

TEMA 1: Los dramáticos de ficción

La primera emisión de televisión en España fue en 1956. Los formatos de ficción eran rudimentarios, y sobre todo en directo. Se trataba de elementos relacionados con la ficción simple (ej.: escena teatral).

Las primeras ficciones que se incorporaron fueron las telenovelas y los teleteatros. Los temas eran dramas sociales y conflictos de conciencia.

El boom de la televisión se dio en los 60 en EEUU, y en los años 70 en España (España va siempre por detrás).

El cambio fundamental es una ruptura procedente de EEUU, cuando se empiezan a usar espacios exteriores y conflictos de acción, dejando de lado el final feliz y la importancia del héroe (*Las calles de San Francisco*, *Superagente 86*). Esto coincide con el despegue de la televisión como medio de masas y el declive de la radio (la economía mejora, se asienta la clase media, y la TV entra con más fuerza en los hogares). Esto hará que las audiencias sean millonarias, y que los programas de ficción evolucionen hacia una mayor calidad (*Yo Claudio*).

Con los 90 llega la crisis, y una mayor oferta de cadenas (entran las televisiones privadas). Se buscan formatos atractivos y baratos (*Su media naranja*, o también sitcoms con anclaje en el cine, como *Colegio Mayor*). Se da una producción de ficción sin ambición, buscando sólo el entretenimiento. Esto conduce a una realización plana y descuidada, de forma que se ven todos los defectos (las tomas falsas se utilizan para los finales). El ritmo de trabajo es muy acelerado, los personajes son fijos y estereotipados, y las tramas son muy simples. Todo se pone al servicio del chiste y la broma.

1.- La ficción televisiva

Introducción

El formato de ficción tiene mucha vigencia en la televisión actual, hasta el punto de que se ha convertido en el género estrella pese al gran coste de producción (70% respecto al total de programación). Este tipo de programas provoca grandes audiencias, por lo que los programadores procuran ubicarlos en la franja horaria del *prime-time*.

Los comienzos de la ficción televisiva

Históricamente, los formatos de ficción correspondían a una narrativa casi de novela, una estructura de dramáticos de estudio (*Estudio 1*) y su herencia principal eran los seriales radiofónicos. Estos primeros programas, los programas de radioteatro, tenían fórmulas muy rígidas en cuanto a la puesta en escena; su temática no iba más allá de los dramas sociales y los conflictos de conciencia y, debido a la escasez de medios, el diálogo era un elemento fundamental, tenía el máximo protagonismo.

A finales de la década de los 60 y comienzos de los 70, las fórmulas de estudio se enfrentan a las nuevas series filmadas al estilo Hollywood. La televisión comienza a apostar por la fórmula norteamericana. Se recuperan los exteriores; los conflictos no sólo son de diálogo, sino que también hay acción (por lo tanto, los diálogos pasan un segundo plano); se recupera la figura del héroe (como en las películas de Hollywood de los años 40), y se intenta que las historias siempre tengan un final feliz.

El referente principal de esta época fue *Calles de San Francisco* (con un joven Michael Douglas). Esta serie es un punto y aparte en el mundo de la ficción en televisión.

Otra serie de gran importancia fue la británica *Yo, Claudio* (1976) y, algo más tarde, la norteamericana *Norte y Sur* (1985).

No es casualidad que eso ocurriera en un momento en que la televisión se estaba renovando; coincidió con el despegue de la televisión como medio de masas, ya que hubo una gran popularización de la adquisición de los receptores.

Tienen unas audiencias millonarias por un motivo importante: la heterogeneidad social, la variedad de gente que ve la televisión. Además, en la época final del franquismo, a finales de los 60 y principios de los 70, se produce la crisis de la radio y, por otro lado, aunque no se tuviera receptor, cabía la posibilidad de ver la televisión, ya que en los pueblos siempre había una casa con un receptor y todo el pueblo acudía.

Dos momentos cumbres en la televisión fueron el asesinato de Kennedy y la llegada del hombre a la luna. Aquí ya se percibe que la televisión ya es un medio de masas.

A comienzos de los 90 hay una crisis económica importante en todo el mundo. En España, entre los años 89, 90 y 91, comienzan a emitir las televisiones privadas y autonómicas. Esto implica un reparto del mercado, mientras que la gente era la que era. Esto obliga a que, para el crecimiento de esas nuevas cadenas, por lo que se recuperan las producciones de estudio, más baratas.

Se recurre, fundamentalmente, a tres elementos:

- Concursos y programas de variedades
- Telecomedias de corte realista-costumbrista, siempre con tono cómico ligero. Estas producciones no suelen tener demasiada ambición y su realización es plana y algo descuidada. Los errores se acaban incluyendo al final de los capítulos en forma de tomas falsas, que gustan al público.
- Se recurre a un grupo de actores concreto, que van a copar las producciones tanto fílmicas como televisivas de aquellos años: Jorge Sanz, Antonio Resines, Maribel Verdú, Juanjo Puigcorbó, Enrique San Francisco... Apenas había tiempo para ensayar, las cámaras se limitaban a recoger la acción, las tramas eran simples y los personajes eran casi siempre fijos y habituales de la serie, y solían estar estereotipados por su naturaleza.

Clasificación de la ficción televisiva

- Por los tratamientos o la naturaleza de la ficción audiovisual
 - Ficción seria o de drama: Se puede subdividir según el tono en tragedia, drama, tragicomedia y melodrama. Las personas necesitan ver conflictos (catarsis). El drama principal pretende interesar y conmover, y acentúa el realismo. Lo que funciona mejor es lo que parece real; en este sentido, la TV crea una doble realidad. La ficción seria se ha regido siempre por conceptos del teatro; el teatro es el germen de todas las manifestaciones artísticas audiovisuales.
 - Ficción cómica o ligera: La comedia trata situaciones de la vida real y cotidiana con el fin de provocar la risa. La televisión asume, dentro de este género, distintos subgéneros: ficción cómica, de costumbres, de carácter, de enredo, dracomedy (prima en todos los formatos de actualidad, como en *Los Serrano*)...
- Por la procedencia u origen de las historias tratadas en televisión: Se nutre de cinco puntos esenciales:
 - Adaptaciones literarias: O bien se cogen directamente obras y se llevan a la televisión, o bien se adaptan novelas, o incluso poesía. Esto también se daba porque una de las funciones de la televisión pública es educar.
 - Adaptaciones a otros medios (*remakes*): con un tratamiento que oscila en tres formas:
 - Transcripción fiel y rigurosa (plano a plano) de historias que tuvieron éxito en el pasado, que se encomiendan bien a actores noveles o bien a actores consagrados.

- Rehaciendo el producto o la historia con los nuevos medios técnicos (ej: meter color, efectos, digitalización,...). Se trata, sobre todo, de introducir espectacularidad.
 - Recuperando historias antiguas con una visión atrevida, un tratamiento más libre; es decir, un punto de vista más personal.
- Originales televisivos: Historias inventadas, inéditas en cualquier otro medio, cuya dramaturgia va a responder a las características que necesita la televisión. Tienen gran importancia las producciones de estudio: telecomedias, culebrones... También es posible que haya originales televisivos hechos en exteriores: telefilme, serial...pero el porcentaje es mayor para las producciones de estudio.
 - Historia esqueje o *spin-off*: Son una variedad de los originales. Se trata de productos que derivan, directamente, de otro anterior que, generalmente, ha tenido bastante éxito; es decir, surgen siempre de una historia precedente y que, o bien por la cualidad de un personaje o por los conflictos que tratan, pueden apuntar a una autonomía funcional. En el caso actual, sería paradigma la serie *Aída*, que desciende de la serie *7 vidas*, de similares características y personajes. Otro caso fue la continuación *Cielo e Infierno* de la popular serie *Norte y Sur* (otros ejemplos serían *Friends/Joey* o *Cheers/Fraiser*). Suelen ser productos que responden fundamentalmente a una estrategia de marketing y que pretenden asegurarse el éxito absorbiendo las audiencias de los productos anteriores, en los que los espectadores ya tienen confianza (y muchas veces se aprovechan del “enganche” que tiene el espectador).
 - Historias basadas en hechos reales (*Factions*): se trabaja a medio camino entre el docudrama y el *reality*. Son productos que explotan un suceso de impacto. Un ejemplo es *Padre Coraje*, de Benito Zambrano.
- Según el contenido temático (detallado en el punto “categorías de programas de ficción): Hay muchas variedades, y la línea cada vez es más difusa. La televisión globaliza algunos conceptos (por ej.: el concepto de “formar” está prácticamente desaparecido).
 - Teleteatro
 - Telecomedias u originales
 - Comedias
 - Seriales o culebrones
 - Los especiales de televisión, los estrenos de televisión y los telefilmes
 - Teleseries o series dramáticas
 - 7-Seriales

2.- Estructura y estilo de la ficción televisiva

La estructura de estos programas incluye ambientes familiares, una localización contemporánea en su mayoría, con conflictos relacionales y de carácter intimista (empleo abundante de planos cortos).

Propugnan el ritmo, la intimidad y la sugestibilidad.

- Ritmo: permite construir historias a partir de escenas cortas, que suelen oscilar entre minuto y minuto y medio. Tienen, además, frecuentes rupturas narrativas (lo que se denomina clímax) que propician curvas emocionales cada cinco minutos aproximadamente. Si el tiempo es mayor

o menor, suele deberse a que la cadena tiene una política publicitaria que intenta que esas curvas sean coincidentes con los cortes publicitarios.

- Intimidad: lo que se ve en pantalla es gente corriente hablando de los hijos, de la pareja, del trabajo... la intimidad se refleja en las personas y en los temas tratados, así como en los planos de cámara (con un primer plano se provoca intimidad).
- Sugestibilidad: se trata de sugerir algo más allá de lo aparente, más de lo que muchas veces decimos, de tal forma que el espectador aporta su experiencia a lo que ve y lo valora, para completar lo que muestra el capítulo.

Un paradigma claro que conjuga estos tres elementos es la serie *Cuéntame* de TVE.

Se suele acudir a actores secundarios. Se evita tratar temas morbosos.

Desde el punto de vista de la estructura, es importante esa interrupción frecuente (cada 15 ó 20 minutos) para dar paso a la publicidad. Por eso las escenas se hacen cortas y los conflictos (que suelen ser más de uno por episodio: principal y secundarios) se complementan, proporcionando diversos nudos dramáticos para que haya diversos clímax o *plots-points*.

Como en muchos casos no hay lugar para la acción (no se aspira a la espectacularidad), la resolución de los conflictos se regula siempre mediante el diálogo, y además, los conflictos secundarios se van resolviendo ayudando a resolverse también el conflicto principal.

Estructura narrativa

Hace referencia al orden y relación de los diversos elementos del relato.

Hay tres niveles en la estructura del relato:

- Trama del serial.
- Trama episódica.
- Trama de la secuencia o bloque.

Un elemento importante es la expectativa cultural del propio espectador, pero además existen otros elementos a considerar:

- Relaciones de continuidad (*raccord*).
- Relación temporal (por ejemplo: narración onírica).
- Percepción temporal del espectador (si es en directo, si hay elipsis...)
- Relación espacial (espacios homogéneos, heterogéneos...).

Hay dos formas de estructurar los episodios (hay que saber el número de episodios): abierta o cerrada

Estructura episódica: el episodio se empieza a estudiar desde la propia escaleta y teniendo en cuenta las relaciones que puede haber entre las secuencias y los bloques (cuanto más estructurado, menos tiempo de rodaje, todo es más férreo, más cerrado).

Se ha intentado hacer una estructura narrativa dramática, que atiende al concepto dramático teatral: presentación, nudo y desenlace. Pero el modelo televisivo ha facilitado la fragmentación, incluso la reiteración, como consecuencia de las sucesivas suspensiones del relato (bien por pausas publicitarias bien por el entrecruzamiento de los conflictos).

Todo ello ha llevado a una extensión de los tres conceptos fundamentales teatrales a otro esquema propio, que es el siguiente:

- 1- Presentación o *tease*: bloque rápido o conciso que desarrolla una situación muy breve, normalmente entre dos personajes (generalmente entre el protagonista y otro personaje). Suele ser en clave de humor e intenta ser un gancho para atrapar el interés de la audiencia.
- 2- Pregonérico: secuencia que antecede al genérico (el genérico son los títulos de crédito). Según el serial, puede tener una función evocadora (recordar capítulos anteriores) o, simplemente, introduce conflictos o personajes.
- 3- Planteamiento: es el primer acto hasta el primer corte publicitario. Se presenta el argumento principal de cada episodio, a la par que se desarrollan los arranques de los conflictos secundarios. Lo que se introduce en el planteamiento es una decisión crucial cuando se hacen los guiones, porque nos va a facilitar un cambio de rumbo en la segunda parte; si no lo hacemos bien nos dificulta la comprensión del segundo acto.
- 4- Desarrollo del conflicto o nudo: estaría constituido por el segundo acto. Su misión es desarrollar en toda su extensión el conflicto principal y, si puede ser, también los secundarios. En muchos casos, queda apuntalado el desenlace antes del corte publicitario. Si se subdivide, el siguiente bloque es muy corto.
- 5- Desenlace: acto muy breve que desemboca en el final. En este bloque se resuelve el problema, todo vuelve al orden de partida, y termina el capítulo. Normalmente en la interrupción publicitaria que le sigue, se emiten las “promos” del siguiente programa.
- 6- Epílogo o *tag*: se trata de una secuencia breve y divertida que nos sirve para completar el epílogo; a veces se sobre los títulos de crédito, en otras ocasiones suele ser una secuencia independiente. Se intenta cerrar con una sonrisa, dejando un grato recuerdo del episodio. Hay otra especie de epílogo o *tag* que consiste en usar las tomas falsas, pero el fin es el mismo.

3.- Categorías de los programas de ficción

Teleteatro

Su procedencia es casi exclusiva del género dramático literario y de novelas adaptadas. El teatro era algo que gustaba, por lo que se planteó llevarlo a la televisión. Es un subgénero de los formatos de ficción. Su referencia es la representación de obras dramáticas, cómicas o musicales en la programación televisiva. Parten de textos teatrales literarios.

Tiene pocos escenarios y el diálogo se convierte en protagonista. Se podía hacer grabando directamente en la sala de teatro (gran trabajo de realización) o en el estudio.

El teleteatro vive su auge en los años 60-70; hoy prácticamente se ha extinguido (salvo en algún sketch de determinados programas). Se ha intentado recuperar el formato de *Estudio 1*, con desigual éxito.

De acuerdo al tratamiento del hecho teatral, hay una doble actitud o planteamiento que genera varias posibilidades:

- Teatro televisivo: el paradigma sería el programa *Estudio 1* a la antigua usanza (años 60, 70 y principios de los 80). Características: respeto absoluto del texto dramático, defensa de la grabación en continuidad (se evitaba la fragmentación que no fuera la propia del texto), se subrayan los valores y ventajas de la interpretación ininterrumpida (sistema propio de los grandes actores de la época: Concha Velasco, Francisco Rabal...).

La planificación del trabajo está al servicio del texto y la interpretación, teniendo muy en cuenta el punto de vista externo (del espectador). Por eso, se respetan rigurosamente los planos generales, que permiten una óptima percepción del espacio; se mantiene la tensión dramática de la acción y el espacio y se hace hincapié en una postproducción mínima y muy sencilla (enriquecer la banda de

sonido y rectificar fallos técnicos, fundamentalmente). La emisión, por lo tanto, es casi inmediata a la grabación.

- Teatro televisado o adaptación: es una opción más arriesgada, pero también más aproximada al espíritu de la televisión. Se respeta el texto literario pero se adapta a la dramaturgia televisiva. Esto nos facilita una serie de elementos: permite enriquecer el espacio, nos ayuda a las articulaciones temporales y las propias del personaje, nos ayuda a airear las situaciones y, sobretodo, favorece la adaptación del diálogo. La adaptación del diálogo cambia el concepto de rigidez interpretativa; ya no se va a intentar trabajar tanto de una manera realista sino de una manera más naturalista; es decir, hacer el resultado más verosímil (ej.: latiguillos, expresiones...). Esto es propio de series actuales en las que trabaja gente joven. Se recurre a formas que hacen creíble el personaje, porque ya no importa tanto la dicción sino el realismo en los gestos y expresiones.

Esta forma facilita la multiplicación y el desdoblamiento de los escenarios, e incluso va a posibilitar los bloques de inserto (parte de la acción grabada en exteriores, airear el texto). Esto se hace porque la sustitución de referencias por evidencias es mejor (mejor mostrar que contar). Esto es una incorporación a finales de los 90.

- Teatro como noticia: realmente, no es un subgénero de ficción, sino que es fundamentalmente hacer referencia a cualquier hecho teatral (musical, teatro, ópera...) en la parrilla televisiva. Puede incluirse en un programa (suele ser en programas de información, como los telediarios), o bien constituirse como programa más específico (programa cultural). Desde el punto de vista de la realización, está más cerca del estilo de las noticias audiovisuales, incluso de las promociones. La puesta en escena es un elemento fundamental, una exigencia.

Telenovelas y adaptaciones

Se basan en la estructuración de una historia, suelen apoyarse en un texto largo, literario, generalmente novela (sobre todo literatura épica y cuentos), y se presentan en un número más o menos dilatado de capítulos.

Implica un esfuerzo en la adaptación, ya que se van a intentar eliminar las secuencias exteriores y para ello es necesario crear diálogos que en muchas ocasiones no existen en la obra original. Ahora bien, ofrecen una gran ventaja, dado que estas primeras experiencias dan como resultado una gran pericia profesional y unas grandes posibilidades para lanzarse a una mayor narración audiovisual, en el sentido de arriesgar, de probar.

El interés de las audiencias se va a incrementar, por lo que surgen nuevas extensiones de este formato (desde los 5 capítulos que era lo habitual, hasta los 15-30, como es el caso de *El Conde de Montecristo*).

Entre las décadas de los 60 y 80, este formato tuvo una gran vigencia (en España tuvieron su auge en la década de los 70). Se va a intentar conseguir un formato casi cinematográfico, e incluso, cada vez con más frecuencia, se ruedan exteriores, y no con primeros planos, sino abriendo progresivamente el campo. Los profesionales se preocupan para que el lenguaje cinematográfico encaje en el formato televisivo, y todo esto apunta nuevas posibilidades que se difunden en los años 80.

Algunas series importantes: *Ana Karenina*, *Crimen y Castigo*, *Madame Bovary*, *Pepita Jiménez*, *El Conde de Montecristo*... estas son las que más éxito tuvieron. A finales de los 70 y principios de los 80, se crearon programas emblemáticos hoy en día, tales como *El Pícaro* (de Fernando Fernán Gómez) o *El señor de negro* (de Mingote protagonizado por José Luis López Vázquez).

Telecomedias u originales televisivos

Es un género de ficción cuya acción ha sido pensada para ser desarrollada en un estudio (va a incluir pocos exteriores), con lo cual la concepción de estructura teatral va a ser importante (eran las alternativas

a las adaptaciones teatrales, solían tener gran dramaturgia teatral y el público solía estar presente). En España, la denominación de telecomedia va siempre unida a lo teatral.

Se precisa de pocos escenarios (uno principal, dos secundarios) y pocos personajes (dos o tres principales y dos o tres secundarios o invitados) y sus historias responden al costumbrismo cotidiano (relaciones humanas, frustraciones, aspiraciones...). Los diálogos constituyen un elemento fundamental, se les da un protagonismo importantísimo. Se trata de comedias protagonizadas por personajes *reales* que protagonizan conflictos cotidianos, generalmente de índole laboral y familiar. Suelen rodarse en interiores. Ejemplos: *Hostal Royal Manzanares*, el último capítulo de *7 Vidas*. También lo son *Farmacia de guardia*, *En Pelotas*, *Dr. Mateo*, *Hermanos de leche*...

Conviene distinguir entre telecomedia u original:

- Original televisivo: creado exclusivamente para televisión, es un producto cuya procedencia no es un texto literario y se va a planificar siempre como original televisivo que es.
- Telecomedia: se suma lo anterior, una condición de producción, una producción de estudio mediante la técnica televisiva del sistema multicámara. Este formato, que dura entre 25 y 55 minutos respeta siempre las condiciones dramáticas en televisión. Referentes: *La casa de los Martínez*, *Un hombre en casa*, *Los Ropper*... Características de la telecomedia:
 - Pocos escenarios.
 - Protagonismo de la palabra, del diálogo (chistes, bromas, *gags* –orales más que corporales...). A todo ello en inglés lo denominan *Splat movie*.
 - Pocos personajes: 2 ó 3 principales.
 - Historias que tratan sobre todo los conflictos cotidianos, muy próximas al costumbrismo y con un equilibrio entre el tono de humor y el drama-
 - Una realización funcional: no va a haber grandes alardes retóricos y todo está al servicio de los actores y el texto.
 - La estructura narrativa suele ser cerrada y rotunda; es decir, normalmente los episodios son autónomos y la estructura se desarrolla en los tres actos habituales: presentación, nudo y desenlace. Esto va cambiando poco a poco: *tease*, *tags*...

Tipología de Telecomedia u Original televisivo: Podrían establecerse tres subgéneros de telecomedias u originales televisivos: por contenido, por argumento y por producción.

- Por contenido: podemos decir que tienen una gran diversidad: temas de amor, aventuras, comedia, biografía, fantasía... muy semejante a los telefilmes.
- Por argumento: responde a las características de las *sitcoms*. En España, a las telecomedias de situación se les empieza a llamar así. (Vamos a seguir el marco anglosajón).
 - *Domcoms*: aquellas comedias domésticas y de conflictos familiares. Ejemplo: *Cosas de casa*.
 - *Kidcoms*: sobre niños y adolescentes. Ejemplo: *Salvados por la campana*.
 - *Couplecoms*: aquellas relativas a la pareja y a sus conflictos de relación. Ejemplo: *Los problemas crecen*, *Matrimonio con hijos*.Estos tres primeros subtipos son los más habituales: *Domcoms*, *Kidcoms* y *Couplecoms*.
 - *Corcoms*: aquellas de ambiente rural y personajes rústicos. El interior de Estados Unidos, cowboys, Texas... Ejemplo: *La casa de la pradera*.
 - *Ethniccoms*: protagonizadas por grupos étnicos y reflejo de sus problemas e inquietudes.

Estos dos subtipos: Corcoms y Ethniccoms son habituales en Estados Unidos, en España no tanto. A partir del año 2000-02, se empieza a dar este formato también en Inglaterra.

- *Careercoms*: las que toman como entorno el ambiente laboral de los protagonistas. Ejemplo: *Ally McBeal*.
- Por producción: puede ser una producción única, a modo de telefilme, o seriada.

¿Cómo se realizan las telecomedias u originales televisivos?

Hasta los años 80, en España se recurría a la grabación en estudio y en continuidad, lo que evita los exteriores (cuando se empleaban, se recurría a grabaciones ajenas a la serie, a meras imágenes de paso). A partir de los 90, los platós tienen una mayor dotación técnica (como mínimo tres cámaras que están grabando simultáneamente), por lo tanto, se va a respetar la interpretación en continuidad de los actores y la realización en directo de bloques largos.

También se va a recurrir a tomas dobles, todo ello para que en la etapa de edición se puedan coger los mejores momentos de cada grabación. La serie que hizo por primera vez este tipo de trabajo fue *Farmacia de guardia*.

Comedias de situación o *sitcoms*

Las comedias de situación o *sitcoms* no dejan de ser una variedad de las telecomedias, unas herederas. Responden a una evolución y adecuación del medio televisivo. Tienen corte cómico y suelen tratar temas domésticos. Actúan siempre en tono de humor y en clave de serie. La finalidad es el entretenimiento y sus personajes se corresponden con el estereotipo de gente corriente, con conflictos que giran en torno a lo doméstico-laboral. La programación más habitual es semanal.

Responden a un modelo con las siguientes características:

- Pocos personajes.
- Pocos escenarios (empleo del estudio amplio para la grabación, si no lo tiene la productora, se van a pueblos de alrededor).
- Técnica de grabación continua.
- Sensación de directo (real o fingido) y presencia de público. Se intenta que éste interactúe a través de risas o aplausos. En no pocas ocasiones, es el público el que acaba moldeando a los personajes. También se utiliza esto para saber en qué momento enganchan los *gags*.
- Respecto a la duración, vienen a ser un formato entre 25 y 30 minutos, aunque cada vez se tiende más al formato de 55 minutos.
- Reflejo de la vida cotidiana y de personajes comunes.
- Dramas ligeros: de cocina o de salón de estar pero nunca de alcoba, el sexo se trata de forma superficial.
- Importancia de los diálogos y los gestos.
- Actores que generalmente provienen del teatro. La *sitcom* exige la intervención de actores teatrales porque están acostumbrados a la memorización de la puesta en escena en su totalidad.
- Episodios autónomos y estructura episódica basada en escenas no muy largas (como mucho de 3 a 5 minutos).

El formato, que nace en Estados Unidos, deriva de una mezcla de *sketches* humorísticos, que intercalaban los presentadores de programas-magacín diurnos o nocturnos (*comedians*; referencias de

aquí: Pepe Navarro, Andreu Buenafuente, Eva Hache), con la tradición de los seriales radiofónicos. En un principio no eran más que situaciones para justificar esos *gags*, bromas... pero poco a poco ese esqueleto fue cogiendo coherencia y va a crear una situación alargada en el tiempo, donde van a verse un montón de ramilletes de *gags*, de situaciones cómicas. En un principio los *gags* y las situaciones eran bastante previsibles, pero con el tiempo el humor fue haciéndose más complejo.

El éxito de este formato en Estados Unidos fue apabullante. Estos programas se extendieron rápidamente en las parrillas televisivas.

Los guiones pasan a ser un trabajo de un gran equipo: de los dos o tres guionistas iniciales, se pasa a un guionista por cada uno o dos personajes y otros más generales. Los guiones se escriben semana a semana y los guionistas están muy atentos a la aceptación de la evolución de las historias, de los personajes y de la actualidad social, porque están en constante reciclaje.

Se ensayan y se ajustan las historias a lo largo de 5 jornadas: se ensaya durante cuatro días y el quinto día se graba. La grabación es en forma continua.

En cuanto a la introducción de público, las incidencias de la historia provocan efectos en él, y estos efectos se utilizan en el producto audiovisual. Hay *sitcoms* que no se entienden sin las risas.

Características de la producción. El modo de producción permite:

- Una gran flexibilidad de la historia: actualizaciones para adecuarse a cualquier elemento de la actualidad o modificaciones para rectificar una línea equivocada, corrigiéndose de esta forma sucesos desafortunados.
- Máxima adecuación del texto al personaje, al actor: para poder conseguirlo se dispone de un largo periodo de ensayo.
- La realización y la planificación a favor del actor: como se graba en continuidad, se favorece la espontaneidad de la interpretación; por lo tanto, se crean unas tensiones interpretativas que enriquecen el producto audiovisual final.

Ejemplos: *7 Vidas*, *Matrimonio con hijos*, *Friends*...

A modo de resumen, la definición de la *sitcom* es: una producción en estudio, si no es en directo a veces tiene público, un número reducido de escenarios (uno principal y dos o tres secundarios), siempre en interiores, punto de vista externo a la acción, de 25 a 30 minutos de duración (o, en su caso, 55), el tono de interpretación es de comedia, evitando momentos escabrosos, los personajes suelen ser gente relacionada con el mundo del teatro, frecuencia de *gags*, episodios autónomos, con una estructura episódica basada en escenas cortas.

Otros elementos a considerar:

- Estructura narrativa de las *sitcoms*: el objetivo es conseguir los mejores resultados con el mínimo esfuerzo. Esto va a presidir todo su tratamiento audiovisual. La clave de las *sitcoms* son sus características audiovisuales:
 - Ensayos. Suele ensayarse de 3 a 4 días por episodio.
 - Puesta en escena. En cuanto a la puesta en escena, hay que considerar la presencia o no de público. El contacto con el público tiene un efecto humorístico.
- Proceso de producción: la rutina es un elemento fundamental, y está siempre condicionada por criterios de eficacia. Estos criterios se consiguen a través de un rendimiento máximo de las instalaciones, las contrataciones (del equipo tanto artístico como técnico) y los plazos de producción (cuando los criterios de producción priman sobre los de creación). La pauta estándar de producción suele ser la siguiente:

- Primer día: recepción de guiones y lectura conjunta entre actores y director.
- Segundo día: primer día de ensayo. Se hace fuera de estudio y supone una lectura de ajustes del guión (es lo que en el teatro se conoce como trabajo de mesa).
- Tercer día: segundo día de ensayo. También se hace fuera del estudio. Se memorizan todas las situaciones desde el punto de vista técnico y artístico. También se marca la primera planificación de correcciones técnicas.
- Cuarto día: tercer día de ensayo, esta vez en estudio y con cámaras. Se hacen los ajustes finales.
- Quinto día: se graba en directo, generalmente por bloques y con o sin público. También se realiza el ajuste de edición.

Un guión bien ensayado produce réplicas y contrarréplicas que configuran el resultado final. El día de la grabación todo esto resulta ya inamovible.

Las *sitcoms* responden a la grabación en estudio, con o sin público. De cualquier forma, es en la edición donde se incluyen risas y aplausos de fondo.

Por lo tanto, el público es un elemento a tener en cuenta, ya que condiciona el producto final:

- Con público en directo: la realización se va a ver condicionada por la necesidad de una mayor continuidad, una simplificación de los cambios escénicos, y, cuando hay cambios escénicos, se utiliza una maquinaria sofisticada que permite realizar cambios en los decorados sin tener que mover al público. La grabación se efectuará respetando el orden narrativo y la acción sólo se interrumpirá cuando el guión o las necesidades de cambio de decorado así lo exijan. No se interrumpe la grabación aunque haya errores, que se intentan reparar en postproducción o se suplen a través del sistema de dobles tomas. En definitiva, se valora la naturalidad y espontaneidad de las interpretaciones, tanto la de actores de diversos registros (Imanol Arias, Javier Cámara, Santi Millán...) como las de actores de un registro único (Santi Rodríguez- *Frutero*-, Florentino Fernández...). El público no es un adorno: ayuda a potenciar la interpretación.
- Sin público en directo: en este caso, risas y aplausos aparecen enlatados. Esos elementos ayudan a subrayar los mutis (cuando un actor sale a escena) y los momentos álgidos. Sirve también como una especie de corte para separar una escena de otra. Aquí la técnica tiene un protagonismo mayor. Si no hay público, se intenta racionalizar y optimizar gastos y beneficios, y esto se hace:
 - Limitando el número de escenarios.
 - Mediante la grabación electrónica, que permite el sistema de grabación en bloque.
 - Empleando cámaras *ISO System*, que graban tomas adicionales en posiciones diferentes a las del resto de las cámaras, facilitando los insertos en televisión.

En todo caso, con público o no, la realización va a evitar mostrar en cuadro al público para preservar el privilegio del espectador.

Teleseries y culebrones

El culebrón se caracteriza por su extraordinaria duración, estructura seriada (en capítulos), siempre propicia un esquema abierto y el tono es melodramático (el melodrama consiste en la exageración de sentimientos y pasiones). La frecuencia es diaria. Siempre se termina con la serie abierta además de dejar los capítulos abiertos, por si hay segundas partes o culebrones esqueje. La acción intenta desarrollar conflictos simultáneos que se van a presentar y evolucionar de forma alterna. El término anglosajón es *soap opera*

Características:

- Personajes: Hay personajes buenos (muy buenos) y malos (malísimos) enfrentados entre sí, por lo que se crean varios conflictos simultáneamente (siempre entran en conflicto). El personaje principal suele permanecer invariable, el resto de los personajes evolucionan.
- Abundancia de elementos lacrimógenos y de suspense (el ejemplo más clásico es Dallas; un ejemplo más actual sería Amar en tiempos revueltos).
- La producción suele ser televisiva, no teatral, y se caracteriza por su bajo presupuesto, sobriedad escenográfica, (pocos escenarios), planificación visual basada en planos fijos, grabación día a día, sin ensayos, y con un target muy limitado (amas de casa, jubilados y enfermos).
- La grabación suele ser en estudio, en continuidad, renunciando a cualquier tipo de manipulación de la imagen, se da protagonismo absoluto a la interpretación y a la palabra, no tienen ambición creativa. Se graban rápidamente y se emiten poco después.
- Otras características: movilidad, gran cantidad de espacios, presentación de escenarios exteriores, iluminación plana y funcional, sonido directo y juego libre en cuanto al tiempo del relato. Su programación siempre es diaria, bien matinal o de sobremesa, y ocupan el prime time, tienen un tirón importante.

El modelo de producción: costes muy bajos, lo que obliga a una edición posterior, sobriedad escenográfica y una planificación visual centrada en el plano fijo con la articulación de plano-contraplano.

En ocasiones se va a recurrir a la voz en off para resolver monólogos interiores. La iluminación va a ser siempre plana (se intenta que se vea, pero aún así se va a ver muy mal, con sombras). El sonido va a ser siempre en directo. A veces se pone un micrófono de apoyo, pero lo habitual es la jirafa.

Origen y evolución

El origen de los culebrones se remonta a los años 30 en EE.UU. Los seriales radiofónicos españoles formaron a una serie de profesionales que después pasaron a televisión (Josefina Molina, por ejemplo). Este tipo de subgénero tuvo su precedente en la radionovela, el serial radiofónico (Ama Rosa). Su dramaturgia tiene que ser televisiva, no demasiado teatral.

En los años 50, con la aparición de la televisión, se forjan definitivamente los grandes profesionales tanto en Estados Unidos como en Europa, España. Se introducen innovaciones en el argumento: crimen como tema central y delincuencia juvenil.

En los 60 los argumentos se empiezan a complicar más: conflictos interraciales, sexuales, drogas, abusos infantiles... lo que se trata en cine en los culebrones se lleva hasta los extremos. Estados Unidos va a exportar toda esta temática al resto del mundo. En estos años también triunfaron las telenovelas con un triplete básico: amor, matrimonio e hijos, porque tenían una clara función educativa, unida además al principal elemento: entretener.

En los 70 y 80 los seriales españoles intentan copiar estos formatos de éxito (*Dallas, Dinastía...*). Se va a intentar captar elementos cinematográficos, recuperar la acción, la aventura, temas atrevidos, rodar en exteriores...

En los 90 llega el culebrón hispanoamericano. Cada capítulo le costaba a TVE 50.000 pesetas, y los primeros 50 capítulos los regalaban; era muy barato, y para las producciones españolas era imposible competir.

La producción era de muy bajo presupuesto, rodada en estudio (*Cristal, La Dama de Rosa...*) y la grabación en continuidad. Se grababa un capítulo por jornada, la emisión era diaria y los personajes y

escenarios eran escasos. El guión tenía que ir a la par que la grabación (guión por día), y se amoldaba siempre a las necesidades técnicas.

La primera telenovela que plasmó estas características en España fue *Poble nou*, de TV3. En la actualidad, un ejemplo sería *Amar en tiempos revueltos*, aunque ésta tiene más medios; ya se nota una gran diferencia: guión, ambientación... Estas telenovelas reflejan historias cercanas, conflictos contemporáneos, de gente común. La producción es simultánea, en bloques, (se trabajan muchos capítulos al mismo tiempo). Hay mayor disponibilidad y flexibilidad, aunque se emita diariamente, debido al gran número de guionistas y a los distintos equipos.

Teleseries o Series dramáticas:

Son un conjunto de relatos autónomos con un nexo común que podía ser el tema, pero que normalmente suelen ser los protagonistas. Cada unidad tiene un carácter autónomo. Se puede alterar el orden. Es una estructura recurrente: hay un principio y un final independiente del conjunto de la serie. Su periodicidad es semanal y en bloques de trece capítulos (trimestral). Ej: *Anillos de oro* (TVE, lanzamiento de Imanol Arias) o *CSI*.

Existen diversas formas de rodaje entre España y otros países como Inglaterra, Estados Unidos...

Es una forma que presenta fragmentada por capítulos en su emisión.

Su modelo de producción: está estandarizado, independientemente del soporte (vídeo o emisión en televisión).

- Se intenta que el producto sea lo más fílmico posible.
- El formato de emisión más habitual es trimestral y en bloques de 13 capítulos. La serie funciona, se hacen otros trece capítulos y así sucesivamente (siempre va de 13 en 13). El presupuesto por capítulo suele oscilar entre los 600.000-680.000 euros. Si el capítulo tiene intención de entrar en el mercado internacional, el presupuesto puede ascender a 2.400.000 euros.
- En cuanto a las estrategias de producción, se plantea una producción simultánea (rodar 2 o 3 capítulos a la vez) con varios guionistas, realizadores, estudios, guionistas, montadores...

Estructura narrativa: Se cuenta con personajes que son siempre los mismos, en las mismas localizaciones y con tramas muy semejantes. Con estos tres elementos se conforma la idea de unidad del serial.

- Los personajes son siempre los mismos.
- Los escenarios suelen repetirse: el 35-40% de las localizaciones suelen ser naturales (ya sean exteriores o interiores); es decir, no grabadas en estudio. Esto implica unos mayores costes, pero también más credibilidad. Un ejemplo de este sistema fue *La forja de un rebelde*, de Mario Camus.
- Las tramas son muy semejantes: las historias se basan, a diferencia de todo lo visto antes, en la acción como vehículo del relato. Puede haber historias más sofisticadas, con muchos escenarios, acciones al aire libre... son elementos que las diferencian del formato telecomedia de estudio.

También se intenta reducir el coste. La segunda entrega de *Curro Jiménez*, en el año 93-94, se presupuestó en 60 millones por capítulo, a pesar del gran número de actores, de acción, de efectos especiales... esto se consiguió gracias a una gran planificación, a que trabajaron en países con salarios más bajos y a que se grabó en Super 16.

La consolidación de las series dramáticas tiene lugar en los años 50 y 60. Esta última década da a luz a la genial serie *Calles de San Francisco*. En estos primeros años de las teleseries se va a tender al formato cinematográfico, a un concepto de telefilme; se pretendía que tuviesen un formato de serie B *hollywoodiense*.

Esto funciona hasta principios de los 80, cuando el modelo de serie dramática cambia, sobre todo con la serie americana *Hill Street Blues*, que marca una auténtica revolución en la forma de hacer cine. Fue de un gran impacto en todo el mundo, desbancando a programación de gran audiencia. Estuvo durante muchos años. Los mismos productores hicieron después *La ley de Los ángeles*, que fue otro punto y aparte.

Se intenta recuperar el modelo de narración clásico cinematográfico, su estructura narrativa cambia (se introduce la idea de los conflictos entremezclados). No es por azar que los informativos estén desarrollando modelos narrativos semejantes, porque al entrecruzar distintos elementos de ese tema, se logra potenciar el tema fundamental.

En esta serie, cada capítulo comenzaba de igual forma –una reunión de policías- y después se mostraba cada una de las tramas en que se veían involucrados los policías. Los guiones eran de gran calidad y la forma de hacer esta serie influyó mucho en el panorama televisivo.

En los años 80 intentan volver hacia una caligrafía fílmica, hacia el cine independiente, no a las superproducciones. Se intenta recuperar el afán del espectador por la realidad, que lo que está viendo el espectador parezca real. En la puesta en escena podemos ver que ese afán de realidad puede verse abigarrada, puede tornarse caótica, huye de una composición equilibrada y de los centros de atención concretos. Se trabajan los planos desde la profundidad, se inunda el cuadro de objetos y sujetos.

Otras características: empleo de la técnica de cámara en mano (gran movilidad de la cámara, planos cortos, se introducen planos subjetivos, poca atención a la continuidad en el montaje, la toma del sonido es siempre directa, apenas hay música en los capítulos – la música es muy poco relevante, excepto en la cabecera-).

A nivel temático, se va a centrar en relaciones laborales de exterior: comisaría, calles, burdeles... si salían relaciones familiares eran relaciones sucias, crudas (temática escabrosa). Punto de vista variable, casi siempre de dentro hacia fuera (por crear una tensión dramática). La puesta en escena está basada fundamentalmente en la profundidad de campo.

A principios de los 90 este modelo cambia totalmente, hay una nueva renovación. El modelo a seguir es *Corrupción en Miami (Miami Vice)*, que es todo lo contrario a lo anterior. No se plantea para nada el culto al verismo, a la realidad, sino el culto a una exhibición de actitudes, de estilos sociales de consumo: el dinero, el lujo, el diseño, las fiestas, la sofisticación y otros valores que imperaban en la época.

El concepto de sociedad está plasmado en la serie. La música de la serie corresponde a los éxitos del momento (ej.: videoclips estilo “Vigilantes de la playa”). Había un elemento muy importante: todo tenía un aura de postmodernidad.

El comienzo de la década de los 90 coincide con una fiebre por la imagen, que se plasma en todos los audiovisuales. Los actores y actrices son “de desplegable”; su capacidad interpretativa es poca, al contrario que lo que ocurría en *High Street Blues*. Su estética fue muy influyente en la sociedad.

En definitiva, se va a crear una forma de convertir la televisión en publicidad (mensajes persuasivos en televisión).

Características de la serie:

- Fragmentación de la escena.
- Alta frecuencia en el cambio de planos.
- Movimientos de cámara sofisticados, no funcionales.
- Grandes elipsis narrativas.
- Las composiciones estéticas que van a emplearse se basan en imágenes claras, luminosas y brillantes; todo tiene que entrar por los ojos.

- Protagonismo de la música.
- Composiciones equilibradas, planas y privilegiadas, que potencian los centros de atención (a diferencia de High Street Blues).
- Diálogos escasos.
- Se asumía el protagonismo con largos travellings. Movimiento de grúa en interiores (que hasta ese momento se utilizaba muy poco) y los movimientos libres de la steadycam.
- Cobra importancia la dirección artística (el cómo vemos los colores, la textura...). Es muy importante, por lo que se deduce que la planificación de cada capítulo era muy pausada. Había un equipo que siempre estaba trabajando por delante.

Podemos hablar de una tercera revolución, que parte de una serie norteamericana: *ER, Urgencias*, producida por Steven Spielberg. Esta serie da un giro a la narración y supone también una ruptura a nivel de realización.

Las historias vuelven a cobrar un realismo más o menos riguroso. Son historias con cierto interés humano, aunque no son excesivamente inquietantes como lo fueron las de High Street Blues. Reafirman los valores liberales de la sociedad norteamericana y recuperan un fuerte ritmo visual. Movimientos dependiendo de los movimientos del propio cuadro.

Abundancia de cámara en mano, siempre con suavidad y brillantez (utilización de la *steadycam*). Nada de travellings. Aparecen, lo que hoy en día es algo normal, los cambios en los guiones. Argumentos entrelazados.

En cuanto a los genéricos y pregenéricos, en los últimos 20 años se han dado varias actitudes. Sobre todo debido a la evolución que se ha producido en cuanto a cómo se hacen. En la serie dramática se va (desde el punto de vista discursivo) desde el escueto título antes del episodio hasta la incorporación de las últimas formas actuales:

- Un genérico integrado dentro de la diéresis: unas imágenes mientras están poniendo los títulos de crédito, que son las primeras imágenes reales del capítulo.
- Imágenes que nada tienen que ver con el capítulo y que se ponen con los títulos de crédito.
- Un genérico autónomo o una secuencia autónoma respecto a la historia. Se ha diseñado bien, utilizando el diseño gráfico.
- Incluso podríamos encontrar una actitud más, la de incorporar un tipo como refuerzo a los atributos de la serie, a través de la presentación de personajes, estética... como es el caso de *Corrupción en Miami*.

Hoy en día, si tuviésemos que marcar una evolución, hablaríamos de genéricos para recordar cosas de capítulos anteriores o para anticipar próximos capítulos.

Como paradigma del modelo de producción de las teleseries en España, cabe mencionar varios ejemplos:

- *La Forja de un Rebelde* (16mm), de Mario Camus. Basada en la obra homónima del escritor Arturo Barea. Se trata de un repaso a la historia de España desde principios del siglo XX hasta los comienzos de la Guerra Civil Española (1936) a través de los ojos del propio autor de la obra, magistralmente encarnado en su etapa adulta por Antonio Valero. La serie se agrupa en seis capítulos de 90 minutos cada uno. El presupuesto fue muy elevado (una de las series de televisión más caras de España, 3.000 millones de pesetas -450 por capítulo-) y el período de producción muy largo (2 años y medio). Cada capítulo tardaba en rodarse siete semanas y cada día se grababan una media de 2 minutos 25 segundos.

- *La Huella de un Crimen* (35mm) Trece capítulos de 60 minutos autónomos entre sí, cada uno sobre crímenes que afectaron especialmente a la sociedad española. El presupuesto fue bajo y el resultado solvente. Tres semanas de rodaje y 50 millones de pesetas por capítulo.

La fórmula para planificar una serie dramática: se intenta partir de un guión piloto, que nos facilita comprobar la aceptación del producto antes de abordar el gran esfuerzo que supone hacer la serie. El capítulo piloto se muestra a un espectro de la sociedad para ver cómo reacciona y ver qué posibilidades hay; actualmente se hace colgándolo en internet.

Eso si te dan confianza, si no la tienes, hay que partir del prestigio del realizador, director, productor... si no existe la posibilidad de hacer un capítulo piloto, se necesita poder contar con el prestigio y hacer una planificación compacta: crear un catálogo y unos parámetros narrativos y de producción, pero eso sólo te lo dejan hacer si el realizador es gente como Mario Camus, Eduardo Campoy...

El plan de producción ha de tener en cuenta los tiempos de preparación, ensayo, grabación y montaje.

El contacto directo entre el director y el equipo artístico facilita y agiliza mucho el rodaje. En cuanto al rodaje y las técnicas de realización hay que tener en cuenta lo siguiente:

- Producciones de monocámara y fundamentalmente en exteriores (tanto naturales como artificiales)
- El guión se desglosa de forma casi mecánica, es decir, se van a intentar agrupar las escenas uniendo los espacios y respetando lo más posible el tiempo, intentando responder a unas exigencias de producción (decorador, actores, efectos, etc.).
- El orden de rodaje emplea tres opciones básicas, el estilo del director da prioridad a una u otra:
 - Se van a rodar por los agrupamientos de campos de luz o emplazamiento de las cámaras.
 - Rodar en un plano master o general y después meter los insertos.
 - Rodar en orden narrativo, tal y como va el guión (esto se ha utilizado menos, Pilar Miró).
- El montaje comienza desde el mismo momento en que se trabaja el guión técnico, que se va a ver marcado para facilitar ese montaje. Se proyecta diariamente lo grabado en esa jornada (rushes), lo que permite al equipo técnico y artístico valorar el trabajo que se ha hecho e introducir modificaciones si fueran necesarias. Lo que interesa es que la etapa de postproducción sea lo más breve posible.

Después de finalizar el rodaje se trabaja:

1. La sincronización.
2. Desglose por claquetas, cual es la buena y cual no, creando un primer armado o montaje.
3. Afinar y limpiar, creando un segundo montaje.
4. Preparar las bandas sonoras.
5. Sincronización de bandas y mezclas.
6. Corte de negativo.
7. Tiraje de copias y etalonado.
8. Copia definitiva o final con la incorporación de los títulos y la banda sonora de la proyección.

Especiales de televisión, estrenos y telefilmes

Los dos primeros suelen ser bastante eclécticos, suelen funcionar como *programas piloto*, recurren al *docudrama* y tienen vistas a festivales televisivos (esto antes se hacía mucho). Los especiales de televisión y los estrenos tienen nexos en común: su producción es cinematográfica y se constituyen como programas únicos y de emisión autónoma.

El telefilme es una producción muy próxima a lo que se denomina película de serie B (bajo presupuesto) que responde a una serie de características:

- Rapidez de rodaje: habitualmente se ha usado el soporte de 16 o 35 mm. Se intenta reducir el tiempo de las secuencias a pocos minutos con el fin de incrementar el ritmo.
- Guión férreo: el desarrollo suele ser bastante lineal y accesible al público. Los argumentos, en general, se relacionan con la actualidad o la sociedad del país. El guión cerrado es la única forma de no excederse del tiempo preestablecida.
- Presencia de actores de reparto o en declive: Suele aparecer alguien más conocido y otros secundarios (pueden ser incluso actores desconocidos).
- Pocas pretensiones: sin intención de estrenarlo en las salas cinematográficas.
- Suelen responder a una estrategia de imagen y estética de la cadena.
- Es un producto que gira en torno a las pausas publicitarias, marcando los *clímax*. En las emisiones (de 90 minutos, más o menos) suelen hacerse cuatro o cinco bloques de pausas. Estos momentos de clímax pretenden atrapar a la audiencia.
- Técnicas de realización:
 - Dos semanas de preproducción, tres de rodaje y una y media de posproducción.
 - Iluminación plana y sencilla.
 - Se intenta trabajar en continuidad.
 - Composiciones limpias, ordenadas y simétricas: se huye de la composición en profundidad.
 - La movilidad de la cámara es escasa.
 - El empleo de la música es mínimo y siempre de acompañamiento.

Docudrama o Dramático-cultural

Es un género que se presenta a medio camino entre la ficción y la información, ya que se presentan hechos reales de forma dramatizada (bien con personajes reales o con actores). Tiene diversas vertientes: documentales testimoniales, reportajes de investigación, historias de particulares...

En TVE, en los años 70, se incluyeron una serie de documentales titulados *Paisajes con Figuras*, de Antonio Gala. En los años 90 destacó, entre otros, *Valor y coraje* (dramatización a partir de testimonios reales) con Constantino Romero.

Hay dos formas de presentar documentales:

- Factions: son telefilmes basados en un hecho real. Parten de un hecho real o histórico y son presentadas con cierto estilo documental. Esta forma de ficción parte de la televisión americana: *Brian's Song* (1971), ganadora de varios premios de la televisión.
- El docudrama (drama es el relato que muestra a los personajes y su drama), sobre todo el europeo, aborda temas de preocupación social, que suelen ser interpretados por actores o por los propios protagonistas. Sus objetivos son pedagógicos, o también el debate crítico y social. Existe una

variante más seria de investigación y otra en la que se tratan temas más pintorescos. Estos programas incluyen entrevistas, datos, dramatizaciones... El guión es un elemento fundamental. La producción va a ser lo más cinematográfica posible. El docudrama parte de un hecho real y de datos comprobados, pero para reflejarlo ante las cámaras, se incorpora un tratamiento de ficción. La ficcionalización del documento dramático admite grados dan lugar a tres formas de docudrama:

- Docudrama puro: es la captación del drama humano como documento vivo, en el momento mismo en que acontece. Ejemplo: *Inmigrantes*. Se utilizan imágenes sin puesta en escena, captadas directamente de la realidad (Se hacen elipsis y hay partes que se pueden deducir en el drama).
- Docudrama parcialmente ficcionado: se trata de que las personas que han vivido el drama en la vida real lo representen, que lo interpreten de nuevo para la cámara. Ejemplo: *Espejo Público*, “*Las niñas de Judes*”.
- *Docu-soap* (explicado después del *reality-show*): Se trata de una situación real que adquiere los rasgos de una serie de ficción. *Gran Hermano*, *La Casa de tu vida*... En el *docu-soap*, los personajes se crean unos roles y relatos. Hay que ubicar las historias en un espacio y tiempo determinados.

7-seriales

Variación narrativa de las series. Es un relato extendido, la historia continúa durante todas las temporadas; no se termina en cada capítulo. Aquí la frecuencia puede ser diaria o semanal, y las entregas también son trimestrales. Ej.: *Roma*, *Lost*, *Anatomía de Grey*.

TEMA 2: Las variedades

1.- Programas de variedades

Clasificación del género: Son aquellos programas cuyo contenido se basa en la música ligera, el baile y el humor. Hoy en día este formato es mucho más flexible: espacio de entretenimiento, producción en estudio, presencia de público, presencia de un conductor o presentador que da paso a los diversos contenidos... Es un género amplio, de límites difusos, tanto en lo que respecta al formato como a la franja horaria en que se emite este tipo de programas.

Tipología:

- Compendio de atracciones: música, humor y *sketches*.
- Concursos magazines: espacios *miscelánea* que reúnen diversos temas, muchas veces sin estar relacionados.
- *Talk shows*: entrevistas a personas de diferente tipo.

En términos generales, se puede decir que éste es el género de mejor aceptación por parte del público y que supone el elemento de mayor beneficio para las cadenas. En la actualidad, puede decirse que este género tiene una vigencia indiscutible. Este género ha intentado ponerse al día e incorporarse a la nueva televisión y a los nuevos espectadores. Hay dos elementos que confirman esta adaptación:

- Contacto permanente con el público, ya sea a través de llamadas o desde el estudio.
- Se crean nuevos héroes pintorescos: *Risitas, Aída, El Yoyas...*

Hay tres tendencias actuales que favorecen la vigencia de este formato:

- Formatos híbridos: son aquellos formatos que aúnan ficción y realidad y son los que han desembocado en los *reality shows*.
- Ómnibus: es un modelo que se recrea en la heterogeneidad de contenidos y tratamientos. Su emisión suele ser larga: *Tómbola*, cuya emisión fue desde las 21:30 hasta las 2:30.
- *Talk shows*: son programas en que varias personas cuentan sus experiencias personales sobre diversos temas. Ejemplo: *El Diario de Patricia*.

En cuanto a la estructura formal:

- Eficacia: suelen copar los mercados y audiencias masivas de la cadena en el momento de su emisión.
- Funcionalidad: *si funciona, hazlo*. En estos programas todo vale.
- Espectáculo: se transmite a la audiencia la idea de algo festivo.
- Populismo: se intentan adecuar los contenidos a lo que demande la audiencia.

El modelo se apoya en un presentador con carisma que introduce secciones, habla con los invitados y con el público... y debe saber, no sólo conducir a las masas, sino también los diversos elementos del mundo del espectáculo.

Aparte del guión hay dos elementos fundamentales a la hora de hacer estos programas: atención al ritmo y a la continuidad entre los diversos bloques.

Características del modelo del programa de variedades

- El presentador/a (bien en pareja o en individual) del programa: se busca tener a una persona de un determinado prestigio, que enganche a la audiencia, que sean populares. Hacen de anfitriones,

tanto como con los espectadores como con los invitados, desarrollan estrategias de confidencialidad con los telespectadores, y a nivel técnico se va a recurrir a los encuadres de planos cortos y frontales, que son de una apelación muy directa.

- Los invitados: van a ser famosos habitualmente (porque salen en las televisiones o en ese tipo de programas).
- Las actuaciones, que abarcan desde danza, magia, *sketches* teatrales, música... Su realización va a depender del tipo de programa.
- Los elementos técnicos: tienen un despliegue abundante y sofisticado, y en muchos de estos programas se hace ostentación de dichos elementos técnicos.
- El público: va a estar en plató y es un factor muy importante en estos programas. Paradigma de populismo: es lo que público quiere y por lo tanto se le da.
- Los hilvanes o puentes: es cómo unir diferentes bloques cuyo objetivo es hacer fluir el programa con un ritmo y una armonía adecuados. La persona encargada esto es el presentador.
- Los espectadores.
- El grafismo y las animaciones: se trata de elementos significativos donde mostramos la espectacularidad formal de ver cómo se está incorporando la nueva tecnología.

Cosas significativas de este formato:

- Predomina el espectáculo sobre la información.
- Son unos formatos situados en el segmento matinal, donde se suele abrir con temas de una mayor presencia de información que el resto de programas vespertinos (tertulias, boletines informativos...). Hay también espacios dirigidos a la audiencia: cocina, gimnasia...
- Los *sketches*. A veces se introducen *sketches*, y la sustitución de éstos sería insertar series de televisión dentro del programa (al principio se planteó esto).
- Escenografías bastante complejas. Se denominan escenografías o multiset (diversos cambios escenario). Dos formas: circular (años 90) y a la italiana o más habitual; se tiende hacia esta última por la aparición del público.

Estructura formal (formatos y elementos actuales/ elementos de ficción más habituales en las variedades):

1. Concursos y juegos: La tendencia actual es no diferenciarlos, porque en ambos se refuerza la idea de espectáculo. Su origen es el mundo radiofónico, con una clara intención educativa. En Estados Unidos, en 1955, se da una estafa en un concurso llamado *Big Money*, por lo que hay una gran decaída de los concursos. El relevo vino dado por el *talk show*, donde aparte de hablar se introduce un juego banco. La tipología de concursos es muy variada: por parejas, individual, por equipos, de aspirar a algo, de conocimientos culturales... *Un, dos, tres* consiguió aunar todo esto, y además lo hizo con un elemento de espectáculo.

Es un programa normalmente de bajo presupuesto (excepto en los formatos muy grandes, como por ejemplo *Un, dos tres* o *¿Qué apostamos?*). El *prime time* va a depender del tipo de espectacularidad que tengan, del tipo de espectadores.

Los medios técnicos son los siguientes: multicámaras de estudio, realización en directo excepto para los que son muy cortos (*Allá tú, Pasapalabra*) y los que sean muy espectaculares (donde hay que grabar cosas por bloques para luego insertar). La puesta en escena es muy estática, se basa en un plano-contraplano (presentador-concursante) con enfoques subjetivos.

Es muy importante el ritmo del programa y la maquinaria especial de la que disponen estos programas, que como son muy espectaculares se usa lo mejor de lo mejor (Travelling, grúas, pantallas y marcadores gigantes...).

2. Los *magacines*: El *magacín* como hoy lo podemos entender está pisando tanto formato de híbrido como el de ómnibus. Normalmente se suele enganchar más al híbrido. Son programas en los que cabe de todo (noticias, reportajes, tertulias...). Es un programa contenedor, un cajón de sastre, un gran mosaico. Su origen viene del mundo radiofónico en los años 40. En 1987, se da el primer *magacín* matutino, *Por la mañana*, de Jesús Hermida. Otros ejemplos: *Lo + Plus*, *Ana Rosa*... los hay más atrevidos o más ortodoxos... hay muchos, para todos los gustos. Se recurre a la presencia de presentadores muy famosos, muy conocidos y de prestigio, lo que se conoce como presentadores estrella. Esta importancia del presentador viene dada por las particulares características del *magacín*. El *magacín* se sirve de todos los géneros existentes y los reorganiza a su manera. Se caracteriza porque tienen una gran variedad de todo, gran versatilidad, excepto en el presentador, que le da unidad; esta es su característica fundamental.
3. Los *talk-show*: Surgen en los años 50 a raíz escándalo del concurso *Big Money* de Estados Unidos, y están, en su inicio, vinculados a los *magacines* diurnos con un componente informativo. En los años 60, consiguen situarse en el segmento de *prime time*, y aquí se mantienen hasta hoy en día. Aquí en España, el verdadero primer *talk-show* fue *Si yo fuera presidente* (1984), con Carmen Maura (típicas frase de “nena, tú vales mucho”). Es la producción más barata: *El Diario de Patricia*, *Esta es mi gente*, *A tu lado*, *Salsa rosa*... son diferentes enfoques del mismo formato. En estos programas, además, se pueden crear personajes para atraer a la audiencia (esto lo hizo mucho *Crónicas Marcianas*).
4. *Sucesos*: Es un tratamiento entre el reportaje y el docudrama.
5. *Reality-show*: Se basan en temas o actitudes morbosas. Son temas con un perfil de exhibicionismo, vida íntima, efecto de espejo (nos vemos reflejados, identificados con ellos, y no tienen por qué ser famosos). Orígenes: *Reina por un día*: versión tierna, no buscando morbo. El boom fue en la década de los 90: *La máquina de la verdad*, *Lo que necesitas es amor*, *Quién sabe dónde*, *Sorpresa, sorpresa*, *Operación Triunfo*, *Gran Hermano*... Hoy en día, en cualquier programa el elemento de ficción está presente, lo que prima es la televisión espectáculo.
 - Neotelevisión: evolución en sociedad como en televisión. En el origen de la neotelevisión están la multiplicación de canales -debida tanto a la liberalización del sector en la década de los ochenta como a nuevos soportes como el cable y el satélite y a nuevos sistemas, como la digitalización-, la búsqueda de audiencia que determina todo contenido, el agotamiento de formatos y la búsqueda de nuevos espacios, y el humus sociocultural que se conoce como postmodernidad.
 - Según apuntes de Información Audiovisual (3º Publicidad): cuando hablamos de *reality-show* se nos vienen a la cabeza *Gran Hermano*, *La casa de tu vida*... en realidad esto no son *reality-shows* sino *docu-soap*. Este género (*Docu* – documental / *Soap* “*soap opera*”) trataría una situación real que adquiere los rasgos de una serie de ficción. En el *docu-soap*, los personajes se crean unos roles y relatos. Hay que ubicar las historias en un espacio y tiempo determinados.