza demasiado la música diegética. Sí encontramos momentos con música extradiegética que sirven como separación entre los actos o como intensificación de determinadas escenas como Inés consumiendo heroína. Uno de los usos de la música extradiegética en este episodio es la escena donde Mercedes se entera de la adicción de su hija. Mientras vemos al personaje en la habitación de su hija escuchamos Help me make it through the night de Kris Kristofferson, una canción de 1970 que habla sobre la desesperación, la tristeza y la soledad. Esta canción hace referencia a la sensación que está viviendo el personaje de Mercedes “Yesterday is dead and gone and tomorrow's out of sight. And it's sad to be alone. Help me make it through the night”. Por tanto, además de intensificar la escena, esta canción le da significado a la imagen y los sentimientos de Mercedes.

LAS IMÁGENES.

A_ IMÁGENES DE ARCHIVO: Una de las características que ya hemos mencionado de Cuéntame es su uso de imágenes de archivo como recurso contextualizador de las tramas de cada capítulo. Al inicio de cada episodio la voz en off del narrador explica la situación social y económica, su voz va acompañada de una serie de planos analíticos que acaban uniéndose con la ficción mediante una relación espacial. Como se aprecia en este capítulo, el narrador ilustra la moda por el deporte en España con imágenes de gente corriendo por el parque y lo une a los jubilados que pasan en rato en el mismo lugar. Esto sirve de percha para situar a Antonio, que recientemente ha sido despedido de su puesto de director general en el Ministerio de Agricultura y ahora pasa las horas muertas jugando a la petanca.



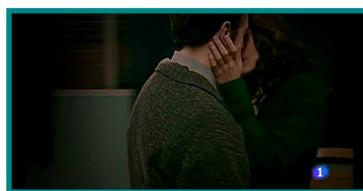
Fotogramas uso de imágenes de archivo. Capítulo 210.

B_ USO DE LA LUZ Y EL COLOR: UEn este capítulo de Cuéntame... encontramos ejemplos muy interesantes del uso de la luz y el color. La iluminación en este caso es vital para ilustrar y enriquecer las escenas más dramáticas de la trama de Inés y las drogas. Mediante escenas muy poco iluminadas o con luz lateral vemos a Inés sufrir junto a su madre al final del capítulo lo que destaca el dramatismo de este momento. Gracias al uso de esta iluminación lateral están presentes sombras proyectadas de los personajes que pasan de uno a otro plano. El resto del capítulo utiliza una luz suave, bastante neutral que no aporta ningún dramatismo extra a las tramas.



Fotogramas ejemplo de la iluminación. Capítulo 210.

En cuanto al cromatismo destaca el contraste que hay entre las escenas de Inés y Eugenio al final del capítulo cuando ambos recuerdan desde la tristeza cómo fueron sus primeros besos. Las escenas del presente diegético están basadas en colores cálidos (naranjas y rojos), en contraposición a las escenas del pasado que están en colores más fríos y oscuros (sobretudo verdes). Este contraste enfatiza lo que fue y ya no existe y el presente. Aunque nos encontremos con colores cálidos asociados al personaje de Inés, la elección de estos colores no es por ella sino por el tono general de la temporada. Ella en cambio viste con colores oscuros que reflejan su estado. El uso de una paleta de colores más bien cálida en todos los escenarios de esta temporada (el bar, la casa de los Alcántara en San Genaro, la peluquería) apelan a un sentimiento de victoria y positividad que domina prácticamente toda la temporada y que se confronta al final de esta en la que los Alcántara pierden todo su dinero. Por otro lado, también es importante señalar las graduaciones tonales que inspiran tranquilidad en la nueva casa de los Alcántara y en la vestimenta de Mercedes hasta que se entera del problema de su hija que cambia a tonos más fuertes como el rojo que representa enfado o ira en este caso.



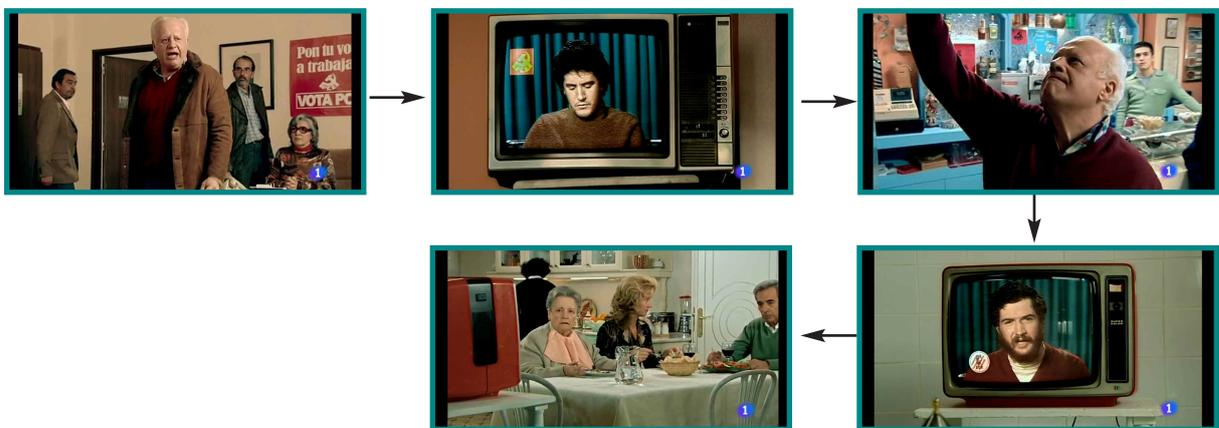
Fotogramas sobre el uso del color. Capítulo 210.

MONTAJE.

Cuéntame... está montada básicamente por **relaciones espaciales y secuencias narrativas alternas** que conforman un **relato singulativo** que avanza de forma **cronológica** hacia el presente, por lo que no se usan alteraciones temporales a excepción de los **insertos explicativos en voz en off** del narrador, algún **recuerdo** que se muestra en colores opuestos (de rojos y naranjas se pasa a verdes oscuros) al final del capítulo cuando Inés y Eugenio recuerdan cuando se conocieron, y las **elipsis entre secuencias**. Estas elipsis son solventadas, por ejemplo, manteniendo una **relación temática**. En la escena donde Miguel se enfada con el PCE existe un salto temporal que nos coloca en el bar de Miguel, mientras ven la televisión y aparece un miembro del partido dando un discurso. El primer plano a la televisión del bar nos sirve para cambiar de tiempo mediante una elipsis y de escenario e introducir la nueva trama de Carlos que está ayudando a su tío en el bar y continuar con la trama de relleno de Pili y su nuevo amor. Y siguiendo con la misma temática y el mismo recurso, a través del primer plano de una televisión donde habla un hombre sobre política, la trama pasa a la casa de los Alcántara en la que aparece Antonio que ha sido recientemente expulsado del partido. Mediante este recurso se unen las dos tramas que a partir de ahora desembocaran en una nueva: la creación de un nuevo partido en Sagrillas. También se hace uso del montaje en paralelo entre las tramas de Antonio y Miguel cuando ambos destruyen sus carnets del partido. El último tipo de **montaje** que utilizan en este capítulo en concreto es **mediante la música**. A partir de una canción, “*Me quedo contigo*” de Los Chunguitos, se unen los finales de todas las tramas. Por lo general, las **secuencias son sintéticas** que utilizan el **plano contraplano y el travelling** para pasar de una trama a otra que se encuentra en el mismo escenario.



Fotogramas montaje a partir de las relaciones espaciales entre las tramas. Capítulo 210.



Fotogramas montaje a partir de relaciones temáticas entre las tramas. Capítulo 210.

EN CONCLUSIÓN

Cuéntame es una de las dramedias más populares que están actualmente en antena. Su éxito se debe a la identificación de los espectadores con las tramas y los personajes de la serie gracias a la narrativa histórica que es la base de la ficción. Por un lado, el uso de acontecimientos históricos en las tramas y, por otro lado, la cuidada ambientación con la que se han creado todos los espacios hace saltar el resurte de la memoria y el recuerdo de muchas generaciones que se sientan frente al televisor para vivir la historia de los Alcántara. el narrador personaje apoya esta evocación de la reciente historia de España que con su voz desde el presente personifica al espectador y sirve de personaje de equilibrio en las distintas tramas que en ocasiones pueden resultar polémicas.

ENLACE WEB A LA TEMPORADA 12 DE CUÉNTAME CÓMO PASÓ:

<http://www.rtve.es/television/cuentame/temporada-12/>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-12-capitulo-211/1013634/>

-En el **anexo 2** se puede consultar las entrevistas íntegras a Eduardo Ladrón de Guevara y Alberto Macías.

-En los archivos adjuntos a esta tesis (**anexo 3**) se puede consultar el guion íntegro del capítulo 210 y otros materiales de apoyo de la serie como los fragmentos del capítulo mencionados en el análisis.

7.3.2 LOS SERRANO

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	LOS SERRANO	
Formato	Serie dramedia	
Género	Familiar, humor, drama, romance	
Cadena	Tele 5	
Primera emisión	22 de abril de 2003	
Última emisión	17 de julio de 2008	
Temporadas	8	
Numero de capítulos	147	
Duración de los capítulos	60 minutos	
Horario de emisión	Martes, miércoles o jueves entre las 22:00 y las 22:30 (hora de inicio)	
Audiencia media	28,5% de share y 4.934.000 de espectadores de media	
Productora	Globo Media S.A. en colaboración con Estudios Picasso.	
Web oficial	http://www.mitele.es/series-online/los-serrano/000000000188/	
Equipo técnico	Creadores	Álex Pina y Daniel Écija
	Productores ejecutivos	Mauricio Romero, Natalia García Prieto y Pilar Nadal
	Director de producción	Rocio López, Carmen Agraz
	Dirección	Álex Pina, Arantxa Écija, Begoña Álvarez Rojas, David Molina Encinas, José Ramón Ayerra, Mar Olid, etc.
	Guion	Álex Pina, Ana Muniz da Cunha, Antonio Trashorras, Daniel Écija, Jorge Sáenz de Ugarte, Verónica Marzá, etc.
	Fotografía	Adolfo Hernández, David Arribas, Fernando Teresa, José Manuel Gallego, José María Gallego, etc.
	Director de arte	Marta P. Crespo y Xabier Iriondo
	Departamento artístico	Ali Larrey
	Dirección de casting	Luis San Narciso y Tonucha Vida
	Edición	Arantxa Martín, Eva Segui, María Cereceda, Nacho Guilló
	Música	Manel Santisteban y Mikel Erentxu
	Departamento musical	Iván Martínez Lacámara
	Montaje	Arturo Barahona, Marta Salas, Miguel Guzmán, Myriam Rivero, etc.
	Sonido y mezclas	Asier Gonzalez, Helio Casarrubios, Joaquín Rebollo, Luis Calleja, etc.
Vestuario	Chus Rueda, Susana Alonso y Tania Álvarez	
Maquillaje y peluquería	Chus Rueda, Susana Alonso	

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES	
Principales	
Diego Serrano	Antonio Resines (Temporadas 1- temporada 8)
Curro Serrano Moreno	Jorge Jurado (Temporada 1 – temporada 8)
Guille Serrano Moreno	Víctor Elías (Temporada 1- temporada 8)
Marcos Serrano Moreno	Fran Perea (Temporada 1- 5)
Lucía Gómez Casado “†”	Belén Rueda (Temporada 1 – temporada 6)
Teté Capdevila Gómez	Natalia Sánchez (Temporada 1 – temporada 8)
Eva Capdevila Gómez	Verónica Sánchez (Temporada 1 – temporada 4)
Santiago Serrano	Jesús Bonilla (Temporadas 1- temporada 8)
María Lourdes Salgado, “Lourditas”	Goizalde Núñez (Temporada 2 – temporada 8)
Candela Blanco	Nuria González (Temporada 1 – temporada 5)
Fructuosos Martínez Carrasco, “Fiti”	Antonio Molero (Temporadas 1- 8)
Raúl Martínez Blanco	Alejo Sauras (Temporada 1 – temporada 8)
Secundarios recurrente y habituales en las 8 temporadas	
Carmen Casado	Julia Gutierrez Caba (Temporada 1- temporada 8)
Boliche	Andrés de la Cruz (Temporada 1 – temporada 8)
Yolanda Bellido	Sara López (Temporada 1 – temporada 8)
África Sáenz	Alexandra Jiménez (Temporada 2 – temporada 8)
Octavio Salas, “Chucky”	Jimmy Barnatán (Temporada 1 – temporada 5)
Francisco Serrano	Alfredo Landa (Temporada 2)
Davíd Bornás, “DVD”	Adrián Rodríguez (Temporada 4 – temporada 8)
Adela Salgado	María Alfonsa Rosso (Temporada 4 – temporada 7)
María Asunción Martínez Carrasco, “Choni”	Pepa Anierte (Temporada 5 – temporada 8)
José Luis Salgado, “Josico” / “Chiquitin”	Javier Gutiérrez (Temporada 5 – temporada 8)
Ana Blanco	Natalia Verbeke (Temporada 6 – temporada 7)
Celia Montenegro	Jaydy Michel (Temporada 6 – temporada 8)
Otros personajes secundarios	
Andrés Blanco	Jorge Fernández (Temporada 1)
Mustafa Rasit	Daniel Esparza (Temporada 1- temporada 2)
Ricardo López, “Richi”	Carlos Rodríguez (Temporada 1 – temporada 2)
El Rober	Mariano Peña (Temporada 1 – temporada 3)
Paquillo	Manolo Caro (Temporada 1 – temporada 3)
Raquel Albadalejo	Elsa Pataky (Temporada 2)
Humberto	Christian Criado (Temporada 3 – temporada 4)
Lorena, “La Bufas”	Roser Tapias (Temporada 3 – temporada 4)
Alejandro Chacón	Ález Barahona (Temporada 4 – temporada 5)
Díez	Javier Bódalo (Temporada 4 – temporada 5)
Grogui	Pablo Gime (Temporada 4 – temporada 6)
Helena Rivera	María Bonet (Temporada 5)
Emilia Huarte	Pilar Castro (Temporada 6)
Elena Gómez Casado	Lydia Bosch (Temporada 8)
Luna Peralta Gómez	Dafne Fernández (Temporada 8)
Juan Peralta Gómez	Nacho Fabricio (Temporada 8)
Gael Montenegro	Michel Gurfi (Temporada 8)

Premios y nominaciones	Ondas	Mejor serie española (Ex ecuo con Aquí no hay quién viva)	2004
	Premio ATV	Mejor Serie de Ficción	2004
	Premio Zapping	Mejor Teleserie	2004
	Micrófono de Oro FARTVE	Mejor Serie de Televisión	2004

Leyenda	Ganadores		Nominados	
---------	-----------	--	-----------	--

Tabla 36: Ficha técnica y artística de Los Serrano.

Tabla 37: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes

Tabla 38: Premios y nominaciones más importantes de la serie.

Fuente: IMDB. web oficial de los Premios IRIS ATV y Ondas. Elaboración propia.

SINOPSIS

La historia trata sobre la unión de dos familias. Diego es un viudo que se encarga de sus tres hijos adolescentes (Marcos, Guille y Curro) y del negocio familiar que regenta con su hermano Santiago (la taberna del barrio). Su vida es sencilla, sus únicas preocupaciones son los quebraderos de cabeza de sus hijos, pero todo cambia cuando una mujer pincha una rueda enfrente de su casa. Diego se ofrece a ayudarla y la sorpresa viene cuando se da cuenta que es Lucia, su amor de juventud. Ambos se sienten atraídos inmediatamente y deciden casarse y hacer realidad aquello que hace 16 años pudo ser. Pero ambos tienen familia y todos estarán obligados a entenderse. Esta nueva situación creará situaciones incómodas, cómicas y dramáticas a las que se suman una gran variedad de personajes, amigos y familiares de los protagonistas.

SOBRE LA SERIE

Los Serrano es una serie costumbrista, es decir, pretende ser un reflejo directo del momento histórico que representa, el comienzo del siglo XXI. Siguiendo esta línea, la serie retrata un nuevo modelo de familia y de relaciones. El amor, la amistad, la tolerancia y el humor son los pilares principales de la ficción. Los personajes se desenvuelven entre situaciones dramáticas como el abandono, el desengaño amoroso o la muerte teñidas con toques de humor que en la mayoría de las ocasiones surgen de las malas interpretaciones, las ideas preestablecidas que acaban rompiendo barreras creadas por el desconocimiento de otras culturas y, sobre todo, de los equívocos en el lenguaje. Por ejemplo, en el sexto capítulo de la temporada 8 cuando Choni llama al móvil de José Luis y lo coge una mujer italiana. Este es un extracto de esta situación que está dentro de un contexto a priori muy dramático, Choni piensa que su marido le ha sido infiel y la ha abandonado.

Mujer italiana: Pronto! Qui parla?

Choni: Pronto no, ¡A mí no me metas prisa! ¿Dónde está mi marido?

Santi: ¿Pues no ha dicho que está en Parla?

Los personajes, los enredos amorosos entre hermanastros y los alocados planes para salir de situaciones dramáticas atrajo la atención y el apoyo del público. En 2004 fue el programa no deportivo más visto en la televisión generalista española. Ese año lograron un máximo histórico de audiencia en la franja de prime time con “El otro lado de la acera” (capítulo de la 3ª temporada). El 25 de marzo de 2004 se sentaron frente al televisor, para ver Los Serrano, 8.175.000 de espectadores, alcanzando un 44,5% de share aquel día. Con estos datos desbancaron a la ficción de TVE, Cuéntame cómo pasó, como el espacio más visto y se convirtió en la ficción más seguida desde Médico de familia. Como se puede apreciar en la tabla siguiente sus datos fueron mejorando exponencialmente, obteniendo siete puntos de share más de la primera a la segunda temporada. En media, esta segunda temporada fue la más vista. La audiencia fue decayendo tras la muerte de Lucia quedando en la séptima temporada por debajo del 20% de share, pero mejoró ligeramente con la última temporada.

Temporada	Capítulos	Estreno	Final	Audiencias	
				Espectadores	Share %
1	13	22 - 4 - 2003	15 - 7 - 2003	4.840.000	31,2%
2	13	11 - 11 - 2003	19 - 2 - 2004	6.928.000	38,8%
3	19	26 - 2 - 2004	7 - 7 - 2004	6.891.000	37,8%
4	26	12 - 1 - 2005	6 - 7 - 2005	5.685.000	30,8%
5	26	5 - 1 - 2006	29 - 6 - 2006	4.561.000	26,1%
6	27	2 - 1 - 2007	3 - 7 - 2007	4.260.000	23,8%
7	16	19 - 12 - 2007	1 - 4 - 2008	3.404.000	19,5%
8	7	5 - 6 - 2008	17 - 7 - 2008	3.360.000	21,7%

Tabla 39: Audiencia media de las doce temporadas de Los Serrano. Fuente: GECA. Elaboración propia.

Además del apoyo masivo del público, Los Serrano tuvieron cierto reconocimiento de la crítica y recibieron algunos premios como por ejemplo el Ondas 2004 a la mejor ficción nacional que fue compartido ese mismo año con Aquí no hay quién viva por considerarlas ejemplo del auge de la ficción española en clave de humor. También fue reconocida el mismo año como mejor ficción por los premios ATV, Zapping y Micrófono de oro. EN el terreno internacional, Los Serrano ha sido adaptada en Portugal, Italia, Grecia, Serbia y la República Checa. En Portugal, “Os Serranos” fueron líderes de audiencia desde su estreno. La versión original ha sido emitida en más de 15 países entre los que se encuentran Francia, Rusia, Finlandia, Chile, México o Uruguay.

Una de las polémicas más grandes surgidas fue a raíz del último capítulo de serie que será analizado en profundidad más adelante. El happy ending con el que termina esta ficción desvela que todo lo ocurrido solo había sido parte de un sueño, en ocasiones pesadilla, de Diego. En los últimos minutos la serie retrocede cinco años, Diego se despierta junto a su amada Lucia, el día después de su noche de bodas. La polémica del final y la indignación de algunos espectadores viene motivada por la falta de origina-



Imágenes de la serie Los Serrano.

lidad de la solución que los guionistas dieron a la dramática situación a la que toda la temporada 8 conduce. Todos los personajes tienen un final feliz antes de este desenlace, pero no la familia Serrano. Para ellos ya no hay ninguna oportunidad de unirse de nuevo. Curro acaba en un reformatorio, Tete y Guille se escapan para poder vivir su amor como ya hicieron Marcos y Eva y Diego, impotente por todo lo ocurrido, decide suicidarse. Este es un final muy dramático para una serie que aun combinando drama y comedia siempre había dado a la audiencia más risas que lágrimas. El supuesto sueño del que despierta Diego es una forma de brindar a los protagonistas una segunda oportunidad para cambiar las cosas. Es una especie de versión de Cuento de navidad de Charles Dickens en la que Diego puede ver las consecuencias de sus actos futuros para cambiar su presente. Como buena drama su público era muy diverso y triunfó entre una audiencia femenina entre los 25 y 44 años de clase media, por eso fueron tan diferentes las opiniones sobre el desenlace

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

La ambientación y la elección de los lugares principales donde se desarrolla la historia tiene una relación directa con el carácter familiar y social de Los Serrano. Lo más habitual es encontrar espacios interiores repartidos en tres ambientes principalmente: las casas, el bar que regentan los hermanos y el colegio al que asisten los niños y además donde trabajan muchos de los personajes secundarios. Los exteriores no son muy usuales y son utilizados para crear situaciones cómicas o de deshago dramático y para dinamizar el relato de las tramas.

-Casas: Principalmente la casa de la familia Serrano, y en particular su cocina, es uno de los centros de acción y de reunión de los personajes de la serie. Este ambiente es una representación directa del carácter familiar de la serie que además es una de las bases en las que se fundamenta la narración.

-La taberna: Además de ser el lugar de trabajo de los protagonistas es un elemento sociabilizador, representación de la idiosincrasia española, donde se tuercen las tramas y se giran las intenciones de los personajes a raíz de la interacción entre ellos.

-El colegio: Igual que el bar, el colegio Garcilaso de la Vega es un lugar sociabilizador en el que interactúan los personajes más jóvenes y además donde trabajan muchos de los personajes secundarios. Además, este ambiente sirve como vía de incorporación de nuevos personajes temporada tras temporada.



Ambientación y espacio en Los Serrano.

TIEMPO

Los Serrano es un relato singulativo en el que abundan la simultaneidad de tramas que se van intercalando mediante la presentación de acciones de forma sucesiva en el mismo espacio profílmico o que se alternan pasando de un espacio a otro, pero siempre dentro del barrio de Santa Justa. Un ejemplo de la simultaneidad de historias en el mismo espacio profílmico lo encontramos en las escenas de la cocina cuando todos los personajes se reúnen para desayunar, habitualmente, y cada uno introduce una pinza de su trama en ese capítulo o temporada. También es recurrente en algunos capítulos el uso de analepsis externas donde vemos a los personajes adultos en su juventud o representando a sus padres como es el caso de Santi, que también hace de su difunto padre en algunos capítulos. Se da cuenta de estas analepsis a través de la ropa y los peinados, pero en los mismos escenarios del barrio de Santa Justa: el colegio, la taberna, etc. Sin embargo, el controvertido final cambia toda la dinámica temporal de la serie. El sueño que ha tenido Diego, que resulta ser toda la ficción convierte el relato en una prolepsis externa que comienza en el primer capítulo de la serie y acaba en los últimos minutos de la misma. Este hecho se hace notar solo al final, mediante una luz blanca que pasa de la escena del suicidio de Diego a la cara de Lucia despertando a su marido el día después de la boda.



Ejemplo del uso del tiempo en Los Serrano. Analepsis externas y final de la serie.

MÚSICA

La música es un elemento esencial en la serie. Los Serrano han servido de plataforma para algunos grupos y para la carrera musical de algunos de sus personajes más jóvenes. El más importante fue el lanzamiento de la carrera musical de Fran Perea quien es el intérprete de la canción de la cabecera, "1+1 son siete", que le hizo muy conocido en nuestro país y que resume la premisa de la serie, la boda de los dos padres, Diego y Lucia, da lugar a una nueva familia de siete. Esta canción de Mikel Erentxun se convirtió en el número uno en las listas musicales españolas y además le valió una nominación a los premios amigo 2003 como artista revelación. El primer álbum de Fran Perea vendió cuatro discos de platino y uno de oro. Parecido éxito cosecho SJK, el segundo intento de la productora de unir a sus personajes con el mundo musical. El disco de debut del grupo publicado en marzo de 2005 también fue número uno en las listas de ventas llegando a vender más de 140.000 copias en nuestro país. Su segundo disco no tuvo tanta aceptación y finalmente el grupo compuesto por Teté, Guille y sus amigos se disolvió dos años más tarde. En la serie también salió El sueño de Morfeo. Como parte de su lanzamiento como grupo la vocalista, Raquel del Rosario interpretó a una alumna del Garcilaso durante la tercera temporada de la serie. Era amiga de Marcos y tenía un grupo, El sueño de Morfeo, que tocaba en alguna fiesta del instituto. En la última temporada el personaje de Gael cubre este vacío musical como profesor de música bohemio.

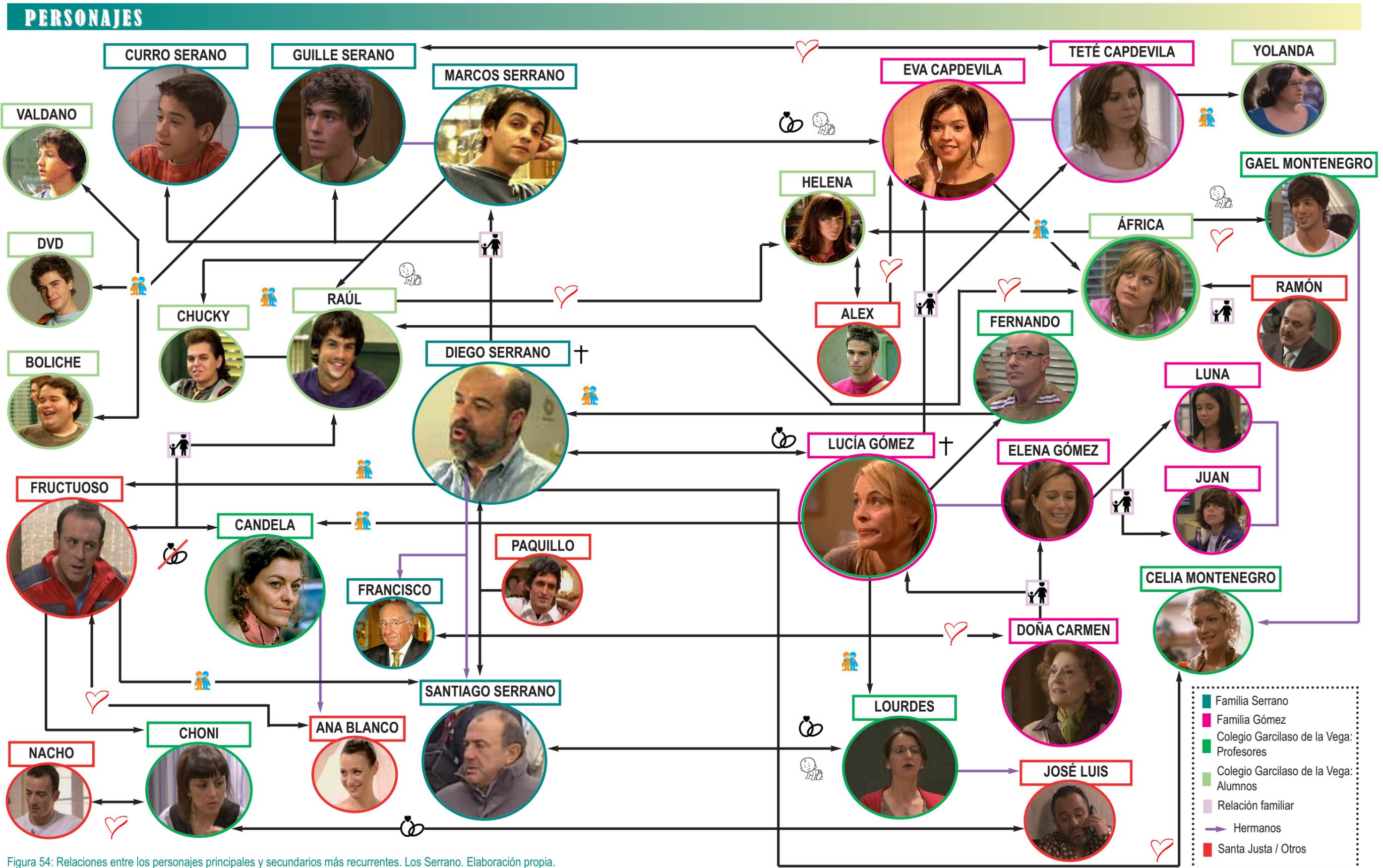


Figura 54: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Los Serrano. Elaboración propia.



Los personajes de esta serie se pueden dividir en dos grupos principalmente: Los personajes principales entre los que destaca Diego Serrano como protagonista y catalizador de muchas de las tramas principales de la serie. Y los secundarios más recurrentes que completan el universo familiar y de amistades de la serie. También aparecen otros personajes secundarios, pero con menos peso en las tramas que simplemente cumplen determinadas funciones fundamentales para el desarrollo de determinadas tramas pero que no tienen una relación directa con los principales ya sea familiar o de amistad. Por último, debemos señalar un último grupo de personajes en el que se agrupan los cameos y participaciones esporádicas de personajes famosos, cantantes u actores relevantes que aparecen de manera puntual.

En el grupo de personajes principales se encuentran los personajes con una relación más directa con Diego Serrano y que además son protagonistas de algunas tramas centrales de la temporada o de tramas secundarias más cortas o autoconclusivas. Son, por ejemplo, sus tres hijos (Marcos, Guille y Curro), Lucía y sus hijas (Eva y Teté), su hermano Santi, su mejor amigo Fiti y su hijo Raúl, también las esposas de Fiti y Santi que son amigas de Lucía (Candela y Lourditas). Los personajes secundarios más recurrentes son otros familiares que tiene relación directa familiar, pero no están tan presentes u ocupan funciones de personajes secundarios, como personajes de interés romántico, confidentes, sombras, catalizadores, etc. La función catalizadora en los personajes secundarios es muy habitual. Es común encontrar nuevos personajes que obligan a actuar o a posicionarse ante un determinado asunto a los principales. Por ejemplo, en la última temporada este papel catalizador lo cubre Luna en relación a su prima Teté. Dependiendo de la temporada algunos personajes principales pierden protagonismo en favor de otros personajes secundarios. Cuando Marcos y Eva abandonan la serie en la temporada cinco y seis, el lugar que ocupaban sus tramas amorosas lo ocupa Raúl, y África. Sucede lo mismo con el personaje de Choni, que aparece como un secundario cuando Lucía y Diego se separan y ella se enamora de Diego, pero conforme avanza la serie, su presencia se va haciendo más importante hasta contar con tramas propias e independientes del resto de personajes principales.

Entre todos estos personajes se establecen habitualmente conflictos internos de los propios personajes, que en numerosas ocasiones no tienen claros sus sentimientos o luchan contra ellos por el problema social o familiar que pueden causar, o conflictos de relación, entre varios personajes que persiguen la misma meta u objetivo. En escasas ocasiones se enfren-

Ambientación y espacio en Los Serrano.

tan a situaciones de vida o muerte que coloque a un personaje en una situación complicada. Por tanto, la acción en esta serie no nace de la lucha o el enfrentamiento como en series más dramáticas, sino de los malos entendidos entre los personajes y sobre todo de sus conflictos internos, de sus inseguridades. Tampoco existe un antagonista claro. Suelen ser personajes secundarios que en determinados momentos se enfrentan a los personajes principales, habitualmente porque ambos tienen los mismos intereses románticos. Por ejemplo, en la última temporada se enfrentan Gael y Raúl por el amor de África, o Guille y Humberto por el de Teté.

Destacar que los personajes femeninos son el contrapunto de la lógica a las locuras que se les ocurre a los personajes masculinos. Lucia, Lourditas, Celia, África, etc. son cabales y ponen el punto de cordura a las tramas de la serie cuando llegan a descontrolarse para que tras los jaleos todo vuelva a la normalidad como acostumbra a pasar en las ficciones donde predomina el humor. Partiendo de la clasificación de Hipócrates recogida por Sánchez - Escalonilla podríamos catalogar a los personajes femeninos de Los Serrano como personajes sanguíneos, equilibrados y seguros de sí mismos y los personajes masculinos como coléricos, precipitados y espontáneos. Este contraste es fuente de malentendidos y situaciones cómicas. Por esta razón, a pesar de todas las vicisitudes por las que pasan los personajes sus transformaciones varían entre planas y moderadas. En líneas generales no se aprecian cambios drásticos permanentes en los personajes provocados por un abandono, una muerte o un desamor.

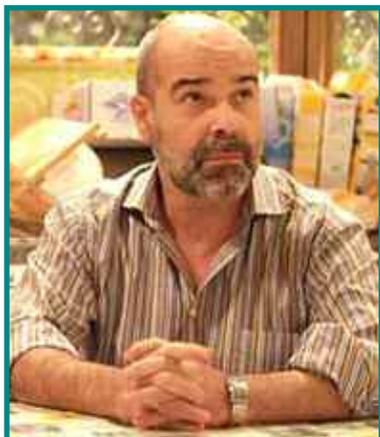
En el último grupo de personajes están incorporados todos aquellos actores famosos, deportistas, figuras públicas de nuestro país, cantantes, etc. que han aparecido esporádicamente en la serie. Sus apariciones se pueden catalogar de tres formas:

- Crossover:** Es decir, una colaboración con otra serie de la cadena. Por ejemplo, José Coronado que apareció interpretando a su personaje de Periodistas, Luis Sanz, en la primera temporada o en el último episodio la comisaría donde están detenidos es la de la serie El comisario y Tito Valverde aparece en el interrogatorio.
- Interpretando un personaje:** Elsa Pataky, Esther Arroyo, Ángeles Muñoz, Alfredo Landa, etc. interpretaron papeles de más o menos peso a lo largo de las ocho temporadas de la serie. Por ejemplo, Alfredo Landa es el mayor de los hermanos Serrano, Ángeles Muñoz era una hermana no reconocida de Fiti y Choni, Elsa Pataky fue una de las profesoras del centro, etc.
- Interpretándose a ellos mismos:** Muchos famosos y figuras públicas también han aparecido puntualmente para promocionar un disco, como es el caso de Raquel del Rosario del Sueño de Morfeo, también ha aparecido Ramoncín, Miguel Ríos, Feliciano López, Risto Mejide, Ana Rosa Quintana, Eva González, Frank Blanco, Antonio Lobato, etc.



Cameos de famosos en Los Serrano.

BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DEL PERSONAJE PROTAGONISTA.



Diego Serrano.

DIEGO SERRANO: Diego Serrano nació en una desconocida localidad de la Alcarria, a la que solo llama “el pueblo”. Es el menor de tres hermanos y aunque era la debilidad de su madre, Francisca, su padre, Amancio, no le mostraba el mismo afecto que a sus otros dos hermanos, Francisco y Santiago. Quizás la razón estribe en los rumores que rondaban por el pueblo del romance de su madre con “el Aceituno”, y del que decían que era su verdadero padre. Sin embargo, uno de los recuerdos más alegres que Diego tiene de su padre y de su infancia en el pueblo es la bicicleta que Amancio le compró con el dinero de la venta de Fausto, el cerdo favorito de su hermano Santiago. El negocio familiar siempre ha sido el de tabernero. Cuando toda la familia se muda a Madrid, siendo Diego aun pequeño, su padre abre una nueva taberna en el barrio de Santa Justa y él y su her-

mano Santiago empiezan a ir al colegio Garcilaso de la Vega, el mismo centro al que ahora van sus hijos. A la edad de 14 años deja los estudios y comienza a trabajar en la taberna de su padre junto a su hermano Santiago. El hermano mayor, Francisco, emigró en algún momento a México y aunque nunca más supieron de él, hasta que vuelve por unos meses a Santa Justa al tener problemas de dinero, Santiago le escribía cartas a su hermano Diego haciéndose pasar por Francisco. A la muerte de su padre, Diego y Santiago se hacen cargo de la taberna. Aunque dejó los estudios a muy temprana edad, ya de adulto Diego se propuso estudiar psicología.

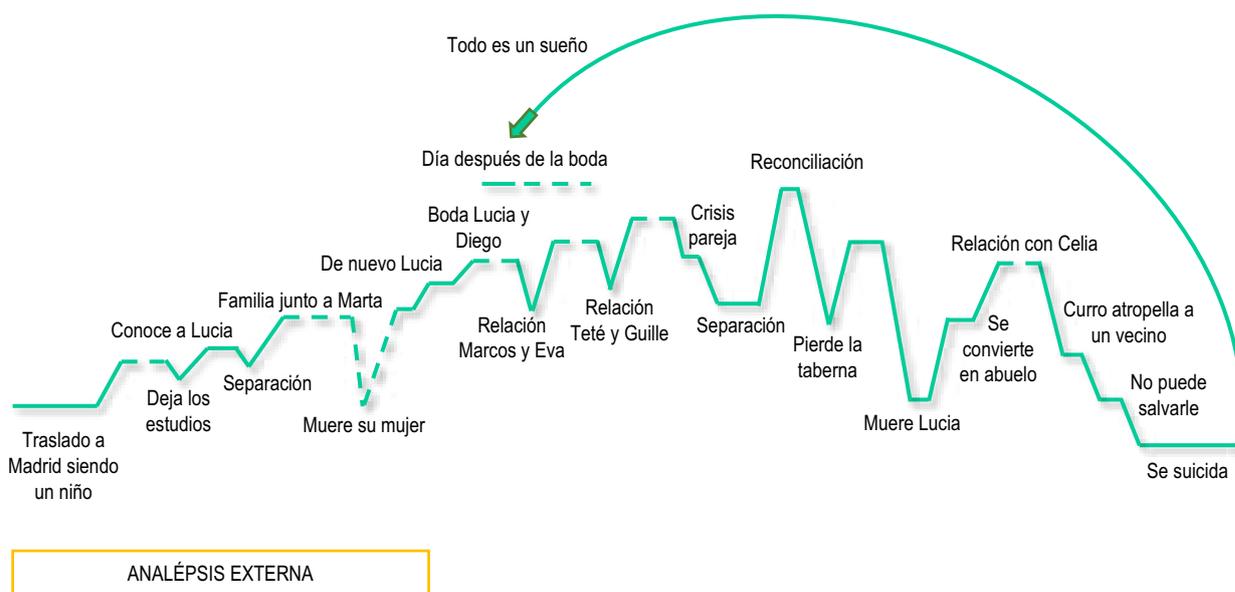
A pesar de no parecer tener ningún encanto especial, Diego es un rompe corazones. En su adolescencia tuvo varias novias. Elena estaba enamorada de él hasta que se entera que él prefiere a su hermana Lucía, la que fue su primer amor. También tuvo un romance con Candela, la que luego se convertiría en la mujer de su mejor amigo Fiti. Choni, hermana de Fiti, también se enamora de él cuando se muda a casa de los Serrano tras la separación de Diego y Lucía. Celia también cae presa de sus encantos y es su pareja en las últimas temporadas. Pero regresando a su etapa de juventud. SU relación con Lucía acaba y ella se va a vivir a Barcelona donde se casa con Sergi Capdevila, padre de Teté y Eva. Él se casó con Marta, otra chica del barrio con la que tuvo tres hijos: Marcos, Guille y Curro. Unos años después de la muerte de su mujer, Diego ayuda a una mujer que había pinchado una rueda justo enfrente de su casa. La mujer en apuros resulta ser Lucía, su gran amor, que había vuelto al barrio tras su divorcio con Sergi. EL fortuito reencuentro que les había preparado el destino desemboca en una gran boda tras unos meses de encuentros furtivos en hoteles rurales a espaldas de sus respectivas familias.

La unión de las dos familias provocará innumerables disputas entre los hijos de Diego y las hijas de Lucía que acabarán uniéndolos, pero no de la forma que a Diego le hubiera gustado. Marcos y Eva se enamoran y, a pesar de los intentos de sus padres de separarlos, acaban casándose, teniendo un bebe y mudándose a Barcelona. Teté y Guille sigue el mismo camino que sus hermanos mayores años después. Esto será fuente de problemas en el seno de la familia Serrano Gómez. Las rocambolescas ideas de Diego, alimentadas o provocadas por los malos pensamientos de Santiago y Fiti, también son causa de más de una discusión entre el matrimonio. La más grave comienza con la llegada de Paul, el hermano gemelo del médico que operó al ex marido de Lucía en Houston. Paul se instala en la casa de los Serrano, y Diego empieza a sentir celos de la buena relación que tiene con su

mujer. Aunque él intenta demostrar a su mujer que no es celoso, los constantes comentarios de su hermano y Fiti alimentan las inseguridades de Diego que acaban desembocando en una gran crisis matrimonial y el divorcio de la pareja, no solo por unos celos injustificados sino porque Diego pilla a Lucia y Paul besándose. Tras seis meses de separación Lucia decide regresar a Barcelona. Finalmente la pareja acaba reconciliándose y retoman su relación para alegría de toda la familia y amigos. Pero el amor de la pareja no durará mucho más. Lucia muere en un trágico accidente de coche que sumergirá a Diego en una terrible depresión. Tras un periodo de luto, Celia, una ex modelo mexicana, llega a la vida de Diego. Celia es la nueva profesora de inglés en el Garcilaso de la Vega y poco a poco comienza una relación sentimental con Diego y acaba mudándose a su casa durante la última temporada de la serie.

La relación que mantiene con Fiti pasa por distintos momentos a lo largo de la serie. Siempre ha sido su mejor amigo y han estado apoyándose mutuamente en los buenos y malos momentos. Viven estrambóticas y locas aventuras que les colocan en situaciones complicadas. Por culpa de una de estas situaciones provocadas por Fiti, Santiago y Diego se arruinan y pierden la taberna, lo que también supone un gran mazazo para los hermanos que piensan que han defraudado a su padre que en paz descansa. Esta tensión reinará durante el principio de la sexta temporada, y se ira solucionando capítulo a capítulo hasta que Diego pierde a Lucia y las rencillas quedan apartadas a otro lado.

Su carácter brusco, aunque de buen corazón, provocan muchas de la crisis del personaje. EL enfrentamiento con sus hijos por amar a sus hermanastros deriva en el alejamiento de estos de su padre, aunque nunca acaban perdiendo el contacto. Al final, el cabecilla de la familia se ve solo, con una familia rota. Sus hijos mayores deciden separarse del núcleo familiar y vivir sus vidas lejos de Santa Justa. Su hijo menor, Curro, es encerrado en un reformatorio por atropellar a un vecino y darse a la fuga. Ante su incapacidad para cuidar y proteger a su familia Diego decide suicidarse y acabar así con toda esa situación. Sin embargo, cuando piensa que está en el cielo y por fin se ha vuelto a reencontrar con Lucia se da cuenta que todo es un sueño. Nada, ni lo bueno ni lo malo ha pasado, y el destino le da así una nueva oportunidad para hacer las cosas de forma diferente.



ANALÉPSIS EXTERNA

Figura 55: Arco de transformación del personaje de Diego Serrano. Elaboración propia.

El personaje de Diego es el nexo de unión de las historias de la serie. Es un protagonista catalizador. Sus actitudes y su forma de enfrentarse a los problemas familiares y del trabajo provocan consecuencias imprevistas para el personaje que a menudo le llevan a situaciones cómicas junto a sus dos grandes compañeros de aventuras en la serie: su hermano Santi y su mejor amigo Fiti. Juntos conforman un trio muy cómico que intentan actuar como salvadores pero que acaban enmarañando más las cosas de lo que era al principio. Lucia también es un personaje determinante en la evolución de Diego a lo largo de la serie. Es su gran amor y en las primeras temporadas la línea argumental principal de la ficción sigue los pasos de estos dos personajes, cómo evoluciona su relación, cómo hacen frente a esa nueva situación familiar con la que se encuentran tras su unión matrimonial y cómo superan las dificultades. Ella actúa como confesora y aliada de Diego, pero como consecuencia del conflicto interior que reina en Diego tienen multitud de desavenencias que al final siempre se solucionan con un giro de los acontecimientos. Así sucede en la quinta temporada, cuando Diego está celoso de Paul, pero no quiere que Lucia note sus celos y todo eso empeora cuando él les ve besándose y todo concluye en la separación de la pareja. En este caso en particular, por ejemplo, este conflicto interior, las dudas que azotaban a Diego sobre el posible interés amoroso que Paul podía tener en su mujer, son avivadas por Santi y Diego que, desde una posición de consejero lo que hacen es convertirse en un personaje sombra y acrecentar el lado negativo de Diego, es decir, sus celos, lo que provoca una discusión mayor con Lucia y el distanciamiento de la pareja. Los otros personajes importantes para el personaje de Diego son sus hijos, tanto los naturales (Marcos, Guille y Curro) como las hijas de Lucia (Eva y Teté). Ellos son fuente de problemas en dos vertientes: en episodios concretos dentro de tramas autoconclusivas, o en recorridos más largos que pertenecen a las tramas de amor de Eva y Marcos y de Teté y Guille, estos últimos se mantienen y son recurrentes a lo largo de varias temporadas.

Por último, debido al hándicap del final en el que nada ha sucedido verdaderamente deberíamos decir que partiendo de esta premisa el personaje de Diego no ha podido experimentar ninguna evolución porque en verdad no ha vivido nada que le haga evolucionar o aprender. Pero su despertar, sus gestos hacia sus hijos y su familia, denotan que él se acuerda de todo y que puede cambiar su manera de enfocar las cosas para que sus decisiones no acaben con la muerte de Lucia o su propio suicidio tras la división de su familia. Por tanto, el final deja la puerta abierta a una segunda oportunidad que unida a todo lo que ha soñado le ha podido enseñar cuales fueron sus errores. Por tanto, como se aprecia en el anterior gráfico, aunque su evolución como personaje dentro del sueño va en picado desde la muerte de Lucia, con el despertar cierra un círculo que le deja literalmente al inicio de su historia en un nivel superior gracias a las experiencias acumuladas en el sueño. En conclusión, hablaremos de un arco de transformación circular para el personaje de Diego a pesar de que su evolución dentro de la historia y a lo largo de los cinco años que cuenta la ficción siga realmente un arco moderado ya que siempre vuelve a tropezar en la misma piedra.

CURRO: NARRADOR Y PERSONAJE

Como ocurre en otras dramedias, como Cuentéame cómo pasó, el inicio del capítulo es introducido por la voz en off de uno de los personajes a modo de presentación de la acción de ese capítulo. La diferencia es que en este caso el personaje, Curro hijo menor de Diego Serrano, no lo hace desde el futuro como ocurre en Cuéntame con la voz de Carlos. En Los Serrano solo hay una reflexión al principio del capítulo para presentar la acción desde el presente narrativo.

ANÁLISIS CAPÍTULO 147: “DESMONTANDO A DIEGO”

ANÁLISIS DE LA TEMPORADA 8 Y SUS TRAMAS.

SINOPSIS: La última temporada de Los Serrano comienza con la llegada de Celia a la casa familiar. Su traslado provocará alguna que otra situación incómoda y además será el motivo de un lento distanciamiento entre Diego y sus dos hijos pequeños por distintos motivos que acabarán por forzar la desunión de la familia Serrano al final de la temporada. Una de las razones de este distanciamiento es la relación sentimental entre Teté y Guille, cada vez más seria, y que incomoda al patriarca de la familia. Por otro lado, la inesperada llegada de Elena, hermana de Lucía, y sus dos hijos (Luna y Juan) supondrá un catalizador para que las cosas vayan desbordándose poco a poco. Juan será una mala influencia para Curro, al que meterá en varios problemas a lo largo de la temporada, esto unido al distanciamiento entre Curro y su padre desemboca en un trágico final. Por otro lado, en esta temporada se acabará resolviendo los asuntos amorosos de Raúl y África, la cual se queda embarazada de otro chico, y entre Choni y José Luis, su matrimonio corre grave peligro porque ella le ha sido infiel mientras él arreglaba unos asuntos de una herencia.

Como se puede apreciar en el gráfico que se muestra a continuación no hay ninguna trama principal que destaque por su fuerte presencia a lo largo de los ocho capítulos. En cambio, nos encontramos con una serie de tramas secundarias latentes de las que vamos teniendo pinzas y cuyo conflicto que se ha ido gestando a lo largo de la temporada explota al final del séptimo capítulo, momento en el cual se produce una gran crisis en algunos de los personajes que les coloca en una situación delicada de cara al último capítulo. Es el caso de Choni, que confiesa su infidelidad a José Luis en un programa de televisión. La trama desencadenante del final trágico de la serie parte de Curro, el menor de los hijos de Diego y el que, irónicamente, menos protagonismo ha tenido a lo largo de toda la serie por ser el menor. Común en la serie, las tramas amorosas son las más abundantes. La tensión sexual entre los personajes es uno de los motores de la acción y esta temporada no es diferente en este aspecto. A excepción de la trama de Curro y de algunas tramas autoconclusivas el resto están en relación directa con esta temática amorosa. África, Raúl y Gael, Teté y Guille, Choni, Nacho y José Luis, la razón de la llegada de Elena y sus hijos a Santa Justa, Fiti y Ana, el embarazo de Lourditas, etc. todas tienen un componente sentimental y amoroso que es el verdadero rey de esta dramedia. Como decíamos, no hay una trama central que articule la temporada, sino varias tramas secundarias que se van intercalando. En los primeros capítulos, la trama con más presencia es la de la infidelidad de Choni con Nacho. También es trascendente, aunque pueda pasar desapercibido, como la relación entre Curro y Diego se va deteriorando y el pequeño va sintiéndose apartado de la nueva familia que su padre está formando con Celia tras la muerte de su esposa Lucía. La segunda parte de la temporada está marcada por el embarazo de África y la relación entre Teté y Guille, que deciden dar un paso y mantener relaciones sexuales, lo que provoca que en capítulos sucesivos se vaya tratando un aspecto de su relación derivado de este hecho a modo de tramas autoconclusivas. Esta dinámica de dividir una trama de largo recorrido en varias tramas autoconclusivas que corresponden a cada capítulo es muy habitual en este tipo de series ya que de esta forma se mantiene el interés del espectador que queda enganchado al siguiente capítulo, pero cada episodio tiene una independencia temática. Tomando como ejemplo la relación entre Teté y Guille, en el capítulo 4 mantienen por primera vez relaciones sexuales, en el sexto capítulo ella piensa que está embarazada y en el séptimo se ven “obligados” a irse de la casa familiar para poder vivir su amor.

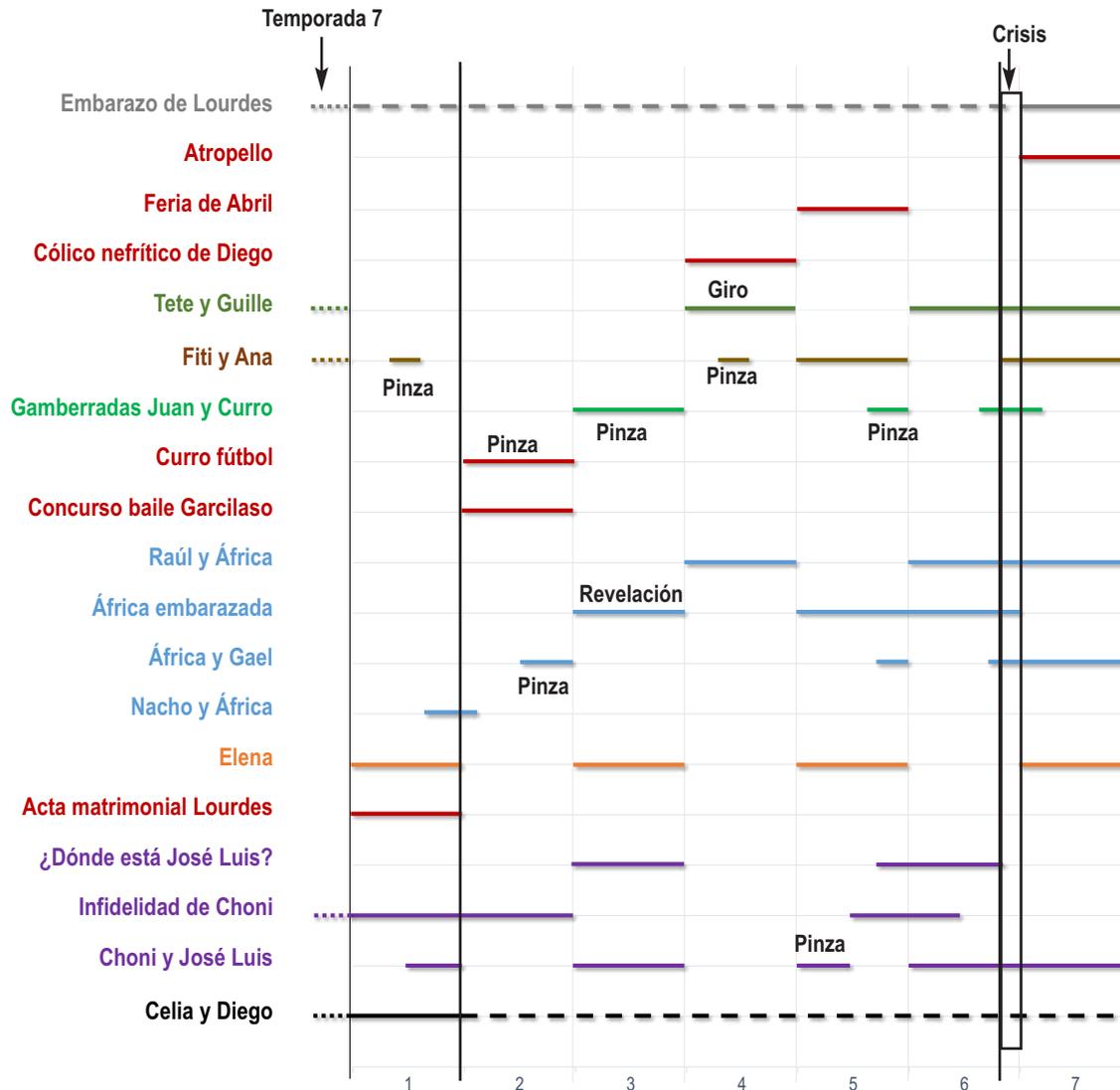


Figura 56: Desglose de tramas temporada 8 de Los Serrano. Elaboración propia.

ANÁLISIS DEL ÚLTIMO CAPÍTULO DE LOS SERRANO: “DESMONTANDO A DIEGO”.

SINOPSIS: El Churrero del barrio, Paquito, ha sido atropella por alguien que se dio a la fuga y ahora está inconsciente en el hospital. Todos los vecinos están conmocionados por el suceso. Entre ellos Fiti, Diego y Santi deciden crear una plataforma para descubrir al culpable sin tener la menor idea que ese es Curro, el hijo menor de Diego. Por otro lado, la relación de Guille y Teté sigue adelante, pero Diego sigue sin aceptar que vuelva a pasar lo mismo que con Marcos y Eva por lo que les dice que respetará que estén juntos, pero no impedirá que se marchen de casa. Su objetivo era que reflexionaran, pero lo que consigue es que los jóvenes piensen que les está echando de casa. Después de que Choni confesara su infidelidad a José Luis por televisión, el “chiquitín” no quiere saber nada de la que fuera su esposa y está dispuesto a marcharse muy lejos. Raúl tampoco parece irle muy bien en el amor. Ha decidido renunciar a África para que ella comience una vida con Gael, el padre del hijo que espera, pero todo cambiará al final del episodio.

DESGLOSE DE TRAMAS:

Trama 1: El atropello de Paco. Es la línea argumental principal de este episodio. El desencadenante se presentaba al final del anterior capítulo, cuando Curro y su primo Juan roban la “jamoneta” y atropellan a un hombre. Esta primera trama se divide en dos momentos que corresponden a otras subtramas que se solapan a esta principal. Primero se desarrolla la subtrama **1.1: la plataforma para descubrir al culpable** que ponen en marcha Diego, Fiti y Santi. El final de esta subtrama, la detención de Santi desencadena la segunda (**1.2: la autoinculpación**), cuando Curro le confiesa a su padre su culpabilidad y Diego hace lo imposible por salvar a su hijo y a su hermano.

Trama 2: Teté y Guille. Esta trama actúa en forma de relleno y se intercala entre la trama principal y las dos secundarias. Los dos chicos están decididos a irse a Barcelona y empezar una nueva vida.

Trama 3: José Luis y Choni. Igual que pasa en la trama principal, esta línea argumental secundaria viene desencadenada por un acontecimiento del final del capítulo anterior, Choni confiesa su infidelidad en televisión, y se subdivide en dos subtramas. Por un lado, para revertir el daño a la imagen de José Luis, Choni intenta dejarle como un héroe fingiendo un robo (3.1). La segunda subtrama está relacionada con la **carrera musical de Choni (3.2)** y es un tema recurrente en la serie.

Trama 4: África, Raúl y Gael. Esta trama también centrada en el amor y las relaciones sentimentales es una de las tramas secundarias de este último episodio. Como nezo de unión África, que ha de decidirse por **Gael (4.1)** el padre de su bebe, o por **Raúl (4.2)** el amor de su vida.

Trama 5: Fiti y Ana. Igual que la trama 2 esta pequeña trama de relleno sirve para cerrar la historia de Fiti.

Trama 6: Elena. Es un pequeño apunte que desvela la razón de su vuelta a San Genaro con sus dos hijos.

Trama 7: El parto de Lourditas. Esta trama que no ha sido desarrollada en toda la temporada viene de la temporada 7 y sirve de catalizador para la reconciliación entre Choni y José Luis (**Trama 3**)

Trama 8: El sueño. Aun no siendo una trama por definición, es la solución a toda la ficción.

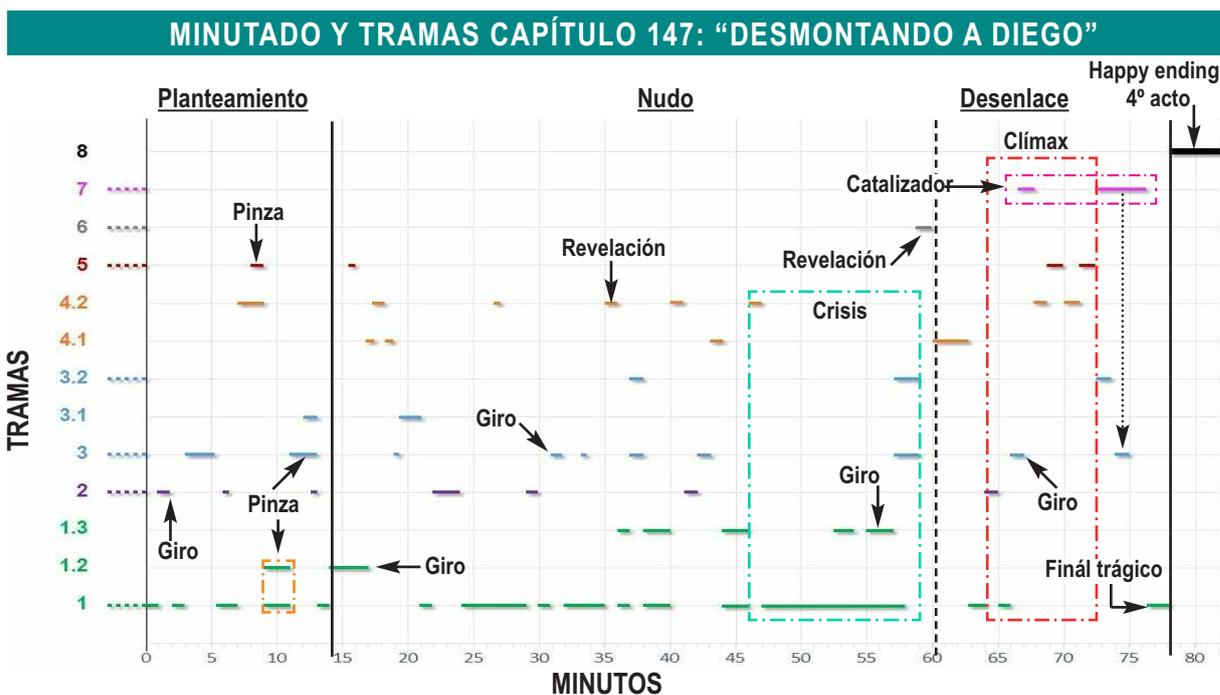


Figura 57: Desglose de tramas capítulo 147: “Desmontando a Diego” Elaboración propia.

El capítulo comienza con una trama presentada en los últimos minutos del 8x06. Curro y su primo Juan no paran de hacer gamberradas juntos. Por la noche deciden “tomar prestada” la furgoneta de Santi y mientras están hablando, Curro, que va al volante, se despista y atropella a Paquito. En paralelo también continúa la historia de Tete y Guille. Para intentar hacerles recapacitar Diego decide usar la psicología inversa y decirles que pueden continuar con su relación, pero han de marcharse de casa. La tercera trama que también viene del capítulo anterior es la relación entre Choni y José Luis. Tras una temporada llena de altibajos en la que Choni le ha sido infiel, luego han pensado que el infiel era José Luis, se han divorciado sin el consentimiento de esta y cuando se reconcilian y José Luis le pide nuevamente matrimonio en televisión Choni le confiesa que le fue infiel con Nacho. Esta gota que colma el vaso de la paciencia de José Luis es el punto de inicio de su trama en el nuevo episodio y él decide mudarse a casa de Diego temporalmente. A la mañana siguiente, José Luis sigue dándole vueltas a cómo será el hombre con el que le ha sido infiel Choni y todos se enteran que Paquito, el churrero ha sido atropellado pero los culpables se dieron a la fuga. La cuarta trama que se presenta en este último episodio es el tema recurrente a lo largo de toda la serie de la relación entre Raúl y África. Siempre se ha mantenido una tensión sexual entre ellos que ha sido foco de acción en numerosas ocasiones. En este caso, África se muda y se despide de Raúl, el cual confiesa a su padre que aún está enamorado de ella, pero ella prefiere a otro chico, Gael, que es el padre de su futuro hijo. Fiti le anima a no perder la esperanza y a intentarlo una vez más. “Hasta que no está por escrito no hay nada perdido”, le dice a Raúl para animarle. En el bar todos están indignados por lo que le ha ocurrido a Paquito y deciden montar una plataforma para ayudar a su familia y descubrir quién fue el culpable.



Fotogramas del capítulo 147 de Los Serrano: “Desmontando a Diego”

La indignación de los vecinos por el atropello de Paquito llama la atención de la prensa que van a cubrir la pegada de carteles que están haciendo Diego, Santi y Fiti junto al resto de vecinos del barrio de Santa Justa. Mientras están haciendo unas declaraciones para la prensa llega la policía y detienen a Santi por el atropello. Mientras tanto, en el colegio, Gael le da las llaves de su nueva casa a África. Raúl, dispuesto a reconquistar a su primer amor, le prepara a África un bonito corazón de rosas, pero ve a Gael y África juntos y piensa que ya es demasiado tarde y la ha perdido definitivamente. Choni está dispuesta a demostrar a todo el barrio que José Luis es un héroe y junto a Elena y Fernando deciden fingir un robo para que sea José Luis el que las salve. Pero José Luis no tiene tiempo de reacción porque Nacho llega y se lanza a por el atracador llevándose todos los honores. Guille y Tete buscan un empleo para poder irse de casa y Tete consigue que su padre les ayude y les deje un piso en la Rambla de Barcelona para empezar una nueva vida junto a Guille. Pero Diego no tiene tiempo para estas cosas y su plan de la psicología inversa se va poco a poco al garete sin que él se dé cuenta. Santi está en el calabozo y aunque él asegura que no fue el que atropello a Paquito, todas las pruebas apuntan en su contra y se enfrenta a una pena de 5 años. Curro ya no puede aguantar más la mentira y le confiesa a su padre que fue él el que atropello al churrero. Para salvar a su hijo y a su hermano, Diego decide autoinculparse del atropello y le pide

ayuda a José Luis y a Fiti. Su plan consiste en decir que Diego iba muy borracho y por eso se dio a la fuga. En cuanto a la trama de Choni y José Luis se produce una gran revelación, ella se entera que José Luis pensaba irse a vivir a Dubái. Nacho intentará por última vez que Choni acepte y empiece una relación con él, pero ella le rechaza y le dice que no le quiere, que ella desea volver con su marido. Pero José Luis sigue con sus planes de mudarse a Emiratos Árabes y cuando están a punto de reconciliarse se encuentra en su casa con Nacho que estaba en el baño porque se había mojado sin querer los pantalones de agua. José Luis malinterpreta la situación ya que se encuentra al amante de su exmujer medio desnudo en su casa Raúl habla seriamente con Gael sobre sus sentimientos hacia África y él le confiesa que está muy enamorado de ella y le pide ayuda a Raúl para declararle su amor. Pero África tiene muchas dudas, su cabeza le dice que debería dar una oportunidad a Gael, pero su corazón tiene otros planes. Sin conocer las dudas que asolan a África, Raúl decide retirarse, ir a vivir a Estados Unidos y dejar que comience su vida con Gael.

Cuando Paquito despierta, todo el plan de autoinculpación que habían urdido Diego, Fiti y Jose Luis para salvar al pequeño de los Serrano se va al garete porque Paco recuerda que Diego no pudo ser el que le atropelló porque le vio entra en su casa poco antes y reconoce al conductor, Curro Serrano. El tercer acto de este último capítulo comienza la detención de Curro, el parto de Lurditas, la vuelta de Ana y la marcha de José Luis y Raúl. Ambas marchas se ven frenadas por sus intereses románticos. Choni ya a renunciado a José Luis, pero el repentino parto de Lurdes le obliga a quedarse y es cuando se entera que Choni va a renunciar a su sueño de una carrera musical porque él no va estar a su lado. Esto le hace cambiar de opinión, perdonarla y quedarse a su lado. África llega también minutos antes de que Raúl coja un taxi al aeropuerto y le confiesa sus sentimientos. Ana también se declara a Fiti por lo que la familia Martínez consigue finalmente la felicidad. En cambio, la familia Serrano no pasa sus mejores momentos. Con Curro detenido y Tete y Guille planeando su traslado a Barcelona los Serrano se desmoronan por momentos y Diego no ve otra salida que suicidarse.

Su caída le devuelve al mundo real, en un 4º acto a modo de happy ending de la serie. Diego se despierta en su cama, al lado de Lucia, con la que se había casado hacía apenas unas horas. Toda la historia vuelve al principio, al primer día en el que conviven juntos, a los primeros minutos de la serie, cuando todo está por pasar.



Fotogramas del capítulo 147 de Los Serrano: "Desmontando a Diego"

RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES.

DIEGO Y CURRU: La relación entre padre e hijo en este episodio pasa por dos fases. Primero Diego actúa como el protagonista de la trama principal del episodio buscando resolver la complicada situación de su hijo, pero desde un punto de vista emocional, autoinculpándose, lo que provoca que en un segundo momento todo su plan se desbarate y su hijo menor acabe en un reformatorio. A ojos de Curro, este echo coloca a su padre como su enemigo ya que no ha cumplido aquello que le prometió y eso desencadena la caída del protagonista que decide suicidarse.

SANTI, FITI Y DIEGO: Este trio de personajes representan la ayuda. Intentan eliminar los obstáculos o posibles fisuras que el plan para salvar a Curro pueda tener. A esta ayuda se une también el personaje de José Luis.

GUILLE Y TETÉ: Su relación amorosa crea un conflicto de relación entre la pareja y Diego, que se opone a que tengan una relación plena en la casa familiar y les invita a irse igual que ya hicieron sus hermanos mayores. Aunque en este caso Diego jugaría una especie de papel antagonista a la pareja, o de guardián del umbral colocando algunos obstáculos a su amor, las intenciones de este personaje es hacerles reflexionar sin éxito.

CHONI Y NACHO: Tras el affaire que mantuvieron la temporada anterior, en este capítulo Nacho sigue luchando por el amor de Choni, pero su relación no cambia debido a la actitud cambiante de Choni.

CHONI Y JOSE LUIS: En crisis desde el final del anterior capítulo, Choni y José Luis se enfrentan a un conflicto de relación que Choni intenta solventar sin éxito.

JOSE LUIS Y NACHO: Son antagonistas en este triángulo amoroso ya que los dos están interesados en la misma mujer y acaban enfrentándose por su amor, aunque José Luis pase por un momento crítico con Choni.

ELENA, FERNANDO Y CELIA: Son ayudantes de Choni y sus planes para recuperar el amor de José Luis.

RAÚL Y FITI: Como padre e hijo, Fiti actúa como consejero y mentor de su hijo Raúl animándolo para que luche por su amor hacia África.

RAÚL Y ÁFRICA: Su relación sentimental ha pasado por muchos altibajos a lo largo de toda la serie y en este capítulo por fin alcanzan su objetivo, estar juntos pase lo que pase.

GAEL Y ÁFRICA: Gael es un obstáculo en la relación de África y Raúl. Ha mantenido una relación esporádica con África y ella se ha quedado embarazada por lo que Gael fuerza una relación con ella, pero ninguno de los dos está realmente enamorado.

RAÚL Y GAEL: Igual que en el otro triángulo amoroso protagonista de esta temporada, Raúl y Gael están enfrentados por el amor de África. En su lucha, Raúl acaba retirándose, convencido que será lo mejor para ella y su bebe pero África acaba buscándole y haciendo caso a su corazón.

USO DE LA MÚSICA.

La música ha sido una parte fundamental de Los Serrano. Como ya hemos comentado anteriormente, la ficción ha servido de plataforma para numerosos artistas y grupos. Pero fuera de este uso diegético, y de la canción de la cabecera de la serie compuesta por Mikel Erentxu e interpretada por Fran Perea, Marcos Serrano en la serie, no es habitual encontrar un gran uso de música extradiegética que intensifique, anticipe o sirva de leitmotiv salvo en momentos muy puntuales, críticos para alguno de los personajes.

IMAGEN.



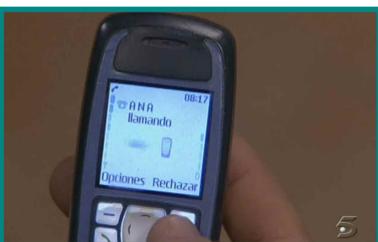
A_ USO DE LA IMÁGEN:

Abundan los planos cercanos, dobles o triples en los que se ven a varios personajes en la misma acción y también planos generales o totales del espacio profílmico para comenzar y acabar las secuencias. La narración sigue una línea cronológica por lo que son habituales planos diegéticos explicativos de algún elemento o encuadres muy cerrados que descontextualizan al espectador y no les permite ver desde un primer momento el total, como por ejemplo con la llegada de Ana al final del capítulo cuando en un primer momento solo le vemos los pies que es lo primero que ve Fiti al haberse caído de un taburete. También son habituales los planos narrativos que alternan las tramas.



B_ USO DE LA LUZ Y EL COLOR:

En cuanto a la luz y el cromatismo, Los Serrano se define por una luz dura y artificial que no cambia entre espacios y que no proyecta sombras o aporta dramatismo a la ficción. La gama de colores se mueve en colores cálidos y graduaciones tonales que transmiten también una especie de tranquilidad que tampoco ayuda a crear un dramatismo o contraste visual en las escenas.



Uso de la imagen, la luz y el color en Los Serrano.

MONTAJE.

En el montaje destaca el uso del montaje espacial. Ambientes como la cocina, el bar o la sala de profesores sirven de elemento sociabilizador en el que se van introduciendo las tramas consecutivamente. Además del espacio, en numerosas ocasiones es Diego el elemento que da paso a unas u otras tramas. Por ejemplo, en este octavo episodio en la cocina, mientras desayunan van entrando los personajes y se van refrescando las tramas principales y secundarias del episodio.



Montaje espacial en el capítulo de Los Serrano: "Desmontando a Diego"

También es habitual el uso de imágenes de transición, del exterior de la casa de los Serrano o de una panorámica del barrio de Santa Justa, para cambiar entre los distintos espacios o para hacer avanzar la narración a modo de elipsis temporales.



Uso de las transiciones en Los Serrano.

EN CONCLUSIÓN

Los Serrano ha sido una de las ficciones de mayor éxito en nuestro país en los últimos años. Gran parte de este éxito es debido al entramado y relaciones entre los personajes que se basa en los líos y malentendidos como origen de situaciones cómicas. También es importante la identificación de los espectadores con sus personajes y la proximidad de sus historias a la situación social real pero siempre contada con una vuelta de tuerca. Además, la temática sentimental es un recurso que ha funcionado muy bien en esta ficción a pesar de repetir las mismas fórmulas como en el caso de la relación de Marcos y Eva y de Guille y Teté. En cuanto al aspecto técnico, la serie no destaca por un uso original de recursos como los encuadres o la iluminación, ya que en este aspecto está más próxima a las comedias que a las series dramáticas que sí aprovechan más este elemento para mantener la intriga o dotar de más carga dramática a sus historias.

ENLACE WEB A LA SERIE LOS SERRANO:

<http://www.mitele.es/series-online/los-serrano/000000000188>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

<http://www.mitele.es/series-online/los-serrano/000000000188/temporadas-y-episodios/8/7>

- En el **anexo 2** se puede consultar la entrevista realizada a Jimmy Barnatán, actor de Los Serrano.
- En los archivos adjuntos a esta tesis (**anexo 3**) se pueden consultar los fragmentos del capítulo mencionados en el análisis.

7.3.3 ÁGUILA ROJA

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	ÁGUILA ROJA	
Formato	Dramedia	
Género	Histórico, aventuras, romance	
Cadena	TVE (La 1)	
Primera emisión	19 de febrero de 2009	
Última emisión	27 de octubre de 2016	
Temporadas	9 temporadas	
Numero de capítulos	116 capítulos.	
Duración de los capítulos	80 minutos aproximadamente	
Horario de emisión	Lunes o jueves entre las 22:20 y las 22:30	
Audiencia media	21,05% Share y 4.153.000 de espectadores de media	
Productora	Globo Media S.A	
Creadores	Juan Carlos Cueto, Pilar Nadal, Carmen Ortiz, Ernesto Pozuelo y Daniel Écija	
Web oficial	http://www.rtve.es/television/aguila-roja/	
Equipo técnico	Productores ejecutivos	Begoña Álvarez Rojas, Daniel Écija, Ernesto Pozuelo, Hugo Mendiri, José Ramón Ayerra, Pilar Nadal
	Productor ejecutivo TVE	Hugo Mendiri
	Dirección	Marco A. Castillo, Miguel Alcantud, Marc Vigil, Arantxa Écija, etc.
	Dirección de guion	Pilar Nadal, Daniel Écija, Ernesto Pozuelo, Carmen Ortiz y Juan Carlos Cueto
	Guionistas	Adriana Rivas, Ana Muniz da Cunha, Emma Bertrán, Federico Muñoz, etc.
	Dirección de fotografía	Adolfo Hernández, David Arribas, Gonzalo Flórez y Javier Castrejón
	Dirección artística	Fernando González y Héctor G. Bertrand
	Dirección de casting	Andrés Cuenca y Luis San Narciso
	Edición y montaje	Arturo Barahona, Josu Martínez, Laura Montesinos, etc.
	Efectos especiales	Javier Varela, Alberto Hens, Pedro González
	Efectos visuales	Mario Lucero y Martín Van Hassel
	Localizaciones	Enrique Ríos
	Música	Daniel Sánchez de la Hera
	Sonido y mezclas	Fernando del Pozo, Blas Egea Sarabia, Carlos Jadrake, Ismael Cerro, etc.
Vestuario	Laura Herrera	
Maquillaje y peluquería	Blanca Díaz Hisado	

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES

Principales	
Gonzalo de Montalvo / Águila Roja / Gonzalo de Austria y Montignac	David Janer (Temporada 1 - temporada 9)
Margarita Hernando	Inma Cuesta (Temporada 1 - temporada 9)
Alonso de Montalvo Hernando / Alonso de Austria Hernando	Guillermo Campra (Temporada 1 - temporada 9)
Saturno García, "Sátur"	Javier Gutiérrez (Temporada 1 – temporada 9)
Hernán Mejías Benavides, el Comisario / Hernán de Austria y Montignac	Francis Lorenzo (Temporada 1 – temporada 9)
Lucrecia de Guzmán, Marquesa de Santillana	Miryam Gallego (Temporada 1 – temporada 9)
Nuño de Santillana	Patrick Criado (Temporada 1 - temporada 8)
Cardenal Francisco de Mendoza y Balboa †	José Ángel Ejido (Temporada 1 - temporada 9)
Secundarios	
Catalina del Valle †	Pepa Oniarte (Temporada 1 - temporada 8)
Cipriano "Cipri" Benítez †	Santiago Molero (Temporada 1 - temporada 9)
Irene de Mendoza / Ana de Austria y Montignac †	Elisa Mouliá (Temporada 1 - temporada 9)
Gabriel García, "Gabi"	Oscar Casas (Temporada 1 - temporada 8)
Estuarda	Marta Aledo (Temporada 1 - temporada 5) esporádico
Murillo	Borja Sicilia (Temporada 1 - temporada 5) esporádico
Juan de Calatrava, duque de Velasco y Fonseca	Roberto Álamo (Temporada 1 - temporada 5)
Inés	Erika Sanz (Temporada 1 - temporada 3)
Agustín †	Adolfo Fernández (Temporada 1)
Martín †	Roger Berruezo (Temporada 1)
Floro Morales †	Pepe Quero (Temporada 1)
Víctor Navas	Alberto San Juan (Temporada 2)
Eugenia de Molina	Manuela Velasco (Temporada 2 - temporada 3)
Rey Felipe IV de España	Xabier Elorriaga (Temporada 2 - temporada 9)
Reina Mariana de Austria	Eliana Sánchez (Temporada 2 – temporada 9)
Laura de Montignac	Julia Gutierrez Caba (Temporada 3 - temporada 5)
Madre Isabel de Montejo	Lydia Bosch (Temporada 4)
Mariana / Claudia	Mónica Cruz (Temporada 4 - temporada 5)
Richard Blake	Jimmy Shaw (Temporada 4)
Sagrario de Castro	Loles León (Temporada 5)
Jacobo de Castro	Carlos Areces (Temporada 5)
Monseñor Adrián Vega	Carles Francino (Temporada 6 - temporada 7)
Manuel	Nicolás Coronado (Temporada 8)
Capitán Patrick Walcott	Peter Vives (Temporada 8)
Sebastián Ventura "Malasangre" †	Eusebio Poncela (Temporada 9)
Marta	Marta Calle (Temporada 1 - temporada 9)
Soledad	Neus Sanz (Temporada 8 - temporada 9)
Flora	Tina Sainz (Temporada 9)
Anaís Medina	María Pedroviejo (Temporada 9)
Emilio Montalvo / Eduardo †	Manuel Manquiña (Temporada 9)

Premios y nominaciones más importantes	Festival de Tv y Cine de León	Mejor actor revelación (Guillermo Campra)	2009	
	Festival de cine y tv Islantilla	Mejor serie de televisión	2009	
	Festival de Tv y Radio de Vitoria	Premio Pasión de Críticos a la mejor serie dramática	2009	
	Premios Ondas	Mejor serie Nacional	2010	
	Premio Protagonistas	Actor de televisión (David Janer)	2010	
	Premios ALMA	Mejor guion de serie de Tv	2010	
	Premios Cine y Tele	Programa de televisión con más audiencia (2010)		
	Premios Iris / ATV	Mejor ficción	2009, 2010, 2011	
		Mejor actor (Javier Gutierrez)	2016	
		Mejor actriz (Inma Cuesta)	2011	
			2010	
		Mejor producción	2009	
		Mejor dirección de arte y escenografía.	2009	
		Mejor dirección de foto e iluminación	2009	
		Maquillaje y peluquería	2009	
		Mejor música para TV	2009	
	Premios Cine Y Más	Mejor serie española nueva	2009	
		Mejor serie española	2010, 2011, 2012	
		Mejor actor (David Janer)	2010, 2011, 2012	
		Mejor actriz (Inma Cuesta)	2012	
		Mejor actor de reparto (Javier Gutierrez)	2012	
		Mejor actriz de reparto (Miryam Gallego)	2011, 2012	
	Fotogramas de Plata	Mejor actor de TV (David Janer)	2010, 2011	
		Mejor actriz de TV (Miryam Gallego)	2010	
		Mejor actriz de TV (Inma Cuesta)	2011	
	TP de Oro	Mejor serie nacional	2009, 2010, 2011	
		Mejor actor (David Janer)	2011	
	Unión de actores	Actor protagonista (Javier Gutiérrez)	2011, 2012	
	Premios internacionales	Festival Internacional de Televisión y Cine de N.York	Medalla de plata a mejor serie de aventuras	2002.
		Festival Rose d'Or	Mejor contenido multiplataforma	2010.
Premios ACE (Nueva York)		Mejor característico	2011	
		Personalidad del año en Tv	2011	

Leyenda	Ganadores		Nominados
----------------	------------------	--	------------------

Tabla 40: Ficha técnica y artística de Águila Roja.

Tabla 41: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes

Tabla 42: Premios y nominaciones más importantes de la serie.

Fuente: IMDB, web oficial de la serie, web oficial de los Premios IRIS ATV, Unión de Actores, Fotogramas y Ondas.

SINOPSIS

Gonzalo de Montalvo, un maestro de escuela de finales del siglo XV, se ve obligado a convertirse en el héroe Águila Roja para vengar la muerte de su esposa. Tras averiguar que el asesino fue el cruel comisario de la Villa, Hernán Mejías, y que ese hombre también es su hermano un nuevo y gran interrogante se cernirá sobre Gonzalo, ¿cuáles son sus orígenes, su verdadera familia? Responder a esta pregunta será su obsesión durante toda la serie y la respuesta pasa por reinos y templarios. Acompañado de su fiel criado y consejero Saturno García, Gonzalo luchará contra conspiraciones, asesinatos en serie, bandoleros, soldados chinos y un sinnúmero de enemigos que amenazan al pueblo de la Villa de Madrid. El amor, la codicia, la venganza y la familia son temas centrales de esta dramedia ambientada en el siglo de oro español.

SOBRE LA SERIE

Águila Roja es una de las series de referencia de los últimos años de la ficción para televisión nacional. Su fórmula de éxito se basa en una mezcla de géneros que la convierten en una producción que va más allá de las dramedias que se han hecho en nuestro país hasta la actualidad. El drama y la comedia se entremezclan en unas tramas llenas de acción, aventuras y romances en las que tienen cabida desde ninjas hasta piratas o contrabandistas. Esta ficción tan ecléctica ha conseguido atraer la atención de un público muy diverso en edad y gustos. Sentó frente al televisor a una audiencia que mayoritariamente va desde los 25 años a los 66 años (30% y 33% respectivamente según datos de Kantar Media) gracias a la hibridación de géneros. También atrae casi por igual a hombres y mujeres gracias a esas escenas de lucha y a los líos amorosos entre los personajes, aun- que la audiencia femenina es levemente mayor, un 53%. También es importante remarcar la habilidad para convertir situaciones cotidianas en grandes momentos dramáticos que hacen de la ficción un producto mucho más atractivo para el gran público y seña de identidad de las ficciones de televisión.

Otro de los grandes puntos a favor de esta ficción es saber adaptar contenidos de actualidad a las hazañas y las vicisitudes cotidianas de la sociedad del siglo XVII. La serie busca continuamente paralelismos entre la sociedad actual y la época en la que viven Gonzalo de Montalvo y los otros personajes en temas como la desigualdad social, la xenofobia, la crisis económica, la explotación laboral, el papel y derechos de la mujer, la lucha social, los desahucios, etc. No en vano, la elección de este momento histórico como contexto de la historia nutre a la misma de situaciones propicias para desarrollar todos estos temas ya que fue un siglo complicado en



Imágenes de la serie Águila Roja.

lo referente a la inestabilidad política, las guerras, las supersticiones, epidemias, torturas, etc. El despliegue técnico de la serie sumado al juego de mentiras, engaños y secretos en los que se basan la mayoría de las tramas de la serie y a la mitología del héroe dan lugar a una poderosa reacción emocional en el espectador. Gonzalo encarna ideales y sueños universales y las pistas y enigmas son piezas de un gran puzle que capítulo a capítulo van construyendo los personajes, pero del que el espectador es totalmente consciente desde el primer momento. También la vis cómica de personajes como Sátor son un elemento esencial para atraer la atención de una audiencia tan variopinta. Esta comicidad se basa en su inocencia, en su superstición y en sus equívocos en el lenguaje como por ejemplo en la octava temporada cuando confunde el nombre del faraón Tutankamón y él dice “Tutakamo” o su famoso “croqui” cuando hace referencia a los esquemas que Gonzalo monta par esclarecer sus orígenes.

Temporada	Capítulos	Estreno	Final	Audiencias	
				Espectadores	Share %
1	13	19 - 2 - 2009	22 - 5 - 2009	4.637.000	25,5%
2	13	7 - 1 - 2010	8 - 4 - 2010	5.609.000	28,4%
3	13	23 - 9 - 2010	10 - 10 - 2011	5.642.000	29,4%
4	12	17 - 10 - 2011	23 - 1 - 2012	5.986.000	29,6%
5	18	6 - 5 - 2013	21 - 11 - 2013	4.469.000	23,4%
6	13	11 - 9 - 2014	4 - 12 - 2014	3.983.000	21%
7	8	29 - 5 - 2015	17 - 6 - 2015	2.462.000	13,2%
8	13	10 - 9 - 2015	10 - 12 - 2015	2.320.000	12,5%
9	13	14 - 6 - 2016	27 - 10 - 2016	2.492.000	15,2%

Tabla 43: Audiencia media de las doce temporadas de Águila Roja. Fuente: GECA. Elaboración propia.

Todas estas características hacen de esta serie un producto muy atractivo para todos los públicos que habla de la familia y además mezcla elementos del serial como los enredos, las intrigas, las situaciones melodramáticas, etc. que consiguen que en sus cuatro primeras temporadas la audiencia subiera exponencialmente hasta los 5.986.000 de espectadores, su mejor dato. Los capítulos de la cuarta temporada se mantienen todos entorno a ese 30% de Share, una media similar a la que he hecho con el episodio final de estas cuatro temporadas, superando los seis millones de espectadores. El capítulo más visto llegó hasta los 6.391.000 de espectadores. Fue emitido el lunes, 24 de octubre de 2011, y corresponde al segundo capítulo de la 4ª temporada. Sin embargo tras esta cuarta temporada la audiencia comenzó a descender motivado en cierta forma por el parón sufrido a mitad de la quinta temporada debido a la falta de fondos y el alto presupuesto que tenía la ficción, casi un millón de euros por episodio) y a que las trama principal también se vio frenada en favor de tramas autoconclusivas con el objetivo de alarga un poco más la historia de Águila que a esas alturas incluso se había enfrentado a la búsqueda del descendiente de Jesucristo y tras averiguar quién era su madre y que estaba relacionada con los templarios lo único que le faltaba era conseguir averiguar quién es su padre. Así la temporada 8 registro los datos de audiencia más bajos, con tan solo 2.320.000 de espectadores y un tímido 12,5% de share. La última temporada, momento en el cual se revelan todos los misterios mejoro un poco los últimos datos, llegando a los 2.492.000 de espectadores y un 15,2% de share. Aun así, sus peores datos estaban por encima de la media anual de la cadena que ha ido descendiendo desde un 16,4% en 2009 hasta un 9,8% en 2015.

Además de la aceptación por parte del público, *Águila Roja* ha recibido numerosos premios y nominaciones a galardones muy prestigiosos tanto a nivel nacional como internacional. En 2010 recibió el Ondas a la mejor ficción nacional y sus actores han sido reconocidos por los premios ATV, los fotogramas de plata, los otorgados por la Unión de actores, etc. A nivel internacional, la Asociación de Cronistas del Espectáculo de Nueva York también ha reconocido la calidad de la serie y de las interpretaciones de sus protagonistas y galardono a Francis Lorenzo y a Miryam Gallego en 2011. También ganó el Rose d'Or a mejor contenido multiplataforma en 2010. También es una de las series españolas más exportadas. Ha sido emitida en más de 21 países entre los que destaca Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Corea del sur y prácticamente todos los países de América latina de habla hispana como Argentina, Chile, Perú, Mexico, República Dominicana, etc.



Imágenes de la serie *Águila Roja*.

LA TRANSMEDIA EN ÁGUILA ROJA.

Una de las grandes características que diferencian a *Águila Roja* de otras ficciones del ámbito nacional es el uso que han hecho de la multiplataforma y la transmedia para atraer a un público más amplio hacia las historias de capa y espada protagonizadas por Gonzalo de Montalvo. *Águila Roja* comenzó siendo una producción audiovisual al uso, pero en su segunda temporada decidieron ampliar la experiencia de los espectadores diversificando su narrativa y haciendo accesible la historia desde distintas plataformas que conjugan la pasividad del receptor (como es el caso de los capítulos o la película) que son la base narrativa, a la que han sumado otras plataformas que permiten la interactividad y participación del receptor como los encuentros virtuales con los actores tras la emisión de los capítulos, el videojuego, etc. Esta selección de multiplataforma implica un mayor nivel de inmersión de los espectadores en la narrativa y consolidó el fenómeno fan creado alrededor de la serie.

La implicación de los espectadores en el desarrollo de las historias es un fenómeno muy en boga desde comienzos del siglo XXI que se ha visto favorecido por el avance de las tecnologías y las redes sociales y foros donde los espectadores pueden opinar y compartir sus teorías sobre el futuro de los personajes. Estas “nuevas narrativas” rompen con la linealidad y pasividad del espectador, aunque es necesario señalar que la serie no busca líneas argumentales alternativas, es decir, que el espectador se conforme su propio relato, sino que ofrece distintos contenidos autónomos pero relacionados entre sí por la temática o los personajes. La narración transmedia consiste en textos específicos e independientes que contribuyen al total, pero pueden ser consumidos por los espectadores o no sin influir en la comprensión final de la narración. Es decir, como espectador puedes elegir ver la serie en televisión o en su web en el momento que desee, puedes leer los libros o jugar al videojuego, participar en las redes sociales o ver la película, pero todo esto puede ser consumido independientemente, no nece-

sitas la película para entender la serie o el videojuego o el libro para poder continuar con una historia lógica que no obliga al consumo de todos estos productos, si no que invita a sus fans a hacerlo y disfrutarlo, lo que además genera mucha más rentabilidad del producto.

“Cada medio hace lo que se le da mejor. Una historia puede ser introducida a través de una película, expandida a través de televisión, novelas, cómics y su mundo puede ser explorado y experimentado a través de un videojuego. Cada producto de la franquicia debe tener suficiente auto contenido para posibilitar su consumo autónomo”.

(Jenkins, 2008: 101)

Esta expansión narrativa de la historia de Gonzalo de Montalvo puede considerarse en un primer momento multiplataforma, ya que su expansión se realiza a través de distintas pantallas o soportes. Pero la experiencia multimedia de Águila Roja llevó la inmersión del público más allá. A través de su web, el espectador puede tener acceso al diario de descubrimientos de Águila, además tiene acceso ilimitado a los capítulos y otros elementos de la serie, como por ejemplo fotografías, pistas musicales, etc. y además puede participar en foros, encuestas o mini juegos relacionados con la serie que acrecientan las posibilidades de participación del público y favoreciendo la creación de comunidades de seguidores y grupos de fans leales a la serie del héroe enmascarado. Todas estas posibilidades a las que se unen, libros, cómics, todo tipo de merchandaising y una película de cine son distintas entradas para llamar la atención de un target muy diverso que puede ver satisfechas sus necesidades eligiendo la plataforma para disfrutar de la serie. Pero todas estas ventanas son independientes en lo que se refiere a producto narrativo. “Mi águila roja” fue un juego online de estrategia donde tenías que administrar una villa y enfrentarte a misiones que estaban relacionadas con las tramas de la serie. En el primer año más de 150.000 personas se registraron en este juego. En el mismo año, 2010, también se sacó un juego de cartas en el que se enfrentaban dos bandos (el del comisario y el del pueblo).

La película fue otra de las grandes apuestas de la ficción. Dirigida por José Ramón Ayerra Díaz y con la participación de todos los personajes principales de la serie, Águila Roja, la película, relata el intento de conspiración para derrocar al rey de España. La trama transcurre antes del capítulo 45 de la serie (6x04) aunque no afecta a la trama de la serie. En total recaudó en los cines españoles más de 3.038.709 euros y atrajo a 502.905



Imágenes de la película, juegos online o de cartas y otro merchandaising de Águila Roja. Fuente: RTVE.

espectadores, según el anuario de Cine publicado por el ministerio de educación, cultura y deporte en 2011. Águila Roja, la película, fue la 9ª película española más vista del año, por delante de producciones como Pa Negre que se hizo con el Goya a mejor película y director, entre otros, ese año. Aunque no fue nominada a muchos premios si recibió 19 candidaturas a los Goya y Guillermo Campa recibió la nominación a mejor interpretación joven en una película internacional en los premios Young Artist 2011 por su papel como Alonso de Montalvo.

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

Águila Roja está ambientada en el siglo de oro español, segunda mitad del siglo XVII. El reinado de Felipe IV, momento al cual pertenece la época histórica que se retrata, estuvo marcado por cuatro hechos que influyen enormemente en el desarrollo de las tramas:

- La fuerte **crisis económica** que azota al pueblo y le separa de los lujos de la clase dominante, la nobleza y el alto clero.
- La actividad de la **inquisición** y las **torturas**.
- La política exterior del reinado de Felipe IV y sus **enfrentamientos con Portugal y Gran Bretaña**, que serán recurrentes a lo largo de toda la serie
- La época del **barroco** y el uso del imaginario artístico de aquella época mediante la mención de pintores como por ejemplo Velázquez con la aparición de Las Meninas o la inspiración de algunas escenas en los cuadros de Vermeer como por ejemplo los vestidos de las criadas de palacio que recuerda alas mujeres pintadas por este artista flamenco. También hay numerosas referencias a la cultura de la época nombrando a Miguel de Cervantes y El Quijote.

Este contexto de la serie no busca una representación histórica totalmente ajusta a la realidad, sino un marco atractivo para la historia que relata. Águila roja se inspira en la vida del pueblo tal y como era en esa época. Retrata su vida austera y difícil del pueblo, las hambrunas, las enfermedades, las migraciones a América, los castigos sufridos, etc. Pero también la vida de la nobleza. La de los lujos, las intrigas palaciegas, la de la corte que rodeaba al monarca, la del clero alejado de las necesidades del pueblo, la vida de aquellos que poco les importa lo que ocurra fuera de los muros de sus palacios.

El lugar de ambientación elegido es la villa de Madrid, donde residen todos los personajes. Predominan los espacios cerrados, pero, aun así, encontramos un uso mayor de escenarios exteriores en comparación a otras series del mismo formato, lo que también marca una gran diferencia de producción con el resto de series. Por otro lado, los lugares elegidos para el desarrollo de la trama tienen una gran simbología. Por un lado, se nos muestran espacios familiares y sociabilizadores típicos de las dramedias como las casas de los protagonistas o bares a los que se suman los mercados y que representan el aspecto familiar del formato. También es un lugar recurrente la escuela como signo de evolución y progreso y característica del nivel cultural y las nuevas ideas de Gonzalo en contraposición a las socialmente aceptadas en el momento. Los calabozos sería ese contrapunto oscuro, en el que inocentes y culpables se unen bajo el sufrimiento que encierran sus paredes. Las escenas en los palacios también son habituales, llenos de riquezas y comida en oposición a la pobreza del pueblo. Por último, prestar especial atención a la guarida de Águila, que forma parte de su casa y es donde se oculta el héroe. Este es quizás

el lugar más simbólico porque allí es donde el protagonista acumula toda la información sobre los orígenes de su familia, pero a la vez es el lugar más peligroso para su alterego Gonzalo, porque de ser descubierta por alguien pondría en peligro a toda su familia. Todos estos espacios definen a los personajes que los ocupan sin necesidad de explicar en detalle determinadas características que ya son transmitidas por la propia imagen. Entre los espacios exteriores destacar los bosques, lugar de acción y donde Gonzalo hace sus grandes descubrimientos sobre el pasado de su familia, los jardines palaciegos como sitio de recreo para la nobleza y las calles y plazas de la villa lugar sociabilizador y donde se cruzan las tramas y los personajes.

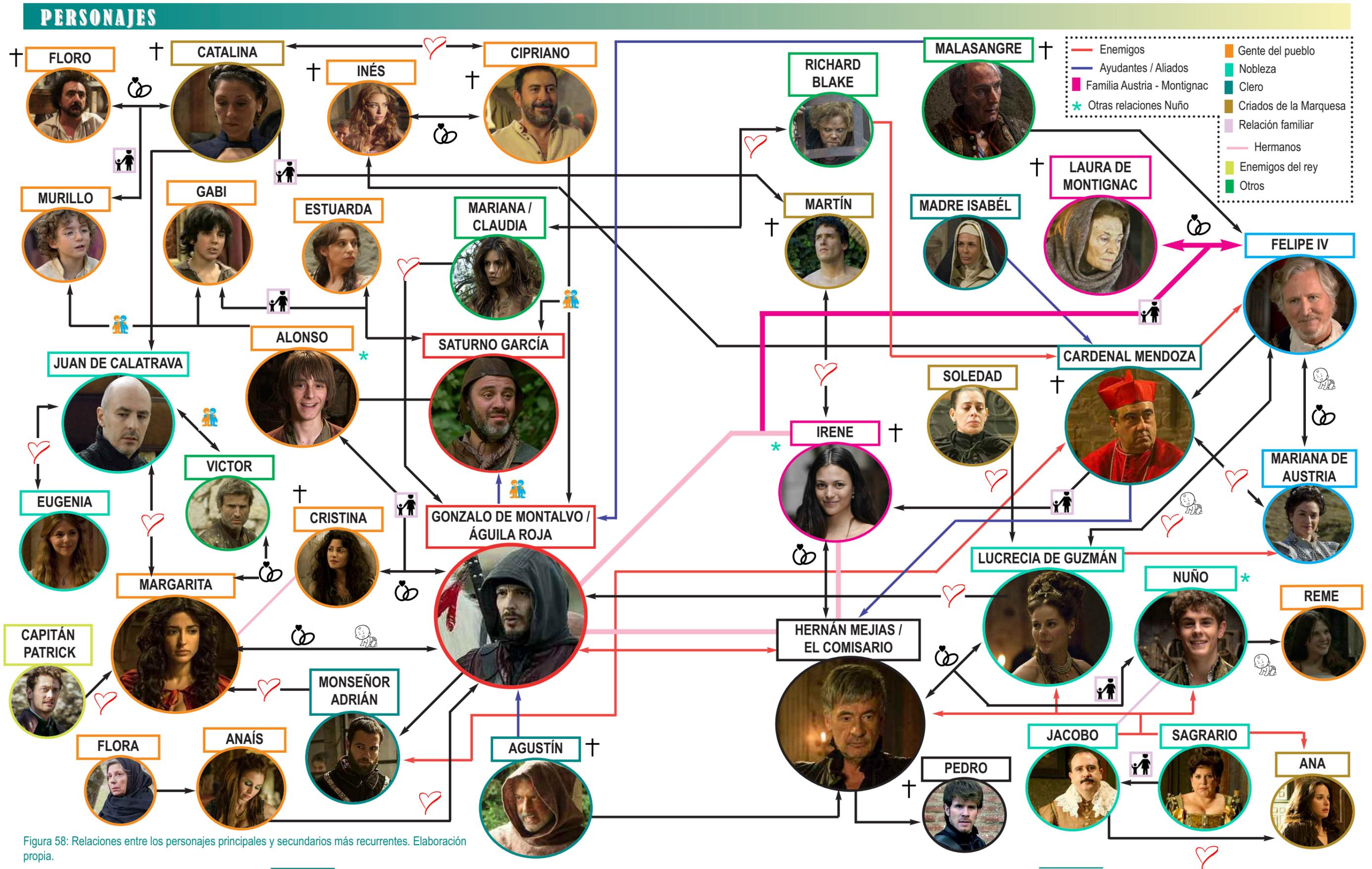


Espacios y ambientación de *Águila Roja*.

EL TIEMPO

En líneas generales la historia de *Águila Roja* es un relato singulativo narrado de forma cronológica a excepción de pequeños insertos en forma de recuerdos o analepsis externas del pasado de Gonzalo que explican lo ocurrido cuando supuestamente mataron a su madre y los tres hermanos fueron separados o partes de su infancia y sus viajes. Además, las tramas están presentadas de forma sucesiva debido a la simultaneidad de las mismas. Por otro lado, para aportar más dramatismo, las escenas de peleas o de momentos relevantes como la muerte de catalina están ralentizadas lo que supone una pausa en el tiempo natural de la historia.

En lo referente al tiempo histórico de la serie, como decíamos en el anterior apartado sobre la ambientación, la historia está plagada de anacronismos e incoherencias documentales intencionadas que buscan hacer más accesible la ficción y que vienen motivadas por el público generalista al que se dirige. Su rigor histórico queda muy lejos de poder considerarse como tal ya que hace uso de muchas licencias lingüísticas y modernismos como las expresiones “hasta luego” o “vale”. Pero también hay objetos fuera de época como por ejemplo el mechero que enciende Alonso en el capítulo cuatro de la primera temporada o los escotados vestidos que luce Lucrecia y sus zapatos que aparecen, por ejemplo, en el segundo episodio de la sexta temporada. También existen anacronías en el uso de la música en determinados capítulos como, por ejemplo, "You are so beautiful" de Joe Cooker que busca más el mensaje que la ambientación histórica.





Imágenes de los personajes de Águila Roja.

El análisis de los personajes de esta historia es muy interesante porque a lo largo de la serie aparecen de una forma clara todos los arquetipos propuestos por Vogler, cuestión que no es tan común encontrar en otras producciones. La serie sigue al pie de la letra este viaje del héroe pero dilatado en el tiempo por la inclusión de tramas secundarias y autoconclusivas que desvían al protagonista de su misión principal, le pone obstáculos en el camino colocándole a menudo en encrucijadas que solo él puede resolver a tiempo. Dejando a un lado momentáneamente los personajes del héroe, Águila Roja, y su antagonista, Hernán Mejías, que serán analizados en profundidad más adelante, los personajes de Águila Roja conectan con lo más profundo del imaginario popular. El uso de arquetipos es común en la construcción de todos los personajes de la serie, pero también la estructura del viaje del héroe propuesta por Vogler es clarísima en la primera temporada de la serie ya que es la que tiene una estructura más unitaria y presenta la línea argumental principal con un cierre y un final abierto para una nueva historia que sirva de nexo entre el resto de las temporadas: la búsqueda de los orígenes del héroe. La combinación de distintas características en los personajes de esta ficción unido a la universalidad de los arquetipos en los que se basan hacen que sean personajes redondos de los que intuyes como se van a comportar pero no dejan de sorprenderte por el factor sentimental que se introduce en las tramas.

Comencemos este análisis con Saturno García, el fiel escudero y criado de Águila Roja / Gonzalo de Montalvo representa el arquetipo del pícaro. A pesar de sus vicios y la mala vida que ha llevado, Sátor es un hombre bondadoso y de buen corazón que aporta a la narración un toque cómico que nace de la ignorancia de este personaje en oposición a las ideas y conocimientos de Gonzalo. Cuando, por azar del destino, se convierte en el escudero de Águila Roja, su vida da un giro completo y deja de lado aquella vida de buscavidas que se había visto obligado a vivir. Aunque su pasado le persigue y en algunos momentos vuelve para colocarle en apuros y hacerle dudar de esa honestidad que le caracteriza. Su inocencia también es una característica clave del personaje ya que la búsqueda de Gonzalo avanza gracias a su curiosidad, ingenuidad y suerte. Sátor es el que descubre, siempre por casualidad, las pistas necesarias para resolver los enigmas a los que se enfrenta Gonzalo. Como aliado de Gonzalo es el personaje que conoce todos sus secretos y esto crea tensiones con otros personajes como por ejemplo Cipri, que duda de él en numerosas ocasiones debido también a ese pasado de buscavidas y ladrón. Pero Saturno es mucho más que un simple aliado de Águila Roja. Este personaje tiene también muchas cualidades heroicas que le convierten en un catalizador de la historia.

Son pocos los que conocen la verdadera identidad del héroe. Uno de ellos es Agustín, el monje que se hizo cargo de los dos hermanos cuando eran unos niños y que posteriormente descubre a Gonzalo su relación con el comisario. Agustín es el prototipo típico de mentor descrito por Campbell y Vogler. Es un enigmático personaje que apoya la lucha de Águila Roja, como mentor le enseña y protege y cumpliendo con su función le da una información valiosa que cambia el rumbo de su historia. Tras conocer que el asesino de su mujer fue el comisario,

Agustín revela a Gonzalo que es su hermano lo que hace a Gonzalo perdonar la vida a Hernán, aunque seguirá enfrentándose a él como principal oponente del héroe durante toda la historia. También habitual en las historias sobre héroes, Agustín muere a manos del cardenal Mendoza, antes de que pueda revelar a Gonzalo todos los secretos sobre su familia. Este hecho es un detonante en la trama principal que obliga al protagonista a avanzar y aceptar su destino como héroe si quiere averiguar quiénes fueron sus verdaderos padres. También otros personajes han descubierto la verdadera identidad de Águila y han actuado de dadores, facilitando la misión del héroe como es el caso de Santiago, que en la séptima temporada se presenta como una ayuda fundamental para el héroe cuando un impostor se hace pasar por él y comienza a matar a gente del pueblo de la villa para manchar el nombre de Águila. Este personaje aparece para cubrir el papel de Sátor.

En este grupo también tenemos a Malasangre, que durante la última temporada será fundamental en la aventura de Águila. En cierta forma, Malasangre, es un embaucador pero no entendido como bufón según la catalogación de Jung. Malasangre utiliza la información que tiene sobre la identidad de Águila en su beneficio durante toda la temporada, pero también es el que le descubre su último secreto, es hijo del rey, a través de unos papeles que roba en palacio. Malasangre utiliza todas sus armas para conseguir un cambio en la política del rey y piensa que en ese juego que ha iniciado la ficha clave es que Gonzalo acepte su destino de ser el próximo monarca de las Españas incluso le miente sobre las verdaderas motivaciones del rey para deshacerse de su mujer y sus hijos con tal de que Gonzalo le perdone y cumpla el que él considera su destino. Aun así, es un personaje esencial en la última etapa del héroe. Por último, Anais, una mujer que regenta un nuevo prostíbulo en la villa, es el último personaje en conocer la doble identidad de Gonzalo. A pesar de estar enamorada del maestro no duda en poner su vida en peligro para salvar la de Flora. Este personaje representa la figura cambiante. Su traición hace que la seguridad de Gonzalo y de su familia se vea amenazada y así da un giro a la historia que pasa de momentos felices, con la reconciliación de Gonzalo con su padre, a momentos críticos provocados por la revelación final de la identidad de Águila Roja.

Entre los villanos de la historia destaca el Cardenal Mendoza. Aunque sus tejemanejes permanecen en la sombra durante toda la serie es este personaje el verdadero malo de la narración. Un personaje desleal, vil e indigno de su cargo que no duda en conspirar y traicionar a los de su alre-



Imágenes de los personajes de Águila Roja.

dedor para hacer realidad sus sueños de grandeza y llegar a convertirse en Papa. Utiliza a Hernán como su brazo armado que en realidad encarnaría al guardián del umbral. Hernán es una simple marioneta durante la gran parte de la historia, que cumple las ordenes de otros hasta tal punto que llega a matar a su madre, Laura de Montignac, por mandato del Rey y el cardenal.

Lucrecia es otro de los personajes que se presentan en la historia encarnado varios arquetipos. Se puede decir que es una figura cambiante, como Anais, ya que representa a una femme fatal del siglo XVII, uno de los tipos más frecuentes de este arquetipo. Lucrecia utiliza sus encantos para conseguir sus metas, es manipuladora y encaja dentro del grupo de villanos no por oponerse directamente a Águila Roja sino porque es protagonista de muchas de las tramas conspiranoicas de la serie como por ejemplo de la logia de la primera temporada que quiere derrocar al rey. Encarnaría este arquetipo en relación sobre todo al personaje de Hernán, al que usa constantemente y a pesar de sentir una fuerte atracción por él considera inferior a ella. Con Gonzalo muestra una cara más amable y simple que a ojos de otros personajes intenta ocultar por considerarlo una debilidad. Por último, y para cerrar este grupo de villanos, Águila Roja lucha contra la hambruna y los castigos desmesurados que el poder ejerce sobre los ciudadanos de la villa. Esta crueldad está representada por la figura de la inquisición que atormenta y juzga severamente al pueblo mientras que consiente a los más poderosos. La inquisición es un villano “abstracto”, es decir, el miedo a ser juzgado está presente constantemente. De hecho, Gonzalo es castigado por sus ideas en numerosas ocasiones y sus misiones siempre están encaminadas a salvar a los inocentes de los castigos de la inquisición. La inquisición está representada en la figura de Diego de Arce.



Villanos de la serie *Águila Roja*. La Inquisición, el cardenal Mendoza y Lucrecia de Guzmán.

Otros personajes principales y secundarios que no están en relación directa con Gonzalo como héroe cumplen diversas funciones dentro de la historia. Son los personajes satélite en las historias familiares y de amor que complican las relaciones y las tramas. Este grupo está formado sobre todo por personajes femeninos. El más importante es Margarita, su belleza la hace ser el centro de atención de numerosas tramas sentimentales que la alejan de Gonzalo y así se mantiene la tensión sexual entre los protagonistas. Irene también es un personaje importante en la trama, sobre todo desde el punto de vista de la focalización espectral, ya que es la tercera hermana, pero ninguno de los personajes es consciente de esto hasta que es demasiado tarde. Catalina es consejera y amiga de Margarita y su personaje sirve como unión directa entre las tramas que pasan en el pueblo y las que ocurren en el palacio de la marquesa. Este personaje, uno de los secundarios más relevantes de la historia tiene sus propias tramas secundarias autoconclusivas que sirven de relleno a los capítulos. Aunque también tiene una trama de larga duración con Cipri, con el que mantiene una relación a escondidas. Para terminar con estos personajes, que pertenecen a la familia o amigos más cercanos a las dos líneas principales Gonzalo y Hernán y Lu-

crecia, resaltar a los personajes infantiles. Los más importantes son Alonso, el hijo de Gonzalo, y Nuño, el hijo de Lucrecia y el comisario. Entre ellos se establece una relación de rivalidad que se trata en distintos capítulos y sirve de pinza para alguna de las tramas principales como por ejemplo en la última temporada se alían para salvar al comisario y esta alianza parte de ese enfrentamiento que hace que Alonso quiera siempre demostrar que es mejor que Nuño. Mientras que Nuño es un niño marginado por su soberbia y sus aires de grandeza, Alonso cuenta con la amistad y ayuda de sus dos mejores amigos Gabi y Murillo, los hijos de Sátur y Catalina respectivamente. Esta relación de amistad y lazos familiares que unen a todo este grupo intensifica es complemento familiar fundamental en las dramedias.

Otro personaje secundario que pertenece a este grupo es el rey Felipe IV. Desde la segunda temporada se convierte en un personaje regular. Sus tramas están relacionadas sobre todo con el cardenal Mendoza, que, aunque es su consejero siempre intenta traicionar al rey aliándose con sus enemigos para conseguir más poder, y con Lucrecia, con la que mantiene una relación sentimental. Su importancia como personaje secundario reside en la relación secreta que mantiene con Gonzalo y Hernán. Felipe IV es consciente desde el principio que esos son los hijos fruto de su matrimonio con Laura de Montignac y siempre aparece como salvador de Gonzalo cuando alguna de las tramas se complica como cuando Gonzalo es detenido por la Santa Inquisición.

El uso del personaje masa en esta serie es muy notable. Este grupo de personajes al que pertenece la guardia real, la guardia que trabaja para el comisario, los criados de la marquesa o la gente del pueblo contextualiza y aporta relieve a determinados personajes dotándoles de importancia o poder respecta a los personajes que pertenecen al pueblo de la villa. También intensifica la heroicidad de Gonzalo cuando se enfrenta a ellos en inferioridad numérica. Otros personajes secundarios que solo aparecen en determinados capítulos o temporadas están destinados a cumplir otras funciones como las de alivio cómico. Es el caso de muchos personajes interpretados por actores famosos o figuras públicas. Este recurso de apariciones estelares en la serie es muy habitual. En la quinta temporada Carlos Areces y Loles León interpretan a los nuevos marqueses de Santillana, Jorge Sanz en la última temporada interpretando a Trinidad Jiménez, Edu Soto como sobrino del Rey, Jorge Lorenzo como uno de los jinetes más rápidos del reino, Gabino Diego como el duque de Tomelloso y Peláez, etc. En general aportan una nota de color y comicidad a las tramas.



Imágenes de los personajes de Águila Roja.

BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS.



Gonzalo de Montalvo / Águila Roja.

GONZALO DE MONTALVO / ÁGUILA ROJA: Gonzalo de Montalvo es el maestro de la villa, culto y de moral inquebrantable. Siendo un muchacho Gonzalo se ve obligado a huir de la villa por enfrentarse a un noble por el amor de Margarita. En el duelo, Gonzalo acaba matando a al noble y antes de que la justicia le apresara huyó y estuvo viajando por todo el mundo. Japón, China, India son solo algunos de los destinos en los que se sabe que Gonzalo estuvo de joven y en los cuales aprendió técnicas de lucha, conocimientos científicos, literarios, artísticos, etc. Sus viajes también le llevaron a estar bajo las órdenes del pirata Richard Blacke con el que guarda una amistad y también a luchar en Flandes. A su regreso a la villa se encuentra a sus padres muertos y esto le crea un dolor tan profundo que decide suicidarse con un cuchillo japonés siguiendo el rito tradicional

de los samuráis. Por suerte, Agustín le encuentra a tiempo de salvarle la vida. A su vuelta también se entera que Margarita se ha ido de la villa para casarse y ahora vive en Sevilla. Comenzó entonces una relación con Cristina, la hermana de Margarita, con la que se casa y tiene un hijo, Alonso. En la villa Gonzalo lleva una tranquila vida rodeado de sus seres queridos y amigos de la infancia, Catalina, Cipri, Floro, etc. Pero una noche, todo se ve truncado cuando su esposa es asesinada. Cristina había salido a buscar a Gonzalo que estaba en la taberna con sus amigos, pero en el camino se cruza con un hombre. Este huía por haber traicionado a una logia secreta que planeaba acabar con la vida del rey. Como sus perseguidores no consiguen atraparlo deciden detener a Cristina pensando que la mujer estaba compinchada con el traidor y que ella sabía del paradero de un libro donde aparecían los nombres de los miembros de la logia. Tras encontrar a Cristina desangrándose en la calle, Gonzalo jura venganza contra los asesinos de su mujer y se convierte en Águila Roja, un guerrero que además de querer encontrar a los culpables y descubrir la razón del asesinato de su esposa también se dedica a proteger y salvar a los inocentes que caen bajo el yugo de la inquisición o la guardia de la ciudad. El carácter del héroe se va perfilando capítulo tras capítulo. Como sucede en el género de aventuras, cada misión forja su carácter y le acerca a su destino final. En una de sus intervenciones salva a Sátor, un ladrón condenado a la horca. Durante la pelea Sátor ve el rostro de Águila Roja, por lo que el héroe decide que ha de matarlo para seguir ocultando su identidad. Pero su moral y sentido de la justicia le impide acabar con la vida de un inocente por lo que en vez de asesinarle Sátor pasa a ser su fiel criado y con el tiempo mejor amigo.

La muerte de Cristina supone un gran cambio en la vida y el carácter de Gonzalo. Alonso le culpa del asesinato de su madre y su desesperación le hace volverse más intolerante, esquivo, rencoroso y huraño con los que le rodean. A consecuencia de la muerte de Cristina, Margarita regresa a la villa para ayudar a su cuñado y sobrino, pero Gonzalo es incapaz de perdonar el pasado y la culpa a ella de verse obligado a huir de la villa dejando a su familia. Poco a poco su dolor se va apaciguando y su carácter vuelve a ser el de antes. La investigación sobre la muerte de su esposa no fue nada fácil de resolver por todas las implicaciones políticas que había detrás. Sin embargo, averigua que la logia estaba detrás, consigue desarticularla y descubrir que el asesino había sido Hernán Mejías, el comisario de la villa. Cuando se enfrenta a él y está apunto de matarlo una gran revelación le obliga a cambiar de planes. Agustín le confiesa que Hernán es en realidad su hermano mayor y que de pequeños fueron

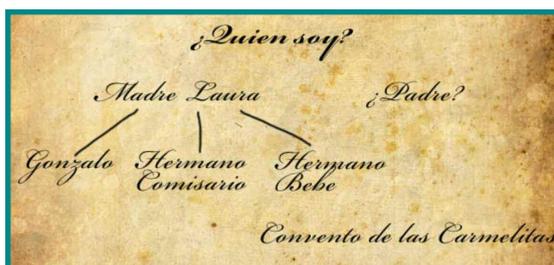
separados a causa del asesinato de su madre. Agustín les protegió y separó para salvarles la vida. A partir de aquí la obsesión de Gonzalo será averiguar cuáles son sus orígenes y quién y por qué mató a su madre.

Como hombre, Gonzalo es muy querido y admirado por todos sus vecinos. La vasta cultura que ha adquirido gracias a sus viajes por todo el mundo hacen de él un hombre agnóstico y racional, en contraposición al resto de personas que creen ciegamente en la iglesia y son muy supersticiosos. Esto le acarreará más de un enfrentamiento con los suyos y problemas con la Santa Inquisición. Tras la máscara del hombre que es reflexivo y contrario a la violencia gratuita se oculta un valiente guerrero. Pero todos, menos Sátor que conoce su verdadera identidad, piensan que es cobarde y poco hábil con las armas. Tener que ocultar a Águila Roja le hace ser reservado, controlador y mentir a sus más allegados, además reprime sus verdaderos sentimientos hacia Margarita, a la que sigue amando locamente en secreto y a la que solo se atreve a besar bajo la apariencia de Águila. Margarita sigue enamorada de Gonzalo, pero este la rechaza por considerar que sería una deshonra para su difunta esposa. Varias mujeres se han sentido atraídas por los encantos de Gonzalo, pero él ha sido fiel a su amor por Margarita y los recuerdos de su esposa. A partir de la tercera temporada finge una relación con Mariana, una antigua amiga y esposa de Richard Blacke, un pirata con el que navegó en el pasado. Esto hace que Margarita cada vez se aleje más de Gonzalo pensando que no hay ningún futuro para los dos. Pero al final el amor florece y cuando están a punto de casarse Lucrecia le confiesa a Margarita que tuvo una relación sexual con Gonzalo. Ante esto, Margarita decide marcharse y abandonar a su familia y ocultarle a Gonzalo su embarazo. Cuando se desvelan todos los secretos sobre Gonzalo y su verdadera identidad y su verdadero origen Margarita ayuda a su amor a conseguir salir con vida y acaban casándose y siendo muy felices.

Retomando la vertiente de héroe, Águila crece con cada inocente que salva, y con él también crece su leyenda. Tras enterarse de su secreto pasado investiga y se entera que su madre dio a luz a un tercer bebe que fue llevado al orfanato de la villa. Allí encuentra un antiguo juguete con una carta de su madre que le conduce a un cofre escondido en un lago que guardaba la mitad de un medallón que al articularse con otro revela un secreto del corazón. Ese secreto es la relación de Laura de Montignac, la madre de Gonzalo, y sus tres hijos con el rey de las Españas, Felipe IV. Con la intención de conseguir abrir el medallón Águila / Gonzalo encuentra al orfebre que lo fabricó hace años, pero este muere asesinado antes de poder hacer una réplica. Sin pistas, la investigación del héroe se ve estancada, hasta que un viejo amigo de Agustín le revela el paradero de su tercer hermano. Pero resulta que esas pistas eran falsas y en verdad su hermano pequeño no es varón, sino una mujer llamada Ana que tiene una mancha de nacimiento en la cabeza. Curiosamente idéntica a la que Irene, la sobrina del cardenal Mendoza, tiene. La ausencia de pistas ha hecho desistir en su búsqueda en más de una ocasión a Gonzalo, pero Sátor siempre ha estado a su lado para animarle a continuar. Al fin Gonzalo descubre el emblema de la familia de su madre gracias a un antiguo pergamino que tenía Agustín y que le dejó antes de su muerte. Ese escudo pertenece a una familia noble francesa, los Montignac. Su investigación le lleva hasta su tío, un hombre aislado en una casa de campo debido a una deficiencia intelectual. Pero él le entrega un misal y una llave que abre la torre del Castillo de las Ánimas, donde ella y sus hijos fueron encerrados por orden real. Poco a poco, el pasado de los Montignac va siendo revelado y se descubre que ellos son los guardianes del Santo Grial que también es codiciado por el cardenal Mendoza. Tras una serie de casualidades el Grial llega a manos de Gonzalo. Cuando este se entera de su importancia y gracias a un descuido de Sátor identifica un nombre en latín, Gonzalo prosigue su búsqueda, ahora orientada hacia el tesoro de los templarios.

El Grial les lleva a unas antiguas termas romanas olvidadas entre los cimientos de un castillo. Allí quedan atrapados por las trampas colocadas para los saqueadores, pero gracias a un golpe de suerte consiguen salir y proseguir la búsqueda que ahora les dirige hacia el descendiente de Jesucristo. Todos estos descubrimientos hacen ver a Gonzalo que su familia materna tenía una misión, proteger la descendencia del hijo de Dios. El Grial consigue llevar a Gonzalo hasta su madre, pero demasiado tarde porque Hernán, cumpliendo las órdenes del cardenal la asesina a sangre fría. Tras este breve encuentro con su madre, todas estas pistas parecen llevarle inevitablemente hacia un callejón sin salida y aparentemente nunca llegará a descubrir la identidad de su padre. Entonces un tremendo tornado arrasa la villa y con él se lleva los secretos de Gonzalo guardaba en su guarida y que casualmente llegan hasta las manos de Hernán. Cuando Hernán es consciente que su hermano pequeño no murió y en realidad es el maestro de la villa se esfuerza en protegerle a pesar de la reticencia de Gonzalo. Tras una misión suicida para acabar con la vida del rey de Portugal los dos hermanos por fin saldan sus viejas cuentas y se reconcilian. Pero esta paz no durará mucho ya que cuando Lucrecia confiesa su amor por Gonzalo y la relación que habían mantenido en el pasado los dos hermanos vuelven a enfrentarse.

En la resolución final de la búsqueda de Gonzalo tiene mucho que ver un nuevo personaje, Malasangre. Él es el que embarca en esa misión suicida a Hernán y Gonzalo y es él el que consigue los documentos que acreditan que Gonzalo es el hijo legítimo del rey. Pero estos papeles llegan demasiado tarde a las manos de Gonzalo, que ha decidido abandonar la villa tras la ruptura con Margarita y el desencuentro con su hermano. En la mudanza, Cipri olvida los papeles que le había hecho llegar Malasangre y cuando parece que todo seguirá siendo un secreto, Cipri lo recuerda y regresa para buscarlos. Cuando por fin Gonzalo recibe los papeles y lee las cartas entre su madre y el rey y también las fotos de su enlace matrimonial decide regresar de inmediato para por fin descubrir la verdadera razón del asesinato de su madre. Sus ansias de venganza ensombrecen al héroe una vez más, que solo quiere descubrir si su padre estuvo involucrado en la orden de acabar con su madre. Incluso descuida su labor de padre y está a punto de perder a su hijo cuando este decide salvar junto a Gabi a un grupo de mujeres en apuros. La revelación de todos estos secretos tiene consecuencias muy dramáticas para los personajes. Irene se suicida al enterarse que es hermana de su marido, Hernán decide postularse para el trono y derrocar al rey y Gonzalo consume su venganza matando a todos los nobles que encargaron el asesinato de Laura de Montignac. Cuando llega al rey, Malasangre se las ingenia para que él piense que Felipe IV no tuvo nada que ver y que él estaba profundamente enamorado, pero nada de eso es verdad y tras un primer contacto en el que se reconcilia y ejerce de consejero real, Gonzalo descubre la verdad y decide matarlo, pero acaba perdonándole la vida. Entre tanto, también la identidad de Águila Roja queda al descubierto cuando Anais confiesa que es Gonzalo para salvar a su amiga Flora. En un trágico final, todo parece derrumbarse y Alonso, Cipri y Sátor se ven arrastrados por todos estos acontecimientos. Finalmente, padre e hijo consiguen escapar de la prisión en la que están encerrados gracias a la ayuda de Malasangre, Cipri y Sátor. Pero en la huida Cipri pierde la vida protegiendo la de Gonzalo.



Los orígenes de Gonzalo de Montalvo.

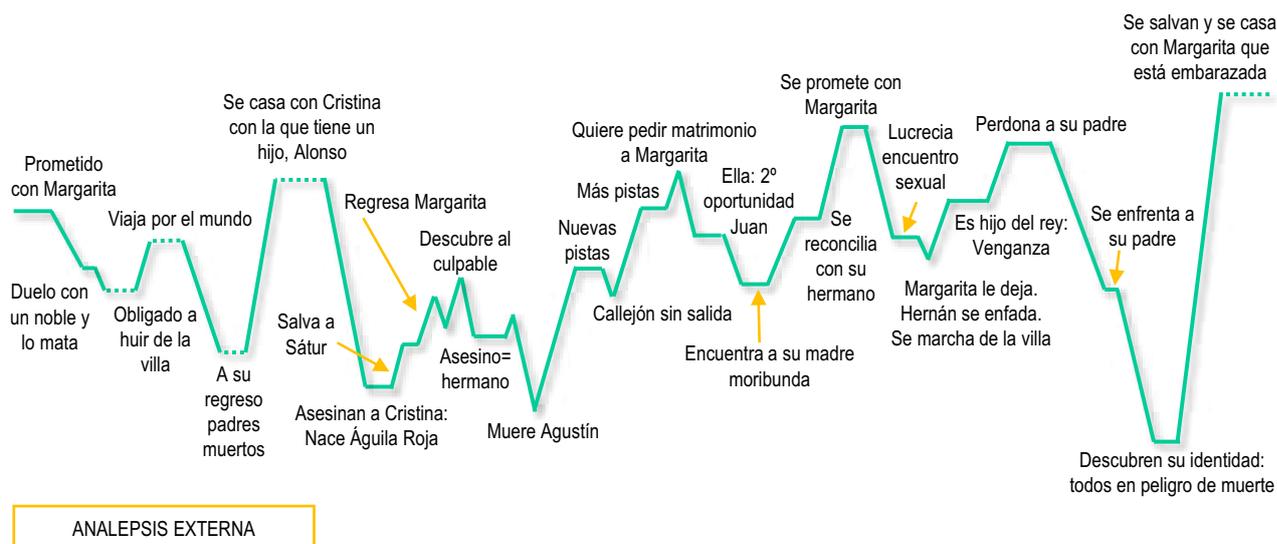


Figura 59: Arco de transformación del personaje de Gonzalo de Montalvo / Águila Roja. Elaboración propia.

El personaje de Águila Roja es el prototipo de héroe que hemos definido con anterioridad en el apartado teórico. Encarna todas las características descritas por Vogler y aglutina tanto referencias culturales occidentales como orientales. Este personaje mezcla las cualidades de dos de los guerreros orientales más conocidos, los ninjas y los samuráis que se refleja en sus técnicas de lucha, sus valores y las armas que utiliza. En aquella época no era común el uso de la catana o las estrellas ninja en occidente y que son elementos característicos de este personaje. También es atípico este tipo de héroe enmarcado en este momento histórico. Fijándonos en la literatura el héroe prototípico de este periodo era el pícaro, que con su astucia conseguían sobrevivir a la miseria y la pobreza de aquella época. Sin embargo, Águila Roja se parece más a un noble caballero y la pareja que hace con Sátor recuerda a la de Don Quijote y Sancho Panza, salvando las distancias entre las dos historias. A pesar de ser un héroe patrio, el de las historias de capa y espada, que evoca la época caballerescas, Águila tiene reminiscencias de los superhéroes propios de la cultura anglosajona. Aunque no se le presenta con superpoderes propiamente dichos su habilidad en el arte de la espada, montando a caballo e incluso cambiándose de ropa dan esa sensación de magia. También se acerca a los héroes clásicos por su secreto linaje real, por su trágico pasado y porque su padre siempre se preocupa por él y le protege desde las sombras en sus momentos más críticos como por ejemplo cuando en el capítulo 7 de la primera temporada es acusado por Hernán de ser el Águila Roja porque tiene celos de la relación que mantiene con Lucrecia, y es sentenciado a muerte. En el último momento el rey siempre le salva de su destino. Pero todas las cualidades de este héroe no son perfectas, lo que hace que nos encontremos ante un personaje redondo, humano y que en ocasiones se deja llevar por su ira y su deseo de venganza. Así es en la primera temporada cuando busca al asesino de su esposa, o cuando descubre que los hombres del comisario han abusado de Mariana o cuando al final regresa a la villa para poder acabar con todos los que firmaron la sentencia de muerte de su madre. Esto supone crisis en la identidad del héroe que le hace entrar en conflicto y con ello avanzar en su camino. De Águila Roja podemos decir que es un héroe resuelto, muy comprometido con la aventura que está al servicio de todos los inocentes y esto le coloca a menudo también en diatribas cuando ha de salvar a varias personas en peligro a la vez. Por ejemplo, al final de la quinta temporada se ve obligado a elegir entre salvar a Margarita que ha sido secuestrada por los ingleses o a su madre.

El traje de héroe ayuda a Gonzalo a interactuar de forma diferente con sus seres más queridos, Margarita y Alonso. La máscara le permite mostrarse más condescendiente con su hijo, en cambio como Gonzalo la relación entre ambos es a menudo tensa porque Alonso no entiende muchas veces el carácter calmado y pacífico que tiene su padre y le intenta inculcar. Se deja llevar por sus sentimientos cuando es Águila y en cambio los reprime cuando es Gonzalo. Esta doble personalidad le crea conflictos, pero también le sirve de escape para enterarse de los verdaderos sentimientos de los otros. En general el personaje protagonista es un personaje complejo con un arco de transformación circular. Cada hazaña, cada aventura vivida, cada paso que da hacia su destino le ayuda a crecer y como personaje y le coloca en un nuevo estadio del que vuelve a partir para continuar su aventura.

Retomando de nuevo el viaje del héroe descrito por Vogler, la primera temporada de la serie es la que mejor se ajusta a este patrón, en parte porque es la temporada que tiene una historia más concentrada. Después su misión principal se va dilatando y se desvirtúa esta estructura. A modo de resumen y ejemplificación de la aplicación de esta estructura pasamos a detallar brevemente cada uno de los doce pasos del héroe en Águila Roja:

- 1_ Mundo Ordinario:** Vive feliz en la villa, como maestro de escuela, con su mujer y su hijo.
- 2_ Llamada a la aventura:** Cuando su mujer es asesinada él decide encontrar al culpable y proteger al pueblo de estas injusticias.
- 3_ Rehúye la llamada:** A su vuelta a la villa prometió que no volvería a matar. Incumplir esta promesa le hace dudar de su decisión de vengar la muerte de su mujer.
- 4_ Encuentro con el maestro:** Agustín, el cual ya fue su maestro y protector en el pasado vuelve para convertirse en su consejero, confidente y mentor.
- 5_ El primer umbral:** Salva a todos los inocentes que se encuentra para cumplir su promesa de proteger al pueblo.
- 6_ Pruebas, aliados y enemigos:** Uno de los inocentes que salva se convierte en su principal aliado, Sátur. Pero también es ayudado por el pueblo y en especial su hijo que empieza a idolatrarle.
- 7_ Cueva secreta:** Por celos Hernán decide detener a Gonzalo y a Margarita y le acusa, sin pruebas de ser Águila Roja. Es torturado y sentenciado a muerte.
- 8_ Prueba suprema:** Cerca de encontrar ya al que mató a su esposa es herido de muerte en las mazmorras reales, pero milagrosamente consigue salir vivo de allí.
- 9_ Recompensa:** Perdona a Margarita y descubre que el comisario fue el asesino de su esposa.
- 10_ Camino de regreso:** Se enfrenta en un duelo a muerte contra el comisario.
- 11_ Resurrección:** Águila vence a su enemigo, pero cuando Hernán está inconsciente, Agustín llega y le confiesa a Gonzalo que él es su hermano mayor, por lo que no puede consumir su venganza. Esta revelación le cambia y le coloca de nuevo en la aventura.
- 12_ Retorno con el elixir al mundo ordinario:** Aunque no ha llegado a matar al asesino de su esposa, Gonzalo regresa redimido de la culpa por la muerte de Cristina y se deja un final abierto para continuar con la historia que es la línea principal del resto de la serie: sus orígenes.

HERNÁN MEJÍAS / EL COMISARIO: Hernán es un hombre cruel, despiadado, sangriento y malvado. No duda un segundo en ejercer violencia, torturar o matar si es necesario para conseguir sus objetivos. Ocupa el puesto de comisario de la villa y como tal es temido por todos los ciudadanos del pueblo. Aunque no se dan demasiados detalles de su vida antes de ser comisario de la villa, si sabemos que Hernán no conoció a su padre, presencié el asesinato de su madre y le separaron de su hermano pequeño al que cree muerto. El trauma vivido en su infancia y que el personaje recuerda perfectamente al contrario que Gonzalo, le ha marcado el carácter convirtiéndole en la persona que es en el presente. En el cuarto capítulo de la segunda temporada Hernán cuenta a Lucrecia la historia del asesinato de su madre y como le separaron de su hermano y para concluir le dice: "la mala sangre no se hereda, se acumula con la vida". Esta declaración es una definición perfecta del personaje que hace que el espectador entienda su carácter y se sienta más próximo a él a través del dolor de lo vivido. Al final su personaje es ante todo padre, ama a su familia, aunque no sepa expresarles su afecto de forma tierna y use la venganza y la violencia como escudo para sus sentimientos. La vida le obligó a guardar esos sentimientos para poder sobrellevar la pena del asesinato de su madre y salir a delante y prosperar.



Hernán Mejías / El comisario.

Desde hace años es amante de Lucrecia, la marquesa de Santillana, y con ella comparte turbios negocios y complots contra la corona. Hernán es uno de esos malos de libro que hace cualquier cosa por el poder. De hecho, acaba casándose con la sobrina del cardenal Mendoza por esta razón, aunque él siempre haya estado enamorado de Lucrecia. La poca humanidad y escrúpulos que le quedan los guarda para su relación con Nuño, su hijo secreto fruto de una relación con Lucrecia mientras el marqués de Santillana aún vivía. La familia es la gran debilidad de este personaje, aunque oculte sus sentimientos ante los desplantes de Lucrecia y no pueda mantener una verdadera relación padre e hijo con Nuño para que no se sepa que en realidad no es hijo del marqués. La relación con Lucrecia se mantiene siempre en secreto pero es más que conocida por todos en la villa. La tensión sexual entre ambos personajes es origen de numerosos conflictos y reproches, pero siempre están apoyándose en las situaciones de vida o muerte a las que se enfrentan, como cuando Lucrecia es juzgada por la Inquisición o su palacio asaltado por unos secuestradores, o Hernán es detenido o cuando se queda ciego.

Su codicia le hace estar al servicio del mejor postor y acatar todas las órdenes del cardenal Mendoza. Al fin y al cabo, Hernán, aun siendo un gran antagonista de Águila Roja, simplemente es una marioneta al servicio de los deseos de otros estamentos. Casi mata a Agustín, el monje que le cuidó cuando era niño, mata a su madre por orden del rey, se pone muchas veces en peligro por los deseos del cardenal, etc. A lo largo de toda la historia, Hernán se ve inmerso en situaciones de peligro que le causarán numerosas fases de crisis. La primera es su ceguera, consecuencia de la caída de un caballo desbocado. Esto le forzará a retirarse del cargo de comisario y le sumergirá en una profunda depresión y oscuridad. Tras una difícil operación Hernán recupera la vista y con ella su cargo. La segunda gran crisis es cuando pierde la mano por congelación mientras buscaba a Gonzalo para obligarle a casarse con una noble rusa. Esta no es tan grave como la primera, es una excusa para mejorar y hacerse más fuerte poniéndose una mano articulada de metal.

Con Gonzalo de Montalvo siempre ha tenido una mala relación, mucho antes de matar a su esposa, Hernán siempre ha sentido celos de la relación que tiene con Lucrecia y eso le hace entrar en un conflicto constante con él. En cambio, con Águila Roja el odio va mucho más allá. Hernán considera al héroe enemigo del reino y como tal lo persigue y llega a obsesionarse profundamente con él. La relación de Hernán con Gonzalo cambia al enterarse este que son hermanos. Durante años Hernán había pensado que su hermano pequeño había muerto. Esta nueva noticia supone un gran crecimiento para el comisario que empieza a preocuparse mucho por él e intenta que su vida mejore ofreciéndole comida tras el tornado, un puesto en la guardia a Alonso o un nuevo trabajo para el tribunal de la inquisición. Sin embargo, estas buenas obras de Hernán no parecen agradar a Gonzalo que reniega de su ayuda constantemente. El rencor que Gonzalo siente por Hernán, culpable de la muerte de Cristina y de su madre Laura, no le permite crear vínculos con su hermano hasta que durante el curso de una misión suicida para matar al rey de Portugal ambos firman la paz y se dan una nueva oportunidad. No durará mucho esta tregua. A su regreso Gonzalo tiene todo previsto para casarse con Margarita, pero Lucrecia, presa de los celos, confesará que tuvo relaciones sexuales con Gonzalo. Esto, además de provocar la suspensión de la boda, volverá a enfrentar a los dos hermanos.

A raíz de las artimañas de Malasangre para lograr que Gonzalo sepa que es el hijo del rey todos los secretos empiezan a revelarse, no solo para el héroe, sino también para el resto de los personajes. El rey confiesa al cardenal que tiene dos hijos y que uno de ellos es Hernán. Esto hace que el cardenal Mendoza se apresure y quiera poner fin al matrimonio de su supuesta sobrina con Hernán, ya que son hermanos, la consecuencia es el suicidio de Irene, que no puede soportar el peso de haber mantenido relaciones sexuales con su hermano mayor. Pero Hernán también se entera que es el primogénito del rey y por tanto el sucesor legítimo del trono. Esto le hace enloquecer de poder y conspirar para derrocar a su padre y erigirse nuevo rey de las Españas. Tras la muerte de Irene decide casarse con Lucrecia, pero no por amor sino como venganza por el odio que la profesora tras años de aguantar sus desplantes y altanerías. La ofrece ser reina de las Españas, pero a cambio ha de someterse a su voluntad y ejercer de esposa dócil, algo que es totalmente contrario al carácter de la marquesa. También se alía con los grandes enemigos del reino, Francia y Portugal para acabar con la vida de Felipe IV, al que desprecia porque no entiende la razón de que dé un trato especial a Gonzalo y a él le repudie. Su plan, finalmente resulta un fracaso y tanto Gonzalo como él son apresados y condenados a muerte. Pero gracias a Lucrecia y a la rebeldía de Gonzalo que se enfrenta a los guardias consiguen escapar del cadalso. Al final Hernán no consigue ser rey y decide matar al cardenal Mendoza, causante de muchas de sus desgracias, cuando llega ve que Lucrecia se ha adelantado y deciden huir juntos porque al fin y al cabo todo ese odio no es más que una máscara de su amor.



Hernán, Lucrecia y el cardenal Mendoza.



Figura 60: Arco de transformación del personaje de Hernán Mejías, el comisario. Elaboración propia.

Tanto el personaje de Gonzalo como el de Hernán aparecen perfectamente estereotipados. Cumplen ese imaginario común del hombre bueno y recto y el malvado al que se enfrenta, pero al dotarles de ciertas imperfecciones, la ira y el deseo de venganza de Gonzalo, y de actitudes bondadosas, como el afán de Hernán por proteger a su familia, les acerca más a la realidad y los hace más humanos con lo que ninguno de los dos personajes se pueden entender como planos. Sus virtudes y defectos les dotan de una dimensión más profunda, llena de aristas. Como ficción de aventuras es necesario que exista ese enfrentamiento claro entre el bien y el mal. Esta dualidad la encarna estos personajes, pero a pesar de las diferencias entre ambos, en lo más profundo, las motivaciones de ambos personajes son idénticas. Aun odiándose, Gonzalo le salva la vida en más de una ocasión al comisario y viceversa. Cuando Hernán descubre que él es el hermano pequeño que le arrancaron de su lado siendo un niño, se vuelca en mejorar la vida del maestro, en ocasiones imponiéndole aspectos que a Gonzalo no le parecen bien, pero Hernán lo hace desde un pensamiento positivo, no para castigarle, como por ejemplo cuando le consigue un trabajo de escriba para el tribunal de la Santa Inquisición. Es un buen trabajo, pero va contra los valores morales de Gonzalo.

A priori, el personaje del comisario no tiene un arco de transformación radical. Sus motivaciones surgen de la codicia y del deseo de poder y aunque existen procesos de cambio interiores no repercuten en una transformación real de su carácter. Sigue siendo vengativo y sangriento, incluso en la última escena con Lucrecia en la que se declaran su amor. Se dicen que se odian tanto que por eso seguirán juntos. Parece que no hay mayor condena para sus crímenes que pasar el resto de la vida uno al lado del otro pero en realidad esa escena oculta el verdadero amor reprimido que ambos sienten y que por orgullo no demuestran. Por tanto, sí existe una transformación que acaba liberándolo de sus miedos y de sus pesadillas del pasado y cambiando sus motivaciones por el amor.

NARRADOR: LA FOCALIZACIÓN ESPECTATORIAL

La frase “pero X personaje no lo sabe” es la máxima con la que juega Águila Roja para crear una tensión dramática en todos los capítulos de la serie. Este tipo de suspense se basa en los secretos que unos y otros guardan. El meganarrador de la serie coloca al espectador en posesión de toda la información fundamental de las líneas argumentales principales desde el primer momento el espectador. Este desequilibrio informativo es una de las claves del éxito de la narrativa de esta ficción. El placer no consiste en averiguar al final quién era el asesino de Cristina o los orígenes de Gonzalo, el placer y tensión dramática nace del juego y las relaciones entre los personajes que en realidad no son conscientes del trasfondo de toda la historia.

Toda la narrativa está montada sobre la focalización espectral pero entendida desde el nivel de guion, de la propia historia, no solo desde el punto del montaje o la organización del relato, que al contar historias en paralelo se desvelan detalles que colocan al espectador en posesión de determinada información. Águila Roja lleva mucho más lejos este tipo de narrador. Por ejemplo:

- Alonso no sabe que la persona que se esconde tras el héroe que idolatra es su padre al que desprecia por ser un hombre de libros y no de armas.

- Hernán se casa por orden del cardenal con su sobrina Irene que en realidad es su hermana y en numerosas ocasiones están a punto de consumar su matrimonio, pero siempre son sorprendidos o interrumpidos.

- Alonso es salvado por una mujer, pero no sabe que ella es su abuela ni viceversa. Gonzalo se cruza y salva en muchas ocasiones a esta mujer pero no es hasta el final, cuando ella está muriendo, cuando se entera que es su verdadera madre.

- Lucrecia se pasa toda la serie intentando mejorar su estatus queriendo pasar a la historia y para ello se acuesta con el rey para procurar quedarse embarazada, pero no es consciente que Hernán, con el que mantiene una relación secreta es el verdadero y legítimo hijo mayor del rey.

- Nuño no sabe que su verdadero padre es Hernán y que su tía es, por tanto Irene, con la que se acuesta y de la cual está enamorado.

Este juego entre los personajes y el espectador también se establece con objetos que aparecen en la serie y tienen un significado oculto. Un ejemplo es la copa de madera que tiene Gonzalo guardada y que en verdad es el cáliz de Cristo que custodiaba su madre y que hace enfermar al que lo bebe. Toda esa intrahistoria del objeto es conocida por los espectadores que ven como los personajes están a punto de beber o la dejan en cualquier sitio como si no tuviera ninguna importancia. Otro ejemplo es el mordedor que Lucrecia regala al Rey en la quinta temporada como obsequio para el futuro heredero, con la intención de envenenarlo y dejar el camino libre para el bebe que ella espera y que es hijo ilegítimo del Felipe IV.

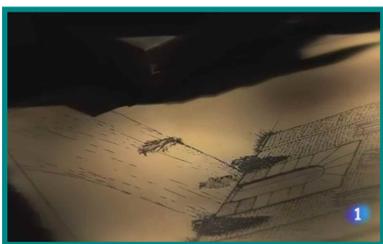


Focalización espectral.

La focalización espectral crea en la audiencia una reacción emocional que conlleva una mayor implicación en la historia. Como público te gustaría decirle al personaje: “¡No, no bebas!”, “¡es tu madre!” o “¡no lo hagas, es tu hermana!”. El espectador presencia cruces, relaciones y trifulcas sabiendo más que los personajes, pero sin poder hacer nada sobre lo que aparentemente parece inevitable. Así que la historia sigue, cumpliéndose siempre esa máxima: “pero X no lo sabe”. Para darle fluidez a la trama algunos secretos van siendo revelados poco a poco pero esta tensión se mantiene hasta el último capítulo.

LA IMAGEN

Tan importante como los enredos en las tramas es el elemento visual de la serie. Gracias al uso de la iluminación y los colores para definir a los personajes, la imagen adquiere un gran valor narrativo. Desde el encuadre de los planos que van desde el detalle de un objeto que describe su importancia en la trama, pasando por planos cerrados en los que desaparecen por completo el entorno hasta planos totales de la villa o de las escenas de lucha en las que se muestran a Águila enfrentándose a numerosos enemigos, el uso descriptivo y narrativo de la imagen en esta ficción es esencial para entender la historia. En este sentido, el espacio que se muestra suele ser siempre el profílmico y juegan con el espacio centrifugo solo en determinadas ocasiones como por ejemplo en el capítulo que se analiza a continuación. Los encuadres cerrados y los fondos desenfocados hablan directamente con el espectador. Consigue interactuar con la audiencia a través de lo que no se ve y simplemente se intuye. Habitualmente nos encontramos con encuadres muy cuidados que se inspiran en obras pictóricas del barroco y en los que destaca la composición del plano. También nos encontramos con pequeños ejemplos creativos que mezclan las animaciones en 2D con la imagen real como en el capítulo octavo de la sexta temporada cuando Gonzalo planea como salvar a Lucrecia del castigo de la Inquisición. Por último, destacar el uso de imágenes en blanco y negro cuando se narran analepsis externas del pasado de los personajes y en colores tenues si son internas como cuando se recuerda el asesinato de Cristina.



Uso de la imagen: encuadres, analepsis y planos.



Uso de la iluminación y el color.

En cuanto a la iluminación destacar la luz natural que proyecta sombras y a la luz de las velas o las antorchas que crean imágenes muy contrastadas y dramáticas. El uso de este tipo de iluminación se ajusta a la época de ambientación de la serie y es un recurso muy efectivo que crea una marca visual del producto. Es curioso también que en casi todos los capítulos hay luna llena. Este recurso que puede pasar desapercibido para el espectador es esencial para poder justificar escenas nocturnas muy iluminadas en el tejado de la casa o en los bosques mientras Gonzalo sigue las pistas de su búsqueda.

El color es otro de los elementos fundamentales de esta serie. Define por completo a los personajes. El más importante es el color rojo, que aparece destacado incluso en las escenas en blanco y negro que corresponden a las analepsis externas del pasado de Gonzalo y Hernán. El rojo es el color de Águila Roja, de su pluma que es el identificativo que deja el héroe cunado salva a un inocente, es el rojo de la sangre derramada, de la venganza. Pero el color también es reflejo de la dualidad de la serie, de la lucha entre el bien y el mal. Un ejemplo claro de esto son los caballos de Hernán y Gonzalo. EL primero negro, como su jinete que siempre viste de este color y que encarna el mal. En cambio, el caballo de Gonzalo es de un blanco puro que simboliza el bien. También transmiten el estado de ánimo de los personajes. Lucrecia se viste de negro cuando en la sexta temporada la Inquisición la condena a muerte y ella da todo por perdido. Pero no todo es blanco o negro o rojo, el colorido de la serie se nota en cada plano y distingue también a ricos de pobres. Las escenas en las calles de la villa están bañadas por tonos marrones con poco color y en cambio en los palacios nos encontramos con colores más vistosos.

ANÁLISIS CAPÍTULO 5x07: “GONZALO SE PREOCUPA POR ALONSO”

SINOPSIS Y TRAMAS TEMPORADA 5.

SINOPSIS: En la quinta temporada el comisario se somete a una complicada operación para recuperar la vista que había perdido a causa de la caída de un caballo y que le colocará entre la vida y la muerte. Irene empieza a tomar sus propias decisiones y acaba manteniendo una secreta relación con Nuño. Lucrecia protagoniza un escándalo con un esclavo negro y los rumores pronto se extenderán por toda la villa. A consecuencia del escándalo, Lucrecia es apartada de la corte y para recuperar su prestigio decide casarse con un famoso torero que resulta

ser gay. Además, la marquesa esconde un gran secreto, está embarazada del rey y cree que su vida corre peligro por lo que decide marcharse y esconderse hasta dar a luz. Su marcha tendrá numerosas consecuencias. Al morir su suegra, la madre del marqués de Santillana, se abre un nuevo testamento y se descubre que el marqués tuvo un hijo ilegítimo con una actriz mucho antes de casarse con Lucrecia por lo que Nuño es degradado y pierde todos sus títulos y posesiones en favor del nuevo marqués. Margarita es acusada de brujería, Mariana es capturada por el comisario y Alonso está a punto de morir. Gonzalo continúa su búsqueda de los tesoros de los templarios y esto también le colocará en situaciones de peligro. El maestro también se plantea seriamente pedirle matrimonio a Margarita. Sátur revive su pasado cuando se encuentran el esqueleto de un niño del hospicio en el cual vivió de pequeño. Por otro lado, reaparece Richard Blacke, que vuelve para reencontrarse con Mariana y Cipri y Catalina siguen viviendo su amor que cada día es menos secreto.

Esta temporada es un momento de crisis para muchos de los personajes principales de la serie. Lucrecia se ve obligada a huir de la Villa ya que ve amenazada su vida porque está embarazada del Rey, su hijo Nuño pierde todas sus posiciones y títulos al aparecer un nuevo hijo del marqués, Jacobo, que ha heredado todo esto por ser el mayor de los dos. Águila sigue en búsqueda de sus orígenes, pero cuando parece que ha alcanzado su objetivo y por fin descubre quien es su verdadera madre ella muere en sus brazos por culpa de Hernán. El comisario se revela en contra de sus obligaciones por proteger la vida y los intereses de su hijo Nuño. Cipri y Catalina están a punto de morir, Margarita pierde definitivamente a Juan que es obligado a casarse con una mujer a la que no quiere y además es acusado de su asesinato, el nuevo marqués también es acusado de asesinato, etc. El final de la temporada coloca a todos los personajes en sus puntos más bajos de los que tendrán que ir remontando en una sexta temporada que será un *impás* en las tramas principales.

Como se aprecia en la figura 61, la estructura de esta temporada en particular, pero que se puede aplicar al resto de temporadas a excepción de la primera que tiene una estructura un tanto más diferente por ser más cerrada que las demás, sigue siempre la misma dinámica. Al inicio de cada capítulo Gonzalo hace un nuevo descubrimiento sobre sus orígenes que es un nuevo aporte a la línea argumental principal de la serie. Pero su objetivo suele verse interrumpido por las necesidades de otra trama autoconclusiva que suele durar solo un capítulo y que está acompañada por otra trama secundaria que abarca varios episodios. La trama principal vuelve a recuperarse al final del episodio a modo de *enganche* para la siguiente entrega.



Imágenes de la temporada 5 de *Águila Roja*.

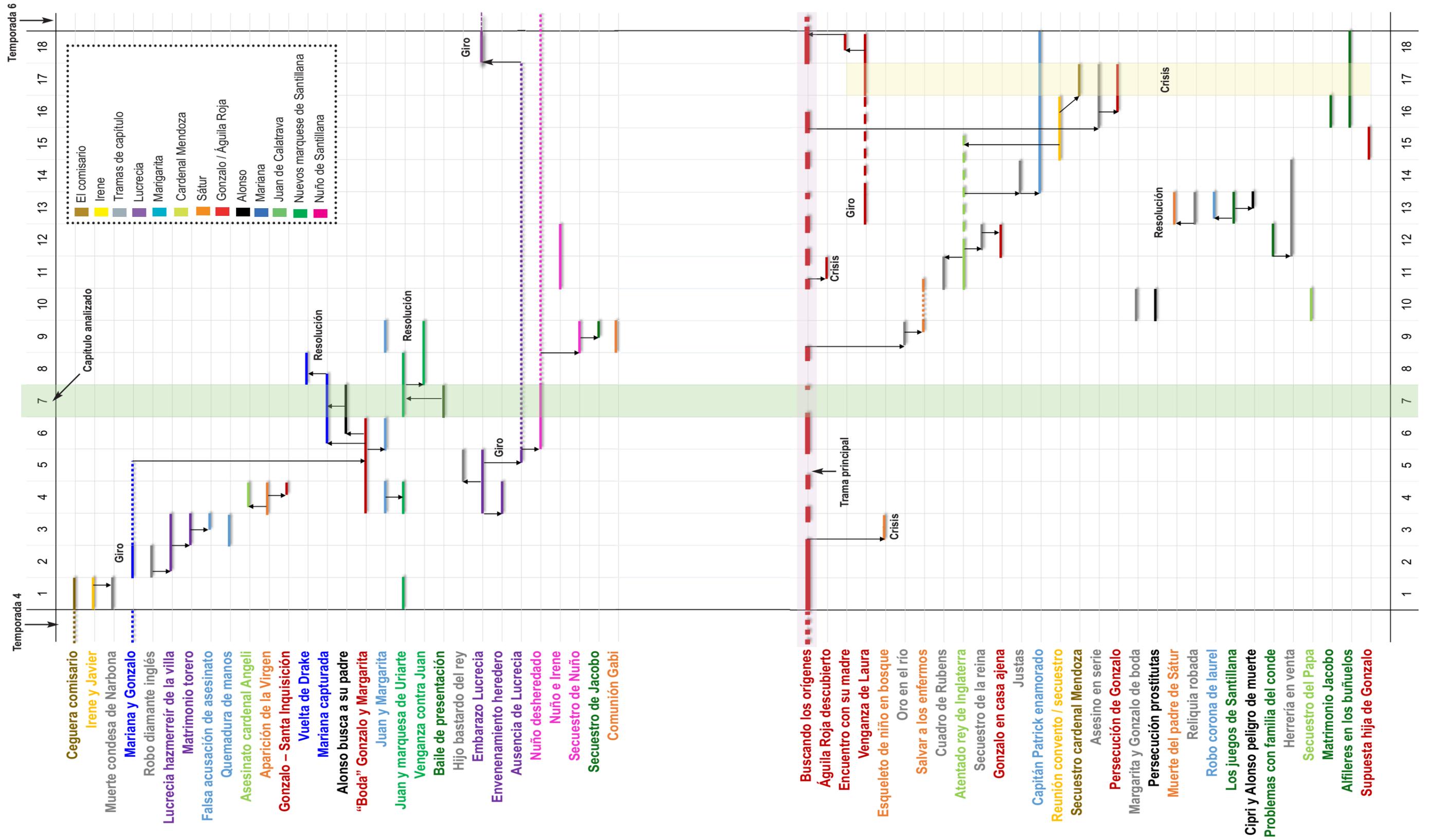


Figura 61: Desglose de tramas temporada 5 de Águila Roja. Elaboración propia.

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO 5X07: “GONZALO SE PREOCUPA POR ALONSO”.

SINOPSIS: Águila roja sigue con sus averiguaciones en las antiguas termas romanas. Su desaparición en el capítulo anterior provoca que Alonso se preocupe y salga a buscar a su padre ya que piensa que no llegará a tiempo para pedirle matrimonio a Margarita, que tiene planeado marcharse de la villa. Durante su búsqueda, Alonso cae malherido en el bosque debido a un disparo perdido del comisario que ha encerrado a Mariana en una jaula para torturarla y así averiguar dónde está el tesoro pirata de Richard Blacke y quién ha sido el que la ha dado cobijo en la villa tantos meses. Mientras tanto en palacio, los nuevos marqueses preparan un baile de presentación que desembocará en el asesinato de la nueva mujer de Juan, por el que el médico será inculpado.

DESGLOSE DE TRAMAS:

Trama 1: Margarita y Gonzalo. El maestro ha decidido pedir matrimonio a su cuñada al haber malinterpretado unas palabras de la mujer que en realidad no se dirigían a él, sino a Juan.

Trama 2: Huida de Mariana. Ante la supuesta inminente boda entre Gonzalo y Margarita, Mariana decide marcharse, pero es capturada por el comisario que la encierra en una jaula en medio del bosque.

Trama 3: Desaparición de Alonso. Esta es una de las líneas argumentales principales del capítulo. A partir de ella se vertebra parte de las tramas secundarias (la 1 y la 2), interrelacionándose. Está dividida en dos subtramas. Por un lado, **Gonzalo buscando junto a Sátor a su hijo (3.1)**, por otro lado, **Alonso y lo que le ocurre tras ser disparado (3.2)**.

Trama 4: Corresponde a la línea argumental de la serie, la **búsqueda de los orígenes de Gonzalo y del tesoro templario** que protege su familia. En este capítulo es totalmente secundaria y solo aparece en el planteamiento y en el final para captar el interés del espectador.

Trama 5: Los marqueses sin título. Esta trama secundaria se subdivide en dos. Por un lado, **la marquesa se ha ido (5.1)** para proteger la vida de su hijo no nato y la suya propia motiva que no esté en palacio con la llegada de los nuevos marqueses y que por consiguiente su hijo **Nuño quede degradado y sin títulos (5.2)**. Esto provoca la desesperación de Nuño y su decisión de escapar de palacio. En este capítulo el comisario intentará buscarla por todos los medios para que ponga fin a esta situación.

Trama 6: Los nuevos marqueses. La llegada de Jacobo y su madre Sagrario revoluciona el palacio de Santillana. Lo primero que se les ocurre es organizar una **fiesta de presentación por todo lo alto (6.1)**. Pero habrá consecuencias que enlazan con la **trama 7**. Tras el fracaso de la fiesta reciben una **misiva real (6.2)** que no va dirigida a ellos sino a Lucrecia, pero aprovechan la ocasión para poder presentarse ante el rey.

Trama 7: Asesinato de la mujer de Juan. Esta es la segunda línea argumental del capítulo que centra la historia y sirve de unión con el siguiente episodio. Se desarrolla en el otro espacio principal de la serie, el palacio y se relaciona con las tramas de los nuevos marqueses (6). Juan no es feliz en su matrimonio y durante la fiesta de los marqueses bebe mucho y se pelea con su esposa. A la mañana siguiente ella aparece muerta y todas las miradas culparán a Juan que será condenado a muerte.

Trama 8: Dudas de Cipri sobre Sátor. Son simplemente pequeñas pinzas que aparecen en algunos capítulos. Muestran que Cipri se da cuenta que algo esconde Sátor porque sale todas las noches a escondidas.

MINUTADO Y TRAMAS CAPÍTULO 5x07: “GONZALO SE PREOCUPA POR ALONSO”

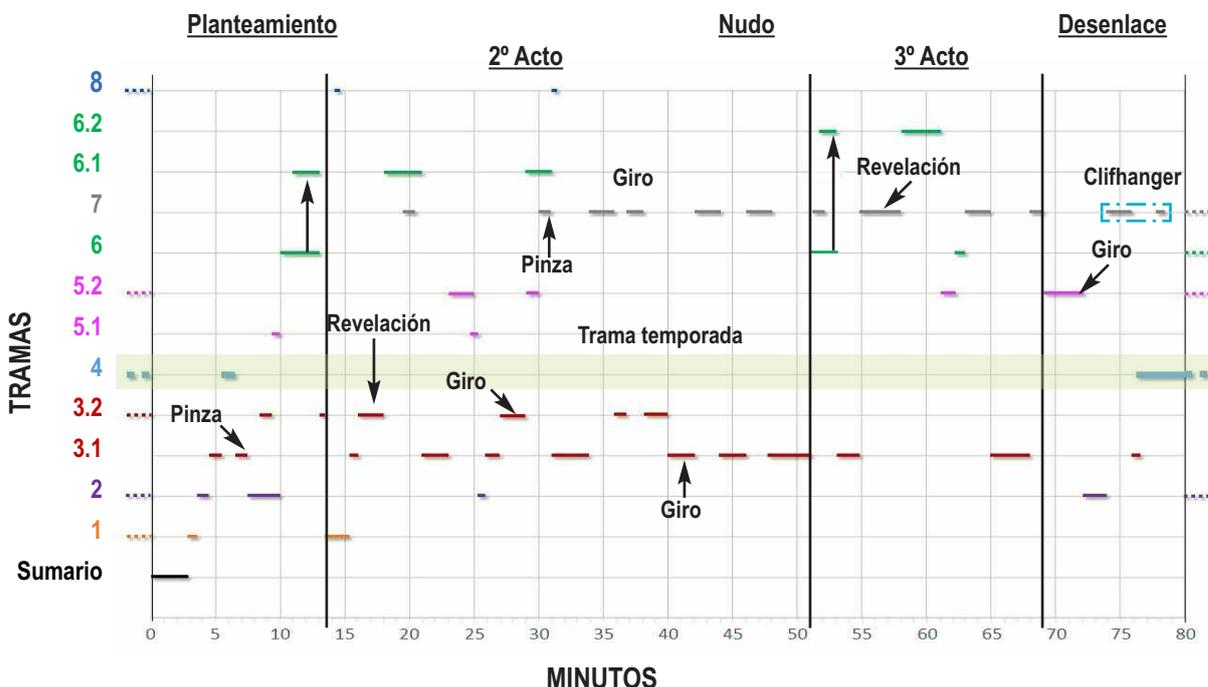


Figura 62: Desglose de tramas capítulo 5x07: “Gonzalo se preocupa por Alonso”. Elaboración propia.

El capítulo comienza con un breve resumen de lo acontecido en capítulos anteriores. Ya en la historia de este capítulo, Gonzalo está practicando con unos sacos en su guarida cuando aparece Sátur con una carta. Primero le pregunta por sus sentimientos ante el rechazo de Margarita, que sigue enamorada del médico, luego pasan a Mariana, la mujer de Drake, que cuando supo que Gonzalo iba a pedir matrimonio a su cuñada decidió irse para dejarles comenzar su vida juntos sin ella cerca. Pero lo que no sabe Gonzalo es que, en su huida, Mariana ha sido raptada por el comisario que la ha encerrado en una jaula en medio del bosque para sacarle donde está el tesoro de su marido el pirata. La mala suerte es que Alonso estaba cerca, había salido a buscar a su padre, y vio a Mariana en la jaula rodeada de los hombres del Comisario. Oculto entre los matorrales, el niño recibe un disparo de una bala perdida y queda gravemente herido. Por eso aún no ha vuelto a casa y Sátur hace saber de su preocupación a su amo también en estos primeros minutos antes de la cabecera de la serie. Por último, recordamos la moneda que Gonzalo y Sátur encontraron en el anterior capítulo y que casi les cuesta la vida recuperarla porque se quedaron atrapados en las ruinas de un viejo castillo construido sobre unas antiguas termas romanas. Esta última trama, la de la búsqueda del tesoro es parte de la trama principal que hila todas las temporadas de la serie, la búsqueda de los orígenes de Gonzalo que en esta quinta temporada hemos descubierto que están ligados a los templarios. Como en cada episodio de Águila Roja esta trama principal está presente al principio y final con una revelación o descubrimiento que casi siempre viene de la mano de Sátur. En esta ocasión, al morder la moneda para ver si realmente es de oro, Sátur descubre unas palabras que estaban ocultas en ella, la puerta del diablo. Estos seis minutos y medio sirven para centrar al espectador en la historia, recordar las tramas que arrastra del capítulo anterior y revelar algún punto que haga avanzar la trama principal de la búsqueda de Gonzalo.

Alonso está mal herido y desorientado en mitad del bosque. No recuerda quién es. Y Mariana sigue en peligro dentro de la jaula en la que la tienen. Los hombres del Comisario continúan abusando de ella con el propósito de que acabe confesando el paradero del tesoro de Drake y quien fue la persona que la dio cobijo en la villa. Mientras tanto Alonso intenta escapar, pero sus heridas le impiden dar dos pasos seguidos. Para suerte de Alonso, una mujer lo encuentra y lo traslada a su casa para curarlo. Sin embargo, ninguno de los dos sabe que este encuentro es mucho más trascendente de lo que simplemente parece, son nieto y abuela. Mientras, en el palacio de los Santillana, los nuevos marqueses siguen dando que hablar. Con Lucrecia ausente a causa de su embarazo del Rey, Sagrario y Jacobo se han hecho los señores del palacio y no han dudado en degradar a Nuño, hecho que el Comisario no se ha tomado muy bien y está intentando encontrar a Lucrecia para que regrese y ponga las cosas en su sitio. Los nuevos marqueses de Santilla, madre e hijo, están durmiendo la siesta juntos, lo que sorprende a las criadas ya que Jacobo es un hombre ya adulto como para andarse con esos menesteres. Sus extravagancias de “nuevos ricos” hacen gracia a las criadas y son el contrapunto cómico de esta temporada a las tramas más dramáticas. Su nueva ocurrencia es organizar una gran fiesta a la que estarán invitados todos los grandes nobles de la zona entre los que se incluye Juan de Calatrava y su nueva esposa.



Imágenes de la primera parte del capítulo 5x07 de *Águila Roja*.

Volviendo a la trama de Alonso que será la que tenga ocupado a Gonzalo durante este episodio, Gabi aparece en casa de Gonzalo, sin Alonso, y le cuenta que le dejó en el bosque. Como el niño no ha vuelto Gonzalo se preocupa por él y comienza a buscarle. Pero el niño está con Laura de Montignac, que le ha curado sus heridas y le ha dejado descansando en su casa. Cuando despierta, Alonso no recuerda nada, solo a una mujer encerrada en una jaula. Gonzalo comienza su búsqueda y la trama de la desaparición de Alonso se divide en dos ramas. Por un lado, él, recuperándose de sus heridas, y por otro, su padre junto a Sátor buscándole. En palacio la fiesta ya ha comenzado y con la llegada de Juan y su esposa se crea una tensa situación entre ellos y Margarita que será la encargada de complacer en todo lo que desee la nueva señora de Calatrava. Pero la gran fiesta también influye en Nuño, el que fuera el marques hasta la llegada de Sagrario y Jacobo, su “hermanastro”, esta desplazado y no ha sido invitado. Su verdadero padre, el Comisario, va a sus aposentos para interesarse por él y recordarle que, a pesar de todos los inconvenientes que ahora está viviendo no puede olvidar quien es. Esta subtrama está en relación directa con la búsqueda que el Comisario está haciendo de Lucrecia, que está escondida y nadie tiene conocimiento de su paradero. Pero Lucrecia no aparece por ningún sitio y, para colmo, Mariana ha conseguido liberarse de sus captores lo cual enfada al Comisario.

Gonzalo, como *Águila Roja*, busca a su hijo por el bosque y encuentra un zapato que perdió cerca de un gran charco de sangre y una extraña jaula en la que había estado retenida Marina pero que ahora está vacía y hace temer a Gonzalo que su hijo estuvo retenido allí. A pesar de que Alonso ha sido rescatado por Laura, sigue herido

de gravedad ya que la herida no se puede curar porque tiene la bala dentro. Su abuela la saca, le cose y le deja descansando para ir a por algo que darle de comer para que el muchacho reponga fuerzas. Como personas del pueblo, Cipri y Sátur también hacen todo lo que pueden para encontrar a Alonso. Un cura les avisa que han encontrado el cadáver de un niño en el bosque y ambos se apresuran para ver si es Alfonso, pero no lo es. De todas formas, Alfonso no está en su mejor momento. La fiebre cada vez es mayor debido a su herida y Laura no puede hacer nada por él. En el mercado Laura se encuentra con Gonzalo y reconoce al pequeño que está en su casa y no recuerda quien es. Esta escena es un regalo para los espectadores y otro gran ejemplo de la focalización espectral de esta serie como herramienta de suspense. Gonzalo lleva años buscando a su madre, siguiéndole la pista, pero se encuentra con ella y los únicos que conocemos sus verdaderas identidades somos los espectadores. Pero cuando llegan a la casa de la mujer, Alonso se ha ido en medio de un delirio provocado por la fiebre en el que ha creído que Mariana era su madre y tenía que salvarla. En el palacio, la fiesta no termino muy bien, Juan. Muy bebido, tuvo una discusión con su esposa delante de todos y a la mañana siguiente esta aparece muerta a su lado, con la garganta degollada por un bisturí. Todo apunta a la culpabilidad de Juan, que es detenido por el crimen. Este segundo acto concluye con la detención de Juan y la vuelta de Alonso que es encontrado por Águila Roja cerca de la jaula.



Imágenes del segundo acto del capítulo 5x07 de Águila Roja.

El tercer acto comienza con la llegada de una carta a palacio. La marquesa no está muy contenta porque los periódicos solo hablan de la muerte de la esposa de Juan y no de su gran fiesta, pero inesperadamente llega una carta del palacio real convocando a la marquesa de Santillana (Lucrecia) a una reunión con el Rey. Ambos van a la reunión, pero el Rey esperaba a Lucrecia, por lo que les hace esperar mucho rato hasta que sale y descubre que la marquesa ha desaparecido. Pero los nuevos marqueses aprovecharán la ocasión para conocer a su majestad. Alonso se recupera lentamente en su casa de la herida de bala, pero el pequeño sigue delirando y sin recordar nada. Lo único que le obsesiona es pensar que su madre estaba en peligro en aquella jaula. Margarita piensa que Juan es el culpable de la muerte de su mujer y no confía en él. Pero mientras las criadas están limpiando la habitación donde se cometió el crimen descubren que una de las ventanas está rota. Sin embargo, a pesar de este descubrimiento que podría sembrar dudas sobre la culpabilidad de Juan, el Comisario no hace caso al respecto ya que está más interesado en encontrar a Mariana y a Lucrecia que en descubrir al verdadero culpable,

máxime cuando Juan está convencido que lo hizo embriagado por el alcohol y ahora no recuerda nada de lo sucedido. Finalmente, Alonso se recupera lentamente, pero en palacio Nuño decide no seguir aguantando las humillaciones a las que le someten los nuevos marqueses y decide irse de allí. Gonzalo, por su parte, decide salir a investigar donde está Mariana, ya que al recuperar la memoria Alonso le ha dicho que ella era la mujer que estaba encerrada en aquella jaula del bosque. Mariana sigue huyendo, mal herida, de los hombres del Comisario que la buscan por el bosque. Cuando la encuentran la cuelgan de un árbol y cuando está a punto de morir aparece milagrosamente Águila para salvarla en el último momento y llevarla de nuevo a su casa. La condena de Juan supone la puesta en marcha de una cuenta atrás para salvarle en el siguiente episodio. Solo hay dos días para demostrar su inocencia o que águila roja le salve de la muerte. Una vez que han concluido las tramas de Mariana y Alonso y se han presentado las tramas que se desarrollarán en el capítulo siguiente, Gonzalo vuelve a sus quehaceres como Águila Roja y continua su búsqueda del tesoro templario.



Imágenes del tercer acto y final del capítulo 5x07 de Águila Roja.

RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES.

NUÑO Y HERNÁN: Son padre e hijo, aunque Nuño no lo sepa. Hernán se muestra preocupado por Nuño en este capítulo y su objetivo es protegerle de los desmanes de los nuevos marqueses que le han arrebatado todo. Hernán es como un padre para el chico, el espejo donde se mira desde pequeño, por lo que se puede considerar la figura de Hernán como mentor de Nuño. Así se deja claro al final del capítulo cuando Nuño decide irse del palacio y le deja una nota de despedida al comisario en la que le dice: “No voy a seguir sufriendo esta humillación Comisario, tu no me has educado para ser así”.

NUÑO E IRENE: La relación entre estos dos personajes se tensa en esta temporada a raíz del escaqueo amoroso que tienen previamente. Aun así, Irene permanece fiel, al lado de Nuño, protegiéndole y preocupándose por su bienestar.

IRENE Y HERNÁN: El matrimonio nunca ha estado muy unido ya que su enlace se produjo por intereses políticos, no por amor. Pero esta temporada, Irene se muestra más cercana en el plano sexual a Hernán. Pero como

en realidad ellos son hermanos siempre la relación carnal se ve interrumpida por la llegada de alguien.

NUÑO Y LOS NUEVOS MARQUESES: Al ser desheredado por su padre tras la muerte de su abuela, Nuño se encuentra con una nueva situación que desubica al chico. Entre estos personajes se establece una relación de oposición y lucha que desembocan tanto en un conflicto interior de Nuño como de relación entre los marqueses nuevos y Nuño y Hernán.

SAGRARIO Y EL SERVICIO: LA actitud déspota de la nueva marquesa de Santillana se opone a la de su servicio, que se ríen de ella a escondidas por sus aires de grandeza.

SAGRARIO Y JACOBO: Madre e hijo tienen una relación muy especial que es comentada por los criados de palacio. Jacobo depende de su madre que tiene un carácter muy fuerte y lo manipula como le viene en gana.

MARGARITA Y CATALINA: Las amigas mantienen una relación de ayudante. Margarita cubre a Catalina cuando la marquesa la ordena escribir unas cartas, pero Catalina no sabe escribir y Catalina es el apoyo de Margarita cuando detienen a Juan y le acusan de asesinato. Ella la anima a que confíe en la inocencia del doctor y vaya a verlo.

MARGARITA Y JUAN: Su relación sentimental se rompió hace mucho, pero Margarita quería dar una nueva oportunidad al doctor. Sin embargo, él ya había contraído nupcias con una noble. En la fiesta de presentación de los marqueses ella es la encargada de servir a la nueva mujer de Juan, lo que crea una tensión que pone nervioso al médico. Tras el asesinato supuestamente cometido por Juan, Margarita deja de confiar en él, pero Catalina la anima a que le dé una nueva oportunidad e explicarse.

MARIANA Y ALONSO: Dado que Alonso está mal herido y pierde parcialmente la memoria, cree que Mariana es su madre y está en apuros. EL chico se pone en peligro por salvarla y se escapa de la casa de Laura para ir a buscarla. Entre ellos se establece en este capítulo una relación de sujeto versus objeto.

ALONSO Y GABI: Los amigos son aliados en todas las andanzas que viven. En el capítulo anterior Gabi acompaña a Alonso a buscar a su padre, pero regresa antes a la villa que Alonso dejándole solo en el bosque. Gabi es el que da la voz de alarma cuando se presenta en casa de Gonzalo y Alonso aún no ha regresado.

ALONSO Y LAURA DE MONTIGNAC: Laura se ocupa de Alonso al encontrarlo malherido en el bosque sin saber que el chico es su nieto. Ella le ayuda curándole las heridas y dándole de comer lo poco que tiene.

LAURA DE MONTIGNAC Y GONZALO: Cuando Laura va a la villa en busca de algo para que Alonso pueda comer y recuperar las fuerzas es acusada de robar un trozo de pan. Gonzalo sale en defensa de la anciana y la salva. Entonces Laura reconoce al hijo de Gonzalo y le dice que está en su casa. En este capítulo Laura es el dador de Gonzalo transmitiéndole una información muy importante para el protagonista.

GONZALO Y ALONSO: Gonzalo deja a un lado su misión de héroe y como padre se pone a buscar a su hijo

para salvarle. Entre ellos existe una relación de deseo.

GONZALO Y SÁTUR: Como siempre Sátor está al lado de su amo y le ayuda en la búsqueda de su hijo.

GONZALO Y CIPRI: Cipri es otro ayudante de Gonzalo, pero en un nivel más indirecto que Sátor. Él es el encargado de la casa y esto le enfrenta a Sátor del que tiene celos por la relación tan cercana que tiene con Gonzalo.

LA IMAGEN.

En este capítulo la imagen destaca por el uso de primeros planos y planos subjetivos desde los ojos de Alonso, como por ejemplo cuando está herido y desorientado. También aparecen ensoñaciones y recuerdos del muchacho provocadas por la herida de bala que se muestran mediante flashes blancos y escenas de analepsis internas con colores más suaves y una iluminación que da a la escena del recuerdo un aspecto blanquecino. La vestimenta en este capítulo es igual de llamativa y sus colores son una representación del personaje que los lleva. Por ejemplo, tenemos al comisario vestido siempre de negro y a los nuevos marqueses de Santillana con vestimentas coloridas y ostentosas que llegan a resultar cómicas y cuyo objetivo es aparentar que no están fuera de lugar, aunque consiguen el efecto contrario. Como es habitual, también encontramos en este episodio el uso de la cámara lenta que para por unos instantes el relato y cuyo objetivo es incrementar la situación heroica en la que se coloca Gonzalo para salvar a sus seres queridos, en este caso Mariana.



Uso de la imagen en el capítulo 5x07 de Águila Roja.

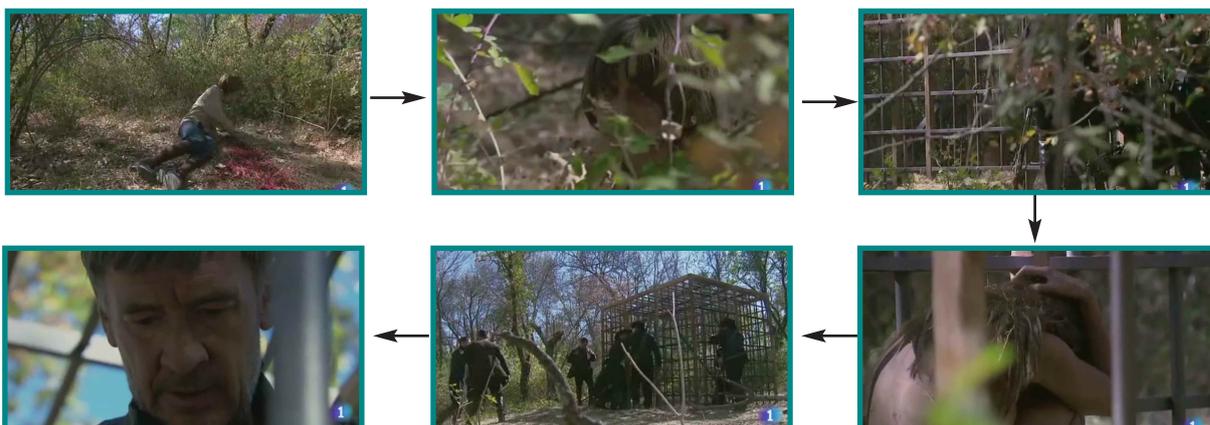
LA MÚSICA.

Es Constante el uso de la música de fondo durante casi todas las escenas. Con la combinación de distintas melodías orquestales se logra crear un ambiente a todo el conjunto e intensificar las escenas más dramáticas cambiando la melodía. El uso del leitmotiv también es habitual. La misma música acompaña siempre a las escenas de lucha de Águila Roja o a los momentos de crisis de determinados personajes. La música extradiegética suele ser orquestal con un predominio de instrumentos de cuerda y de viento. Pero en determinadas ocasiones la ficción utiliza canciones que intencionadamente no concuerdan con el siglo XVII, pero cuya temática acompaña a la trama. Un ejemplo lo encontramos en esta misma temporada, en el episodio 10, cuando Gonzalo y Margarita bailan en la boda de unos amigos la música diegética de las dulzainas pasa extradiegéticamente a la canción "It's

raining” de Jimmy Barnatán. Este cambio acentúa el momento romántico que ambos personajes viven y aporta una carga sentimental extra. En cuanto a la cabecera, Águila Roja destaca por no tenerla en sentido estricto. Son apenas unas notas orquestales que acompañan al filo de la catana de Águila en fundándose.

EL MONTAJE.

En este apartado destacaremos el montaje espacial que enlaza tramas secundarias y mezcla la historia de cada personaje. Por ejemplo, al inicio del capítulo cuando Alonso está escondido entre unos matorrales y ve a Mariana. Antes de este momento eran tramas independientes, pero el descubrimiento del muchacho las relaciona. El montaje nos traslada de una a otra historia que se desarrollan en el mismo espacio profilmico. Este recurso es habitual al seguir una estructura narrativa propia de los seriales y en la que los cruces y enredos entre las tramas es la base de la narrativa de la ficción. El montaje profilmico ayuda en este sentido a crear una relación natural entre las tramas y los personajes principales de cada una de ellas. También se aprovecha para introducir avances de otras historias que afectan a esos personajes.



Fotogramas montaje profilmico capítulo 5x07. Águila Roja.

También destaca el uso de imágenes de transición que dan paso a los distintos escenarios. El capítulo está dividido en dos bloques de tramas como ya hemos visto anteriormente. Las imágenes de transición unen estos dos bloques mediante escenas que te sitúan en el palacio o en la villa dependiendo del momento. Este uso de imágenes de transición, típico en las ficciones de comedias y que también es muy usado en dramedias ayuda a situar al espectador indicándole previamente a que personajes o que historias van a ver a continuación.



Fotogramas montaje mediante imágenes de transición en el capítulo 5x07. Águila Roja.

EN CONCLUSIÓN

La serie sabe explotar muy bien las virtudes del formato dramedia y atraer a una audiencia fiel capítulo tras capítulo. Esto unido a la creatividad del uso de las imágenes hacen de *Águila Roja* una vuelta de tuerca del formato estrella de Globomedia que ha abierto el camino a otra forma de hacer dramedia en nuestro país. Sin duda uno de sus puntos fuertes son los personajes y el juego que se establece con el espectador mediante la focalización espectacular que aporta a la serie un plus sentimental a la hora de crear relaciones entre ellos. En el aspecto visual también destaca. Aportando en ocasiones recursos muy creativos como el 2D que rompe la monotonía de la imagen y expresa sin palabras los pensamientos del protagonista. También destaca la fuerza de las imágenes en blanco y negro de las analepsis externas, teñidas de rojo que las hace más llamativas. Como punto en contra considero que el uso de la música es excesivo, ya que prácticamente no hay una escena sin una leve música extradiegética que la acompañe. Este enorme uso de la música sin justificación narrativa resta fuerza a los momentos en los que la música sí es realmente necesaria.

ENLACE WEB A LA TEMPORADA 5 DE ÁGUILA ROJA:

<http://www.rtve.es/television/aguila-roja/>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/aguila-roja/aguila-roja-t5-capitulo-58/1869045/>

-En el siguiente enlace se puede consultar todas las pistas musicales utilizadas en la serie *Águila Roja*. Con ejemplos de los leitmotiv de cada personaje o de momentos dramáticos, románticos o de acción utilizados para intensificarlos a través de la música:

<http://www.rtve.es/television/aguila-roja/musica/>

-En los archivos adjuntos a esta tesis (anexo 3) se pueden consultar los fragmentos del capítulo mencionados en los apartados de análisis del montaje y la imagen.

7.4 SERIES: COMEDIAS

7.4.1 AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA	
Formato	Sitcom	
Género	Familiar, comedia, romántica	
Cadena	Antena 3	
Primera emisión	7 de septiembre de 2003	
Última emisión	6 de julio de 2006	
Temporadas	5 temporadas	
Numero de capítulos	91 capítulos.	
Duración de los capítulos	80 minutos aproximadamente	
Horario de emisión	Habitualmente los miércoles a las 22:00 horas	
Audiencia media	33,86% Share y 5.952.446 de espectadores de media	
Productora	Miramón Mendi	
Creadores	Iñaki Ariztimuño, Alberto Caballero y Laura Caballero	
Web oficial	http://neox.atresmedia.com/series/aqui-no-hay-quien-viva/	
Equipo técnico	Productor ejecutivo	José Luis Moreno
	Productor ejecutivo A3	Dulce Díaz y Luis Anel
	Dirección	Iñaki Ariztimuño, Alberto Caballero, Laura Caballero y Juan Luis Iborra
	Dirección de guion	Laura Caballero, Juan Luis Iborra y Alberto Caballero
	Guionistas	Iñaki Ariztimuño,, Alberto Caballero, Daniel Deorador, David Abajo, David Fernández, Sergio Mitjans, Laura Molpeceres, Ramón Tarrés, José Luis Valladolid, José Trabajo, Aurora Guerra, Ruth García, Paco Serrano, Pablo Rodríguez y Carlos Bianchi
	Dirección de fotografía	Carlos Domínguez
	Dirección artística	Juan Botella y Silvia Rodríguez-Bermejo
	Dirección de casting	Elena Arnao
	Edición y montaje	Ángel Armada, Carlos Jiménez, Óscar Romero y Jaime Sagi-Vela
	Música	Vocal Factory y Big Bang Boka
	Sonido y mezclas	Miguel Ángel Rubio, Benny Gil, etc.
	Vestuario	Raúl Amor y Maite Muiña
	Maquillaje y peluquería	Mónica Valiente

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES

Principales	
María Lucía Álvarez Muñoz	María Adánez (Temporada 1 - temporada 4)
Roberto Alonso Castillo	Daniel Guzmán (Temporada 1 - temporada 4)
Juan Cuesta	José Luis Gil (Temporada 1 - temporada 5)
Paloma Hurtado †	Loles León (Temporada 1 – temporada 2)
Mauricio Hidalgo Torres, “Mauri”	Luis Merlo (Temporada 1 – temporada 5)
Emilio Delgado Martín	Fernando Tejero (Temporada 1 – temporada 5)
Belén López Vázquez	Malena Alterio (Temporada 1 - temporada 5)
Secundarios recurrentes	
Mariano Delgado	Eduardo Gómez (Temporada 1 - temporada 5)
Fernando Navarro Sánchez	Adrià Collado (Temporada 1 - temporada 2, temporada 3 - temporada 5)
Carlos de Haro Cabanillas	Diego Martín (Temporada 1 - temporada 4)
Vicenta Benito Valbuena	Gemma Cuervo (Temporada 1 - temporada 5)
Valentín	Cook (Temporada 1 - temporada 5)
María Luisa Benito Valbuena, “Marisa”	Mariví Bilbao (Temporada 1 - temporada 5)
Concepción de la Fuente García, “Concha”	Emma Penella (Temporada 1 - temporada 5)
Alicia Sanz Peña	Laura Pamplona (Temporada 1 - temporada 3)
Natalia Cuesta Hurtado	Sofía Nieto (Temporada 1 - temporada 5)
José Miguel Cuesta Hurtado, “Josemi”	Eduardo García (Temporada 1 - temporada 5)
Francisco Delgado, “Paco”	Guillermo Ortega (Temporada 1 - temporada 5)
Isabel Ruiz García, “Isa”	Isabel Ordaz (Temporada 2 - temporada 5)
Andrés Guerra	Santiago Ramos (Temporada 2 - temporada 4)
Pablo Guerra Ruiz	Elio González (Temporada 2 - temporada 5)
Beatriz Villarejo, “Bea”	Eva Isanta (Temporada 2 - temporada 5)
Diego Álvarez Muñoz	Mariano Alameda (Temporada 3)
Nieves Cuesta	Carmen Balagué (Temporada 3)
Higinio Heredia	Ricardo Arroyo (Temporada 2, temporada 5)
María del Carmen «Mamen» García	Emma Ozores (Temporada 5)
Secundarios	
Rafael Álvarez	Nicolás Dueñas (Temporada 1 - temporada 5) esporádico
Leonor Torres	María Luisa Merlo (Temporada 2, 4 y 5) esporádico
Álex Guerra Ruiz	Juan Díaz (Temporada 2 - temporada 3)
Rocío	Vicenta Ndongó (Temporada 2)
Padre Miguel	Manuel Millán (Temporada 1 - temporada 5) esporádico
Alba	Marta Belenguer (Temporada 3)
Rosa Izquierdo	María Almudéver (Temporada 3)
Yago	Roberto San Martín (Temporada 4 -temporada 5)
Carmen Villanueva	Llum Barrera (Temporada 4 - temporada 5)
María Jesús Vázquez Fuentes	Beatriz Carvajal (Temporada 4 - temporada 5)
Pedro Peñafiel †	Álex Angulo (Temporada 4)
Marta Puig Llorenç, “La pantumaca”	Assumpta Serna (Temporada 4 - temporada 5))
Ana, “Inga”	Vanessa Romero (Temporada 5)
Candela Heredia	Denise Maestre (Temporada 5)
Alfonso Heredia, “Moncho”	Pablo Chiappella (Temporada 5)

Premios y nominaciones más importantes	Premios Zapping	Mejor actor (Fernando Tejero)	2003	
	Premios Micrófono de Oro	Micrófono de oro de televisión	2003	
	Premios Ondas	Mejor serie Nacional (ex aequo con Los Serrano)	2004	
	Premios Ciudad de Benalmádena	Mejor serie de ficción	2004	
	Premios Iris / ATV	Mejor ficción		2004
				2005
		Mejor actor (Fernando Tejero)		2003, 2004
		Mejor actor (Luis Merlo)		2004
		Mejor actriz (Malena Alterio)		2004
		Mejor actriz (Marivi Bilbao)		2005
		Mejor producción		2004
		Mejor dirección		2004, 2005
		Mejor guion		2004
	Fotogramas de Plata	Mejor actor de TV (Fernando Tejero)		2004
				2003
		Mejor actor de TV (Luis Merlo)		2004
		Mejor actriz de TV (Loles León)		2003
		Mejor actriz de TV (Malena Alterio)		2004
	TP de Oro	Serie revelación		2003
		Mejor serie nacional		2004, 2005
				2003
		Mejor actor (Luis Merlo)		2003, 2005
		Mejor actor (Fernando Tejero)		2004
		Mejor actriz (Marivi Bilbao)		2004
	Unión de actores	Actor protagonista (Fernando Tejero)		2003
		Actriz protagonista (Loles León)		2003
		Actor secundario (Luis Merlo)		2003
		Actriz secundaria (Malena Alterio)		2003
		Actriz secundaria (Marivi Bilbao)		2003
		Actriz protagonista (María Adán)		2004
		Actor secundario (Eduardo Gómez)		2004
		Actriz secundaria (Laura Pamplona)		2004
Actriz de reparto (Marivi Bilbao)			2004	
Actriz de reparto (Gemma Cuervo)			2004	
Actriz de reparto (Eva Isanta)			2004	
Actor de reparto (Guillermo Ortega)			2004	
Actor protagonista (José Luis Gil)			2006	
		2005		
Actriz secundaria (Isabel Ordaz)		2005		

Leyenda	Ganadores		Nominados
---------	-----------	--	-----------

Tabla 44: Ficha técnica y artística de Aquí no hay quién viva.

Tabla 45: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes

Tabla 46: Premios y nominaciones más importantes de la serie.

Fuente: IMDB, web oficial de la serie, web oficial de los Premios IRIS ATV, Unión de Actores, Fotogramas y Ondas.

SINOPSIS

Aquí no hay quién viva cuenta la historia de una curiosa comunidad de vecinos que vive en la calle Desengaño 21. Los vecinos forman una suerte de familia desestructurada a la que le suceden todo tipo de historias disparatadas que ellos afrontan con ingenio, pero con poca suerte. Los enredos están a la orden del día en esta comunidad en la que ningún vecino está a salvo de las viejas cotillas o de las órdenes del presidente. En cada episodio se desarrolla una historia y además una o dos tramas largas sobre las relaciones sentimentales de los vecinos.

SOBRE LA SERIE

Aquí no hay quién viva es una de las sitcoms más influyentes del panorama nacional de los últimos años. Satiriza en clave de humor negro situaciones cotidianas llevadas al extremo, propias de la convivencia vecinal y familiar. Las situaciones surrealistas a las que se enfrentan los vecinos son la base cómica de la que parten las historias que suelen acabar mal en la mayoría de los casos. Tal ha sido su éxito que su punto y final no vino causado por un descenso de audiencia, de hecho, se ha mantenido entorno al 33% de share medio, muy superior a la media de la cadena sino por una guerra de audiencias con Tele 5, su cadena rival, que acabó por comprar parte de la productora de José Luis Moreno para poder hacerse con los derechos de la serie y readaptarla dando lugar a *La que se avecina*. La nueva serie contó con parte del reparto de original de *La que se avecina*, pero no con los derechos de los personajes que ya han pasado a formar parte del imaginario español. El “un poquito de por favor” de Emilio, o “radiopatio”, son frases célebres que se repetían constantemente como seña de identidad de la ficción y del propio personaje se han colado en nuestra forma de hablar.

Antena 3 no esperaba el rotundo éxito de la ficción, sin embargo, su aceptación por parte de la audiencia no se hizo esperar y sus audiencias fueron mejorando emisión tras emisión hasta alcanzar una cuota de pantalla de más del 37% de media en la tercera temporada, la más vista de las cinco emitidas. Es la serie más vista en España en la década de los 2000 y de las más vista en la historia tras *Médico de Familia* y *Farmacia de Guardia* que acumularon una audiencia media que ronda el 60%. *Farmacia de guardia* llegó a picos de 13.850.000 espectadores durante la emisión de su último capítulo. El capítulo de *Aquí no hay quién viva*, que se analiza al final de este apartado, sentó frente al televisor a 8.371.000 de espectadores. Una de las razones del éxito de esta ficción son sus carismáticos personajes, un reparto coral que compartía protagonismo por igual



Aquí no hay quien viva.

en historias inspiradas en las problemáticas sociales bañadas por el humor absurdo y el ritmo de sus historias plagadas de gags que aparecen prácticamente cada 15 segundos. El aspecto cómico surge de lo radical del planteamiento de sus historias y de la estereotipación de sus personajes llevada al extremo.

Temporada	Capítulos	Estreno	Final	Audiencias	
				Espectadores	Share %
1	17	7 - 9 - 2003	31 - 12 - 2003	5.354.000	31,6%
2	14	24 - 3 - 2004	23 - 6 - 2004	5.895.000	32,2%
3	33	6 - 10 - 2004	29 - 6 - 2005	6.892.000	37%
4	14	9 - 11 - 2005	22 - 2 - 2006	6.389.000	35,2%
5	13	6 - 4 - 2006	6 - 7 - 2006	6.469.000	35,8%

Tabla 47: Audiencia media de las cinco temporadas de Aquí no hay quien viva. Fuente: GECA. Elaboración propia.

Su originalidad ha sido reconocida por el público y la crítica. En 2003 ganó el Micrófono de Oro de la televisión a mejor ficción y en 2004 ganó el Ondas a la mejor serie de ficción nacional junto a Los Serrano. La labor de sus actores ha sido ampliamente reconocida por la Unión de actores, Fotogramas de Plata o los ATV. También ha recibido el reconocimiento del colectivo LGBT a través de los Premios Gayo por su labor de visualización de las parejas homosexuales. La serie ha sido emitida en Chile, Serbia, Finlandia, Bulgaria y Bosnia entre otros. También se han realizado adaptaciones en Chile, que tras emitir la serie original realizó su propia adaptación en 2009, Argentina, Portugal, Colombia, donde batió records de audiencia, Francia, México, Grecia o Venezuela.

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

Los distintos ambientes de esta ficción están todos dentro del edificio en el que cohabitan estos vecinos. Las zonas comunes como la escalera o el patio de luces, los pisos y el local adyacente al edificio, por lo general un videoclub, son los escenarios habituales donde se desarrolla gran parte de la acción que actúan como ambientes sociabilizadores donde interactúan los personajes. Esta ficción sigue en este sentido la definición de sitcom y no utiliza casi localizaciones exteriores y un reducido número de ambientes. La escalera y el portal es un lugar recurrente de reunión de los vecinos. Igual que el piso del señor Cuesta, el presidente de la comunidad y el lugar donde se hacen las tan recurrentes juntas para debatir hasta el más mínimo incidente y crear los conflictos necesarios para que avance la trama. El resto de domicilios también aparecen más o menos dependiendo de las tramas del capítulo en concreto. En total son tres pisos con un total de seis viviendas, un pequeño ático, una portería, un local, una escalera y un patio de luces.



Espacio y ambientación en Aquí no hay quien viva.

El edificio está situado en la calle Desengaño número 21, de una gran ciudad a la que no se hace referencia directa pero que se da por supuesto que es Madrid por algunas alusiones en los capítulos y la localización que se hace en la cabecera. Es un inmueble decimonónico, lo que genera problemas a sus vecinos por la antigüedad del mismo y la necesaria remodelación de algunas zonas, lo que se traduce en derramas y obras, las palabras más temidas por los vecinos. Por tanto, el espacio en esta ficción es además una excusa narrativa para crear enredos y tensiones entre sus personajes además de servir de marco de acción como veíamos antes. Es recurrente el uso del espacio centrífugo representado por sonidos o voces diegéticas que se encuentran fuera del espacio filmado como cuando se oyen las voces de la vivienda contigua.

TIEMPO

La ficción se desarrolla en los primeros años del siglo XXI. Hace referencia a determinados problemas sociales, políticos y económicos que son la excusa para algunas de sus tramas. Por ejemplo, trata el tema de la especulación inmobiliaria, las relaciones homosexuales, los divorcios, la prostitución, el acoso escolar, el paro, etc. siempre tono de humor. En cuanto al tiempo narrativo, decir que en líneas generales está ficción es un relato singulativo que presenta distintas acciones o tramas simultaneas de forma sucesiva que no suceden en el mismo espacio profilmico pero si en la misma localización, la finca en la que viven todos los personajes. En pocas ocasiones encontramos fragmentos deslocalizados temporalmente que no corresponden al tiempo narrativo. Las analepsis internas son utilizadas como recuerdos para acentuar el componente sentimental de un momento determinado como por ejemplo durante la separación de Lucia y Roberto durante la primera temporada (capítulo 1x07). En este caso la analepsis queda señalada mediante la música extradiegética y planos analíticos desplazados mezclados con planos de los dos protagonistas en el presente de la acción.

MÚSICA

La música extradiegética de Aquí no hay quién viva está interpretada a capela por el grupo Vocal Factory. Además, están realizadas expresamente para momentos concretos de la historia. Esta original característica es un de la serie de utilizar canciones realizadas expresamente para un determinado momento narrativo o para un personaje concreto se mantiene en La que se avecina como seña de identidad de la ficción. La cabecera de la serie también está interpretada por el mismo grupo con la colaboración del rapero Junior. En ella aparecen todos los vecinos haciendo playback de la canción y bailando en sus casas. La canción relata las calamidades a las que se enfrentan día a día los personajes y adelanta al espectador que algo también pasara en este capítulo porque “todos los días son así, no podía imaginarlo cuando vine aquí, sólo buscaba algo de paz. Me despierto cada día en medio de un huracán” (Vocal Factory, 2003. Cabecera de la serie Aquí no hay quién viva)



Imágenes de la cabecera de Aquí no hay quien viva.

Las canciones tienen referencias de zarzuelas, pasodobles o grupos españoles más actuales como por ejemplo Gabinete Galigari, reconocibles por el público. Por ejemplo, la canción “Ole Mauri” (capítulo 3x=) es un homenaje a este grupo en forma de pasodoble según cuenta su autor, José Luis Povo, en el blog de Vocal Factory (<http://elblogdevocalfactory.blogspot.com.es/>). Muchas de las canciones compuestas para a serie son el fondo de momentos más sentimentales, lo que ayuda a incrementar el valor dramático de estas escenas, por ejemplo “Quédate conmigo” que aparece en el quinto episodio de la primera temporada cuando los vecinos se hacen cargo de un bebe abandonado. También funcionan a modo de resumen para acortar el tiempo narrativo, como por ejemplo la canción anteriormente mencionada “Ole Mauri” que relata un partido de futbol en el que juega este personaje”. El valor musical de la serie en este aspecto es muy notable, ya que no simplemente intensifica ese momento, sino que aporta una información narrativa a la imagen. A continuación se muestra la letra de una de estas canciones, corresponde al sexto capítulo de la quinta temporada, cuando Concha y Marisa deciden abandonar a Vicenta e irse a una residencia de ancianos.

*“Hoy,
 que no tengo a mis amigas
 y que estoy tan aburrida
 valoro los buenos momentos.
 Hoy,
 que mi perro no me mira
 y que no comparte el día
 valoro las pequeñas cosas.
 Vivo en Desengaño,
 no es casualidad;
 solamente busco mi oportunidad.
 Hoy
 no quiero ser chica de hoy.”*

(Vocal Factory, “Chica de hoy”. Temporada 5, capítulo 6)

A parte de estos temas con letra, Vocal Factory se encargó de hacer pequeños insertos tarareados que se usan a modo de cortinilla acompañando a las imágenes de transición entre escenas. En lo referente a la música diegética que no es habitual en la serie, su uso está destinado a crear un determinado ambiente, ya sea romántico, por ejemplo, o a crear un conflicto como en el capítulo “Érase un disco - pub videoclub” (3x19) en el que Carlos decide reconvertir el videoclub en una discoteca y la elevada música del local molesta a los vecinos. Como conclusión, la música de esta ficción no solo se encarga de dar cohesión al montaje sino al concepto global de la ficción aportándole un punto de originalidad que la diferenció del resto de comedias.

* Leyenda de los colores utilizados en el esquema de personajes de Aquí no hay quién viva.

■ Portería	■ Ático	— Hermanos
■ 1º A	■ 1º B	— Amigos
■ 2º A	■ 2º B	— Relación familiar
■ 3º A	■ 3º B	■ Otros
■ Videoclub	★ Alquileras de Concha	



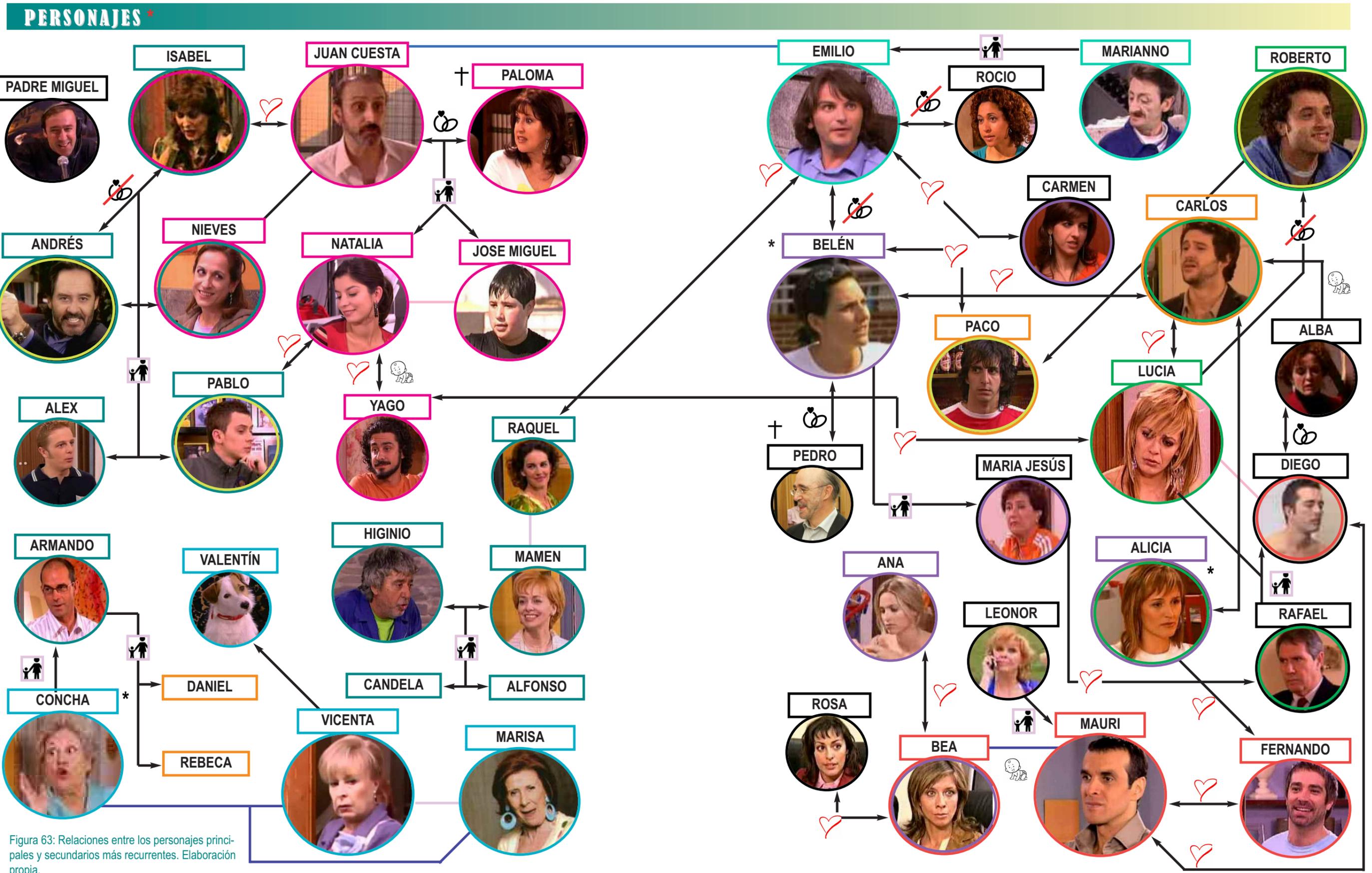


Figura 63: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Elaboración propia.



Relación entre los personajes de Aquí no hay quien viva.

Los personajes de Aquí no hay quien viva se caracterizan por llevar al extremo estereotipos sociales y referentes sociales que les aportan personalidades muy marcadas que chocan entre sí y dan lugar a los conflictos de la serie. Principalmente entre ellos se establecen relaciones de deseo, el amor es uno de los temas más recurrentes en las tramas de larga duración de la serie, y de lucha al confrontarse los intereses de unos y otros. Como un todo, los personajes de esta sitcom en ocasiones actúan como un único personaje, poniéndose en contra de los intereses de otro vecino y creando así conflictos sociales, que junto a los conflictos internos son los más habituales en esta ficción.

Entre los estereotipos destacan “las supernenas”, tres ancianas muy co-tillas que acuñaron el término “radiopatio” y están siempre atentas a la vida de sus vecinos inmiscuyéndose constantemente en sus asuntos. Concha, Vicenta y Marisa actúan como personajes catalizadores en muchas tramas. A pesar de que Vicenta, Concha y Marisa son una especie de tándem que actúa siempre junto, es curioso el contraste que se crea entre los tres personajes. Vicenta es una mujer ingenua y un poco insegura, ha sido una solterona toda su vida. Marisa es más atrevida, ha estado casada y tras la muerte de su marido se ve obligada a ir a vivir con su hermana. Por último, Concha es una mujer tacaña y gritona que siempre ha de tener la última palabra. Sus marcados caracteres se oponen a Paloma, la mujer del presidente, altiva y en ocasiones déspota que se cree con suficiente poder como para ordenar todo en la comunidad por ser “la primera dama”. Juan, en cambio, es un hombre tranquilo que se deja mangonera por su mujer y también por sus vecinos. Como se puede observar los personajes siempre buscan un contraste a su lado que acrecenté las situaciones cómicas. Este contraste también se busca en las edades de los personajes. El cambio generacional entre unos personajes mayores y otros más jóvenes crea tensiones que han de resolverse en cada capítulo. Esta diferenciación también se aprecia en el reparto de tramas. Aunque todos los personajes suelen intervenir de una forma u otra en todas las tramas existen dos grupos de protagonistas bien diferenciados.

Pero no solo estos personajes están estereotipados. Todos y cada uno de ellos tienen rasgos característicos que además se refuerzan mediante los mote que se usan en la propia ficción. Isabel es naturopata y creó en la paz interior, la apodan “la Hiervas”. Lucia es una chica de buena familia que siempre viste bien, “la pija”, a Belén y a Alicia las apodan “las golfas”, por vivir solas y no tener una pareja sentimental estable. Ana es una azafata de vuelo muy guapa y que parece rusa por lo rubia y alta que es, la llaman

“Inga”, etc. También se representa la sexualidad a través de personajes con distinta orientación sexual. Esto es una característica recurrente en los personajes que se expresa a través de conflictos interiores. Belén y Carlos dudan de su orientación sexual, Diego, el hermano de Lucia, acaba dejando a su mujer por Mauri y el propio Mauri tiene inseguridades respecto a sus parejas que le hacen actuar de forma impulsiva en determinadas ocasiones. A pesar de encontramos personajes tan marcados por estereotipos sociales, estos resultan creíbles y cercanos al espectador gracias a la coherencia en sus motivaciones y características que se mantiene constante en toda la ficción.

En general, al ser un género de comedia, no encontramos personajes antagonistas y tampoco protagonistas claros por tratarse de una serie coral en la que se reparte el protagonismo de las tramas secundarias y autoconclusivas de cada capítulo entre los personajes principales y secundarios. Sin embargo, en lo que se refiere a las tramas de larga duración los intérpretes más habituales son Juan Cuesta, Emilio, Belén, Lucia, Roberto y Mauri los que concentran el protagonismo de estas historias. Tampoco se aprecia un arco de transformación claro en ninguno de los personajes. No hablaremos de personajes planos porque los momentos dramáticos y los giros en sus historias si los hacen evolucionar levemente sin embargo no existen verdaderas transformaciones en su personalidad. Los estereotipos que representan se mantienen inmutables de principio a fin y los sucesos solo los colocan en momentos más o menos prósperos o felices.

Como sucede en otras series de este tipo y en algunas dramedias es habitual encontrar personalidades públicas o actores famosos que aparecen de manera puntual en algún capítulo. En Aquí no hay quién viva han aparecido presentadores y periodistas de programas del corazón interpretándose a sí mismos, o actores y directores de cine como Santiago Segura que apareció en el primer capítulo de la serie interpretándose a sí mismo. En el capítulo Emilio confunde al actor con un antiguo compañero de la mili. También se han realizado crossover con otras series de la cadena como por ejemplo A tortas con la vida, cuyos personajes protagonistas aparecen en el capítulo 33 de la 3ª temporada.



Cameos de famosos en Aquí no hay quien viva. Interpretándose a sí mismo o como crossover o papel puntual.

En conclusión, en Aquí no hay quien viva encontramos un reparto coral que comparte el protagonismo de tramas principales y secundarias intercambiándose los roles y funciones dentro del relato y dependiendo del capítulo y la trama en la que nos fijemos. Lo más habitual es encontrar un conflicto de situación en el que un personaje en concreto se enfrenta a un problema ya sea causado por la propia comunidad o algún otro vecino o a una convención social como es el caso de las tramas relacionadas con la orientación sexual de algunos personajes. Entre los roles y funciones principales de los personajes encontramos en primer lugar el de interés romántico, los líos de pareja son esenciales en el desarrollo de la historia de esta comunidad, pero también encontramos funciones de ayudante en todas las tramas y personajes catalizadores que provocan la acción.

BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DE ALGUNOS DE LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS.



Juan Cuesta.

JUAN CUESTA: Profesor de primaria, de mediana edad, su gran pasión es ejercer el cargo de presidente de la comunidad de Desengaño 21 desde hace 14 años. Su mentor es el difunto Bartolomé Méndez Zuloaga, anterior presidente de “esta, nuestra comunidad”. Con la llegada de Lucia al edificio se ve obligado a ceder su cargo a la recién llegada, pero no por mucho tiempo. Está casado con Paloma, a la que dice que idolatra, y tienen en común dos hijos (José Miguel y Natalia) que no hacen más que dar disgustos a la pareja. Su mujer es posesiva, controladora, ambiciosa y altiva. Él, en cambio, es un hombre pacífico que intenta resolver los conflictos familiares o de la comunidad desde el diálogo, pero nunca da buenos resultados. Como presidente se ve envuelto en todos los líos de la comunidad y eso le hace descuidar su relación con Paloma y sus hijos y provoca numerosas

crisis en la pareja. La llegada de la familia Guerra a la comunidad es un soplo de aire fresco para Juan. Es cuando conoce a Isabel, la mujer de Andrés, con el que mantiene una relación cordial. Poco a poco empieza a enamorarse de ella, pero sus respectivos matrimonios les impiden ser felices juntos. Un día, Paloma e Isabel discuten por el patio de luces y en el forcejeo con la ropa tendida Paloma acaba precipitándose al patio y queda en coma. Entonces Juan e Isabel aprovechan la oportunidad, Isabel deja a Andrés, al que persigue la policía por una estafa, y se muda con Juan. Pero la relación no prospera porque también se muda a vivir con ellos la hermana de Juan, Nieves, para ayudarle tras el accidente de Paloma. Poco después lo dejan y ella vuelve con Andrés, pero finalmente acaban juntos y Nieves le compra el piso a Isabel y se traslada con Andrés y los hijos de estos. Este es un momento bajo del personaje que también pierde el trabajo cuando el dueño del colegio lo vende para que pongan una discoteca. Es entonces cuando su hermana le propone abrir una escuela privada a la que acaba asistiendo las prostitutas del barrio. Además, pierde la presidencia, que por sorteo le toca a Mauri.

Sin trabajo y sin ocupación en la comunidad, Juan se siente aburrido y sin dinero para mantener a su familia así que decide someterse a unos experimentos médicos. Pero Isabel no lo sabe y piensa que Juan tiene una enfermedad terminal. Para alegrar los últimos días del supuesto moribundo Isabel decide casarse con él y pedir a los vecinos que le devuelvan el cargo de presidente. Por fin Paloma despierta del coma lo que supone una nueva ruptura con Isabel. Cuando acude al ayuntamiento a quejarse del desvío de los coches por su calle a causa de unas obras, conoce a Marta, la “pantumaca”, la presidenta de una comunidad próxima a Desengaño 21 con la que mantiene un corto romance. Finalmente vuelve con Isabel y vuelve a perder la presidencia. La misma noche que Paloma fallece, su hija Natalia da a luz a un bebé que no deja de llorar por lo que los vecinos dicen que es Paloma reencarnada. Pero con la llegada del nuevo miembro a la familia, a la que también se suma Yago (el padre de la criatura), deciden hacer obras en su casa a escondidas de la comunidad. Las obras suponen un gran problema, ya que no tienen los permisos y cuando se enteran los vecinos le denuncian y el ayuntamiento la paraliza, así que se ven obligados a vivir de alquiler en el antiguo piso de Lucia. Cuando por fin consiguen reanudar la obra el edificio es declarado en ruinas y tienen que mudarse al chalet de su hermana Nieves hasta encontrar un nuevo hogar para toda la familia.

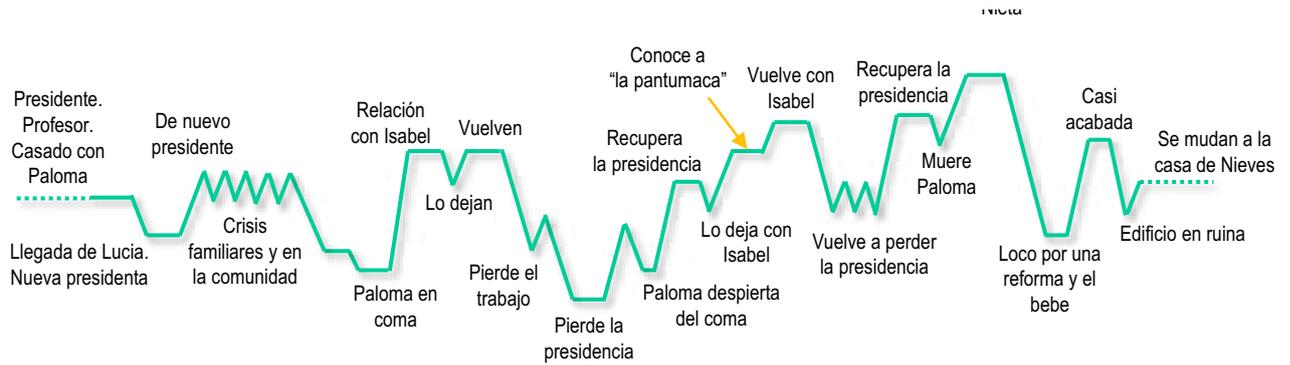


Figura 64: Arco de transformación del personaje de Juan Cuesta. Elaboración propia.

Como podemos observar, el arco de transformación del personaje de Juan Cuesta queda definido por sus relaciones sentimentales y por sus idas y venidas como presidente de la comunidad. Estas dos características definen el personaje, que está obsesionado con su cargo como presidente y que, tras conocer a Isabel, la relación estable que mantenía con su esposa Paloma comienza a desmoronarse debido al carácter manipulador y controlador de esta. Sin embargo, el final de la serie deja a Juan sin su querida comunidad a consecuencia del estado ruinoso en el que se encuentra el edificio y se ve obligado a mudarse con toda su familia a casa de su hermana Nieves. Todas las tramas del personaje tienen como nexo común los problemas de la comunidad o los problemas familiares principalmente y los personajes que intervienen en estas tramas en las que Juan ejerce de protagonista son o antagonistas puntuales o aliados. El principal aliado de Juan es Emilio que siempre está a su lado para resolver los problemas del edificio. Pero Juan también actúa de antagonista cuando se enfrenta a algún vecino por motivos comunitarios, como por ejemplo cuando se opone a la reforma que Lucia quiere realizar en su piso en la primera temporada. En conclusión, Juan Cuesta es un personaje bastante estable, fiel a su estereotipo de presidente de la comunidad, responsable y obsesionado por el cumplimiento estricto de los estatutos de esta y que se encuentra con continuos obstáculos puestos por los vecinos para llevar a cabo su labor. Su actitud pacifista le convierte en un personaje cerebral que se enfrenta a los problemas de forma cerebral, pero en los que acaban interfiriendo los sentimientos.

BELÉN LÓPEZ VÁZQUEZ: Belén es la compañera de piso de Alicia, están alquiladas en el 3º B, piso que pertenece a Concha, la cual no ejerce sus deberes como casera. Es la íntima amiga de Mauri y de Lucia. Su carácter es cínico y un tanto amargado, en parte por su poco éxito con los hombres y su complicada situación laboral. Sin trabajo fijo, Belén ha ejercido numerosas profesiones a lo largo de la serie. Ha trabajado en un Burger, de dependienta de empleada de la O.R.A, de telefonista, en una funeraria, de socorrista de una piscina de una urbanización vecina, vendiendo seguros, enseñando perfumes, de cajera en el supermercado, de camarera en el Come y Calla, incluso de prostituta por error. Su vida sentimental es tan inestable como la laboral. Su relación más estable es con Emilio, el portero del edificio, pero nunca consiguen que la relación fun-



Belén López Vázquez.

cione y lo dejan y retoman la relación intermitentemente. Mientras sale con Emilio, conoce a Carlos y empieza a tener dudas entre los dos hombres. Por fin se decide por Carlos, pero le es infiel con Emilio que a su vez estaba comprometido con otra mujer. El resultado es que ambos dejan sus relaciones, vuelven juntos y se van a vivir al piso de Belén, pero acaban dejándolo de nuevo porque ella está celosa de la relación de Emilio y una compañera suya de la universidad.

Tras este nuevo fracaso decide apuntarse a una agencia matrimonial pero las relaciones nunca llegan a cuajar. Harta de su mal de amores cambia de agencia, sin percatarse de que la nueva en realidad es una agencia de prostitutas de lujo. Cuando Alicia se marcha a Estados Unidos para progresar en su carrera de actriz, comienza a compartir piso con Carmen, la ex novia de Emilio, y Bea, la madre del hijo de Mauri. Después se sumarán como inquilinas Ana y la madre de Belén, María Jesús, que decide poner fin a su matrimonio e ir a vivir al piso de su hija. Tras muchas decepciones parece que la vida de Belén se empieza a encauzar, encuentra un buen trabajo en una empresa de moda donde conoce a Pedro, un millonario que se enamora perdidamente de ella. Con su vida viento en popa decide comprar el piso a Concha sin que ella lo sepa porque no quiere vendérselo. Una vez que consigue su objetivo, en vez de encontrar la felicidad solo encuentra un montón de deudas a las que no puede hacer frente. Incluso llega a ser presidenta de la comunidad durante un breve espacio de tiempo. Por suerte en su nuevo empleo le va bien y en el terreno sentimental decide casarse con Pedro. La misma noche de bodas Pedro muere de un infarto, pero Belén no hereda nada de su fortuna, porque Emilio la traiciona y cuenta en la televisión que le había sido infiel a Pedro dos semanas antes con él.

Ahogada por las deudas decide aliarse con Emilio y fingir la muerte del portero para estafar al seguro y fugarse juntos a las Bahamas, pero los detiene y extraditan a España. A su vuelta su relación con Emilio vuelve a deteriorarse y mientras van a un consejero matrimonial para intentar arreglar su relación ella se acuesta con el consejero y cuando ella se da cuenta que está profundamente enamorada de Emilio, él se entera de la infidelidad y la deja. Poco después comienza a salir con Paco, pero para evitar una condena en el juicio por la estafa en el seguro y sacar dinero a sus vecinos decide organizar una boda falsa con Emilio aun continuando su relación con Paco. Él se pone celoso y la obliga a elegir entre los dos. Al final, Belén decide irse a Estados Unidos con Alicia que ha triunfado como actriz y la ofrece su casa para que empiece una nueva vida.



Figura 65: Arco de transformación del personaje de Belén López Vázquez. Elaboración propia.

Como podemos ver en el anterior gráfico, los altibajos del personaje de Belén están íntimamente relacionados con la relación que establece con distintos hombres, en particular con Emilio, el portero del edificio. Las tramas principales en las que ella es la protagonista tiene siempre el componente sentimental y siempre acaban mal, ya sea por las rupturas continuas o por su mala suerte en el amor, por ejemplo, cuando Pedro muere en la noche de bodas. Las secundarias están relacionadas con sus trabajos esporádicos y su relación con las compañeras de piso. En estas tramas secundarias están implicadas el resto de vecinos. Por ejemplo, en la tercera temporada, cuando trabaja de cajera en el supermercado del barrio, todos los vecinos están presentes porque el supermercado da un premio que se encuentra oculto en las latas de aceitunas y todos se unen para comprarlas y hacerse con el dinero del premio. Belén no tiene tanta presencia en tramas de la comunidad que suelen estar protagonizadas por los personajes de Juan, las ancianas y Emilio principalmente. En estas historias, que por lo general tienen un carácter autoconclusivo, los personajes actúan de aliados. En otras tramas relacionadas con el piso que alquilan ella y Alicia, doña Concha es, a menudo, su antagonista y les coloca obstáculos porque en el fondo quiere echarlas. Estas tramas son muy recurrentes durante las dos primeras temporadas. Pero el gran opositor de Belén es su propia vida, su mala suerte la condena a estar sola, no encontrar el amor y tener trabajos que no le proporcionan una estabilidad. Su arco de transformación es más marcado que el de Juan, pero aun así no se aprecia un verdadero cambio en su personalidad por lo que también hablaríamos en este caso de una transformación moderada.

ANÁLISIS CAPÍTULO 3x08: “ÉRASE UN FAMOSO”

SINOPSIS Y TRAMAS TEMPORADA 3.

SINOPSIS: La temporada comienza con el traslado de Emilio al 3º B. Su relación con Belén parece que prospera, no durará mucho cuando Emilio empiece a conocer gente en la universidad y los celos de Belén afloran. Tras su separación, Emilio comienza una relación con Carmen, una de sus profesoras de la universidad, pero acaba volviendo con Belén. Alicia rompe definitivamente con Carlos y se marcha a Estados Unidos y Carlos decide reconquistar a Lucia que tiene una crisis con Roberto. Pero Roberto no quiere dar por perdida su relación y también intenta reconquistarla. Lucia llega a prometerse con los dos, pero se casa con Roberto para divorciarse días más tarde por la infidelidad de este con la nueva compañera de piso de Belén, Ana. Lucia tiene en esta temporada muchos problemas para encontrar un empleo, incluso abre un restaurante en el local de al lado con Carlos, pero acaba fracasando como empresaria y termina aceptando trabajar para su padre. Mauri empieza una relación con Diego, el hermano de Lucia, que está casado con Alba. Ante este desengaño amoroso, el día de nochevieja, Alba conoce a Carlos y acaban juntos esa noche. La consecuencia será un embarazo no deseado del que Carlos se entera cuando consigue reconquistar a Lucia. Nieves se muda a Desengaño 21 tras el trágico accidente de Paloma que cayó por el patio de luces. Esta llegada crea conflictos en la relación entre Isabel y Juan. Andrés se refugia de la policía en el ático, pero pronto le descubren y será Vicenta la que se haga cargo de su fianza y le acoja en su casa. Finalmente acaba viviendo con Nieves y sus hijos, Pablo y Alex, en su antiguo piso, que Isabel le vende a la hermana de Juan cuando se traslada definitivamente a casa de los Cuesta. Por despecho, Nieves y Andrés intentan formar una pareja y Nieves se comporta como la madre de los hijos de Isabel, pero esta situación no dura mucho y ella acaba abandonando la comunidad, dejando sin casa a Andrés y sus hijos. Al final, Paloma despierta del coma, lo que supone una nueva crisis en la relación entre Juan e Isabel.

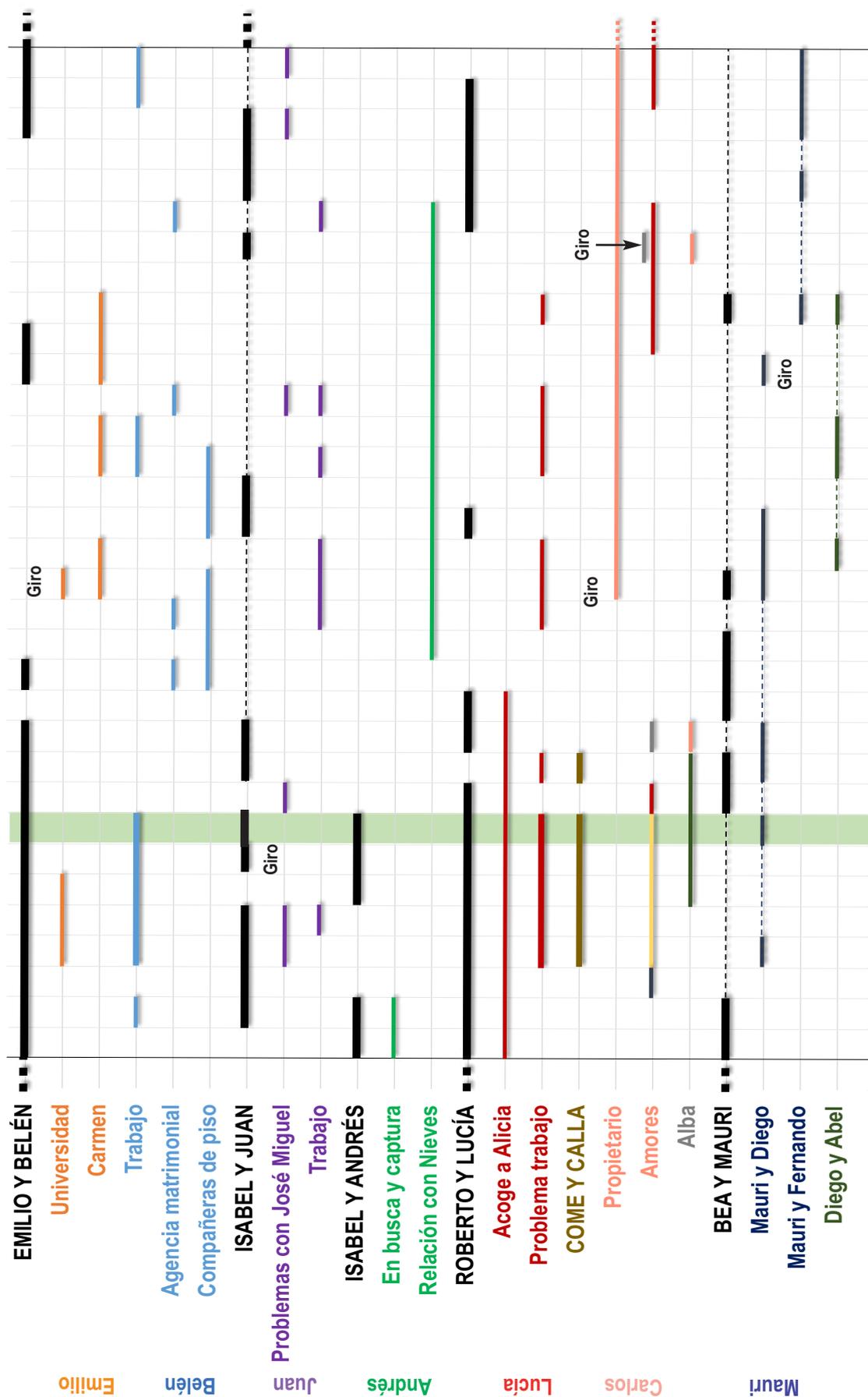


Figura 66: Desglose de las tramas de larga duración de la temporada 3 de Aquí no hay quien viva. Elaboración propia.

Habitualmente las temporadas de Aquí no hay quién viva son más cortas que esta tercera temporada, por lo que en la estructura de la temporada analizada se nota un trasvase de protagonismo entre los personajes principales de las tramas de larga duración de los primeros 15 episodios y los que corresponden a las tramas de los capítulos siguientes. Aun a así, las tramas que estructuran la temporada que tienen que ver con las relaciones sentimentales de Lucia y Roberto, Bea y Mauri, Isabel y Andrés, Isabel y Juan y Belén y Emilio se plantean al comienzo de la temporada y se acaban retomando en los últimos capítulos, dejando los intermedios para otras tramas secundarias. Es destacable de la estructura dramática de esta serie que, aunque nos encontremos con historias que se desarrollan durante varios capítulos o incluso en varias temporadas, cada capítulo narra un apartado autoconclusivo de esa historia en particular. Como se aprecia en el gráfico que podemos observar a continuación, la historia de Lucia y Roberto pasa por varias fases que se desarrollan en capítulos independientes pero que están unidos porque los protagonistas de esa línea argumental son siempre los mismos. Por ejemplo, los primeros capítulos narran la crisis y separación de la pareja hasta su supuesta reconciliación. Luego hay cinco episodios en los que esta historia queda en segundo plano, para recuperarla al final de la temporada mezclando a un tercer personaje en conflicto, Carlos, cuya trama va solapándose con la de Roberto. Lo mismo ocurre con otras tramas de Lucia en esta temporada. Todas están relacionadas y son consecuencia de una trama anterior. Por ejemplo, que Alicia viva con Lucia al inicio de la tercera temporada es consecuencia de la relación de Belén con Emilio, que se traslada al piso de Belén y Alicia se ve obligada a irse y aprovecha que Lucia lo ha dejado con Roberto para mudarse al piso de su amiga. Esta historia de Lucia soltera crea subtramas conclusivas en los primeros capítulos como por ejemplo la fiesta de los ex novios o la competición de ligues entre las amigas.

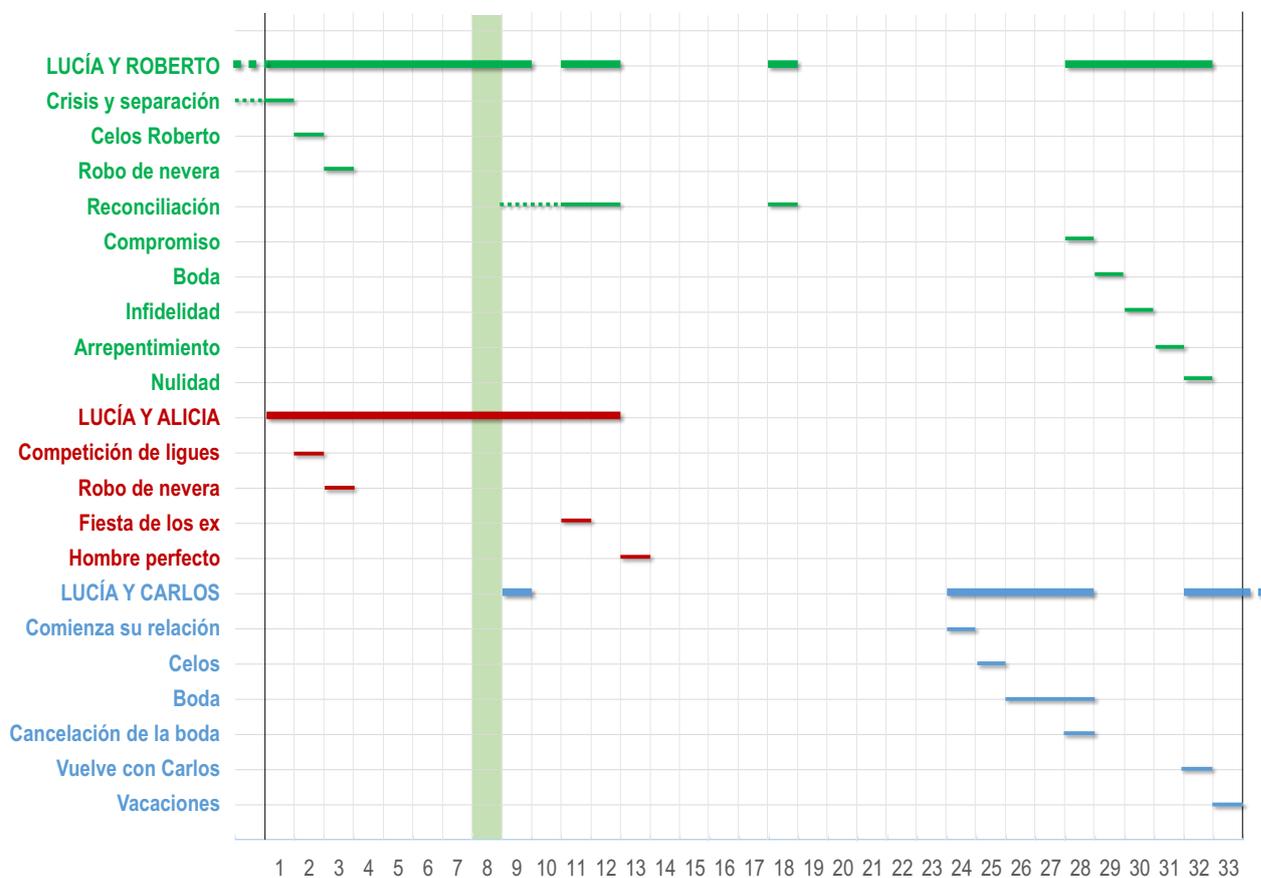


Figura 67: Desglose por capítulos de una trama de larga duración de Aquí no hay quien viva. Elaboración propia.

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO 3x08: “ÉRASE UN FAMOSO”.

SINOPSIS: El “Come y Calla” va a albergar su primer gran evento, la boda de un famoso torero. Para mantenerlo en secreto, Lucia decide dar el día libre a todos sus vecinos que trabajan en el restaurante, y contratar a personal cualificado para que el banquete salga a la perfección. Pero al final todos se enteran y nada sale como lo tenían planeado. Incluso Roberto acaba “enrollándose” con la novia en los baños del restaurante, lo que convierte a los vecinos en colaboradores estrella de los programas del corazón. Por otra parte, Vicenta decide visitar a una tía suya que está enferma, y deja solas a Marisa y Concha. Las ancianas ponen un anuncio para que un voluntario vaya a hacer las tareas de las que se encarga Vicenta. Pero su plan no se tuerce cuando son secuestradas por el voluntario que quiere robarles todo el dinero y las joyas. Por último, Mauri continua con su relación con Diego, al que no quiere dejar ni un momento solo para que no se lo quiten.

DESGLOSE DE TRAMAS:

Trama 1: Alicia y Carlos. Esta trama, junto a la **trama 2 de Emilio y Belén** se funden en este capítulo en una trama secundaria. Ambas a migas se enfrentan por quién tiene la mejor relación. Alicia utiliza a Carlos por su dinero y no duda en fastidiar a su amiga y dejarle.

Trama 2: Emilio y Belén. Su relación continua en este capítulo en el que se tienen que enfrentar a problemas de dinero.

Trama 1 / 2: Cenas de amigos: Ambas parejas quedan a cenar, pero Carlos se ofrece a pagar todo, a lo que Belén y Emilio no se niegan, pero les sienta mal que Alicia presuma del dinero de su novio. Todo desem boca en problemas de dinero para Emilio y Belén que se encuentran en un restaurante muy caro y obligados a pagar una cuenta astronómica.

Trama 3: La boda de un torero famoso en el Come y Calla. Esta es la trama central del episodio y que se mezcla con otras subtramas que aparecen en el mismo capítulo. La boda de un famoso torero se va a realizar en el restaurante de Carlos y Lucia, por lo que les dan el día libre a todos los empleados para poder contratar personal especializado y que todo salga bien. Pero los planes de Lucia se truncan cuando los vecinos se enteran del evento y se presentan en la boda para poder captar fotos y vendérselas a la prensa. Esta línea argumental cambia a mitad del capítulo cuando en mitad del banquete pillan a Roberto con la novia en uno de los baños. Todo resulta ser un **montaje (3.1)** de la novia para sacar dinero de los programas de corazón.

Trama 4: Lucia. Estos pequeños insertos son de tramas recurrentes de la tercera temporada. Por un lado, **Lucia vacila a Roberto (4.1)** del que se ha separado recientemente, con volver a estar juntos. Por otro, rompe la relación con **Alicia (4.2)** tras pillarla robando fotos suyas y de Roberto y vendiéndolas a la prensa del corazón.

Trama 5: Marisa y Concha son secuestradas. Vicenta se va a cuidar de una tía suya que está gravemente enferma. Como Marisa y Concha se quedan solas y no quieren hacerse cargo de la casa en ausencia de Vicenta ponen un anuncio para que un voluntario vaya y se encargue de todas las tareas gratis. Sin embargo, el voluntario resulta ser un ladrón que las secuestra para robarles todo su dinero y sus joyas. Nadie en la comunidad se entera porque están más preocupados de sacar partido a los chismes de Roberto.

Trama 6: Nueva caldera. Esta subtrama sirve de gancho para que la comunidad entera se involucre en el montaje (3.1) entre la novia y Roberto e intenten sacar dinero para comprar una caldera nueva para el edificio.

Trama 7: Roberto no liga. Igual que la anterior, esta trama sirve de gancho para la trama principal. Desde que Lucía le dejó, Roberto no tiene éxito con las mujeres, hasta la boda del torero (3.1).

Trama 8: Mauri y Diego. Esta trama secundaria es independiente de la principal. Viene desarrollada de capítulos anteriores. En este caso, Mauri se obsesiona con la poca implicación de Diego en su relación y decide darle celos.

Trama 9: Relación secreta de Juan e Isabel. Ningún vecino conoce aún su relación y ellos tratan de esconderla pero por poco son descubiertos en la boda, ya que estaban en un baño contiguo al de Roberto y la novia.

MINUTADO Y TRAMAS CAPÍTULO 3x08: “ÉRASE UN FAMOSO”

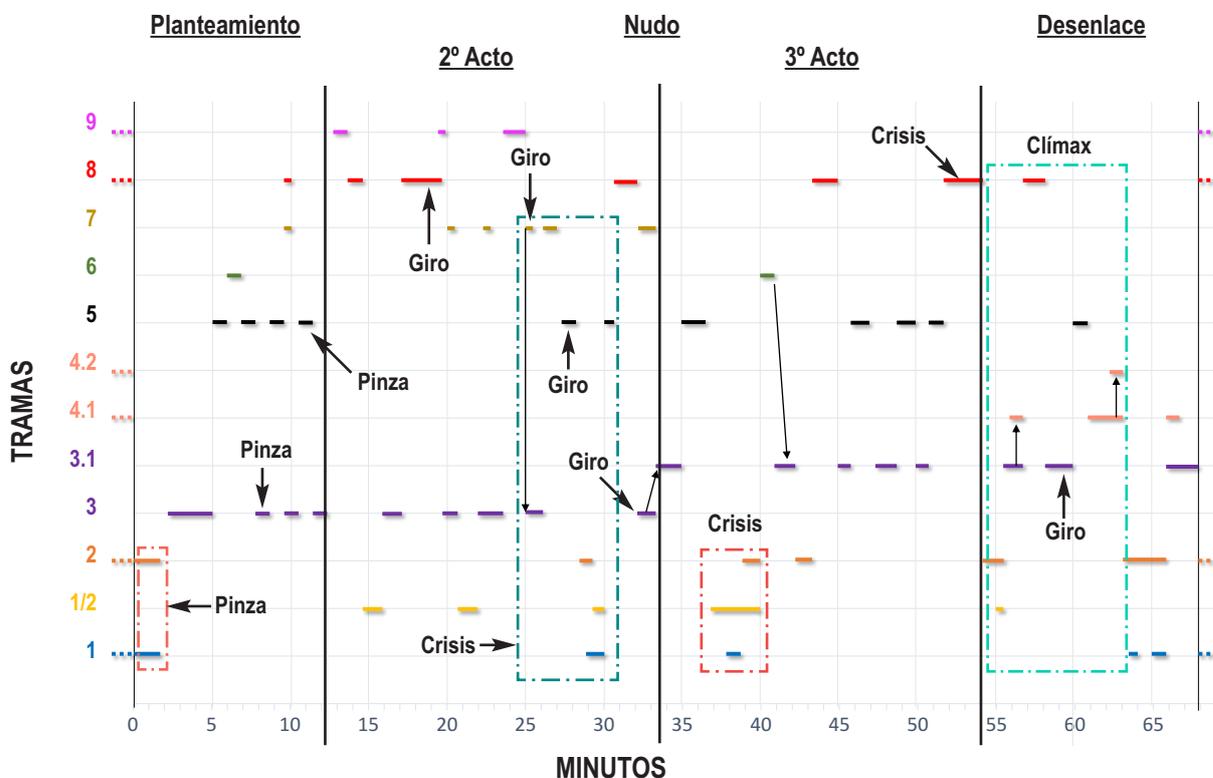


Figura 68: Desglose de tramas capítulo 3x08: “Érase un famoso”. Elaboración propia.

Alicia está harta de la insistencia de Carlos, él la invita a cenar y para no salir con su novio pone de excusa a Belén. Pero Carlos se ofrece a invitarles a ella y Emilio a cenar, lo que la pareja no puede rechazar. Cuando Alicia y Belén van a poner una excusa a Lucía para no ir a trabajar esa noche y poder salir a cenar se enteran que un famoso torero va a celebrar en secreto su boda en el “Come y Calla”. Lucía no quiere que nadie lo sepa y tiene pensado dar el día libre a todos los vecinos que trabajan en el restaurante y contratar a nuevo personal para ese evento. Sin embargo, los vecinos acaban enterándose y los planes de Lucía quedan en nada. Vicenta se va de viaje a la lectura del testamento de una de sus tías que está muy enferma, Mientras se despide les dice inocentemente a los vecinos que se celebrará una boda secreta del torero Toni Romero. Es entonces cuando deciden



que todos asistirán para ver si pueden sacar algo. Por otro lado, Mauri está preocupado por su relación con Diego. No confía en la implicación de este y duda de sus sentimientos. Bea le aconseja que siente las bases de su relación y aclare con Diego cuales son los límites de esta. Pero cuando llega Diego, a Mauri se le olvidan estas dudas y decide irse con él al campo, donde Diego le propone hacer puenting. Los gustos de ambos chocan y cuando Diego le dice que no pasa nada por hacer cosas separados, que mantienen una relación abierta, en la cabeza de Mauri saltan las alarmas de nuevo. Mientras tanto, Roberto vuelve de su pueblo al que se fue a ver si podía ligar algo tras la ruptura con Lucía y también se entera de la boda secreta que se celebrará en el restaurante.

En casa de Marisa y Concha, el nuevo voluntario ya ha llegado y ellas se hacen pasar por unas viejecitas indefensas que necesitan mucha ayuda en casa. Pero las intenciones del voluntario no son simplemente hacer las labores de casa y prepáralas la comida. Su verdadero propósito es robarlas. En el restaurante, la boda está yendo viento en popa hasta que poco a poco van apareciendo todos los vecinos y convencen a Lucía para quedarse. Pero no se están quietos y empiezan a mezclarse con los invitados y a hacer fotos con el objetivo de reventar la exclusiva de los novios. La cena de Alicia, Carlos, Belén y Emilio también va muy bien en la marisquería a la que les ha invitado Carlos. Pero el orgullo de Belén sale a la luz cuando Alicia les echa en cara que va a ser Carlos el que pague. Belén decide que invitarán ellos, ante la insistencia de Carlos desiste. La velada de Isabel y Juan también va viento en popa y en un momento dado Isabel provoca sexualmente a Juan y, a pesar de que los hijos y el marido de Isabel están en el mismo lugar, los amantes acaban en el baño del restaurante de Lucía. Nieves entra buscando a Juan en el baño, pero antes descubre a Roberto besándose con la novia. Esto pone fin a la boda dramáticamente y da paso a la subtrama de esta línea argumental, el montaje del supuesto romance entre Roberto y la chica famosa.

La noche al final no ha salido bien para nadie. Belén y Alicia se enfrentan porque Alicia les acusa de aprovechados cuando es ella la que abusa de la confianza y buena voluntad de Carlos. Para impedir que Belén y Emilio sigan ese camino decide cortar con Carlos, pero Emilio se adelanta, llama a Carlos y para que la ruptura no estropee sus planes cambia la cena a una comida. Lucía está decepcionada con todo lo sucedido en la boda y en particular con Roberto, que no le ha importado fastidiar el enlace para satisfacer sus propios deseos. Concha y Marisa son secuestradas cuando

Fotogramas del capítulo 3x08: "Érase un famoso"

vuelven de la boda. El voluntario las seda y las ata a la cama para que no se muevan hasta que él consiga su objetivo. Y Mauri decide recurrir a una cita a ciegas por internet para demostrarse lo abierta que es su relación con Diego y estar preparado para una futura ruptura. El hombre que conoce se llama Julián, es tímido e inseguro lo que no le gusta a Mauri, pero se conforma con tal de dar celos a Diego. El montaje entre Vanesa y Roberto sigue su curso y es entonces cuando los vecinos ven la oportunidad de vender todos los cotilleos sobre Roberto y sus antiguas relaciones. Los vecinos se convierten en el foco de atención de la prensa rosa que los invita a sus programas de televisión para que cuenten todo, desde la relación de Natalia y Roberto, que en realidad fue un beso robado en el descansillo de Natalia a Roberto, cuando ella aún era menor, hasta su relación con Lucía, pasando incluso por las fotos de la comunión de Roberto. Todos sacan tajada del montaje menos su protagonista.

Entre tanto Marisa y Concha siguen atadas a la cama, ajenas al revuelo que se ha armado en la comunidad por el affaire de Roberto con una famosa. Por suerte Vicenta vuelve antes de tiempo y se las encuentra en la cama tapadas. Marisa y Concha le cuentan la historia, pero ella no las cree porque siempre la están tomando el pelo. Al final ella también acaba atada a los pies de la cama como su hermana y su amiga. El plan de Belén y Emilio de comer en el restaurante de moda al que les ha llevado Carlos sigue en marcha, pero todo se tuerce cuando Alicia le llama y corta con él por teléfono en mitad de la comida. Carlos se marcha muy disgustado dejando colgados a Belén y Emilio en el restaurante más caro de la ciudad y habiendo pedido de todo.

La idea de Mauri de dar celos a Diego demostrándole lo “abierto que es su relación” tampoco funciona como él esperaba. Julián es muy aprensivo y en seguida se disgusta al enterarse que Mauri está con otro chico y Diego, que no entiende nada, se marcha como si nada hubiera pasado. Y las cosas empeoran aún más cuando Julián decide mudarse a la casa de Mauri y Diego vuelve para pedirle explicaciones sobre lo que había pasado el día anterior. Las ancianas consiguen desatarse y maquinan un plan para vengarse del voluntario que las había secuestrado. Belén y Emilio acaban pagando la factura en la que se han ido los pocos ahorros que tenían. Y Roberto vive en sus carnes el afán de protagonismo de sus vecinos cuando va a un programa del corazón a hablar de su supuesta relación con Vanesa. Todos sus secretos salen a la luz y la prensa se fija en Lucía, la última relación de Roberto y de la que tienen mucha información porque Alicia les



Fotogramas del capítulo 3x08: “Érase un famoso”.

ha vendido un montón de fotos e historias. Pero Lucía no quiere ser famosa y culpa a Roberto de haber filtrado sus fotos sin imaginarse que la responsable era Alicia.

Cuando finalmente Mauri y Diego aclaran las cosas, Julián se marcha apenado y para llamar la atención de Mauri decide subir al ático y descolgarse por la ventana amenazando con suicidarse. Para colmo en ese momento llega Alba, la exmujer de Diego y que está muy disgustada por todo lo que ha pasado y por perder a su marido, así que decide unirse al plan suicida de Julián y ella también se sube al quicio de la ventana del ático y les amenaza con tirarse. Mauri, harto de toda esta situación decide irse y dejarles en aquella ventana hasta que se les pase la rabietta. Roberto acaba harto de la fama y de que sus vecinos cuenten mentiras sobre él para sacar dinero fácil y decide acabar con la situación y con ella con el afán de protagonismo de sus vecinos. Durante una junta para decidir en que invertirán el dinero que han sacado de los programas del corazón, los vecinos notan que llevan tiempo sin saber nada de Vicenta Marisa y Concha y alarmados van hasta su casa para averiguar que les ha ocurrido. Allí encuentran al voluntario, atado de pies y manos, y a Marisa dándole de beber leche. Esta estrambótica situación pone fin al sufrimiento del voluntario ladrón. Cuando Lucía se entera de que en realidad fue Alicia la que vendió su vida y no Roberto decide echar a la modelo de su casa en toalla. Belén consigue que Carlos le preste algo de dinero para solventar sus deudas y Alicia acaba volviendo con él. Finalmente, Lucía y Roberto anuncian a la prensa que se agolpa en su portal que el amor ha triunfado y que vuelven a estar juntos, con lo que pierden todo el interés para la prensa.



Fotogramas del capítulo 3x08: “Érase un famoso”

RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES.

-ALICIA Y CARLOS: Carlos está completamente volcado con la relación que mantiene con Alicia, sin embargo, ella se aprovecha de él y actúa como una figura cambiante, una femme fatal que se aprovecha del chico para sacar todo el beneficio que pueda.

-ALICIA Y BELÉN: En este capítulo son antagonistas. Alicia hace todo lo posible por dejar mal a Belén, incluso llega a romper con Carlos para meter en líos a su amiga y a Emilio que han querido aprovecharse del dinero de Carlos.

-BELÉN Y EMILIO: Son aliados. Juntos se enfrentan al problema de la deuda con el restaurante al que han ido engañando a Carlos.

-CARLOS, BELÉN Y EMILIO: Carlos ayuda a la pareja dándoles el dinero que necesitan tras haber tenido que pagar una cuenta tan desorbitada en el restaurante.

-ALICIA Y LUCIA: Alicia es una figura cambiante. Por un lado, es amiga de Lucia y aparenta actuar de aliada, pero en verdad está vendiendo a sus espaldas fotos antiguas de ella y Roberto a los programas del corazón.

-LUCIA Y CARLOS: Son ayudantes en las tareas del restaurante.

-LUCIA Y SUS VECINOS: En este capítulo los vecinos actúan como embaucadores y en cierta forma antagonistas o guardianes del umbral según la terminología de Vogler que en esta ocasión no es del todo precisa porque en esta ficción no existe un antagonista como tal. Pero en este caso los vecinos colocan obstáculos al objetivo de Lucia, que la boda sea un éxito y le ayude a remontar el bar. Su objetivo no es perjudicarla sino aprovecharse de la situación, pero con sus acciones lo logran. También son embaucadores porque logran engatusar a Lucia para que les permita quedarse en la boda.

-BEA Y MAURI: Bea actúa en este capítulo como mentora cómica de Mauri en el terreno sentimental. Bea le da unos consejos sobre el inicio de las relaciones que hacen dudar a Mauri y provocan que este decida darle celos a Diego.

-MAURI Y DIEGO: Mantienen una relación de pareja. Diego es el objeto de deseo de Mauri y este está dispuesto a cualquier cosa por conservarle.

-MARISA, CONCHA Y VICENTA: Son aliadas y ayudantes. Juntas consiguen deshacerse del hombre que las tiene retenidas.

-MARISA, CONCHA, VICENTA Y EL VOLUNTARIO: En esta trama secundaria, el voluntario actúa como un villano muy particular que rapta ancianas y las hace beber mucha leche. Al final ellas consiguen vengarse y le pagan con su misma moneda.

LA IMÁGEN.

La imagen en Aquí no hay quien viva no destaca por su creatividad u original composición. El espacio y la acción se muestra mediante planos cercanos, dobles o triples en los que aparecen los personajes que intervienen y también mediante planos totales que muestran toda la escena. Estos planos suelen ser sintéticos, destinados a narrar y no tanto a describir o enfatizar determinado elemento. Aun así, en este capítulo sí podemos encontrar planos detalle de algún elemento como el de la revista del corazón donde sale la pareja de famosos que se va a casar en secreto en el "Come y Calla". También es recurrente el uso de planos subjetivos. En este caso tenemos como ejemplo el plano contrapicado desde la ventana donde Julián y Alba amenazan con tirarse, pero es más habitual encontrar planos tomados desde detrás de la mirilla de las casas o desde las ventanas del piso de enfrente que enfatizan el carácter cotilla de los vecinos que espían la vida de los otros. Como la serie está contada de forma

cronológica en muy pocas ocasiones encontramos alusiones a momentos pasados, solo en un capítulo de la primera temporada como comentábamos anteriormente. El orden de los segmentos autónomos es discontinuo organizado. En cuanto a la luz y el cromatismo destacan los colores cálidos, anaranjados y muy llamativos. Al tratarse casi el 100% de ambientes de interior, las casas o el edificio en general, la iluminación es frontal, de naturaleza artificial y muy dura, sin proyectar apenas sombras o aportar dramatismo a la narración. Esta ausencia de un tratamiento dramático de la luz se compensa con la paleta de color cálida que aporta color y sensación de unidad al conjunto de la ficción.



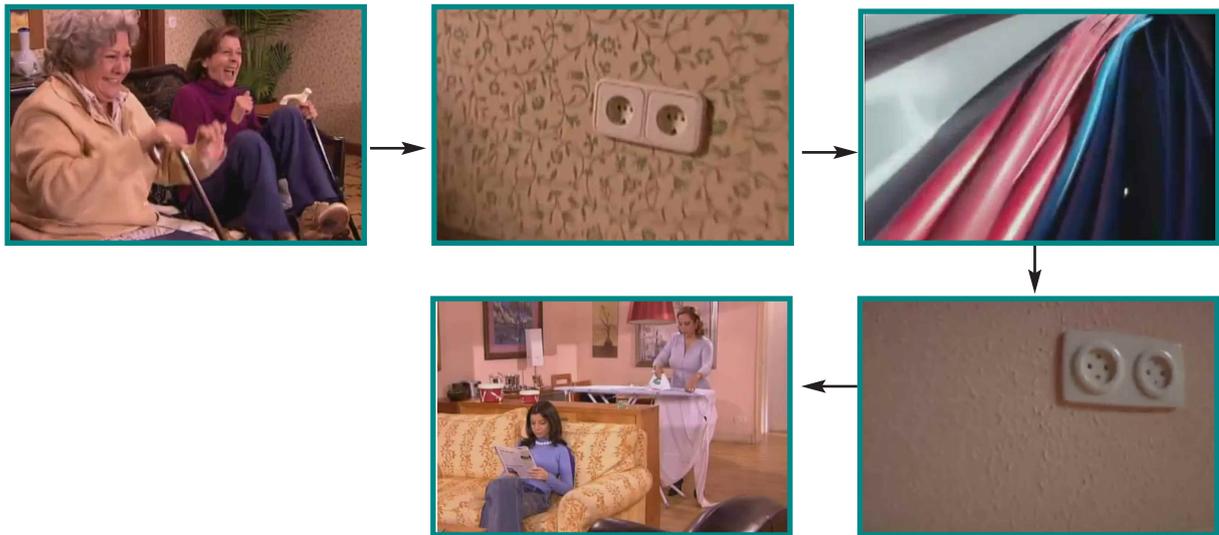
Uso de la imagen en el capítulo 3x08: "Érase un famoso". Planos detalle, contraplano subjetivo y uso del color.

MONTAJE.

Al comienzo del capítulo encontramos un montaje espacial profilmico. Los vecinos se van cruzando en el portal y se presentan la trama principal y las secundarias. En este fragmento del inicio del capítulo 3x08 se presentan la subtrama de la caldera, la pinza de Vicenta yéndose por unos días y los planes de los vecinos para la boda del torero. Después se va pasando de trama a trama mediante escenas de transición o una cortinilla musical interpretada por Vocal Factory. Este tipo de montaje mediante cortinillas es el más recurrente en sitcoms. En Aquí no hay quien viva la cámara se desplaza entre los distintos pisos y zonas del edificio para adelantar al espectador la trama que se tratará a continuación. En este capítulo en concreto juegan con los cables de la electricidad y pasan del piso de Vicenta al de los Cuesta a través de los enchufes. Por lo demás, sigue el montaje típico de las series en el que se van alternando las tramas.



Fotogramas montaje espacial profilmico en el capítulo 3x08. Aquí no hay quien viva.



Fotogramas montaje mediante imágenes de transición en el capítulo 3x08. Aquí no hay quien viva.

EN CONCLUSIÓN

El éxito de Aquí no hay quien viva se basa en la capacidad de los personajes para crear una identificación con el público. Su excesiva estereotipación crea una unión directa con la memoria cultural de los espectadores que al ser una gran exageración provoca momentos constantes de humor. También la estructuración de los guiones, con tramas divididas en cuatro actos y gags continuos ayuda a que el público se enganche a esta producción por lo fácil que es su consumo. Las tramas y líos amorosos es la guinda para hacer de esta serie un producto muy atractivo para un gran público.

ENLACE WEB A LA TEMPORADA 3 DE AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA:

<http://neox.atresmedia.com/series/aqui-no-hay-quien-viva/>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

http://www.atresplayer.com/television/series/aqui-no-hay-quien-viva/temporada-3/capitulo-8-captulo-rase-famoso_2016100900822.html

•En los archivos adjuntos a esta tesis ([anexo 3](#)) se pueden consultar los fragmentos del capítulo mencionados en los apartados de análisis del montaje y la música.

7.4.2 CAMERA CAFE

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	CÁMERA CAFE	
Formato	Sitcom, sketches.	
Género	Comedia, profesional.	
Cadena	Tele 5	
Primera emisión	18 de septiembre de 2005	
Última emisión	1 de septiembre de 2009	
Temporadas	4 temporadas	
Numero de capítulos	460 capítulos.	
Duración de los capítulos	30 - 60 minutos	
Horario de emisión	De domingo a jueves a las 21:30	
Audiencia media	19,45% Share y 3.169.000 de espectadores de media	
Productora	Magnolia TV	
Creadores	Bruno Solo, Yvan Le Bolloc'h y Alain Kappauf (versión francesa)	
Web oficial	http://www.telecinco.es/cameracafe/	
Equipo técnico	Productor ejecutivo	Paolo Nocetti
	Productor ejecutivo Tele 5	Juan Vicente Ojea
	Producción	Anabel López y Alberto Durán
	Dirección	Luis Guridi
	Ayudante de dirección	Maijo Ruiz
	Dirección de guion	-Pepón Montero y Juan Maidagán: 1ª temporada -Luis Guridi: 2ª temporada -Bárbara Alpuente y Álex Mendíbil: 3ª y 4ª temporada.
	Guionistas	Pepón Montero, Juan Maidagán, Santiago Aguilar, Álex Mendíbil, Jorge Riera, Álvaro López de Quintana, Ana Galán, Toño Agrollán, Manu Martínez March y Luis Guridi
	Redacción	Jaime Dezcallar
	Realización	Olivia Bermúdez
	Dirección de casting	Elena Arnao, Juana Martínez y Josu Bilbao.
	Edición y montaje	J. Raúl Heredero
	Sonido y mezclas	Fran Valero, Germán Pujol y Agustín Sierra
	Caracterización	Eunchu - Choha
	Estilismo	Luisa Iglesias y María José Arauzo
Maquillaje y peluquería	Mary - Chó y Ana Huertas	
Escenografía	Rosa Martín y Cesar de Nicolás	

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTES	
Principales	
Gregorio Antúnez	Luis Varela (Temporada 1 - temporada 4)
Victoria de la Vega	Ana Milán (Temporada 1 - temporada 4)
Mari Carmen Cañizares	Esperanza Pedreño (Temporada 1 - temporada 4)
Julián Palacios	Carlos Chamarro (Temporada 1 – temporada 4)
Jesús Quesada	Arturo Valls (Temporada 1 – temporada 4)
Bernardo Marín	César Sarachu (Temporada 1 – temporada 4)
Marimar Montes	Esperanza Elipe (Temporada 1 - temporada 4)
Nacha Ruiz	Marta Belenguer (Temporada 1 - temporada 4)
Arturo Cañas	Álex O'Dogherty (Temporada 1 - temporada 4)
Secundarios	
Frida Lüdendorff	Silvia Wheeler (Temporada 1 - temporada 4)
Sofía Guillén	Ana Ruiz (Temporada 1 - temporada 4)
Asunción Sempere	Mercedes Luzuriaga (Temporada 1 - temporada 4)
Benito Avendaño	Daniel Albaladejo (Temporada 1 - temporada 4)
Richar Mesa	Joaquín Reyes (Temporada 1 - temporada 4)
Lorenzo Pérez	Javier Manrique (Temporada 1 - temporada 4)
Juan Luis Lazcano	Nacho Rubio (Temporada 1 - temporada 4)
Choches	Juana Cordero (Temporada 1 - temporada 4)
Paco El Brasas	Manuel Tallafé (Temporada 1 - temporada 4)
Tono	Antón Valén (Temporada 1 - temporada 4)

Premios y nominaciones más importantes	Asociación de Radio y Televisión	Antena de oro	2006
	Premios de la radio	Mejor programa de Televisión	2006
	Festival Internacional de Cinema de Comedia de Peñíscola	Premio “Calabuch” a mejor serie de humor	2006
	Premio “Comunicarte”	Mejor programa de televisión	2006
	Premios GAC	Mejor guion de serie de ficción de Tv	2006, 2007
	Premio “Número 1” Cadena 100	Mejor programa de entretenimiento	2007
	Premio “Protagonistas”	Humor más elegante	2007
	Asociación de Espectadores de Andalucía	Mejor programa de entretenimineto	2008
	Premios AEEPP	Premio “Ocio y espectáculo”	2009
	Premios IRIS / ATV	Mejor actor (Luis Varela)	2008
	Fotogramas de Plata	Mejor actor de TV (Arturo Valls)	2007
	Unión de actores	Actor de reparto (Daniel Albaladejo)	2006
		Actriz de reparto (Esperanza Pedreño)	2006

Leyenda	Ganadores		Nominados	
----------------	------------------	--	------------------	--

Tabla 48: Ficha técnica y artística de Camera Café.

Tabla 49: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes

Tabla 50: Premios y nominaciones más importantes de la serie.

Fuente: Web oficial de la serie, web oficial de los Premios IRIS ATV, Unión de Actores, Fotogramas y Ondas.

SINOPSIS

Camera Café relata a partir de sketches de unos 10 minutos de duración la vida, venturas y desventuras, de unos empleados de una empresa cualquiera que comparten sus problemas en la zona de descanso de la oficina donde todos los trabajadores acuden a escaquearse de su trabajo. Las situaciones que se crean están cargadas de humor surrealista y absurdo contado desde una base costumbrista.



Camera Café.

SOBRE LA SERIE

Camera Café es una de las series más exitosas que explota el formato de la sitcom de sketches. Los capítulos los conforman entre 5 o 6 episodios cortos, o sketches, de una duración aproximada de entre 5 y 10 minutos que se estructuran en un prólogo, un desarrollo y un epílogo. En España, la ficción comenzó a emitirse en los canales de FORTA, Telemadrid y Canal Nou, bajo el nombre de Café Express. Pero dos años más tarde se retiró de antena por su baja aceptación entre el público. En 2005, Tele 5 compró los derechos del formato y emitió el primer capítulo el 18 de septiembre de 2005 logrando el apoyo de la audiencia que el formato no obtuvo en su etapa autonómica. La idea del formato es de origen francés que comenzó su andadura en 2001 y que ha tenido sus adaptaciones en otros países como, por ejemplo, Italia, Portugal, Polonia, Chile y Colombia. A pesar de que la adaptación española es muy fiel a los personajes de la versión francesa entre las dos podemos encontrar varias diferencias. En primer lugar, el formato francés solo emite un sketch al día y en España se agrupan varios en un mismo capítulo. Esto hace que la duración de la emisión sea muy variable y pueda adoptarse a las necesidades concretas de la cadena cada día. No hay que olvidar que esta sitcom, a diferencia del resto de ficciones analizadas en este trabajo, ocupa la franja de Access prime time, es decir, es el programa que fideliza a la audiencia día a día y la engancha para el programa que ocupe el prime time. El formato español mezcla sketches nuevos y repetidos, por lo que técnicamente no se podría especificar cuál es el número exacto de sketches realizados que ronda los 1.400 repartidos en más de 500 emisiones en cuatro años si contamos las entregas de verano y las sobremesas. Otra diferencia es la adaptación de los personajes del formato francés a la idiosincrasia española, para hacerlos más creíbles y cercanos al público de este país.

Temporada	Capítulos	Estreno	Final	Audiencias	
				Espectadores	Share %
1	165	18 - 9 - 2005	13 - 7 - 2006	3.258.000	23,2%
2	118	8 - 1 - 2007	31 - 7 - 2007	3.278.000	22,8%
3	120	10 - 12 - 2007	24 - 4 - 2009	2.957.000	19,2%
4	39	2 - 7 - 2009	1 - 9 - 2009	2.002.000	15,2%

Tabla 51: Audiencia media de las cuatro temporadas de Camera Café. Fuente: GECA. Elaboración propia.

Su primera temporada, la más larga de los cuatro, es la que le reportó los mejores resultados atrayendo a casi 3.300.000 espectadores. Estos datos se mantuvieron en la segunda temporada, que comenzó pocos meses después de la finalización de la primera entrega. Sin embargo, la última temporada perdió más de un millón de espectadores. A pesar de esto sus datos siempre se mantuvieron por encima de la media de la cadena. La crítica también apoyó el formato y en 2006 ganó la antena de oro de la Federación de Asociaciones de Radio y Televisión de España y el premio GAC en 2006 y 2007 a mejor guion de una serie de ficción, entre otros muchos galardones que también reconocieron la labor de sus actores.

En 2009 se creó un spin-in con los mismos personajes, pero distinto lugar de trabajo. En este caso, el nuevo nombre del programa “Fibrilando” y el lugar elegido fue una clínica situada en el piso inferior del mismo edificio donde se ubicaba la empresa de Camera Café. La única diferencia es la pinza en las tramas que pasan a tener un contenido médico, pero los mismos estereotipos, jerarquía y nombres de los personajes fueron utilizados en la nueva versión que no convenció a la audiencia y fue retirada tras ocho episodios emitidos y una media de 11,9% de share. En 2011 hubo un nuevo intento de reflotar el formato, otra vez bajo el envoltorio de Camera Café pero sin contar con su director, Luis Guridi, pero nunca llegó a emitirse ningún episodio.

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

El espacio y la ambientación de Camera Café es muy sencilla. Solo cuenta con un escenario, la zona de descanso de una oficina que se encuentra en el hall. Poco importa a lo que se dedica la empresa donde trabajan estos personajes. La excusa del lugar de ambientación es simplemente para crear una zona o ambiente en donde puedan interactuar los distintos personajes de forma relajada. Además, es un lugar de paso que se extiende hasta el pasillo con lo que da la oportunidad a los personajes de entrar y salir de escena. Mediante una cámara fija a modo de cámara oculta en la máquina de café se muestra el espacio de forma estática. Habitualmente se juega solo con el espacio mostrado, pero en algún sketch podemos intuir el resto de la organización de la oficina en función del sonido fuera de campo.



Espacio de oficina de Camera Cafe.

TIEMPO

La estructura del capítulo es la suma de varios sketches que no tienen una relación temporal no argumental entre sí. EL único nexo es el espacio donde se desarrollan las historias y sus personajes. Por tanto, el tiempo de esta sitcom puede definirse como un relato singulativo en el que no se puede definir con claridad una cronología ya que no se especifica un orden concreto de los sketches. Sin embargo, el propio sketch siempre está organizado de forma cronológica y presenta las acciones de forma sucesiva en el mismo espacio profílmico. En la historia abundan las elipsis narrativas.

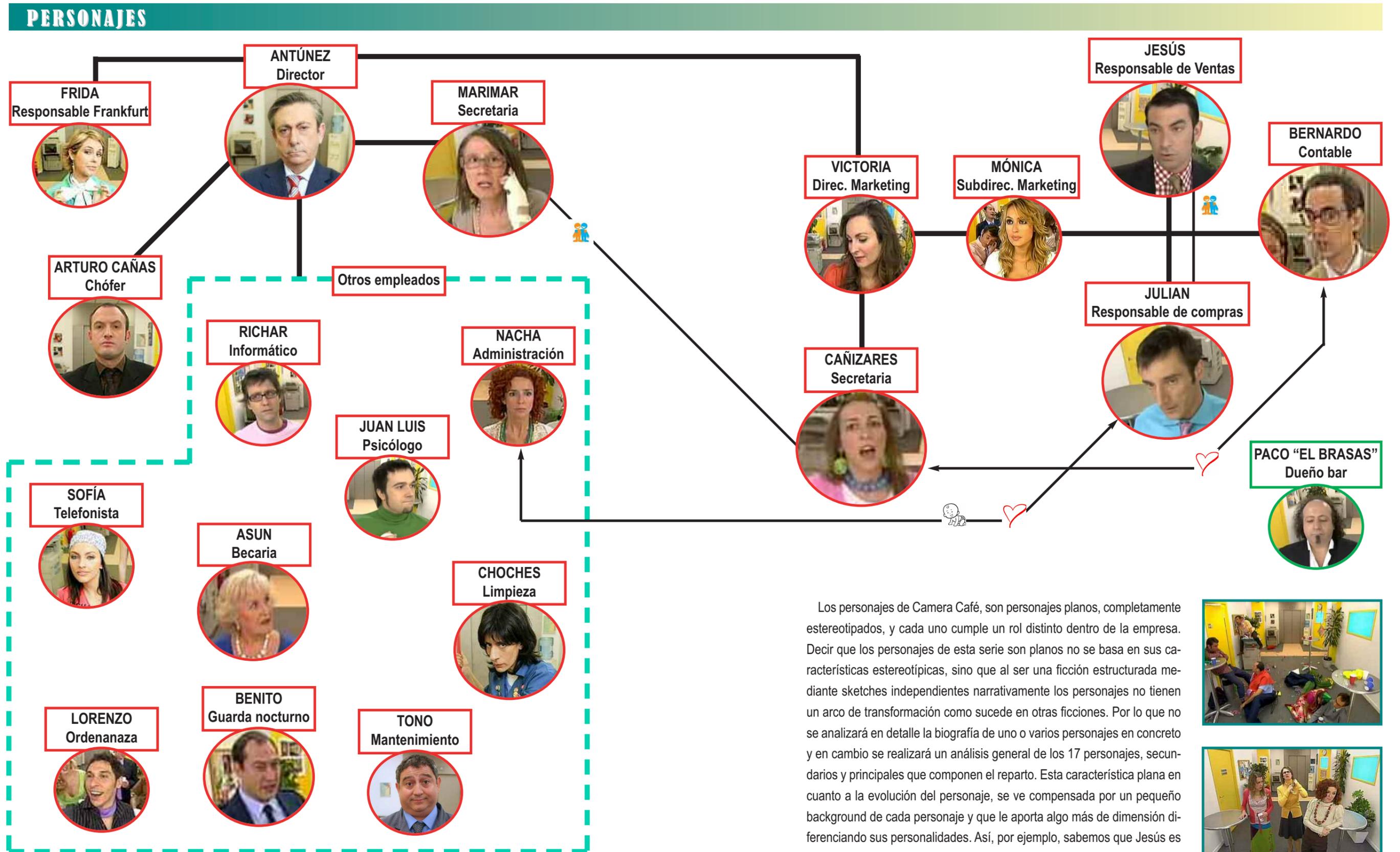
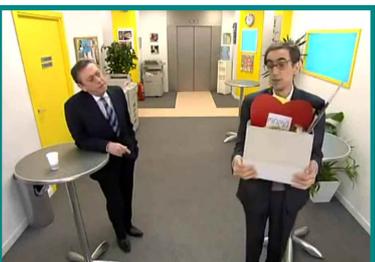


Figura 69: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Elaboración propia.

Los personajes de Camera Café, son personajes planos, completamente estereotipados, y cada uno cumple un rol distinto dentro de la empresa. Decir que los personajes de esta serie son planos no se basa en sus características estereotípicas, sino que al ser una ficción estructurada mediante sketches independientes narrativamente los personajes no tienen un arco de transformación como sucede en otras ficciones. Por lo que no se analizará en detalle la biografía de uno o varios personajes en concreto y en cambio se realizará un análisis general de los 17 personajes, secundarios y principales que componen el reparto. Esta característica plana en cuanto a la evolución del personaje, se ve compensada por un pequeño background de cada personaje y que le aporta algo más de dimensión diferenciando sus personalidades. Así, por ejemplo, sabemos que Jesús es



Imágenes de los personajes de Camera Café.



un mujeriego, pero tiene una relación sentimental con “la Yoli”, con la que además tiene dos hijos. Esto es fuente de inspiración para algunas tramas como por ejemplo el sketch “Drama conyugal”, que se analiza a continuación y que fue emitido dentro del tercer capítulo de la primera temporada.

Diseñar de esta forma a los personajes le otorga dos ventajas a la ficción: la primera es que los sketches se pueden organizar y mezclar en capítulos como se quiera y según la necesidad de duración de cada uno porque entre ellos no existe una relación cronológica; la segunda ventaja tiene que ver con el aspecto cómico. Como recurso humorístico, el uso de personajes que el espectador sabe cómo actuará y que dirá en un momento determinado. Este carácter previsible es lo que se conoce como *runing gags* y es utilizado en todas las sitcoms. Hace que el espectador espere esa frase o ese chiste que tanta gracia le hace y logra una fidelización hacia la ficción. En *Camera Café* encontramos muchos ejemplos de estos *runing gags* que además caracterizan a los personajes. A continuación, se muestran algunos ejemplos:

Antúnez:

- "A la PUTA calle."
- "La virgen..."
- "¡Qué ganas tengo de jubilarme!"
- "¡Qué ganas tengo de morirme para perderles de vista!"

Jesús:

- "Tengo unas ganas de tocarme los huevos."
- "Vamos, no me jodas..."
- "A mi plim."
- "Tocotó."

Bernardo:

- "¡Caballerete!."
- "Leeeeches, Maricarmen."

Richar:

- "Tengo más sueño que una cesta de gaticos al lao de una estufa."
- "¡Qué pasa tunantes!"

Choches:

- "¡No me pisen lo fregao, cojona!"

Imágenes de los personajes de *Camera Café*

Pero esta recurrencia no se hace solo a través de frases, sino de gestos, sonidos o motes. Por ejemplo, la risa de Julián es muy característica del personaje, o los motes de Arturo Cañas a sus compañeros a los que llama "canijo" (refiriéndose a Julián), "carapocha." (a Bernardo) o "petarda." (a Cañizares). Otra de las ventajas de estos personajes en lo referente a crear situaciones cómicas y surrealistas son las contradicciones entre los personajes. Arturo, por ejemplo, es un hombre muy serio, incapaz de expresar sentimiento alguno, Lo que choca drásticamente con personajes como Cañizares, Bernardo o Julián. A continuación, se realiza una breve descripción de los personajes principales más recurrentes, de los estereotipos que encarnan y de las escasas características personales que se conocen de su pasado y que ayudan a dar algo de profundidad al personaje:

ANTÚNEZ: Es el director de la empresa y está a punto de jubilarse, por lo que su dedicación a la empresa es bastante escasa. De hecho, participa en muchas de las locas ideas de Julián y Jesús. Aunque se queje constantemente de sus empleados prefiere estar en la empresa que en su casa donde su mujer y sus dos hijas le manipulan como quieren.

BERNARDO: Es un hombre de 45 años que según es su personalidad y la relación que mantiene con su madre más bien parece tener 15 años. Es el contable de la empresa y sigue viviendo con su madre y no tiene ninguna intención de emanciparse. De corazón noble y muy pacífico, en la empresa es el blanco de las burlas y bromas de sus compañeros, sobre todo de Jesús y Julián. Está enamorado de Cañizares, aunque la relación que mantienen ambos personajes es más parecida a un amor platónico, que parece eterna e imposible de consumir, no solo por la personalidad de ambos, sino porque la madre de Bernardo se opone rotundamente a la relación de su hijo con la secretaria.

JESÚS: De 35 años, es el responsable de ventas de la empresa. Tiene dos hijos, "el Charly" y "el mayor" y está casado con Yoli, aunque no duda en tirarle los tejos a cualquier mujer que pase por la oficina, sobre todo a Sofía y a Mónica. Su principal motivación en el trabajo es no trabajar, y aunque suele caer bien a todo el mundo, sus jefes, Antúnez y Victoria, le tienen todo el rato contralado y no le soportan.

JULIÁN: Es el mejor amigo de Jesús y junto a Ríchar, el informático de la empresa, siempre están intentando gastar bromas pesadas a Bernardo. Tiene 40 años y en la empresa es el encargado de compras y el represen-



Imágenes de los personajes de Camera Cafe

tante sindical de los trabajadores. Como líder sindical es un personaje catalizador e inicia las huelgas y protestas. También es un personaje que enreda las situaciones en su propio beneficio, aunque al final casi siempre se vuelve en su contra. Su vida sentimental es muy escasa. Se sabe que estuvo casado y ahora mantiene esporádicos encuentros con Nacha, también empleada de la oficina. Aunque su relación no es nada serie al final la deja embarazada comenzando así una especie de noviazgo.

ARTURO CAÑAS: Es el chofer del presidente de la empresa y también del director, Antúnez. Tiene 34 años y todo el mundo en la empresa le teme. No sabe expresar sus emociones y eso le convierte en un hombre frío y estricto. Su familia es muy importante, sobre todo su padre y es por él cuando únicamente gimotea cuando recuerda su muerte. Está muy orgulloso de sus orígenes y su apellido y así lo deja ver en cualquier ocasión.

VICTORIA: Es la directora de marketing. Su carácter estricto provoca que sea temida por todos los empleados, incluso por Antúnez. Su vida privada es un enigma y los empleados piensan que su extremada rectitud en el trabajo puede ser consecuencia de una vida personal vacía ya que en algún momento ha mostrado alguna debilidad en este sentido.

CAÑIZARES: Es la secretaria de Victoria y la pareja de Bernardo. Una mujer de unos 30 años cuyas excentricidades son la característica básica de su personalidad. Tiene un gato que se llama Calcetines al que trata como una persona. Su vida personal está carente de emoción por lo que se lleva muy bien con Marimar, con la que comparte gustos como la astrología, el espiritismo, los animales o los niños. Tiene una hermana gemela que ha aparecido en algún episodio y que es el lado opuesto a ella.

MARIMAR: De unos 40 años, Marimar es la secretaria de Antúnez. Es una mujer divorciada con tres hijos que le dan más disgustos que alegrías. Su carácter tímido hace de ella una mujer frágil y aparentemente manipulable. Es la mejor amiga de Cañizares, con la que en muchas ocasiones actúa como mentora, dándole consejos sobre su relación con Bernardo, aunque ella haya fracasado en el amor.

Además del reparto principal, que se divide entre personajes protagonistas, los cuales tienen más peso en las historias, y los secundarios que ocupan distintas funciones o roles, también hubo una gran cantidad de cameos de personalidades conocidas, deportistas, actores, etc. En la ficción ha aparecido Carlos Arguiñano, Antonio Ozores entre otros. Mario Picazo, Javier Sarda, Pablo Carbonel y Fernando Romay aparecieron en un Sketch llamado "Vidas en serie" en el que se interpretaban así mismos y acudían a la oficina de Camera Café como fans de la serie que querían conocer a sus protagonistas.



Cameos en Camera Cafe

ANÁLISIS CAPÍTULO 1x03

Como hemos apuntado ya, Camera Café es un conjunto de sketches repartidos en capítulos independientes. Por tanto, no es oportuno un análisis global de la temporada ya que no hay una concatenación de tramas, cada sketch es diferente y trata una historia distinta al siguiente. A continuación, analizaremos los seis sketches que aparecen en el tercer capítulo de la primera temporada.

DESGLOSE DE TRAMAS:

-SKETCH 1: “MÁS ACÁ”.

SINOPSIS: Cañizares y Marimar se meten a médium en este sketch y sirven de contacto entre Nacha y su abuela muerta ya que la administrativa tiene dudas sobre su relación con Julián

Trama 1: Cañizares y Marimar hacen **espiritismo** mientras Antúnez va al baño.

Trama 2: Relación Nacha y Julián. Julián pide a Nacha formalizar su relación e irse a vivir juntos.

-SKETCH 2: “VISITA MÉDICA”.

SINOPSIS: Los empleados confunden al nuevo técnico que va a arreglar la fotocopiadora con un médico capaz de solucionar los problemas médicos más extraños. Solo Julián sabe la verdad del falso médico.

Trama 1: Revisión médica.

Trama 2: Enfermedades curiosas de los empleados.

-SKETCH 3: “BUENAS ACCIONES”.

SINOPSIS: Cañizares dedica su tiempo libre a cuidar ancianos. Al morir, uno de estos ancianos deja una enorme fortuna a Cañizares. Jesús ve una oportunidad de ganar dinero fácil y le pide a Cañizares que “le consiga” a él un anciano.

Trama 1: La herencia de Cañizares.

Trama 2: Jesús cuida de un anciano que es pobre.

-SKETCH 4: “EL PARTIDO”.

SINOPSIS: Jesús Y Julián quieren ver un partido de fútbol, pero no pueden irse de la oficina. Al mismo tiempo, Antúnez presenta un concurso de talentos a su periquito que es capaz de imitar cualquier sonido.

Trama 1: El periquito de Antúnez.

Trama 2: Julián y Jesús no consiguen ver el **partido de fútbol**.

-SKETCH 5: “EL VENGADOR ENMASCARADO”.

SINOPSIS: Arto del fracaso en las negociaciones sindicales, Bernardo decide tomar cartas en el asunto y convertirse en un enmascarado que lucha por los derechos de los trabajadores de la empresa. Sin embargo, todo el mundo pensará que es Julián el que está detrás de esas reivindicaciones.

Trama 1: Reivindicaciones sindicales.

SKETCH 6: “DRAMA CONYUGAL”

SINOPSIS: Jesús se entera que Yoli le es infiel, aunque él también lo es, y deciden divorciarse. Julián “ayudará” a su amigo, aunque tiene más interés en que Jesús se quede soltero y se muden juntos.

Trama 1: Divorcio de Jesús.

MINUTADO Y TRAMAS CAPÍTULO 1x03

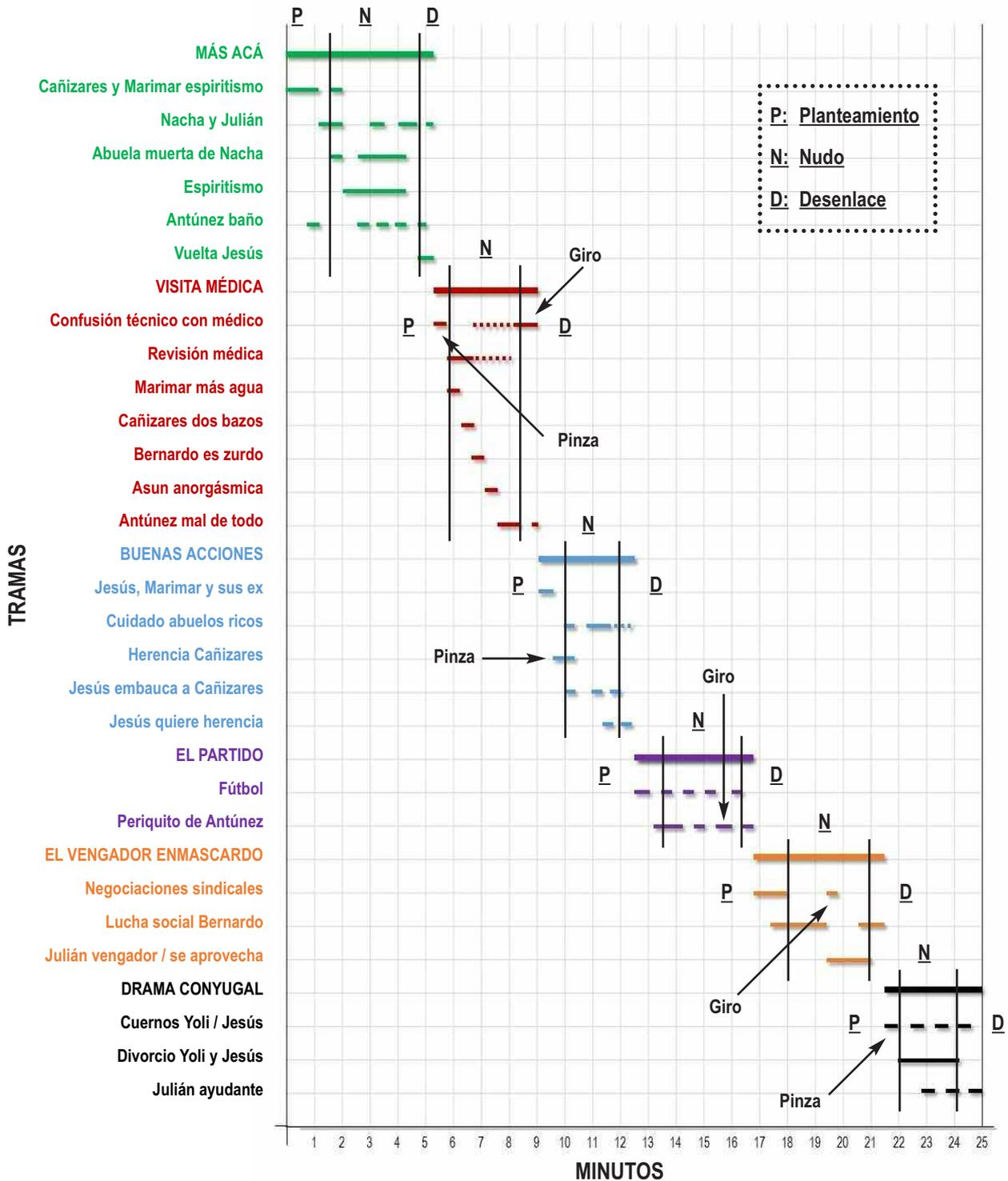


Figura 70: Desglose de tramas capítulo 1x03 de Camera Café. Elaboración propia.

SKETCH 1: MÁS ACÁ.

Marimar y Cañizares hacen sesiones de espiritismo mientras Antúnez está en su “hora del baño”. Por otro lado, Julián pide a Nacha que se vayan a vivir juntos. Sin embargo, ella no está muy segura y desearía que su difunta abuela la pudiera aconsejar. Para eso pide la ayuda de Marimar y sus dotes de médium. Al final se unen a la sesión Ríchar y Bernardo que también quieren preguntar a los espíritus algunas cosas. Ríchar quiere hablar con John Lennon y Bernardo los números de la bonoloto. Cuando Antúnez entra al baño como cada día los demás se preparan para entrar en contacto con el más allá. La abuela de Nacha, Leoncia, acude al encuentro, pero los golpes con los que se comunica hacen creer a Antúnez que alguien tiene prisa por entrar al baño y se le oye desde fuera de campo quejarse por la insistencia. A Leoncia no le gusta Julián para su nieta. Al final se descubre que todo había sido una treta para que Nacha aceptara irse un fin de semana con Julián a la playa.



Imágenes del sketch “Más acá”. 1x03 de Camera Café.

SKETCH 2: VISITA MÉDICA.

Mientras Julián está tomando un café ve salir del baño a un hombre con bata blanca al que confunde con un médico pero que en realidad es el encargado de la fotocopiadora. Este error no va a más, pero le da una gran idea al hombre de la fotocopiadora que se hace pasar por médico privado y comienza a atender a los empleados de la oficina y a diagnosticarles rarísimas enfermedades mediante la imposición de manos. A Marimar la dice que tiene que beber al menos cuatro litros de agua porque tiene los riñones muy secos. A Cañizares le dice que tiene dos bazos pero que ya lo expulsará de forma Natural. A Bernardo le dice que en realidad es zurdo. A Asun que es anorgásmica. Todas sus consultas, por supuesto, son muy caras. Al final, Antúnez se entera y decide ir para ver si es capaz de curarle a él sus males. Julián, el único en la oficina que sabe la verdad sobre el falso médico, intenta quitarle de la cabeza la idea a Antúnez, pero el jefe parece decidido. Al final, del dinero que les ha sacado, el falso médico le da una parte a Julián por la idea que le dio y entonces Julián cambia su discurso y empieza a alabarle.



Imágenes del sketch “Visita médica”. 1x03 de Camera Café

SKETCH 3: BUENAS ACCIONES.

Marimar está muy disgustada porque su exmarido se gasta todo el dinero en causas benéficas que luego deja a medias y a ella no le pasa la pensión para el mantenimiento de los hijos que tienen en común. Pero las buenas acciones no son solo cosa del exmarido de Marimar. Cañizares también va de voluntaria a una asociación para hacer compañía a ancianos y uno de ellos le ha dejado toda su herencia millonaria. Entonces Jesús celoso decide que él también quiere ser el heredero de un desconocido anciano millonario y le pide a Cañizares que le consiga a un “abuelito”. Pero, al final, el anciano que busca Cañizares a Jesús no es rico, es un anciano sin hogar que según Jesús “es un borracho enganchado al tetrabrik todo el día que habla gritando y se mosquea por todo”. Así, los sueños de grandeza de Jesús se quedan otra vez en nada.



Imágenes del sketch “Buenas acciones”. 1x03 de Camera Café.

SKETCH 4: EL PARTIDO.

Julián y Jesús están pendientes de un importante partido, pero no pueden ir a verlo porque tienen que trabajar. A la misma hora del partido, Antúnez va a salir por la televisión con su periquito. Julián y Jesús instalan una televisión en la zona de la máquina de café para poder ver el partido y le dicen a Antúnez que es para ver su gran actuación cuando en realidad es para ver el partido de fútbol. Sin embargo, no son capaces de sintonizar la televisión y lo único que pueden ver al final es al periquito de Antúnez imitando cualquier tipo de sonido y se quedan impresionados por la capacidad del pajarito, olvidándose del partido.



Imágenes del sketch “El partido”. 1x03 de Camera Café.

SKETCH 5: EL VENGADOR ENMASCARADO.

Julián está en negociaciones con los jefes para mejorar la situación laboral de los empleados de la empresa. Pero reconoce que las posiciones están muy alejadas. Al final sus reivindicaciones quedan en nada y a los trabajadores solo les dejan cinco minutos de descanso y les quitan la hora de la comida entre otras cosas. Todos los empleados están muy disgustados y sorprendentemente Bernardo decide tomar la justicia por su mano y hacer de vengador enmascarado para presionar a la dirección y conseguir mejoras laborales. Todos piensan que estas protestas son cosa de Julián, que es el único que sabe que el verdadero vengador es Bernardo. Julián aprovecha la situación y se hace pasar por el vengador para conquistar a Nacha. Ella, emocionada se lo cuenta a toda la oficina y al final Julián paga las consecuencias.



Imágenes del sketch "El vengador enmascarado". 1x03 de Camera Café.

SKETCH 6: DRAMA CONYUGAL.

Jesús ha pillado a "la Yoli" poniéndole los cuernos en el mismo hotel donde él estaba con su amante. La tensa situación acaba en el divorcio de la pareja y deja a Jesús muy deprimido. Julián, para animar a su amigo le aconseja sobre el divorcio y que tiene que hacer para no quedarse sin nada. También le propone irse a vivir juntos lo que a Jesús le empieza a hacer ilusión. Al final, todo se arregla entre Jesús y Yoli, deciden empezar de cero e irse de vacaciones. Ella con su nuevo novio y él con una chica para poder escaparse y verse a escondidas.



Imágenes del sketch "Drama conyugal". 1x03 de Camera Café.

RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES.**SKETCH 1:**

JULIÁN Y NACHA: Nacha es el objeto de deseo de Julián, pero se resiste e tener algo serio con él. Como Julián quiere pasar un fin de semana con ella decide proponerle algo mucho más serio, irse a vivir juntos para que a Nacha no le parezca tan mal lo del fin de semana.

JULIÁN Y JESÚS: Jesús actúa en este sketch como mentor cómico de Julián. De él ha sido la idea de pedir a

Nacha formalizar la relación. Jesús, como experto en romances, da consejos un tanto extremos a su amigo para que pueda conseguir sus objetivos.

CAÑIZARES Y MARIMAR: Son amigas y aliadas. Comparten hobbies como el espiritismo.

NACHA Y MARIMAR: Marimar actúa como ayudante de Nacha. Ella es la vía por la que Nacha obtiene las respuestas a lo que debe hacer con Julián. De otra forma no hubiera sido posible porque su abuela Leoncia está muerta.

RÍCHAR Y BERNARDO: En cierta forma actúan como un obstáculo cómico de los intereses de Julián. Interrumpen la sesión de espiritismo para resolver sus dudas y no les importa el verdadero motivo, que la abuela acepte a Julián como novio de su querida nieta.

SKETCH 2:

JULIÁN RESPECTO A SUS COMPAÑEROS: Al principio, Julián intenta avisarles de que todo es un timo y el médico maravilloso solo es un técnico de fotocopadoras. Pero al final cambia de opinión y empieza a alabar su sabiduría porque él se lleva una comisión de las consultas.

JULIÁN Y EL FALSO MÉDICO: Julián actúa como un ayudante sin querer con este personaje porque le da una idea que le está haciendo rico.

SKETCH 3:

JESÚS Y MARIMAR: Marimar actúa de confidente y consejera de Jesús.

JESÚS Y CAÑIZARES: Jesús utiliza a Cañizares para lograr su propósito: hacerse rico.

SKETCH 4:

JULIÁN, JESÚS Y RÍCHAR: Son amigos y aliados.

SKETCH 5:

JULIÁN Y BERNARDO: Bernardo es el héroe de este episodio, luchando por sus compañeros y denunciando las injusticias de la empresa. Pero Julián quiere quedarse con el mérito de Bernardo para impresionar a Nacha.

JULIÁN Y NACHA: Nacha es el objeto de deseo de Julián.

LOS DIRECTIVOS: Son los “villanos” del episodio y están representados por la figura de Arturo Cañas.

SKETCH 6:

JESÚS Y JULIÁN: Julián ejerce de mentor cómico de Jesús. Le aconseja y manipula para que no vuelva con Yoli y se quede soltero como él y así puedan irse a vivir juntos.

YOLI Y JESÚS: Yoli es el objeto de deseo de Jesús.

MÚSICA.

El uso de la música en Camera Café es residual. Solo se utiliza en determinados sketches de forma diegética para crear un ambiente creíble cuando, por ejemplo, se organiza una fiesta en la oficina a raíz de la muerte de un compañero en “El funeral”. De forma extradiegética tiene una función de transición entre las distintas escenas y acompaña a la imagen de un vaso de la máquina de café. Más allá de esta pequeña cortinilla no existe otros usos como el de la intensificación o la antelación de un momento dramático.

IMAGEN.

Uso de la imagen, el color y la iluminación en Camera Café.

Lo más llamativo y que también es una marca de identidad de la serie es el uso de una única cámara fija que toma un plano estático del pasillo en el que interactúan los personajes. La cámara está escondida supuestamente en la máquina de café. Como resultado, los planos más habituales son planos totales o medios y americanos que muestran tanto a los personajes como el fondo nítidamente. La iluminación es muy fuerte y artificial, propia de un ambiente de oficina que no proyecta ningún tipo de sombras. En cuanto al cromatismo, la serie destaca por el color amarillo que es el tono predominante en la oficina. También juegan con colores muy estridentes en el vestuario de Cañizares, que es una de sus señas de identidad, y también en el de Julián que siempre viste con corbatas y camisas muy llamativas. Los tonos más suaves como las lavandas son propios de Jesús, mientras que los tonos más oscuros y los negros definen a personajes como Arturo o Bernardo. Estos contrastes cromáticos del vestuario de los personajes refuerzan esa contradicción entre las personalidades de unos y otros.

**MONTAJE.**

El montaje de esta ficción es muy básico. Se realiza a partir de cortes en las escenas que se unen a través de imágenes de transición de un vaso de café con el nombre de la serie y que aparece en distintas posiciones o con distintos objetos, como por ejemplo confeti en vez de café o volcado, del revés, desbordándose, etc. Los distintos sketches se unen mediante una pantalla negra en la que aparece la frase “Haga su selección”, volviendo al tema recurrente y nexos de unión de todos los micro episodios, la máquina de café.

Distintas imágenes de transición del vaso en Camera Café.



Ejemplo de montaje mediante imágenes y música de transición en Camera Café.

EN CONCLUSIÓN

El formato de Camera Café es ideal para la franja de Access prime time ya que es muy moldeable y puede adaptarse con facilidad a las necesidades de la cadena. Su organización en pequeños capítulos también facilita que el espectador se enganche a la serie porque no necesita dedicarle un esfuerzo para engancharse a sus tramas, por lo que es ideal para ese momento de la cena en familia en la que toda la atención no se concentra solo en la ficción. Por otro lado, la simplicidad de su imagen y la estereotipación de sus personajes ayuda a la fidelización de la audiencia que recurre a la ficción sin más pretensiones que reírse de las cómicas situaciones que se plantean. También es muy acertado el ambiente donde se desarrolla porque es una buena excusa para crear relaciones entre personajes muy dispares que en otra situación sería complicado encajar.

ENLACE WEB DE CAMERA CAFÉ:

<http://www.telecinco.es/cameracafe/>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

<https://www.youtube.com/watch?v=s6iwN-hsn8w&index=59&list=PLA4i7TacCjHAWGebPuyvhYuzDTG11Z5MV>

-En los archivos adjuntos a esta tesis (anexo 3) se pueden consultar los fragmentos del capítulo mencionados sobre el montaje.

7.4.3 MUSEO COCONUT

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	MUSEO COCONUT	
Formato	Sitcom	
Género	Comedia, profesional, animación	
Cadena	Neox (Antena 3)	
Primera emisión	1 de noviembre de 2010	
Última emisión	27 de enero de 2014	
Temporadas	3 temporadas	
Numero de capítulos	33 episodios	
Duración de los capítulos	25 minutos	
Horario de emisión	Lunes o domingos a las 22:00 horas	
Audiencia media	2,5% de share y 501.000 espectadores de media	
Productora	Hill Valley	
Web oficial	http://www.antena3.com/neox/series/museo-coconut/	
Equipo técnico	Creadores	Joaquín Reyes y Ernesto Sevilla
	Productores ejecutivos	David Troncoso
	Director de producción	Manuel Sánchez
	Jefe de producción	Eugenio Pérez
	Dirección	Ernesto Sevilla
	Guion	Raúl Cimas, Miguel Esteban, Joaquín Reyes, Ernesto Sevilla, Carlos Areces, Xavi Daura y Esteban Navarro
	Realización	María Cereceda
	Fotografía	Isabel Ruiz
	Director de arte	Noé Cabañas
	Departamento artístico	Arturo Artal, Rafa Sanz y Alfredo Santos
	Dirección de casting	Arantza Vélez
	Música	Enrique Borrajos.
	Música de la cabecera	Alma Afrobeat Ensemble, con la voz de Andrea Bini
	Jefe técnico	Miguel Ángel Martínez
	Edición y Montaje	Juanma Ibáñez
	Sonido directo	Roberto Fernández, Ramón Rico, Miguel Ángel Walter y Eva de la Fuente
Sonido y mezclas	Rubén Suarez	
Vestuario	Beatriz García	
Caracterización	Plan 9 FX	

ELENCO DE ACTORES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS MÁS RECURRENTE	
Principales	
Emilio Restrepo	Julián López (Temporadas 1- temporada 3)
Jaime Walter	Raúl Cimas (Temporada 1 – temporada 3)
Secundarios	
Onofre	Joaquín Reyes (Temporada 1- temporada 3)
Rosario	Carlos Areces (Temporada 1 – temporada 3)
Miss Coconut	“Montserrat Colomer” / Carlos Areces (Temporada 1 – temporada 3)
Zeus Coconut	Ernesto Sevilla (Temporada 1 – temporada 3)
Sigfrido Pi	Arturo Valls (Temporada 3)
Cesar	Paco Calavera (Temporada 3)
MARICÓN Y TONTICO	
El Marinero Smith, “Botín”	La Concha de la Lora (Temporada 1 – temporada 3)
El marinero Smithers, “Tontico”	Joaquín Reyes (Temporada 1 – temporada 3)
El capitán Bounty Onthe bounthy	Ernesto Sevilla (Temporada 1 – temporada 3)
Otros:	El capitán Morrisey Los caníbales de la isla Madeleine

Tabla 52: Ficha técnica y artística de Museo Coconut.

Tabla 53: Elenco personajes principales y secundarios recurrentes.

Fuente: IMDB, Web oficial de la serie y datos que aparecen en el capítulo. Elaboración propia.

SINOPSIS

Tras romper un valioso cuadro en una fiesta, Jaime Walter es despedido como responsable del MOMA de Nueva York. Su destino le lleva a cubrir una plaza como director del Museo Coconut, una galería de arte privada, aunque él sigue pensando que tarde o temprano regresará al MOMA. Pero la verdad es que necesitará quedarse en el Museo Coconut más tiempo del que esperaba. Allí conoce a Rosario, el guía cuyas interpretaciones sobre el arte son bastante libres, y a los guardias de seguridad Onofre y Emilio, una pareja de amigos muy peculiar. Los dueños del museo, Miss Coconut y su hijo Zeus, tampoco pondrán las cosas fáciles al nuevo director que no acaba de encajar en este museo de arte surrealista. En cada capítulo, los personajes se las arreglan para meterse en situaciones absurdas con desenlaces inesperados.

SOBRE LA SERIE

Museo Coconut es una sitcom que se emitió en uno de los terceros canales del grupo AtresMedia entre el 2010 y el 2014. Uno de sus creadores Joaquín Reyes, define la serie como una sitcom clásica al estilo de “Los informáticos”, una sitcom británica de 2006.

Humor surrealista en Museo Coconut.



“En Museo Coconut estaba la voluntad de hacer una sitcom clásica. Luego es verdad que se veía nuestro sello, nos permitíamos ciertas licencias. Pero la intención era esa, hacer una sitcom clásica incluso en la forma de hacerla. Nosotros la hacíamos con público en directo, por lo que las risas que se escuchan son las risas del público real que eso es una complicación más porque, al final, grabarlo en directo tienes que tener todo muy preparado: los tiros de cámara, los ensayos con los actores, etc. Pero bueno, decidimos hacerlo así, como se grababan las sitcoms clásicas”

(Joaquín Reyes, 2017).

El primer capítulo de la serie funciona a modo de presentación de los personajes. Jaime Walter cuenta a modo de narrador en voz en off su ascenso y caída en el mundo del arte, razón por la cual ha de abandonar Nueva York y acaba dirigiendo el Museo Coconut, perteneciente a una rica mujer y a su hijo. Este es el único ejemplo de narrador presente en la ficción mediante una voz en off de uno de los personajes protagonistas. Su humor se basa en un absurdo constante, marca de sus creadores que ya habían trabajado juntos en proyectos como La hora Chanante (2002) o Muchachada Nui (2007), de los que mantiene el humor a través de animaciones como “Maricón y Tontico”, un espacio de ficción dentro de la propia ficción. Es habitual que se creen situaciones tensas que provoquen esa comicidad provocadas por la vestimenta de alguno de los personajes o por algo que dicen o hacen, y se refuerzan con momentos de silencios que acentúan la expresión de asombro, sorpresa, asco... de los personajes y permiten al público una pausa para reírse.

Temporada	Capítulos	Estreno	Final	Audiencias	
				Espectadores	Share %
1	13	1 - 11 - 2010	10 - 1 - 2011	585.000	3%
2	10	2 - 10 - 2011	4 - 12 - 2011	646.000	3,4%
3	10	6 - 1 - 2014	27 - 1 - 2014	271.000	1,2%

Tabla 54: Audiencia media de las tres temporadas de Museo Coconut. Fuente: GECA. Elaboración propia.

A lo largo de las tres temporadas que se han emitido la aceptación por parte de la audiencia ha sido un tanto desigual. AL tratarse de una serie realizada para el tercer canal de AtresMedia, los datos de audiencia son muy inferiores en comparación a otras series emitidas en los primeros canales. Su mejor dato corresponde a la segunda temporada en la que superaron el medio millón de espectadores de media. Pero, debido al parón sufrido hasta la emisión de su tercera temporada, la audiencia de la última entrega descendió notablemente llegando a hacer tan solo un 1,2% de share medio. Sin embargo, Museo Coconut es un excelente ejemplo de sitcom que cumple con las reglas de las sitcoms anglosajonas. Capítulos de no más de 30 minutos, pocos personajes y un número reducido de escenarios. Además, es también un gran ejemplo de otra forma de hacer humor. El planteamiento de sus situaciones narrativas es mucho más absurdo y extremo que cualquier otro ejemplo que podamos encontrar en las ficciones de género cómico en nuestro país. Su humor no se basa en la estereotipación, como en los anteriores ejemplos, de perfiles sociales sino en la creación de personajes originales que llevan al extremo sus marcadas características personales

AMBIENTACIÓN Y ESPACIO

Siguiendo las normas básicas de las sitcoms clásicas, la acción en Museo Coconut transcurre principalmente en tres escenarios: la sala de exposiciones del museo, el vestuario de los guardias jurados y el despacho del director. Estos tres espacios interiores corresponden a tres ambientes distintos dentro del museo de arte. También hay insertos de otros interiores como los de la mansión de los Coconut, pero aparecen puntualmente. Los ambientes interiores se ven acompañados de algunas escenas exteriores naturales de las inmediaciones del museo, como por ejemplo la calle o el parque. Como recurso para mostrar exteriores falsos en las tramas de los Coconut se utiliza un croma que les sitúa haciendo puenting, en el espacio o en el polo norte y que reflejan las excentricidades de madre e hijo. El espacio, en esta serie, es el nexo común de todos los personajes y como sucede también en otras sitcoms como, por ejemplo, Camera Café, también es una excusa para unir en un mismo lugar personajes opuestos que en otra situación sería difícil de justificar su presencia. La elección del lugar es tan importante en esta ficción que fue la primera idea a partir de la cual se construyeron el resto de elementos narrativos: “Queríamos situar la sitcom en el mundo del arte, en un museo, esa fue la primera idea que tuvimos, que tuvo Ernesto. Luego ya empezamos a pensar en personajes” (Joaquín Reyes, 2017). El espacio se muestra de forma nítida y tiene un componente narrativo esencial para el desarrollo y la justificación de las tramas que también actúa como elemento caracterizador de los personajes. “A mí me gusta pensar en la serie “Arriba y abajo”, y hay algo de esa serie en Museo Coconut. Por una parte, la zona noble del director y luego los trabajadores por otra y es así como pensábamos” (Joaquín Reyes, 2017).



Ambientación y espacio en Museo Coconut.

TIEMPO

Esta sitcom se basa en un relato singulativo que narra el día a día en un museo de arte moderno propiedad de una adinerada mujer y su hijo. Por lo general está contado de forma cronológica en la que se intercalan dos líneas argumentales, una principal y otra secundaria que son mostradas de forma sucesiva. En algunos capítulos se hace uso de una desorganización temporal como explicación de una situación, la analepsis externa del primer capítulo que explica como Jaime Walter llega al museo como director sustituto; o como resolución de una trama introduciendo una prolepsis externa como por ejemplo en el final del capítulo 1x04 cuando el niño que se había portado mal vuelve al museo como pizzero y le pide “perdón” a Jaime en cambio se la juega con un mensaje escrito en su pizza. Mientras que la analepsis queda marcada por el uso de la voz en off de Jaime a modo de narrador contando su historia, el salto temporal hacia el futuro se hace notar mediante la ropa y el aspecto del protagonista. El resto de elementos siguen inmutables, como dando a entender que nada en el futuro cambia.

PERSONAJES

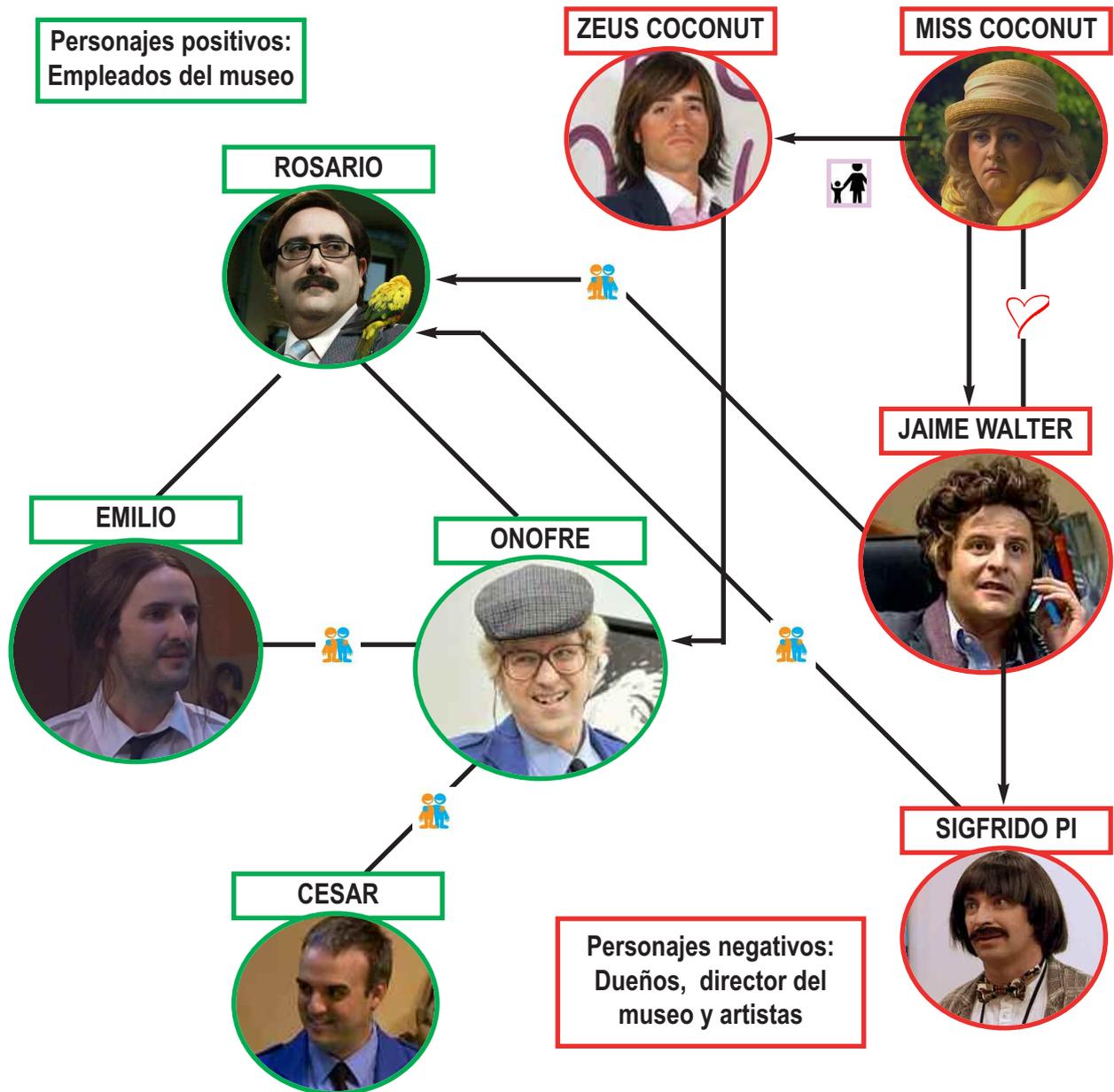


Figura 71: Relaciones entre los personajes principales y secundarios más recurrentes. Elaboración propia.

Los personajes de Museo Coconut se pueden definir como personajes planos. Aunque si existe una continuidad narrativa entre las temporadas sus capítulos son totalmente independientes y autoconclusivos y las cosas que le suceden a cada personaje siempre le devuelven al punto de inicio sin que en ellos se produzca ninguna transformación o arco evolutivo. Por tanto, tampoco se dedicará en este análisis un apartado concreto que analice la biografía de los personajes protagonistas: Jaime Walter y Emilio. Sin embargo, si existen unas motivaciones que vienen determinadas por una pequeña intrahistoria que caracteriza al personaje y lo hace diferenciable del resto. La caracterización de los personajes de esta sitcom se basa en la creación de personajes absurdos, no en la representación de estereotipos sociales un tanto exagerados como en las otras sitcoms analizadas. Se alejan de la



Personajes de Museo Coconut.

realidad por la exageración de todos los rasgos de su personalidad que aporta la comicidad de la serie y son la seña de identidad del humor de sus creadores.

Algunos de los personajes que aparecen en la ficción están inspirados en proyectos anteriores de los creadores. Este es el caso de Jaime Walter, cuyas características tienen mucho en común con Phillip Max, protagonista de algunos sketches de Muchachada Nui. Onofre también es un personaje reciclado de anteriores trabajos, era el azafato del concurso Smonka. A diferencia de Jaime Walter, Onofre no sufre ninguna alteración del planteamiento de Smonka. En cambio, Jaime sí. Aunque la base de artista excéntrico, altivo y “flipado” se mantiene, la profesión y el nombre cambian. Otros personajes están inspirados en los personajes clásicos de las sitcoms como por ejemplo Rosario que, según reconoce Joaquín Reyes en la entrevista concedida para este trabajo, “es el que va por libre y que no se sabe muy bien si se está enterando o no de lo que pasa. Ese personaje creo yo que tiene muchas influencias” (Joaquín Reyes, 2017). Otros personajes como los de la familia Coconut están inspirados en la realidad y hacen una referencia directa y un tanto satírica a la familia Thyssen.

Los personajes están organizados en dos grupos, que el equipo definió como positivo y negativo. Cada grupo de personajes se organizan entorno a un personaje protagonista y sus características, positivas y negativas, definen a todo el conjunto y crean una confrontación entre ellos.

“Obviamente sí hay una confrontación, eso está claro, y de buscar un equilibrio entre los personajes. Ten en cuenta que los personajes positivos, en el caso de los guardias de seguridad, son como dos niños. Uno con el sueño de ser un artista como es el caso de Emilio. Luego Onofre que es un personaje paternal para Emilio, con su lado perturbador, pero al fin y al cabo eran como dos niños, dos amigos. Rosario va por libre pero tampoco albergaba ningún tipo de maldad. Y luego los negativos son así porque representan la avaricia, la ambición, otro es un rentista que es prácticamente subnormal”.

(Joaquín Reyes, 2017)

El grupo de personajes positivos corresponde a los empleados del museo: Rosario, Emilio, Onofre y Cesar en la última temporada. El personaje protagonista de este grupo es Emilio alrededor del cual giran las tramas de este grupo. En lado opuesto nos encontramos a Miss Coconut, su hijo Zeus, Jaime Walter y en la última temporada al excéntrico Sigfrido Pi,

que podría quedar a medio camino entre los dos grupos. El protagonista de este grupo de personajes negativos es Jaime Walter, el director del museo, un personaje manipulador que hace de nexo entre la familia Coconut y las historias del museo. Personajes de ambos grupos cumplen distintos roles dentro de la narración que se explican a continuación.

JAIME WALTER: Es el director del museo y llega allí por destrozar un valioso cuadro del MOMA durante un evento. Jaime es mentiroso, arrogante, muy envidioso y orgulloso. Su meta es regresar a ocupar un puesto importante en un museo de prestigio, por lo que ningunea constantemente al museo de la familia Coconut porque lo insignificante en el mundo del arte. En la serie es una especie de villano que traza constantemente planes tan ilógicos como malintencionados que siempre acaban mal para él.

EMILIO: Es el guardia de seguridad del museo. Trabaja allí porque es lo más cerca que puede estar del arte, su gran pasión y aspiración. Su inocencia infantil le impide ver realmente sus posibilidades como artista y hace todo lo posible para lograr sus metas, aunque ese “algo” signifique dar de lado a sus amigos o pasar por encima de ellos para lograrlo. Su mejor amigo dentro del museo es Emilio, con el que tiene una relación un tanto extraña y que le aconseja y ayuda en sus locas ideas.

ONOFRE: Es otro de los guardias de seguridad del museo. En esencia es una buena persona con muchas experiencias raras a sus espaldas que cuenta en cada capítulo, aunque nadie le escuche. Su único objetivo es su satisfacción personal. Es hedonista, de mente abierta a pesar de su edad y bisexual. Esto provoca malentendidos constantes entre él y Emilio. Onofre se comporta como un padre o mentor con Emilio. Siempre está a su lado para ayudarlo.

ROSARIO: Es un hombre raro e incompromiso. Su puesto es de guía del museo, pero reinterpreta a su antojo el significado de los cuadros expuestos en la galería. Su visión de la vida también pasa por un filtro propio que provoca que a menudo distorsione lo que le ocurre de lo que imagina. Sus compañeros le tienen aprecio, pero nunca saben bien por donde saldrá. También se lleva bien con Walter al que ayuda y protege en algunas ocasiones convirtiéndose en el único apoyo que tiene el director en el museo.

MISS COCONUT: Es la propietaria del museo. Una mujer rica, enamorada del arte y la cultura que lleva los asuntos del museo siempre a distancia. Tiene un carácter un tanto déspota tanto con Jaime como con su hijo Zeus, a los que desprecia todo el rato.



Personajes de Museo Coconut.

ZEUS: Es el hijo de Miss Coconut. Un muchacho pijo y consentido, aunque con buenas intenciones. Su madre piensa que es tontito y no le tiene nunca en cuenta. Zeus está obsesionado con vivir y amar, pero su madre nunca acepta a ninguna de sus novias. Este personaje, junto con el de Miss Coconut, son personajes de contraste. Su vida siempre está fuera del museo, realizando actividades inverosímiles como ir al espacio, montar en toro mecánico, saltar en paracaídas, etc. y choca radicalmente con las tramas del resto de personajes.

SIGFRIDO PI: Es uno de los artistas más influyentes del momento. Ha expuesto en Londres y Nueva York desde muy pequeño y sus obras son muy cotizadas por la gente famosa. Llega al museo invitado por Miss Coconut para que haga en sus instalaciones la que dicen será “la exposición más sorprendente de la historia”, su obra magna.

CESAR: Es el nuevo vigilante de seguridad que se incorpora en la tercera temporada sustituyendo a Emilio que fue abducido por la televisión. Es un radioaficionado y presume de que le encantan las armas y de que se está preparando las oposiciones de policía. En seguida hace buenas migas con Onofre.

Como sucede en otras ficciones de corte cómico o familiar es un recurso habitual contar con cameos en algunos de los capítulos de la serie. En este caso Museo Coconut abusa de este recurso, invitando a uno o varios personajes famosos, actores o cómicos a cada uno de sus capítulos, sobre todo en la primera temporada. Por la serie ha pasado Santiago Segura, Javier Coronas, El Gran Wyoming, Ignatius Farray, Miki Nadal, Juanra Bonet, Eva Hache, Paco Clavel, Ángel Martín, Berta Collado y Unax Ugalde, Tristán Ulloa, Kira Miró, Gemma Cuervo, Beatriz Carvajal y Arturo Valls entre otros muchos. El propio Arturo Valls y Paco Calavera, quien también hizo un cameo en la primera temporada, pasaron a formar parte del reparto en la tercera temporada.

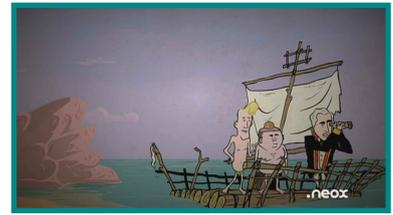


Cameos en Museo Coconut.

LOS PERSONAJES DE “MARICÓN Y TONTICO”.

Esta serie de sketches, ambientada en el siglo XIX, que aparecen a modo de insertos en los capítulos de Museo Coconut está protagonizada por dos marineros y su capitán que naufragan en una isla aparentemente desierta. Cada pequeño capítulo de tan solo unos minutos de duración relata los esfuerzos del capitán Bounty Onthebounty por salir de la isla y como los otros dos marineros, el marinero Smith (Maricón o Botín) y el marinero Smithers (Tontico), boicotean continuamente sus planes con la intención de quedarse allí y que el capitán acabe enamorándose del marinero Smith. Estos tres personajes están acompañados por otros personajes secundarios, como por ejemplo la amada del capitán, Madeleine, que le espera en Inglaterra. En la isla supuestamente desierta vive

una tribu caníbal que toman a “Tontico” como su deidad y acaban muriendo por él. También aparece el capitán Morrisey, un antiguo compañero de Bounty Onthebounty que comanda varias expediciones en busca de los náufragos. Al final el destino le tiene preparada la misma suerte que a su amigo y en una de esas expediciones su barco naufraga en una isla similar con dos marineros similares a Smith y Smithers, “Mariquita” y “Falto”.



“Maricón y Tontico” en Museo Coconut.

ANÁLISIS CAPÍTULO 1x02: “OSO Y LAGO CON CASCADA”

SINOPSIS Y TRAMAS TEMPORADA 1.

SINOPSIS: Esta primera temporada comienza con la llegada de Jaime Walter como sustituto del director del museo que está de baja por una crisis provocada por las palabras demasiado largas. Jaime intentará, sin mucho éxito recuperar su puesto en el MOMA de Nueva York, pero al final tendrá que conformarse con su puesto en el museo Coconut, aunque su puesto peligra al final de la temporada porque es sustituido por Zeus debido a su mala labor. Emilio pasa toda la temporada buscando una forma de demostrar al mundo entero sus capacidades artísticas y Onofre le ayudará en todos sus proyectos. Por último, Zeus intentará que su madre acepte de una vez por todas a alguna de sus novias.

Ya que los capítulos son autoconclusivos no existe un desarrollo de tramas largas, cada capítulo explora una nueva historia que suele protagonizar Emilio o Jaime Walter a las que se suman pequeñas pinceladas de la vida de los Coconut y el capítulo semanal de “Maricón y Tontico”. Esta estructura se aprecia en el siguiente gráfico donde se desglosan todas las tramas de los 13 episodios de la primera temporada.. Las tres tramas desglosadas en la sinopsis son las líneas argumentales más recurrentes en la mayoría de los capítulos. No tienen una evolución cronológica clara, pero sirven de continuidad a la serie. Por ejemplo, en esta temporada Emilio intentará forma parte de la beca Lilliput de jóvenes talentos del arte, grabar un corto con el personal del museo, hacer una exposición conceptual, etc. Pero todo acaba fracasando y frustrando sus planes de ser un gran artista reconocido.

“Pensábamos básicamente en dos tramas. Una trama que protagonizaba Emilio u Onofre, en realidad las protagonizaba casi siempre Emilio y Onofre era el que se sumaba a la trama, y luego una trama con Jaime. En la trama de Onofre y Emilio, normalmente, también estaba incluido Rosario y la trama de Jaime que iba por libre”.

(Joaquín Reyes, 2017).

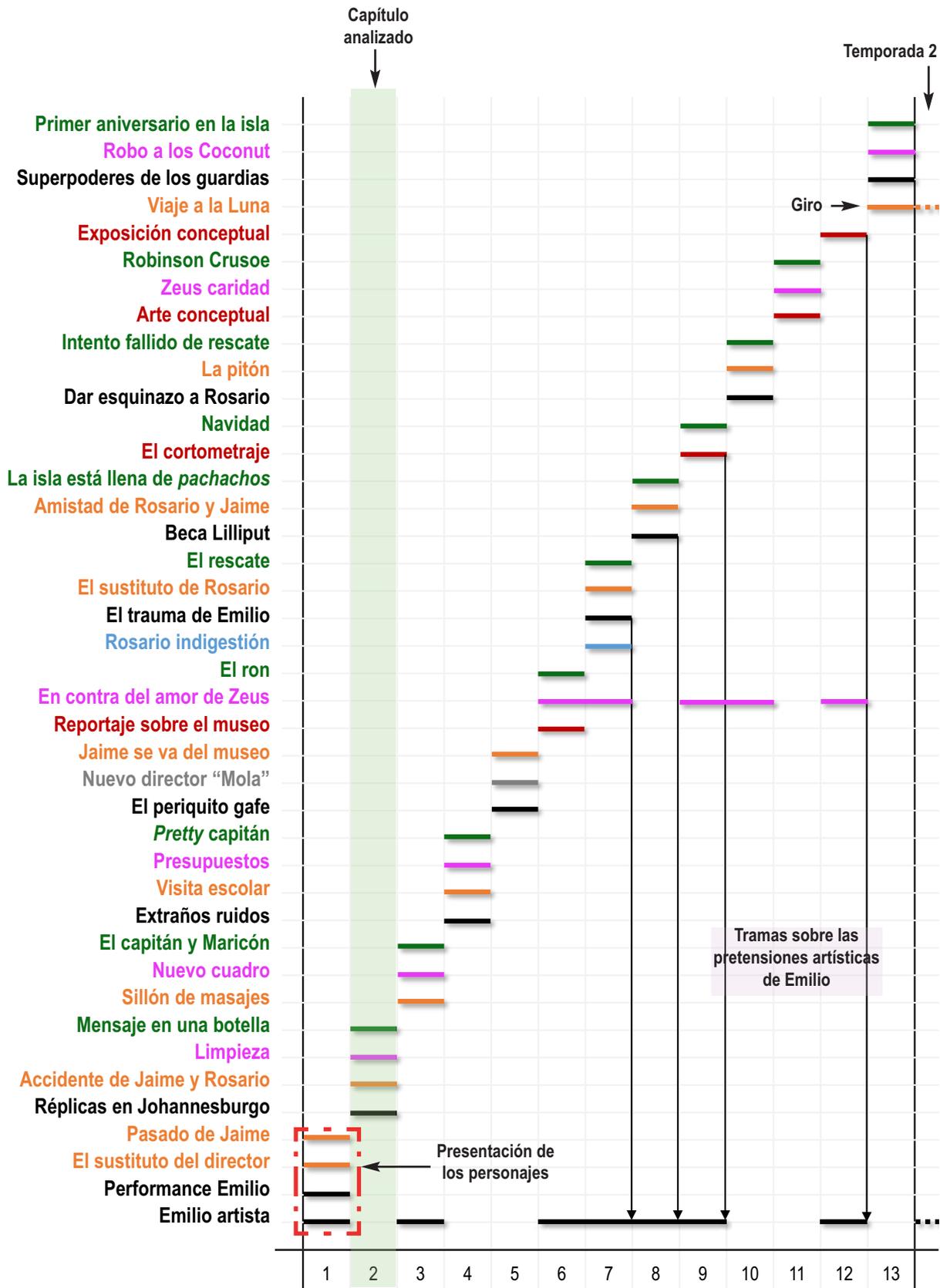


Figura 72: Desglose de las tramas de la primera temporada de Museo Coconut. Elaboración propia.

ANÁLISIS DEL CAPÍTULO 1x02: “OSO Y LAGO CON CASCADA”.

SINOPSIS: Jaime se encuentra con un antiguo amigo y pintor en las inmediaciones del museo. Como Jaime ha aparcado en la zona de paralíticos se hace pasar por uno para que su amigo no piense que es un aprovechado. Manteniendo la mentira, Jaime se inventa una emotiva y triste historia que conmueve al pintor, que al final decide llevar su exposición al museo de su amigo. Por otro lado, Emilio y Onofre descubren por casualidad que en Johannesburgo existe un clon de Onofre, pero en negro. Emilio inicia una búsqueda para encontrar al hombre sin saber que todos tienen su clon al otro lado del mundo. Miss Coconut se obsesiona con la limpieza del museo, pero Jaime no presta atención a sus peticiones ya que está más preocupado de la nueva exposición y de que nadie se entere de su falsa historia.

DESGLOSE DE TRAMAS:

Trama 1: Jaime Walter. Esta es la línea principal del episodio. Jaime se encuentra con un amigo pintor que tiene planeado hacer una importante exposición de su obra. Su encuentro se ve empañado por un Walter que finge tener una parálisis parcial porque acaba de aparcarse en minusválidos. Walter le cuenta una trágica historia sobre un accidente de avión, el ataque de un oso y él salvando la vida de uno de sus empleados. Paradójicamente todo se hará realidad al final del capítulo.

Trama 2: Maricón y Tontico. En esta nueva entrega de “Maricón y Tontico” los marineros se hacen con las botellas que lanza el capitán con mensajes de socorro y las sustituyen por dibujos un tanto pervertidos.

Trama 3: Emilio y Onofre. Emilio prepara una nueva performance. Cuando se la enseña a Onofre este malinterpreta la actitud de Emilio y se insinúa creando una tensa situación. Para acabar con esta situación Emilio le pone videos de caídas a Onofre, sus favoritos. Es en ese momento cuando Emilio descubre que un hombre es igual que Onofre y empieza una investigación para descubrir su identidad.

Trama 4: Miss Coconut: La dueña está obsesionada con que Walter haga una limpieza en el **museo**.

Trama 5: Rosario. Esta es un pequeño inserto humorístico. El guía quiere hacerse una figura de “caganet” con su cara e intenta convencer a sus compañeros para que también participen en su idea.



Figura 73: Desglose de tramas capítulo 1x02: “Oso y lago con cascada”. Elaboración propia.



Personajes de Museo Coconut.

Al comenzar el nuevo episodio siempre vemos un pequeño sketch antes de la cabecera de la serie. En este caso sobre un cuadro que se llama “un dos tres al escondite inglés” en el que aparecen una serie de personas que se van aproximando según Rosario repite el nombre del cuadro recordando el juego infantil.

Este episodio comienza con la llegada de Jaime al museo en su coche, su plaza reservada en las instalaciones está ocupada por unos cubos de basura, así que el director tiene que salir fuera a buscar aparcamiento. Estaciona el coche en una plaza para minusválidos y sale cojeando para que nadie sospeche, con tan mala suerte que se encuentra con un artista que conoce y este le pregunta que le ha sucedido, a lo que Jaime responde con una sarta de mentiras muy tristes que resulta ser el argumento de una película de Anthony Hopkins. De este encuentro, la narración salta al capítulo de Maricón y Tontico que están viendo Onofre y Emilio en la garita. Esta semana en “maricón y tontico” los personajes roban los mensajes que el capitán está mandando en botellas para que alguien vaya a buscarles. En el museo, Emilio invita a Onofre a su performance sobre la vida y las falsas apariencias sociales, pero Onofre no está muy convencido de esto e intenta eludir su invitación. Pero Emilio no se da por vencido y le hace una pequeña muestra de lo que será el espectáculo. Tras un malentendido sexual de Onofre, ambos empiezan a ver videos de caídas y descubren que uno de los hombres del video se parece demasiado a Onofre.

Mientras tanto, Miss Coconut quiere que Jaime limpie de basura el museo y este ha de llamar a una empresa de transportistas. También va a visitarle su amigo artista que se encontró en la calle, a raíz de la triste historia que le contó ha decidido hacer una exposición en su museo, por lo que Jaime debe seguir fingiendo sus minusvalías a causa del supuesto terrible accidente que sufrió y en el que además falleció su mujer. Emilio ha pasado toda la noche sin dormir buscando al hombre negro que se cae en el video de “YoTú” y por fin ha conseguido dar con su identidad y resulta que en África hay dos hombres en una garita idéntica a la de nuestros protagonistas y que ellos son también idénticos, pero en negro. Así descubren que todos los empleados del museo Coconut tienen una réplica en Johannesburgo y que se dedican a lo mismo que ellos. Mientras tanto en la exposición, el pintor conmovido por la historia de Jaime ha decidido pintar un cuadro que inmortalice la escena.

Finalmente todo se descubre y Jaime tiene que reconocer sus mentiras. En ese momento Rosario le defiende y finalmente la exposición sale bien.

Para agradecerle el gesto, Jaime decide invitar a Rosario a una exposición en Johannesburgo, pero de camino el avión se estrella en un bosque y solo hay dos supervivientes, ellos, que tuvieron que hacer frente a un oso. Exactamente la misma historia que Jaime había contado se ha hecho realidad la final, pero con una salvedad, es Rosario el que salva a Jaime y se convierte en un héroe y no al revés. Así descubren también los empleados del museo de Johannesburgo que tienen unas réplicas exactas de ellos en España.

RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES.

EMILIO Y ONOFRE: En este capítulo Emilio pide una vez más consejo a Onofre sobre su performance, pero Onofre acaba insinuándose a Emilio. Entre ellos existe una relación de amistad y de ayudantes ya que tras este pequeño momento incomodo Emilio decide alegrar a Onofre viendo videos de caídas y descubre a un hombre igual que Onofre. Tras el descubrimiento decide investigar para descubrir que ocurre tras este hecho.

JAIME Y MISS COCONUT: Jaime está al servicio de Miss Coconut, pero no la hace mucho caso. Las tareas de Miss Coconut son obstáculos en el trabajo de Jaime.

JAIME Y EL ARTISTA: Jaime actúa como un embaucador con su amigo pintor. Aunque al principio no es su objetivo, la triste historia que se inventa provoca que el artista sienta pena y decida exponer en el museo.

JAIME Y ROSARIO: Rosario es un aliado y ayudante indispensable de Jaime en este capítulo ya que es el que le defiende cuando la verdad sobre su historia es revelada. Además, como último giro del capítulo Rosario acaba salvando a Jaime de un oso tras el accidente de avión que sufren yendo a Johannesburgo. Por tanto, en este capítulo Rosario cumple dos roles, el primero de aliado y el segundo de héroe.

MÚSICA.

La música es un recurso humorístico más en Museo Coconut. Es común encontrar música diegética utilizada con esta finalidad con ejemplos como las canciones de “Maricón y Tontico” o algunas actuaciones estelares que hacen los propios personajes. El capítulo dos que se ha analizado anteriormente acaba con la canción “Todos tenemos una réplica around the world” que pone la guinda a la trama secundaria de Emilio y Onofre cuando sus dobles sudafricanos descubren que en España hay unas personas que se parecen a los empleados de su museo.

En cuanto a la música extradiegética solo hemos encontrado un uso de transición acompañando a las cortinillas entre las escenas. Esto se debe a que la grabación en directo de la sitcom condiciona el uso de elementos extradiegéticos como la música que son añadidos en postproducción. Aun así, es muy original el uso que hacen para falsear la música extradiegética utilizada para intensificar un momento o lo que va a decir un personaje y en cambio es un sonido diegético. En el capítulo quinto de la primera temporada, cuando Rosario llega con su periquito, empieza a sonar una música de tambores cuando Emilio está elucubrando sobre el mal fario que trae el periquito a todos sus dueños que sufren accidentes inexplicables, pero resulta que es la melodía de su móvil.

LA IMAGEN.

A_ USO DE LA IMAGEN:

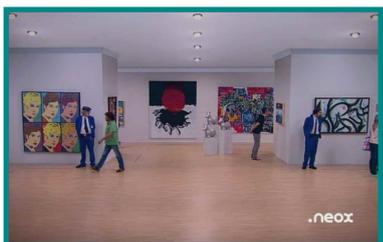
La imagen también es un elemento muy original en esta ficción. En las conversaciones entre Jaime Y Miss Coconut se utiliza la pantalla partida para presentar la acción simultanea que no sucede en el mismo espacio profilmico. Este uso, aunque es habitual encontrarlo en otras ficciones no es muy utilizado en nuestro país. De hecho, este es el único ejemplo que hemos encontrado, es más habitual encontrar ficciones que presentan las acciones simultaneas en distinto espacio profilmico de forma sucesiva. Reseñamos también como elemento creativo de la imagen de Museo Coconut la cabecera de la serie. Esta intro es traveling por la sala de exposiciones en la que aparecen los personajes y también un dibujo de ellos que acompaña inmóvil en primer plano a la secuencia. Su originalidad reside en esa mezcla de imágenes dibujadas y reales que consiguen una cabecera muy dinámica. También se utilizan cromas para falsear espacios exteriores como los lugares donde los Coconut se encuentran (el espacio, en medio de la nieve, haciendo puenting, etc.). Este recurso abarata los costes de producción y encaja con la dinámica de grabar en directo el capítulo. En general se utilizan planos sintéticos debido también a la grabación en directo que condiciona todos estos elementos. Se organizan de forma cronológica alternando entre la trama principal y la secundaria. En algunas ocasiones se recurre a primeros planos, pero no es lo habitual, siendo los más usuales los planos generales y cercanos dobles o triples. Un ejemplo de primer plano lo encontramos en este capítulo que hemos analizado, cuando Jaime ve por el retrovisor a su amigo pintor. Esta secuencia es un inserto pregrabado por lo que es posible cortar y grabar el detalla. Sin embargo, en directo no es posible y solo se cuenta con un número reducido de tiros de cámara que se graban simultáneamente.

B_ CROMATISMO E ILUMINACIÓN:

La serie también destaca por el uso de colores llamativos y del blanco como color de base de la sala de exposiciones. El uso de colores fuertes contrasta con la vestimenta de los empleados que es monocromática. Estos colores también definen la animación de "Maricón y Tontico". Las escenas en Blanco y Negro del capítulo 11 representar la tristeza que hace que Zeus se vuelva generosos y decida crear una campaña social en el Club de Golf para que todos puedan tener una pulsera "Royal". La iluminación se define por el uso de Luz artificial, ya que casi la totalidad de las escenas transcurren en el interior. Esta es una luz dura que no proyecta sombras y es poco dramática. Cuando encontramos usos distintos es por-

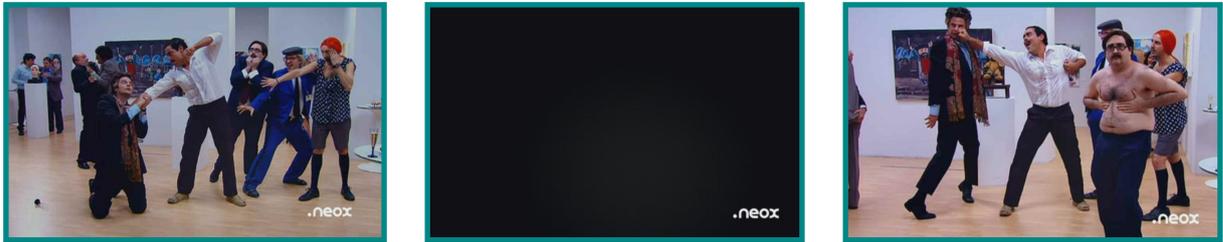


Uso de la imagen en Museo Coconut. Primeros planos, uso del cromas y de la pantalla partida.



Uso de la imagen en Museo Coconut. Cromatismo e iluminación.

que esa escena en concreto es pregrabada, como en los casos anteriores. En el capítulo 12 hay un ejemplo muy original del juego con la iluminación. Al final del capítulo los personajes se quedan estáticos y sus posiciones cambian cuando se apaga la luz. Al volver a encenderse están haciendo otra cosa. Este es un falso montaje por fundidos a negro que logran hacer en directo manipulando la iluminación.



Uso de la imagen en Museo Coconut. Falso montaje mediante fundidos a negro.

EL MONTAJE.

El montaje se realiza principalmente mediante cortinillas o escenas de transición que pueden ser imágenes del exterior del museo, utilizadas al comienzo de los capítulos, o cuadros de arte moderno. Estas transiciones van acompañadas por una música extradiegética. La animación de "Maricón y Tontico" también se utiliza para este fin y sirve transición espacial entre la garita de los guardias y el despacho de Jaime Walter.



Ejemplo de montaje mediante imágenes y música de transición en Museo Coconut.

EN CONCLUSIÓN

Museo Coconut es una ficción muy original y arriesgada por sus características de producción. El realizar en directo condiciona enormemente los elementos audiovisuales que han de ser adaptados y manipulados. Este hecho demuestra una gran creatividad ya que como hemos visto saben jugar a hacer ver o aparentar una postproducción que en verdad es un engaño del directo. El tipo de humor es también distintivo, ya que se aleja de lo estimado comercial y lleva al límite las situaciones surrealistas y los personajes disparatados.

ENLACE WEB DE CAMERA CAFÉ:

<http://neox.atresmedia.com/series/museo-coconut/>

ENLACE WEB AL CAPÍTULO ANALIZADO:

http://www.atresplayer.com/television/series/museo-coconut/temporada-1/capitulo-2-oso-lago-cascada_2012031200441.html

•En el **anexo 2** se puede consultar la entrevista íntegra realizada a Joaquín Reyes.

•En los archivos adjuntos a esta tesis (**anexo 3**) se pueden consultar los fragmentos del capítulo mencionados.

7.5 EVALUACIÓN GLOBAL DE LAS FICCIONES ANALIZADAS Y DE SUS PERSONAJES

El análisis que hemos realizado en el capítulo 6 y 7 aporta una visión genérica de la realidad audiovisual en la ficción de nuestro país. Hemos podido constatar la gran variedad de géneros y formatos que inundan nuestras pantallas. A través de diferentes propuestas, la ficción se muestra rica en ideas a pesar de demostrarse también que la dependencia de los datos de audiencia es muy determinante para la continuidad de un producto como las series de televisión. Antes de entrar en las conclusiones finales de todo el trabajo realizado a lo largo de esta tesis me gustaría tomar un momento de reflexión final sobre el análisis expuesto y los resultados obtenidos aplicando un análisis crítico global a las ficciones mencionadas. Las siguientes consideraciones toman como base la guía de Vale (1986) sobre los errores que podemos encontrar en una obra audiovisual y es el último paso para evaluar y reconstruir los elementos estudiados.

Las historias que se cuentan en las ficciones tienen una gran virtud y es la conexión directa que existe entre ellas y el público al que se dirigen. Desde las miniseries, pasando por dramas, dramedias y comedias, todas buscan una conexión con la realidad social de nuestro país, buscando contenidos reconocibles por el espectador y con los que este se pueda identificar. Si es cierto que, en algunas ficciones, como por ejemplo Fago, faltan personajes simpáticos con los que se puedan hacer comparaciones favorables, pero al tratarse de una ficción basada en hechos reales la manipulación de los hechos y con ella la de los personajes habría alejado a la obra de la realidad que pretende representar. Sin embargo, otras ficciones explotan a la perfección este recurso. Este es el caso de Polseres Vermelles que dentro de una historia totalmente dramática consigue crear personajes amables e incluso situaciones cómicas que desahogan la narración y favorecen la identificación encontrando en ellos personajes de los que aprender. Por lo general nos hemos encontrado con personajes complejos, al menos aparentemente. Hay ficciones como Crematorio o Cuéntame un cuento que a pesar de ser miniseries y tener un tiempo determinado plasman a la perfección las intenciones y motivaciones de sus personajes protagonistas. Sin embargo, en otras, estas intenciones se diluyen y se pierden en tramas secundarias. Este es el caso del Comisario. La historia de su protagonista y de otros personajes principales queda olvidada muchas veces y encontramos temporadas en la que esta evolución queda paralizada y no existe una gradación correcta de esta evolución. También ocurre en el caso de Águila Roja. El viaje que realiza como héroe Gonzalo de Montalvo se olvida y no se desarrolla durante capítulos. Esto sucede a causa de la necesidad de extender hasta los límites una historia. También sucede en El Internado, en la que las tramas no avanzan y simplemente se enredan cada vez más hasta hacer que la narración resulte prácticamente inentendible. En este sentido, las comedias tienen más virtudes ya que juegan con líneas argumentales más cortas y fáciles de sostener en el tiempo ya que se pueden ir incorporando nuevos problemas a los que se enfrenten los personajes hasta que resulte repetitivo y poco atractivo para el espectador.

Sobre la estructura de las temporadas y los capítulos los resultados son variables. Nos hemos encontrado con estructuras que alargan el clímax de final de la temporada mucho, dejando paradas algunas tramas durante varios capítulos para retomarlas de nuevo al final. Este es el caso de Aquí no hay quien viva. Su tercera temporada

consta de 33 episodios. Al ser tan sumamente extensa los guionistas deben recurrir a esta técnica para no acabar las tramas principales antes o alargarlas tanto hasta que no tienen coherencia argumental o se vuelven repetitivas. También sucede en *Águila Roja*. Como decíamos antes la trama principal que versa sobre la búsqueda de los orígenes de Gonzalo de Montalvo solo se trata al principio y final de los capítulos. Así consiguen estirar la historia y siguen enganchando a los espectadores con nuevos descubrimientos al final de cada episodio, pero se vuelve lenta debido a la falta de objetivos auxiliares del protagonista en su búsqueda. En cambio, en series como *Cuéntame cómo pasó* la estructura se va renovando cada temporada porque la trama principal. Aunque siempre está ligada a los mismos personajes, va cambiando y se enfrentan a nuevos desafíos que cambian estas intenciones. A pesar de esto, la estructura acaba haciéndose repetitiva en esta serie que siempre depende de crisis en su personaje protagonista. Ya sea el juego, una enfermedad, un problema con la justicia, una infidelidad, etc. Antonio siempre tiene que luchar para volver a salir adelante, y siempre lo consigue, lo cual quita emoción a la narración. El suspense queda relegado a la manera de salir de esa situación no a la duda de si será capaz o no de salir. En cambio, en las miniseries, la estructura narrativa queda perfectamente clara gracias a la duración determinada de la ficción que no necesita de giros inesperados para aumentar su duración. En cuanto a la anticipación o las pinzas para crear suspense y llamar la atención del espectador todas las ficciones colocan escenas que adelantan la historia y describen los objetivos en los primeros minutos del capítulo.

Retomando las motivaciones de los personajes para actuar encontramos ejemplos de motivaciones demasiado débiles o no bien desarrolladas como sucede en *Fago*. La conclusión final es que el alcalde muere por querer asfaltar una carretera. Esa es la realidad de la historia, pero queda difuso las razones que apoyan esa motivación. En general el desarrollo de los personajes en esta miniserie no transmite la fuerza necesaria para explicar el porqué del brutal asesinato a sangre fría. También hay personajes cuyas intenciones principales se diluyen y no se extienden a la totalidad del relato. Es el caso de Diego Serrano. No es creíble que la historia comience relatando el reencuentro de su gran amor de juventud y cuando ella muere él supere su pérdida casi inmediatamente y vuelva a enamorarse de una ex modelo a la que además lleva a vivir a su casa, con sus hijos y la hija de su difunta esposa. La falta de motivaciones e intenciones del personaje protagonista en esta ficción se ve suplida por tramas autoconclusivas con sus propias motivaciones cada una que desvían la atención y son las que realmente sustentan la narración. Esto ocurre también en las comedias.

En cuanto a la caracterización de los personajes apuntar que es sorprendente como *Camera Café* y *Museo Connut* son capaces de caracterizar a unos personajes que no viven ninguna evolución y que sabiendo cuatro rasgos de su anterior vida y su personalidad se pueden construir personajes tan únicos que permanecen en la memoria colectiva. Su escasa caracterización también ayuda a crear personajes simples que no caigan en incoherencias y que resultan atractivos al espectador gracias a esa simplicidad. Esto es útil en series como las mencionadas, cuyas historias son independientes y no buscan un desarrollo narrativo a largo plazo. En cambio, también hemos podido estudiar otros personajes que resultan más complejos como el protagonista de *Cuéntame un cuento* que queda perfectamente descrito, caracterizado y definido en la primera parte del capítulo y que justifica los actos y el desenlace de la historia. También son personajes complejos los de la serie *El Internado*. Pero no por que exista una contradicción intrínseca en ellos mismos sino por la historia que les rodea que hace que sean personajes misteriosos cuyas motivaciones se van descubriendo, aunque sea de forma confusa en alguna ocasión. La caracterización de los personajes secundarios también es un punto a favor de las ficciones nacionales. No descuidan

detalles que hagan percibir a los personajes secundarios como menos importantes y sus motivaciones e intenciones también quedan patentes en el desarrollo de las subtramas y las tramas secundarias. El uso de arquetipos y roles típicos como el personaje confidente o el de interés amoroso también ayuda porque les define en un lugar claro en la narración y los caracteriza según su rol.

El espacio y el tiempo donde se desarrollan las historias igualmente es muy apropiado en todas las ficciones estudiadas. Cumple un papel importante en la narración ya que contextualiza y sirve de excusa para las tramas y para los personajes. Es muy habitual encontrar en todas las ficciones lugares sociabilizadores donde los personajes pueden interactuar como lugares de trabajo o bares. En el análisis hemos podido ver multitud de ambientes distintos y de tiempos narrativos diferentes lo que apoya esa diversidad de la que hablábamos al principio de este apartado. En todos los casos están bien descritos y explotan todas las posibilidades argumentativas derivadas de estos. El tratamiento del tiempo también es adecuado. Se utilizan y justifican los saltos temporales y las elipsis entre escenas de forma correcta y el uso de analepsis o prolepsis queda ámpliamente justificado dentro de las tramas narrativas, aportando coherencia y mostrando las motivaciones de los personajes que ayudan a la adecuada construcción de este elemento. El uso del narrador en algunas de las ficciones como por ejemplo *Los Serrano*, *Polseres Vermelles*, *Cuéntame cómo pasó* o *Cuéntame un cuento* es un elemento más en la ambientación, sobre todo en la última. Aporta originalidad al relato y permite al autor la explicación de determinados hechos de una forma externa.

Por último, entraremos en considerar brevemente los elementos audiovisuales de las ficciones. Algunas abusan del elemento musical para crear fondo a las historias, como es el caso de *Águila Roja*. Esta sobredosis de música extradiégetica en las escenas puede llegar a restar importancia al uso de la música en esa ficción y le quita valor a las escenas en las que sí es necesaria la música desde un punto de vista narrativo. Los sonidos fuera de campo también ayudan a ampliar el espacio profílmico de las escenas y crean la ambientación sonora para la correcta contextualización de la historia. En lo referente a la imagen hemos encontrado ejemplos muy originales y creativos del uso de la imagen que no volveremos a enumerar en este momento. Pero la verdad es que se podría explotar más todos los recursos narrativos y artísticos que proporciona la manipulación de la imagen y el montaje ya que no se han encontrado ejemplos de pantallas en negro utilizadas de forma diegética o del uso de la iluminación con un valor narrativo potente salvo en casos muy específicos. En general se tiene de imágenes neutras que muestran la acción, pero no juegan con la narración y con lo que percibe el espectador.



CONCLUSIONES

APARTADO TEÓRICO: APLICACIÓN DE LA METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS FÍLMICO A LAS FICCIONES DE TV

El estudio teórico realizado en la primera parte de este trabajo ha sido de mucha utilidad a la hora de entender y analizar las ficciones televisivas. Era necesario prestar atención a todas las cuestiones expuestas porque ayudan a definir con precisión todos los elementos del análisis y el propio objeto de estudio. A tal fin se ha realizado una evolución del relato seriado desde su aparición en el siglo XIX que desvela las características heredadas por las series de televisión y que, además, son características definitorias en algunos géneros o formatos como se apunta en el cuarto capítulo. En conclusión, las series de televisión son una evolución de esas historias por entregas que se popularizaron en el siglo XIX y que con el avance tecnológico y la llegada del cine y la radio cada vez fueron más seguidas por el público. Los cliffhanger finales, las mismas sintonías, los mismos lugares, los mismos personajes, en definitiva, la repetición y el suspense obliga al espectador a querer saber más, a no poder esperar por saber el destino de las vidas de los personajes que acaban resultando una parte más de su vida, de su familia. Esto explica porque son un género de éxito en la televisión y porque atraen la atención de tantos espectadores. Nos hemos acostumbrado a seguir las andanzas de un personaje en la literatura. Si ese personaje además es carismático más queremos saber de él y verle en situaciones peliagudas. Eso es lo que ocurre en la actualidad, pero hemos cambiado a personajes como Sherlock por otros como Águila Roja. Las diferencias son notables, pero la reacción emocional en el espectador sigue siendo la misma.

La serialidad que define estos relatos no excluye que los elementos básicos que lo componen sean muy diferentes a las historias no seriadas. Lo que sí cambia es la forma de aplicar alguno de estos elementos que han de ser adaptados a estas características. Tras este estudio podemos afirmar que la construcción del personaje y la estructura organizativa de la narración son los elementos que más cambios sufren. El personaje ha de adaptarse a esos continuos giros y situaciones límite que vive una y otra vez y ha de ser coherente con esto porque si no nos encontramos ante personajes poco creíbles. En las series de televisión no podemos utilizar un personaje como excusa para contar una historia, sino que la historia se convierte en la excusa para el personaje. Ha de tener unas características y un trasfondo que aguante capítulo tras capítulo los devenires de la historia y que, a pesar de la repetición siga siendo atractivo para el público. También es importante en este aspecto que los conflictos sean coherentes, por lo que no encontramos personajes que estén en continua lucha interior consigo mismos, sino que se enfrentan a conflictos de relación o de situación ya que es más fácil de mantener la serialidad a partir de estos. Aun así, sí sufren cambios y evolucionan, pero de forma circular, con pequeñas variaciones la final de las temporadas que estimulan esa necesidad de saber más del espectador.

El carácter seriado también hace que algunos de los personajes principales adopten una nueva función que no es necesaria en otro tipo de relatos. Esta función viene determinada por el gran número de tramas que encontramos en una temporada. Los capítulos de las ficciones españolas, al ser más largos de lo normal, necesitan más historias secundarias para cubrir la extensión del relato. El personaje protagonista habitualmente ejerce una función organizativa y de nexo entre varios personajes o tramas secundarias y principales. Esta función también es ejercida

por el espacio en las ficciones de género cómico que es el que pone en común a personajes muy distintos. Ejemplos claros los encontramos en *Los Serrano*, *Crematorio*, *El Comisario*, *Cuéntame cómo pasó*, *Polseres Vermelles*, *Águila Roja*, etc. en todos ellos el protagonista o uno de los personajes principales siempre están presentes en todas las tramas y estas interesan más en tanto que este personaje esté involucrado en su desarrollo. También sirve para presentar todas las tramas que se desarrollan en el capítulo a partir de la interacción de los distintos personajes con el protagonista.

El espacio es un elemento esencial para las ficciones seriadas, por ese carácter repetitivo del que hablábamos antes y porque genera esa familiaridad necesaria para enganchar al espectador. Actúa a menudo tanto como continente, contexto de la acción, como aportando contenido a las tramas. Aporta matices y excusas para el diseño de algunas tramas narrativas. Este hecho puede ser observado con claridad en las series dramáticas profesionales y en sitcoms. En este tipo de series el espacio es esencial, condicionando el resto de elementos. Pero su influencia no se limita a la historia. También justifica y caracteriza a los personajes de la narración sin necesidad de describirlos de forma externa a la propia imagen.

La estructura narrativa es fundamental para la coherencia y se ve afectada por la duración de las series. Ha de ser manipulada para mantener el suspense y conseguir alargar las ficciones que en demasiadas ocasiones dependen de los datos de audiencia y se ven alargadas en el tiempo. Si no se mantiene una estructura adecuada y se van renovando las tramas y motivaciones de los personajes la historia puede caer en una repetición ilógica que afecta al resultado final y que desprestigia un producto que en sus inicios podía tener muchas virtudes y acaba perdiéndolas. Esto ha ocurrido en muchas ocasiones dentro y fuera de nuestras fronteras. Tratar las series de televisión como un producto televisivo más es un error demasiado común en las parrillas televisivas. No se puede comparar un producto creativo como la ficción con otros formatos de entretenimiento como los concursos, los magazines o los reality shows. Estos programas pueden depender más del éxito o aceptación que tienen entre la audiencia sin ver mermada su calidad. Pero la ficción, debido a sus estructuras internas, planteamiento e historia no debe ser dependiente de la audiencia ya que, si su éxito provoca la extensión de la ficción hasta límites insospechados, el resultado final puede repercutir gravemente en su calidad y originalidad. Este es el caso de *Cuéntame cómo pasó*, uno de los productos estrella de TVE que ha pospuesto su final en numerosas ocasiones. Como dice uno de sus creadores, Eduardo Ladrón de Guevara, esta ficción no merece un final brusco o inapropiado, pero año tras año sus guionistas han de inventar nuevas tramas, nuevos conflictos, nuevas situaciones hasta que la audiencia decida que no le interesa. Retomando de nuevo la estructuración de las ficciones nos hemos encontrado que en la estructura interna de cada capítulo si pude atisbarse la división en tres o cuatro actos, en las más largas, y que siguen la colocación de los puntos de giro, crisis, clímax o pinzas según los patrones habituales. Pero en lo que concierne a la estructura de la temporada, esta claridad se desdibuja. Suelen ir apareciendo tramas secundarias independientes que van cediéndose protagonismo para no sobrecargar a un personaje. Esta estructura concatenada de tramas principales y secundarias provoca que los actos vayan intercalándose dependiendo de la trama a la que nos refiramos para poder crear una continuidad del producto.

En lo referente a los elementos audiovisuales, arriesgar en un planteamiento visual más innovador, por ejemplo, no es señal de triunfo ya que la ficción de televisión a diferencia del cine, no busca encuadres perfectos o silencios que lo digan todo. Las tramas han de entretener y eso es lo que básicamente triunfa en la actualidad entre el gran público.

blico. Aun así, cada vez podemos encontrar proyectos más arriesgados en nuestras pantallas capaces de combinar historias llamativas para el gran público y dosis de elementos técnicos brillantes que engrandecen la ficción. A parte de las relaciones gráficas habituales que se establecen en el montaje o el uso de la música para dar continuidad entre las diferentes tramas, no existen ejemplos destacables donde el montaje brille por el aporte narrativo o artístico como en ficciones de otros países por ejemplo Estados Unidos o Inglaterra que arriesgan más en una concepción cinematográfica de todos los elementos.

En conclusión, el estudio de todos estos elementos y su aplicación a las series de televisión es adecuado y se adapta a ellas igual que a otras ficciones producidas para otros medios. Pero en el análisis se ha de tener en cuenta todas estas características, no solo del propio relato seriado, sino también del propio mercado español que marca y modifica los elementos narrativos.

APARTADO PRÁCTICO: CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

Los resultados obtenidos de la contextualización de la ficción dentro del universo televisivo han ofrecido datos muy interesantes que confirman las hipótesis planteadas al comienzo de este trabajo. El cambio vivido entre el sistema analógico al sistema digital y con él la multiplicación de canales ha afectado considerablemente a las audiencias medias de las producciones y de las cadenas en general. Han aflorado nuevos espectadores que buscan ficciones con temáticas más específicas y a los que las dramedias para todos los públicos, muy populares en los años 90 del siglo XX, ya no les parecen tan atractivas. La multiplicación de los canales y la llegada de nuevas plataformas de pago han afectado a los índices de audiencias y están favoreciendo un espectador más activo, educado y exigente. Pero esto que puede ser un hándicap no se sabe convertir en virtud. Las cadenas en abierto no aprovechan sus segundos canales para promocionar la ficción nacional y crear producciones originales para emitirlos en estos canales. Su programación se limita a la repetición de programas y ficciones antiguas.

En líneas generales, la ficción se impone como el género preferido por los telespectadores según los datos de Kantar Media y Barlovento, pero como emisiones particulares los partidos de fútbol siguen siendo los espacios más vistos en los últimos 15 años. Tras la crisis sufrida en 2008 que repercutió negativamente en el número de ficciones realizadas en esos años, la inversión publicitaria se va recuperando poco a poco y la tendencia alcista constante hasta 2009 vuelve a comenzar, sobre todo con apuestas en miniseries y series dramáticas, en 2017. Este repunte se observa en la cantidad de series dramáticas que están copando el prime time en los últimos años desde 2012. Aun así, es la comedia el género preferido por las cadenas. En todos los grupos de cadenas generalistas es el que tiene mayor presencia superando con creces a miniseries, dramedias y dramas. Sin embargo, es el grupo AtresMedia el que más apuesta por el drama. La buena noticia también es que la variedad sigue siendo una de las señas de identidad de la ficción española. Este hecho va acorde con la diversificación y exigencia de los espectadores de la que hablábamos antes.

El análisis de las miniseries nos ha mostrado como la tendencia a hacer miniseries de entre 6 y 13 capítulos, una temporada, se está afianzando en oposición a la tendencia a los biopics, más populares en los primeros años del siglo. Las miniseries de tres capítulos están cediendo su sitio a ficciones más cuidadas. El uso de recursos más cinematográficos en lo referente al planteamiento audiovisual también es más notable en los últimos años y ratifica la calidad que se está buscando en estos productos. Estas producciones presentan personajes bien definidos y complejos que evolucionan a través de arcos argumentativos con transformaciones radicales o circulares. En este tipo de ficciones el peso de la historia que se cuenta, o la temática en el caso de las miniseries antológicas, es mayor al de los personajes. A pesar de esto, el uso de un personaje carismático, ya sea histórico o no, es uno de los ganchos de la ficción. En este sentido, estas ficciones se aproximan más al cine y desarrollan una línea argumental clara sin rellenar espacios con demasiadas tramas secundarias. Al ser historias finitas también ofrece la oportunidad de sumergirse en aspectos psicológicos y conflictos interiores de los personajes ya que pueden ser planteados desde el guion y no dependen de que la historia pueda alargarse. La estructura habitual para dosificar el relato se basa en que en cada capítulo se trata un aspecto de la historia, como sucede en *Fago*, o del personaje, como por ejemplo en *Crematorio*. Esto no quiere decir que nos encontremos ante capítulos autoconclusivos, pero sí ante capítulos con suficiente independencia. Las series antológicas, por su parte, sí tienden a capítulos independientes y no a antologías de temporada como, por ejemplo, la americana *True Detective*.

El género dramático en nuestro país se está reinventando y mejorando su calidad tanto visual como narrativa. El gusto por ficciones más complejas se está notando en los últimos estrenos en televisión, pero muchas de ellas no pasan de dos temporadas porque es difícil mantener un argumento dramático durante tanto tiempo sin que resulte repetitivo. En este aspecto triunfan más las series procedimentales ya que cada capítulo puede introducir una nueva trama sin desgastar el formato. La calidad en estas series también se ve en aumento siendo estas el mejor ejemplo de creatividad a la hora del tratamiento de la imagen y del juego con elementos como la iluminación o el uso de diferentes espacios narrativos. *El Comisario* ha sido una de las ficciones más importantes en este siglo, incluyendo efectos especiales que antes no se utilizaban en las ficciones para televisión. En esta misma línea, *El Internado* también ha aportado nuevas narrativas visuales que han seguido otras series. En cuanto a la temática, los problemas sociales son fuente constante de inspiración para estas ficciones que las hacen más próximas a los espectadores. Destaca el uso del melodrama y la presencia del género policíaco mezclado con otros temas como gancho. En cuanto a los personajes apuntar que siguen una estructura basada en tramas cortas o autoconclusivas. Tienen una evolución menor en lo referente a cambiar de objetivos y metas para concluir esa línea argumentativa y comenzar una nueva. Lo mismo sucede en otros formatos como la dramedia, que comparte muchas similitudes con la organización y planteamiento de los dramas.

Las dramedias, por su parte, es un formato que definió durante muchos años la ficción de España, pero que en los últimos cinco años comienza a dejar paso a ficciones con cargas más dramáticas o que son pura comedia. Esto es debido a la internacionalización de la ficción. La dramedia es un producto con unas señas de identidad muy marcadas, se puede exportar el formato, pero el producto original no tiene tantas posibilidades en mercados extranjeros. Tal y como pasa con las series dramáticas sus estructuras argumentativas se organizan alrededor de tres o cuatro actos en los que van enlazándose líneas argumentales principales y secundarias para mantener el interés del espectador en alguna de ellas. Visualmente no mantienen tanta originalidad visual como las dramáticas y las miniseries ya que su finalidad y el amplio público al que van dirigidas merma esta libertad artística. Aun así,

Cuéntame cómo pasó y Águila Roja sí apuestan por incorporar determinados momentos más creativos como por ejemplo las escenas en blanco y negro de las analepsis externas de Águila Roja, manchadas con el rojo de la sangre que le aporta una gran fuerza narrativa. Uno de los elementos que aproximan este formato más a la comedia que al drama es el uso restringido de escenarios. La gran mayoría de las dramedias trabajan en un número concreto de escenarios, como sucede en las sitcoms, con la salvedad de la incorporación de más exteriores en el caso de las dramedias. Esta repetición de escenarios y contar solo con un número reducido ayuda a la identificación y a que el espectador reconozca como familiar toda la ficción. Por último, apuntar que las ficciones de este tipo tienen una vida más larga, a pesar de caer muchas veces en la repetición, porque se puede ir contando distintas etapas de sus personajes y el espectador va acompañándoles en su crecimiento como si formara parte del grupo o la familia.

Las sitcoms españolas presentan un amplio abanico de características que las diferencian de otras producciones extranjeras. El formato sitcom americano se ha adaptado a la idiosincrasia española tomando constantes referencias de la realidad social y deformándola hasta crear situaciones cómicas. Es típico encontrar ficciones de este tipo que explotan las relaciones interpersonales, de las cuales surgen los conflictos dramáticos que aportan el interés narrativo a la ficción y se aleja de la mera sucesión de chistes. Aun en las ficciones estructuradas como sketches existe una estructura narrativa condensada en cinco o diez minutos. La realidad social también afecta a la construcción de los personajes que acaban resultando deformaciones de prototipos de personas reales. Una de las grandes virtudes de este formato en nuestro país es el gran abanico de humor para todo tipo de personas. Encontramos un humor inteligente en Ciudad K, un humor absurdo en Museo Coconut y un humor para todos los públicos en ficciones como Camera Café o Aquí no hay quien viva.

A pesar de la gran diversidad de personajes que aparecen en las ficciones españolas, ya sean dramas, comedias o dramedias, la gran mayoría de los personajes protagonistas son masculinos. Son el eje de la acción y están acompañados por otros personajes principales femeninos que suelen ser personajes de interés romántico en la mayoría de las ocasiones. En lo referente a los personajes secundarios, podemos concluir que son personajes con una profundidad que aporta más interés a las historias porque en su mayoría son muy creíbles e igual de interesantes que los principales. Esto ayuda a crear tramas secundarias potentes que no desmerezcan a las principales. Sus roles habituales van del aliado del personaje protagonista a personajes catalizadores y villanos, pero solo en las miniseries y series dramáticas. La figura del villano en los otros dos formatos no es tan usual debido al carácter cómico de estas.

¿Cuál es el futuro que le espera a la ficción de nuestro país? Sería una temeridad aventurarse en hacer unas previsiones sobre el camino que seguirá, estas conclusiones no son infalibles, pero lo que sí está claro es que la creatividad de los profesionales de España es mucha y está al nivel de los mejores internacionalmente. Solo falta una cosa, quizás de las más importantes para esta industria: la inversión económica y la confianza de una audiencia escéptica ante la calidad de la ficción española en comparación a las superproducciones estadounidenses. Pero cada día hay más creyentes que siguen historias no por la cantidad de efectos especiales y escenas de sexo y acción sino por sus tramas más íntimas, por sus personajes más humanos. En este sentido, la ficción nacional tiene mucho ganado ya que sus historias y la capacidad de ser reflejo de la sociedad es uno de sus puntos fuertes. Conquista por su simplicidad y por su capacidad de emocionar con diálogos y personajes que siempre quedarán en nuestro recuerdo.

OBJETIVOS: EVALUACIÓN DE LA CONSECUCCIÓN DE LOS OBJETIVOS

OBJETIVOS PRINCIPALES

PRIMER OBJETIVO: Comprobar si los personajes son el sustento fundamental de una serie de televisión y la razón principal para que los espectadores la sigan viendo.

Este primer objetivo se ha trabajado profundamente a lo largo de todo el trabajo realizado. Mediante la primera aproximación teórica partiendo del tratamiento de los personajes en la literatura, pasando posteriormente por el cine hasta llegar a la ficción televisiva se ha logrado aplicar satisfactoriamente estos conceptos teóricos al análisis concreto de los personajes protagonistas de las ficciones escogidas. El análisis resultante se ha basado en este elemento narrativo, logrando entender las ficciones analizadas desde la biografía de sus personajes protagonistas y de las relaciones y tramas principales que se establecen entre todos ellos.

SEGUNDO OBJETIVO: Reivindicar el estudio de las series de televisión como una investigación rigurosa que busque y confiera la importancia real que tienen estas obras en el mundo de la cultura del siglo XXI.

La consecución de este objetivo ha concluido con éxito gracias al estudio teórico previo que aporta a este trabajo una amplia visión de los estudios realizados en este campo. Aun así, y como decíamos en las conclusiones dedicadas a este apartado, es necesario la publicación de más material teórico que verse exclusivamente sobre la ficción seriada dirigida al medio televisivo de una forma objetiva.

TERCER OBJETIVO: Aclarar si se puede hablar de un lenguaje propio de la ficción audiovisual en televisión marcado por sus necesidades específicas como es la hibridación, la fragmentación del relato o la forma de recepción de las mismas.

Se ha comprobado que estas características propias de la televisión que hemos mencionado sí modifican en parte la organización del relato, las funciones de los personajes y el uso de elementos audiovisuales como, por ejemplo, la música. La utilización de este recurso sonoro en concreto en las ficciones seriadas para televisión no suele seguir necesidades narrativas tan específicas como en el cine. Su uso es más masivo y en ocasiones acaba perdiendo esta función narrativa en favor de su uso como mero acompañamiento. Este es uno de los elementos que sufren más distorsión respecto a las propuestas en otros medios como el cine o la literatura.

CUARTO OBJETIVO: Realizar un análisis que retrate el actual panorama de la industria de la ficción.

Este cuarto objetivo también ha sido concluido satisfactoriamente, lográndose una visión muy completa de estos primeros años del siglo XXI tanto en lo referido al panorama de la ficción en particular como en lo referente a la industria televisiva en general.

QUINTO OBJETIVO: Averiguar cuáles son las claves para que estas obras se hayan convertido en uno de los productos más vistos.

El capítulo 6 sobre el contexto productivo de las ficciones seriadas en nuestro país ha aportado datos concluyentes sobre las características del mercado. En los últimos años la ficción se ha convertido en el macrogénero más visto. La popularidad de este tipo de ficción es un fenómeno a escala internacional. Sin embargo, a nivel nacional, hemos podido constatar que pocas ficciones se encuentran entre los programas más visto. Aun así, si hemos averiguado que la ficción nacional es uno de los productos televisivos que mejores datos de audiencia reportan a las cadenas. Entre los factores de su éxito encontramos la facilidad de su consumo y el carácter socializador de las mismas. Por un lado, el espectador tiene un acceso muy fácil a este producto a través de las plataformas on line de las propias cadenas y puede decidir cómo, cuándo y cuánto tiempo dedicarle sin verse atado a los horarios inflexibles de la televisión. Por otro lado, son un tema recurrente en las conversaciones entre amigos y familiares.

OBJETIVOS SECUNDARIOS

Íntimamente relacionados con los objetivos principales expuestos en las anteriores líneas se han observado, analizado y justificado otra serie de objetivos secundarios que completan la investigación realizada. En primer lugar, en el apartado teórico han sido definidos los géneros y formatos de la ficción televisiva a través de una evolución y estudio de los géneros desde la antigüedad clásica. Este estudio es de vital importancia para comprender la estructuración del medio televisivo y así poder realizar una división de las series acorde con la realidad actual. También es de vital importancia para este análisis el estudio previo de los géneros para la correcta elección de la muestra de ficciones analizadas. Por otro lado, se han identificado a los personajes protagonistas de las ficciones descubriendo que mayoritariamente son los personajes masculinos los que más peso narrativo tienen. En relación al análisis de los personajes, se han definido los roles más habituales de los personajes secundarios, entre los que destacan por su amplia presencia en todas las ficciones analizadas el rol de aliado, confidente, villano y personaje de interés romántico. Todos ellos son esenciales para crear historias atractivas para el público.

El estudio de las características cinematográficas y sus diferencias con las series de televisión en cuestiones de producción, estructura y tratamiento de los personajes principalmente es otro de los factores que más se ha tenido en cuenta en esta tesis debido a las semejanzas obvias entre los dos medios pero con diferencias que modifican sustancialmente las cuestiones nombradas. Por último, se han analizado ampliamente los rasgos característicos del mercado televisivo español por considerarlos clave en la producción de las ficciones televisivas. Desde el cambio producido a raíz de la implantación de la TDT que ha cambiado el consumo de televisión por parte de los espectadores, pasando por el horario tardío del prime time y sus razones. El análisis de las temáticas de las series, el tanto por ciento de ficciones con éxito y la evolución de su producción que está íntimamente relacionada con la crisis económica sufrida en estos años dibuja un panorama que afecta de lleno a las producciones y justifica un necesario análisis en profundidad de todos estos elementos. En definitiva, cada paso dado, cada elemento analizado y cada resultado obtenido ha ayudado a entender mucho mejor la razón y situación de la industria audiovisual española.

HIPÓTESIS: REFUTACIÓN O CONFIRMACIÓN DE LAS HIPÓTESIS PROPUESTAS

-Los personajes de una ficción televisiva deben tener un recorrido más largo y modificar sus objetivos a la vez que avanza la serie.

Esta hipótesis ha sido contrastada en algunos casos. Por ejemplo, si prestamos atención a series como Cuéntame cómo pasó observamos que los personajes protagonistas si adaptan sus metas y necesidades temporada a temporada. También quedaría demostrada esta hipótesis en las miniseries, debido a su reducida extensión. Algunas series dramáticas también cumple con esta hipótesis como, por ejemplo, Polseres Vermelles. Sin embargo, en otras ficciones no queda claro esta modificación de los objetivos del personaje protagonista. Es el caso de Águila Roja, que, si bien cambia su objetivo en cada misión que cumple como héroe y que corresponden a tramas de corto recorrido, en lo que se refiere a la línea argumental principal no es tan evidente esta evolución. También sucede en El Comisario y en Aquí no hay quien viva. Ambas ficciones siguen una estructura idéntica, basada en tramas de corto recorrido.

-El uso de determinadas narrativas, como por ejemplo la histórica, es un reclamo de evocación para atraer al espectador, lo que supone una mayor identificación de la audiencia con los personajes y hechos que narra la serie.

Se ha podido comprobar que la elección de una ambientación histórica es un recurso muy útil para contextualizar la ficción. Pero el uso de este recurso no es garantía de éxito.

-Los personajes tienen más peso en la ficción televisiva que las tramas, ya que gran parte del éxito de una serie depende de la construcción de sus personajes y las relaciones que se crean entre ellos.

A lo largo de la investigación hemos podido comprobar como las dinámicas que se establecen entre los personajes son determinantes para el buen funcionamiento de la trama general.

-Uso del narrador como elemento contextualizador.

Esta hipótesis queda demostrada ya que en las ficciones donde hemos podido estudiar la figura del narrador siempre aparece en voz en off y explicando o recordando lo ocurrido. Es un elemento introductorio a la narración en la mayoría de los casos.

-El consumo y la audiencia de productos audiovisuales para la televisión, en este caso una serie de ficción, condicionan el proceso de creación del mismo.

Esta hipótesis ha quedado ampliamente confirmada no solo a partir de los datos obtenidos del estudio de todas las producciones realizadas que apuntan que tan solo un 30% o 40% de las ficciones obtienen la confianza de las cadenas para continuar y no son canceladas o no renovadas. También queda patente con ficciones como por ejemplo El Internado, Los Serrano, Cuéntame cómo pasó o Águila Roja en las que se nota como han tenido que

alargar o posponer sus tramas principales para durar más temporadas.

-Las miniserias tienden a tratar sucesos de actualidad o históricos, por lo tanto.

Esta premisa no se cumple en su totalidad. Si bien es cierto que hemos encontrado muchas miniserias de este estilo, es la segunda temática más recurrente, otras son adaptaciones de novelas, como es el caso de Crematorio, que sí es cierto está inspirada en una realidad social pero no se basa en un hecho concreto. Abundan las miniserias de temática policiaca que a menudo va unido o contextualizado por un hecho real.

-Sus personajes están basados en personas reales por lo que tienen unos rasgos en su personalidad muy definidos y conocidos por el público de antemano.

Muchos de los personajes están inspirados en personajes reales, pero como decíamos, hay un universo mucho mayor de temáticas que abordan las miniserias y por tanto sus personajes son mucho más variados.

-Las tramas de las miniserias son, en su mayoría, hechos reales ficcionados.

Esta hipótesis queda contrastada porque la temática, histórica y de hechos reales está presente en casi un cuarto de las producciones.

-Las comedias españolas suelen ser sitcom de unos 70 minutos. Las más populares se pueden clasificar como domcom.

Si es cierto que hemos podido encontrar un gran número de ejemplos producidos en estos primeros años del siglo XXI que se corresponden con domcoms. Más de la mitad de casos tienen una temática familiar o explota las relaciones sociales y sentimentales como temática principal de su argumento. En cuanto a la duración hemos observado que esta es muy variable, pero en líneas generales sí se mueve en el rango de los 60 - 70 minutos como máximo. La larga duración de los capítulos y también de las temporadas es un rasgo identificativo de la ficción en nuestro país. A pesar de esto, la tendencia es ir acortando la duración de los capítulos sobre todo en las ficciones dramáticas y miniserias de temporada.

-La complejidad de los personajes en las series de televisión suele basarse en los enredos que puede haber en la trama y no en el propio mundo interior del personaje.

Esta hipótesis ha quedado ampliamente contrastada a lo largo del análisis. No es común encontrar un conflicto interior claro en los personajes protagonistas de las ficciones analizadas. Sin embargo, sí es muy común encontrar tramas dobles, que se cruzan y enredan para crear conflictos sociales y de relación entre los personajes que colocan al protagonista en continuas situaciones de crisis que son las protagonistas de los clímax.

-La popularidad de las comedias en España se debe a su simplicidad y la predictibilidad de sus gags y personajes.

Esta hipótesis también ha sido ampliamente contrastada a través de las tres sitcoms analizadas y que representan tres formas muy diferentes de comedias. En las dos primeras, Aquí no hay quien viva y Camera Café, utilizan arquetipos sociales reconocibles por el público y los exageran para aportar mayor carga cómica a la ficción y crear conflictos más tensos. En el caso de Museo Coconut nos encontramos con personajes basados en el absurdo y que no son una representación de la realidad social de España. Este es uno de los atractivos de esta

serie que la diferencia del resto de sitcoms. Los running gags también son habituales y su uso favorece la aceptación de la ficción por parte de la audiencia, que espera que determinado personaje haga o diga algo para reírse. Son tan comunes estas muletillas que se han convertido en frases utilizadas en el día a día.

-Los personajes que se plantean en las ficciones largas estructuran las tramas y la historia.

Los personajes protagonistas de todas las ficciones, que habitualmente son un hombre o una pareja, son personajes organizativos alrededor de los cuales se construyen las distintas líneas argumentativas. Por tanto, esta hipótesis también ha sido verificada en el transcurso de la investigación.

-Una de las diferencias entre el cine y la ficción televisiva es que el primero cuenta un momento, una historia concreta de un personaje; por su parte la ficción televisiva, sobre todo las series de larga duración pretenden contar la vida de unos personajes. Por esta razón los personajes de las ficciones de televisión tienen más peso que la historia concreta.

Si bien es cierto que la temática, la ambientación y el tiempo sirven de gancho y contextualización de la historia, los personajes, una vez que el espectador se ha enganchado a la serie de ficción, son los encargados de crear esa identificación y seguir motivando al espectador semana tras semana para seguir sus andanzas. Por tanto, a la larga, en una serie la propia historia queda en un segundo plano y cede su protagonismo al personaje. Esto se demuestra cuando vemos la excesiva repetición de las mismas estructuras, temporada tras temporada. Por ejemplo, en Aquí no hay quién viva es recurrente la relación sentimental de Belén y Emilio. En Polseres Vermelles las dos temporadas se basan en la creación y separación del grupo de amigos, acompañadas de otras tramas igualmente recurrentes como las enfermedades que padecen. En Los Serrano, las relaciones sentimentales y familiares de Diego actúan como hilo conductor. Incluso se repite la trama del enamoramiento entre hermanos en dos ocasiones. En esta hipótesis no caben las miniseries ya que cada una es una historia cerrada contada en varios capítulos, por lo que en este aspecto se asemeja más a las ficciones cinematográficas.

-Muchas de las series que llegan a la pequeña pantalla son adaptaciones de novelas que ya han tenido un cierto éxito entre el público.

Es cierto que muchas ficciones parten de novelas. Entre los casos analizados encontramos únicamente dos: Crematorio y Polseres Vermelles. Por tanto, no podemos relacionar un éxito seguro de una ficción que adapta una novela. Pero sí es un recurso habitual, no solo en España.

TRABAJO FUTURO

A partir del planteamiento de análisis de esta tesis y de los resultados obtenidos se proponen cuatro líneas de investigación que ampliarían el trabajo con el objetivo de aportar un conocimiento objetivo a este campo de investigación. Esta premisa, planteada ya en este trabajo, se enfoca a conferir la importancia real que tienen estas producciones en el campo artístico y cultural propio del siglo XXI.

- 1_ Ampliar el análisis centrando la atención en otros elementos que componen el relato audiovisual.

- 2_ Ampliar el análisis de casos a las ficciones de ámbito autonómico o realizadas y emitidas por las cadenas de pago en nuestro país, es decir Canal + ahora Moviestar +. Este mismo análisis también se puede ampliar a otras ficciones emitidas en diferentes franjas horarias como por ejemplo la de sobremesa.

- 3_ Ahondar en el concepto de la participación de los espectadores en las ficciones a través de las redes sociales y como este feedback afecta a la propia producción y a las historias. Analizar en profundidad este aspecto sería interesante porque en el último año algunas ficciones como Mar de plástico, Velvet o El Príncipe han contado con la audiencia para poner el colofón a sus historias. Este hecho demuestra que cada día es más importante la opinión de los espectadores y que la repercusión en internet de las series va más allá de unos simples datos estadísticos.

- 4_ Realizar un estudio en cuatro fases sobre la ficción de televisión a nivel mundial. Este sería un ambicioso proyecto que consistiría en aplicar el método de análisis propuesto en este trabajo, adaptándolo a las necesidades de cada mercado. La primera fase correspondería a un análisis de las ficciones europeas más importantes en el que se detectaran y describieran los formatos y géneros más habituales en cada país de la Unión Europea. En la segunda fase, este análisis se extendería a los países del continente americano. En la tercera fase se pasaría al estudio de las ficciones del resto de países, prestando especial interés a las propuestas asiáticas y a la ficción israelí que en los últimos años está destacando por la calidad de sus producciones. La cuarta y última fase sería plasmar toda esta información en un mapa interactivo mundial. El objetivo es poder observar las dinámicas que se crean entre los distintos mercados, las influencias entre unos y otros y plasmar las tendencias que sigue cada zona y como las particularidades culturales de cada zona afectan a estas tendencias.

GLOSARIO

A

Access prime time: Término inglés que se utiliza en programación para hablar del conjunto de emisiones de la parrilla de programas difundidas desde las 20:00 hasta las 21:00 (ver Prime Time)

Acercamiento: Se aproxima al foco, convirtiendo un plano medio en un plano detalle por ejemplo.

Alejamiento: El plano se va apartando del foco de la acción.

Ancho de banda: Medida, en frecuencia, del espectro utilizado o la capacidad de un determinado medio. Medida de capacidad de comunicación o velocidad de transmisión de datos de un circuito o canal.

Apagón Analógico: Se denomina metafóricamente de este modo a la hipotética fecha en la que la tecnología digital sustituirá definitivamente a la analógica en todo el proceso de producción, difusión, recepción, etc. de contenidos de cualquier tipo: audiovisuales, telecomunicaciones, datos, etc.

Audímetro: Aparato que permite recoger las distintas operaciones, cambio de canal, tiempo de sintonización, efectuadas en el televisor y susceptible de recibir cierto número de las informaciones del uso que hacen los espectadores de los programas. El audímetro se comunica por línea telefónica con un ordenador que centraliza los datos recogidos.

B

Barrido: En tecnología audiovisual se conoce como el movimiento mediante el que el haz de electrones de la pantalla del televisor traza la imagen línea por línea.

Bit: Unidad mínima de información. Un bit puede presentar dos estados representados por 0 y 1, dígitos correspondientes al sistema de numeración binaria, da aquí su nombre (Binary Digit).

Byte: Agrupación de 8 bits.

C

Cámaras fijas: Procesadores de imagen que operan desde un mismo lugar.

Cámara subjetiva: (Ver plano subjetivo).

Canónico: Regular, conforme a las reglas preestablecidas.

Casting: Reparto de una ficción. Proceso de selección de los actores que intervienen en una película o serie de televisión y sus respectivos papeles.

Cinta máster: Cinta de video o de audio que hemos grabado con cámara o magnetófono. Su contenido se denomina bruto porque no ha sufrido ninguna alteración.

Código: Del latín codex. Originalmente era una tablilla para escribir. Su uso y significado fue evolucionando hasta un conjunto de leyes. Por extensión se considera que un código es un sistema de correspondencias entre un signo y su significación. Este concepto es el eje de muchas teorías. En lingüística es la lengua, para la narratología es el sistema interno de los textos, para la semiótica estructural es el concepto central de toda la teoría que surge de la oposición de conjuntos concretos (mensajes fílmicos, por ejemplo) y conjuntos sistemáticos (entidades abstractas). Para el audiovisual los códigos están ligados a la imagen y el sonido.

Comunicación de masas: Es un concepto marco que nace en 1924 en la Universidad de Columbia de Nueva York. A finales del siglo XIX principios del XX aparecen nuevos medios de comunicación que como el cine y más tarde la radio llegan a una sociedad en pleno desarrollo. Años más tarde el concepto de comunicación de masas llega a Europa y se le cambia el nombre por comunicación social. La comunicación de masas se caracteriza por ser un proceso comunicativo entre un comunicador y múltiples receptores; nace en los años 20' y se consolida en la década de los 30' pero no es hasta después de la II Guerra Mundial y la consolidación de la TV como mass media cuando el concepto de comunicación de masas adquiere realmente importancia; los elementos de la comunicación de masa representa públicamente la realidad social; este tipo de comunicación tiene un importante bagaje de control social, pero la es poderosa y puede dar o quitar credibilidad a un medio.

Control: Centro dirigido por el realizador en el que se reciben las señales de todas las cámaras que están funcionando y donde se elige la que sale por antena, al tiempo que se dan órdenes a las cámaras por circuito sonoro interno.

Corte móvil: Concepto propuesto por Gilles Deleuze para definir al mismo tiempo la imagen en movimiento y el plano cinematográfico.

Corte seco: Paso de un plano a otro de manera súbita sin que esa unión esté marcada por un ritmo o una continuación espacial.

Crítica: Consiste en examinar una obra para determinar su valor con relación a un fin. Podemos hablar de crítica subjetiva u objetiva y crítica externa (en relación a un contexto) o interna (examina la obra en sí misma). La crítica tiene una doble intención: informar y evaluar.

Cuota: Programación de TV. (Ver Share).



Day time: Término inglés que se utiliza en programación para hablar del conjunto de emisiones de la parrilla de programas difundidas durante el día, la mañana, el mediodía y la tarde (desde las 7:30 hasta las 20:00).

Diégesis: Concepto acuñado por Platón y opuesto al de mimesis de Aristóteles. Fue utilizada por Souriau y más tarde aplicada por Genette a la narratología y por Metz en la filmología. Se aplica a los hechos que ocurren dentro de la ficción representada, todo lo que implicaría si supusiéramos que esa ficción es real.

Digitalización: Proceso en virtud del cual se asignan valores numéricos, en función de su intensidad, a diferentes muestras de una onda eléctrica que contiene información de audio o video. También se conoce como codificación.

E

Eje: Línea imaginaria que sirve como referencia para el posicionamiento de las cámaras y que, de no respetarse, conduce a la desorientación del espectador en el espacio visual que se le está mostrando. Puede establecerse entre personajes que interactúan o en función del movimiento de los personajes u objetos de la acción, como por ejemplo en las persecuciones. Las cámaras se deben colocar siempre en el mismo lado de eje y sólo podemos saltarlo mediante el uso de planos intercalados o movimientos de cámara que permitan al espectador tomar nuevas referencias (ver plano de referencia) para volver a orientarse (ver salto de eje).

Entrevista: Corresponde a las preguntas que realice el presentador o conductor del programa a los invitados. Éstas pueden ser vía telefónica, en vivo o pregrabadas.

Epopeya: Consiste en la narración extensa de acciones trascendentales o dignas de memoria para un pueblo en torno a la figura de un héroe que representa sus virtudes de más estima.

Escena: Sección de la película narrativa que da la impresión de ser una acción continua porque el espacio y el tiempo son continuos.

Esteriotipo: Imagen, referente o tópico que se refiere a un tipo de individuo, aun conjunto o a una institución determinada y que el comunicador da como una idea prefijada. El uso de estereotipos es muy común en el mundo del entretenimiento.

Exteriores: Escenas de ficciones que no se graban en el plato.

F

Frame: Una imagen completa al producirse el barrido entrelazado de dos campos. El equivalente en vídeo a un fotograma en cine.

G

Grabación: Registrar imágenes y sonidos por medio de un disco, cinta magnética, CD u otro procedimiento, de manera que se puedan reproducir posteriormente.

Grúa: Máquina que transporta una cámara por el espacio superior del plató.

H

Hábitat: Término de origen francés que se utiliza para describir el tamaño de la localidad en la cual residen las personas de las muestras de los sondeos. Uno puede distinguir por ejemplo entre comunidades rurales, localidades inferiores a 20.000 habitantes, de 20.000 a 100.000 habitantes, los superiores a 100.000 (y 200.000) habitantes y las grandes concentraciones de Madrid y Barcelona.

I

Idea: Punto de partida para elaborar el argumento.

Incidental (música): Toda música cuya aparición en la película no esté justificada por la propia escena. Se denomina incidental porque incide en la ficción como un recurso narrativo y emocional que posee una intencionalidad propia y autónoma. Frente a la no intencionalidad de la música diegética, que existe porque está, la música incidental existe porque concreta, intensifica, desmiente o acompaña el sentido de general y exacto de las escenas donde se encuentra este tipo de música.

Interiores: Escenas grabadas en un plato.

L

Latenight: Término inglés que se utiliza en programación para hablar del conjunto de emisiones de la parrilla de programas difundidas desde las 00:00 hasta las 2:30, momento en que se da por cerrada la recogida de datos de Sofres.

Leitmotiv: Es una técnica de identificación entre una melodía o frase musical y un concepto, que puede equivaler a un personaje, un acontecimiento o una idea general. Esta identificación se establece mediante la simultaneidad en la primera aparición del concepto en concreto y la melodía, y a partir de ahí, mediante a repetición idéntica o transformada, siguiendo las incidencias argumentales.

Licenciatario: En el contexto de los medios de comunicación es el término con el que se conoce a la empresa a la que el Estado ha concedido una licencia para poder emitir programas de radio o de televisión a través de la red estatal de radiodifusión.

Liking: (Definición de María del Mar Grandio, 2009) El gusto entendido como liking hace referencia a las preferencias personales de la audiencia hacia un producto televisivo por las que se obtiene un placer o disfrute afectivo o emocional. No excluye la otra definición de gusto (taste), ya que también se puede valorar positivamente una serie televisiva por cuestiones más relacionadas con la calidad de ese producto.

M

MacGuffin: Un MacGuffin (también McGuffin o Maguffin) es un elemento de suspense que hace que los personajes avancen en la trama, pero que no tiene mayor relevancia en la trama en sí. Esta es una expresión acuñada por Alfred Hitchcock y que designa a una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia, y que en realidad carece de relevancia por sí misma o que tiene un carácter irreal (es una idea o un concepto abstracto que no se materializa en la ficción). El propio Alfred Hitchcock lo ejemplifica de la siguiente manera: “En historias de rufianes siempre es un collar, y en historias de espías siempre son los documentos”. Un claro ejemplo del uso de este recurso fuera del cine de Hitchcock lo encontramos en *Pulp Fiction* (Tarantino, 1995). La película nunca revela que se esconde dentro del misterioso maletín que debe ser recogido por Samuel L. Jackson y John Travolta, pero sirve de excusa para hacer avanzar la trama porque es algo sumamente importante para los personajes pero muy poco relevante para la audiencia.

Mainstream: Es un neologismo de origen inglés (literalmente corriente principal) que se usa en el arte en general y en la música moderna en particular, para designar los trabajos que cuentan con grandes medios para su producción y comercialización, y que llegan con facilidad al gran público. Artísticamente puede utilizarse con un matiz despectivo, para caracterizar obras de carácter comercial y poco innovador.

Merchandising: Se denomina a todos los productos que genera una película o serie de ficción y que son objeto de venta. Son productos que se mantienen en el mercado durante mucho tiempo llegando, en ocasiones, a ser objetos de culto de coleccionistas.

Modo de representación: Esta expresión, acuñada por Burch (1983, 1990), y que Bordwell (1985) la renombra como “modo de práctica cinematográfica”, es específica de los teóricos neoformalistas. Hace referencia a un conjunto de rasgos estilísticos sustentados por un modelo de producción que a su vez los refuerza. Es decir, es un sistema coherente, que perdura en el tiempo y que pone en juego instituciones, dinámicas de trabajo y nociones teóricas. Burch estudia, sobre todo un modelo de representación institucional basado en un espacio-tiempo diegético y un modo de representación primitivo que se refiere a la autonomía de cada plano. Por su parte, Bordwell aclara el concepto de Burch e incorpora los distintos modos narrativos del cine: cine narrativo clásico, cine de arte, cine histórico – materialista y cine paramétrico.

Monitoreo: Seguimiento de la información emitida en los programas y espacios noticiosos de los medios de comunicación.

Montaje: Se trata de pegar, unos a continuación de otros, en un orden predeterminado, los fragmentos de una obra audiovisual. El montaje puede causar una serie de efectos como, por ejemplo: efectos sintácticos, efectos rítmicos, efectos plásticos, etc.

Montaje de atracciones: Cierta estilo de montaje, acuñado por Eisenstein (1924) que se fundamenta en la yuxtaposición de sainetes semiautónomos de estilo burlesque.

N

Narración: Hecho y manera de contar una historia. La narración es un acto resultado del relato. Podemos hablar de distintos tipos de narraciones: intradiagética (si proviene del interior de la ficción, es decir, de un personaje) o extradiagética (si el narrador se coloca fuera de la acción). Dependiendo de la relación que se establezca entre el narrador y los personajes podemos hablar de focalización o puntos de vista.

O

Original(música): Toda composición realizada ex profeso para una película. Se emplea en contraposición a la música preexistente o “música de librería” y la “música adaptada” que se utilizan con el fin de contextualizar o enriquecer la narración.

P

Pago por Visión (Pay per View): Programación televisiva por la cual los usuarios pagan por ver un programa específico, largometrajes, partidos de fútbol, individualmente en vez de pagar mensualidades.

Parrilla: Se conoce como tal, en el argot televisivo, la cuadrícula que utilizan los responsables de la programación de la emisora para reflejar la distribución horaria de los diferentes programas a lo largo del día y/o de toda la semana. También puedes encontrarlo como rejilla de programación.

Plano: Existen tres definiciones de este término:

- La imagen física impresa o proyectada en una superficie.
- Como sinónimo de encuadre.
- Por extensión, una imagen fílmica unitaria.

Plano aéreo: Es aquel en el que la cámara ofrece una perspectiva de la escena a cierta altura sobre el horizonte. Se suele realizar montando la cámara en cualquier medio aéreo: una avioneta, un helicóptero, etc... o en una gran grúa. Hay que tener en cuenta la posición del sol para que la sombra proyectada por el transporte o la grúa no entre en el plano, salvo que voluntariamente queramos que así sea. No se debe confundir con plano cenital, ya que un plano aéreo puede ser cenital o no (ver plano cenital).

Plano cenital: Es el plano en el que la cámara se coloca, mediante una grúa u otro sistema técnico, exactamente en la vertical enfocada hacia abajo sobre la acción (ver plano aéreo).

Plano – contraplano: Su uso es habitual en las escenas dialogadas. La toma se hace en la dirección opuesta a la toma anterior. Así se genera la ilusión de esa conversación.

Plano master: Secuencia que se rueda en un solo plano para presentar la continuidad de una acción y que será enriquecida con insertos.

Plano recurso: En realización son aquellos planos que se toman para utilizarlos después durante la edición (vídeo) o el montaje (cine) como material de relleno con el fin de dinamizarlo. Por ejemplo: si se está grabando un entrevista a un periodista, se pueden tomar planos, además del propio entrevistado, de objetos situados sobre la mesa, del ambiente en la redacción, de la pantalla de su ordenador, etc., para luego intercalarlos con los planos del entrevistado durante la edición.

Plano de referencia: Se denomina como tal en realización al plano que se utiliza para ofrecer al espectador una referencia que le permita orientarse y situarse espacialmente en relación con la acción que se le está mostrando.

Plano Subjetivo: Es el plano cuyo encuadre coloca nos coloca como espectadores en la posición de un determinado personaje y nos permite mirar la escena “a través de sus ojos” mostrándonos lo que está viendo él exactamente. Hay muchas maneras de indicarnos que miramos “a través de los ojos del personaje”: inestabilidad de la cámara o como cuando en las películas de guerra alguien mira a través de unos prismáticos y, a continuación, se nos muestra un plano con la silueta (caché) de los prismáticos. Podemos hablar de una subjetividad neutra, es decir, la que se refiere a la mirada de un sujeto o una subjetividad que pretende transmitir las intenciones del cineasta. La índole subjetiva, en este segundo sentido, aparece en el corazón de la definición de “cine poesía” de Pasolini

Plató: Lugar preparado para que se desarrollen en él los mensajes televisivos que van a transmitirse.

Polisemia: Término semiótico que designa que un mismo elemento puede tener varias significaciones.

Prime time: Término inglés que se utiliza en programación para hablar del conjunto de emisiones de la parrilla que cubre la emisión principal de la noche y que corresponde a la hora de máxima audiencia de televisión. En España el prime time comienza a partir de las 20.30.

Proceso comunicativo: Los medios de comunicación actúan en un proceso complejo y extenso que se desarrolla a lo largo del tiempo. Este proceso consiste básicamente en que un comunicador con una capacidad tecnológica elabora y difunde masivamente un mensaje, es decir, el mensaje llega a una multitud de receptores. Este proceso no acaba con la difusión del mensaje, si no cuando este es captado por los receptores que actúan en consecuencia. Según definió Laswell en 1947 podemos definir e identificar los elementos que componen un proceso comunicativo si somos capaces de responder a cinco preguntas: Quién (comunicador), dice qué (mensaje), por qué canal (canal o medio de difusión), a quién (receptor o audiencia) y con qué efectos (influencia del mensaje). En la actualidad con las nuevas tecnologías. Las redes sociales, etc. este proceso en principio unidireccional ha sido modificado.

Programación horizontal: Forma de programar consistente en emitir el mismo espacio en el mismo horario durante todos los días de la semana de lunes a viernes. Es la típica programación del day time.

R

Rating: Audiencia media. Representa el número de personas que visionan un programa específico o que consume televisión durante un cierto periodo de tiempo. Se da en cantidades numéricas tipo millones de espectadores. Cuando se expresa en porcentaje se refiere al universo del target.

Reach: Audiencia acumulada. Número de individuos de un cierto target que han visto como mínimo un minuto del programa o franja considerado. Expresa el alcance máximo del programa o la franja. Cuando se expresa en porcentaje se refiere al universo del target.

Realities: Abreviatura de Reality-Shows, formato de programa que hace de la realidad en sus diversos aspectos (sucesos, concursos de convivencia en directo, etc) su materia prima.

Remake: Versión posterior de una película un libro o una serie ya hechas. Un remake suele ser atractivo para los productores si la obra en la que se basa fue o es un éxito.

Reportaje: Trabajo periodístico de carácter informativo, referente a un personaje, suceso o cualquier otro tema.

S

Salto de eje: Se produce cuando no respetamos el eje imaginario que se establece entre dos personajes que interactúan o en la línea de desplazamiento de un personaje u objeto de la escena. Si en una conversación entre dos personajes colocamos una cámara a un lado del eje que une a los conversadores y otra cámara al otro, en el montaje se verá que ambos personajes, en lugar de mirarse uno al otro, miran ambos en la misma dirección, error que se conoce como “salto de eje”. Si lo hacemos en una persecución, dará la sensación de que el coche corre cada vez en dirección contraria a la anterior.

Secuencia: Serie de escenas consecutivas y relacionadas entre sí. La secuencia es percibida como una unidad narrativa mayor que la escena (plano – escena – secuencia).

Share: Cuota de pantalla. Se define como el porcentaje de la audiencia que cada emisora o programa consigue con respecto a las otras emisoras o cadenas. Se da en tantos por ciento.

Spin-off: Ficción que nace de una ficción anterior exitosa y que toma a uno o varios personajes de la primera ficción para hacer otra con historias totalmente distintas pero con el gancho del éxito de la primera.

Spoiler: Información sobre una ficción que aún no ha sido emitida y que desvela parte de la trama.

Star system: Es el sistema que la industria de Hollywood establece a principios del siglo XX destinado a sacar el mayor beneficio económico de sus producciones. De este sistema su mayor representante es la “star”, que supelementalmente es la mayor atracción del film en el que aparece.

T

Telenovela: Formato de ficción melodramática serializado (hoy, entre 180 y 200 episodios) que comienza a ser producido en los años 50 en Latinoamérica. Comparada con la soap opera anglosajona, es un valioso producto de exportación para productoras como Globo (Brasil), Televisa (México) o Venevisión (Venezuela).

Trailer: Anuncio o adelanto de una serie o película que contiene escenas inéditas de la misma.

Travelling: Se trata de movimiento realizados por la cámara describiendo una trayectoria en relación con la acción que se toma. La cámara se monta sobre una plataforma que se desplaza sobre raíles o guías. Los travelling pueden ser: circulares, si la cámara realiza un movimiento rodeando la acción; de seguimiento, si la cámara sigue desde atrás al personaje que se desplaza; paralelo, como el anterior pero el seguimiento se hace desde el lateral; de aproximación o alejamiento, si la cámara se desplaza acercándose al, o alejándose del, sujeto; y también puede ser óptico, en este caso se utiliza la óptica de la cámara para realizar un zoom o trasfocado, lo que produce el efecto óptico de aproximación o alejamiento sin que la cámara se mueva realmente. Salvo en el óptico, la cámara cambia progresivamente de posición a lo largo del plano.

U

UHF: Es el acrónimo de Ultra High Frequency (Frecuencia Ultra Alta) y hace referencia a una determinada banda de frecuencias de transmisión de señales de TV.

Unidad móvil: Vehículo equipado con todo lo necesario para efectuar una grabación o emisión fuera de la emisora.

V

Verosímil: Lo que tiene aspecto de verdad o es probable. En dramaturgia lo verosímil es aquello que, en las acciones, los personajes y la representación parece verdadero para el espectador.

Videoteca: Archivo ordenado de todo el material televisivo producido por la emisora.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- ADORNO**, Theodor W. (1991): *How to Look at Television, en Critical Theory: The Essential Readings*. INGRAM, David y SIMON-INGRAM, Julia (Ed.). Paragon House. St. Paul (MN). Págs. 6-83.
- ADORNO**, Theodor W. Y **FISLER**, Hans (2005): *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- AGUILAR**, Santiago (2008): *Adaptadores inadaptados: Camera café en España*. En SANGRO, Pedro y SALGADO, Alejandro. *El entretenimiento en TV: Guion y creación de formatos de humor en España*. Barcelona: Laertes.
- ALONSO DE SANTOS**, José Luis (1998): *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- ALTMAN**, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- ÁLVAREZ BERCIANO**, Rosa (1999): *La comedia enlatada, De Lucille Ball a Los Simpson*. Barcelona: Gedisa.
- ARISTÓTELES** (1991): *Obras*. Madrid: Editorial Aguilar.
- ARISTÓTELES** (2011): *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- ARNHEIM**, Rudolf (1986): *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- ARNHEIM**, Rudolf (1996): *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- ARRANZ**, Fátima (Dir.); **AGUILAR**, Pilar; **CALLEJO**, Javier; **PARDO**, Pilar; **PARÍS**, Inés y **ROQUERO**, Esperanza (2010): *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Madrid: Cátedra.
- AUMONT**, Jacques (1983): *Estética del Cine*. Buenos Aires: Paidós.
- AUMONT**, Jacques y **MARIE**, Michel (2006): *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca.
- AZUAR**, Rafael (1987): *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*. Alicante: Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert".
- BAGET HERMS**, J.M. (1993): *Historia de la TV en España, 1956-1975*. Barcelona: Feed Back Ediciones.
- BAIZ QUEVEDO**, Frank (1993): *La ventana imposible: una mirada al guion de cine*. Caracas: Fundarte.
- BAIZ QUEVEDO**, Frank (2004): *Del papel a la luz: personaje literario y personaje fílmico, en El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Baiz Quevedo Frank (Ed.). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional y Comala.com.
- BAJTIN**, Mijail (1985): *Estética de la creación verbal. El problema de los géneros discursivos*. México: Siglo XXI.
- BAJTIN**, Mijail (1991): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BALAZS**, Bela (1952): *Theory of the film (character and growth of a new art)*. London: Dennis Dobson LTD.
- BALASZ**, Bela (1978): *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAL**, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BARBERO**, Jesús (1999): *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- BARDAJÍ**, J. y **GÓMEZ**, S. (2004): *La gestión de la creatividad en televisión: el caso de Globo Media*. Pamplona: Eunsa.
- BAREA**, Pedro (1994): *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. Madrid: El País-Aguilar.
- BARTHES**, Ronald. (cd.) (1974): *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, Col. Comunicaciones.
- BARTHES**, Roland; **GREIMAS**, A. J. y **ECO**, Umberto (1988): *Análisis estructural del relato*. México: Ed. Premia.
- BAZIN**, Andre (1966): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

- BELTRÁN ALMERÍA**, Luis (1992): *Palabras transparentes: La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- BENTLEY**, Eric (1982): *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- BETTETINI**, Gianfranco (1975): *Cine: lengua y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BETTETINI**, Gianfranco (1996): *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- BIGNELL**, Jonathan (2004): *An Introduction to Television Studies*. Oxon: Psychology Press.
- BLACKER**, Irwin R. (1993): *Guía del escritor de cine y televisión*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- BOBES NAVES**, María del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BOOTH**, Wayne (1961): *The rethoric of fiction*. Chicago: The university of Chicago press.
- BORDWELL**, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wiscosin: The University of Wiscosin Press.
- BORDWELL**, David (1995): *El significado del film*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL**, David; **STAIGER**, Janet y **THOMPSON**, Kristin (1997): *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BORDWELL**, David y **THOMPSON**, Kristin (1995): *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Paidós comunicación 68 cine.
- BOTREL**, Jean François (1974): *La novela por entregas: mitad de creación y consumo*. Madrid: Castalia.
- BOURDIEU**, Pierre (1997): *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- BRADY**, Ben y **LEE**, Lance (1988): *The understructure of writing for film and television*. Austin: University of Texas Press.
- BRENES**, Carmen Sofía (1992): *Fundamentos del guion audiovisual*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- BUÑUEL**, Luis (2000): *Mi último suspiro*. Barcelona: Nuevas ediciones de bolsillo.
- BUONANNO**, M. (1999): *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- BUTLER**, Jeremy G. (2002): *Televisión: critical methods and applications*. Londres: Lawrence Elrbaum Associates.
- CAMPBELL**, Joseph (1972): *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CAPILLA**, Antoni y Solé, Jordi (1999): *Telemanía: las 500 mejores series de tv de nuestra vida*. Barcelona: Salvat Editores.
- CARMONA**, Ramón (2010): *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Catedra (Colección: Signo e imagen).
- CARRIÈRE**, Jean-Claude y **BONITZER**, Pascal (1992): *Práctica del guion cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CARRIÈRE**, Jean-Claude (1997): *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CASCAJOSA VIRINO**, Concepción (2006): *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CASETTI**, Francesco y **DI CHIO**, Federico (1998): *Como analizar un film*. Barcelona : Paidós.
- CASETTI**, Francesco (1999): *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- CASTAGNINO**, Raúl H. (1979): *El análisis literario*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- CASTILLA DEL PINO**, Carlos (1989): *La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje*. En Teoría del personaje de CASTILLA DEL PINO, Carlos (Comp.). Alianza editorial. Madrid. Págs. 97-120.
- CHATMAN**, Seymour (2013): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: RBA Editores.

- CHION**, Michel (1988): *Como se escribe un guion*. Madrid: Cátedra,
- CHION**, Michel (1993): *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- CHION**, Michel (1999): *El sonido: Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.
- CHIRBES**, R. (2007): *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- CIMENT**, Michel (1988): *Billy & Joe: Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Editorial Plot.
- COMPARATO**, Doc. (1988): *El guion*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE (IORTV).
- COMPARATO**, Doc. (1992): *De la creación al guion*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE (IORTV).
- COOK**, David A. (2004): *A history of narrative film*. New York: W.W.Norton.
- CREEBER**, G. (ed.) (2008): *The television genre book*. Londres : British Film Institute.
- CUCCA**, Antoine (1980): *L'écriture du scénario*. París : Editions Dujarric.
- CUCCA**, Antoine y **FOTI**, Paola (2001): *La création des personnages*. París: Editions Dujarric.
- DE LA TORRE**, Toni (2016): *Historia de las series*. Barcelona: Roca Editorial.
- DEL PINO**, C. y **PARDO**, A. (2008): *Estándares de producción de dramedias familiares en España*, en MEDINA, Mercedes (ed.) *Series de televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano*. Madrid: EIUNSA.
- DEL REY DEL VAL**, Pedro (2002): *Montaje, una profesión de cine*. Barcelona: Ariel Cine.
- DÍAZ**, Lorenzo (1995): *La televisión en España*. Madrid: Alianza editorial.
- DICK**, Bernard F. (1978): *Anatomy of film*. Nueva York: St. Martin's Press.
- DIEGO**, Patricia (2010): *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*. Pamplona: Eunsa.
- DÍEZ BORQUE**, José María. (1989): *Notas sobre la crítica del personaje en la comedia española del siglo de oro*, en Teoría del personaje de CASTILLA DEL PINO, Carlos (Comp.). Alianza Editorial. Madrid. Págs. 97-120.
- DUCROT**, Oswald y **TODOROV**, Tzvetan (1995): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- DYER**, Richard (2001): *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- ECO**, Humberto (1978): *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- ECO**, Humberto (1985): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- EGRI**, Lajos (1960): *The art of dramatic writing*. Nueva York: Simon & Schumster.
- EGRI**, Lajos (2009): *El arte de la escritura dramática para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Centro de estudios Cinematográficos. Universidad Nacional Autónoma de Mexico.
- EISENSTEIN**, Sergei (1999): *Métodos de montaje (1929) en La Forma del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- EISENSTEIN**, Sergei (1989): *Teoría y técnica cinematográficas*. Traducción en castellano de María de Quadras (2002) Madrid: Ediciones Rialp.
- FERNÁNDEZ DÍEZ**, Federico y **MARTÍNEZ ABADÍA**, José (1998): *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- FIELD**, Syd (1995): *El libro del guion*. Madrid: Plot.
- FONTANILLE**, J. (1989): *Les Espaces Subjectifs*. Paris: Hachette.
- FOSTER**, Edward Morgan (1927): *Aspect of the novel*. Harcourt Brace & Company. Nueva York. Traducido al castellano por LORENZO, G. (1990) Madrid: Debate.

- FOSTER**, Edward Morgan (2001): *Personajes Planos y Personajes Redondos*, en *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullá, ed. [compilador] Barcelona: Editorial Crítica.
- FRANCÉS**, Miquel y **LLORCA**, Germán (2012): *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA BENIO**, A. (1977): *Formación de la teoría literaria moderna*. Madrid: Cupsa Editorial.
- GARCÍA DE CASTRO**, Mario. (2002): *La Ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA JIMENEZ**, Jesús (1993): *Narrativa Fílmica*. Madrid: Cátedra.
- GARCIA LORENZO**, Luciano. (comp.) (1985): *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA-NOBLEJAS**, Juan José (1983): *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- GAUDREAU**, André (1988): *Du littéraire au filmique*. París : Librairie des Méridiens, Klincksieck.
- GAUDREAU**, André y **JOST**, François (2010): *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*. Barcelona: Paidós.
- GECA** (1999): *Anuario de la televisión 1999*. Madrid: GECA
- (2001): *Anuario de la televisión 2001*. Madrid: GECA.
- (2004): *Anuario de la televisión 2004*. Madrid: GECA.
- (2006): *Anuario de la televisión 2006*. Madrid: GECA.
- (2008): *Anuario de la televisión 2008*. Madrid: GECA.
- (2010): *Anuario de la televisión 2010*. Madrid: GECA.
- (2013): *Anuario de la televisión 2013*. Madrid: GECA.
- (2015): *Anuario de la televisión 2015*. Madrid: GECA.
- GENETTE**, Gérard (1989): *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GENETTE**, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ MARTÍNEZ**, Pedro y **GARCÍA GARCÍA**, Francisco (2011): *El guion en las series televisivas: formatos de ficción y presentación de Proyectos*. Madrid: Fragua.
- GÓMEZ TARÍN**, Francisco Javier (2001): *Guía para ver y analizar "Arrebato"*. Valencia: Nau Llibres y Octaedro.
- GONZÁLEZ REQUENA**, Jesús (1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- GONZALEZ REQUENA**, Jesús (1995): *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Madrid: Ed. Complutense.
- GREIMAS**, A. J. (1969): *Semántica estructural*. Madrid : Gredos.
- GREIMAS**, A. J. y **COURTÉS**, J. (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- HOBSON**, D. (2003): *Soap Operas*. London: Polity Press.
- JAKOBSON**, **TINIANOV**, **EICHENBAUM**, **BRIK**, **SHKLOVSKI** (1987): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México Siglo XXI.
- JENKINS**, H. (2008). *Cultura de la convergencia*. Barcelona: Paidós.
- JIMÉNEZ LOSANTOS**, Encarna y **SÁNCHEZ-BIOSCA**, Vicente (eds.) (1989): *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- JUNG**, Carl Gustav (2002): *Obra Completa volumen 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Editorial Trotta.

- KATZ**, Steven D. (1999): *Plano a plano: de la idea a la pantalla*. Madrid: Plot Ediciones.
- KATZ**, Steven D. (2000): *La Planificación de secuencias*. Madrid: Plot Ediciones.
- KAWIN**, Bruce (1992): *How movies work*. California: University of California Press.
- KING**, Stephen (2011): *Mientras escribo*. Madrid: DEBOLSILLO.
- KOLKER**, Robert (1999): *Film, Form, and Culture*. Londres: Routledge.
- KULECHOV**, Lev (1956): *Tratado de la realización cinematográfica*. Buenos Aires: Futuro.
- LACALLE**, Charo (2001): *El espectador televisivo: los programas de entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- LAWSON**, John Howard (1949): *Theory and technique of playwriting*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- LEMKE**, Jay (2004): *Critical Analysis across Media: Games, Franchises, and the New Cultural Order*. Valencia: First International Conference on CDA (Critical Discourse Analysis).
- LEVACO**, Ronald (1974): *Kuleshov on film: writings by Lev Kuleshov*. California: University of California Press
- Ley general de la comunicación audiovisual**. BOE nº 79 Ley 7 / 2010 de 31 de marzo de 2010.
- MAYORAL**, Marina (1990): *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura.
- MCKEE**, Robert (2002): *El Guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Editorial Alba.
- MCLUHAN**, Marshall (1996): *Comprender los Medios de Comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MEDINA LAVERON**, Mercedes (2001): *Valores de calidad para los nuevos modelos de tv, en Valores y medios de comunicación*. BENAVIDAS, Juan y FERNÁNDEZ, Elena (eds.) Madrid: Foro Complutense.
- METZ**, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.
- MITRY**, Jean (1978): *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- MITTELL**, Jason (2010): *Previously On: Prime Time Serials and the Mechanics of Memory*. En *Intermediality and Storytelling*. GRISHAKOVA, Marina y RYAN, Marie-Laure (Ed.). De Gruyter Berlin and New York. Págs. 78-98.
- MORIN**, Edgar (2001): *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- NEAL**, Stephen (1980): *Genre*. London: British film Institute.
- NEALE**, Steve y **KRUTNIK**, Frank (1990): *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge.
- NEWCOMB**, H. (1974): *TV: The Most Popular Art*. New York: Anchor.
- NEWCOMB**, H. M. (1993): *La Creación del drama televisivo*. En: JENSEN, L.B. y JANKOWSKI, N.W. (eds.) *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch Casa Editorial. Págs. 117-133.
- NIZNHY**, V. (1964): *Lecciones de cine de Eisenstein*. Barcelona: Seix Barral.
- ONAINDIA**, Mario (1996): *El guion clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- PALACIO ARRANZ**, Manuel (2001): *Historia de la Televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PAVIS**, Patrice (1983): *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PEARSON**, Roberta E. y **SIMPSON**, Philip (2001): *Critical dictionary film and television theory*. Londres y NY: Routledge.
- PEÑA ARDID**, Carmen (1992): *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra,
- PÉREZ RUFÍ**, José Patricio (2009): *Desmontando al protagonista del cine clásico*. Madrid: Quiasmo.
- PERKINS**, V. (1972): *Film as fil: Understanding and judging movies*. Baltimor: Penguin Books.
- PERKINS**, V. (1990): *El lenguaje del cine*. Madrid : Fundamentos.

- POUILLON**, Jean (1946): *Temps et récit*. Paris: Gallimard.
- PROPP**, Vladimir (1977): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- PROSPER RIBES**, José (1991): *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo Ceu.
- PROSPER RIBES**, José (2004): *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- PUDOVKIN**, Vsevolod (1956): *Argumento y montaje: bases de un film*. Buenos Aires: Futuro.
- RABIGER**, M. (1993): *Dirección de cine y video: técnica y estética*. Madrid: IORTV.
- REISZ**, K. (1966): *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.
- SALÓ**, Gloria (2003): *Qué es eso del formato. Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: Gedisa.
- SÁNCHEZ BIOSCA**, Vicente (1996): *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA**, Antonio (2001): *Estrategias del guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA**, Antonio (2002): *Guion de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel.
- SÁNCHEZ NORIEGA**, José Luis (2000): *De la Literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós (Comunicación. Cine).
- SÁNCHEZ NORIEGA**, José Luis (2002): *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ NORIEGA**, José Luis (2004): *Diccionario temático del cine*. Madrid: Cátedra.
- SAPERAS**, Enric (1998): *Manual básico de la teoría de la comunicación*. Barcelona: S.L. CIMS 97.
- SAUSSURE** Ferdinand (1959): *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library.
- SAVATER**, Fernando (1982): *Invitación a la ética*. Madrid: Anagrama.
- SEGER**, Linda (1993): *Arte de la adaptación: ficción y realidad en el cine*. Madrid: Editorial Rialp.
- SEGER**, Linda (2000): *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- SNYDER**, Blacke (2005): *Save the cat! the last book on screenwriting you'll ever need*. Saline, Michigan: McNaughton&Gunn,
- SORLIN**, P. (1996): *Cines europeos, sociedades europeas, 1945-1990*. Barcelona: Paidós.
- STAM**, Robert (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine (Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad)*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- SWAIN**, Dwight V. (1990): *Creating Characters: How to build story people*. Cincinnati: Writer's Digest Books.
- TACCA**, Oscar (1973): *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- THOMPSON**, Roy (2002): *El lenguaje del plano*. Madrid: IORTV.
- TRUFFAUT**, Françoise (1985): *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial.
- TUBAU**, Daniel (2007): *Las paradojas del guionista: reglas y excepciones en la práctica del guion*. Barcelona: Alba Editorial.
- TUBAU**, Daniel (2011): *El guion del siglo 21: el futuro de la narrativa en el mundo digital*. Barcelona: Alba Editorial.
- VACA BERDAYES**, Ricardo (1997): *Quién manda en el mando: comportamiento de los españoles ante la televisión*. Madrid: Visor.
- VALE**, Eugene (1989): *Técnicas del guion para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- VANOYE**, Francis (1979): *Recit écrit – recit filmique*. Paris: Cedic.

- VANOYE**, Francis (1996): *Guiones modelo, modelos de guion: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- VERTOV**, Dziga (1974): *El cine ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- VILCHES**, Lorenzo (1993): *La televisión: los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Piados.
- VOGLER**, Christopher (2000): *El viaje del escritor*. Madrid: Robinbook.
- VV. AA.** (1996): *Cómo se hizo Médico de familia*. Madrid: GECA.
- VV.AA.** (1999): **Món tv**. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/ Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- WOLTON**, Dominique (1995): *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*. Barcelona: Gedisa.
- ZUNZUNEGUI**, Santos (1989): *Pensar la imagen*. Bilbao: Cátedra (Colección: Signo e Imagen).

ARTÍCULOS

- ÁLVAREZ MONZONCILLO**, J. M. y **LÓPEZ VILLANUEVA**, J. (1999): *La producción de ficción en España: un cambio de ciclo*. Zer: revista de estudios de comunicación, nº 7.
- AUMONT**, Jacques (1983): *Le point de vue, en Enonciation et Cinéma*. Ecole des Hautes Etudes. Communications 38. Editions du Seuil, Paris. Págs. 3-29.
- AYUSO**, Elena (2013): *La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971)*. Index Comunicación, nº 3. Págs. 167-185
- BOBES NAVES**, María del Carmen (1986): *Retórica del personaje novelesco, en El personaje novelesco*. Coord. MAYORAL, Marina. Castilla: Estudios de literatura, nº 11. Págs. 37 – 56.
- BONET**, Laureano (2004): *La biblioteca folletinesca: Una tentación permanente*. Ínsula nº 693, septiembre.
- BUXÓ**, María José y **DE MIGUEL**, J.M. (eds.) (1999): *De la Investigación audiovisual: fotografía, cine, video, televisión*. Cuadernos A. Biblioteca Universitaria. Temas de Ciencias Sociales, nº 10. Barcelona.
- CASSETTI**, Francesco y **ODIN**, Roger (1990): *De la paléo- à la néo-télévision*. En Communications: Télévisions / mutations, Volumen 51, nº 1. Págs. 9-26.
- DAFONTE GÓMEZ**, A. (2010): *Reflexiones teóricas en torno al concepto de género y a las dificultades que plantea su aplicación en la investigación sobre contenidos televisivos*. En Communication and Society/ Comunicación y Sociedad, vol. XXIII, n. 1. Págs. 121-152.
- FERNÁNDEZ INSUELA**, Antonio (1995): *Acercamiento a una novela por entregas dieciochesca: Zumbas, de José de Santos Capuano*. Anales de Literatura Española, nº11. Págs. 117-127.
- HAMON**, Philippe (1977): *Pour un statut sémiologique du personnage*. En Poétique du récit. Editions du Seuil. Paris. Págs. 115 – 180.
- LEVIN**, Harry (1948): *Literature and Institution*. Acent, vol 6. Págs. 159 – 168.
- MARTÍNEZ RUBIO**, José (2011): *La novela de folletín en el siglo XXI: reminiscencia, parodia y deformación del siglo XIX*. Revista de estudios lingüísticos y literarios. Volumen 9, número 1. Universitat de València.
- ODIN**, Roger (2006): *Arte y estética en el campo del cine y la televisión. Enfoque semiopragmático*. En La puerta, nº 2. Págs. 130-139.

- OLSON SCOTT, R.** (1987): *Meta-television: Popular Postmodernism*. En *Critical Studies In Mass Communication* Vol. 4 , Iss. 3. Págs. 284-300.
- PAYRI, Blas y PRÓSPER, Josep** (2011): *Aplicación de la música para estructurar el montaje: fundidos y cadencias musicales en Desayuno con diamantes*. *Situ Arte*, nº 10. Enero - Junio 2011. Págs. 20 - 33
- PRÓSPER RIBES, Josep** (2013): *El sistema de continuidad: montaje y causalidad*. *Historia y Comunicación Social*. Vol. 18 Extra 1. Págs. 377-386.
- RYALL, Tom** (1975): *Teaching thought genre*. *Screen Education*, nº 17.
- VV. AA** (1984): *Adaptación de la mesa redonda de la 30ª edición del Festival de Cine de San Sebastián de 1982*. *Análisis*, nº 9.
- WILSON, Tony** (1993): *Audiences: Constructions of Sense, en Wilson, Watching Television: Hermeneutics, Reception and Popular Culture*. Polity Press. Cambridge. Págs. 71-103.

RECURSOS WEB

- 70 TECLAS:** Biblia y guion de la miniserie *Crematorio* (Consultado el 20 de septiembre de 2016) Disponible en: <http://70teclas.es/titulos/crematorio/>
- ÁGUILA ROJA:** Página web oficial (Consultado el 20 de noviembre de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/television/aguila-roja/>
- AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA:** Página web oficial (Consultado el 29 de noviembre de 2016) Disponible en: <http://neox.atresmedia.com/series/aqui-no-hay-quien-viva/>
- BARLOVENTO COMUNICACIONES:** Publicaciones. (Consultado el 3 de febrero de 2017) Disponible en: <http://www.barloventocomunicacion.es/publicaciones.html>
- ANÁLISIS TELEVISIVO 2016** (2 de enero de 2017) (Consultado el 3 de febrero de 2017) Disponible en: <http://www.barloventocomunicacion.es/blog/147-analisis-televisivo-2016.html>
- INFORME BARLOVENTO: EL CONSUMO TV** (22 de octubre de 2016) (Consultado el 3 de febrero de 2017) Disponible en: <http://www.barloventocomunicacion.es/blog/144-informe-barlovento-el-consumo-tv.html>
- INFORME BARLOVENTO: EL ZAPPING EN TV** (19 de septiembre de 2016) (Consultado el 17 de noviembre de 2016) Disponible en: <http://www.barloventocomunicacion.es/blog/139-informe-barlovento-el-zapping-en-tv.html>
- ANÁLISIS TELEVISIVO 2015** (2 de enero de 2016) (Consultado el 19 de noviembre de 2016) Disponible en: <http://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/analisis-televisivo-2015-Barlovento.pdf>
- ANÁLISIS TELEVISIVO 2014** (2 de enero de 2015) (Consultado el 19 de noviembre de 2016) Disponible en: <http://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/analisis-televisivo-2014-Barlovento.pdf>
- INFORME BARLOVENTO: DÍA DE MAYOR NÚMERO DE CONTACTOS EN LA HISTORIA DE LA TELEVISIÓN** (18 de noviembre de 2012) (consultado el 19 de noviembre de 2016) Disponible en: http://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/DIA_DE_MAYOR_N_CONTACTOS_CON_LA_TV_18.11.12.pdf
- ANÁLISIS TELEVISIVO 2014** (3 de enero de 2011) (Consultado el 19 de noviembre de 2016) Disponible en:

- [http://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/ANALISIS_TELEVISIVO_2011\[2\].pdf](http://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/ANALISIS_TELEVISIVO_2011[2].pdf)
- BFI.** (Consultado el 22 de abril de 2016). Disponible en: <http://www.bfi.org.uk/>
- BLOGUIONISTAS:** Base de datos de guiones. (Consultado el 20 de septiembre de 2016) Disponible en: <https://bloguionistas.wordpress.com/descargar-guiones/>
- BORDWELL, David.** "Take It from a Boomer: TV Will Break Your Heart." David Bordwell's Website on Cinema (9 de septiembre de 2010) (Consultado el 8 de septiembre de 2015) Disponible en: <http://www.davidbordwell.net/blog/?p=9977>
- CAMERA CAFÉ:** Página web oficial (Consultado el 10 de diciembre de 2016) Disponible en: <http://www.telecinco.es/cameracafe/>
- CERVANTES VIRTUAL:** biblioteca virtual sobre la historia y la crítica del cine español. (Consultado el 25 de mayo de 2016) Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/lgb/estudios.shtml>
- EL COMISARIO:** Página web oficial. (Consultado el 5 de octubre de 2016) Disponible en: <http://www.mitele.es/series-online/el-comisario/0000000001980/>
- CREMATORIO:** Página web oficial. (Consultada el 15 de septiembre de 2016) Disponible en: <http://www.movistarplus.es/crematorio>
- CUÉNTAME CÓMO PASÓ:** Página oficial (Consultado el 19 de octubre de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/television/cuentame/>
- CUÉNTAME UN CUENTO:** Página web oficial. (Consultado el 23 de septiembre de 2016) Disponible en: <http://www.antena3.com/series/cuentame-un-cuento/>
- CULTURA BASE:** Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Encuesta de hábitos y prácticas culturales (septiembre de 2015) (Consultado el 12 de abril de 2016). Disponible en: <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?M=t9/p9&O=culturabase&N=&L=0>
- DIALNET:** buscador de revistas científicas. (Consultado el 10 de diciembre de 2015) Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/>
- EGEDA:** Panorama audiovisual 2012. (2013) (Consultado el 15 de abril de 2016). Disponible en: http://www.egeda.es/documentos/PANORAMA_AUDIOVISUAL_2012.pdf
- ESPÍ, Sergio.** 'Cuéntame un cuento': violencia, sexo y oscuridad en una buena serie maltratada por A3. Periodista digital (11 de noviembre de 2014) (Consultado el 17 de noviembre de 2016) Disponible en: <http://www.periodistadigital.com/3segundos/periodismo/2014/11/11/cuentame-cuento-tres-creditos-antena3-serie.shtml>
- FAGO:** Página web oficial. (Consultada el 6 de septiembre de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/fago/>
- FERNÁNDEZ, Eduardo:** "El porqué del retraso de los horarios de televisión en España". El Mundo (07 de junio de 2016) (Consultado el 15 de septiembre de 2016) Disponible en: <http://www.elmundo.es/television/2016/06/07/5755c5c0ca4741d8738b465a.html>
- FERNÁNDEZ, Julián.** "Las nuevas series españolas descubren la fórmula del éxito". El Periódico (1 de junio de 2016) (Consultado el 21 de septiembre de 2016) Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/dominical/series-espanolas-mas-vistas-formula-exito-ministerio-tiempo-vis-embajada-5170668>
- GALSWORTHY, John** (1912): The Inn of Tranquillity: Studies and Essays. (Consultada el 15 de octubre de 2015) Disponible en: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/metabook?id=galse>

GÓMEZ, José; **SERRA**, Oriol y **LÓPEZ**, Tony. *Telecinco cumple 25 años: recordamos 25 series que han marcado su historia (Parte 1 y 2)* Formula Tv. (Jueves 5 de marzo de 2015 y sábado 7 de marzo de 2015) (Consultado el 16 de diciembre de 2016) Disponible en:

<http://www.formulatv.com/noticias/44269/telecinco-cumple-25-anos-recordamos-25-series-marcado-historia/>

<http://www.formulatv.com/noticias/44298/telecinco-cumple-25-anos-series-marcado-historia-parte-2/>

GURIDI, Luis. Página web oficial del director de Camera Café (Consultada el 11 de enero de 2017) Disponible en: <https://guridi.net/>

HERMOSO, Borja. Entrevista a Chirbes, autor de la novela “*Crematorio*”. El País. (7 de marzo de 2011) (Consultado el 3 de octubre de 2016) Disponible en:

http://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402_850215.html

HUNTLEY, Chris y **PHILIPS**, Melanie (1996): *Dramatica, a new theory of story*. California Screen System Incorporated. (Consultada el 24 de septiembre de 2015) Disponible en: <http://dramatica.com/theory/book>

IMDB: Base de datos películas y series (Consultado el 13 de enero de 2017) Disponible en: <http://www.imdb.com/>

----**Águila Roja** (Consultado el 20 de noviembre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt1381020/?ref_=nv_sr_1

----**Aquí no hay quien viva** (Consultado el 30 de noviembre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt0381733/?ref_=nv_sr_1

----**Camera Café** (Consultado el 9 de diciembre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt0481033/?ref_=nv_sr_4

----**El comisario**. (Consultado el 7 de octubre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt0198093/?ref_=nv_sr_2

----**Crematorio**. (Consultado el 17 de septiembre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt1661526/?ref_=nv_sr_1

----**Cuéntame cómo pasó** (Consultado el 1 de septiembre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt0302447/?ref_=nv_sr_1

----**Cuéntame un cuento**. (Consultado el 7 de septiembre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt2275451/?ref_=nv_sr_1

----**Fago**. (Consultado el 7 de septiembre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt1194476/?ref_=fn_al_tt_2

----**El Internado** (Consultado el 18 de octubre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt1024810/?ref_=nv_sr_1

----**Museo Coconut** (Consultado el 8 de enero de 2017) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt1807424/?ref_=nv_sr_1

----**Polseres vermelles** (Consultado el 23 de septiembre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt1698292/?ref_=nv_sr_1

----**Los Serrano** (Consultado el 14 de noviembre de 2016) Disponible en:

http://www.imdb.com/title/tt0362372/?ref_=nv_sr_1

EL INTERNADO: Página web oficial. (Consultado el 16 de octubre de 2016) Disponible en:

<http://www.antena3.com/series/el-internado/>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE: Anuario sobre cine año 2011 (2012) (Consultado el 17 de abril de 2016) Disponible en:

- <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/cdc/anos-anteriores/ano-2011.html>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE.** Base estadística: Encuestas de hábitos y prácticas culturales 2002 - 2015 (septiembre de 2015) (Consultado el 12 de abril de 2016). Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/ehc/portada.html>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE:** ICAA. (Consultado el 12 de abril de 2016). Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE:** Largometrajes españoles más vistos (2011) (Consultado el 17 de abril de 2016) Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/cdc/anos-anteriores/ano-2011/cine-peliculas-espaniolas.html>
- MUSEO COCONUT:** Página web oficial (Consultado el 7 de enero de 2016) Disponible en: <http://neox.atresmedia.com/series/museo-coconut/>
- MÚSICA DE ÁGUILA ROJA** (Consultado el 22 de noviembre de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/television/aguila-roja/musica/>
- LÓPEZ, Natxo.** El blog del guionista hastiado (Consultado el 13 de septiembre de 2015) Disponible en: <https://bloguionistas.wordpress.com/category/guionista-hastiado/>
- PALACIO ARRANZ, Manuel** (2007): Proyecto Media: televisión. Ministerio de Educación y Ciencia. (Consultada el 2 de noviembre de 2015) Disponible en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/television/index.html>
- POLSERES VERMELLES:** Página web oficial (Consultado el 22 de octubre de 2016) Disponible en: <http://www.ccma.cat/tv3/polseres-vermelles/>
- PREMIOS FOTOGRAMAS DE PLATA** (Consultado el 10 de enero de 2017) Disponible en: <http://www.fotogramas.es/Fotogramas-de-Plata>
- PREMIOS IRIS** (Consultado el 10 de enero de 2017) Disponible en: <https://www.academiav.es/premios/iris-reglamento/#.WK8ETDs1-Uk>
- PREMIOS ONDAS** (Consultado el 10 de enero de 2017) Disponible en: <http://www.premiosondas.com/>
- PREMIOS UNIÓN DE ACTORES** (Consultado el 10 de enero de 2017) Disponible en: <http://www.uniondeactores.com/premios>
- REDONDO, David.** “*Boom de ventas de series españolas en el extranjero*”. Cadena SER. (30 de marzo de 2014) (Consultado el 21 de septiembre de 2016) Disponible en: http://cadenaser.com/ser/2014/04/30/television/1398825326_850215.html
- RTVE:** *Que hay detrás de águila roja* (14 de junio de 2016) (Consultado el 13 de diciembre de 2016) Disponible en: <http://lab.rtve.es/las-claves/los-origenes-de-aguila-roja-2016-06-14/>
- SCRIPT O RAMA:** Base de datos de guiones. (Consultado el 15 de septiembre de 2016) Disponible en: <http://www.script-o-rama.com/table.shtml>
- LOS SERRANO:** Página web oficial (Consultada el 11 de noviembre de 2016) Disponible en: <http://www.mitele.es/series-online/los-serrano/0000000000188>
- SGAE:** Anuarios 1999 - 2016. (Consultado el 27 de abril de 2016) Disponible en: <http://www.anuariosgae.com/home.html>
- VERTELE.** “*Los vecinos de "Aquí no hay quien viva" se mudan a la calle "Atocha"* (29 de septiembre de 2009) (Consultado el 9 de enero de 2017) Disponible en: http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/vecinos-viva-mudan-calle-Atocha_0_737926202.html

VIDEOGRAFÍA

- ÁGUILA ROJA:** Capítulo 5x07 (1 de septiembre de 2013) (Consultado el 24 de noviembre de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/aguila-roja/aguila-roja-t5-capitulo-58/1869045/>
- ÁGUILA ROJA:** Otros capítulos (Consultado el 26 de noviembre de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/television/aguila-roja/capitulos-completos/>
- AQUÍ NO HAY QUIÉN VIVA:** Capítulo 3x08 (Consultado el 1 de diciembre de 2016) Disponible en: http://www.atresplayer.com/television/series/aqui-no-hay-quien-viva/temporada-3/capitulo-8-captulo-ra-sefamoso_2016100900822.html
- AQUÍ NO HAY QUIÉN VIVA:** Otros capítulos (Consultado el 4 de diciembre de 2016) Disponible en: <http://www.atresplayer.com/television/series/aqui-no-hay-quien-viva/>
- ARNAU BATALLER:** composición musical en Polseres Vermelles. En UIC, Barcelona (17 de julio de 2013) (Consultado el 14 de noviembre de 2016) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yTLDo4k4EtQ>
- CABECERA DE “CANCIÓN TRISTE DE HILL STREET”** (Consultado el 8 de octubre de 2016) Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=n_cu0T4fWXU&t=3s
- CAMERA CAFÉ:** Capitulo 1x03 (24 de julio de 2016) (Consultado el 12 de diciembre de 2016) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=s6iwNhsn8w&index=59&list=PLA4i7TacCjHAWGebPuyvhYuzDTG11Z5MV>
- CAMERA CAFÉ:** Otros capítulos (Consultado el 13 de diciembre de 2016) Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLA4i7TacCjHAWGebPuyvhYuzDTG11Z5MV>
- EL COMISARIO:** Capítulo 10x12 (Consultado el 7 de octubre de 2016) Disponible en: <http://www.mitele.es/series-online/el-comisario/57a9a5c0c915dad2288b47fe/player>
- CUÉNTAME CÓMO PASÓ:** Capítulo 192. (12 de noviembre de 2009) (Consultado el 29 de agosto de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t11-capitulo-192/627743/>
- CUÉNTAME CÓMO PASÓ:** Capítulo 210. (10 de febrero de 2011) (Consultado el 31 de agosto de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-12-capitulo-211/1013634/>
- CUÉNTAME CÓMO PASÓ:** Otros capítulos (Consultado el 30 de agosto de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/television/cuentame/temporadas/>
- CUÉNTAME UN CUENTO:** Capítulo 1: “Los tres cerditos” (Consultado el 26 de septiembre de 2016) Disponible en: http://www.atresplayer.com/television/series/cuentame-un-cuento/temporada-1/capitulo-1-los-trescerditos_2016101700614.html
- ESPAÑA EN SERIE.** Gonzalo Cabrera. Canal + (Movistar +) (2013) (Consultado el 14 de junio de 2015) Disponible en: <http://www.movistarplus.es/espanaenserie>
- FAGO:** Capítulo 1 (10 de marzo de 2008) (Consultado el 7 de septiembre de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/fago/fago-capitulo-1/382489/>
- FAGO:** Capítulo 2 (17 de marzo de 2008) (Consultado el 8 de septiembre de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/fago/fago-capitulo-2/383190/>
- FAGO:** Capítulo 3. (24 de marzo de 2008) (Consultado el 7 de septiembre de 2016) Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/fago/fago-capitulo-3/11353/>

EL INTERNADO: Capítulo 1 (Consultado el 18 de octubre de 2016) Disponible en:

http://www.atresplayer.com/television/series/el-internado/temporada-1/capitulo-1-los-monstruos-hacen-cosquillas_2012022700645.html

EL INTERNADO: Otros capítulos. (Consultado el 20 de octubre de 2016) Disponible en:

<http://www.atresplayer.com/television/series/el-internado/>

MUSEO COCONUT: Capítulo 1x02 (Consultado el 10 de enero de 2017) Disponible en:

http://www.atresplayer.com/television/series/museo-coconut/temporada-1/capitulo-2-oso-lago-cascada_2012031200441.html

MUSEO COCONUT: Otros capítulos (Consultado el 12 de enero de 2017) Disponible en:

<http://www.atresplayer.com/television/series/museo-coconut/>

POLSERES VERMELLES: Capítulo 8. (13 de noviembre de 2015) (Consultado el 24 de octubre de 2016)

Disponible en: <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/polseres-vermelles-capitol-8/video/3412330/>

POLSERES VERMELLES: Otros capítulos (Consultado el 26 de octubre de 2016) Disponible en:

<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/polseres-vermelles/>

LOS SERRANO: Último capítulo, 147 (Consultado el 15 de noviembre de 2016) Disponible en:

<http://www.mitele.es/series-online/los-serrano/000000000188/temporadas-y-episodios/8/7>

LOS SERRANO: Otros capítulos (Consultado el 17 de noviembre de 2016) Disponible en:

<http://www.mitele.es/series-online/los-serrano/000000000188/temporadas-y-episodios>

FOTOGRAFÍAS

Las fotografías utilizadas en el trabajo han sido cedidas por las productoras de las series o capturadas de los capítulos que aparecen en las webs oficiales citadas de cada serie.

ANEXOS

ANEXO I:

**LISTADO SERIES
DE TELEVISIÓN**

I.1 MINISERIES

Año	Cadena	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
700 Euros: Diario secreto de una callgirl					-Thriller.
2009	Antena 3	16	60 min.	17,3%	
B Bajo sospecha					-Antología. -El nexa común es el protagonista.
2015 - 2016	Antena 3	18	70 min.	17,5%	
		2 temporadas			
C Carlos, Rey Emperador					-Histórica. -Precuela de la película La corona partida de TVE.
2015 - 2016	TVE (La 1)	17	70-80 min.	11,7%	
El Caso: crónica de sucesos					-Antología. Hechos reales. -Se había previsto una segunda temporada que finalmente no verá la luz.
2016	TVE (La 1)	13	70 min.	10%	
Círculo rojo					
2007	Antena 3	12	80 min.	12,8%	
El corazón del océano					-Aventuras.
2014	Antena 3	6	70 min.	13,2%	
Crematorio					-Fue el cuarto espacio más visto en la televisión de pago.
2011 - 2012	Canal+ / La Sexta	8	48 min.	5,7%	
Cuéntame un cuento					-Antología. -Adaptación de cuentos tradicionales de una forma oscura y violenta.
2014	Antena 3	5	80 min.	12,7%	
D Desaparecida					
2007 - 2008	TVE (La 1)	13	90 min.	15,7%	
Desenlace					-Antología. -Violencia, misterio, terror.
2002	Antena 3	7 emitidos (13 en total)	60 min.		
F Fago					-Hechos reales.
2008	TVE (La 1)	3	77 min.	19%	
H Hay que vivir					-Antología. -Dramas sociales. -Hechos reales.
2007	TVE (La 1)	5	50 min.		
Hermanos					
2014	Tele 5	6	75 min.	13,5%	
La huella del crimen					-Antología -Secuela de la serie homónima de 1985. -Hechos reales.
2009 - 2010	TVE (La 1)	3	70 min.		

	Año	Cadena	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
K	Karabudjan					-Policíaca.
	2010	Antena 3	6	70 min.	11%	
M	Mi gitana					-Bio Pic
	2012	Tele 5	3	75 min.	19,6%	
N	Los nuestros					-En principio se ha confirmado una segunda temporada prevista para junio de 2016 (no emitida). -Antología: El nexo entre las temporadas serán los protagonistas.
	2015 - ¿?	Tele 5	3 1 temporada + 1 confirmada	75 min.	19,6%	
P	Padre coraje					-Hechos reales. -Emitidos en días consecutivos.
	2005	Antena 3	3	100 min.	29%	
	El pantano					-Se grabaron 8 capítulos, adelantando el final. -Cancelada.
	2003	Antena 3	3 emitidos (en principio 13)	70 min.	15%	
	Películas para no dormir					-Antología. -Secuela de Historias para no dormir de Chicho Ibáñez Serrador. -Terror. -Directores famosos: Alex de la Iglesia, Enrique Urbizo, Jaime Balagueró, etc.
	2007 / 2009	Tele 5	2 emitidos en 2007 y 6 en 2009	76-90 min.	15%	
	Punta Escarlata					-Misterio.
	2011	Tele 5	12	90 min.	12,8%	
S	La sonata del silencio					
	2016	TVE (La 1)	9	70 min.	10,3%	
T	El Tiempo entre costuras					-Mejor estreno de una ficción de Antena 3 en 12 años.
	2013 - 2014	Antena 3	11	70 min.	25,5%	
V	Victor Ros					-Antología: El nexo es el protagonista.
	2015 – presente	TVE (La 1)	14 2 temporadas	70 min.	11,6%	
	Vientos de agua					-Cancelada. -A pesar de su baja audiencia fue la serie más vendida en DVD en 2006.
	2006	Tele 5	4 emitidos (13 en total)	72 min.	13%	

I.2 SERIES DE LARGA DURACIÓN

I.2.1 DRAMÁTICAS

Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
90 – 60 – 90: Diario secreto de una adolescente						-No renueva.
2009	Antena 3	1	8	100 min.	13,5%	
A	Abogados					-Drama profesional. -Cancelada.
2001	Tele 5	1	5 emitidos (11 en total)	60 min.	12%	
Acusados						-Suspense / policiaco.
2009-2010	Tele 5	2	26	75-90 min.	13,4%	
Al filo de la ley						-No renueva
2005	TVE (La 1)	1	13	65 min.	17%	
Ángel o demonio						-Fantasía.
2011	Tele 5	2	22	90 min.	10,8%	
Antivicio						-Policíaca. -Cancelada.
2000	Antena 3	1	5 emitidos (13 en total)	80 min.		
Las aventuras del Capitán Alatriste						-Fue una superproducción. -Cancelada por su baja audiencia
2015	Tele5	1	13	70 min.	7,1%	
B	El barco					-Ciencia ficción.
2011 - 2013	Antena 3	3	43	75-90 min.	17,3%	
C	Cazadores de hombres					-Policíaca. -No renueva.
2008	Antena 3	1	8	75 min.	10%	
La chica de ayer						-Ciencia ficción, policiaca. -No renueva.
2009	Antena 3	1	8	80 min.	14,8%	
Código fuego						-Drama profesionales. -No se emiten todos los capítulos.
2003	Antena 3	1	8	60 min.	19%	
El comisario						-Policíaca, procedimental.
1999 - 2009	Tele 5	12	191	70 min.	24,2%	
Cuenta atrás						
2007 - 2008	Cuatro	2	29	50-60 min.	9,4%	
D	La dársena de poniente					-Melodrama. -No renueva.
2006- 2007	TVE (La 1)	1	20	50 min.	12,9%	
Dime que me quieres						- No renueva tras caer en picado la audiencia.
2001	Antena 3	1	13	50-60 min.	18%	
El don de Alba						-Fantasía. -No renueva.
2013	Tele 5	1	12	70 min.	9,2%	

	Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
	Dreamland						-Musical.
	2014	Cuatro	1	8	60 min.	9,2%	-Cancelada.
E	La embajada						-No renueva.
	2016	Antena 3	1	11	70 min.	15,9%	
F	Frágiles						-Drama médico.
	2012 - 2013	Tele 5	2	16	70 min.	12,1%	
	La fuga						-Incluida en la Wit list del MIPTV.
	2012	Tele 5	1	12	80 min.	11,3%	-No renueva.
G	Génesis: En la mente del asesino						
	2006 - 2007	Cuatro	2	13	50 min.	5,4%	
	Gran Hotel						-Drama histórico, misterio
	2011 - 2013	Antena 3	3	39	80 min.	15,2%	
	Gran reserva						
	2010 - 2013	TVE (La 1)	3	42	70 min.	17,4%	
	El grupo						-Relegada al late night.
	2000 - 2001	Tele 5	1	11	70 min.		
	Guante blanco						-Policíaca.
	2008	TVE (La 1)	1	3 emitidos (8 en total)	60-90 min.	11,2%	-Cancelada. -Emisión en la web.
H	Hay alguien ahí						-Terror, misterio.
	2009 - 2010	Cuatro	2	26	74 min.	8,2%	
	Herederos						-Reposición en la sobremesa.
	2007 - 2009	TVE (La 1)	3	37	50 min.	14%	
	Hispania, la leyenda						-Pensada para ser miniserie.
	2010-2012	Antena 3	3	20	60 min.	17%	
	Homicidios						-Relegada al late night tras CSI.
	2011	Tele 5	1	13	70 min.	12,8%	
	Hospital central						-De las más longevas de la tv española.
	2000 - 2012	Tele 5	20	300	80 min.	24%	
I	Imperium						-Spin off de Hispania.
	2012	Antena 3	1	6 emitidos (en principio 13)	60 min.	9,1%	-Cancelada.
	El Internado						-Misterio, juvenil.
	2007 - 2010	Antena 3	7	71	75 min.	19,9%	
	Isabel						-Drama histórico.
	2012 - 2014	TVE (La 1)	3	39	60-70 min.	17,3%	
L	La ley y la vida						
	2001	TVE (La 1)	1	15	50 min.		
	Lobos						-Policíaca.
	2005	Antena 3	1	5 emitidos (13 en total)	50 min.	15%	-Cancelada.

Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
Un lugar en el mundo						-Cancelada.
2003	Antena 3	1	5 emitidos (13 en total)	50 min.	16%	
Luna, el misterio de Calenda						-Misterio, terror.
2012 - 2013	Antena 3	2	20	75 min.	14,4%	
M Mar de plástico						-Suspense. -Iba a ser una miniserie de 13 capítulos.
2015 - 2016	Antena 3	2	21	75 min.	19%	
Mesa para cinco						-Cancelada.
2006	La sexta	1	6 emitidos (en principio 22)	60 min.	1,5%	
El ministerio del tiempo						-Ciencia ficción, aventuras.
2015 - presente	TVE (La 1)	2 (+1)	21 (+13)	70 min.	7,1%	
Mi teniente						-Cancelada.
2001	TVE (La 1)	1	5	60 min.	16,7%	
MIR						-Spin off de Hospital central . -Los últimos 7 capítulos emitidos solo en la web
2007 - 2008	Tele 5	2	26	60 min.	17,2%	
Los misterios de Laura						-Versión americana. -Cancelada por los malos resultados (12% share en la 3ª)
2009 - 2014	TVE (La 1)	3	32	80 min.	14,9%	
Motivos personales						-Buena acogida de crítica y público.
2005	Tele 5	2	26	80 min.	26%	
N Una nueva vida						-Primer spin off de Hospital Central . -Cancelada.
2003	Tele 5	1	4 emitidos	70 min.	12,8%	
P Un paso adelante						-Serie española más internacional. -Vendida a 54 países.
2002 - 2005	Antena 3	6	84	80 min.	21,4%	
Piratas						-Cancelada por su alto coste y poca audiencia.
2011	Tele 5	1	8	90 min.	11,9%	
Plan América						-TVE tenía previsto recuperarla para La 2, pero no fue así.
2008	TVE (La 1)	1	3 emitidos (6 en total)	90 min.	9,9%	
Policías, en el corazón de la calle						
2000 - 2003	Antena 3	6	83	60 min.		
Polseres vermelles (Pulseras rojas)						-Drama hospitalario. -Comprada por Spielberg para hacer la versión americana.
2011 - ¿?	TV3 / Antena 3	2 (+4 previstas)	28 (12-8-2013)	42 min.	13,2% (en A3)	

Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
El porvenir es largo						-Serial de sobremesa (22%) trasladado a prime time donde se hundió. -Cancelada.
2009	TVE (La 1)	1	3 emitidos (66 previstos)	50 min.	5,7%	
El Príncipe						
2014 - 2015	Tele 5	2	31 + especiales	75 min.	24,3%	
Los protegidos						-Ciencia ficción, fantasía.
2010 - 2012	Antena 3	3	41	80 min.	15,1%	
Q	Quart, el hombre de Roma					-Cancelada.
2007	Antena 3	1	6 emitidos (13 previstos)	70 min.	11,4%	
R	Rabia					-Inicialmente iba a ser emitida en Tele 5.
2015	Cuatro	1	8	90 min.	8%	
Raquel busca su sitio						-Muy buena acogida por lo que la temporada se prorrogó en 13 capítulos más. -No renueva.
2000	TVE (La 1)	1	25	75 min.		
Refugiados						-Colaboración con la BBC.
2015	La Sexta	1	8	50 min.	7,9%	
RIS científica						-Drama policial, procedimental. -Adaptación de CSI. -Cancelada.
2007	Tele 5	1	13	50 min.	15%	
S	Sin identidad					
2014-2015	Antena 3	2	23	80 min.	17,3%	
Sin tetas no hay paraíso						-Se planteó una cuarta temporada que no llegó a rodarse.
2008 - 2009	Tele 5	3	43	70 min.	21,5%	
T	Tierra de lobos					-Western.
2010 - 2014	Tele 5	3	42	70 min.	14,6%	
Toledo, cruce de destinos						-No renovó por sus malas audiencias.
2012	Antena 3	1	13	70 min.	12,4%	
U	UCO: Unidad Central Operativa					-Spin off de la miniserie Desaparecida . -Procedimental.
2008 - 2009	TVE (La 1)	1	3 emitidos (13 en total)	60 min.	12,2%	
V	Vélvét					-Melodrama.
2014 - 2016	Antena 3	4	55	70 min.	20,1%	
Vis a Vis						
2015 - 2016	Antena 3	2	24	75 min.	17%	

I.2.2 DRAMEDIAS

Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
18, RDC						-Fracasó en prime time y se trasladó a la sobremesa.
2008 - 2009	Antena 3	1	22 emitidos (1 sin emitir)	60 min.	10,3%	
Los 80						-Cancelada.
2004	Tele 5		6 emitidos	90 min.	22,2%	
A	Águila roja					-Aventuras.
2009 - 2016	TVE (La1)	9	116	75-95 min.	21,05%	
Ana y los siete						-No se pudieron emitir los último 5 episodios.
2002 - 2005	TVE (La 1)	5	91	70 min.	29,4%	
B	Bienvenidos al Lolita					-No renueva.
2014	Antena 3	1	8	75 min.	14%	
C	Cuéntame cómo pasó					
2001 - presente	TVE (La 1)	17 (+2)	310 (+38) (19/05/16)	60-90 min.	28,3%	
El chiringuito de Pepe						-No renueva.
2014 - 2016	Tele 5	2	26	75 min.	21,2%	
D	De repente los Gómez					-Sólo se emiten en Tele 5 los dos primeros
2009	Tele 5	1	11	80 min.	10%	
Doctor Mateo						
2009 - 2011	Antena 3	5	54	80 min.	14,6%	
F	Familia					-La segunda temporada nunca se hizo.
2013	Tele 5	1	8	70 min.	12,5%	
Física o química						
2008 - 2001	Antena 3	7	77	80 min.	15,5%	
H	Los hombres de Paco					
2005 - 2010	Antena 3	9	117	80 min.	18,9%	
L	LEX					
2008	Antena 3	2	16	50 min.	12,8%	
M	Mujeres					-Muy premiada.
2006	TVE (La 2)	1	13	60 min.	5,4%	
P	Pelotas					-No renueva.
2009 - 2010	TVE (La 1)	2	24	60 min.	11%	
S	Los Serrano					-El programa más visto en 2004.
2003 - 2008	Tele 5	8	147	70-80 min.	28,5%	
El síndrome de Ulises						
2007 - 2008	Antena 3	3	26	70 min.	14,4%	
V	La vida de Rita					-Cancelada.
2003	TVE (La 1)	1	5 emitidos (13 previstos)	50 min.	14,2%	
Vive cantando						-Musical.
2013 - 2014	Antena 3	2	25	70-85 min.	13,7%	

I.2.3 COMEDIAS

Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
A Allí abajo						
2015 - presente	Antena 3	2 (+1)	28	75 min.	20,5%	
A medias						
2002	Antena 3	1	10	45 min.	14,7%	
Anclados						
2015	Tele 5	1	8	60 min.	18,9%	-Cancelada.
A tortas con la vida						
2005 - 2006	Antena 3	2	28	60- 80 min.	16,8%	-Cancelada por su bajada de audiencia. De un 20% a un 14%.
A ver si llego						
2009	Tele 5	1	6 emitidos (13 en total)	60 min.	12,6%	-Cancelada.
Abierto 24 h						
2000 - 2001	Antena 3	2	40	35 min.	22, 8%	-Fue renombrada en la segunda temporada como 24h.
Academia de baile Gloria						
2001	TVE (La 1)	1	17	50 min.	23,6%	
Ácaros						
2006 - 2007	Cuatro	1	26	10 min.	6,8%	-Emitida justo en el access de House . -Cancelada.
Agente 700						
2001	TVE (La 1)	1	7 emitidos (13 en total)	30 min.	2001	
Aida						
2005 - 2014	Tele 5	10	237	55-65 min.	23,7%	-En la 6ª temporada la protagonista, Aida, abandonó la serie.
¡Ala... Dina!						
2000 - 2002	TVE (La 1)	3	69	30 / 75 min.	22,3%	-La última temporada amplió la duración de los capítulos y cambió de protagonista.
Algo que celebrar						
2015	Antena 3	1	8 emitidos (+5 no rodados)	70 min.	14,2%	-Cancelada.
Aquí no hay quien viva						
2003 - 2006	Antena 3	5	90	75 min.	33,6%	-La serie más exitosa. Ha llegado a un 43,5% de cuota de pantalla.
Aquí Paz y después Gloria						
2015	Tele %	1	8	70 min.	10, 9%	-Cancelada.
B Bicho malo (nunca muere)						
2009	Neox	1	63	30 min.	4%	-Sketches. -Ficción propia para los segundos canales en la TDT.

Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
El botones Sacarino						
2000 - 2001	TVE (La 1)	1	8	55 min.	14%	
BuenAgente						
2011	La Sexta	2	19	55 min.	5,5%	
Buscando el Norte						
2016	Antena 3	1	8	75 min.	15,3%	-Cancelada.
B&B: De Boca en Boca						
2014 - 2015	Tele 5	2	29	70 min.	13,4%	
C Cámara Café						
2005 - 2009	Tele 5	4	530	60 min.	20,7%	-Sketches. -Emisión diaria en el Access prime time.
Casi perfectos						
2004 - 2005	Antena 3	2	19	70 min.	21,6%	
Cheers						
2011	Tele 5	1	13 emitidos (26 previstos)	28 min.	12,8%	-Adaptación de la serie norteamericana. -Cancelada tras 7 capítulos emitidos.
Las chicas de oro						
2010	TVE (La 1)	1	25	50 min.	14,7%	-Adaptación de la serie norteamericana. -No renueva.
Un chupete para ella						
2000 -2001	Antena 3	2	27	60 min.	16,1%	
Ciudad K						
2010 - 2011	TVE (La 2)	1	15	25 min.	1%	-Sketches.
Como el perro y el gato						
2007	TVE (La 1)	1	4 emitidos	50 min.	11%	-Cancelada.
Con dos tacones						
2006	TVE (La 1)	1	11	60 min.	11,3%	-Cancelada.
Con el culo al aire						
2012 - 2014	Antena 3	3	42	75 min.	15,9%	-Cancelada por su bajada de audiencia.
Corta-T						
2005 - 2006	Cuatro	1	9	30 min.		-Comedia juvenil. -Cancelada.
Cuestión de sexo						
2007 - 2009	Cuatro	3	38	50 min.	8,4%	-Los últimos 6 episodios desplazados al late night.
D Diez en Ibiza						
2004	TVE (La1)	1	11	80 min.	15,3%	-No renueva.
Divinos						
2006	Antena 3	1	4	70 min.	12%	-Cancelada.
E Eil@s						
2009	Antena 3	1	1 emitido (7 en total)	20 min.	5,5%	-Sketches. -Cancelada. -Se emitió en la web de la cadena.

Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
Escenas de matrimonio						-Sketches. -En 2009 se cambian todos los personajes. -Finalmente es cancelada.
2007 - 2008	Tele 5	3	600	30-40 min.	21,4%	
2009 - 2010		1			10%	
Ellas y el sexo débil						-Basada en series norteamericanas para mujeres como Sexo en Nueva York . -Cancelada.
2006	Antena 3	1	3 emitidos	90 min.	11,3%	
Esposados						-Spin in de Escenas de matrimonio . -Cancelada.
2013	Tele 5	1	7 emitidos	60 min.	6,5%	
Eva y kolegas						-Tira diaria y un especial los sábados de 50 min.
2008	Neox	1	30	10 min.		
F La familia Mata						
2007 - 2009	Antena 3	3	36	70-80 min.	14,8%	
Fenómenos						-Cancelada.
2012-2013	Antena 3	1	9 emitidos (13 previstos)	80 min.	12,7%	
Fibrilando						-Spin in de Cámara Café . -Cancelada.
2009	Tele 5	1	8	60 min.	11,9%	
Fuera de control						
2006	TVE (La 1)	1	12	50 min.	19,2%	
Fuera de lugar						-Cancelada.
2008	TVE (La 1)	1	2 emitidos (11 previstos)	50 min.	11%	
G Generación D.F						
2008	Antena 3	1	8	25 min.	13%	
Gominolas						-El mejor estreno de una ficción nacional de Cuatro (17,1%). -Cancelada.
2007	Cuatro	1	8 (1 inédito)	30-45 min.	10,2%	
Gym Tony						-Sketches. -Tira diaria en el access prime time.
2014 -2016	Cuatro	4	373	30-55 min.	4%	
H Hermanos y detectives						-Comedia policiaca.
2007 - 2009	Tele 5	2	26	60 min.	16,8%	
El hombre de tu vida						-Comedia romántica. -No renueva.
2016	TVE (La 1)	1	8	50 min.	9,6%	

Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
I Impares						-Sketches.
2008 - 2010	Antena 3 / Neox	2	71	30 min.	7%	-En el access de Antena 3 y luego en el late night de Neox. -75 protagonistas.
Impares Premium						-Spin off de Impares .
2010-2011	Neox	1	10	30 min.		-Cancelada.
El inquilino						-No renueva.
2004	Antena 3	1	13	60 min.	21,3%	
La isla de los nominados						-Tira diaria en el Access prime time.
2010	Cuatro	1	31	43 min.	5,6%	
J Jacinto Durante, representante						
2000	TVE (La 1)	1	13	50 min.	16,6%	
Javier ya no vive solo						
2002 - 2003	Tele 5	2	26	40 min.	17%	
L La que se avecina						
2007 - presente	Tele 5	10	128	90 min.	20%	
M Maneras de sobrevivir						
2005	Tele 5	1	13	50 min.	15%	
Manolo y Benito Corporeison						-Continuación de la serie Manos a la obra .
2006 - 2007	Antena 3	1	12	70-80 min.	17,2%	
Manolito Gafotas						
2004	Antena 3	1	13	60 min.	21,1%	
Mis adorables vecinos						-Tras su bajada de audiencia se cambia al late night. -Sin final definido.
2004 - 2006	Antena 3	4	62	90 min.	23%	
Moncloa, ¿Dígame?						-En el access de Siete vidas .
2001	Tele 5	1	13	20 min.	17%	
El mundo de Chema						-Cancelada
2006	Cuatro	1	11	30 min.	5%	
Museo Coconut						-Sufrió un parón de dos años entre la segunda y la tercera temporada.
2010 - 2014	Neox	3	33	25 min.	2,5%	
O Olmos y Robles						-Comedia de detectives.
2015 - ¿?	TVE (La 1)	2	18	70-80 min.	12,5%	
P Paco y Veva						-Comedia musical. -Caída estrepitosa de audiencia. -Cancelada.
2004	TVE (La 1)	2	18	70 min.	16,7%	
Padres						-Tira diaria en access.
2009 - 2010	Antena 3	1	40	15 min.	9,6%	

Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones
Papá						-En principio para el prime time, al final se emite en late night. -Cancelada.
2001	Antena 3	1	5 emitidos (13 pactados)	60 min.	9%	
Paraiso						-Serie estival.
2000 - 2003	TVE (La 1)	4	42	60 min.		
Parejología 3x2						-Retitulada como Cuñados (2012). -Versión de Escenas de matrimonio. -Sketches.
2011	Tele 5	2	12	45 min.	7,1%	
Plaza de España						-Cancelada.
2011	TVE (La 1)	1	12 (18 pactados)	30 min.	13,9	
Plutón BRB Nero						-Serie de Alex de la Iglesia. -Ciencia ficción.
2008 - 2009	TVE (La 2)	2	26	30 min.	2,7%	
Psicodrivng						-Microserie de Sketches. -Para la tarde de Nitro, a pesar de su mal resultado pasó al Late night de La Sexta.
2012 - 2013	Nitro / La Sexta	2	10	10 min.	2,1%	
Q	Los Quién					
	2011	Antena 3	1	13	50 min.	
R	Robles, investigador privado					
	2000 -2001	TVE (La 1)	1	4 emitidos (13 en total)	50 min.	
S	¿Se puede?					-Sketches.
	2004	TVE (La 1)	1	13	50 min.	
Señoras que ...						-Sketches.
	2012 - 2013	Neox	1	13	30 min.	
Sexo en Chueca						-Nació como una webserie pero pasó al segundo canal de Tele 5 reconvertida en sitcom. -Episodios web de 3 minutos.
	2009 - 2010	La Siete	2	20	30 min.	
Siete días al desnudo						
	2005 - 2006	Cuatro	1	8	50 min.	
Siete vidas						
	1999 - 2006	Tele 5	15	204	50-60 min.	

Año	Cadena	Temporadas	Nº de capítulos	Duración	Share	Observaciones	
Los simuladores						-Remake de una serie argentina	
2006 - 2007	Cuatro	2	17	45-55 min.	6,1%		
Stamos okupa2							
2012	TVE (La 1)	1	24	60 min.	4%		
Super Charly						-Cancelada.	
2010	Tele 5	1	5	70 min.	9,2%		
T	Tirando a dar						-Cancelada. -El último capítulo nunca se emitió.
	2006	Tele 5	1	5	50 min.	11,9%	
V	Vida loca						
	2011	Tele 5	1	20	25 min.	11,5%	

LO QUE ESTÁ POR VENIR

PENDIENTES DE ESTRENO

TVE	lfamily. Pelu-Quería. El final del camino. Servir y Proteger.
ANTENA 3	La Templanza. Apaches: Serie dramática. La sonrisa de las mariposas. Pulsaciones. La Catedral del Mar: Miniserie. El incidente. Fortunata y Jacinta.
TELE 5	La verdad. Lo que escondían sus ojos: Miniserie. Ella es tu padre. Sé quién eres. El padre Caín: Miniserie.

ANEXO II:

**ENTREVISTAS A
PROFESIONALES**

Entrevista a Alberto Macías Guionista.

“Hay una inevitabilidad en los acontecimientos, que el espectador piense que va a ocurrir, pero al mismo tiempo dárselo de una manera inesperada, no del modo que él piensa que va a ocurrir”.

A la hora de crear un personaje, ¿desde dónde se parte? ¿Cómo os inventáis la serie?

Lo primero es la historia, yo creo que lo importante es que tengas una historia, y a partir de ahí buscas personajes que te sirvan para contar esa historia, que están en función de ella. Unos van llamando a otros. En una serie no puedes tener personajes para una serie de televisión con un arco de evolución que no se cierre como en una película, en televisión tiene que ser más amplio, que pueda aguantar muchos capítulos. En una Sit Com los personajes suelen evolucionar muy poco, siempre vuelven al punto de partida. Eso es lo que espera el espectador como por ejemplo Ted Danso en “Cheers”, que es un seductor, por mucho que se enamore siempre vuelve a ese punto de partida. En las series de dramedia españolas de larga duración, los personajes evolucionan por temporadas. Es una evolución de trece o catorce capítulos dependiendo de lo que dure la temporada. A la hora de hacerlo pues hay muchas influencias. Hay experiencias propias, hay aportaciones de otras personas como el propio actor, hay influencia de otras series... Lo que a mí no me gusta es que algunas series copian a otras series, por lo que el principio de verosimilitud del personaje, que el personaje sea real, el referente no es la realidad sino otra serie. Lo de acudir a experiencias propias es para que el espectador vea lo que les ocurre como una realidad plausible, que los sentimientos se puedan identificar. Si a una persona le ocurre algo, como puede ser perder un hijo, lo que ocurra no es porque seas guionista, sino que responda a la reacción que una persona normal pueda tener.

En un capítulo especial de “Cuéntame...”, Imanol Arias hablaba de cómo había construido él el personaje de Antonio Alcántara y los matices que le había dado a la hora de expresarse. ¿Cuánto hay del guionista y cuánto del actor en un personaje?

-Yo creo que los personajes, a partir de una segunda o una tercera temporada empiezan a ser ya no tanto hijos tuyos como guionista sino hijos tuyos, del actor y del director que también les da forma. Los actores ponen muchas cosas, de su personalidad, aunque estén interpretando. Imanol, por ejemplo pone cosas de su padre. Y luego su manera de defender el personaje. Ahí actores que tú les propones por ejemplo lo de la ludopatía y hay otros que se resisten, otros no. Por ejemplo, Imanol es mucho más maleable a entrar en zonas de riesgo.

Siguiendo con los personajes, en “Cuéntame...” considero que los personajes que más evolución tienen son los papeles femeninos ¿No sé si estaré en lo cierto?

Por el momento histórico yo creo que los que tienen que recorrer más son las mujeres y los jóvenes. Los hombres, por lo menos los que dibujamos, no estaban en la oposición al régimen, salvo Toni que si que tiene una gran evolución, Carlos porque lógicamente crece con la serie. Pero las mujeres es que tienen un camino por recorrer, independizarse de los hombres, conseguir una estabilidad profesional independientemente del marido, los derechos que iban adquiriendo poco a poco. Inés nace antes de que se empiece a dar ese cambio en la sociedad y va siempre como un poco a destiempo, por eso es un personaje que está en una especie de frustración permanente.

¿Cómo se afrontó la vuelta de Inés y el cambio de actriz para el personaje?

Creo que el cambio de actriz fue asumido bastante bien por los espectadores. Irene Visedo quiso cerrar un ciclo y decidió no volver a la serie. Entonces nosotros lo asumimos y la mandamos a Argentina. La vuelta se da porque en la temporada doce pensamos que debíamos plantear el tema de las drogas, que estaba empezando en aquel momento. La primera opción fue hacerlo con un chico, pero Toni tiene unas características que era muy difícil hacerlo caer en algún tipo de adicción, tampoco Carlos porque todavía era muy joven, sin embargo Inés sí. Inés tenía el perfil. Valía la pena el riesgo de hacerla volver, aunque se sustituyera a la actriz y no forzar a otro personaje a hacer algo que no le pega.

Aparte de asumir que los personajes han de tener una evolución más prolongada en el tiempo en las ficciones televisivas ¿qué otras diferencias encuentras entre las ficciones de televisión y las películas de cine?

Fundamentalmente tienes limitaciones de producción. En el cine tienes decorados más abiertos y la televisión está condicionada por lo que son los decorados estables de la serie. En Cuéntame se trabajaba con un 70% de decorado estable y un 30% de localizaciones exteriores, y esto ya te condiciona. Además, también la recepción. Las televisiones cada vez son más grandes, con mayor calidad de imagen, en HD, y también las distracciones. Estas cenando, hablando, te llaman al teléfono, y con todos estos factores tienes que jugar. Has de tener en cuenta que la atención del espectador no está al 100% como en una sala de cine y tienes que valorarlo. Y luego, evidentemente, en el cine tienes una estructura cerrada y en la televisión está abierta y no sabes cuánto tienes para contar la historia. En una serie trabajamos con tramas de largo recorrido, que pueden desarrollarse en esos 13 capítulos o al menos en cuatro o cinco, una trama río. Luego hay tramas autoconclusivas.

¿Cómo se estructura una temporada?

Depende, la temporada pasada cuando contamos el cáncer de Mercedes, se desarrolló en seis episodios. Hay como unas etapas, nosotros nos documentamos sobre cómo es el proceso y lo que hicimos fue plantear esos pasos en 4 ó 5 capítulos que eran autoconclusivos. En una serie diaria es más fácil, porque en teoría evoluciona de cinco en cinco, los cinco episodios semanales, y las tramas las vas superponiendo de manera que nunca vayan a la par. En una serie como "Cuéntame..." no es así. Tú sabes lo que vas a desarrollar, sabes los golpes importantes y de cada uno de ellos haces una trama.

¿Se utiliza algún mecanismo para llevar el ritmo de la ficción?

Nosotros somos de otra escuela. No utilizamos herramientas por que sí. Es más una cuestión de intuición, de saber contar las cosas. El mecanismo básico es el ritmo y el manejo de la elipsis. El ritmo es cómo vas dejando ver los elementos clave de la historia, que ocultas, que dejas intuir, el camino por donde llevas al espectador para que él piense que puede ir por ahí y darle un giro. Para mí, todo acontecimiento dramático debe ser inesperado e inevitable, eso es fundamental. Hay una inevitabilidad en los acontecimientos, que el espectador piense que va a ocurrir, pero al mismo tiempo dárselo de una manera inesperada, no del modo que él piensa que va a ocurrir. Ese es el oficio que tienes tú para saber ir llevando al espectador hacia un sitio concreto. Además, el personaje te va guiando por donde tiene que ir, es ir creando obstáculos a sus intenciones, pero no como si rellenaras una plantilla, porque si no se hace previsible la historia, no hay sorpresa.

¿Cómo planteáis temas más delicados como por ejemplo el papel que jugaba la Iglesia en aquella época?

Sobre la marcha, fue una decisión del productor tratar este tema desde personajes distintos, distintos tipos de curas. Primero con Fernando Fernán Gómez, luego con cura obrero y cuando este se fue ya no queríamos repetir. Pero no hay ninguna intención más allá de querer contar una realidad de aquellos años.

¿Habéis recibido alguna crítica en relación a alguna trama o algún tema que se haya tocado a lo largo de estos años?

Siempre recibes alguna carta incendiaria, lees foros... pero nada más allá de eso. La cadena nunca ha puesto impedimentos, ni con un gobierno ni con otro. Mostraron algo de preocupación cuando en el año 63 había unos personajes que eran etarras y en la serie se contaba una visión... se contaba algo que era real que la izquierda no entendía ETA como se entiende ahora, era un movimiento contra el régimen, y podía dar la impresión que mostrábamos una imagen de ETA demasiado complaciente. Esto se habló y es que "Cuéntame..." tiene una ventaja y es que tiene una voz desde el presente, que es la de Carlos adulto. Entonces Carlos Adulto puede explicar esa actitud, justificar la trama y ponerla en situación.

¿De dónde nace la idea de poner a Carlos como el narrador?

La idea original nace del productor, Miguel Ángel Bernardeau. Miguel Ángel tiene la edad de Carlos adulto y su intención era contar su infancia, en principio en Valencia. La Valencia de aquella época no era la de ahora y en Madrid pasaban más cosas por eso se llevo a Madrid la acción. Por eso como en un principio había esa mirada de alguien concreto hacia el pasado, pues es la mirada de Miguel Ángel. También el precedente de "Aquellos maravillosos años" pues estaba presente. Es un recurso que estaba bien y podía permitir esa justificación de cosas que estaban ocurriendo, para traer al presente cosas del pasado.

¿Qué opinas sobre el panorama actual de la ficción para la televisión en España?

Ha habido como tres momentos importantes para la ficción. El primero es el nacimiento de las privadas, la afirmación de que se puede hacer otro tipo de ficción diferente a la de TVE que es más tipo cinematográfico. En los 90 nace Farmacia de Guardia y fue el modelo, al hilo de ella nacen otras series como Canguros, series donde empezamos muchos guionistas. En esos años había mucha demanda, sobretodo porque las ficciones nacionales funcionan mejor que las americanas. Hay otro segundo golpe que llega con Médico de Familia que abre el campo de las dramedias familiares. Le siguen después las series profesionales como Periodistas o Policías y en 2001 nace Cuéntame que es un nuevo giro, el de la serie de época. A partir de ahí se empiezan a arriesgar con series como Amar en tiempos revueltos, La Señora, La República y todavía más allá nos vamos con Águila roja que es otro nuevo golpe, la serie de capa y espada más que de época. Ahora estamos buscando nuevos modelos. Yo creo que la producción va a parar en estos años, vamos a notar un frenazo porque no hay financiación y esto provoca una reacción en cadena, no sólo en tele pública sino también en la privada. Las televisiones privadas han apostado mucho por la ficción y ya veremos cómo responde. De todas formas, aunque no lo parezca, la ficción española no se fija tanto en el modelo norteamericano. Sí se ven cosas que quieren copiar, pero hay cosas en las que no se puede competir. El otro día estuvimos con unos alemanes y estaban fascinados de que nosotros tuviéramos tanta variedad de series, allí sólo hacen género policíaco. La comedia yo creo que está volviendo con fuerza ahora, por ejemplo, Con el culo al aire. Yo creo que quizás la época de crisis hace que la gente desee un producto de más diversión.

¿Crees que en España se podrá hacer productos más innovadores?

Una cosa es la intención, que por supuesto que está. Ahora salvo Canal +, has de tener en cuenta cuanta gente al final verá ese producto. Tu puedes planteárselo a la cadena, pero al final los productos acaban siendo más innovadores en la propuesta que lo que acaban siendo porque hay miedo a hacer una gran inversión y que no resulte.

¿Qué implica para ti que una serie tenga éxito?

Estamos ante un cambio generacional que ya no consume la televisión de forma tradicional, lo hace a través de internet. Hay muchas cosas que están confluyendo. A Ramón Campos, cuando estrenó Gran Hotel, le mande un mensaje diciéndolo “fenomenal las audiencias del estreno” y él me contesta y me dice: “sí, pero lo mejor es que hemos sido trending topic”. El ya no estaba valorando solo las audiencias, sino lo que se habla de la serie. Ayer se estrenó Luna, el misterio de Calenda, ha ido bien de audiencia, pero ha recibido críticas sobre los guiones, eso es lo que están mirando. La serie se va a ver si generamos de que hablar, porque es una manera de socializar. Hay una anécdota muy divertida del Festival de Málaga. Estaba Robert De Niro grabando una película en Málaga, y a la salida del hotel había un montón de chicas gritando “¡Rober, Rober!”. De repente sale por detrás Miguel Ángel Muñoz y le dice lo siento no es a ti es a mí. Y era por su personaje de Un paso adelante. Si a Robert De Niro le quitan el protagonismo un personaje de una serie eso es lo realmente importante, lo que buscan ahora mismo las productoras, un fenómeno viral.

Entrevista a Eduardo Ladrón de Guevara. Director de Guión y creador de “Cuéntame”.

“A mí me parece que es requisito sin equanum encontrar un final perfecto, redondo, para esta serie. Por eso me parecería lamentable, me parece tristísimo que la serie acabase abruptamente por culpa de una decisión de la administración”.

Como empezáis a plantear una temporada.

Antes de ponernos a escribir nosotros tenemos un equipo de documentación que nos hace una guía sobre los hechos históricos más importantes que vamos a abarcar. Esta es una serie que sin el telón histórico no se podría hacer y desde luego sin un buen departamento de documentación, tampoco.

¿Cuánto tiempo de preproducción necesitáis?

Ellos están todo el rato trabajando. Cuando yo tengo todo el material es cuando me pongo a trabajar.

¿Cuál es el proceso y cuánto tarda en tener completo el guión de un capítulo?

Yo llevo en esto pues toda la vida, casi toda la vida, entonces todo es relativo. Depende de la rapidez con la que te pidan los guiones. El proceso ya sabes cual es: primero me reúno con un equipo, que ahora ya es más pequeño, de guion; discutimos lo que es el arco narrativo de la temporada, inventamos una historia, es decir hacemos el story-line en base a este telón de fondo histórico. Cuando eso ya lo tenemos claro empezamos a inventar historias. Lo de escribir el guión es la última fase, que claro es la que a mí más me gusta. Pero antes hay una fase muy árida que es la de inventar historias, partimos del documento histórico, pero hay que inventar historias.

Al principio, yo escribir el primer guión, ya sabes cuál es la historia, escribí el primer guión, no lo quería nadie y se tardaron ocho años en que Televisión Española que había dicho que no siempre dijera que sí. Pues eso fue muy fácil, yo tenía claro que quería contar el tardo franquismo, los años a partir del 68. Creí que debía arrancarse con un hecho memorable, fijate tú en qué país vivíamos, como era el éxito de Masiel en Eurovisión, que eso fue “el gran acontecimiento” en una España tan mediocre como en la que vivíamos. A partir de ese momento dije bueno, esto se acabará, la serie tiene que terminarse con la muerte de Franco. La cosa era bastante fácil, pero el problema era que muerto Franco y esta serie convertida en el éxito que se convirtió que fue un éxito referencial, pues el productor dijo adelante, hay que seguir, y aquí nos encontramos 14 temporadas después, ya se ha hecho enfermo y cada vez es más difícil escribirlo sobretodo porque muchos temas ya se han tocado. Retomando lo de escribir un capítulo, pues al principio es fácil, sobre todo al principio de la temporada. Esta temporada va a tener unos 22 capítulos, de 22 a 25 capítulos. Los primeros son muy fáciles de escribirlos sobre todo porque antes de empezar a rodar arrancamos con seis o siete capítulos escritos. Cada vez es más difícil contar historias porque ya hemos contado todo y porque claro la historia cada vez se acerca más, el pasado casi llega al presente, lo que tenía de nostalgia se va perdiendo. Aun así, cada temporada nos inventamos una trama que tenga mucha fuerza. Este año, el cáncer de mama de Mercedes, o la ludopatía de otro personaje...

¿Esta trama principal aguanta los 22 capítulos de la temporada?

No, lo que hacemos es que esa gran trama la iniciamos a mitad de temporada y la concluimos con el último capítulo.

Retomando lo que comentaba antes sobre que el final de “Cuéntame” en un principio era la muerte de Franco, y que cada vez se va acercando más al presente ¿Tenéis alguna fecha límite?

A estas alturas yo ya no lo sé. Yo pensé que con la muerte de Franco; me imagine, y así lo dije, esto tiene que acabar con la transición, en el momento que se hacen las primeras elecciones democráticas, tampoco; ahora, quizás, el momento natural de concluir la serie sería con la llegada del PSOE al poder que también fue un cambio, pero tampoco sé si eso va a ser posible con la que está cayendo, no sé cómo va a caer eso en los que mandan, digo en la administración. Yo creo que esto lo va a decidir al final la audiencia. Me parece un milagro que una serie haya durado 14 temporadas. Yo estoy escribiendo en este momento el capítulo 148 y digo, ¿cómo es posible? Yo hice una serie hace muchos años que se llamaba “Farmacia de guardia” que se hicieron 52 capítulos, bueno, imposible de superar y mira ahora.

¿Da respeto enfrentarse acabar bien una serie que es referente en la televisión de España? ¿Tiene miedo de que el final no sea satisfactorio para la audiencia?

A mí me parece que es requisito sin equanum encontrar un final perfecto, redondo, para esta serie. Por eso me parecería lamentable, me parece tristísimo que la serie acabase abruptamente por culpa de una decisión de la administración. Espero que no sea así, y que aun tengamos tiempo de decir telón, telón final, con coherencia, porque nos hemos dejado media vida en esto y la verdad es que le hemos puesto cariño y mucho esfuerzo.

A la hora de plantear una ficción para televisión, ¿piensa que es más complicado debido a las necesidades de consumo y de producción? ¿Se ve condicionado el proceso de creación?

Muchísimo. Creo que antes no te he terminado de contestar a lo que tardamos en escribir un guión. Al principio de temporada hay tiempo de sobra, después la cuestión es la siguiente. Un capítulo se tarda en grabar 8 ó 9 días, pero se emite cada 7 días. De tal manera si al principio de temporada hay 5 ó 6 capítulos grabados llegamos perfectamente, pero según transcurren las semanas llega un momento que tenemos que escribir a todo correr. Si hay que escribir un capítulo en día y medio pues hay que escribirlo. Eso no es lo mejor, ya te digo el proceso es largo hay que saber de qué va a tratar el capítulo, después tienes que hacer una escaleta y una sinopsis, luego hay que dialogarlo, secuenciarlo y si hay que rodar hay que rodar y si hay que escribir un capítulo en día y medio pues... afortunadamente eso ha sido alguna excepción. Pero si muchas veces he escrito un capítulo en 4 ó 5 días para casi 50 minutos y eso es una barbaridad, son casi largometrajes.

A la hora de plantear el episodio, los giros, etc. ¿influye que televisión española ya no tiene publicidad?

No, eso es exactamente igual. Entre otras cosas porque si el programador respetase los cortes nosotros diríamos, bueno un buen momento para terminar el bloque antes de ir a publicidad es el gran emocionante, el del cuchillo de psicosis, pero es que nosotros podemos decir “corte para publicidad” en ese momento y en televisión lo cortan de otra manera.

Al ser la audiencia de la televisión más dispersa. ¿Qué elementos para mantener la atención del espectador utilizan, si utilizan alguno?

Tengo que confesarte que con este equipo lo hago como lo he hecho toda mi vida. Es escribir... Yo procedo del teatro, entonces no me he dejado influir nunca nada por estas cuestiones: esto tiene que acabar aquí, tiene que tratar de esto, hay que tocar esta trama... en absoluto yo sé perfectamente antes de ponerme a escribir de que va a tratar y cómo hay que tratarlo y no me preocupa otra cuestión. Además, no he tenido nunca un problema ni en la productora ni en la cadena. Lo que sí se es que va de la familia Alcántara, que esto tiene unos protagonistas y no me puedo sacar de la manga otro protagonista. Y además también sé que las grandes tramas de los personajes que no son ni Mercedes ni Antonio, esas grandes tramas interesan en la medida que afecten a Antonio y a Mercedes. Por ejemplo, la drogadicción de Inés, bueno uno se mete en esto porque afecta al matrimonio. Esta es la directriz básica de la serie. Esto es muy cómodo.

Pero yo recuerdo que hace muchos años que, en una serie, no te voy a decir el nombre, ni la productora, hace muchos años en una serie que hice de mucho éxito, me pidieron en una reunión los ejecutivos de una cadena que apareciese en los capítulos un niño con síndrome de Down, porque ellos consideraban que un niño con síndrome de Down aumentaría la audiencia. Claro, me negué a hacerlo porque me lo podía permitir, pero habrá otros que no. Y me parece una falta de respeto. Esto, esto es un negocio descarnado.

¿Ha cambiado mucho “Cuéntame” desde aquella primera idea que se quedo en un cajón 8 años?

Sí, mucho. Mira, ésta serie para empezar se modifica el título. Primero se llama “Nuestro ayer”, después “Así fuimos”, luego “La España que fue” ... y bueno después, yo no sé por qué se concluyó que fuera “Cuéntame”, pero eso fue muchísimo después. En principio, el primer capítulo que yo escribir duraba 25 minutos. Eran capítulos de media hora. Y era la misma historia, pero en media hora, con una madre, una abuela y tres niños. Fundamentalmente los niños tenían que ver mucho, y siguen teniendo que ver, con las aventuras de “Guillermo Brown”, la autora es una inglesa que escribió una serie de libros, muchos, no sé si 40, que se llamaban “Las aventuras de Guillermo” en la Inglaterra de los años 20’ y había unos niños muy traviesos. Esos tres niños que salían en “Cuéntame”, que tenían 7 años para 8 cuando empezó la serie salen un poco de aquella lectura mía de juventud. A mí me marcaron mucho y sí que es cierto que a la hora de crearlos sí que pensé en esos niños que eran Guillermo Brown, El Rojo, Violeta Isabel... estos son en gran medida los personajes que aparecen en “Cuéntame”.

Y cambian muchas más cosas. Cuando pienso que esta serie ya no se va a hacer, años después me llama Miguel Ángel Bernardeau, que es el productor y el marido de Ana Duato. Me llama y me dice, “oye, que ya se va a hacer “y casi de un día para otro se tuvo que cambiar la duración del capítulo y es implica cambiar la estructura y modificar los personajes. Por ejemplo, yo diseñe el personaje de Mercedes, hasta última hora, para Adriana Ozores no para Ana Duato. Ana Duato ni siquiera se pensó jamás que pudiera hacer el papel, nunca. Yo siempre lo pensé para Adriana Ozores, que lo hubiera hecho muy bien y además quería hacerlo lo que pasó es que no aceptaba firmar más de 13 capítulos. Después pues nada, sobre la marcha se metió a Ana Duato. En una segunda versión que yo hago es una sobrina, un papel secundario. En vista de que Adriano no lo hace es cuando se piensa en Ana Duato que es la que había hecho con Imanol además una Tv movie sobre Severo Ochoa. Afortunadamente lo hizo Ana, que está impecable. Lo que pasa es que una de las cosas que a mí me echaba para atrás es que Ana... mira yo he vivido muchos años en Noruega y claro, ver a Ana Duato es ver a una mujer de Oslo y es que

no había mujeres así en España. Primero no existían mujeres tan altas y además no existían mujeres así de rubias. Esas solo las veías en Oslo o en Moscú... pero no en España. Eso costó un poco de trabajo mentalizarnos y ahora estamos encantados, Ana es una actriz estupenda, formidable, fantástica...

Con el tiempo ha habido más cambios. Por ejemplo, los actores se cansan y tenemos personajes que han desaparecido como Irene Visedo que hacía de Inés y ha sido sustituida. Y no sé si ha habido algún caso más. Bueno Enrique San Francisco lo dejó, Tony Leblanc estaba muy mayor, Emma Penella lo dejó también, bueno no es que lo dejó se moría. Como anécdota te contaré, cuando la contratamos ella sabía que su personaje se moría, pero cuando iba llegando la fecha no quería morirse y fue terrible porque no lo aceptaba.

Cuando hablé con Alberto Macías me comentó que el personaje más adecuado para vivir toda la historia de las drogas era Inés. ¿Cómo se enfrentaron al cambio de actriz en el personaje de Inés?

Fue un riesgo enorme. Nosotros hemos tenido tres tramas que han estado a punto de matarnos, digo al equipo de guión y especialmente a mí como responsable. El primero fue la trama de Antonio Alcántara con la ludopatía. Eso resultó una incomodidad enorme para Imanol, no lo veía claro. Afortunadamente la audiencia respondió muy bien. Lo segundo fue la adicción de Inés, eso fue durísimo porque teníamos todos mucho miedo, pero sobre todo los actores. Los actores son personas más inseguras porque son los que dan la cara, los que más y mejor conocen al personaje que interpretan y además la actriz que lo encarnaba era nueva. El perfil del personaje es ese, una mujer insegura en busca de cosas, correspondía a una persona que se puede quedar enganchada de la droga. Luego teníamos el gran problema de la actriz. Ella aceptó esa trama y lo hizo muy bien, fue un éxito. Por último, el gran problema es el del cáncer de Mercedes. Mira como fue esto que en nosotros en la biblia que entregamos antes de escribir la temporada, que es además el primer contacto que tiene con el story-line los actores, en la biblia no se contempla el cáncer de Mercedes en ningún momento. Lo que sucede es que según el transcurso del tiempo, según íbamos rodando nos dimos cuenta que esa temporada carecía de una gran trama, no había una gran trama como la de la adicción de Inés, no había una gran trama como la de la ludopatía de Antonio, no había una gran trama como la ruina de Antonio Alcántara con construcciones Nueva York y entonces nos planteamos el cáncer de mama. Pero claro, era una trama muy complicada y antes de ponernos a escribir estábamos abajo y yo llamé a Ana Duato y le dije, necesito que vengas para hablar de este problema. Se presentó con Miguel Ángel Bernardeau y yo le dije, el problema es que tu personaje va a tener cáncer y además se le van a amputar un pecho, se hizo un silencio que fue un momento pero se hizo eterno, y Ana nos miró y dijo, perfecto, adelante. Según fuimos escribiendo capítulos, claro el cáncer no es una broma y si a una persona le amputan un pecho pues tampoco, porque estamos hablando de una amputación hace veintitantos años que no es como ahora. Ahora a una mujer tiene esa enfermedad y le pasa esto sale con el pecho implantado, pero entonces no era así. Nos hemos documentado hasta la saciedad. Según nos íbamos acercando al momento de la amputación, con mucho temor, estábamos pendientes de cómo iba a reaccionar la audiencia. La cosa fue tan así que recuerdo que en plató, en una lectura de guión, María Galiana vaticinó que esto iba a ser el fin de "Cuéntame", se apostó una serie de jamones con el equipo y yo todavía estoy esperando el mío... pero cumplió y llevó jamones. Afortunadamente la serie ha ido muy bien, casi mejor que nunca teniendo en cuenta la cantidad de años que lleva en antena. Este año ha sido bestial. Es que después de tantos años y tantas cadenas y una audiencia tan segmentada esto es un milagro.

Y para usted ¿Cuál es la razón de este éxito?

Hay varias razones. No es falsa modestia te lo aseguro, pero es posible, yo estoy seguro que los guiones son buenos, muchos son buenos. Pero yo creo que lo que explica realmente el éxito es que en esta serie no hay malos actores, incluso hay magníficos interpretes, excepcionales interpretes. Yo soy muy aficionado a la música y sobre todo a la ópera, todo mi dinero me lo gasto en la ópera por todo el mundo, y todavía estoy por ver una mezzosoprano que suelte un gallo, quizás algún resbalón de algún bailarín, pero estoy harto de ver actores que desafinan, son horribles. Los actores malos deberían estar prohibidos son capaces de cargarse cualquier cosa. En “Cuéntame” no hay actores malos, incluso hay actores excepcionales. Y yo creo que esta es una de las razones fundamentales del éxito. Imanol y Ana son magníficos y yo creo que todos incluidos los secundarios.

Luego otra de las cosas que explica el éxito es que la gente mayor que vivió esa época que reflejamos pues les entra nostalgia por ver lo que fue su juventud, y la gente joven que no supo lo que era aquello pues se encuentra con un cuadro inimaginable de lo que fue el tardofranquismo, lo que es vivir con falta de libertad. Los que habéis nacido más tarde no os hacéis idea lo que es vivir en un régimen autoritario, no tenéis ni idea. Vivir en un sistema democrático, aun con toda la mierda que tenemos encima, es otra cosa. La nostalgia para los que se ven retratados. La sorpresa para los que no conocieron aquello y la interpretación que es sobresaliente. Luego hay otros elementos como el director de fotografía, los decorados... una de las cosas curiosas son los decorados, son minúsculos, se rueda con gran angular, pero lo espectacular es la ambientación, cuando entras a la casa te va a aparecer la casa de tus abuelos y la cocina... ha sido un prodigio de fidelidad a todo el entorno, en ese sentido es todo un acierto. A perdona y los tres niños. Es muy difícil que los tres niños sean tan buenos. Uno era un poco más mayor y quería estudiar una carrera y se fue. Estos dos que quedan, que son muy buenos estudiantes y creo que ya están empezando una carrera, eran unos niños y eran fantásticos sobre todo Ricardo, el que hace de Carlitos es un niño fantástico.

¿Cómo logran ese nivel de identificación de la audiencia con los personajes?

Todos tenemos un padre o un abuelo... uno, uno nunca escribe de sí mismo, sobre todo cuando se dedica profesionalmente a escribir ya no escribe de sí mismo. Pero sí retrata las cosas que ha oído o visto. Por qué sale Pueblo en “Cuéntame”, pues porque entre otros muchos periódicos es donde yo trabajé y es un periódico especial. Por qué Toni es detenido por rojo, pues porque yo me pasé una temporada en la cárcel por rojo, como conocía ese ambiente y conocía el ambiente de los interrogatorios... pero no es que hable de mi, hablo de lo que he visto. Todo eso ayuda a que la audiencia se identifique más con la historia, que sea más real. Pero por edad soy el único que vivió aquellas historias.

¿Cuál es el germen, el punto de partida a la hora de crear un nuevo personaje?

El punto de partida, bueno antes de ponerse a escribir uno tiene una idea de lo que quiere construir. Quiero contar la España de los famosos 60', en el 68 pasan muchas cosas no es sólo que Masiel gane Eurovisión, es que el hombre está a punto de llegar a la luna, es que Fraga decreta el primer estado de excepción, estalla el mayo francés... para mí el 68 fue un año crucial, y para todos los jóvenes. Descubrimos que París es la libertad, que las relaciones de pareja en Europa no tienen nada que ver con las que vivimos en España, descubrimos que la gente se divorcia... Yo me marche en el 68, por eso te decía que quería escribir eso, porque tenía una enemistad enorme con el franquismo y primero me fui a Londres. Llegue en noviembre y hacía un frío que pelaba y sin hablar

nada inglés, allí vi la primera minifalda. Ahora todas las chicas vais con minifalda, pero cuando un españolito llegaba a Londres de esta España de espanto y veías las chicas, feas o guapas, yo creo que eran bastante feas, pero de larguísimas piernas y con minifalda decías esto es la gloria. Las librerías estaban llenas de libros que yo aquí no sabía de su existencia y una música fantástica que aquí no llegaba... Todo eso es lo que yo quise contar cuando Miguel Ángel Bernardeau me dijo que quería hacer una serie de los años finales de la década de los 60'. Es la serie que todo el mundo quiere escribir, sobre todo la gente de mi generación. Ese fue el gran motor y a partir de ahí el franquismo tenía que salir, y la represión y la libertad.

En cuanto a los personajes, para mí los que más evolucionan, los que más recorrido tienen, quizás también por el momento que es, son los papeles femeninos. Su ruptura con el entorno es mucho más llamativa. Ellas rompen con aquella ortopedia del tedio, para todas el cambio fue enorme. Todas ellas son mujeres idílicas y esto claro que tiene mucho de ficción. Mercedes es muy emprendedora y no trabajan, son ellas empresarias, pero esto es sobre todo problemas de producción, lo lógico sería que clara u otro personaje trabajara en una oficina y así sacar otros personajes, pero no estamos en Estados Unidos, hacemos lo que podemos.

Me gustaría hablar sobre el personaje de Carlos como narrador de la historia. ¿Por qué este personaje?

Eso fue desde el principio. Cuando se diseña la serie se diseña siempre con un narrador, un personaje que aparezca con su voz en off, es decir un testigo. Es el testigo de la historia. Había por entonces una serie americana que se llamaba "Aquellos maravillosos años" que eso nos marcó también a muchos.

Si, más adelante le quería preguntar por las similitudes, cómo Carlos como narrador de la historia, o la familia y sus valores...

Estamos tocando el pretérito y es muy difícil sustraerse de ese referente. Lo que me niego a aceptar es que esto sea un calco, no. Esto es el dibujo de nuestro pretérito, de nuestra historia reciente. A parte creo que antes nadie lo había contado en televisión.

Si, se emitió Tempi de Silenci, de TV3...

Es que no he visto esa serie.

Y la adaptación en Portugal.

Ya lo sé, estoy indignado. No es que sea una versión, es algo más grave. Han cogido los guiones, con autorización de la productora, y los han traducido simplemente, con el agravante de que en los créditos aparecen unos guionistas portugueses. En Italia creo que se cambió un poco. Pero en verdad la serie se está poniendo en todo el mundo, ahora tengo entendido que se pone en Rusia y en no sé qué países del Este. Yo la vi en Egipto.

Debe ser un orgullo hacer algo que llegue a tantas partes del mundo.

Es un éxito muy grande y tener un éxito en este mundo es muy difícil no te creas. Pero está a punto de terminar, no puede durar para siempre. Soy consciente de que a esto le queda un año, como mucho dos, pero no más.

¿Han tenido problemas al tratar algún tema?

No hemos tenido más allá que alguna crítica creo que en el Parlamento se criticó a la serie, pero fue una cosa muy aislada. Y luego sí que hemos recibido alguna carta con mucho disgusto porque consideraban que tratábamos

al terrorismo sin hacer una crítica muy explícita. Cartas de gran indignación cuando teníamos la historia de amor de Inés con Eugenio, el cura. Eso nos interesaba no tanto como historia de amor entre una jovencita y un cura que eso se ha contado mil veces. Si no porque queríamos contar la historia de los curas obreros que era lo que nos interesaba realmente.

A través de los papeles de los curas mostráis muchas caras de la Iglesia de aquel momento.

Efectivamente. Yo creo que el equipo de esta serie es ateo perdido, todos... alguno compulsivo como en mi caso, pero creo que hemos sido muy respetuosos con la Iglesia. Todos los curas que aparecen en la serie son gente normal. Ahora mismo Froilán es un cura simpático y bonachón, Fernando Fernán Gómez era un cura autoritario pero no dejaba de ser un bonachón también, y Eugenio es otro personaje que sale de la serie primero porque se cansa y segundo porque la gran trama de todas las series es la tensión sexual no resuelta. Claro, nosotros contamos esa tensión entre Inés y Eugenio pero cuando eso se resuelve y se casan o se van a la cama pues se ha acabado la tensión y ellos fueron conscientes de eso, de que sus personajes habían perdido fuelle. Primero contamos el tormento del cura cuando es consciente de que se ha enamorado de una mujer y el tormento de ella cuando se da cuenta de que le gusta un cura. Todo eso en una España de Franco y en una sociedad con gente muy reaccionaria, muy conservadora. Yo creo que estos conflictos son lo que le da vida a esta serie.

En televisión, como las historias son más largas supongo que las motivaciones de los personajes irán cambiando. ¿Cómo planteáis estas motivaciones?

Es a temporada. Nosotros dedicamos a discutir la serie, lo que va a suceder, al menos dos meses y después de eso es cuando nos dedicamos a desentrañar los guiones. Nosotros discutimos como 6 ó 7 capítulos, cuando ya los hemos discutido nos ponemos a escribir y cuando terminamos nos volvemos a reunir para discutir otros 6 ó 7 capítulos.

Cuál es el personaje que más gratificaciones le ha dado

Me cuesta muy poco escribir y dialogar el personaje de Imanol, el de Ana, me cuesta más el personaje de Pablo Rivero el de Toni y me cuesta muy poco hacer el de los niños ese es el que me resulta más fácil. Por varias razones pero quizás por este bagaje de lectura de "Guillermo Brown" y dibujar a esos tres personajes de "Cuéntame" probablemente haya sido lo mejor. Ahora esto ya se ha acabado, ahora ya no hay niños, está prohibido, ahora ya no se pueden sacar niños. Por ejemplo María no tiene amiguitos. Hoy con esas directrices no podría haberse hecho "Cuéntame", porque no podría haber ni un niño.

Y de toda la historia cual es el momento que más le ha gustado contar

A mí lo que más me impresiona de "Cuéntame" es el principio. Es el poner en marcha una serie. El gran momento fue cuando te dicen que la serie ya se va a hacer y empiezas a escribirla. Y luego los vaticinios de que iba a ser una catástrofe. Estábamos a punto de estrenar el primer capítulo de la serie y rodando el tercero y dos días antes el atentado de las Torres Gemelas. Estábamos unos cuantos alrededor del televisor y dijimos, "bueno pues ya no hay serie", y mira aquí estamos después de 10 años y 14 temporadas.

Entrevista a Jimmy Barnatán. Actor en Los Serrano.

“Dentro de esa maravillosa inmediatez que tiene la televisión, y por eso para mí en la televisión sí son más importantes los personajes que las historias, solo tienes que sentarte en el sofa y engancharte”.

¿Cómo fue trabajar en Los Serrano?

Para mí fue un antes y un después. Toda la popularidad y la notoriedad que te da estar en una serie de televisión de máxima audiencia en prime time durante tantos años seguidos, y eso que mi personaje no era protagonista, evidentemente me cambió la vida. Encima con las audiencias que había antes en televisión, imagínate entrar todas las semanas en no sé cuántos millones de casas me cambio totalmente la vida. En otro plano, era para nosotros, los actores, maravilloso. Sobre todo para los que éramos más noveles. Pillamos un momento mítico de la televisión, el mejor momento yo creo, y aquello fue maravilloso. Fueron seis años de trabajar en lo que a uno le gusta y ganar mucho dinero.

¿Es muy diferente trabajar para cine que para televisión?

Sí, es completamente distinto. A la hora de plantear los personajes es completamente distinto. No tiene nada que ver la televisión con el cine, ni el cine con el teatro. Son tiempos distintos.

¿Influye esa serialidad de la televisión, tener mucho más tiempo para desarrollar el personaje?

Al revés, yo creo. La televisión es un medio mucho más inmediato. Tienes que ir con los deberes hechos de casa, para entendernos. Se pueden grabar cuatro secuencias o cinco al día, o más incluso, depende. En cine, ahora que es digital se hace todo más rápido, pero antes, me acuerdo de mis primeras pelis, se hacía una secuencia al día o dos como mucho. Sin embargo, la televisión es un trabajo mucho más inmediato lo que no significa que sea un trabajo en el que se cuida menos la interpretación.

A la hora de enfrentar te a un personaje, en particular al de Los Serrano ¿qué tienes en cuenta para darle vida?

Yo lo que hago es leer, básicamente. Leer el texto y decirlo. No me planteo mucho más. No me planteo de donde viene, de la vida que ha tenido previa a la secuencia. Porque además creo que es un error planteárselo. Sin embargo, en teatro, el trabajo como es mucho más directo con el público, para mí sí que requiere un poco más de trabajo de campo sobre el personaje. Y ya no sobre los sentimientos y todas esas paparruchadas. Además, me produce como repugnancia todas estas escuelas de interpretación. Se supone que es una de las teorías, pero hay muchas más no sólo Stanislavski con su rollo psicoanalítico, método para hacer sufrir a la gente porque es para lo único que sirve. Strasberg habla de otras cosas... Yo creo que todo es una cosa mucho más física que psicológica.

¿Te dan muchas indicaciones los directores a la hora de actuar?

Sí, he tenido una suerte bárbara. He hecho como 20 pelis y en las 20 he tenido unos directores estupendos y

en todas las series que he hecho también, salvo en una, que no era Los Serrano (risas). El director es el corta la pana, el que maneja todo. Es verdad que, en teatro, también dependiendo de los directores, la capacidad de creación del propio actor con personaje pues mayor o menor. Pero es mucho mayor en teatro que en cine o en televisión. Por lo menos desde mi experiencia.

¿Le pones cosas de tu personalidad, de tu experiencia?

Si, desde luego, claro. Pero igual uno puede meterse en la piel de un asesino, no solo como actor sino también a la hora de escribir, tu puedes contar la historia de un asesino en serie sin ser un asesino en serie en potencia, porque si no estaríamos rodeados de asesinos en serie en potencia. De la misma manera, para la cosa inmediata de la actuación en televisión, sobretodo, claro que pones de ti. No de tu experiencia, pero sí de tu gestualidad. Yo siempre he trabajado desde la naturalidad. No es cuestión de experiencia a la hora de moverte o decir un texto que ha escrito un señor sino más de movimiento y gestualidad para que parezca más real. Porque al final es bastante cachonda la idea que según el género que hagas el nivel de verosimilitud que tienes que tener para que el espectador entre en juego varía. Son códigos distintos. No es el mismo código el del cine, no es el mismo código el de la televisión y no es el mismo código el del teatro. Tú imagínate que en cine ruedas una secuencia y te van a ver hasta el último poro de la nariz en la pantalla. Tú ruedas el final el primer día de rodaje y el principio el último. Entonces sí que tienes que hacerte una composición de lugar y un esquema mental de donde está el personaje, pero no de dónde viene, sino de donde está dentro de la historia que está contando la película. La televisión se parece más a esto, pero, por lo menos antes, eran cajas mucho más pequeñas, con lo cual el trabajo era distinto. Va mucho más a la inmediatez y a marcar mucho más el texto y que se entienda muy bien. Y el teatro pues tampoco tiene nada que ver. Tienes que hacer tú la curva del personaje desde que se apagan las luces de la sala hasta que se encienden. No digo que sea uno más complejo que otro, cada uno tiene sus cosas, cada trabajo tiene su complejidad.

¿Qué consideras engancha más a los espectadores en las ficciones de televisión la historia o los personajes?

Yo creo que enganchan más los personajes. Por desgracia, nuestra ficción que siempre había sido una ficción llena de personajes, principales y secundarios, muy ricos ha ido perdiéndose. La manera de producir ha cambiado igual que han cambiado los tiempos para el resto de cosas. Estamos en un momento de presión y de depresión y, para mí, tanto el cine como la televisión son espejos del momento social y entonces igual que se ha desmantelado la clase media en este país se ha desmantelado la clase media en el audiovisual en cuanto a profesionales de la interpretación me refiero. Ahora el personaje de bueno lo hace un señor y el personaje de malo lo hace el mismo señor que tiene mogollón de followers en Twiter. Da igual como actúe.

Entonces, ¿prima más el éxito como rendimiento económico?

Exacto, para las cadenas o para la productora en sí que al final son las propias cadenas de televisión porque como todos sabemos si no hay una cadena de televisión detrás no produce nadie una película en este país.

¿Y al cine, la gente va a ver personajes o historias?

El cine cambia más. Hay una cosa, que también se está perdiendo, uno tiene que hacer un esfuerzo por ir al cine. Entonces, digamos que dentro de esa maravillosa inmediatez que tiene la televisión, y por eso para mí en la

televisión sí son más importantes los personajes que las historias, solo tienes que sentarte en el sofá de tu casa en calzoncillos después de un día peleándote con cualquier jefe o cualquier vaina y poner algo que te enganche, y el enganche viene por los personajes. Para mí en las películas es infinitamente más importante la historia que en la televisión por ese esfuerzo que hay que hacer, es como ponerte a leer una novela.

¿Qué opinas de la industria de las series de televisión en España? ¿Crees que el nivel de calidad que están alcanzando las series norteamericanas ha llegado a España?

Yo solo he visto una cosa al nivel de las series de Estados Unidos. Pero también te diré que en Estados Unidos tienen industria de cine y de televisión y aquí no. Entonces, claro, las diferencias son abismales. En cuanto a la factura, grandes directores de cine están dirigiendo capítulos de series. Yo he visto en España dos series a ese nivel. Crematorio, es una maravilla en todos los aspectos, no solo en el aspecto interpretativo que están todos los actores que flipas sino, estéticamente hablando no es que sea más parecido a lo americano, sino que es una estética de cine, tal cual. Lo que no es una condición para que una serie sea acojonante. El otro ejemplo es Como ser Jorge Sanz que es comedia, y es televisión pura y dura, pero es a la vez Larry David.

Esas dos producciones son miniseries, ¿crees que afecta el no tener un punto y final, el no saber si vas a continuar por la audiencia?

Volvemos a lo de antes, cuando la gente se plantea hacer una serie de televisión, salvo en casos contados, por desgracia está supeditado a la audiencia y sobretodo en las cadenas privadas, todavía en TVE digamos que la manga está mucho más ancha. Me imagino que si ven que un formato funciona entiendo, y agradezco también como actor, que se alargue hasta la saciedad.

¿Pero puede influir en la calidad alargarlo hasta la saciedad?

Evidentemente tiene que influir. Un chicle que está muy rico tú lo puedes estirar y estirar, pero llega un momento en el que el chicle ya no vale para nada.

¿Qué virtudes y defectos encuentras en la industria de la ficción para televisión?

Tiene todos los defectos de un quiero y no puedo, sobre todo cuando los, teóricamente, gestores de la cultura odian la cultura. Hay un talento brutal, pero en el momento en que no se sabe gestionar es muy complicado porque no permiten con las leyes fiscales que desde el capital privado se invierta en cine o televisión y eso desgrave y como eso mil cosas. Todos los defectos los tiene, virtudes pues también muchas. Aquí hay grandes guionistas, grandes actores, técnicos espectaculares y directores brutales. La mayor virtud son los profesionales. El problema es la ganancia que se obtiene, por eso es más lucrativo hacer programas basura como Sálvame que invertir en ficciones de calidad. Aquí hay gente de sobra como está demostrado para ser una de las referencias de Europa. Como decían en 9 Reinas: "Putos no faltan, lo que faltan son financistas".

Entrevista a Fernando Tielve. Actor en El Internado.

“Sabíamos que era una serie que veían millones de personas, hizo siete temporadas, pero desde dentro no eres tan consciente de la magnitud, de lo que gusta”.

¿Fue algo diferente?

Para el momento fue algo muy distinto. Es curioso porque lo lees en entrevistas de otros actores, otros artistas, otros cantantes, pero cuando estas dentro lo vives de otra forma y no te das cuenta realmente de que es diferente, de porque atrae tanto. A mí me ha pasado ahora viendo Vis a Vis, que me encanta, me tiene muy enganchado y me pregunto ¿sería esto lo que le pasa a la gente, lo que me pasa a mí con Vis a Vis? Porque me emociono, me engancha con los giros... Pero cuando estas dentro, cuando estas grabando dentro de una serie que está viendo mucha gente lo vives de otra forma. No la sigues, evidentemente te has leído los guiones antes y ves todo el proceso, no tiene esa sorpresa. Ni siquiera la ves cómo la ve la gente. Trabajas para ella, notas que gusta mucho pero no sabes muy bien que nota la gente porque la vives de otra forma y es muy curioso. Los recuerdos que tengo son que nosotros sabíamos que era una serie que veían millones de personas, hizo 7 temporadas, pero desde dentro no eres tan consciente de la magnitud de lo que gusta.

¿Cómo fue trabajar en El Internado?

El Internado fue una ficción de la que me siento muy orgullosos, más allá de que a la gente le pueda gustar o no. Es una serie de calidad que yo creo que estaba muy bien hecha. Yo había hecho sobre todo cine cuando entré en El Internado y la verdad es que no noté muchas diferencias en cuanto a la forma de trabajar en el cine. Decían que la tele era un medio que tenía menos calidad y demás y a mí siempre me pareció que todo el equipo técnico y artístico era brutal, era una serie muy cuidada. El primer capítulo tardamos casi un mes en rodarlo y normalmente las series se ruedan en una semana, semana y media. Aunque en el primer capítulo siempre se tarda más porque es el que van a vender, es el capítulo piloto, pero era todo muy cuidado, un equipo enorme de personas, todo muy medido. La verdad es que fue un auténtico placer. Globomedia, que era la productora, cuida mucho sus series entonces fue una entrada a la televisión que viví sin un pero. Tanto la producción como los guiones fue fantástico.

¿Crees que, al ser un producto abierto, que se alarga en el tiempo, puede perder calidad? ¿Empezar como un producto muy ambicioso e ir perdiendo calidad con el tiempo?

Más que perder calidad... el éxito hizo que se alargara la serie. Los guionistas no tenían previsto tantas temporadas. Quizás tuvieron que alargarlo de una forma un poco forzada. No creo que perdiera calidad, pero sí que al final se forzó un poco. Yo viajé fuera las últimas temporadas y además solo estuve tres, pero sí que escuché que la gente decía “madre mía la que estáis liando en El Internado, ya no se entiende nada”. Al final ya lo estás haciendo un poco por la audiencia. La serie en principio yo creo que ellos tenían previsto que durara unas tres temporadas como muchísimo. La parte buena es que dio trabajo a mucha gente durante mucho tiempo, la parte mala es que quedó un poco forzado. Pero bueno, el público seguía viéndola, las audiencias seguían siendo bastante altas. Al final el público es el que manda. Es como cuando en los realitys se hacen galas por cualquier cosa, aquí tenían que seguir haciendo galas para dárselo a la audiencia.

¿A la hora de enfrentarte al personaje que hacías en *EL Internado*, cómo te preparaste?

A nosotros, antes de empezar a rodar el primer capítulo nos dieron unas biblias de personajes contando como era el personaje y que iba a vivir, pero luego se iban modificando sobre la marcha. Cosas que en la biblia no estaban sucedieron y otras cosas que estaban no pasaron. La verdad es que fue muy emocionante porque estábamos empezando, no sabíamos que iba a pasar. Yo al principio creía que era una mezcla entre Rebelde porque justo en esa época estaba muy de moda y luego no tiene nada que ver. A mí me ofrecieron la serie muriendo en el sexto episodio. Desde el primer momento lo supe, de hecho, se lo conté a mis compañeros. La verdad es que al principio me pareció buena idea no quemarme en una serie, hacer seis capítulos y para casa, pero reconozco que luego cuando vi la serie... porque justo cuando iba a grabar la muerte se empezó a emitir, entonces viví como llegó el primer capítulo y me dio mucha pena no continuar. Lo que no estaba previsto para nada es que volviera de fantasma. De hecho, se finalizó la primera temporada, salí en un capítulo de la segunda como de muerto y esas cosas y al cabo de varios meses me llamaron porque querían que apareciera durante toda la tercera temporada apareciéndome como fantasma. Fue una sorpresa, la verdad, porque no entraba dentro de mis planes y al final el personaje de Cayetano fantasma es el que más caló a la audiencia. Y también yo al principio no tenía una trama propia tenía una trama grupal y como Cayetano fantasma tuve mi trama con Julia entonces fue brutal porque noté muchísimo más la atención del público curiosamente y eso no estaba previsto. En la parte grupal queríamos que fuera muy fresca. Yo había hecho películas de terror como *El espinazo del diablo*, entonces el género lo conocía, cuando pasaban cosas más tétricas. Y la trama como fantasma, pues no tenía que parecer un fantasma al principio, cuando me ve Julia, sino que pareciera un alumno más. Así que no tenía mucho que preparar sino natural porque casi no hablaba hasta el final. Así que lo único era aparecerse y ser lo más natural posible, parecer lo más vivo posible para engañar de algún modo a la audiencia. El público sabía que había muerto, pero se preguntaban *¿cómo es que ha aparecido Cayetano? ¿será su gemelo?* Para dar cabida a elucubraciones.

¿Utilizas algún referente para dar verosimilitud a tus personajes?

Depende del proyecto. Intento estar más abierto. He estudiado en distintas escuelas de interpretación muy distintas, con distintos métodos. Al final no es una ley exacta, entonces intento según el proyecto, según lo que me pide el personaje y también según se encuentra cada uno cada día intento ir por un lado o por otro. Sobre todo, en *El Internado* éramos todos más mayores de lo que eran nuestros personajes entonces intentábamos hacer algo más fresco y cercano al público. En el fantasma intentaba que fuera cercano y bueno,, la gente decía que le daba miedo cuando me veían, lo que a mí me hacía mucha ilusión. Es verdad que el fantasma podía caer en lo ridículo y la verdad es que estoy muy contento con aquel Cayetano. Intentaba ser lo menos fantasma posible.

¿Qué opinión tienes sobre la ficción para televisión que se está haciendo ahora en España?

Estoy muy sorprendido con las series que se están haciendo ahora, es brutal. Yo creo que la era digital ya ha hecho que todo, al menos a primera vista, tenga muy buena pinta. Con pocos medios pueden quedar cosas muy espectaculares. Luego resulta que los rodajes no son tampoco macroproducciones y eso es interesante porque cada vez la calidad va en aumento. Me gusta mucho. Creo que hay mucha variedad, estamos en un momento donde el público puede elegir lo que quiere y eso es muy bueno. Yo sigo *Vis a Vis* y las sitcoms como *Aída*, pero hay para todo. Y a la gente parece que les gusta y eso es muy bueno porque podíamos ser un público que decidiera no ver series españolas, y tendríamos todo el derecho. Mi madre es portuguesa y allí no se hacen tantas series, sobretodo son telenovelas brasileñas y podríamos tener ese medio y afortunadamente no. *Bambú* creo que hace cosas muy interesantes como *Velvet*. Y bueno, que da gusto y que sigamos.

Entrevista a Natxo López. Guionista, responsable equipo de ficción de AtresMedia.

“En televisión hay series maravillosas y con una gran carga autoral a pesar de estar realizadas para un público generalista”.

¿Qué género o formato de ficción te gusta más y cuál es la razón?

He escrito y escribo actualmente géneros muy diferentes y mi impresión es que mis gustos a la hora de enfrascarme en un guión dependen más del proyecto en concreto que del género. Pero si tengo que elegir me quedo tal vez con el thriller, sobre todo el thriller más audaz que se está haciendo en la TV internacional, con una mayor complejidad en la construcción de personajes y un interés por tocar temas actuales sensibles. Corrupción, política, conflictos sociales, reconstrucción histórica... No obstante, soy de la opinión de que cualquier guión se puede beneficiar enriqueciéndose y contagiándose de otros géneros. La comedia es más divertida cuando está impregnada de drama y el thriller o el drama pueden resultar más creíbles y efectivos si tiene elementos de comedia que sirvan para construir a los personajes.

En el proceso de escritura de un guión, ¿Cuál es la parte más difícil de escribir?

Depende también de cada proyecto y del género. Habrá quien diga que la parte más difícil es encontrar una historia original, la idea primigenia. En un thriller el trabajo más exigente está en el desarrollo del mapa de tramas y de las escaletas. Es decir, cuando estás decidiendo qué es lo que va a pasar, y en qué orden. En comedia lo más trabajoso suele ser la parte del diálogo, porque tiene que estar muy bien afinado para que el resultado final funcione. Algunos dramas están también muy basados en el habla, y en las sutilezas del diálogo. Series como “En terapia” o “The Affair” (ambas del magnífico guionista Hagai Levy) están muy bien construidas estructuralmente, pero desde luego donde más brillan es en su trabajo de diálogo.

¿Que opinas sobre la ficción que se realiza actualmente en España y hacia donde crees que se encamina?

Este tipo de preguntas provoca enconados debates entre la gente del gremio. Por una lado, hay quien defiende que la ficción española está en un momento estupendo, comercial y creativamente, y que estamos conquistando el mercado exterior a base de talento. Pero también hay gente o críticos que aseguran que el nivel de calidad de nuestras series en lo que a valores narrativos –no técnicos- está todavía lejos de las mejores producciones que nos llegan de fuera, en gran parte por la repetición de fórmulas y la presencia enquistada de las mismas voces creativas desde hace años, que impide la apuesta por fórmulas realmente renovadoras. Yo creo que ambas posturas tienen algo de razón, y que seguramente estamos en mitad de un proceso que puede llegar a buen puerto... o puede quedarse a medio camino, si no cuidamos de los autores ni valoramos con profesionalidad su trabajo. Desde luego, la llegada de los nuevos operadores (Movistar, Netflix, Hbo, Amazon...) nos sitúa ante una encrucijada que puede suponer una auténtica revolución, pero en la que corremos el peligro de perder nuestra identidad fagocitados por la narrativa extranjera, si no nos ponemos las pilas. Deberíamos tratar de aprender la lección que nos están dando algunos países nórdicos, así como Francia o Inglaterra, para cuidar nuestra ficción y hacerla atractiva para el resto del mundo.

¿Qué virtudes y defectos consideras que tienen las ficciones españolas?

Sus virtudes: cercanía con el público, capacidad para producir a gran velocidad, profesionales muy solventes en las “salas de máquinas”, valentía en la formulación de géneros mixtos, y capacidad para llevar hasta las últimas consecuencias determinadas apuestas.

Defectos: técnicas narrativas poco valientes o poco trabajadas, trabajo industrial mal engrasado y desequilibrado en los tiempos, falta de osadía en la formulación de las apuestas, cierto enquistamiento en las fórmulas, distanciamiento con la realidad de la calle, distanciamiento con los espectadores jóvenes, excesivo peso de productores ante creativos...

¿De que depende que una ficción pueda tener éxito?

Los profesionales de la industria tenemos un montón de excusas preparadas para lanzar cuando un proyecto no funciona. No me programaron bien, teníamos fútbol en contra, el público no estaba preparado para esto... Desde el punto de vista de la responsabilidad del guionista creo que hay una única responsabilidad fundamental: contar una buena historia, y contarla bien. Si tienes eso, ya es mucho. Y eso pasa, en TV, sobre todo por crear buenos personajes.

Kurosawa decía que es imposible hacer una buena película con un mal guión. Obviamente calidad y éxito no tienen por qué ir de la mano; en televisión hay muchos ejemplos de series que tienen éxito a pesar de no estar bien planteadas. Y también hay muy buenas producciones que no acaban de funcionar. Pero aunque exista el riesgo de equivocarse, nadie podrá negar que tener una buena historia bien contada es un magnífico punto de partida. Yo reniego de esa idea de ciertos productores de que hay que hacer productos inferiores porque el público es inferior. O de que ésta es una industria de “pelotazos” en la que la calidad no es un factor a tener en cuenta. Basta con poner los ojos en Dinamarca, sin ir más lejos. Les va muy bien porque lo están haciendo muy bien.

¿En la televisión hay espacio para la creatividad o por el contrario lo que manda son los índices de audiencia?

Yo no lo plantearía con una conjunción adversativa. Mandan los índices de audiencia, eso es así, aunque cada vez menos, con la llegada de las nuevas plataformas. Pero incluso en el antiguo modelo, la sumisión a las audiencias no tiene por qué implicar necesariamente falta de creatividad. Uno puede ser creativo dentro de unos márgenes. El pintor es creativo dentro de su lienzo. El compositor, dentro de los límites orquestales y melódicos. En televisión hay series maravillosas y con una gran carga autoral a pesar de estar realizadas para un público generalista. Y, por supuesto, cuando hablamos de las nuevas tendencias de televisión por cable o Internet, el abanico de posibilidades para los creadores es mucho mayor, aunque se percibe también una fuerte corriente de presión por parte de las productoras para limitar y adormecer esa posición de fuerza del creador.

Entrevista a Francesc Gener. Compositor de la música en la miniserie Fago.

“Si la película me lo permite, me gusta no quedarme en una cosa estándar. Si existe esa posibilidad de hacer algo un poquito más inusual siempre lo intento”.

¿Cómo planteaste tu trabajo a la hora de realizar la banda sonora para Fago?

Lo que se intentó plasmar un poquito era el ambiente de pueblo, así como rancio. La “mala ostia” que había. A parte de lo que vi en el guion además de lo que más o menos te documentas sí que recuerdo hablar con Roberto (el director) porque ellos sí fueron allí a ver qué pasaba y me hablaron que el tema estaba igual que siempre. Se iban al bar aquel y allí seguían estando las dos facciones. Los que iban a favor de uno y los que iban a favor del otro y me dijo que era acojonante la cosa que se respiraba en el aire y todo muy rancio. Entonces sabes que vas a hacer una especie de thriller de pueblo y esa era la idea. Plasmar la vida de unas personas que nunca han salido del pueblo, que están aquí, cerrados, y esas cosas que pasan, que son cuatro y todos se quieren matar entre ellos. Así que la cosa fue buscar el punto thriller clásico pero pasado por este filtro por lo que incorporé percusiones que le da un poco más de música más visceral, de las entrañas.

¿Qué valor narrativo crees que tiene la música dentro de la historia de Fago?

La música acompaña toda la manera de narrar. Todos los flashbacks del alcalde empiezan con un motivo musical similar para ayudar a estructurar la narración. Luego lo demás, que recuerde, no había como un tema principal, pero sí había estructuras de este tipo con los flashbacks que eran esenciales para explicar todo lo que había ocurrido. Eso es lo primero que vimos Roberto y yo. Al contar la historia así, con idas y venidas del pasado al presente, intenté remarcar eso para que el espectador fuera consciente en todo momento de la manera que se contaba la historia.

¿Y la música que pensaste para la escena del asesinato, es como si hubiera música, pero no?

Sí, eso es típico del género, para dar la intriga. Dar un golpecito a ver qué pasa, es el juego. Cuando te vas metiendo y metiendo y nunca paras, no dejas las pausas esas dramáticas o misteriosas. Es necesario jugar con todos los recursos, el ruido ambiente, el silencio y la música que lo acompaña todo, de manera que no te hagas muy pesado con la música al acompañar a una secuencia como esta. Si no paras nunca quitas la sorpresa y la intriga, cuesta más y respira menos la secuencia en sí. Eso es igual que el diálogo, si estas todo el rato “blablabla...” y no hay una pausa lo complica y más y lo hace más aburrido, en cambio si vas metiendo esas pausas más dramáticas y de suspense ayuda a que el espectador esté más en tensión que al fin y al cabo es de lo que se trata, de tenerlo ahí pillado.

En Fago, ¿compusiste la música sobre el guion o sobre las imágenes?

Hubo un poco de todo, hay cosas sobre imágenes y cosas sobre el guion porque estaba previsto entregar en una fecha y de golpe se adelantó todo. Había cosas en guion que se había hecho con Roberto hablando del protagonista, de los flashbacks... que queríamos que se ajustara posteriormente a la imagen, pero ya tenía la idea general de lo que queríamos hacer. Y luego hay otras cosas que se hicieron con la imagen definitiva.

¿Qué es lo que más te gusta componer?

A mí lo que me gusta mucho es todo lo que tiene que ver con fusionar. Decir, ahora un poco de thriller, pero le voy a meter aquí tambores, o una flauta de pueblo... Si la película me lo permite, me gusta no quedarme en una cosa estándar. Si existe esa posibilidad de hacer algo un poquito más inusual siempre lo intento. Digo, bueno la sección de cuerda la dejo porque es algo mucho más de cine, parece como un imprescindible si quieres que la música funcione y la imagen coja en algún momento cierta grandeza, pero para hacerlo diferente a la cuerda le pones percusiones autóctonas del sitio donde estamos, etc. y le da más identidad. Lo de fusionar es donde me lo paso mejor.

¿Fuiste al rodaje en algún momento?

Sí, fui un día y casi me congeló. Estaban en la sierra y estaba todo nevado y fue algo casi dramático, porque ellos también tuvieron que reducir el tiempo de rodaje. Hubo muchos follones con el “ahora se emite, ahora no se emite”. Al final todo eso fue bien para la productora y la audiencia. Aunque nunca estuvo pensado. Se hizo cuando se hizo. Se propuso para hacerlo más tarde, luego dijeron de adelantar el proyecto, luego explotó todo... Pero en principio todo lo que era el planteamiento de la miniserie yo sabía que existía como un año y medio o dos antes. Al final, a pesar de las prisas, salió bien y tuvo buena acogida. Aquello que se planteó como un trabajo más relajado, sin prisas, de repente se redujo a menos de la mitad del tiempo que teníamos para hacer el mismo trabajo. Pero Roberto es un director veterano metió mano y en el rodaje solo se hacía una toma, y si era buena se pasaba a la siguiente porque si no, no llegábamos. Roberto hizo casi un milagro porque se hablaba de que era imposible, mientras se estaba rodando se iba montando el material que se tenía, luego me lo pasaban a mí... era un bucle peligroso (risas). Pero al final quedó muy bien y funcionó muy bien.

A nivel general, ¿cómo defines el valor que tiene la música como elemento del relato audiovisual?

Es básica. Desde el cine mudo ya se ha visto. Siempre se recurre a ella, lo primero que pensaron es meter a un pianista ahí para dar un poco de ambiente a todo lo que dice la imagen. La imagen ya lo dice, pero la música lo dramatizada. Tú ves a un señor ahí quieto y no le pones nada y, bueno, puede estar quieto y sentado porque está dormido o porque está triste o por mil razones. Con la música puedes explicar un poco que le está pasando a ese personaje. Esa es la fuerza y la gracia de la música, que puedes jugar con la psicología y es donde disfrutas más. Imagínate que empieza una película con un hombre sentado con cara de póker lo que sea depende de lo que le metas encima, puede ser un perfecto cabrón o el marido ideal, depende de cómo tú lo pintes con la música coge un aire u otro. Con lo cual es un arma muy potente. Evidentemente la imagen también, pero con la imagen llega un punto que ves lo que ves y no puedes meterte más dentro de las cosas. La imagen es un espejo, eso es lo que hay, pero claro si quieres meterte dentro de esa imagen es donde comienza la importancia de la música. Muchas veces la hace hablar más. Obviamente también es un recurso que le da continuidad a la película. Cuando es para una serie pues no puedes repetir los mismos recursos en todos los capítulos. Pero en el cine, cuando hay un personaje importante, tiene su tema o leitmotiv y eso va guiando al espectador. Con la imagen, desde luego, si sale el protagonista sale, pero si cuando sale acentúas lo que está haciendo con su leitmotiv le da un valor añadido espectacular. Claro, hay en películas que no tanto, dependiendo del género. Pero hay películas que juegan mucho a meterte dentro del personajes, otras no tanto y lo que buscan en la música es que acompañe a la acción simplemente. Luego puedes dar más tensión o más ritmo, pero la función que a mí más me gusta es esa, cuando aparte de ver lo obvio con la música puedes explicar lo que no es obvio, lo que está detrás.

¿Crees que en la actualidad la música tiene un papel relevante en las series de televisión?

Sí que lo tiene, por su puesto. Pero la televisión es la televisión, y el cine también. Tienes unas fechas de entrega terribles y a veces tienes que trabajar más deprisa de lo que sería aconsejable y a veces se hace un poco lo que se puede, aunque eso esté mal dicho. Siempre intentas hacer lo mejor y si tienes que estar 10 horas seguidas curando porque tienes que entregar pues no es lo mismo si tuvieras más tiempo porque es un trabajo creativo y de pensar y has de meterte y solucionar los problemas. Pero eso ocurre a todos los niveles. En Hollywood también hacen muchas locuras. A veces sale peor y a veces sale mejor. A veces se nota en el resultado final la presión a la que has estado sometido, porque, aunque la música esté bien podría aportar más matices o se nota que está hecho de forma más funcional sin poder llegar a elaborar una gran creación, no simplemente como pieza musical sino a elaborar una interrelación con el personaje. A veces es, bueno va, tengo esta idea, pues ya está. NO te puedes permitir el lujo de tomarte un respiro, pensarlo, irte a dar un paseo y meditar en el personaje a ver que instrumento le va mejor o qué tipo de música... Lo medito, luego lo pruebo, luego lo vuelvo a meditar y pruebo otra cosa, y hablas con el director a ver qué le parece mejor a él. Para eso vas siempre pillado y la primera idea que te viene es la que desarrollas y a veces es genial y funciona y otras no se ajusta tanto.

¿Es muy diferente componer para cine que componer para televisión?

Para cine puedes mirarte un poco más si realmente necesitas meter música o no. En televisión se tiene un poco más la costumbre de "aquí ponle", en sitios que a veces en cine quizás no pondrías. Evidentemente porque el cine al tener más presupuesto pues tiene una serie de efectos de sala y lujos que la tele no tiene. El sonido a veces se coge directamente de los micros y si está un poco sucio pues la música también ayuda a disimular esos defectos, para maquillar un poco todo. Así que, en televisión, a parte de la función natural de la música como se usa en cine, también has de ayudar a tapar errores. La televisión tiene un ritmo de producción muy frenético y las cosas no siempre quedan como tienen que quedar y entonces la música le da una capa de pintura. En el cine puedes pensar si incluir o no música en una escena dependiendo de si los actores están muy bien pues igual no necesitan nada más y la música solo recargaría la escena, te puedes guardar para momentos más clave. En la televisión se suele ir más a saco, pones música en sitios donde no deberías, pero ayudas a la producción en general.

Entrevista a Joaquín Reyes. Cómico, actor, director y guionista de Museo Coconut.

“No sabría decirte que es lo más difícil porque es lo que más nos gusta hacer y no me enfrento a la escritura pensando en una dificultad. Es lo que yo escribo, siempre escribo comedia, sea lo que sea. No se escribir de otra manera”.

- ¿Cómo definirías Museo Coconut?

Museo Coconut es una sitcom fue un proyecto en el que queríamos demostrarnos a nosotros mismos que podíamos hacer un programa con ese formato. A nosotros nos gusta mucho, hemos crecido viendo sitcoms y era justo el paso que debíamos dar después de haber estado haciendo un programa de sketches tanto tiempo. Así fue como nació Museo Coconut y con esa intención se hizo. Las referencias de las que partimos yo creo que estaban muy claras. Los informáticos, sobre todo, era un poco nuestro punto de inicio, en lo que nos fijamos. Y así nació la serie.

-Aun así, Museo Coconut guarda muchas cosas de Muchachada Nui y La hora Chanante con los sketches y el tipo de humor de la serie.

Sí, bueno, hay una cosa. Yo con lo que más libre me siento son con los sketches porque puedes trabajar muchos tipos de humor, muchos lenguajes distintos. También hay mucha libertad para trabajar el humor absurdo. Yo creo que Museo Coconut estaba la voluntad de hacer una sitcom clásica. Luego es verdad que se veía nuestro sello, nos permitíamos ciertas licencias. Pero la intención era esa, hacer una sitcom clásica incluso en la forma de hacerla. Nosotros la hacíamos con público en directo, por lo que las risas que se escuchan son las risas del público real que eso es una complicación más porque, al final, grabarlo en directo tienes que tener todo muy preparado: los tiros de cámara, los ensayos con los actores, etc. Pero bueno, decidimos hacerlo así, como se grababan las sitcoms clásicas.

- ¿Qué surgió antes, la idea de la serie o algún personaje en concreto?

Queríamos situar la sitcom en el mundo del arte, en un museo, esa fue la primera idea que tuvimos, que tuvo Ernesto. Luego ya empezamos a pensar en personajes. Estaba Onofre pululando por ahí. Onofre era un personaje que había nacido en Smonka, era el azafato del programa, y nos pareció buena idea rescatarlo y que fuera uno de los guardias de seguridad y lo demás fue surgiendo solo. Había algunas cosas basadas en la realidad por ejemplo la coleccionista de arte y el hijo pijo tienen referencias claras, ¿no? También, otro personaje que ya estaba era Phillip Max que bueno no era ese personaje, era el personaje de Raúl Cimas que se llamaba Jaime Walter que estaba basado en el personaje de Phillip Max que era el protagonista de sketches en Muchachada Nui basados en el teatro. Era un profesor de teatro así muy exigente y bastante excéntrico y muy flipao, por decirlo de una forma llana. Pues ese personaje también inspiró Jaime Walter y otros que teníamos bastante claro, lo demás ya se fue creando después, se fueron pensando después.

- ¿Cómo construyes los personajes, partís de estereotipos?

Yo creo que, por ejemplo, en el caso de Rosario, el personaje de Carlos Areces, yo diría que es un personaje

clásico en las sitcoms, es el que va por libre y que no se sabe muy bien si se está enterando o no de lo que pasa. Ese personaje creo yo que tiene muchas influencias. Realmente el personaje lo da el actor. Puedes pensar un personaje muy gracioso, pero luego depende de quien lo haga. Esto es una obviedad, pero es verdad. Tu puedes pensar en un estereotipo, pero luego, nosotros al menos, lo que hacíamos era hablar con el actor que lo iba a hacer y ver cómo veía él el personaje, qué podía aportar él y lo hacíamos un poco entre todos. Incluso, en las primeras reuniones los personajes los proponíamos nosotros. Decíamos: “oye, pues yo he pensado en hacer esto, y tal...”. Al fin y al cabo, eso era para nosotros una parte muy importante y sencilla del trabajo.

-Me ha llamado la atención que en la biblia de Museo Coconut, cuando se describen a los personajes, estos aparecen catalogados como positivos y negativos. Por un lado, los jefes y por otro, los empleados. ¿Esa división en polos opuestos es para marcar esa confrontación y generar una situación cómica?

Jajajajaja..., ya ni me acordaba. Bueno, era una forma de simplificar y también de verlos. Obviamente sí hay una confrontación, eso está claro, y de buscar un equilibrio entre los personajes. Ten en cuenta que los personajes positivos, en el caso de los guardias de seguridad son como dos niños. Uno con el sueño de ser un artista como es el caso de Emilio. Luego Onofre que es un personaje paternal para Emilio, con su lado perturbador, pero al fin y al cabo eran como dos niños, dos amigos. Rosario va por libre pero tampoco albergaba ningún tipo de maldad. Y luego los negativos son así porque representan la avaricia, la ambición, otro es un rentista que es prácticamente subnormal... Era una forma de simplificar para empezar a trabajar en los personajes y tener claro por donde iban. A la hora de pensar en tramas tienes que tener claro como es el personaje para luego no traicionarlo.

- ¿Seguía algún tipo de estructura a la hora de escribir los guiones?

Sí, pensábamos básicamente en dos tramas. Una trama que protagonizaba Emilio u Onofre, en realidad las protagonizaba casi siempre Emilio y Onofre era el que se sumaba a la trama, y luego una trama con Jaime. En la trama de Onofre y Emilio, normalmente, también estaba incluido Rosario y la trama de Jaime que iba por libre. A mí me gusta pensar en la serie “Arriba y abajo”, y hay algo de esa serie en Museo Coconut. Por una parte, la zona noble del director y luego los trabajadores por otra y es así como pensábamos. Mezclábamos las tramas. Teníamos tramas pensadas para Jaime, para Emilio y para Onofre y según la importancia de la trama luego poníamos una más liviana al lado. Más o menos se iban repartiendo el protagonismo del capítulo unos personajes u otros. Había alguno donde la trama de Jaime era más ligera y al revés.

- ¿Qué es lo más difícil de escribir comedia?

La verdad es que no sabría decirte que es lo más difícil porque es lo que más nos gusta hacer y no me enfrento a la escritura pensando en una dificultad. Es lo que yo escribo, siempre escribo comedia, sea lo que sea. Las columnas de El País también son columnas donde intento hacer reír a la gente. No se escribir de otra manera. En el caso de la sitcom había una cuestión de ritmo que tenías que tener en cuenta que con los sketches te da un poco más igual. Aquí era muy importante el ritmo, la duración de las secuencias... Eso lo aprendimos un poco sobre la marcha, a hacerla cada vez con más ritmo porque eso en la comedia es de lo más importante.

- Para terminar, ¿qué opinas sobre las series españolas que se están haciendo en los últimos años? ¿Cuáles son sus mayores virtudes y defectos?

Yo creo que se está haciendo más ambiciosa la ficción en España. Creo que nos queda mucho camino por re-

correr, la verdad. Me gustaría que se arriesgara más. Es una industria muy pequeña y eso tiene una dificultad añadida. Pero creo que, por ejemplo, los canales privados se están empezando a hacer ficciones que están muy bien. Por ejemplo, y es verdad que es la ficción de unos amigos, pero me parece que hay que reseñar “El fin de la comedia” de Ignatius Farray para mi es una de las mejores series que se han hecho últimamente. Creo que por ahí el panorama es bastante esperanzador. Las cadenas generalistas también están intentando hacer series con más calidad y eso siempre es una buena noticia. Creo que es un buen momento para la ficción, me gustaría que se arriesgara más, pero bueno, poco a poco.

- ¿Consideras que la llegada de nuevos operadores como Netflix o HBO cambia el juego?

Soy optimista, y sí, pienso que Netflix España es una buena noticia. En el caso de HBO el director era nuestro jefe en Paramount, Miguel Salvat, es una persona que sabe mucho de ficción y tiene muy buen gusto para la ficción y para la comedia y por supuesto eso es una buena noticia.

ANEXO III:

MATERIALES DE

APOYO

En los siguientes enlaces, a dropbox o drive, pueden consultarse todos los videos de las escenas comentadas en el análisis que corresponden a analepsis, prolepsis, uso de la música, presencia del narrador, cabeceras, tipos de montajes y otros recursos audiovisuales mencionados anteriormente. Además se incluyen otros materiales de algunas de ellas como los guiones de Cuéntame cómo pasó, El Internado, Museo Coconut y Crematorio. Ambos enlaces contienen el mismo material.

https://www.dropbox.com/sh/v5l9pxxlxvaqtl/AADTzs1gCLiziE09VrfRt_wna?dl=0

<https://drive.google.com/drive/folders/0BwCKlvPYvKzxeWRIWxhWTEcxYVE?usp=sharing>

