



*Tesis doctoral*

**La biblia:  
El entramado de la ficción.**

**Juan Manuel Díaz Lima**

**Director:**

**Dr. Alfonso Palazón Meseguer**

Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología

Octubre de 2015



“(…) En ningún momento los oradores os hacen o perversos u hombres de provecho, sino vosotros los hacéis ser de un extremo o del otro, según queráis; pues no sois vosotros los que aspiráis a lo que ellos desean, sino que son ellos los que aspiran a lo que estimen que vosotros deseáis. Así pues, es necesario que seáis vosotros los primeros en fomentar nobles deseos, y todo irá bien; pues, en ese caso, nadie propondrá ningún mal consejo, o bien ningún interés le reportará el proponerlo por no disponer de quienes le haga caso.”

(Demóstenes, *Sobre la organización financiera*).



## **AGRADECIMIENTOS.**

En primer lugar mi más sincero agradecimiento a mi director de tesis, el Dr. D. Alfonso Palazón Meseguer, que entre las muchas cualidades que le encubre como mentor, le delata el afecto. De otra parte al Dr. D. Jaime Barroso, por iniciarme en este trabajo. Por supuesto, agradezco el apoyo de mis compañeros y amigos que me han facilitado mi “Rinconcillo” en el cálido verano del 2015.

A todos los profesionales del medio televisivo que me han regalado un retazo de su valioso tiempo, en especial a Juan Fernández, Benjamín Zafra y Juan Carlos Cueto.

A todas y cada una de las musas ocultas entre las estanterías de las bibliotecas universitarias, especialmente en la Universidad Rey Juan Carlos y la Universidad Complutense de Madrid, no hay mayor historia que la nuestra.

Por supuesto no puedo olvidar a los docentes perpetuos en la historia y ausentes en el relato. A la memoria de D. Antonio Autón y D. Joaquín de Luna.

Finalmente, mi eterna gratitud a mi familia, mi hermana María del Mar y Estefanía quién me ha regalado los mejores recuerdo de este tiempo. En su nombre queda el de mi hija Palma.

Por último las dos personas que han sido la verdadera razón de esta tesis doctoral, Manuel y Manuela, a ellos les debo todas y cada una de mis palabras y de mis sueños, de ahora y de siempre.



# ÍNDICE.

## 1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Objeto de investigación.	11.
1.2. Justificación metodológica.	14
1.3. Estructura.	15
1.4. Recursos y fuentes.	18
1.5. Justificación personal.	19

## 2. SERIES DE FICCIÓN. LA DRAMEDIA.

2.1. Aspectos narrativos que preceden al relato seriado.	21
2.2. A propósito de su naturaleza discursiva.	26
2.3. Hacia una tipología del modelo a investigar.	31
2.4. Géneros dramáticos: la biblia como enunciación de un concepto.	37
2.5. La palabra del discurso televisivo.	41
2.6. La biblia: registro de los nuevos géneros televisivos. La dramedia.	45

### **3. LA NARRACIÓN DEL RELATO SERIADO TELEVISIVO.**

3.1. Poética del relato seriado en televisión.	57
3.2. El horizonte del relato seriado, un encuentro de la clausura real y ficticia.	60
3.3. El autor-es de la narración. El productor ejecutivo.	76
3.4. El tiempo representado y tiempo presentado: la versatilidad de la estructura dramática.	81
3.5. La elaboración y constitución del mundo ficticio: la realidad representada.	91
3.6. Estética en las series dramáticas que iniciaron un cambio de estilo.	99
3.7. Estética del espectador.	101
3.8. Modelo de serie escogido para analizar sus biblias.	108

### **4. BIBLIA: DOCUMENTO GENEALÓGICO DEL ENTRAMADO FICTICIO.**

4.1. El inicio de una nueva era en las series de ficción en España.	117
4.2. La confabulación de un paradigma mediático.	124

4.3. La configuración de una entidad: de la metáfora a la realidad.	127
4.4. Proyecto “Comedia de situación”: un esbozo de la biblia actual. <i>Una hija más</i> (1988).	132
4.5. Primer paso en la instauración de la biblia: <i>Médico de familia</i> (1994).	141
4.6. La biblia: un modelo de texto sinóptico.	147
4.7. La implantación de un modelo de narración y producción: una consideración polisémica de la biblia.	153
4.8. Definición de la biblia en virtud de su funcionalidad.	161
<b>5. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE UNA BIBLIA.</b>	
5.1. Sumario de los principales elementos de la estructura orgánica en las series de ficción.	165
5.2. Concepto: franquicia y punto de partida de una serie.	179
5.3. Conflicto: una dialéctica entre espacios y personajes.	201
5.4. Las acciones dramáticas: tramas y estructuras.	204
5.5. Mapa de tramas.	230
5.6. Personajes.	235

5.7. Espacio escenográfico.	256
<b>6. ANÁLISIS DEL MODELO DE BIBLIA.</b>	
6.1. Evolución del sistema narrativo a través de tres biblias específicas de cada etapa concerniente a la instauración de la misma.	267
6.2. Primera etapa: precursores del modelo narrativo. Organigrama y análisis de <i>Una hija más</i> (1988).	270
6.3. Segunda etapa: consolidación del modelo. Organigrama y análisis de <i>Médico de familia</i> (1994).	277
6.4. Tercera etapa: hacia una madurez narrativa. Organigrama y análisis de <i>Hospital Central</i> (1999).	287
<b>7. CONCLUSIONES.</b>	297
<b>8. BIBLIOGRAFÍA.</b>	301
<b>9. FUENTES DE ARCHIVOS DOCUMENTALES.</b>	313

# 1. INTRODUCCIÓN.

## 1.1. Objeto de investigación.

Uno de los momentos más memorable del encuentro entre el cine y la crónica -al menos desde nuestro punto de vista-, que ha suscitado este estudio, lo encontramos en aquellas palabras escritas por Máximo Gorki tras salir del pase de la película de los hermanos Lumière en Nizhni Novgorod: “La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras”<sup>1</sup>. En la lectura de su crónica hallamos en todo su esplendor la dimensión poética de un artículo periodístico, el fascinante encuentro con una fuente de información histórica. La propuesta de Noel Burch en su obra *El tragaluz de lo infinito* (1995), de acudir a las fuentes más recónditas del cine, para su contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico; ensalza el enorme valor de la metáfora como método de transmisión de un fenómeno que tal y como entiende Kant (Marías,1999) , es objeto de la experiencia sensible. De esta manera, entendemos que bajo el título “La biblia<sup>2</sup>, el entramado de la ficción” sugerimos la definición de un objeto de estudio que entraña bajo su apariencia prosaica, una crónica de la genealogía del sistema narrativo vigente en la industria televisiva nacional.

El objeto de investigación tiene su referencia en el campo de la Narrativa Audiovisual, el marco teórico que pretendemos analizar abarca el proceso creativo que precede a la escritura de guiones para desarrollar una serie de ficción, centrando

---

<sup>1</sup> Texto publicado en el diario Nizhegorodski listok el 4 de julio de 1896 con el seudónimo de “I. M. Pacatus”. (Gómez Tarín, 2006, p. 84).

<sup>2</sup> A lo largo de nuestro estudio, este término será una constante, entre otras cosas, en cuanto a su mención. Convenimos exponerlo de la manera especificada tal y como nombra la RAE. Como corroboración reproducimos un comentario obtenido por el Departamento de “Español al día”: “Cuando la voz biblia no corresponde al título del texto sagrado, sino que se trata de un uso derivado, lo indicado es el uso de la minúscula. Así, cuando designa uno cualquiera de los ejemplares impresos en que se contiene este texto, se escribe con minúscula: «*Requisó el gran libro negro, que era una biblia en alemán*» (Onetti *Viento* [Ur. 1979]). También se escribe con minúscula en el resto de los casos (‘obra que se considera la máxima autoridad en una materia’ y, como adjetivo invariable, referido a papel, ‘muy fino’): «*No entiendo por qué se hizo de esta novela una biblia feminista*» (Vargas Llosa *Verdad* [Perú 2002]); «*Podrá ordenar que editen sus obras completas en papel biblia*» (Edwards *Anfitrión* [Chile 1987]). Así pues, en el caso que nos plantea, dado que se trata de un uso derivado, lo indicado es el empleo de la minúscula.

nuestro estudio en el documento patrón que registra las distintas variables presentes en el desarrollo narrativo del producto audiovisual.

Para su desarrollo analizaremos los distintos aspectos que contiene dicho documento, así como las distintas funciones que justifica su elaboración: comercial (vender el proyecto), narrativos (manual para futuros guionistas) y socio-culturales (manifestación del producto).

En la historia de la televisión en España, la dramaturgia televisiva, entendida como el arte y técnica de componer obras que conmueve vivamente, ha sido denostada, en la medida que ésta se ha ido desarrollando en el transcurso del tiempo. La nostalgia del pasado, a menudo adopta formas de discernimientos que permuta la ocupación de la perspectiva, es esta una facultad colectiva en el sector de la crítica del entretenimiento popular.

La escritura de guiones para televisión es un oficio, al menos pretende serlo; un oficio que tal y como define este término el DRAE, es “profesión de algún arte mecánico”. Sin duda, esta acepción, lejos de suscitar controversia, proporciona un abanico de matices esenciales para el encauzamiento de nuestro estudio.

En primer lugar, aludimos al guionista, como un artesano que elabora un producto sujeto a un consumo, de acuerdo con las necesidades precisas de un consumidor que traduce convenientemente las empresas que lo producen y las cadenas que los distribuyen. Por tanto, la naturaleza que conforma la materia de dicho producto cultural, se sostiene en una serie de cualidades afines a dos ámbitos: arte e industria. En suma, no hallamos mejor definición de la dramaturgia televisiva, extendida a cualquier género dramático, como aquella que profesa un “arte mecánico” para concebir productos culturales, en nuestro caso, para engendrar y componer las narraciones que sustenta el relato seriado.

De este modo, la dramaturgia, aplicada al ámbito de la televisión, atiende a un esquema actual establecido por las producciones presentes en las series de televisión españolas; cualquier profesional que conozca las directrices a seguir en virtud de la

elaboración del guión audiovisual, está perfectamente cualificado para entramar una estructura que le permita conformar el posterior episodio televisivo. Este estudio está orientado hacia la creación de esas directrices que permitan la continuidad, tanto formal (tramas-estructuras) como argumental (tema) de los sucesivos guiones (episodios, capítulos), desarrollados a partir del proyecto presentado. Por tanto, el contenido analizado en nuestro trabajo de investigación repercute al ámbito creativo y mediático que desarrolla dicho documento; y su incidencia en la elaboración del guión de las series de ficción españolas.

De las dos variables que se presentan en una biblia, es la creativa, o si se nos permite la acepción, la poética, aquella que ejerce como reguladora para su configuración, ya que los motivos que llevan a diseñar una historia coincide con los principios esenciales de toda narración; y delimitarlos en este campo, nos supone exponer el tipo de sistema narrativo llevado a cabo en la actual producción y desarrollos de las series televisivas.

Así pues, mediante la exposición y análisis del documento electo, se aborda diferentes campos teóricos que conforma el objeto de estudio, y a su vez, acota la cuestión central que nos atañe: la biblia como esencia tangible de un sistema narrativo, y por tanto accesible e inteligible. En este sentido, encontramos en la lectura comprensiva y analítica de una biblia, un procedimiento coyuntural para “desentramar”<sup>3</sup>, la realidad de un fenómeno tan imperante en el panorama televisivo en España: las series de ficción. Si se nos permite la metáfora, una biblia corporeiza la esencia que compone una narración seriada para la televisión. La propuesta alude a un texto de la *Poética* de Aristóteles:

El alma es una sustancia (*ousia*), en el sentido de un cuerpo en posesión potencial de la vida, pues el alma es la sustancia de un cuerpo que tiene en potencia la vida. Dicho de otro modo, cuando un cuerpo vivo en potencia está en acto, entonces el alma es su forma. Pues bien, la trama es el principio dinámico que da a las tragedias su forma, y justamente por esto es como su alma. (Mas, 2000, p. 77).

---

<sup>3</sup> Entendemos el uso del término como un juego de palabras, haciendo constancia de una cierta licencia ortográfica en referencia a su analogía con el término narrativo referente, la trama.

Nuestra proposición es contribuida por la percepción metafórica asociada a esta cita, para precisar la naturaleza subjetiva que pretendemos demostrar, a la vez que se describe y analiza el efecto de estudio, es decir, la hipotética finalidad de una biblia. Así pues, y como introducción, ya que más adelante entraremos con detenimiento, podemos definir la biblia como el documento que precede al ámbito de la producción de las series de ficción, donde se especifica fundamentalmente los componentes organizativos de toda narración, entre ellos, los principios relativos a personajes, acción y espacio dramático. Esta aproximación permite plantear el modo particular de aprehender el tema expuesto, para finalmente determinar los hipotéticos juicios obtenidos para valorar su conocimiento.

## **1.2. Justificación metodológica.**

El estudio del relato audiovisual, asume una serie de disciplinas implicadas tales como, la semiótica, económica, sociológica o etnológicas, entre muchas otras; la naturaleza que rige su análisis permite integrar múltiples disciplinas; aunque sin duda, la narratología, desde su vertiente audiovisual, se ha particularizado como paradigma en el análisis de textos audiovisuales.

Ahora bien, si en la mayoría de los estudios que delimitan el texto audiovisual y por convergencia, el literario, encuentran una serie de inconvenientes para definir y precisar dicho texto, ¿desde qué esfera epistemológica es plausible abarcar el texto que nos ocupa? Es decir, un documento que a su vez es subsidiario del guión literario que forma parte sustancial del texto audiovisual, que para mayor complejidad, se nos transmite en serie y fragmentado en unidades dramáticas, denominados episodios o capítulo. En su conjunto, cada una de estas circunstancias determinan la metodología llevada a cabo e imperante a lo largo de nuestro estudio.

En primer lugar la propia naturaleza cognitiva y comunicativa del documento seleccionado para este estudio, exige un arduo equilibrio que justifique nuestras opciones por elegir una u otra disciplina; para optar un término, en definitiva por transitar con rigor en el transcurso hacia el conocimiento científico de nuestro objeto de estudio. Es por ello, que la metodología conveniente es aquella que se circunscribe a

este tipo de investigación de índole cualitativa, en la que los conceptos teóricos se adaptan al contexto que nos compete, la televisión, y al texto investigado, la biblia. En este sentido, hemos considerado la noción de texto :

Como un contenedor de datos; un soporte donde se insertan una serie de elementos (precisamente las unidades de contenido) a las que la investigación reconoce un significado y un valor autónomo (...). Esta idea de texto no es, en efecto, un objeto en sí mismo, sino un instrumento para reflexionar sobre el contexto social donde se produce o se recibe (Casetti, di Chio 1999, p. 236).

Por tanto, justificamos un enfoque metodológico centrado en un fenómeno real, de índole narrativo; de la que se ocupa la Narrativa Audiovisual, en el que mediante la aplicación de un proceso analítico, de un desarrollo cognitivo, aplicando teorías consideradas del campo de la semiótica lingüística, estructuralista o pragmática, nos permita definir nuestro objeto de estudio, sujeto a una operación de composición y descomposición que suscite una consideración del conjunto de normas y principios perceptivos en un posible, hipotético, sistema narrativo emergente. En definitiva, partimos de nuestro objeto concreto, la biblia, y sobre este documento, adaptamos y aplicamos convenientemente cada una de las distintas metodologías oportunas para la inteligibilidad del fenómeno, a fin de extraer datos pertinentes para su aplicación en el ámbito académico y profesional.

### **1.3. Estructura.**

La estructuración del trabajo, que hemos considerado en nueve capítulos, se fundamenta en una serie de apartados concatenados, en primer lugar establecemos la naturaleza discursiva del relato seriado que nos compete, las series de ficción desarrolladas en la producción televisiva actual. En segundo lugar nos ocuparemos de especificar el ámbito de la narración para este tipo de formato audiovisual; seguidamente, delimitaremos una genealogía sustancial y formal de nuestro objeto de estudio, y en consecuencia, procederemos a la exposición y definición en virtud de las referencias metafóricas propuesto en el presente título, a fin de aunar su finalidad y su contenido.

Indudablemente, en los apartados desarrollados hacia la adecuada especificidad del documento de estudio, tendremos presente en cada momento, el contexto del cual depende su significación. Esto es, el ámbito mediático, cuya aportación nos da pie a establecer algunas pautas que incide en la elaboración de dicho documento, como puede ser el medio por el que fluye el texto y la repercusión en el proceso creativo del mismo. Así como el ámbito narrativo, el texto en sí y su naturaleza poética.

Al usar el término de concatenación, no es otra la intención que diseñar la exposición teórica mediante el conocimiento de las cosas por sus causas y principios. Así pues, el recorrido teórico abarcará desde el comienzo y forja de la historia, allí donde los principios narrativos se modelan sometidos a su género dramático; hasta la enunciación y formalización de cada uno de los aspectos poéticos, en su ocupación científica, para desentramar el lenguaje específico de las series de ficción producidas en televisión.

En el trayecto del presente estudio, encontramos la función primordial de nuestro sujeto, ya que origina y posibilita la unidad pertinente para la composición narrativa, así pues, el documento analizado se identifica con aquel texto patrón en el que se aúna los diferentes aspectos que presenta la actual narración audiovisual, desarrollada en las series televisivas contemporáneas.

De modo es necesario una propuesta de recreación de los estudios narratológicos y culturales del documento seleccionado, que provenga no sólo de la revisión crítica del pasado, sino que ofrezca un panorama manifiesto de sus principales logros y aportaciones. Es decir, unos estudios que ofrezcan soluciones que favorezcan el progreso en el ámbito de la comunicación y narración en este tipo de productos culturales.

Lo cierto es que los Estudios Culturales se han erigido en las cuatros últimas décadas como una de las perspectivas más fértiles y útiles para comprender la sociedad contemporánea. Si bien surgen de un ámbito reducido como es el estudio de la literatura popular con relación a las nuevas culturas de masas, han ido ampliando su foco de interés para tratar de entender el mundo contemporáneo desde dentro. Por ello

nos centramos en el estudio de la narración popular en televisión; con una perspectiva metodológica que tiene su fuente en la narrativa literaria y concluye en la concepción actual de la narrativa audiovisual en televisión, en el trayecto, la escritura cinematográfica se erige como vínculo esencial de ambas. Nuestra intención teórica trata de observar, describir y comprender cómo se articulan los diferentes elementos que constituyen la escritura moderna en las series de ficción. Y el marco de significación que contribuya a ello, tiene una determinación clara en el sujeto propuesto, la biblia.

Otro elemento importante que nos oriente en el entendimiento del proceso creativo del tipo de relato que se inicia en la biblia, es la relación entre autoría e industria, asunto interesante para el estudio social, pues muestra las dificultades actuales para definir un fenómeno esencial, necesario para entender el proceso estético y creativo. El ámbito mediático que determina el conocimiento y exhibición del contenido narrativo (y por tanto se presupone creativo) de nuestro sujeto, asume las características del mismo. Tecnología y autoría se sustentan mutuamente, y es este proceso el que debe interesar a los críticos culturales. Si tomamos la cultura de masas como el ámbito de estudio fundamental de los Estudios Culturales (cómo interactúan sus elementos, las relaciones que establecen con la historia, conceptos que adquieren nuevos significados, significados que requieren nuevos conceptos) el relato televisivo y especialmente las series de ficción, aparecen como un campo fundamental en el cual se entrelazan todas estas cuestiones, y más allá, se explicita en el documento propuesto; asunto que aporta, tal y como hemos introducido nuestro estudio, un novedoso interés textual, de cara a una posible crónica del sistema narrativo audiovisual emergente en nuestra sociedad.

En este contexto trataremos de situar un análisis de la narración de las series de televisión en virtud del documento que precede a su configuración y que una vez diseñado, se convierte en un principio sustancial y dinámico que identifica una serie, así como su propio marchamo de creación.

Para el análisis concreto de un modelo, hemos escogidos tres biblias representativas de un período fértil en el discernimiento de nuestro estudio, la década

de los noventa. Una década que propició la instauración de nuestro objeto de estudio. Dichos documentos representan el proceso a través del cual la biblia alcanza su valor e importancia en el panorama televisivo nacional. En virtud de lo mencionado, escogemos el documento precedente, aquel que dio origen a la serie *Una hija más* (1991); el documento denominado biblia por primera vez en nuestra industria televisiva, que generó la creación de *Médico de familia* (1995-1999) y por último un modelo de biblia consolidado que propició la producción de *Hospital Central* (2000-2012).

Con el propósito de unificar las citas, referencias y bibliografías que permita al lector localizar las fuentes, hemos optado por las normas que rige la *American Psychological Association* (APA), recogidas en su última versión<sup>4</sup>.

#### **1.4. Recursos y fuentes.**

Además de las tres biblias mencionadas, se ha escogido diversas biblias realizadas por profesionales del medio, la muestra abarca un periodo fructífero y clave en la legitimidad de su contexto - que no es otro que la última década del siglo XX- en este tipo de producción.

Por ello acudiremos a los documentos internos de las productoras que elaboran las biblias. Además de esta fuente directa, se cuenta con la participación de otros profesionales del medio, desde los habituales guionistas y productores ejecutivos que trabajan para la elaboración de los guiones, hasta los analistas que supervisan el producto antes de su emisión; todas sus aportaciones han sido recogidas mediante las sucesivas entrevistas personales que se han ido realizando mediante la etapa de recopilación del material escogido. Toda la documentación que atañe al modelo propuesto de estudio será ofrecida a lo largo del trabajo de investigación.

---

<sup>4</sup> Guía a la redacción en el estilo APA, 6ta ed.

## 1.5. Justificación personal.

Principalmente un trabajo de esta índole viene determinado por una motivación de superación personal, así como un cierto apego al ámbito universitario, a su profusa condición ilustradora, vital para nuestra condición humana. Una de las premisas más reiterativas, que en numerosas ocasiones se ha erigido como lema de las materias impartidas en la docencia de Comunicación Audiovisual, ha sido sin duda, aquella que evoca la dimensión estética en consideración a la dimensión ética; en cierta manera, esta premisa ha retornado de forma cíclica al inicio de una nueva etapa en el ámbito profesional; a ella debemos un alto en el camino, que vislumbre nuestra reflexión personal.

Por otra parte, hay un anhelo por el arte de contar historia, un arte universal que ha permanecido en el transcurso del tiempo, desvelando la incertidumbre que nos aflige y las certidumbres que nos alientan, de esta manera entendemos la utilidad del relato; y respondemos con alegorías a cada una de las cuestiones que lo simplifiquen en nimiedades. Un arte que por otra parte ha adoptado diversas formas y máscaras, suscitando controversias, afrentas, e incluso rechazos a las mil caras que nos transmite su quehacer. Quizás esa sea la parte más sugerente, que propicia nuestro estudio, aquella que regula su sistema de narración, que forja los criterios por el cual se forma el relato en su conjunto. El contenido y su expresión representa el motivo principal que nos mueve a desarrollar este estudio, su vertiente discursiva y los textos portadores de una historia.

Al referirnos al discurso, evocamos el ámbito de la forma de la expresión, que en el caso que nos ocupa es la televisión, medio capaz de aglutinar virtudes y defectos propicios en la tradición popular de contar y escuchar historias. El espacio social, cultural, político, que “re-emite” en juegos de espejos las distintas existencias y exigencias del ser humano; en este espacio imaginario, tiene vigencia el viaje del mito poético, una suerte de viaje que nos concilia con el medio, pero sin duda también nos exaspera. Y es aquí donde se justifica, desde nuestro punto de vista, este estudio; un trabajo que consiste en el entendimiento de un documento que, continuando con esta exposición alegórica, materializa la forma y la sustancia del mito poético, lo hace

tangible en virtud del medio que lo expresa; dotándolo de utilidad y valor comercial. Así pues, surge nuestra motivación de, entender la naturaleza de la biblia, como aquel documento idóneo para materializar y concretar en un texto el mito poético.

## 2. SERIES DE FICCIÓN. LA DRAMEDIA.

### 2.1. Aspectos narrativos que preceden al relato seriado.

En la tradición occidental, el relato ha viajado por las distintas época a través del tiempo y del espacio en virtud de su apariencia. Este proceder no solo ha determinado su naturaleza sino que lo ha reforzado. Al fin y al cabo, así es como entendemos la realidad que nos constituye, el ser humano necesita entender y ser entendido, y el relato participa de esta necesidad. La poética narrativa ha dotado de belleza el modo de transmitir los fenómenos que como dice Kant (Stromberg,1995), es lo único que podemos conocer. No obstante, se ha de matizar que el concepto de belleza se ubica en la dimensión estética que caracteriza un estilo.

En la actualidad y a tenor de los medios tecnológico que continuamente emergen, la narratología se remite continuamente a dilucidar su sistema semiótico específico para el análisis y la construcción del relato. Así pues, es pertinente establecer las diferentes consideraciones que los teóricos han desarrollado a lo largo de los años para definir el concepto de relato. La teoría de la narrativa audiovisual debe sus conceptos a dos fuentes precedentes de la semiótica: el formalismo ruso y el estructuralismo. Por ello, se entiende que la narratología se interese por la armonía oculta de las cosas y de los modelos culturales.

A modo de introducción, hemos de señalar las distintas definiciones que los autores más relevantes distinguen sobre el concepto de relato. Es habitual en los estudios constatar que en la *Poética*, Aristóteles<sup>5</sup> concibió el relato como un todo, constituido por un principio donde algo sucede y un final que lo resuelve. Desde este prisma, cabe señalar que Greimas (1982) aplica este concepto para añadir que el relato se dirige hacia un objetivo, hacia una búsqueda de la clausura y la plenitud, y lo define como:

---

<sup>5</sup> Entendemos la reiteración de dicho autor en los estudios que se acercan a la narración audiovisual, pero desde nuestro punto de vista, y siendo consecuente con el desarrollo de estudio, dicho autor es un punto de partida para especificar las connotaciones que tiene nuestro objeto de estudio.

(...) Discurso narrativo de carácter figurativo (comprendiendo personajes que cumplen acciones). Como se trata aquí del esquema narrativo ( o de algún otro de sus segmentos ) ya discursivizado y, por este hecho, inscrito en coordenadas espacio-temporales, ciertos semióticos definen el relato - a partir de Proop- como una sucesión temporal de funciones (en el sentido de acciones). Así concebida, de manera muy restrictiva (como figurativa y temporal), la narratividad no concierne sino a una clase de discurso (1982, p. 340).

En suma, las distintas aportaciones coinciden en determinar las cualidades que lo conforman, tales como la historia, la trama, los personajes, su enunciación y la estructura temporal. Estos elementos a los que aludimos, nos proporcionan una marco teórico referencial para precisar nuestro sujeto. En primer lugar, si nos referimos a la historia como la matriz creativa que la narración entrama para darle forma al relato, mediante un discurso específico, encontramos en la biblia , un patrón esclarecedor para determinar la narración en el tipo de relato que nos ocupa, el mismo que articula las series de ficción. Así pues, es conveniente destacar una serie de cuestiones para el entendimiento posterior de nuestro análisis.

La especificidad de la narrativa -que en nuestro caso primordialmente es la “televisiva” - opera en el discurso que propone las series de televisión, y se debe a otras esferas que en conjunto comparten un tema y un género para procesar el sistema narrativo audiovisual. De este modo, es notorio la dificultad que rige desentrañar el relato que propone el medio televisivo. No obstante comparte los conceptos narrativos estudiados por los teóricos, así como la distinción entre trama e historia ha sido continuamente revisada desde los formalista rusos que establecían una dicotomía entre la *fábula*, que se relaciona con lo que otros movimientos denominarán historia y el *subject*, que equivale al discurso. Sklovski (1998), en el artículo titulado, *Poesía y prosa en el cine*, hace mención a la *fábula* , como el fundamento habitual del argumento, que es común en la totalidad de los relatos. En dicho artículo, establece una idea sugerente que relaciona dicha dicotomía con el estilo:

(...) Nosotros podemos convertir una novela en una «novela de misterio» sin alterar la «fábula», simplemente cambiando el orden de las partes componentes: poniendo el final al principio o mediante un cambio más complicado de cada una de las partes (...) Actuando así, las magnitudes que se pueden definir costumbristas o de la vida cotidiana, las magnitudes semánticas, de situación, y los momentos puramente formales pueden sustituirse recíprocamente. En su construcción argumental, en su composición semántica, una obra en prosa está basada fundamentalmente en la combinación de las situaciones «costumbristas» (1971, p. 84).

Para el autor, el relato es una combinación de los procedimientos estilísticos, que se ensambla para proceder a su funcionamiento, la combinación de estos pueden dar resultados diferentes, esta idea que se deducía de los *siuzhets*<sup>6</sup> de los textos narrativos, se erigió como paradigma fundamental para posteriores estudios. De este modo, Mieke Bal (1990), en su *Teoría de la narrativa*, considera a la historia como una serie de hechos conectados lógicamente y cronológicamente que son causados y experimentados por los personajes. Pero sin duda, es la obra de Propp (1998), *Morfología del cuento*, considerada como uno de los detonantes de la narratología, la que marcó una especial significación para los posteriores estudios. El autor aísla las unidades estructurales del cuento destacando la regularidad de las funciones que cumplen los personajes, determinando que todos los cuentos obedecen a una misma estructura, y forjó esa idea, en la que en toda narración existen unos principios dinámicos primordiales que encauzan el relato mediante una lógica dramática de causa y efecto.

---

<sup>6</sup> Es pertinente, aclarar que el término *siuzhets*, hace referencia al orden en el que están relacionados los sucesos, término que se oponía al de *fábula*, que viene a ser como el material con el que se configura los *siuzhets*.

A su vez, existía dos concepciones diferentes del término. Una que estaba íntegramente relacionado con la *fábula*, al nivel de las acciones de la historia, mientras que la otra aproximación mantenía que el *siuzhets* era en gran medida responsable de, y controlado por el estilo, las características estilísticas exclusiva del medio. (Cita en VV.AA, 1999, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona).

Posteriormente, sobre estas ideas se posiciona el estructuralismo, con Lévi-Strauss (1995) que supo establecer un modelo basado en la lingüística de Roman Jakobson (1975) aplicado a la antropología, a los mitos. En esa tesitura, el estructuralismo francés con Barthes, Todorov y Genette como principales exponentes, proponen distinguir la historia, que al hilo de lo antes mencionado, comprende una lógica de las acciones y los personajes; y su discurso, que comprende el modo, el tiempo y la forma del relato. Se comienza a establecer un canon dramático cuya vigencia proporciona un cuerpo teórico para el análisis del relato audiovisual. Se circunscribe dos corrientes, la narrativa semántica, que estudia el contenido del relato y su relación con la sociedad; y la narrativa sintáctica que enfoca el análisis del relato en su dimensión formal. En esta línea surge la denominada tríada de Genette (1998), que distingue entre historia, discurso y narración, lo que viene a ser un conjunto de acontecimientos elaborado por un modo representativo presentados por una narración específica.

Bordwell (1996) En sus análisis de la narración cinematográfica, incide en la idea de que existe un discurso predominante, que suelen agruparse históricamente para delimitar unos preceptos por los cuales se desarrolla y se consume el relato fílmico:

En el cine de ficción ha conseguido predominar un modo de narración. Tanto si le llamamos cine corriente, como dominante o clásico, intuitivamente reconocemos en ello una película ordinaria, de forma adecuada, con las normas extrínsecas predominantes. Nuestro ejemplo será el clasicismo más históricamente influyente: el cine de los estudios de Hollywood de los años 1917 a 1960 (...). Podemos definir la narración clásica como una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo. (*Ibíd*, p. 156)

Quizás esta definición nos oriente de una manera notoria hacia la finalidad de trabajo de investigación. Hay que destacar el concepto de modo de narración, ya que entendemos que en ese procedimiento para configurar una narración, es donde tiene cabida el sujeto que proponemos. Hay que indicar que la cuestión primordial que abarcamos no es otra que desentrañar el corpus que conforma la biblia.

La narratología ha proporcionado un marco teórico esencial para la escritura de guiones, sus teorías son fundamentales para el entendimiento orgánico del relato y del texto. Al fin y al cabo encontramos en las diversas teorías narrativas dos cuestiones primigenias que rigen el devenir de una historia: crear y contar. Quizás esta apreciación adolezca de cierta nimiedad, en cuanto a su simpleza; pero partimos de una premisa básica para fundamentar toda narración. El medio que afecta a la propia especificidad narrativa de las series de ficción, comparte con otros medios de expresión, fundamentos análogos que sustentan su entidad, es incuestionable que todo parte de la escritura de un texto de ficción para su exhibición con todas sus connotaciones. Además, se elabora en virtud de un sistema cultural en el sentido que constituye un fenómeno social: la ficción televisiva popular. En su conjunto, se deduce una historia (fabulación-ficción) , un discurso ( configuración específica de opciones normalizadas por el medio televisivo) y un estilo (que se debe a las leyes dramáticas propias de la ficción popular).

He aquí donde tiene cabida nuestro sujeto, la biblia, el cual es un texto-manifiesto de las cuestiones fundamentales que dan entidad a un relato. Si, como hemos visto, la narratología es una disciplina cuyo objeto de estudio es el relato y sus mecanismos narrativos esenciales para la articulación del discurso que lo materializa, hallamos en la biblia un texto fundamental para su aprehensión, ya que manifiesta de forma escrita los principios narrativos subrepticios en el relato seriado en televisión.

## 2.2. A propósito de su naturaleza discursiva.

Llegados a este punto, hemos de incidir en un asunto que compete a la razón de la biblia: nuestro análisis último está orientado en un texto escrito, génesis<sup>7</sup> de otros textos (guiones literarios) que a su vez generan un texto audiovisual. Si ya de por sí Buonanno (1999) se refería al texto televisivo como el *texto escurridizo*, en el que las distintas formulaciones provocan la dispersión del texto como objeto de estudio, y ha llevado a ser desconsiderado para su análisis; cabe más aún dicho atributo cuando el texto que se propone no dispone de una especificidad textual.

Al igual que la narratología parte de unos conceptos generales para delimitar y analizar el modelo de narración específico, partimos de análoga metodología en virtud de establecer unas conclusiones que particularice el objeto propuesto. En primer lugar, encontramos varios escollos que dificultan un objeto propio de análisis. Uno de ellos es, sin duda, el concepto de hipertextualidad, ya que es un texto que deriva en otros por su inherente característica de relato seriado. Por otra parte, comparte con otras disciplinas artísticas, como la literatura y el cine, una serie de connotaciones que sugiere un significado añadido.

Lo primordial es considerar el punto de partida pertinente para el análisis de la biblia y establecer una singularidad que lo dota de texto, ya que se nos presenta como un entramado de principios narrativos con una intención comunicativa hacia un horizonte donde el relato adquiere sentido. Y de alguna manera se ajusta a la consideración que Requena (1996) establece en cuanto al análisis del texto como un depósito de significados. Así pues, dicha singularidad lejos de entorpecer la causa de su estudio, lo justifica. El estudio de la narratividad en las series de televisión, ha suscitado gran interés por parte de la crítica que se ocupa de tales efecto, las series son

---

<sup>7</sup> El nombre de nuestro documento, biblia, no tiene determinado un origen específico, de cualquier caso, el empleo de dicho tropo da pie a distintas interpretaciones. En una de las entrevistas realizada para nuestro estudio a Benjamín Zafra y Juan Fernández - (analistas de guiones del departamento de ficción en estudios Picasso, Telecinco). Nos explicaba el porqué de este concepto, (...) "tiene que ver con la idea del Génesis, en la Biblia, el libro del Génesis, cuenta el origen y la creación del mundo hasta la aparición del hombre, (...) el concepto de Génesis da cuenta del origen y desarrollo de una cosa o de un ser" (14-03-2003).

considerada un texto-primario<sup>8</sup> y como tal, a efecto pragmático, su accesibilidad facilita el trabajo de los analistas e investigadores, en este sentido, ¿por qué no acudir al texto que enuncia cada una de las partes que van a interactuar en pos de la narración? Un texto elaborado para darle sentido a su discurso, antes que el relato comience a ser relato, he ahí su pragmatismo y eficacia textual.

Continuando con el marco teórico que nos compete, tenemos fijado los conceptos fundamentales que marcan el inicio del relato, la historia en la que incluimos las acciones que acontecen, los personajes implicados; y su discurso, es decir, cómo se desarrolla.

En relación con las dos corrientes por las que discurre la narratología, cabe destacar algunos aspectos que complementen lo indicado en el epígrafe anterior. Genette (1998, p. 12) distinguió entre narratología modal, haciendo alusión al discurso, y narratología temática que sería pues la historia. Santos Zunzunegui (1995, p. 183) recoge estos términos para su capítulo de *cine y narratividad*, enlazándolos con la teoría propuesta por Christian Metz (1979), en la que destacaba que el cine clásico es un discurso que tiende a presentarse como historia, en el sentido que en todo discurso existe unas huellas de enunciación, y el cine clásico ha tratado de borrar esas marcas de enunciación a favor de la narración de la historia.

Así como los inicios del cine, sobretodo cuando logró separarse del fenómeno tecnológico que hacía “mover las sombras”, tomó de la literatura el canon narrativo para su práctica, la televisión, y más concretamente, las series de ficción retomó ese modo de representación que había convertido al cine en el fenómeno cultural del siglo XX, en asunción de idénticos poderes en el seno de este siglo. Desde este prisma, la naturaleza discursiva que nos ocupa desentrañar, guarda ciertas analogías con la narración fílmica, y más concretamente con la narración del cine clásico. Por ello, debemos abordar el terreno de la narratología en su conjunto, incorporando la materialidad de ésta con el lenguaje de la televisión. Si bien, hay que subrayar, que sobre la base del género que tratamos, su discurso contiene más similitudes con el lenguaje cinematográfico que con el propio televisivo, al menos desde su

---

<sup>8</sup> Por texto primario se entiende un programa de televisión (Buonanno, 1999, p. 84).

planteamiento, desde su producción. Por este motivo, conviene reparar en una serie de cuestiones sobre las que se articula la narración fílmica, ya que, proporciona un fundamento para las posteriores cuestiones que afectan a su naturaleza narrativa.

Es necesario pues determinar la entidad del relato televisivo para especificar su naturaleza narrativa, el método establecido parte de André Gaudreault y François Jost (1995) en cuanto a su investigación sobre el relato cinematográfico. El modelo para dicha investigación comprende las series españolas que emergieron en España entre 1990 y 2000, en cuanto a la razón de escoger este periodo, más adelante incidiremos en ello, cabe decir que fue una etapa primordial para el entendimiento de nuestro estudio y sus conclusiones finales. Entendemos un periodo clave en cuanto a su propia conciencia de iniciación de un fenómeno que hoy en día comienza a presentar rasgo de cierta madurez. Una década marcada por la liberalización que afectó a las industrias audiovisuales, por la irrupción de nuevas cadena de televisión y la proliferación de productoras independientes, sin duda, un momento clave en el panorama televisivo en España, y un contexto plausible para el entendimiento de nuestra investigación. Tan solo, cabe destacar los indicios manifiestos que todo acto de circunspección proporciona.

Ante todo, el relato que presenta las series de ficción, hace referencia al modo en los que los sucesos transcurre durante su emisión, distinguiéndose de la diégesis que apela lo narrado. En el ámbito cinematográfico, diégesis viene a ser el universo donde se desarrolla una historia, que en nuestro caso es donde se expone una serie de acciones dramáticas. En esta línea aclara Zunzunegui qué se entiende por relato:

(...) Presenta un comienzo y un fin, entre los cuales se desarrolla una secuencia temporal de acontecimientos y que aparece como clausurado y producido por alguien, remitiendo de esta forma a la existencia de un sujeto empírico de la enunciación, autor del enunciado-relato y, a la vez, en un plano bien diferente, a la de un enunciador implícito y un lector modelo capaz de actualizarlo de la cooperación interpretativa (...) identifica una *sustancia del contenido narrativo*, o universo diegético, formada por representaciones de objetos, acciones y seres en mundo reales o imaginarios que pueden ser *imitados* en un medio narrativo,

tal y como son filtrados a través de los códigos vigentes en la sociedad del autor, una *forma del contenido* que integra los componentes de la historia narrativa (actantes, acontecimientos y sus conexiones); una *sustancia de la expresión narrativa* formada por los *media* en tanto que pueden servir para relatar historias, y una *forma de la expresión* que se identifica con el discurso narrativo, es decir, con la estructura propiamente dicha de la transmisión narrativa y que consiste en una serie de elementos compartidos por narrativas encarnadas en cualquier medio (1995, p. 183).

A tenor de la definición, ubicamos el concepto de relato en el asunto que nos compete, de esta manera podemos determinar que el relato seriado en televisión, comparte ciertas disciplinas, como la narratología, con otros medios y es precisamente en su forma de expresión cuando adopta un discurso propio. Un discurso en cuanto a forma de expresión, que supedita la historia, que determina los aspectos funcionales, trascendiendo en su dinámica hacia una productiva perdurabilidad del relato, que también atañe a su morfología.

Por lo tanto debemos de establecer cuáles son los aspecto que comparte y cuáles son los que los distingue, y dónde surge las transformaciones de su narratividad. Así como abordar la complejidad de su atributo de serialidad que compete a la narración; su trascendencia textual (Genette 1998), a la diversidad de sujetos de la narración, y sobretodo, en virtud del medio que la adopta, su conciencia de relato eventual, en el sentido que es un relato con un comienzo posible que discurre hacia una clausura imprevisible.

Proponemos los siguientes criterios que caracteriza a todo relato y por ello debe ser aplicable a las series televisivas para así determinar su naturaleza discursiva. En primer lugar uno de los puntos clave, es que todo relato, en su haber, tiene un principio y un final, es necesario desentramarlos en el discurso televisivo. En segundo lugar debemos atender a la temporalidad del relato, una temporalidad específica, que en este modo de discurso adquiere gran notoriedad para su análisis textual. En tercer lugar, la representación de la realidad en las series de ficción. En cuarto lugar determinar un sujeto que enuncie la narración.

Definir estos rasgos y aplicarlos a nuestro campo y modelo de investigación nos supondrá un acuerdo teórico pertinente para las conclusiones definitivas que extraeremos de la definición concreta del tema central, la biblia. Pero antes de adentrarnos en dichas definiciones, cabe plantear el embrollo que supone el carácter de serialidad al que hemos hecho mención.

He ahí un rasgo distintivo que ocupa un detonante en nuestro estudio. Como vimos anteriormente, el fundamento de cualquier narración principalmente consiste en cómo idear una historia y entramarla acorde con el discurso pertinente del medio que lo canaliza. Los estudios en la narración fílmica, en cuanto a su vertiente semántica, se centraba en las distintas aportaciones que la tradición literaria había abordado, desde este prisma, la narratología y la dramaturgia establecían una base sólida para aprehender el arte de escribir un guión cinematográfico, o para ser más concreto un guión literario. Pero la narración fílmica, la narración cinematográfica, requiere un lenguaje propio más allá de las palabras. Así, de esta forma, el guión literario es un texto intermediario hacia lo que se considera el relato cinematográfico. Y en este sentido, el texto se postulaba hacia su lectura e interpretación en cuanto adquiriría su forma concretizada, es decir, cuando el lector, receptor, espectador, se apropiaba de su lectura, interpretada ésta mediante imágenes y sonidos, expuesta en una sucesión de acontecimientos ordenados en un espacio y tiempo.

La cuestión es que, a priori, la narración del relato seriado, parte de la misma premisa semántica e incluso en cierto modo sintáctica que la narración fílmica, el matiz que lo diferencia es la propia fragmentación que intercede en el relato seriado, asunto vital que determina su estructuración y por tanto es deudora de su poética, de su modo de hacer. No se trata solo de establecer unos principios narrativos para que el relato tenga sentido, no se trata de contar una historia por un discurso icónico<sup>9</sup>, se trata de contar un relato por medio de un discurso capaz de asumir y entramar un sin fin de historias, es por ello que precisa una poética concreta.

---

<sup>9</sup> “ (...) El discurso es el flujo de las imágenes, que asumen la función impropia de signos lingüísticos (no de lengua, sino de lenguaje) capaces de transmitir un mensaje y, por consiguiente de contar una historia. El relato, en cambio, es la historia contada por el discurso icónico. Es, pues, un resultado del discurso. El relato, en cuanto a historia narrada, no solo incluye el qué sino el cómo. Si la historia aporta al contenido, el discurso aporta la expresión. (García Jiménez, 1996, p. 176).

### 2.3. Hacia una tipología del modelo a investigar.

En pos de establecer unos criterios que nos oriente en su estudio, es necesario una revisión a la producción de ficción en televisión, para ello acudimos a los anuarios que registren tal producción. Establecida una realidad concreta, un modelo de análisis, se pretende orientar todas las conclusiones hacia una concreción conceptual del documento investigado. Por lo tanto es pertinente establecer una tipología que afecte al objeto de estudio propuesto. Son susceptible de dicha tipología aquellos productos de ficción que en su proceso de producción se incluya la elaboración del documento a investigar, es decir la elaboración de la biblia. Como premisa fundamental, atendemos al sistema de producción (única o seriada) siendo excluyente a dicho análisis aquellos productos de ficción de producción única, es decir, aquellos programas de ficción producidos exclusivamente para su emisión autónoma.

Así pues, podemos adelantar que la especificidad del documento analizado depende en gran medida del tipo de producción, siendo la producción seriada la condición necesaria para su validez argumental.

En primer lugar cabe apuntar dos tipos de formato específico del relato seriado, las series y los seriales<sup>10</sup>, a priori podemos destacar que ambas presentan un relato fragmentado y al margen de establecer una tipología concreta, podemos señalar que, sea cual sea su nombre específico, *soap opera*, *sit-com*, telenovelas, culebrón, etc. todas pertenecen al género de la ficción, género televisivo que tiene una especial relevancia en la programación televisiva, y a día de hoy se presenta como un género sólido complaciente con su público.

Desde su origen en el folletín decimonónico o las historietas por entrega publicada en los periódicos desde finales del mismo siglo, hasta los relatos radiofónicos, se percibe una evidente inquietud por narrar de forma continuada en virtud de establecer una cierta fidelización con su lector o espectador. Por ello, la narración comienza a reformular su sistema narrativo generando un arte, un modo de hacer, acorde a la difusión y persistencia del relato y además tal y como dice Peñamarín,

---

<sup>10</sup> Más adelante incidiremos en este concepto cuando hablemos del género.

Estas tradiciones implican formas de comunicación y de relación de la audiencia con el texto (...) la afición a la novela ya fue fervor popular del siglo pasado, y aseguró la supervivencia y la fortuna de los primeros medios masivos, los periódicos (1996, p. 14).

Pero es sin duda, en la etapa en la que Hollywood estandariza el cine de género, 1930-1950, cuando comienza a establecerse esas formas de comunicación y de relación con el público. En este período de auge del cine de consumo, comienza a instaurarse unos patrones narrativos destinados a fidelizar y engarzar una película con otra, y entremedias, una audiencia dependiente de las historias planteadas en cadena hasta su agotamiento.

Consecuencia de ello, y apelando a toda capacidad regeneradora de la que disfruta la inventiva, encuentra en el medio televisivo otro eslabón más para continuar narrando las mismas historias; al fin y al cabo, he aquí que tiene sentido esta investigación, el ser humano, en cuanto a su dimensión ontológica, necesita aferrarse a la trascendencia del relato.<sup>11</sup> Así pues, desde las epopeyas y las sagas orales hasta la series de ficción, tal y como ha expuesto Luis Alonso (2010, p. 45) en su obra *Lenguaje del cine, praxis del filme: Una introducción al cinematográfico*, es pertinente además de centrarse para los análisis narratológicos en los *contenidos narrados* que pasa de un medio a otro , “ en las convergentes o divergentes *estructuras narrativas y materias expresivas* sobre las que se levantan aquellos contenidos”; que en nuestro caso, adquiere un significado relevante en virtud del análisis de la biblia, por su función referencial para determinar estructuras narrativas sobre la base de su materialización en el medio expresivo.

En cualquier caso, en el relato seriado, las estructuras narrativas presentan rasgos definitorios por el que se reconoce el tipo de formato que las desarrolla, entre ellos, se puede distinguir una estructura recurrente que provoca la desaparición de la biografía y la desaparición de la historia<sup>12</sup>, y por otra parte, se observa en estos tipos de

---

<sup>11</sup> (...) Hacer de la *historia del cine* un capítulo más de la *pequeña historia de los relatos* en Occidente o de la *gran historia de la necesidad narrativa* en la Humanidad (Alonso, 2010, p. 44)

<sup>12</sup> Uno de los estudios más notable es el realizado por Jesús González Requena, “Narratividad / Discursividad en el telefilm americano” en *Contracampo*, núm. 1, 1979. Madrid.

formatos, una estructura narrativa concebida para una excesiva longevidad del producto en detrimento de un final, de una clausura específica del relato<sup>13</sup>. Desde esta perspectiva, encontramos un motivo acordado por los estudios narratológicos en cuanto a este tipo de relato incesante y reiterativo, particularidades que debilita cualquier atisbo esencial de ficción.

Pero antes de instar a debate dichas objeciones, es preciso continuar con la delimitación del modelo. Establecido un primer requisito (series o seriales), en su haber podemos distinguir entre varios subgéneros que engloban la producción actual. Para establecer un segundo criterio atendemos a su estructura, entendida ésta como el modo de desarrollar la acción dramática<sup>14</sup>. Cada serie o serial constituyen en su globalidad un relato que por las unidades que lo componen, se establece como un relato complejo<sup>15</sup>. Cada unidad a su vez se organizan en virtud de su propia estructura por la que tiende a plantearse y solventar la acción dramática. Ésta puede ser resuelta en cada unidad, independientemente de las otras unidades que le sucede o precede,

---

<sup>13</sup> Estudios realizados sobre esta cuestión, en VV.AA, *El relato electrónico*. Textos de la filмотeca, Valencia.1989.

<sup>14</sup> Es necesario establecer unos criterios que nos ayuden a especificar las intenciones de este capítulo. A lo largo del mismo, muchas cuestiones se evaluarán a partir de unos patrones comunes en todo estudio del guión. Para no entorpecer la comprensión de este estudio, haremos referencia a la acción dramática como la articulación de los hechos y acontecimientos que componen la historia, y la trama sería su estructura dramática.

<sup>15</sup> En su acepción de enrevesado.

siendo considerada como historia cerrada. A esta estructura pertenece los denominados *telefilm, miniseries y sit-com*.<sup>16</sup>

La otra opción constituye aquellos productos audiovisuales de ficción que recurren a una estructura de continuidad dramática desarrollada en varios capítulos durante el proceso dramático, opción ésta última la que determinará el devenir del texto audiovisual, siendo considerada como historia abierta. A esta estructura pertenecen los *culebrones* (seriales latino-americanos), *telenovelas* (culebrones adaptado a la producción española), y la adaptación a la producción propia de la *soap-opera*, que serían los seriales españoles.<sup>17</sup>

Como fusión de ambas, una tercera alternativa, la más representativa de los programas de ficción de la televisión en España, sería pues aquella que mezcla elementos de las dos formulas estructurales, de la historia cerrada y de la historia abierta. Este tipo no es más que una evolución de las telecomedias y los telefilmes seriados. Es preciso apuntar, que la tipología que especifica los géneros televisivos atiende a una serie de rasgos aportado sobretodo sobre la base de su naturaleza y su contenido dramático. Por otra parte, la televisión propone un mestizaje de género

---

<sup>16</sup> La propagación de los telefilmes en las dos últimas décadas estableció en su haber las investigaciones más sobresaliente. Son productos en su mayoría americanos con una larga tradición: *kojak, Los ángeles de Charlie, El coche fantástico, Luz de Luna... etc.* Este formato apenas se distingue en la programación actual, sus emisiones se deben a una estrategia por parte de los programadores para “rellenar” las franjas horarias de menor explotación comercial, los programas siguen respondiendo a producciones ajenas. Las miniseries sí constituyen una aceptable producción propia: *El marqués de Sotoancho* (2000), *El abuelo* (2001), *Padre Coraje* (2002) y *las dedicadas a la vida de Severo Ochoa* (2001) y *Miguel Hernández* (2002). Su forma más habitual corresponde a la producción cinematográfica, por lo que el documento que investigamos apenas tiene relevancia. En cuanto a la *sit-com* sí aparece en su producción el requerimiento de la elaboración de la biblia. Su escritura atiende más a los patrones comerciales que los propiamente dramáticos. En este tipo de formato caben producciones propias como *7 vidas* (1999-2006), *Moncloa... Dígame?* (2001) o *¡Ala... Dina!* (2000-2002). Las emisiones referidas en los dos últimos casos corresponden a las cadenas estatales. Datos recogidos en Anuario, GECA 2002.

<sup>17</sup> Aunque el modelo escogido para la definición del objeto de estudio excluya a los seriales, éstos constituyen un producto de referencia obligada a lo largo del presente estudio. Por tanto en nuestro estudio también se hará referencia a los rasgos narrativos de esta tipología que determinen la relevancia de biblia. La producción de seriales propia recoge los siguientes nombres *Al salir de clase, El secreto, Nada es para siempre, Ciudad Sur, El súper, historias de todos los días.* (Anuario GECA 2002).

originado por la vertiginosa sucesión de criterios, estilos, modas, que la sociedad impone y el tiempo compone, siendo así, que las definiciones o las tipologías que se establecen quedan como punto de partida, es decir, son bisagras para el desarrollo de las nuevas fórmulas que obtienen los productos audiovisuales vigentes en la programación actual, éstos tienen su fórmula en las series dramáticas con una evolución evidente en su forma y contenido. Los cimientos de este tipo de producción vienen determinados sobre la base de una estrategia narrativa, y se especifica en ese proceso de producción donde la biblia es el principal referente y auténtico documento que refleja las etapas de la narración audiovisual en el panorama televisivo de España.

De dicho texto se extrae el modelo de serie que va a configurar nuestro estudio en los sucesivos capítulos. Series que incorporan elementos característicos de otra tipología de series televisivas e incorpora nuevas aportaciones que conformarán el estilo narrativo y estético de las series vigentes en nuestra producción; asunto que trataremos con más detenimiento, y que en este punto nos aporta algunos rasgos necesarios para la delimitación de nuestro modelo de estudio.

Ya que en las distintas lecturas que podemos realizar de una biblia, hay un claro interés por la descripción de conceptos de cierto interés para esclarecer una tipología. De esta manera, encontramos esencial acudir a sus lecturas para ordenar un fenómeno, para clasificarlo. Tarea ardua esta última para cualquier investigador que se proponga tal operación. En tanto que la televisión, es un medio feudatario a su contemporaneidad, sometiendo todo tipo de géneros, formatos y estilos a su discurso, y en continua revisión genérica, por tanto y a modo de introducción hacia el siguiente epígrafe, para establecer una tipología que nos sirva de corpus teórico, vemos necesario acotar, para poder manejar la información pertinente que nos lleve al entendimiento de nuestro quehacer.

En primer lugar y como rasgo identificable que se nombrará a lo largo de este estudio, es ineludible que el tipo de serie que nos compete, están constituidas por algunos de los rasgos que caracterizará la producción de series de ficción en la década de los 90: la dramedia<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> La primera serie considerada como tal es *Frank's Place (1987-1988)*.

Constituidas a partir de un motivo dramático de amplio desarrollo, que aúna rasgos esenciales de los dos géneros dramáticos más desarrollado en las series de ficción, la comedia y el drama. Esta característica es indispensable para entender el concepto de serie que da lugar a la biblia, un rasgo distintivo propio del nuevo tipo de serie que comienza a desarrollarse hacia 1994. Como referentes sin dudas, obtenemos en *Médico de familia* (1995-1999), *Ada madrina* (1999), o *Mediterráneo* (1999-2000) un paradigma de este tipo de serie.

- Estructura dramática configurada por episodios en los que se sustenta el tiempo de la narración. Hay una clara intención de distanciarse de aquellos formatos denominados telefilms, ausente de una estructura compleja. Se apuesta por desarrollar tramas y argumentos hacia su máxima permisibilidad, directamente relacionada con el tiempo en emisión. *Raquel busca su sitio* (2000-2001), *El grupo* (2000-2001) o *Calle nueva* (1997-2000).
- Personajes principales y secundarios consecuentemente diseñados en virtud de sólidos “perfiles biográficos” sujetos a arcos de transformación. Son series cuyas historias están tramadas por los personajes cuya biografía queda patente durante el tiempo de emisión de dicha serie. *Una gloria nacional* (1994), *Nada es para siempre* (1998-2000) o *Ambiciones* (1998).
- Espacios comunes para el desarrollo de la dramaturgia. Se prodiga series de ámbito profesionales en los que el espacio se determina como universo diegético. *Periodistas* (1998-2002), *Policías, en el corazón de la calle* (2000-2003) u *Hospital central* (2000-2012).
- Series de ámbito realistas cuyas tramas y personajes se diseñan hacia una total identificación con su audiencia, abarcando una optimización plena en los gustos y perfiles de la audiencia. *Tío Willy* (1998-1999), *Los negocios de mamá* (1997) o *Pepa y Pepe* (1995).

Sin duda hemos expuesto algunos de los rasgos más representativo de las series que requieren una biblia para su desarrollo. Comienza a forjarse un tipo de

narración específica del medio televisivo. Una especificidad que atiende al conocimiento del medio que desarrolla el relato, y ese conocimiento viene dado en primer lugar por ubicar el concepto de serie en un género concreto que guíe la escritura de los futuros guiones, al fin y al cabo se trata de confeccionar un libro de estilo, ese manual de estilo es el que finalmente dará unidad dramática al relato seriado para que éste adquiriera su entidad. Pero primero, se debe conocer las leyes dramáticas a las que atenerse un relato destinado a perdurar en la programación de la cadena que lo exhibe.

#### **2.4. Géneros dramáticos: la biblia como enunciación de un concepto.**

Desde el comienzo de los tiempos, el hombre siempre ha sentido la imperiosa necesidad de narrar las emociones que causa el orden de la realidad. Primero tuvo que existir la palabra<sup>19</sup> para que diera lugar su formalización y he ahí que nace la escritura. De igual modo, esa tradición oral atiende, en su vertiente interpretativa, a elucidar con cierto afán liberalizador, en el sentido que la inventiva nace para romper ese orden que impone la realidad. De ahí la creación, de ahí el acto de inventar dioses, seres, leyendas que contribuyan a la aceptación de una finalidad en nuestra existencia, y en medio de todo ello, un sentido. Si el hombre tiene capacidad para prender lo físico y aprehender lo metafísico es porque está dotado de un rasgo fundamentalmente humano: la facultad de razonar<sup>20</sup> su entorno. Y por ello puede reconocer e interpretar los fenómenos acontecidos. Sirva esta última enunciación para remitirnos necesariamente al desarrollo que exige el título arriba propuesto.

---

<sup>19</sup> Concepto usado en el sentido que “la palabra nace frente a lo real, esto es lo confuso, lo que no se entiende (...) frente a eso, frente a esa realidad confusa, se enuncia la primera palabra. *Trama y fondo*: En el principio fue el verbo. Palabra versus Signo. (Requena, 1996, p. 17).

<sup>20</sup> Según Kant, en su obra *Crítica a la razón pura*, “todo nuestro conocimiento comienza por los sentidos, de allí pasa al entendimiento y concluye en la razón” (Izuzquiza, 1994, p. 92). De esta manera, podemos sostener que el relato nace como vía de conocimiento ya que las experiencias humanas son ordenadas (en el espacio y tiempo del relato) y por ello se entiende mediante su enjuiciamiento (siguiendo la aplicación de la terminología kantiana al relato: una vez ordenadas esas experiencias humanas, se le aplica mediante esquemas categóricos una determinada coherencia, dando lugar a lo que sería la lógica del relato) y finalmente el conocimiento adecuado del relato sería posible mediante las deducciones intelectuales, mediante su razonamiento.

Esos “fenómenos acontecidos” no eluden el objeto que debemos, por lo menos describir, para hacer avanzar este estudio. Si como objeto de estudio, hemos propuesto un documento que propone las pautas dramáticas para una futura narración, hemos de incidir en el concepto de narración, en sus aspectos formales y conceptuales. No en vano, las series de ficción encierran un conjunto de experiencias humanas: sobre su verdad y conocimiento; cuyo cuerpo es el relato, que en nuestro caso no es otro que el huidizo y ambiguo relato televisivo. Esas experiencias humanas tienen su propia palabra que atañe su significado, esto es, lo que en filosofía se conoce mediante el término de *lógos*<sup>21</sup>, que del mismo modo la filosofía trata de iluminar mediante su forma de escritura, el relato contribuye a su enunciación con su discurso. Ambas, filosofía y relato difieren pues, en su discurso; pero esa divergencia parte de un mismo origen y se dirige a un mismo final. Teniendo en mente esta confrontación, partimos nuestro estudio de los géneros en las series de ficción: en primer lugar se ha de especificar el género en cuanto a su contenido, de ahí que nuestro enfoque a dicha premisa encuentre en la filosofía su esclarecimiento. Y en segundo lugar, otra metodología más acorde con nuestras intenciones nos inducirá a la problemática de especificar los géneros en el lenguaje televisivo, en cuanto distinguimos un enfoque más pragmático. Aspecto que nos lleva a la citada divergencia. El primero necesariamente incide en el contenido abstracto que les une y el segundo en la forma concreta que les separa.

La intención de este epígrafe no es otra que especificar los géneros dramáticos que suceden en este tipo de relato. La cuestión que se plantea tiene su raíz en el contenido, en esas “experiencias humanas” que antes hemos mencionado y nos acerca a una perspectiva filosófica para su conocimiento. Vicente Jarque (2002) aborda la relación entre el relato y *lógos*, siendo un referente propio para desarrollar este epígrafe. Llegado a este punto, una posible conjetura podría ser la siguiente: el *lógos* que encierra este tipo de relato se hace patente mediante los géneros dramáticos:

La filosofía se contrapone en su propio origen al relato, esto es, en la medida en que aquella, en cuanto instancia suprema del *lógos*, de la ley abstracta, habría

---

<sup>21</sup> Necesariamente, hemos de remitirnos a su traducción del griego *lógos*, que quiere decir *palabra*. Y en latín se ha traducido por *Verbum*. El *lógos*, que su sentido primario deriva del verbo *légein*, también significa *decir*: “El *lógos* dice lo que las cosas son y tiene una estrecha relación con el ser” (Marías, 1999, p. 72).

nacido justamente como alternativa al discurso mítico, a la narración concreta como forma tradicional de explicación del mundo. De hecho, existen posiciones muy razonables de signo continuista, reacias a aceptar sin más una contraposición demasiado drástica entre la presunta carencia de racionalidad de la antigua religión griega y la funcionalidad lógica de la filosofía temprana (...). En tal caso, no sólo el relato encerraría por principio un contenido plena y rigurosamente filosófico, sino que tampoco la filosofía podría dejar nunca de contar con una cierta determinación narrativa. (Jarque, 2002, p. 48)

Ese contenido que encierra el relato, es desarrollado por lo que Aristóteles entiende como especie, esto es, el género. En el relato, ese contenido es desarrollado por un lenguaje específico (que le separa de la filosofía) que da lugar a los diferentes géneros. Para Aristóteles, el género no existe en sí mismo, sino en sus especies o formas específicas; por lo tanto podemos concluir que en el relato existe un *lógos* que nos viene dado en una forma específica. Por tanto hay que distinguir esas formas para alcanzar el verdadero conocimiento que encierra el relato en cuestión. Esta funcionalidad une filosofía y relato, ya que mediante la palabra se expresan juicios; esto es, se expresan argumentos fundamentados y se da la razón de esos argumentos, y así, tanto en la filosofía como en el relato, puede alcanzarse la posibilidad de un conocimiento fundamentado. Ese conocimiento tiene que ser identificado mediante unos principios materiales que son posibles mediante su especificidad narrativa, esto da lugar a los géneros dramáticos.

Cualquier narración acorde con su finalidad , encierra un propósito vital para la experiencia del ser humano. Ese propósito oculto – que no es otro que “decir lo que las cosas son”- es desvelado mediante unas formas específicas que atiende a unos principios dramáticos. Entendemos por principios dramáticos aquellos que posibilitan la representación de una acción real. Barroso (1996, p. 189) alude a estos principios para facilitar una rápida comprensión y accesibilidad entre el autor y sus destinatarios. Descifrar e ubicar esos aspectos, teóricamente justifican la existencia de los géneros, el problema viene dado por el medio que transmite el discurso narrativo, que en nuestro caso es la televisión y su lenguaje, que más adelante nos ocupará dicha cuestión

Por tanto proponemos la definición de géneros, a partir de unos principios dramáticos. Si nuestro estudio en este epígrafe se aborda desde el contenido, es necesario delimitar el género desde una perspectiva literaria ya que dicho contenido está íntegramente representado en un soporte puramente dramático que compete el texto escrito que será representado, es decir, el enfoque que da paso a este estudio incumbe únicamente al guión literario.

Miguel Medina (2000, p. 16) expone “que por género, tanto en literatura como en bellas artes, se entiende la codificación de propiedades discursivas en sus aspectos semánticos, estilísticos y enunciativos”. Y distingue los tres géneros puramente dramáticos: Tragedia, Comedia y Drama.

Cuando se utiliza el concepto de género para abordar la narratividad de cualquier arte digna de tal fin, se hace referencia a que en el género se reconoce un tema y una estructura, pero también como indica Rick Altman (2000) en su estudio de los géneros cinematográficos, se reconoce un corpus<sup>22</sup>. Por ello, podemos distinguir que: las series de ficción parte de un contenido que también comparte los distintos soportes narrativos, cuya intención es representar una experiencia humana o una acción real susceptible de ser narrada. La imitación de tal acción se conforma en dos períodos claramente diferenciales; el primero constituye el corpus dramático y su lenguaje especifica el género dramático. El segundo sería la formalización de dicho contenido, cuyo corpus trataremos de especificar más adelante.

Así que, nuestra tarea más inmediata es descodificar las propiedades discursivas que conforman este tipo de discurso. En el ámbito de la semántica, el objeto de estudio sería los géneros dramáticos; se trataría de delimitar los aspectos discursivos que forman el género dramático en las series de televisión. En el ámbito estilístico, el objeto de análisis lo conformaría el discurso televisivo y de qué manera integra en su discurso este tipo de producto audiovisual. En el ámbito de la enunciación (lo que se expresa) en nuestro caso se limita únicamente a las series de televisión, reduciendo así la fastuosa complejidad que atañe el estudio de los mecanismos de enunciación característicos del

---

<sup>22</sup> Corpus equivaldría en términos de Rick Altman (2000) como conjunto de películas que comparten unos criterios específicos en cuanto al tema y estructura.

discurso televisivo. Por tanto, los aspectos enunciativos se descodifican paralelos a la descodificación de los otros aspectos mencionados, ya que la enunciación en nuestro caso queda reducida a un tipo concreto de producto televisivo: series de ficción.

## **2.5. La palabra del discurso televisivo.**

Como hemos señalado anteriormente, en el ámbito del contenido, descodificaremos los aspectos semánticos que conforman este tipo de discurso. Y es en su contorno donde se ubican los géneros puros dramáticos aludidos anteriormente.

Las series de ficción se sustentan en el género dramático, es la raíz de cualquier hecho susceptible de ser dramatizado. La biblia recoge en su primera página el género dramático al que debe ser adscrito la narración de la serie. Recapitulando todo lo anterior expresado y por motivos de introducción a este epígrafe, entendemos que toda narración literaria comparte con la filosofía una intención más o menos lúcida por transmitir unos conocimientos en virtud de unas experiencias humanas; el relato de ficción dramatiza lo que hemos denominado como *lógos* en pos de su reconocimiento por aquellos que experimenta dicha representación, ese reconocimiento es posible por la descodificación de unos aspectos formales y temáticos que dan lugar a los géneros.

Ya que nuestro documento propone las pautas narrativas que han de formalizarse para establecer el producto audiovisual definitivo, mediante su formalización literal, esto es, señalando cada uno de los aspectos semánticos y estilístico para su enunciación; es obvio que su primer propósito sea establecer el género dramático por el cual se va a desarrollar la futura acción. Entendemos que toda acción dramática necesita un recorrido por el que discurre un conflicto, como señala Eugenio Trías (1984) a lo largo de su obra *Drama e Identidad*, es necesario que exista un conflicto para que se lleve a cabo una narración dramática, se establece una orientación hacia un fin, y para que posibilite ese trayecto que nos lleve desde un punto a otro, se necesita una estructura formal. De ahí que lo primero que sea especificado en la biblia es el principio que accione el trayecto dramático, un principio que se debe materializar en el documento propuesto en nuestra investigación.

Por tanto cabe señalar que: la redacción de este documento constituye el principio dramático que conforma la escritura del producto audiovisual. Y esos principios dramáticos exigen unas “leyes dramáticas” que vienen dadas por el género escogido para su discurso.

Con el nombramiento del género, se constituye un acuerdo literario y trascendente entre autor y destinatario, que en este proceso creativo, lo constituyen los productores ejecutivos y el equipo en el que se delega para redactar la biblia. Este rasgo es esencial para entender la causalidad del documento que analizamos. En efecto, como veremos a lo largo de nuestro estudio, la biblia tuvo su origen entre otros fundamentos , en el concepto de trabajo en equipo que las productoras emergentes instauraron en la década de los 90. Las ideas pueden partir de uno o más autores, pero su desarrollo se lleva a cabo por un equipo específico de guionistas. Observamos pues un punto de ruptura con el sistema precedente en cuanto al concepto de creación de series, que tomaba como modelo el ámbito cinematográfico, del que no era habitual un sistema estandarizado y coordinado por una figura como es el productor ejecutivo.

De la propia naturaleza del sistema de escritura colectiva, surge la necesidad de un texto congruente. Un texto que marque las pautas, que unifique el relato en virtud de sus dimensiones discursivas. Tal y como hemos indicado, los géneros, propician u orientan el discurso. El estilo es deudor del género y en este tipo de productos es necesario clarificar cómo son o a qué preceptos narrativos se debe someter el texto para dar coherencia al relato seriado.

La tradición literaria se ha encargado de especificar qué principios rigen cada género dramático. Trasladando estos estudios a nuestro campo de investigación y según el autor Miguel Medina (2000) delimitaremos los aspectos semánticos que conforman el género dramático en las series de televisión:

- Drama: género por excelencia de la actual producción televisiva, sus rasgos más representativos son, argumentos importantes, que constituyan una plena identificación con la sociedad en general. Intriga simple y doméstica. Héroes que encarnan los más elevados sentimientos, portadores de virtudes individuales y

colectivas. Encarnados por ciudadanos normales. El hombre real sustituye en este género al hombre artificial, desarrollados en otros géneros. El conflicto representado son sentimientos particulares que se engrandecen al entrar en conflicto con la realidad colectiva.

- Comedia: género dramático que constituye la alternativa al drama en la actual producción televisiva. Defensa contra la angustia. Representa el reino de la subjetividad y de la absoluta libertad. Su temática se consagra en la realidad cotidiana y prosaica de las gentes simples. Su máxima ilusión es mostrar que los fundamentos sociales podrían ser amenazados, pero solamente para reír. El optimismo en ella queda asegurado por el esquema en que se funda: equilibrio-desequilibrio-equilibrio. Héroe que no se encuentra sujeto al rígido dictado del rito.
- Tragedia: apenas es desarrollado en el ámbito de las series. Distanciamiento con los géneros anteriores en su temática y personajes. Estos pertenecen a la leyenda heroica, siendo individualizados y humanizados. El héroe trágico es un ser excepcional que ni admite ni respeta los estrechos límites de acción que le son permitidos. Hay en él una especial soberbia, una rebelión contra lo establecido, un sobredimensionado orgullo que le hace caminar hacia los límites de su destino y enfrentarse a él. La temática se basa en el dolor y la muerte.

Hemos optado por identificar estos aspectos en el ámbito de la semántica, desde un criterio puramente conceptual. La semántica establece la significación de las palabras, da sentido a una idea y hace posible su trascendencia. Por tanto, la significación de *lógos*, es posible en el relato de las series de ficción, a partir de unos criterios narrativos establecidos en el género dramático que enuncia su contenido. Una enunciación que pretende emular a la filosofía, pero, a diferencia de ésta, se vale de un discurso convencional y cercano a su destinatario que reconoce gracias a los géneros dramáticos la enunciación del concepto.

*Lógos*, la palabra que dice lo que las cosas son, en el relato de ficción, y más concretamente en este tipo de relato -destinado a ser emitido por un medio que pretende alcanzar el mayor número de receptores (espectadores)- se formaliza

mediante los géneros dramáticos para enunciar su contenido. La biblia surge, entre otras cosas, para concretizar las leyes dramáticas, para establecer, si se nos permite la metáfora, las reglas de juego. Con la redacción de la biblia se establece una suerte de “canon narrativo” por el que una historia va a ser reconocible. Y siempre desde el prisma del lenguaje televisivo, cuyo estilo y modo tiene que ser adecuado a su destinatario.

Podemos concluir todo este apartado, tomando uno de los aforismos que Jardiel Poncela escribe en su obra *El libro del convaleciente*:

“La historia y la filosofía se diferencian en que la historia cuenta cosas que no conoce nadie con las palabras que sabe todo el mundo, en tanto que la filosofía cuenta cosas que sabe todo el mundo con las palabras que no conoce nadie” (1987, p. 43).

Por tanto, continuando con el enunciado metafórico , entendemos que el relato seriado en televisión propone recoger, en cierto sentido, el concepto que especifica dicha cita, en virtud de establecer un acuerdo tácito entre el espectador y el autor o autores de dicha narración seriada para transmitir un relato mediante un lenguaje específico, mediante un discurso propio y transigente con el medio, que canaliza historias que todo el mundo conoce con “palabras” complacientes con el espectador.

## 2.6. La biblia: registro de los nuevos géneros televisivos. La dramedia.

Así como los aspectos semánticos inciden en los géneros dramáticos, los aspectos estilísticos hacen alusión a la manera de expresar ese contenido, es pues un paso más y definitivo para delimitar el género específico dentro del ámbito de los géneros en televisión. Si *la palabra* era posible gracias a los géneros dramáticos, *la voz* por la que nos llega el contenido la encontramos directamente en los géneros cinematográficos. Rick Altman en su estudio de los géneros cinematográficos, caracteriza el término de género en la interpretación de varios significados tales como:

- El género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria.
- El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.
- El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.
- El género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público (2000,p.35).

Los significados que evoca el término género nos aportan curiosamente las claves para desentrañar la naturaleza del objeto propuesto en nuestra investigación. Ya que el espacio donde nace y madura las aportaciones prácticas de la biblia no es otro que la producción televisiva. Una producción que en su idiosincrasia conlleva un proceso mercantil para desarrollar un producto en serie. En el caso que nos ocupa ,series de ficción, el proceso de creación sigue siendo análogo a cualquier proceso industrial:

La rentabilidad y la producción industrializada están a la base de unas obras concebidas como mercancías, como producto cultural que tiene una clientela creada con las técnicas de mercadotecnia propias de cualquier otro sector económico. La taylorización de los productos de masas, es decir, la creación en

serie de películas, telefilmes o enciclopedias, es una exigencia del mercado cuando la demanda se dispara mucho más allá del genio creador, convertido, por el proceso industrial, en artífice en serie, mero combinador de temas/argumentos de éxito seguro (Sánchez Noriega, 1997, p. 293).

En este contexto es posible aplicar la polisemia que alude Altman (2000) a nuestro cometido: de igual manera que los géneros cinematográficos son establecidos por una industria, la industria cinematográfica hollywoodiense, los géneros en televisión también responde a esta condición que sustentan estas industrias, también llamada industrias culturales. Las connotaciones que evocan el término género en este ámbito (industrial) son equívocas respecto a las que proponía Medina (2000) en su estudio de los géneros dramáticos. Ya no son los principios que enuncia la crítica literaria los que marcan los límites de un género u otro, sino, es el mercado y su proceso de creación los que establecen dichos géneros, por lo que la complejidad para establecer distinciones y convenciones es más inextricable debido al continuo fluir de la llamada industria cultural, de la producción televisiva. Todas las tipologías que pretendan establecer un género en pos del sujeto<sup>23</sup> que nos compete deben afrontar el propio género que el contenido de dicho sujeto establece.

Horkheimer y Adorno, en su capítulo dedicado a la industria cultural, nos ofrece las claves introductorias para este epígrafe: “ Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido anticipado en el esquematismo de la producción” (1970, p. 149).

Nuestra intención no es establecer una clasificación de los géneros televisivos, sino desentrañar el criterio que interactúa en la creación específica de las series de ficción y que da lugar a un género específico televisivo. Dos categorías delimitan el contenido de los géneros televisivos: ficción y no-ficción. Una cadena de televisión está conformada por diferentes segmentos que forman su programación. Cada segmento o programa ofrecen unos contenidos, que bien pueden ser ficticios o no ficticios, tanto para unos como para otros, existe un formato de producción que les identifica. El

---

<sup>23</sup> Nos referimos a un sujeto de naturaleza dramática, es decir, un producto cuyo contenido es determinado mediante su dramatización.

formato que nos compete, tiene su contenido en la ficción, es decir, la narración de su tema parte de una creación específica para tal efecto y por lo tanto su producción se hará confeccionando unas estrategias delimitadas. En el asunto que nos atañe, series de ficción, esas estrategias justifican la aparición de nuestro objeto de estudio:

- La biblia, es un documento específico de un sistema de producción basado en el desarrollo de un esquema básico: narrar sucesivamente la dramatización de un concepto<sup>24</sup>.

Acorde con esta primera definición de nuestro objeto de estudio, y en referencia a la segunda característica propuesta por Altman (2000) sucede una obligada concreción en sus enunciaciones. Narrar sucesivamente requiere una estructura formal (que evoca toda narración) y una serialidad. Estas dos aportaciones conforman la naturaleza del producto audiovisual para el que se construye nuestro documento de estudio. Como objetivo marcado en este epígrafe, es necesario especificar el género televisivo sobre el que se construye las series de ficción. Por tanto a partir de este punto, delimitaremos el género con el fin de facilitarnos la comprensión y el acceso a nuestro documento, que surge en pos de una industria cultural. Por ello, los rasgos y características que a continuación se señalan, forman parte de un amplio campo de estudio como es la producción televisiva. Ya que nuestro propósito de investigación acontece en este campo periférico, nos vemos en la obligación de al menos enunciar algunas de las tipologías que surgen para tal efecto. Así pues, podemos adelantar que la especificidad del documento analizado depende en gran medida del tipo de producción, siendo la producción seriada la condición necesaria para su validez funcional. En este tipo de producción son dos las opciones por la que pueda ser desarrollado el relato:

Series: Conjunto de relatos autónomos con un nexo en común, generalmente el protagonista o héroe. Cada unidad tiene carácter autónomo, independiente en su orden de emisión y de estructura recurrente, principio y final, independiente del conjunto de la serie. Recurre con frecuencia a las adaptaciones de la literatura

---

<sup>24</sup> El concepto hace alusión a la idea que va a ser contada. Es el titular de la historia que va a ser contada. Se desarrolla en la escritura de la biblia. En la última parte de nuestro trabajo especificaremos más detenidamente los términos que conforman la biblia.

(novela). Su modo de programación más habitual es la periodicidad semanal de programación trimestral (13 capítulos).

Series: Se trata de una variación narrativa de la serie televisiva. Es un relato extendido en su duración que se presenta fragmentado en la emisión en unidades consecutivas, no autónomas y de estructura no recurrente; por lo que el orden de emisión es pertinente para la historia. Su modo de programación habitual responde a la frecuencia diaria o semanal de sus episodios en entregas trimestrales (13 capítulos) (Barroso, 1996, p. 249).

Por tanto, dos criterios marcan la creación de la biblia:

- Surge como consecuencia a una fórmula de producción: la configuración de programas de contenido de ficción.
- Atiende a una estrategia formal, ficción seriada.

Así pues, siguiendo con la estrategia de aplicar las dos últimas características propuestas por Altman (2000, p. 35) a nuestro propósito de ubicar las series de ficción en un género propio que nos delimite el campo de estudio, y nos aporte las pautas necesarias para definir nuestro objeto de investigación; queda simplemente desarrollar, lo que Altman denomina “etiquetas”, que no es otra cosa que poner nombre a un producto terminado, que precede a su distribución y exhibición por parte de la industria televisiva.

Existen dos perspectivas distintas que nos conducen a tratar el asunto que hemos planteado en el párrafo anterior: desde el punto de vista profesional y del espectador. La más pertinente para nuestra investigación tiene cabida en la esfera profesional. Ya que nuestro documento es un texto subsidiario que compete a los creadores del texto principal<sup>25</sup>. Es decir, la descodificación del género enunciado en la biblia adquiere trascendencia en su quehacer profesional. Por tanto, el género como etiqueta o nombre de una categoría debe ser fundamental para el profesional y su

---

<sup>25</sup> Si entendemos como texto principal la totalidad de la serie.

interacción con el documento en cuestión (biblia); para que se reconozca en dicha etiqueta los aspectos teóricos que debe desarrollar.

Así pues, para superar las cuestiones equívocas que atañen el incierto nombramiento de un género es pertinente precisar la etiqueta que surge como consecuencia del desarrollo de un nuevo producto. Siendo así que la biblia está sujeta a registrar la aceptación de un nuevo subgénero televisivo. Tomamos como referencia para enunciar este rasgo característico del documento de investigación, basándonos en un principio elaborado por Altman (2000) en referencia a las constituciones genéricas. Si al proponer el género que va a ser desarrollado en la construcción de la nueva serie, se describe los rasgos distintivos de dicho género, en una posible convención (para el desarrollo de dicha fórmula que dé lugar al género especificado) obtendremos las claves para la confirmación de un subgénero: “Cuando un adjetivo descriptivo se convierte en un sustantivo categórico, se libra de la tiranía del nombre” (*Ibíd*, p.81).

La biblia es un documento que registra los principios narrativos que configura la lógica textual del relato completo. Por ello, como documento que precede al relato, rige cada una de las condiciones necesarias para la validez formal del relato. Registrar el género dramático supone establecer las pautas pertinentes en cuanto a narración se refiere y orientar el trabajo colectivo que requiere escribir una serie de ficción. Elegir un género concreto supone someterse a una ley dramática, ley que debe ser constituida y desarrollada mediante la exposición ilustrativa que supone proponer un género dramático. Pero como hemos visto anteriormente, la dramatización de un concepto es llevada a cabo por un medio, la televisión, que busca nuevas fórmulas a fin de expresar su contenido, ya que como industria, su producto debe someterse también a la eterna ley de mercado: oferta y demanda.

La opulencia del mensaje televisivo es una realidad, la preocupación por alcanzar el mayor número posible de consumidores, induce a replantear los métodos tradicionales narrativos, de tal modo, que esta posible dialéctica de los procesos creativos e industriales dan lugar a los elementos que el público debe reconocer. La relación entre ambos campos se registra claramente en la biblia y el resultado es la etiqueta que se designa para su comunicación con los receptores del documento, con

los profesionales que usan este libro de estilo. Así se van proponiendo nuevos formatos para llevar a cabo el género superior al que pertenecen, el género de la ficción. Estos nuevos formatos dan lugar a los denominados subgéneros.

Existen subgéneros sólidos en la tradición narrativa en televisión, su procedencia (habitualmente norteamericana) marca el designio pertinente para su convención en la producción nacional, aspecto que incide en el nombramiento del subgénero o en su conveniente traducción a nuestro idioma.

Jaime Barroso (1996, p. 245) establece una tipología caracterizada por tres líneas básicas que incide en los formatos ficticios o subgéneros.

- Por su naturaleza: ficción seria o drama y ficción ligera o comedia.
- Por su origen y procedencia: adaptaciones literarias, de otros medios, originales televisivos, historias “esquejes” (spin-off)<sup>26</sup> e historias basadas en un hecho real.
- Por su contenido: teleteatro, telecomedias u originales, comedias de situación, seriales o culebrones, especiales tv, estrenos tv, telefilmes o tv movies, series, seriales y miniserias.

La realidad que delimita el fenómeno escogido para la investigación no es otra que la ficción seriada que se fraguó en una etapa específica, de 1990 a 2000. Una etapa primordial que desentrañaremos a medida que avancemos en nuestro estudio. En el epígrafe que nos ocupa, es conveniente señalar que dicho período avanzó una producción en continua búsqueda hacia una identidad propia que solidificara su creación, de ahí que surjan continuamente nuevas tipologías para establecer el género al que pertenecen. Hasta ahora, tenemos que tener en cuenta que la ficción es el género televisivo que abarca nuestro campo de estudio. Por ello, es este campo, donde

---

<sup>26</sup> Estas historias de esquejes a la que se aluden proceden del término también indicado por el autor de “spin-off” son producciones que parten del éxito de algunos personajes protagonistas de otras producciones, el ejemplo más notable es el de Frazier, serie que surgió a partir de un personaje surgido en “Cheer’s”.

la invención (fabulación) ejerce de tronco al que se remiten las ramas existentes. Si se nos permite continuar con esta alegoría; son muchas las ramas que irán surgiendo y para buscar en ellas su identidad, hay que acudir a su raíz. Teleteatros, telecomedias, culebrones, telefilmes, etc. son productos que la televisión ha desarrollado incorporando a su discurso, el rasgo esencial de donde provienen estos formatos: las series de ficción. Los formatos de ficción en España se deben a una continúa búsqueda, de tal manera que en su intento vendrán muchos “cruces y experimentos hasta alcanzar modelos estables y reconocibles por la audiencia de forma natural” (Villagrasa, 1995, p. 97). Y ese reconocimiento es posible porque, entre toda la posible vorágine de términos, etiquetas o nombres, se reconocerá siempre un tema y una estructura: dos conceptos que incluye detalladamente nuestro objeto de estudio.

Un ejemplo de estas imprecisiones que atañe a la dificultad de establecer unas premisas pertinentes a la hora de ubicar el género lo encontramos en el contenido de la biblia de *Periodistas* (1996)<sup>27</sup> en su ficha de presentación se señala el tipo de género, que en este caso se indica: “Serie dramática de acción”<sup>28</sup>. Y A continuación se menciona en el apartado que describe el género como: “Uno de los elementos fundamentales de *Periodistas* es la comedia. Tanto en las tramas periodísticas como las relaciones entre los personajes darán lugar a elementos de comedia que servirán para aligerar la acción principal”<sup>29</sup>.

Así pues, el propósito de mercantilizar este tipo de formato audiovisual , renueva el concepto de narración; se produce un nuevo fenómeno que no es otro que la incesante búsqueda de nuevas fórmulas a fin de satisfacer las necesidades de los consumidores. Esas estrategias comerciales incidirán directamente en el proceso creativo, estableciéndose formatos nuevos que agotarán su quehacer hasta su regeneración:

---

<sup>27</sup> Siempre que especifiquemos la biblia de una serie en concreto, aportaremos su fecha de creación, distinguiéndose así de la fecha de emisión de la serie, acompañada por su inicio y su clausura.

<sup>28</sup> Página 3 de la biblia, *Periodistas*.

<sup>29</sup> Página 5 de la biblia, *Periodistas*.

“Entre 1997/98 las series abandonan definitivamente el marco familiar para reflejar los problemas de la sociedad española, con el uso puntual de la acción, a través de colectivos profesionales. Esta tendencia se afianza en la campaña 1998/99 y da un paso más en el ejercicio 1999/00, en el que se representa la realidad con toda su crudeza (...). *Médico de Familia* proporciona el cambio más espectacular de género al transformar la orientación cómica de la cuarta temporada en dramática durante su quinta y última campaña. La incorporación de Nacho Martín (Emilio Aragón) al equipo de la UVI, un nuevo servicio de emergencia del Centro de Salud Ballezol, conduce a la serie a un plano diferente de la realidad (...). *Compañeros* eleva la dosis de dramatismo en las tramas episódicas, donde suele reflejar su preocupación social, y en las interepisódicas, en las que se desarrollan los personajes principales (...). *Periodistas* recurre al suspense para potenciar el dramatismo. El thriller psicológico inspira a la serie en dos de las tramas más importantes de esta temporada (...). *Mediterráneo* se vuelca en la acción y utiliza un tratamiento más realista para ampliar su perfil infantil (...)” (GECA, 2001, p. 252).

De su lectura, se deduce la complejidad a la hora de establecer una tipología concreta en cuanto a géneros. La realidad en la que se desenvuelven estos formatos, es lo que autores, como Gordillo (2009, p. 23) parten del concepto de la hibridación y determinan el periodo que nos ocupa como la *Neotelevisión*, que abarca desde la mitad de los años 80 y se extiende en su década siguiente. Destacando que en esta etapa, el público cobra cierto protagonismo y los contenidos tienen su fuente en la realidad cotidiana.

En cierto modo podemos señalar que es una televisión donde el público reactiva los géneros, es decir, participa en su evolución, y en su discurso narrativo. De esta manera el concepto de fragmentación afecta al relato y a su audiencia. Se entiende pues una televisión, que según afirma Jaime Barroso :

El género se convierte en el horizonte del texto desde el cual se canaliza su percepción (descodificación) predisponiendo la actitud del receptor. Presumiblemente, la más fecunda aproximación a la noción de género, estaría en la intersección de lo sintáctico, lo semántico y lo pragmático (1996, p. 191).

Esa intersección hace comprensible una continua revisión de los géneros con la intención de anexionar elementos narrativos y estilísticos hacia una dimensión pragmática, ya que la programación de estos formatos se debe a una serie de condicionantes que rigen la permanencia y estabilidad de estos. Estos condicionantes se aplican por una política de programación que las cadenas establecen. De nuevo hay de constatar que la industria televisiva en España se encuentra supeditada a un grupo de cadenas que venden sus productos a consumidores comunes. Estas cadenas, como indica Muriel G. Cantor (1980, p. 66) ejercen diferentes tipos de control que afectan al formato y a su programación ya que:

- Financia el desarrollo de las ideas argumentales, guiones y pilotos.
- Decide qué tipo de programa de ficción narrativa será emitido cada periodo de programación.
- Decide cuándo aparecerá un programa especial durante la hora punta.
- Decide si una serie que ya está en emisión será cancelada o si continuará.
- En el nombre de la autorregulación aplica la censura a todos los guiones.
- Decide cuánto tiempo dedicará a cada tipo de programa.

En el caso concreto de *Médico de familia* (1994), la redacción de la biblia, se elaboró sin tener un previo acuerdo con una cadena en concreto.<sup>30</sup> Aunque en última instancia, era posible prever las nuevas líneas de mercado por la que un producto de esta índole tenía que regirse. Como se puede deducir, en cuanto al ámbito de la creación, comienza a fluir distintas variables que ejercen una cierta influencia en el contenido y desarrollo de su creación.

---

<sup>30</sup> “Globomedia mandó a Antena 3, TVE y Telecinco el proyecto de la serie. (...) La tardía respuesta de TVE y las diferencias económicas con Antena 3, acabaron llevando *Médico de familia* a la cadena de Berlusconi. El equipo de Telecinco ofreció a Globomedia la producción de 13 episodios de una hora.

En los procesos creativos que precede a la formalización de un documento como la biblia, se da una serie de circunstancias que determinan cada uno de los elementos narrativos que operan en su discurso. Son diversos los interrogantes que surgen en este proceso, la propia naturaleza del ámbito de la creación así lo dispone. En esta coyuntura, y debido a una estrategia recurrente en toda fase de creación, de recurrir a modelos consolidados, para concretizar conceptos; dichos elementos quedan perfectamente delimitados. El modelo de biblia en el que nos basamos es muy significativo en este aspecto, su germen y el periodo donde éste emergió, condujo a los creadores<sup>31</sup> de la serie a examinar formatos de este tipo con una amplia experiencia. Analizaron modelos concretos de serie tales como *Padres forzosos*, *Nido vacío*, *Luz de luna o Cheers*.

La tipología era unos de los asuntos que exigía establecerse en virtud de concretar las pautas estilística. Como ya es sabido la industria americana proporcionaba un sin fin de productos de características similares. Tan solo quedaban tomar decisiones. Es muy significativo que en el proceso de la creación, la cautela, marcara las líneas por donde iba a discurrir el relato. Así, antes la dicotomía habitual de adaptar drama o comedia, se optó por el conjunto de ambas. Este era sin duda uno de los principales interrogantes a los que antes hacíamos alusión. La solución se debía a ese precepto fijado en aquella etapa en el que se apostaba firmemente por un tipo de producción propia específica. Los formatos extranjeros tenían su género determinado para canalizar el relato; esa especificidad precisaba ciertos matices para ubicar el requerimiento del destinatario. El público por aquel entonces buscaba historias más cercanas a la realidad española, y en esa tesitura se optó por encauzar un relato por líneas estilística propias del drama, aún así, siendo consecuente con la máxima de abarcar todo el conjunto de audiencia potencial, no obviaron un género reconocible e identificatorio en la cultura nacional, como es la comedia. De esta manera surgió la *dramedia*, un modelo vigente y estable para la audiencia televisiva.

La *dramedia* es consecuencia de la flexibilidad que el relato seriado requiere para su discurso. Una flexibilidad que condiciona el género, ya que estos patrones narrativos se mezclan e interactúan en virtud de su óptima programación. A fin de lograr

---

<sup>31</sup> Nos referimos a GECA y Globomedia. Concretizaremos en esta cuestión más adelante.

dicho objetivo, es consecuente que no se apueste por un género específico que redunde en su discurso y por tanto que limite su tiempo de narración. Al menos, así era entendido en esa transición que analiza Mario García de Castro (2002) comprendida entre el nacimiento de la nueva ficción en España y el nuevo ciclo de la producción de ficción nacional. De esta manera es comprensible que se desarrolle un concepto de serie con un claro propósito de “larga duración”<sup>32</sup> y en su haber, un sistema de narración que no esté sujeto a un género determinado.

Consecuencia de ello, nuestro objeto de estudio, adquiere un cierto rasgo de “documento- crónica”, ya que teniendo en cuenta que una biblia ejerce primordialmente como documento de comunicación y ante tal efecto, es necesario constatar los elementos que interactúan en su quehacer; y así es pertinente que el mensaje sea debidamente codificado. En este sentido, y en lo que nos compete, aquellos cruces y experimentos a los que Villagrasa (1995) hacía alusión, encuentra en la biblia un canal de transmisión adecuado para su posterior aceptación y reconocimiento. En efecto, si proponemos dicho texto como un manual de estilo, o una memoria de proyecto, por su propia definición es inapelable su cometido semántico, constituyéndose así como un documento que registra códigos pertinentes para el desarrollo del subgénero y aporta una competencia testimonial para la convención del mismo.

---

<sup>32</sup> Expresión usada en el ámbito profesional para aludir una de las máximas narrativas a la que toda serie de ficción debe atenerse para rentabilizar su desarrollo y producción .



### 3. LA NARRACIÓN DEL RELATO SERIADO TELEVISIVO.

#### 3.1. Poética del relato seriado en televisión.

Como hemos indicado, establecer un género es indicar los rasgos fundamentales que hacen reconocible un modo de narrar. A menudo se refiere a géneros como “etiquetas” que dan constancia de un sistema propio por el cual se reconoce un procedimiento o facilita la comprensión del receptor; pero sin duda, un género dramático proporciona las reglas dramáticas pertinentes para que un relato devenga en significación, aprehensión y longevidad; atributos fundamentales para que un relato seriado en televisión fluya en cada una de sus franjas horarias temporada tras temporada. De este modo, nuestro cometido es delimitar la narrativa propia que se instauró a partir de un periodo de la historia de la televisión, fundamental para demostrar un modelo de narración arquetipo por el que se rige las series de televisión.

En torno a esta cuestión, es necesario observar el conjunto de normas, o los preceptos que dominan el arte de narrar, es decir, su poética. Entendemos que un sustrato elemental para el entendimiento de esta disciplina lo encontramos en la *Poética* de Aristóteles. Texto que ha suscitado cierta controversia en los estudios de narrativa aplicado al medio audiovisual. Si tiene sentido o no acudir a este texto del siglo IV a. C., para convenir cuáles son las reglas por las que se sustenta un relato en la televisión del S. XXI, es una cuestión que no atañe a este estudio; tan solo, dejamos constancia que el documento que nos compete, y que es objeto de nuestro análisis, es un texto redactado sobre la base de aislar los fundamentos que rigen un relato, estableciendo sus correspondientes funciones orgánicas para constituir una narración en serie. Los elementos constituyentes se prefijan adecuadamente para que formen parte de un todo; con la finalidad expuesta en la búsqueda de la armonía, de la conveniente proporción y correspondencia de cada uno de esos elementos, idea que en el texto aristotélico ya se profesaba. Jesús García Jiménez , que percibe la tradición clásica en sus estudios define:

La poética como disciplina reguladora de la actividad narrativa compagina norma y libertad porque, lejos de todo afán constrictivo, al tiempo que describe el

precepto de modo indicativo, invita a su transgresión. Constituye una “teoría” (la teoría de las reglas de bien contar) dando el término “teoría” el significado que le concede los lingüistas americanos: un modelo hipotético de descripción.(1996, p. 72).

Así pues, encontramos en lo que se nombra como “teoría de las reglas de bien contar” una perspectiva idónea para entender el sujeto de nuestro estudio, ya que en cierto modo, una biblia representa un modelo hipotético de descripción, nos dice cómo tiene que ser cada elemento, tal y como dice Aristóteles, para que su “producto poético sea bueno<sup>33</sup>”. Desde este prisma, la poética<sup>34</sup> que integra la narración televisiva, se entiende como el estudio teórico de cómo se construye dicha narración. Dicha perspectiva implica varias disciplinas<sup>35</sup> que en su conjunto, deben ser convenientemente orientadas hacia la lectura de datos que impliquen una conclusión adecuada. Las series de ficción, es el género que tal y como hemos visto, condiciona y establece una serie de consideraciones que afecta directamente a su ámbito poético. Al proponer un análisis desde este prisma, entendemos que es necesario abarcar los elementos que lo configuran, así como Aristóteles habla de la tragedia:

Puesto que la tragedia es imitación de una acción, que es representada por hombres que actúan, que necesariamente tendrán determinada disposición debido a su carácter y pensamiento (puesto que por el carácter y por el

---

<sup>33</sup> Referencia al primer capítulo de la *Poética* de Aristóteles donde comienza especificando “sobre la poética en sí misma y sobre sus especies, de cuál es la potencia de cada una de ellas, de cómo se deben construir las tramas si se quiere que el producto poético sea bueno, también de cuántas y cuáles son sus partes, así como de las otras cuestiones que también atañen a este mismo campo de investigación” (Mas, 2000, p. 64).

<sup>34</sup> Aristóteles tiene por el teatro un interés sobre todo *técnico*, para el uso y aprovechamiento de los poetas, señalando determinadas posibilidades para alcanzar ciertos efectos y advirtiéndole algunos errores que pudieran cometer en el curso de su “hacer”, de su *poien*. De este verbo, *poien* que significa hacer, deriva el sustantivo *poietiké* “arte poética”: un poema (*poiéma*) es una “cosa hecha” y un poeta (*poiétés*) es un “hacedor”, que en tanto que tal, guarda más relación con la “producción” que con la creación, tal y como la entendemos nosotros, pues en sentido estricto el fin de la poesía es el poema, no el proceso (creativo) de componerlo. Desde esta perspectiva, la *Poética* (como texto) es en sí misma la demostración fehaciente de que la poética (como investigación metateórica) es un arte que puede ser entendido sistemáticamente. (Mas, 2000, p. 64).

<sup>35</sup> Como hemos apuntado, la convergencia de todas, narratología, semántica, estética, semiótica, etc., pueden dar lugar a cierta complejidad en cuanto a la determinación e interpretación del relato televisivo.

pensamiento decimos que las acciones son unas u otras; carácter y pensamiento son, en efecto, la dos causas naturales de la acción, de acuerdo con las cuales todos triunfan o fracasan), por ello, la imitación de la acción es la trama. Llamo “trama” a la composición de los hechos; “carácter” a aquello por lo que los hombres que actúan son de una u otra manera; “pensamiento”, a aquello que en los parlamentos establece algo o lo da a conocer. Así pues, necesariamente toda tragedia tiene seis elementos, por los cuales es, en efecto tragedia: trama, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música. De estos elementos, dos corresponde a los medios de imitación; uno al modo; y tres, a los objetos imitados. (Mas, 2000, p. 78).

Entendemos que, en cuanto al género que nos ocupa, debemos de especificar sus elementos, cada género especifica su dramaturgia, la acción, la trama, la organización del texto, los caracteres y los personajes. En dicho texto aristotélico, lejos de suscitar una controversia o motivo de reprobación, encontramos una alegoría evocadora de la maduración del arte narrativo, donde la tradición clásica muestra su pervivencia. Los románticos franceses insistían en que la obra del filósofo estagirita no daba lugar a la creación, a la libertad creativa; veinticinco siglos después, encontramos cuanto menos interesante, el sentido que tiene un texto creado, en su acepción más literaria, para dar coherencia e identidad a un relato seriado. Esto nos permite equiparar hasta qué punto actúa en la configuración de un relato una misma lógica constructiva y es precisamente la particularidad de su poética, la que pone de manifiesto la transcripción de los elementos integradores de su narración.

Asunto más particular aún si entendemos el concepto de transcripción como escribir con un sistema de caracteres lo que está escrito en otro, es decir, actúa una fabulación de la poética que precede a su relato, hecho insólito en el ámbito de la narratividad que solo es posible por el medio que lo produce: la televisión. Por ello, hemos de entender dicha narratividad del relato seriado, que como todo relato que se precie, debe poseer:

- Una clausura, que obedece a un orden establecido por un principio y un final.
- Una trama que los estructure.

- Un narrador.
- Una doble temporalidad, que implica el tiempo de la diégesis <sup>36</sup> y el tiempo que se deriva de su narración.

Así pues, es necesario abordar la especificidad del relato seriado con el fin de conceder cierta relevancia e inteligibilidad del objeto que proponemos en este estudio.

### **3.2. El horizonte del relato seriado, un encuentro de la clausura real y ficticia.**

Entre series y seriales existen ciertas semejanzas que les une en su naturaleza narrativa y su estilo remitente. En efecto, la emisión del relato nos llega en una sucesión de argumentos que se fragmentan en capítulos o episodios para cada entrega. Es pues un estilo que sobre la base de una continua remisión, peligra cualquier atisbo de versatilidad que persigue toda narración ficticia, ya que esa remisión, por su propia naturaleza semántica, perjudica a la historia en el sentido que substraer parte de su intensidad. En cuanto al modo de organización discursiva, tal y como hemos visto, datan de la literatura del siglo XIX, con la reproducción de las novelas por entregas y el folletín, que en el siglo XX fue aprovechado por la radio, la prensa y el cómic. La televisión rescata dicha fórmula narrativa y la ofrece como oferta insignia en su afán por entretener al mayor número de consumidores.

Asunto que no debemos de obviar en tanto que es una variable que determina la propia entidad del sujeto que abordamos. Como presentación, cabe señalar que el diseño de una biblia está ceñido a una premisa primordial, convertir en ficción un concepto óptimo de consumo. Por lo tanto de ello se deduce que rija los designios de los relatos. Dicha estrategia no es otra que el afianzamiento de una estructura sólida y efectiva que sostenga el entramado ficticio.

---

<sup>36</sup> “En el contexto del universo construido por la ficción, la diégesis, un hecho puede definirse por el lugar que ocupa en la supuesta cronología de la *historia*, por su duración y por el número de veces en que interviene. No obstante, para informarnos de un hecho determinado, el narrador no está obligado a comenzar por ese hecho y ni por otro, ni a relatarlo largamente o, por el contrario sucintamente, ni a evocarlo en una o más ocasiones. Así pues, su relato tiene una temporalidad específica, distinta de la historia. (Gaudreault, Jost, 1995, p. 112)”.

Las series televisivas se debe a lo anteriormente expuesto; en su discurso narrativo encontramos los modos de representación a los que tiende la televisión, de los que destacan aspectos como *multiplicidad, fragmentación, heterogeneidad y continuidad*, así como los propios de cualquier hecho susceptible de ser narrado; “que en cualquiera de los casos debe incluir un principio y un final, y de este modo, figura un discurso (el televisivo) que se apropia de las características de otros discursos (literatura, teatro, cine) para difundir un relato” (Zunzunegui, 1995, p. 200).

Llegado a este punto, ha de especificarse que el análisis que a continuación procede, tiende a delimitar el objeto (series de ficción) en un entorno narrativo ajeno a toda globalización del propio discurso televisivo, que obviamente permanece siempre presente. En todo momento se pretende analizar las series de ficción en cuanto a su autonomía narrativa, ajena, en la medida que nos sea posible, a esa estructura superior denominada por Cebrián Herreros (1978) como *programática*. Se pretende escindir un fragmento de ese “gran corpus” y extraer unas conclusiones asépticas de cualquier acción metonímica.

En definitiva, una vez fijado los criterios, nos es posible entender si existe un principio y un final en las series de televisión. En relación con lo antes mencionado, la opción más plausible de atender el título de este epígrafe sería incorporar el relato ficticio en el discurso televisivo, dotando lo primero de plena dependencia respecto a lo segundo. Así pues, si en orden de exigencia, *continuidad, multiplicidad, heterogeneidad y fragmentación* requiere el beneplácito del tiempo, éste debe tender a la prolongación más “rentable”, ese criterio permite que un formato se repita de forma excesiva, no dejando espacio a la clausura, si es así, es posible afirmar que no existe clausura en las series de ficción, y por lo tanto no adquiere sentido el relato; desvirtuando pues el discurso por el que fluye esa posible narración. Consecuentemente se rechaza cualquier conjetura a favor del relato televisivo. El enfoque que debemos abordar es qué tipo de clausura emerge en la propia naturaleza del relato seriado en televisión.

Para determinar un horizonte en esta clase de relatos es necesario, especificar la historia que acontece. Nos referimos pues a esa experiencia que el espectador reconoce a través de una selección consciente de los principios orgánicos que han

restringido los fenómenos acontecidos, aquellos que se han descrito en la biblia y han permanecido a lo largo de la narración seriada, haciendo posible su coherencia. Esos principios funcionan para la asunción de la historia y por tanto para la aceptación por parte del espectador del relato.

Una vez más, el contexto que circunscribe la biblia en la industria televisiva española, es primordial para su inteligibilidad. Como cita Martín- Barbero, Rey:

La hegemonía audiovisual alimenta una profunda contradicción cultural: mientras la revolución tecnológica despliega una expansión y diversificación sin límites de los formatos, en los medios de comunicación se vive un profundo desgaste de los géneros y un creciente debilitamiento del relato (1999, p. 89).

Asunto que se dio en la década de los 90, una época de cambios en el terreno tecnológico y cultural a los que el discurso televisivo tenía que afrontar. Ese debilitamiento del relato hacía ineludible su crisis figurada, y así , una vez más, los formatos adoptan nuevas soluciones, o mejor dicho, regeneran su estructura hacia su reconocimiento legítimo. De esta forma, tal y como hemos visto anteriormente, emergen nuevos subgéneros, que al fin y al cabo son variaciones del género matriz (los géneros dramático) para continuar en la misma estela narrativa de sus predecesores otorgando al relato un cierto halo de contemporaneidad. En cierto modo, este concepto el público lo reconoce como “novedad” , es un concepto que en el desarrollo de las biblias se ejemplifica hasta tal punto que pierde todas sus connotaciones posibles.

He aquí, que se produjo un fenómeno que aglutinó una serie de cuestiones. Con la mencionada regeneración, se fraguó una tipología de series cuyo entramado pasaría a ser más complejo, en el sentido de optar por todas las combinaciones posible del sistema narrativo, es decir, un entramado flexible y abierto que permitiera ofrecer un relato consumado, en el sentido de que todos los acontecimiento de la historias encajen con la totalidad de los espectadores.

Así comprendemos el entramado del formato por excelencia y por la que se estableció el concepto de biblia en España: la dramedia<sup>37</sup>. De esta manera, y en dicha época, las series producidas, se distanciaban del modelo habitual del telefilm seriado, en el que una estructura dramática recurrente y una reiteración del mismo esquema narrativo hacían desaparecer cualquier atisbo de clausura, o en su defecto, carecía de importancia, desnaturalizando el propio sentido del relato.

A tenor de lo expuesto, surge un relato seriado por el que se construye un itinerario que debe ser recorrido por el espectador con la conciencia de completar una historia, y para ello, y según el subgénero que la rija, se construye una estrategia narrativa. Así pues, comienza a establecer un nuevo canon narrativo en la industria televisiva nacional, con una renovación del tipo de historia que sustenta las series de ficción que por aquel entonces comenzaban a ser definida en la biblia, comenzaban a establecerse un uso de dicho texto que iniciaba una nueva era en el desarrollo de la ficción televisiva.

Si nuestra propuesta es especificar una clausura, debemos encaminar nuestro estudio hacia la confrontación entre la historia y su trama. Son diversas las definiciones de estos conceptos, por eso, y desde el enfoque que nos ocupa, encontramos muy significativo el concepto de historia como acción que desarrolla García Jiménez en su capítulo de la historia narrativa:

Lo propio y específico de Genette es, sin embargo, que considera a la historia como relato y al relato como la “ex-pansión” de una forma verbal (*odisea*= Ulises vuelve a Ítaca). Para Genette es, por tanto la acción, pero en cuanto forma verbal, la unidad mínima de la historia (García Jiménez, 1996, p. 136).

De este modo, define el concepto de argumento:

- Estructura su orden referencial.

---

<sup>37</sup> En adelante y conforme a su conveniencia optamos por prescindir del estilo cursivo.

- La convierte en una operación abstractiva y discursiva de la mente (sentido lógico-filosófico).
- La configura y faculta para ser contenido (mensaje) de una comunicación. La historia es el contenido de la narración y narrar, como forma causativa del arcaico *gnarus*, significa “da a conocer”, “hacer saber”.
- La articula como “dialéctica de las acciones humanas concretas” que comprometen a sujetos (personajes) con escenarios (espacio-temporales) y a todos ellos con estrategias y fines.
- Facilita su legibilidad. La legibilidad de la historia como mensaje narrativo erige a los argumentos en elementos fundamentales de la *mimesis* y la *diégesis* en el discurso de los personaje. Tanto Cicerón como Cervantes designan los diálogos con el nombre de razonamiento. (*ibíd.*,138).

Todos estos factores nos introduce el concepto de trama, que posibilita al narrador estructurar y organizar el argumento completo de una historia. La trama ha adquirido en el ámbito del guión cinematográfico un concepto muy relevante en cuanto a su creación en las primeras biblias que significaron el desarrollo de las series de ficción que nos ocupa. La trama está vinculada de forma sustancial con el género por el cual se inició este concepto de serie. Como siempre hemos acordado, las series emergentes en esa etapa, toman del modelo anglosajón un referente conceptual para exponer un paradigma propio, adaptado a las exigencia de la producción de estos formatos en España. Un modelo que constaba de una experiencia de mercado a tener en cuenta por las productoras que se iniciaban a partir de la década que nos ocupa.

Hemos retratado la transformación de las series en cuanto a su ámbito argumental, siempre adecuado a las exigencia del mercado. De esta manera, se buscan nuevas fórmulas narrativas que certifiquen un producto rentable. La estrategia dramática súbdita de la comercial, busca entramar una historia que domine el tiempo del espectador, de esta manera encontramos en el concepto de trama que define Alonso de Santos, un principio esencial que la propia poética de las series de ficción la asimilan y desvirtúan en su propio interés.

(...) La trama es una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción. Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido [...] Crear una trama es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación, a partir del principio aristotélico de que la trama es el alma del drama, y, que dicha trama, no es imitación de la vida, sino de la acción. La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción, y que esta, por su naturaleza, despierte una respuesta emocional en el personaje – y en el espectador (...) Un cuento, o una narración, tienen también un argumento, pero este no necesariamente encierra una lucha entre contrarios, un enfrentamiento entre fuerzas, una disposición interna “entramada” que es necesario resolver después –es decir, “desentramar”– para llegar al final (1998, p. 102).

La historia ocupa ahora el objeto para determinar la identidad de un principio y final en las series de televisión. Según Sánchez-Escalonilla (2002) existe dos maneras de enfocar el problema planteado, cuestionar si la historia es guiada por la acción o por el contrario es guiada por los personajes, una convención dada a lo largo de la tradición literaria. La estructura esencial narrativa, el argumento, es más tangible en la primera opción y por tanto obedece a unos esquemas y claves narrativas que muestran un principio y se clausura con un final. En las series de televisión, la cuestión es aun más compleja. En el ámbito del macrodiscurso<sup>38</sup> -dominado por el discurso televisivo- hace que la historia sea conducida por los personajes, omitiendo toda clausura y por lo tanto todo efecto de relato; pero en oposición, el microdiscurso<sup>39</sup> -dominado por los otros discursos (fílmicos, teatral, etc.)- sí se atribuye la existencia de una clausura, ya que es la acción la que guía la historia, presentando en su estructura un claro y perceptible, principio, nudo y desenlace. Por tanto podemos adelantar que la historia que acontece en este tipo de relatos, es una historia guiada por personajes y

---

<sup>38</sup> Utilizamos estos términos en alusión a los estudios semióticos sobre el discurso televisivo. Sería pues macroestructura “aquella estructura de orden superior unificadora de las estructuras autónomas constituidas por los diversos programas” (Requena, 1995, p. 25).

<sup>39</sup> Por extensión a lo anterior microestructura hace alusión a la estructura propia del programa en cuestión; que en nuestro caso sería las series de ficción. (*Ibíd.*)

argumentada por sus acciones. En capítulos posteriores distinguiremos ampliamente estos dos principios, ya que la biblia cumple la función de conjugar estos preceptos narrativos orientándolos en la historia y activando su funcionalidad.

El campo que beneficiará siempre al relato es el alusivo a la historia, una historia que entendida como una sucesión de acontecimientos inmersos en un tiempo y un espacio, propone en su desarrollo una estrategia narrativa que lo lleve a cabo. Ello requiere un principio organizativo que lo ordene y una estructura que de cuerpo a la posible historia. La televisión como discurso condiciona esa estructura, y he aquí donde comienza la forja de preceptos argumentativos que se distingue en diferentes tipos de tramas. Podríamos concluir entendiendo que las series de televisión conforman un cuerpo vivo en potencia, cuya sustancia es la historia. El guión de las series televisivas es básicamente estructura, y un análisis de ella concretaría unos resultados inteligibles para delimitar un discurso cerrado que conceda a las series televisivas categoría de relato.

Para poder precisar con exactitud cuál es el horizonte del relato seriado, se ha de atender lógicamente al argumento, a su estructura narrativa; pero también hay que añadir que el discurso televisivo impone una serie de pautas ajenas a otros tipos de discurso y que es crucial para entender la narración hegemónica en este tipo de producto que tratamos de vislumbrar. Sea pues que, para determinar la clausura en el relato televisivo, se ha de tener siempre presente la propia naturaleza del mercado televisivo. Existen unas reglas a las que adecuar los rasgos esenciales de los productos audiovisuales que interaccionan en dicho mercado, las series deben ser concebida para un mercado dinámico e inestable, considerándolo se obtienen tres tipos de clausura:

- El de un producto que agota la fórmula de su permanencia, este tipo de clausura vendría determinado por la aceptación de haber cumplido las expectativas creada en los inicios de la producción: garantizar un largo recorrido.
- El segundo especificaría el éxito de la serie en cuestión ya que corresponde cuando el propio cierre de una temporada convergen con el final de la serie.

- El más controvertido y a veces cuestionable, el proporcionado por la interrupción de la emisión, un cese perfectamente tangible, reflejado en unas cifras de audiencia que resuelvan la necesidad de eliminar por completo la malograda serie.

El primero de los tres propuestos se identificaría con la clausura por excelencia de todo relato, se trata de cerrar una trama, de clausurar una historia que ha cumplido íntegramente sus expectativas. Este tipo de clausura corresponde con el ámbito de la estructura global del relato. Es la estructura más compleja ya que trata de unificar todas las tramas que han conformado el relato de las series de televisión que como nota predominante se presenta fragmentado en unidades de acción. La historia que se desea contar a través de la serie, de cada episodio<sup>40</sup> no está definida hasta que adquiere forma con la culminación del relato. Es el horizonte de los personajes.

El segundo caso de tipo de clausura, pertenecería al ámbito del argumento, corresponde con el cierre de una temporada, periodo que configura la unidad dramática que caracteriza la arquitectura narrativa de las series de televisión. Cada temporada es como un ciclo de la historia ficticia, de la diégesis. Es el horizonte de las acciones dramáticas.

El tercer caso que hemos supuesto, es ajeno a la diégesis, y por tanto a todos los esquemas, patrones y principios narrativos. Fuera de la diégesis, nos encontramos con la realidad que evoca el medio televisivo. Esta clausura irrumpe en el entramado ficticio desvirtuando cualquier atisbo de relato, ya que no da oportunidad a corroborar las hipótesis que se han planteado en el proceso de creación de la historia. Su suerte se debe a todas las circunstancias que determinan el discurso televisivo. Es el ámbito del mercado industrial, el horizonte objetivo y material.

Para entender la serie como un gran relato, como una historia conformada por argumentos distintos, debemos ubicar esa clausura en su respectiva fase de todo argumento, es decir, en el acto propio que clausura toda historia. Como referencia se ha de tener en cuenta que la historia que se cierra en las series de ficción está guiada por

---

<sup>40</sup> Denominaremos episodios como parte integrante de la serie. Por el contrario, capítulo sería para denominar las unidades que conforman los seriales.

los personajes, tal es así que el principio fundamental en el que se basa la historia relatada son indudablemente los personajes, ellos establecen los conflictos, por tanto ellos dan origen al drama que ha de desarrollarse , sus acciones dan lugar a una estructura narrativa, así que cada clausura correspondería lógicamente al último acto.

Mas (2000) explica que para Aristóteles - pionero en la teorización de los tres actos que corresponde a toda narración- la unidad de toda obra de arte es la proporción entre las partes y el todo. La proporción entre *exposición*, *peripecia* y *catástrofe*. Ésta última corresponde con la culminación de la acción, donde se resuelve la historia planteada, es aquí donde encontramos el origen de las posibles estructuras que determinarán el espacio concreto donde hallar el punto dramático que muestre una posible clausura. El desarrollo teórico de la narrativa audiovisual sigue tras esa estela ideada por Aristóteles que sufrió innumerable transformaciones, contextualizando su teoría conforme a los movimientos teóricos pertinentes en este campo. Según Eugene Vale (1996) esa parte se corresponde a la fase del *objetivo*, la historia desaparece cuando el protagonista alcanza la meta o el objetivo que ha sido *motivo* de acción. Según Syd Field (1995) el último acto nos debe conducir a la resolución dramática. Y así podríamos seguir con los estudios de Richard Walters, Ronald Tobías, Vogler, McKee, etc.

El modelo escogido, las series dramáticas contemporáneas, se presenta como un pastiche de todos los formatos ficticios mencionados, este hecho junto al mencionado en el tercer tipo de clausura, nos induce a la ardua tarea de exponer el encuentro entre la clausura real y ficticia, de ubicar ambas clausura en un hipotético tercer acto<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Aunque no todos coinciden en tal división, Truby (Sánchez-Escalonilla, 2002) considera la división en siete etapas, incluso otro de los estudios pioneros como el establecido por Horacio (1987) en *La epístola a los pisones* distingue 5 actos, en realidad cada etapa o acto se pueden reducir al reseñado en la *Poética y la Retórica*, en esas obras está la fuente original de todas las teorías occidentales. La cuestión es cómo cada teórico divide en actos una obra audiovisual, donde se dan una serie de connotaciones que interpelan en tales divisiones. Más adelante estableceremos esta cuestión, en cuanto a su relación con el tiempo del discurso.

Así pues, en las series dramáticas, el último acto que constituye cada tipo de clausura se concretiza en el último acto del episodio elegido para el cierre de cada caso: de la historia completa o de la temporada correspondiente.

Tomemos como modelo la serie *Periodistas* (1998-2000), el modelo que a continuación se propone para analizar se ajusta perfectamente al canon de serie contemporánea, desde su estreno el 13 de enero de 1998, se convirtió en la serie pionera en alejarse de las tradicionales historias familiares que imperaban hasta entonces en las producciones de ficción españolas. Su cierre coincide con el primer tipo de clausura especificado, por tanto su clausura se debe a un producto de ficción que cierra una larga trayectoria (nueve temporadas). Su cierre se establece un 8 de julio de 2002, completando así el habitual cierre de temporada.

A continuación reproduciremos las líneas argumentales que se proponen en su biblia. Este proceso nos inducirá inevitablemente a plantear conceptos que describiremos con más precisión en capítulos posteriores, pero es necesario apuntar algunos rasgos en su definición para evitar cualquier atisbo de ambigüedad e imprecisiones. Al reproducir las líneas argumentales, hacemos una clara referencia al argumento, sea pues, que ya consideramos una estructura, un entramado que una vez expuesto adquiere rango de trama. Este tipo de series contiene en su haber narrativo varios tipos de tramas cuyos nombres dependen de sus autores o productoras que lleven a cabo su diseño. Así nos es fácil encontrar en las diferentes muestras utilizadas para el presente estudio, una variedad de términos que hace referencia a un tipo de trama u otra. Para convenir un mismo significante-significado, nos referiremos a un nombre específico en el momento que entremos a analizar este modelo propuesto.

Las líneas argumentales son unidades básicas de la dramaturgia fílmica y televisiva y su función es guiar la estructura narrativa que va acontecer. Así pues depende íntegramente del motivo escogido para tal efecto: personajes o acción. En nuestro caso, la biblia, al ser un documento de partida propone estas líneas argumentales que adoptarán forma específica que integra el argumento en el momento que sean “guionizadas”, es decir, la biblia muestra elementos de la historia y los guiones muestran esos elementos dramatizados, por tanto, adquiere rango de relato y es en

este ámbito donde encontramos cada una de las herramientas que conforma el entramado ficticio, así que podemos determinar su planteamiento, su nudo y desenlace; y en consecuencia su final.

## **LÍNEAS ARGUMENTALES.**

### **BUENAS HISTORIAS PERIODÍSTICAS.**

El elemento básico de la serie son las historias periodísticas, los casos y noticias que investigan nuestros protagonistas.

Estas historias serán en su inmensa mayoría autoconclusivas, es decir, serán planteadas y resueltas en un mismo capítulo. No obstante, también se plantea la posibilidad de que una historia completa, de especial relevancia o complejidad, se prolongue a lo largo de varios capítulos.

El tipo de historia que veremos serán aquellas que afectan a personas reales, que toquen temas polémicos y puedan crear debate en la audiencia... fuertes historias humanas, actuales, atrevidas.

Nuestros protagonistas se implicarán en la investigación de los casos, discutirán entre ellos por el enfoque, se arriesgarán en una continua lucha contra el tiempo.

Por supuesto, también habrá lugar para pequeñas tramas cómicas y toque de humor, aportados por las noticias curiosas que tengan que investigar, por la visita de distintos personajes a la redacción o por la salida de los personajes más característicos y costumbristas de la redacción.

### **HISTORIAS PERSONALES DE NUESTROS PROTAGONISTAS.**

El elemento vertebrador de la serie estará formado por una serie de tramas "largas" que se desarrollarán a lo largo de cada trimestre y que abordarán tanto el día a día de la redacción como la vida privada de nuestros protagonistas.

El objetivo de estas tramas es doble. Por un lado, dotar de unidad al conjunto de la serie. Por otro, matizar y dotar de profundidad a nuestros personajes. Al ser necesariamente “característicos” en su presentación, necesitamos que nuestros espectadores conozcan otra faceta de nuestros protagonistas: su vida sentimental, aspiraciones profesionales, problemas familiares, manías, etc.

Facsímil de la página 7 de la biblia *Periodistas* (1996).

Las primeras conclusiones que podemos señalar afectan particularmente a la exposición de este epígrafe y apuntan al desarrollo definitivo de nuestra investigación. En consecuencia, advertimos:

- Un motivo dramático que dará origen a un tipo de relato subsidiario del relato original.
- Un motivo dramático que conformará el relato definitivo de la serie en cuestión.

Siendo así, que cada tipo de relato contiene sus tramas específicas que atiende a la estrategia narrativa para la que ha sido creada. Esto es que, para la primera línea argumental, “Buenas historias periodísticas”, la historia original, (la historia que acontece en la serie *Periodistas*) dispondrá de tramas únicas, cuya clausura sucede en el mismo episodio (tramas autoconclusivas) o tramas desarrolladas durante varios episodios (tramas de continuidad). Para la segunda línea argumental, “Historias personales de nuestros protagonistas”, el argumento será guiado por tramas complejas y su clausura se corresponderá en la temporada correspondiente (tramas de continuidad) o en el último y definitivo episodio de la serie en cuestión (trama general). Cada línea argumental hace mención a su estrategia narrativa, la primera será aquel argumento que será guiado por la acción. La segunda línea es el destinado a ser guiado por los personajes. Desde esta perspectiva podremos analizar cada uno de los principios narrativos, que se especifican en la biblia y que constituyen el entramado definitivo de las series de ficción.

Al definir cada una de las tramas, nuestra intención es ubicar su correspondiente clausura en la arquitectura narrativa que presenta este tipo de relato. La circunstancia nos ha conducido a nombrar el tipo de trama que discurre en este tipo de relato; su definición precisa y pertinente se debe a otro apartado que será señalado más adelante. En este punto nos interesa ubicar el punto dramático que representa la clausura definitiva de la historia que se presenta en su biblia. Ese punto se concretiza lógicamente en el último acto del último episodio de la serie en cuestión. En dicho episodio se conviene el tipo de clausura que presenta este tipo de producto audiovisual: una clausura diegética, esto es, una resolución de la trama general (que en su última consecuencia constituye la ficción recreada) y una clausura real, esto es, una resolución concreta y formalizada por parte de los autores del producto audiovisual. Este encuentro entre la clausura real y ficticia lo ejemplificamos en el último acto que correspondería al IV del último episodio correspondiente a la serie *Periodistas*. Acudimos a su guión para extraer los nudos de acción que marcan el final de dicho episodio:

#### IV. ACTO DE PERIODISTAS.

1. Blas acude dubitativo al establecimiento donde trabaja Mar, después de vaivenes discursivo a cerca de su posible boda con ella, la boda tiene lugar en el juzgado.
2. Clara habla de su relación con Álvaro, la esposa de éste, Alicia. La situación es tensa, Álvaro tiene que tomar una decisión. Finalmente opta por continuar con su esposa.
3. Pablo Serrano, director del periódico anuncia que el “Crónica” cierra para siempre. Los compañeros deciden que sea el mismo director quien escriba la última editorial.
4. Secuencia de acción cuyo nexo son imágenes del pasado con todos los personajes de la serie.
5. Epílogo (*tag*). En las oficinas vacías del “Crónica”, Clara y Ana plantean su futuro.

6. Motivos gráficos y visuales que anuncia el final de la serie y agradecen la complicidad de su audiencia.

La clausura es ante todo la divisoria que permite al espectador reconocer la historia, un relato adquiere sentido cuando su estructura fija el cierre, a partir de entonces el análisis puede establecerse delimitando la porción del texto que se pretende investigar. En las series de ficción se puede establecer un análisis de la historia cuando sabemos con plena certeza los límites del texto audiovisual, éstos han sido enunciados mediante convenciones que han ido surgiendo a lo largo de la historia del relato audiovisual, el clásico “telón que baja” ha dado paso a interpretaciones desde fundir la mirada *fade out* hasta el más convencional de todos los signos de cierre, la inscripción en la pantalla en el idioma pertinente de la palabra *Fin*. El discurso predominante en todos ellos siempre será aquel cuya enunciación sea objetiva, en el sentido que se puede establecer una cierta temporalidad, mientras que en el discurso televisivo predomina la enunciación subjetiva, la delimitación del tiempo ya no es tan evidente, por tanto requiere una función enunciativa que incida directamente en la comunicación entre emisor y destinatario, esa función comunicativa (la función fática<sup>42</sup>) que “desvirtúa” el relato de ficción en televisión por su constante autorreferencialidad (afecta a la comunicación y por tanto al relato) paradójicamente actúa de elemento narrativo en el momento que enuncia el final de la serie.

En definitiva sabemos de antemano que aquel producto tras nueve temporadas de emisión, finaliza y en consecuencia se distingue tres tipos de clausura directamente relacionado con los tres casos mencionados anteriormente:

- La resolución de la historia general. Pertenece al primer tipo de clausura señalado (fin de la serie). Cierra una historia guiada por los personajes cuya trama general concluye con la resolución a los principios narrativos planteados en su biblia.

---

<sup>42</sup> Nos referimos a aquella función del lenguaje (Jakbson, 1975) orientada hacia el contacto, para establecer, prolongar, o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona. (Requena, 1995, p. 85)

- La resolución de la temporada. Está directamente relacionado con el cierre habitual de cada ciclo que constituye la serie. Cierra una historia guiada por la acción cuyas tramas destinadas a tal efecto se resuelven cumpliendo con las expectativas creadas.
- La clausura del programa. La declaración consciente por parte de sus autores en torno a su producto audiovisual. En este caso, se ha cumplido con un ciclo completo, esto es, no ha sucedido interrupción alguna.

Las dos primeras clausuras se deben al argumento, por tanto se incluyen dentro del ámbito diegético, dando a conocer una estructura narrativa compuesta por diferentes tramas que conforman la historia general. Las tramas para los capítulos y las tramas que guían las temporadas, constituyen la historia general. La tercera clausura atiende a estrategias industriales-comerciales más que a las propias dramática, por lo tanto sus rasgos son estrictamente formales y se hace patente en todo momento la materialización de las formas discursivas propias del lenguaje televisivo. Los signos de clausura son:

- Para las historias periodísticas se concreta con el cierre del espacio dramático, la clausura del espacio profesional que ha inspirado las continuas historias (nudo de acción número 3) “El Crónica cierra sus puertas”.
- Una clausura visual: que se simboliza mediante un recurso dramático esencialmente cinematográfico. Las secuencia de escenas en alusión a los distintos personajes que trabajaron en el periódico y que por tanto contribuyeron a guiar la historia, (nudo de acción número 4). Resolución de las historias personales.
- Una clausura gráfica: La alternativa al motivo gráfico y visual del cine clásico que enuncia su final mediante la inscripción de la palabra “fin”; es presentada en un contexto informativo (nudo de acción número 6). En la imagen podemos leer la siguiente inscripción: “*Gracias a todos los que nos habéis acompañado durante cuatro años, sin vosotros este sueño no hubiera sido posible... Gracias y hasta pronto*”. Resolución del producto audiovisual.

Expuestos los diferentes tipos de clausuras, cabe señalar la existencia de una historia que concluye, y por tanto adquiere rango propio de relato audiovisual, en el momento que coinciden los principios narrativos que configuran cualquier argumento y los principios formales que constituyen el discurso televisivo. La historia se desarrolla en la biblia puesto que es, en ese período donde aún no presenta ninguna estructura dramática. La historia que se cuenta en este tipo de relato conforma las diferentes tramas y por tanto da a conocer la narración emergente en dicho producto audiovisual; tomando como referencia de partida el documento que nos compete investigar, de ahí que sea necesario la biblia como principio unificador dramático. Como bien expresa Ricoeur:

Continuar una historia es avanzar en medio de contingencias y de peripecias bajo la égida de la espera, que halla su cumplimiento en la conclusión (...). Esta da a la historia un “punto y final”, que, a su vez, proporciona la perspectiva desde la que puede percibirse la historia como formando un todo. Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios ha llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos (Ricoeur, 1987, p. 138).

Podemos señalar que la biblia es un punto de partida para la historia y ésta se convierte en argumento cuando concluyen los elementos esenciales que forman este tipo de relato audiovisual: el final de la diégesis y el final del discurso. El final de la diégesis se muestra mediante recursos propios de la narración y adquieren tal identidad en el momento que se encuentra con el horizonte real que marca su conclusión, el discurso televisivo pone fin a una historia que sin duda ha acontecido, aunque vuelva a ser contada.

### 3.3. El autor-es de la narración. El productor ejecutivo.

Establecer un autor en este campo es una tarea compleja, ya que como hemos visto, la propia naturaleza de su discurso, dificulta el concepto de autoría tal y como se entiende en otros ámbitos narrativos. La producción de este tipo de formato, y obviamente de los demás productos televisivos, se identifica con la que conlleva otros sectores empresariales. En todos ellos, el proceso es parecido, o al menos parte de unos principios análogos. Es un trabajo en equipo destinado a conseguir un objetivo final acorde con unos costes concretos y unos plazos de entrega. Al tratarse de un trabajo en equipo, existe la figura de máximo responsable de la elaboración del producto, que ante todo lleva la coordinación entre el trabajo propiamente creativo y el trabajo de producción. Así como, establece las relaciones pertinentes entre la productora encargada de elaborar el producto y la cadena que lo financia. En última instancia es el encargado de aunar todas las estrategias planteadas para la creación, desarrollo y venta del producto en cuestión. Hasta aquí, apreciamos todas las connotaciones que cualquier sector empresarial establece para llevar a cabo un proyecto. La peculiaridad reside en el momento en la materia con la que trabaja el sector televisivo: moldear productos culturales como objeto de consumo y entretenimiento.

Así emerge la figura del productor ejecutivo, que es el máximo responsable en la creación de una serie, es quien controla todo el proceso que entiende desde la creación de la idea y de todos sus contenidos: la redacción de la biblia hasta la gestión de la producción final, es decir, pre-producción, rodaje y postproducción. De ello destaca la figura del *show -runner*, que como indica Douglas (2011, p. 312) "(...) la persona que ha creado la serie desde la idea original y que quizás haya escrito el piloto. (...) es un guionista que ocupa la parte superior del escalafón, responsable de todos los aspectos de la serie" .

Como podemos apreciar, la creación de una serie es un trabajo en equipo donde existe una figura esencial, el productor ejecutivo, que es máximo responsable final del producto. Por tanto sus decisiones tienen las máximas consecuencia para determinar el

producto, aunque tras ella hay todo un proceso de creación que lo configura un número indeterminado de guionistas.

Por tanto nos referimos a autor -o mejor dicho- autores de este tipo de relatos y su modo de narración; puesto que la historia es contada por un grupo variado de guionistas a lo largo de un extenso período. De esta afirmación se deduce una división temporal que limita el proceso creativo y que da paso a dos aspectos fundamentales para el entendimiento del sujeto investigado.

Un primer periodo lo podríamos considerar en aquella etapa que recoge la creación de la historia; el segundo período sucede en la etapa que comienza con el primer guión, cuando la historia comienza a entramarse, y acaba con el guión que clausura la última temporada, completándose así el relato.

Se ha aludido a la historia como los hechos que serán narrados y su evocación determinará su naturaleza. Estamos por tanto ante el periodo más significativo y esencial, ya que es en esta etapa donde se forja el contenido del documento que constituye la biblia. Por tanto, es preciso especificar su autor-es en esta etapa.

El productor ejecutivo es el máximo responsable en la producción de una serie dramática, es quien controla todo el proceso de creación durante sus primeras fases, esto es, desde la creación de la idea hasta la finalización del capítulo piloto<sup>43</sup>. Elabora el documento que generará la biblia. Como es habitual, los antecedentes los encontramos en la industria norteamericana, pioneros de este tipo de producción. Villagrasa recoge las tres categorías de producciones más consolidadas en dicha industria:

- El productor independiente; cuando es un profesional que recibe directamente el encargo de la cadena para realizar un proyecto.

---

<sup>43</sup> El capítulo piloto es la culminación del proceso de creación de una serie dramática. Es sintetizar todo los principios e intenciones confeccionados en la biblia y su emisión se debe prácticamente a una comunicación interna entre productora y cadena. La cadena considera que el producto es viable en su emisión pública basándose en el capítulo piloto. En consecuencia, se reelabora el episodio piloto (organizando los acuerdos establecidos entre cadena y productora) hacia su conversión concreta en lo que será el primer episodio de la serie en cuestión.

- La compañía de producción; un productor-guionista o un actor, deciden montar su propia productora para llevar adelante un proyecto.
- El productor de estudio; Las grandes compañías audiovisuales amparan a creativos y guionistas que se encargan de llevar a cabo el proyecto. (1989, p. 104).

La creación de una biblia obedece a decisiones previas que tienen su ámbito en la estrategias comerciales que marcan una cadena, este hecho derivó en la maduración del concepto productor ejecutivo, siendo de tal forma que, el perfil óptimo de esta figura es aquel profesional capaz de dominar la parcela creativa y la del negocio. De este modo, obtenemos uno de los rasgos esenciales para escribir una biblia: hacer ficción de un concepto rentable. De esta manera se entiende la figura de un autor en este tipo de formato, Villagrasa (1989) en su estudio sobre la figura del productor en el proceso creativo-industrial en las series norteamericanas establece unos rasgos que al igual que ha pasado con otros aspectos que tienen relación con la producción de las series, han sido trasladado a la realidad de la industria televisiva en nuestro país, y de esta manera el concepto de productor ejecutivo ha pasado a ser considerado como:

Autor escondido y omnipresente que imprime su huella en los trabajos que factura para el gran consumo en las ondas. El productor ejecutivo aúna tres tareas: la de crear el espacio y controlar su evolución narrativa durante la vida de emisión, la de mantener la relación con la cadena y la de estructurar un sistema de producción adecuado para las necesidades económicas de la productora (1989, p. 101).

El productor ejecutivo incide en la autoría en diferentes opciones, puede escribir la biblia individualmente o como se da en la mayoría de los casos en equipo. Normalmente se reparten el trabajo atendiendo a varios roles, tales como profesionales encargados de la redacción propia, profesionales que aportan información para la historia y profesionales que aportan soluciones creativas. Lo habitual es que en el proceso de creación sean varios autores, ya que la biblia adquiere todo el sentido en aquellos procesos creativos ejecutados por dos o más profesionales.

Así pues, cabe destacar el fenómeno que implica el concepto de biblia en todas sus vertientes; la figura del productor ejecutivo trajo consigo un modo de diseñar en equipo, equipos de creadores, de guionistas o productores, lo que ahora se conoce como *show-runner*, en este contexto tiene su entidad una biblia, como documento necesario para aunar y establecer pautas formales entre los distintos sujetos interactivos del proceso creativo. De esta manera, la idea de la biblia emerge como un icono o insignia de un sistema de trabajo, podemos decir que marcó un antes y un después en la realidad de la industria televisiva ya que todas las productoras comenzaron a trabajar con este sistema.

Un sistema que implicaba también la figura del coordinador de guionista , que suele ser un profesional de amplia experiencia que participa en todas las fases de creación , corrigiendo y reescribiendo lo que otros profesionales han escrito. Como podemos observar, en lo que concierne al ámbito creativo, el contexto que abarcó el giro en la producción de ficción en España, implicó muchas cuestiones que han generado una base sólida por la que se sustentan hoy en día la creación de series. La biblia es un hecho consustancial de aquello y del surgimiento de un sistema estandarizado en la industria televisiva. Como bien podemos observar en la entrevista a Daniel Écija recogida por García de Castro, en su obra *La ficción televisiva popular: Una evolución de las series de televisión en España*:

Un solo autor no pude escribir series de 4 ó 5 tramas de historias por episodios. Así que teníamos que traducir el sistema creativo de autor al sistema de equipo y pasar del concepto de serie de autor a serie de equipo. El equipo creativo siempre acaba añadiendo calidad porque añade distintos puntos de vista que enriquecen culturalmente las historias narrativas. Se perseguía mejores guiones con más historias. Para lo cual había que poner en marcha un nuevo sistema de producción. Empezamos aplicando esta técnica en 1995 con 7 guionistas escribiendo para *Médico de familia* tres tramas por episodio, y luego cuatro cuando la cadena aumentó el tiempo por capítulo (2002, p. 155).

Al redactar una biblia, la segunda fase es la escritura de guiones, que bien ya no englobaría el entendimiento de autor propiamente dicho, pero sí forma parte de una narración que tiene en su colectividad un sujeto específico de autoría.

En esta etapa, obviamente, el equipo aumentará contando con una plantilla de guionistas que trasladarán los preceptos narrativos a una plantilla estructurada para la composición de la historia. En tanto que todos los principios establecidos en ese documento elaborado en la primera etapa de la producción, se traducirán en una estructura narrativa afín al producto diseñado. Es ahí donde la biblia tiene una especial importancia, ya que su utilidad consiste en ofrecer a los nuevos guionista una guía en cuanto al concepto desarrollado de historia y sobretodo, unifica los criterios de estilo que hacen que una serie adquiera una narración propia y reconocible.

Como podemos apreciar la escritura de guiones obedece a una plantilla esquemática perfectamente diseñada con anterioridad a la programación del producto, de cada episodio emitido. De ello se deduce que durante el proceso de creación, actúan una variedad de autores o técnicos que ponen a disposición del argumento los elementos que conforman una historia. De lo mencionado, es susceptible afirmar que existen diferentes autores que elaboran la historia, ésta recorre una suerte de viaje que irá afectando al relato. Dicho viaje tendrá su comienzo en un documento que recoge elementos dispersos para una posible narración. Podemos señalar que ese viaje que la historia recorre forjará las acciones que constituyen la historia de unos personajes ficticios. Tenemos pues un documento que recoge una historia y ésta se debe a su evocación en virtud de sus principios narrativos pertinentemente estructurados en cada uno de los guiones que da lugar a cada episodio de la historia relatada. En toda historia puede haber infinidad de información, de preceptos, de conflictos, etc. El autor-es de una biblia específica qué informaciones, preceptos, serán estructurados en fin de argumentar una historia concreta y ordenada según un tiempo y espacio concreto. Los guionistas de cada episodio sintetizan cada información y simplifica las estructuras dentro de ese tiempo-espacio de exposición designado.

Tal y como hemos visto, en el medio televisivo, y más concretamente en la producción de series, la figura del autor guarda relación con la figura del guionista, una serie de ficción se sustenta en la narración dramática, es allí donde comienza a forjarse un relato que será representado por un equipo integrado de técnicos que llevan a cabo un relato cuya esencia es narrada en la biblia. Es obvio que el concepto de autor dista mucho del ideado por Jean Mitry (1978) en el primer volumen de su obra *Estética y*

*psicología del cine*. Dicho autor establece el concepto de creador esencial para referirse a la persona que lleva el peso de la obra, el autor menciona que en el proceso creativo de una película, existen varios creadores y que según quién domine o mande creativamente recaerá en él la mayor responsabilidad creativa. En la televisión, por su carácter predominantemente industrial, estas tareas se dispersan a lo largo del proceso, ya que son innumerables las decisiones y las voces de autoridad que inciden directamente en la creación del relato. La creación seriada en televisión parte nacer de una ficción, de una dramatización de ideas, hechos, etc., que configuran una historia, al fin y al cabo lo que cuenta. El núcleo esencial surge de un texto escrito y como tal, en las personas que elaboran ese texto recae la mayor parte de la responsabilidad creativa, es por ello que los autores-guionistas, representa en su mayoría a la figura del productor ejecutivo.

### **3.4. El tiempo representado y tiempo presentado: la versatilidad de la estructura dramática.**

Continuando los criterios que posibiliten el marco teórico del relato que conforman las series de televisión propuestas en nuestra investigación, y para constituir una aproximación al origen y naturaleza de su discurso, nos disponemos a describir y analizar su temporalidad. Paul Ricoeur (1987) establece esta necesidad de configurar el tiempo en la narración como una necesidad puramente antropológica. La ficción se organiza, como hemos visto, como una sucesión de acontecimientos, esa estructura que soporta la acción supone un principio temporal que dote de entidad al relato.

La clausura de este tipo de historia nos hace reflexionar acerca de su formalidad temporal que se articula en los tres ejes básicos propuesto en todo estudio de temporalidad e imagen, estos ejes son: el orden, la duración y la frecuencia. Por ello puede entenderse las dos habituales relaciones entre los acontecimientos que suceden, tiempo que transcurre dentro del mundo de la historia (tiempo diegético) y el tiempo del discurso, es decir el tiempo que percibe realmente el espectador. Aplicando esos patrones a este tipo de discurso, nos encontraríamos con la problemática añadida que, el relato que conforma la historia se presenta como principal rasgo de enunciación fragmentado en episodios.

Las series contemporáneas tienden a reflejar la cotidianidad, la realidad, entendida ésta como la sucesión de los acontecimientos vitales, es decir, el tiempo es la medida de la vida humana. Obtenemos pues dos sensaciones distintas de percibir el tiempo desde una perspectiva real o una perspectiva ficticia. En la primera, su objeto implica abstracción, es necesaria pues su ficción para conformar el tiempo. El relato serial conforma en su discurso un tiempo que analizado en términos de orden, duración y frecuencia es posible delimitar.

En cuanto al orden, una característica formal de su discurso concede los aspectos más determinantes para su estudio, *la fragmentación*. Entendemos que la serie es un discurso fragmentado y por lo tanto el orden afectaría a como esos fragmentos se suceden hasta conformar el relato. Para su estudio, recurrimos a Gaudreault/Jost (1995, p. 113) que entiende orden “como la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato”. Parte de esta premisa pero obedece a un enfoque distinto; como ya se ha mencionado, el discurso fílmico permite evocar pasajes en saltos de tiempo, *flashback* o *analepsis* y *flashforward* o *prolepsis*, recurso éste que es tomado en ocasiones por el relato televisivo, pero su decisión obedece más a estrategias comerciales que a narrativas.

El orden de los episodios ha tomado una nueva directriz en los últimos años, atrás quedaron la abusiva arbitrariedad con la que los programadores se permitían el lujo de reprogramar en segmentos totalmente autónomo sin que ello implica un desorden en la finalización del producto, clausura que proponíamos anteriormente y que viene determinada por la decisión de la cadena en cuestión de finalizar su emisión una vez concluido su ciclo llamémosle natural. Retomando el tema, esa nueva tendencia de establecer un orden que aunque nos es indispensable como ocurre en el serial, si es notorio en vista al resultado final -al relato en su totalidad- se debe a las nuevas estrategias que teniendo su raíz en el principio comercial de cualquier producto audiovisual afecta en cualquier caso a su narración, consiste en relegar las tramas de continuidad y las que afectan a la totalidad del relato de tal manera que se facilite una permisiva accesibilidad para los nuevos espectadores. Se puede dilucidar pues que cada episodio constituye un acontecimiento en cuya sucesión nos es posible determinar

un orden, siendo indispensable que cada acontecimiento apele una causa- efecto en los sucesivos acontecimientos, en los sucesivos episodios.

La incidencia de las tramas de continuidad, influencia del discurso serial, permite cotejar los episodios con su orden de aparición en el relato. Cada episodio narra un tiempo que evidentemente no se corresponde con la cronología del tiempo actual. El orden tiende a evocar la actualización temporal que propone el discurso televisivo, por ello la ausencia de saltos temporales caracteriza la naturaleza discursiva del relato televisivo, siendo así que el tiempo no constituye un elemento narrativo y expresivo en las series de ficción. Ello nos permite abarcar la duración entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, cuya relación es más directa, por supuesto siempre se da el caso que el tiempo del relato es menor que el tiempo real, el tiempo material que especifica la duración de un episodio. Cada episodio, de apenas una hora de duración, corresponde a varios días en el relato ficticio.

La tendencia más evidente es que el tiempo representado es un tiempo que trata de emular la propensión propia de aquella década, en el que las series en su insistencia por reflejar la cotidianidad, emulaban un tiempo narrativo perceptible como presente, “aquí y ahora” para el espectador.

La temporalidad del relato se aborda siempre desde los referentes narratológicos, el tiempo diegético y el tiempo expresado. Siendo éstos los más observado para el análisis del relato. Pero sin duda, por la propia singularidad del formato que nos ocupa, existe una relación muy significativa entre el tiempo material, es decir, la duración de cada capítulo y su estructura que afecta de una manera determinante a su dramaturgia.

Tal y como especificamos anteriormente la poética como disciplina reguladora del proceso narrativo refleja en su máxima expresión los dos características que García Jiménez (1996) aludía, y de la que dicha disciplina integraba: norma y libertad. Esta cuestión es muy evocadora para entender la narratividad en este tipo de producto. Sin duda siempre se ha abordado el medio televisivo desde múltiples disciplinas, la

complejidad para analizar su lenguaje, o para ser más exacto su discurso es notoria. Tal y como describe Gérard Imbert:

La televisión es sin duda uno de los objetos mediáticos más difíciles de “captar”, de fijar en una “instantánea” y de estudiar como discurso (al contrario que el discurso cinematográfico o publicitario), porque es un objeto inestable, en constante cambio: un objeto *mutante*, que, a su vez, refleja los cambios sociales, la mutaciones en el sentir colectivo (2008, p. 37).

Es así que los continuos cambios por parte de la dirección de las cadenas, y las políticas de venta de espacios publicitarios, determinan e inciden directamente en la duración material del relato, y en particular en el episodio que se ocupa de ello; hasta tal punto que las estructuras narrativas que sustenta la trama, ya no se deben a una dramaturgia donde opera una lógica estructural propia del relato, sino que ésta es súbdita de una estrategia ajena al ámbito creativo, a una estrategia establecida por cada cadena conforme a su esfera empresarial.

Es decir, se da una circunstancia inusual, el desarrollo de la diégesis sufre una tergiversación sustancial, ya que ésta no rige unos límites temporales<sup>44</sup> conforme a una estrategia dramática, sino que la estrategia dramática es marcada por los tiempos materiales impuesto por el propio medio que canaliza el relato. De esta manera afecta a la propia estructura dramática.

La experiencia descrita por Douglas en su obra *Cómo escribir una serie dramática en televisión*, muestra hasta qué punto un escritor se debe a decisiones ajenas a su competencia:

En realidad, en la parrilla de una cadena, una hora dura menos de cincuenta minutos debido a las pausas para la publicidad, aunque en los canales de pago por cable puede ser más larga, y en las generalistas, más corta. Los guiones de las series dramáticas suelen tener unas cincuenta y cinco o sesenta páginas, aunque en un programa de diálogos rápidos como *El ala oeste de la Casa*

---

<sup>44</sup> Aún con sus cuatro dimensiones, nos referimos a la del tiempo material, es decir, la duración real del relato.

*Blanca* pueden alcanzar las setenta. En las cadenas que dividen los episodios en cinco actos más un *teaser*<sup>45</sup>, los guionistas disponen de un tiempo menor en pantalla y deben ceñirse a actos de ocho páginas y a guiones que rondan las cuarenta y ocho; a veces, algunos guiones en seis actos únicamente oscilan entre las cuarenta y dos o cuarenta y cinco páginas. Cada guión se cronometra antes de rodarlo: si dura demasiado (aun cuando se haya respetado el número de páginas), el autor de saber qué parte del diálogo quitar o qué acción narrar mediante elipsis; si resulta demasiado corto, dónde poner un detalle que añada profundidad o un giro en la trama sin que sea de relleno. Y uno debe de ser capaz de revisar el borrador de un día para otro (2011, p. 42).

Desde esta perspectiva, observamos cómo la narrativa de este tipo de formato está sujeto continuamente a una realidad inestable que erige la dramatización del relato seriado en televisión, apelando a una pericia específica de su propia poética. En esta tesitura el tiempo material es un elemento propio de este tipo de relato que establece sus propias normas y cuya libertad está sometida a su aplicación práctica. Lo característico es cómo se adapta la estructura dramática para concienciar al espectador del transcurso del tiempo, en un periodo fragmentado.

En ello, hallamos una característica inherente a la narratividad de las series de ficción, una especificidad que afecta al entramado del relato, y que hace posible su entendimiento por parte del espectador, la coherencia textual estará por tanto relacionada directamente con la estructura dramática que requiere el propio discurso televisivo. Una coherencia que viene dada por entamar una historia que como bien define Parker “funciona como un artefacto que sirve de marco. Así una historia principal proporciona la estructura dramática para la narrativa, si bien son otras historias las que dominan la narrativa (sin referencia a la principal) dentro de esta estructura dramática” (2003, p. 156).

---

<sup>45</sup> Con este término la autora designa lo que conocemos como prólogo, es decir, un contenido dramático que aparece antes de los títulos de crédito y que puede o no estar relacionado con la trama del episodio que comienza después, pero que suele brindar lo que en España se conoce como “cebo”, esto es una figura estilística que incita al espectador a vincularse emocionalmente con la acción en el momento que esta es interrumpida. También denominado “gancho”.

Y esa especificidad viene dada por la propia temporalidad material. De esta manera reconocer los tres actos del paradigma clásico que desde Aristóteles a Syd Field (1995)<sup>46</sup>, siempre ha adaptado la estructura clásica en el concepto de planteamiento, nudo y desenlace; se hace imperceptible por las distintas tipología de clausura. Y así, es el tiempo material quien de nuevo cuestiona la poética.

La cuestión es convenir cuál es el tiempo material, el tiempo objetivo que estructura las series que tratamos de analizar. Como modelo referencial estableceremos algunas de las series más relevantes en virtud de nuestro estudio<sup>47</sup>.

<b>Una hija más (1991).</b>	
Cadena.	TVE.
Género.	<i>Sit-com.</i>
Franja horaria.	<i>Prime time.</i>
Duración.	25 minutos.
Periodicidad.	1 día semanal.
Estructura.	3 actos. 1 pausa publicitaria.

<b>Médico de familia (1995-1999).</b>	
Cadena.	Telecinco.
Género.	<i>Dramedia.</i>
Franja horaria.	<i>Prime time.</i>
Duración.	60-90 minutos.
Periodicidad.	1 día semanal.
Estructura.	5 actos. 2 pausas publicitarias.

---

<sup>46</sup> En cuanto a la eterna cuestión de las divisiones de actos, tal y como apuntamos en el capítulo 3.2., cada autor establece su propia teoría en referencia a los actos cinematográficos, pero sin duda en la televisión no hay establecido un paradigma notorio que adquiera un rango de canon

<sup>47</sup> Fuentes sacada de Anuarios CECA,

**Periodistas (1998-2000).**

Cadena.	Telecinco.
Género.	Drama. <i>Ámbito profesional.</i>
Franja horaria.	<i>Prime time.</i>
Duración.	90 minutos.
Periodicidad.	1 día semanal.
Estructura.	4 actos. 4 pausas publicitarias.

**El comisario (1999-2009).**

Cadena.	Telecinco.
Género.	Drama. <i>Ámbito profesional.</i>
Franja horaria.	<i>Prime time.</i>
Duración.	70-80 minutos.
Periodicidad.	1 día semanal.
Estructura.	4 actos. 3 pausas publicitarias.

**Policías (2000-2001).**

Cadena.	Antena 3.
Género.	<i>Drama. Ámbito profesional.</i>
Franja horaria.	<i>Prime time.</i>
Duración.	97 minutos.
Periodicidad.	1 día semanal.
Estructura.	4 actos. 3 pausas publicitarias.

<b>Hospital Central (2000-2012).</b>	
Cadena.	Telecinco.
Género.	<i>Drama. Ámbito profesional.</i>
Franja horaria.	<i>Prime time.</i>
Duración.	80-90 minutos.
Periodicidad.	1 día semanal.
Estructura.	5 actos. 4 pausas publicitarias.

Sin duda, observando dichas fichas técnicas y sobre una análisis en la totalidad de la duración de algunas series como *Hospital Central* que prolongó su emisión durante doce años, es perceptible entender la inestabilidad del medio, y su repercusión en el propio discurso narrativo del relato. Una inestabilidad que afecta propiamente a la representación de la historia, y que fuerza al narrador explícito a desarrollar una aplicación de la estrategia narrativa específica; en virtud de una lógica estructural que la duración material del formato la reestructura incesantemente.

Si uno de los fenómenos más analizado es la fragmentación que presenta el discurso televisivo, éste se hace más patente en una narración entramada con un orden lógico y emocional que cada periodo indeterminado, rompe la relación espacio-tiempo entre autor y telespectador. Así se entiende la complejidad que le aguarda a la estructura dramática, que si bien, tiene una norma establecida y fijada en el concepto de actos, divisiones o fases, que den orden y sentido a un relato mediante unidades de acción, toda norma queda sujeta a la propia estrategia comercial de la cadena en cuestión. Asunto aún más enrevesado cuando, ninguna cadena coincide, a pesar de las continuas normas jurídicas reguladoras para tal ámbito, en establecer una correcta aplicación de las mismas. Ya que a lo largo de cada temporada, la propia naturaleza del mercado publicitario, hace imperceptible establecer unos principios estructurales sólidos, desde esta óptica, el narrador encuentra en otros elementos propios de la poética que intercede en este tipo de formato, una posible solución a la fragmentación del relato, estos elementos se definen en la biblia, en lo que concierne a tono y género.

De esta manera, el factor del tiempo objetivo determinó un tipo de estructura dramática propia de la televisión que a día de hoy es un rasgo distintivo en cuanto a su técnica narrativa, divergiendo del ámbito de la escritura cinematográfica y teatral en canon dramático. Tal y como cita Douglas:

Olvida todo lo que has aprendido sobre las estructuras en tres actos. Hace varias décadas que las teleseries se escriben en cuatro actos, aunque en muchos programas ahora se utilizan cinco; en 2006, la ABC instauró los seis actos en sus capítulos de una hora. Incluso ha llegado a darse alguna infrecuente estructura en siete actos. (...) Por el momento piensa en lo que sucede cada trece o catorce minutos en una serie típica de una cadena generalista. Lo que supones: una pausa para la publicidad. Esas interrupciones no se realizan al azar: conforman una estructura en torno a la cual se construye el episodio, según la cual la acción culmina en una situación límite o un suceso inesperado (...). Cada uno de los cuatro segmentos constituyen “actos”, del mismo modo que en el teatro tenemos actos reales y no teóricos, como en el cine. En una obra de teatro, al final de un acto baja el telón, las luces se encienden y el público sale a tomar algo o al cuarto de baño. Es la misma clase de interrupción pura y dura que vemos en televisión. Los guionistas tienen en cuenta esas interrupciones y las utilizan para crear tensión. Una vez que te habitúes a ellas, te darás cuenta de que esa división en actos no limita tu creatividad: te permite dar rienda suelta a tu inventiva dentro de una estructura rítmica (2011, p. 45).

En alusión al texto, proponemos entenderlo como una opinión de un reconocido profesional, más que como un dictamen de ámbito académico. Lo verdaderamente significativo es que parte de un mismo concepto en el que las matizaciones propias de la realidad que nos compete, la industria televisiva nacional, dan como resultado unas conclusiones mucho más concernientes a lo que en este epígrafe establecemos.

En primer lugar, como hemos mencionado anteriormente, las cadenas privadas en España, por su propia adaptación al medio, sí programaban en cierto modo al azar las interrupciones publicitarias. En lo que compete a lo azaroso se debía más al desconocimiento por parte de la productora a número de interrupciones que se iban a establecer durante la emisión del capítulo en cuestión. De este modo en España, y en

la época que nos concierne, tal y como hemos visto anteriormente, se suele escribir los capítulos en cuatro actos. La regulación en cuanto a interrupciones publicitarias<sup>48</sup>, distingue que la publicidad no puede superar los 17 minutos por hora natural de emisión, y de ese total los mensajes publicitarios no pueden superar la duración total de 12 minutos; y general deben estar separadas por bloque de 20 minutos, tan solo una vez puede ser inferior de 20 minutos y superior de 15 minutos.

De esta forma, se dieron ejemplos en series como *Periodistas* (1998-2000) en el que tal y como cita García de Castro (2002, p. 182), los bloques no tenían una duración específica, sino estimada, es decir, el primer y cuarto bloque duraban alrededor de 15 minutos y el segundo y el tercero que podrían durar alrededor de 20 minutos. Estas imprecisiones, podrían derivar en un corte al azar dentro de los límites establecidos, lo que afectaría a la narrativa y que significó la proliferación de “minitramas” y “arco de transformación de la escena”, es decir, concebir una escena que fuera *in crescendo* para tomar el pulso a la acción. Así como, la nueva duración de las series que tal y como hemos visto anteriormente, eran alargada hasta los 90 minutos, supuso la aparición del concepto “multitrama” que hasta entonces no tenía cabida en las estructuras dramáticas de las series española. Todo estos aspectos, incidieron en la necesidad de configurar un documento que entre otras cosas, estableciera unos principios narrativos para convenir las nuevas formas de sustentar el entramado de las series. En conclusión podemos establecer que:

- Las biblias que se generaron en el periodo donde surgieron las series analizadas, además de dar cuenta del surgimiento de nuevos géneros dramáticos o para ser más específico, la aparición de nuevos subgéneros, en cuanto a su función cognoscitiva, manifestaron un concepto inédito hasta tal periodo en la dramaturgia de las series de ficción, lo que se denominó: multitramas. Es decir, el desarrollo de varias tramas con la intención de dramatizar cada uno de los personajes que constituyen la historia.

La ausencia de clausura ha desvirtuado la naturaleza discursiva de este tipo de relato, el tiempo en todas sus connotaciones lleva implícito una serie de controversia en cuanto a su aplicación al análisis de una tipología de series de ficción. Desde una

---

<sup>48</sup> Fuente: Reinares Lara, 2003, *Fundamentos básico de la gestión publicitaria en televisión*.

perspectiva que esclarezca este epígrafe, cabe señalar que el concepto de tiempo que vincula nuestro análisis es aquel propicio para dar un sentido a este tipo de relato, por tanto debe considerarse como aquel periodo que comienza en un primer capítulo y abarca su tránsito hasta la desaparición formal y total, concretizado en los modos de clausuras que hemos especificado. De esta manera, el relato seriado tiene su sentido, y en consecuencia su propia naturaleza discursiva.

Pero, además, hemos tenido en consideración, otra connotación temporal, el tiempo material u objetivo, que a priori es el menos analizado para descomponer y definir la entidad de un relato, fue una de las variantes que cambió el modo de desarrollar un relato en las series de ficción en España.

### **3.5. La elaboración y constitución del mundo ficticio: la realidad representada.**

La realidad es la fuente inspiradora de los relatos, la experiencia, entendida ésta como modo de conocimiento que procede de la intuición sensible y de la intuición psicológica, es el principio que rige la elaboración del relato, la creación de la ficción. Existe pues dos formas de conocer la realidad, mediante la experiencia externa y la experiencia interna, de ahí que su representación haya originado numerosos conflictos entre los postulados que erigen tal efecto. De todos ellos, consideramos el concepto de *mímesis* como denominador común, este principio supone la medida de la verosimilitud en el género dramático.

Aristóteles (Mas, 2000) expone que tres son los aspectos que diferencian las artes imitativas: los medios, el objeto y la forma. El primero hace referencia a la estética, ámbito de la sensibilidad, el segundo sería aquello a lo que se imita, es decir, los individuos y sus acciones, y la forma que involucra las dos anteriores y constituye una de las cuestiones centrales del relato, éste nos es dado por exposición o narración, “(...) puesto que es posible imitar con los mismos medios los mismos objetos, o bien narrándolos (...) o bien presentando a los personajes como si fueran ellos mismos los que actúan y obran” (*Ibid.*, 2000, p. 69).

Obtenemos pues los rasgos diferenciadores de este tipo de relato que en cuanto a medios, los componentes visuales son su referencia. Su objeto lo asemejamos con el género dramático que lo constituye, en términos aristotélico, su especie. Y por último, la recreación de la representación, lo que Aristóteles denomina *mimesis de la praxis* (imitación de la realidad humana).

El concepto de *mimesis* ha sido abordado por los autores que gozan de un cierto prestigio en el ámbito que nos ocupa, como Bordwell (1996), que en desarrollo del concepto que aborda la teoría mimética de la narración, habla de la perspectiva que al igual que en la pintura, se puede extrapolar a cualquier tipo de arte narrativo, como un proceso mental más que óptico. Desde este punto de vista es interesante resaltar que en lo que concierne a nuestro objeto de estudio, establece una premisa extraída de la teoría mimética, en el sentido que una biblia se debe a la búsqueda de un artificio propio para representar una realidad concreta, es decir, la habilidad que constituye la elaboración de una biblia siempre está orientada a dramatizar una realidad, y más aún, su deber es configurar cada uno de los elementos narrativos que posibiliten la forja de una ficción creíble, verosímil.

Este concepto delimita el significado de realidad, que en tanto aquí, tratamos de exponer y nos referimos a realidad representada diferenciándonos de algunas de las teorías más sustanciosa del concepto de realidad como las propuesta por Bazin (1990), que entendía que ésta no debía de partir de la idea de verosimilitud. Sin embargo, es en esto último, en el concepto de verosimilitud donde hallamos un punto de partida para delimitar la realidad representada. Tal y como se refería Metz,

Es verosímil lo que es conforme a las leyes de un género establecido (...). Así pues lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: solo “pasarán” entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores (1979, p. 20).

Una definición cuanto menos premonitoria cuya aplicación al corpus que nos ocupa, refuerza nuestro entendimiento en el proceso de regeneración que determinó una nueva era en la ficción española. Los estudios que se hicieron por parte de las

productoras independientes y de las cadenas de televisión, se resolvía en torno a una premisa básica, encontrar un lugar común en el que el propio espectador se viera identificado. Hemos aludido que la industria anglosajona erigió en todo momento los fundamentos pertinentes para establecer un modo de hacer ficción seriada. La clave se hallaba en asumir y remodelar ese tránsito cultural, y como no podía ser de otra manera, habría que recurrir al concepto de verosimilitud. En ese concepto, tiene cabida la permanente búsqueda de un género y un discurso para hacerlo posible. Así pues, comenzaba a darse a mediados de los 90, un concepto de serie sumido a imitar acciones propias de unos personajes más cercano a la audiencia en su totalidad; asunto controvertido en sí mismo, por lo que conlleva la propia naturaleza de la dispersión.

Pero tal y como hemos incidido habitualmente, una característica común en aquella época, sin duda, era la cautela de las que se constituía un nuevo modo en cuanto al desarrollo de series televisivas. Cautela que se inició en las primeras series llevadas a cabo tales como *Farmacia de Guardia (1991-1995)* o *Para Elisa (1993)* y que dieron lugar a una cierta evolución a partir de la mitad de la década de los 90. García de Castro aporta una de las claves para entender este asunto:

Apoyándose en la renovación del género de la década de 1980 en EE.UU., la intención de los productores es que sus proyectos de ficción desarrollen una imagen real. Se trata de poner en escena series de costumbres, (...) a medio camino entre el mundo tal y como es y como les gustaría que fuera a los espectadores. En un intento constante de suscitar la implicación emocional que surge cuando el espectador reconoce en pantalla lo que ocurre a su alrededor. Por ello tratan de hacer una representación de la familia más real de lo que nunca había sido, superando el concepto dulce y acaramelado que la televisión había atribuido hasta entonces a la familia, y que ya empezaba a quedar desfasado, (2002, p. 153).

Para ello, se fraguó el denominado género de la dramedia, un género dramático propio del discurso televisivo, capaz de aglutinar formas híbridas que establecieran un enfoque dramático donde acogerse la historia. Por tanto era preciso delimitar y definir los fundamentos dramáticos que se deben a este género para constituir una

representación, o para ser más específico, una diégesis coherente con el imaginario propuesto por los autores.

En este sentido, es cuando retórica y poética alcanzan su concerniente relación, ya que la poética, cuyo punto de partida es la *mímesis*, requiere de una capacidad artística y técnica, denominada *inventio* por la retórica (García Jiménez, 1996), para que una historia tome cuerpo en forma de relato, que el espectador reconoce, entre otras cualidades, por una exposición coherente con el legado de su género dramático. Para ello, es esencial, previamente establecer las leyes dramáticas que otorguen verosimilitud al relato, asunto que por la propia naturaleza discursiva del relato seriado en televisión compete a la biblia.

Es por tanto que las series que surgieron en los comienzos de la renovación de dicho género se caracterizaban por una obsesión en imitar acciones humanas próxima a la realidad social<sup>49</sup>; una premisa que se recogía habitualmente en la descripción que de ello hacia sus respectivas biblias: “Historias que conecten con la realidad”<sup>50</sup>. Y desde ese enfoque sociocultural, la intencionalidad del autor o creador, apelaba a su *inventio*, para hacer creíble cada una de las ficciones desarrolladas.

De este modo, y en consecuencia con el desarrollo de las teorías miméticas de la narración, aludiendo al capítulo de Bordwell (1996) donde trata esta cuestión<sup>51</sup>, el giro dramático se debió, entre otras cosas, a las nuevas perspectivas de las cuales se sustentaba los relatos que en su primera fase, se caracterizaba por:

- Acercamiento al presente mediante historias que afectan a los distintos grupos representados por personajes que constituyen las diversas generaciones.

---

<sup>49</sup> Nos referimos a un tipo de enfoque dramático más vinculado emocionalmente con las cuestiones humanas que afectan al individuo-espectador.

<sup>50</sup> Durante el análisis de las biblias concretas para tal proceso, este tipo de concepto o de premisa era habitual en el apartado que se aludía al concepto de la serie en cuestión. Observamos que era un patrón expresivo con una doble función: narrativa y comercial. Más adelante entraremos en esta cuestión.

<sup>51</sup> Bordwell, David, 1996, *La narración en el cine de ficción*.

- Fabulación del presente mediante tramas episódicas de moralinas conservadoras.
- Espacios íntimos (casa familiar, rebotica, barrios herméticos) que fundamenta los conflictos afectivos, cuyo desenlace sirve para certificar aun más los lazos familiares-afectivos.
- Personajes principales cuyas decisiones ante acciones que impliquen la determinación de los valores sociales, refleja una clara tendencia maniqueísta.

Y conforme, asimilaban sus normas propias de la poética que en ella se percibía, se modificó en virtud de la correspondiente dimensión creativa<sup>52</sup> para transformar dicha realidad, en una más conveniente al periodo en el que las series de ficción precisaban de ciertos cambios para que su narración no quedara estancada; y por tanto reducida a una ausencia total del relato, estos valores propuesto comienzan a difuminarse, convirtiendo la representación de una realidad, llamémosle “estandarizada”, hacia otra más dinámica y abierta, que presentaba los siguientes rasgos:

- El ámbito profesional marca la tendencia de una relativa renuncia del ámbito doméstico hacia un espacio exterior, cuyas repercusiones afecta en gran medida a la representación de la realidad vigente.
- Trabajos en contacto con el exterior, que viene marcado plenamente por las profesiones de índole ciudadana y de clara función social. Por lo tanto predominio de espacios reales, cada vez son menos los decorados utilizados. Esta tendencia comienza a consolidarse a partir de la nueva década.
- Personajes vocacionales cuyo compromiso con la realidad se confronta con conflictos personales.

---

<sup>52</sup> Tal y como entendía García Jiménez(1996), en el sentido de “lo más productivo de la poética es la libertad para violar sus normas.” Entiéndase como una analogía aplicada la transformación de la que hacemos referencia.

- Ante el maniqueísmo explícito de los personajes, comienza a promulgarse una cierta ambigüedad en sus acciones.

En lo que nos compete y en alusión a lo que acabamos de mencionar, debemos fijar nuestra perspectiva desde lo dramático, es decir, desde el arte y técnica de escribir un texto que va ser representado por un medio en concreto, en nuestro caso la televisión. Tales cuestiones ha de ser matizadas para no dificultar el análisis que de ellas se extraigan. En primer lugar el propio medio, exige o para ser más concreto, delimita un conjunto de normas, que no se establecen como categóricas pero sí convenidas, en cuanto a modo de proceder; por este motivo, al especificar arte y técnica, básicamente estamos haciendo referencia a una posible destreza para elaborar un texto sujeto a una estructura dramática sistematizada y reiterada para su uso y consumo. En segundo lugar, apelamos a lo mediático, para entender, la propia entidad del relato seriado en televisión. En suma, desde la esfera que nos compete, representar una realidad, comienza en la idea que cada autor elabora a partir de unas premisas prefijadas. El autor de la historia susceptible de ser narrada, en múltiples narraciones, evoca desde su perspectiva una representación de la realidad concreta que el medio y su discurso canoniza; así pues, el autor o autores de una biblia, comienza por hacer verosímil dicha realidad concreta que está sumida al medio que la retrata. He aquí uno de las cuestiones más controvertida en cuanto al concepto de verosimilitud en las series españolas, y más concretamente en el periodo que nos ocupa.

Montero Rivero recoge tras la realización de varios postest que la cadena Telecinco coordinó para ponderar el desarrollo de la serie *Al salir de clase* (1997-2002), las siguientes conclusiones:

- (...) Las historias: se reflejan hechos reales pero el problema, a juicio del espectador, está en el tratamiento dado de las historias que hace que:
- a) Lo serio acabe frivolidado.
  - b) Lo posible se vuelva menos creíble.
  - c) No se vean los pasos intermedios del desarrollo normal de un problema, con la consiguiente frustración.
  - d) Las consecuencias de los hechos sean inverosímiles.
  - e) Los finales sean previsibles.

- f) Lo realista se deforme con exageraciones.
- g) Lo problemático se edulcore y suavice en un *happy end*.

Se echa en falta por un lado, la expresión del mundo realmente emocional del joven y del adolescente, sus expectativas, miedos, incertidumbres y dudas, no sólo lo que les ocupa, sino también lo que les preocupa. Por otro lado, faltan cosas “normales” que hacen los chicos “normales” como ir a la biblioteca, salir de excursión, hacer fotocopias, estar faltos de dinero, equivocarse, fracasar, tener éxitos, gozar, sufrir, etc. (2006, p. 76).

Si bien cabe decir, que estas conclusiones están definidas en virtud de un tipo de serie, o para ser más exacto un serial concreto, no hay duda que los enunciados expuesto afecta a la lectura que la crítica hace habitualmente de las series de ficción, y más concretamente de las que emergieron dando lugar a una proliferación de este tipo de producto audiovisual. En este sentido, tomamos tales puntos expuestos como un punto de partida, entendiendo que esas características reflejan parte de los problemas que adolece las series en cuanto al término de verosimilitud.

La realidad que trata de imitar la poética específica de este tipo de narraciones se debe a ese tránsito que posibilita el paso de una realidad, -entendida esta como oposición a lo ilusorio- y la ficción. Aquello que intermedia ese tránsito es la narración y su conjunto de acciones lógicas que la configura, existe pues una relación inmanente entre la narración y las acciones humanas que trata de imitar; como bien aporta Ricoeur:

La narratología constituye la reconstrucción racional de las reglas que subyacen a la actividad poética y es un segundo orden de discurso que siempre es precedido por un primer orden de comprensión narrativa que es consecuencia de la imaginación creativa<sup>53</sup> (Bermejo, 2005, p. 116).

He aquí uno de los aspectos fundamentales que acontecen en la representación de la realidad que proponen este tipo de formato audiovisuales, y es en esa fase de segundo orden de discurso, el del medio que exhibe el relato, cuya sumisión a la reconstrucción racional de las reglas, desvincula a la poética de su primer orden, la

---

<sup>53</sup> Bermejo (2005) recoge esta cita en su análisis de Ricoeur, Paul, *Life in question of Narrative*.

libertad creativa propia de la imaginación. Este hecho propició una primera etapa de las series de ficción en España, que como aludimos anteriormente, estaban ceñidas un entramado reiterativo y recurrente. Fue necesario un conocimiento o si se nos permite la expresión, despojarse de toda “cautela poética”, para avanzar hacia una segunda fase en la que el entramado de las historias se configuraban en virtud de retratar una realidad más coherente con el género que la dramatizaba, que en aquella época, y a pesar de sus múltiples hibridaciones, apelaban a la función catártica del drama.<sup>54</sup> En el Diccionario de la Real Academia Española, se define drama como: “ Suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente”. La representación de la vida humana que imita las series dramáticas, afecta a personajes susceptibles de ser identificado por el consumidor habitual de este producto.

En suma, la verosimilitud en cuanto a la dramatización de la realidad representada, se debe al dominio del género convenido. En su afán por representar una realidad común, con todo lo que este término implica, se fraguó un género, la dramedia, que en sus inicios adolecía de cierta pericia, manifestándose en la inverosimilitud de sus acciones dramáticas. Observando detenidamente, las aportaciones que se interpreta de las descripciones que apelan al género de una serie, desde *Médico de Familia* (1995-1999) hasta *El Grupo* (2000-2001) se observa una evolución cualitativa a establecer las leyes dramática a la que debe el relato en cuestión. En conclusión, la verosimilitud de una narración parte, como principio activo, de un conocimiento y apropiación del género dramático.

Por tanto uno de los aspectos, más determinante para mostrar una realidad coherente con su objeto de representación, es el entendimiento de los géneros dramáticos como un compendio regulador que subyace en la verosimilitud de una realidad representada, y para ello, la biblia debe recoger ese ejercicio de abstracción. Finalmente es obvio reseñar que no solo el género afecta a la credibilidad de una ficción, el discurso abarca otras cuestiones también ligadas con la verosimilitud de un relato seriado.

---

<sup>54</sup> La coherencia a un género es un rasgo, entre otros, que da verosimilitud a un relato. Es interesante desde un análisis contemporáneo, cómo las series de ámbito realista, han dado paso a otros géneros para contar al fin y al cabo los mismos conflictos.

### **3.6. Estética en las series dramáticas que iniciaron un cambio de estilo.**

Los rasgos que determinan los criterios estéticos vigentes en la producción actual, tienen sus constantes referencias en los componentes visuales del cine. Las nuevas tecnologías y el formato digital han significado un cambio estético. Los componentes estéticos del relato electrónico están relacionados con los componentes visuales del cine. Al igual que el cine, la televisión en sus orígenes tomó del teatro la reiteración del plano fijo y la sujeción a la unidad de tiempo, espacio y acción.

En la medida que los avances técnicos iban surgiendo, la aparición del vídeo supuso un punto de inflexión en la realización televisiva, el lenguaje televisivo se desmarcaba de su referente teatral; así con la aparición del vídeo se posibilitó la fractura con la unidad de tiempo-espacio.

Comenzó una segunda etapa que podemos ubicar en el inicio de la década de los 60 con un tipo de producción y realización de más proximidad con el cine. La proliferación de series filmadas en exteriores, en el habitual formato cinematográfico (35 ó 16 mm) supuso el auge de unos profesionales que deben a la televisión su posterior asentamiento en la industria cinematográfica, Jaime de Armiñán, Chicho Ibáñez Serrador o Antonio Mercero constituyeron el estandarte de la nueva generación de profesionales de las artes audiovisuales. En las siguientes décadas se continuó con un proceso de producción más afines a las características de cada época.

Con el advenimiento de las cadenas privadas un inquietante resurgir de los dramáticos seriados supuso el punto de partida para las producciones propias que apostaron en lo concerniente a la estética por la realización en interiores con iluminación constante en el espacio de acción, de tal manera que junto a la realización multicámara, se agilizaran los procesos de producción y por tanto de emisión.

En la actualidad se ha dado paso a una estética más acorde con el desarrollo de un lenguaje propio. Los componentes estéticos que han dado lugar a esa posibilidad tienen, de nuevo, clara resonancia con los avances técnicos, de este modo nos encontramos con un periodo, en el que las formas estéticas que presenta la televisión

son fruto de la era neo-barroca especificada por Calabrese (1987) ; adecuándolo a las series televisivas, la estética posmoderna tan omnipresente en la televisión propone los siguientes rasgos:

- Renovación de la puesta en escena que de nuevo contiene señas e identidad del lenguaje cinematográfico.
- Dinamismo de cámara y mayor agilidad visual, fiel reflejo de la pretensión de realidad que contiene las series dramáticas contemporáneas. De la realización específica de la televisión en interiores con las habituales tres cámaras, se pasa a un mayor protagonismo de filmaciones en exteriores, apoyado por la inestimable aparición de los nuevos formatos digitales y la utilización de *steady-cam*.
- Mayor luminosidad e imagen contrastada, aporte en su mayoría de las técnicas utilizadas en posproducción.
- Eclecticismo formal, clara influencia posmoderna, de otros lenguajes (publicidad, reporterismo, docudramas, videoclips, etc.) para obtener mayor efecto de realidad y por lo tanto de vigencia.

En suma, la estética televisiva propone una reelaboración de los demás aspectos formales utilizados por las demás artes narrativas. Las nuevas producciones apuestan por innovaciones que afectan más al ámbito estético que al propiamente poético. Las nuevas tendencias en las series dramáticas aún vienen marcadas por los avances técnicos, es por tanto que la hegemonía en la estilización de este tipo de formato, atiende al ámbito estético, a la forma.

### 3.7. Estética del espectador.

En referencia al concepto que queremos especificar en este epígrafe, hemos de plantear una premisa básica y archiconocida que afecta a todo acto de comunicación., tal y como lo describe Jakobson:

El destinador manda a un mensaje al destinatario. Para que sea operante, el mensaje requiere un contexto de referencia (un “referente”, según otra terminología, un tanto ambigua), que el destinatario puede captar...; un código del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y decodificador del mensaje); y, por fin, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permita tanto al uno como al otro establecer y mantener la comunicación (Requena,1995, p. 84).

Basado en este acto, surge la terminología de narrador y narratario, a la que hemos hecho alusión en ocasiones anteriores. García Jiménez (1996) particulariza este proceso de comunicación aludiendo que:

El fenómeno narrativo se asocia a un tipo particular del proceso comunicativo. El narrador (entidad de ficción diferente del autor concreto) es la fuente de la comunicación narrativa. En cuanto tal, articula (valiéndose de una representación discursiva) el mensaje (la historia) de la cual transmite cierto conocimiento al narratario. El narratario es a su vez una entidad intratextual de ficción, distinta del lector concreto. La comunicación se integra así en la dinámica de la comunicación/significación, puesto que la “señal” no se reduce aun simple estímulo sino que requiere en el destinatario una “respuesta interpretativa” . Para que fluya la comunicación narrativa es preciso que el narrador y narratario compartan los códigos que estructuran el relato: lingüísticos, narrativos ( focalización, organización temporal, etc.) y semántico-pragmáticos (estrategias persuasivas, argumentativas, códigos ideológicos, etc.) (1996, p. 40).

Por otra parte siguiendo la terminología de dicho autor, distinguimos varias funciones del narratario:

1. Función de instancia mediadora: Aunque no siempre se haga patente en la misma proporción, esta función mediadora entre el autor y los “lectores” (oyentes y/o espectadores) es la más características de todas las funciones que desempeña el narratario.
2. Función caracterizadora: Se puede aplicar al narrador el adagio popular: “dime con quién andas y te diré quién eres”. El narrador se caracteriza, en efecto, por el tipo de narratario con el que mantiene relación.
3. Función temática: Las relaciones del narrador con su narratario remiten a temas que tienen más o menos que ver con las situaciones narrativas. A veces, como en *Las mil y una noches*, la relación con el narratario constituye el núcleo temático de la historia, pero no es éste el caso más frecuente. Cuando en esas relaciones se abordan temas que no conciernen directamente a la historia narrativa, los temas sirven de pretexto y de objeto para perfilar mejor los matices de las aproximaciones y distancias, de las analogías y diferencias, que caracterizan esa relación dinámica.
4. Función articuladora: En consonancia con la función organizadora del narrador, el narratario, como su instancia interlocutora, comparte esa función, le da consistencia y verosimilitud y contribuye, como aquél, a la articulación estructural del relato.
5. Función evaluadora: El estudio del narratario desvela posiciones fundamentales del relato, ilustra el grado de solidez y de certeza de los argumentos del protagonista, subraya las coincidencias y las diferencias entre las instancias contiguas de la enunciación (autor/narrador, narrador/personaje, narrador/narratario, personaje/lector, narratario/personaje, personaje/personajes, etc.) (García Jiménez, 1996, p. 40).

De esta manera, al nominar el destinatario como narratario, implica una series de connotaciones, en primer lugar, no concretiza un entidad definida como tal, de alguna manera, la figura del narratario forma parte de la ficción, y más concretamente en este tipo de narración, que continuamente origina un intercambio subjetivo de comunicación que sustenta el ámbito de lo objetivo, la trama.

En cualquier propósito de investigación que tenga como corpus la televisión, entendida esta como ámbito, se ha de tener en consideración la figura del espectador, que determina, condiciona y decide la viabilidad de una historia y su forma relatada, y en suma, su rentabilidad; hecho que permite su continuidad en el tiempo, o para ser más exacto su continuidad en el tiempo de programación. Es este, un asunto mucho más complejo de lo que a priori parece, en primer lugar por la propia naturaleza dinámica del medio que transmite una narración, sujeta a condiciones socio-culturales tan inestable que otorgan a la figura del narratario unas cualidades ajenas a su propia condición y relevantes para la narración. En segundo lugar, la propia naturaleza del relato que en su condición seriada, implica esencialmente una técnica para configurar y ofrecer entretenimiento expuesto a una continua revisión, lo que aflige a su función poética. Por otra parte, algo notorio y entendido, es el imprevisible comportamiento de los telespectadores, no existe regla científica que augure el éxito total en cuanto a la audiencia.

Por todo esto, es necesario advertir que la figura del espectador es un elemento activo en el proceso de creación de una serie de ficción, de una manera actúa como un sujeto productivo, fue Walter Benjamin (2003) quien analizó el carácter netamente productivo del espectador, en su análisis sobre la producción cinematográfica. En las series de ficción, el proceso de la recepción e interpretación por parte del telespectador configura el proceso de creación y desarrollo de las mismas. Desde esta esfera, el acto de creación de una biblia se centra en un tipo de espectador modelo como bien apuntaba Eco (1993) así pues, se conforma, una estética del espectador en el sentido que éste induce a reflexionar al creador de la narración desde una perspectiva colectiva, hacia una búsqueda de elementos estilísticos y temáticos determinando así la cualidad del relato a unos índices de audiencia, a una cuantificación de narratarios. De esta manera, el narratario se convierte en una entidad, entendida como una colectividad

considerada como unidad, capaz de interactuar, modificar y transformar el propio sistema narrativo.

Bien hemos aludido continuamente al género dramedia en cuanto que significó una regeneración en el desarrollo y producción de series en España. Una de sus características formales, consta de la elaboración de múltiples tramas, consecuencia de una serie de circunstancias, una de ellas como pudimos observar derivó del tiempo objetivo de este nuevo formato; y otra, que ahora nos ocupa, se debe a la relación existente entre narrador y narratario, que implica ciertas connotaciones identificativas, ya que se le relaciona con las respuestas interpretativa del destinatario. De esta manera, se entiende una estructura dramática que se aleja de una trama única para corporeizar una historia, y se transforma en múltiples tramas que dan lugar a cada una de las historias relacionadas con cada uno de los perfiles potenciales en cuanto a telespectadores para los que ha sido generado este producto audiovisual.

El modelo más significativo que llevó este concepto hasta su máxima expresión fue *Médico de familia*, que presentaba de 4 a 5 tramas en su episodio, donde quedaban representada cada uno de los perfiles de su público objetivo:

(...) Tras la realización de decena de listas, preselecciones y selecciones se llegó a la decisión final: Nacho Martín sería médico de familia en un centro de salud. Las principales ventajas de este perfil son que se trata de una profesión próxima y conocida -todo el mundo ha sido atendido alguna vez por un médico- y que puede dar cabida a todo tipo de conflicto humanos y sociales. Ahora le tocaba el turno a su familia. Tenía que existir un núcleo familiar que facilitara la aparición de líneas de conflicto distintas a las planteadas por el ámbito profesional. Era imprescindibles los hijos. Los creadores deseaban que su recién nacido médico tuviera cuatro hijos de edades diversas (desde los 3 a los 17 años) para que fueran representativos de distinto sectores de la audiencia. Por cuestiones de edad no era creíble que el mayor fuera hijo del protagonista pero, como hacía falta una presencia adolescente, se decidió que existiera Alberto; un sobrino que viviera en la casa como si se tratara de un hijo más.

(...) Lo que faltaba era entonces la chica. Una vez que se había dejado libre el corazón del protagonista, había que empezar a pensar en futuros romances(...) Ese personaje femenino con un rol tan concreto se materializó en Alicia. Una mujer joven, guapa, inteligente y a quien toda la familia adora.

(...) En la sala interactiva *Médico de familia* pasó su primer examen. La impresión positiva que todo el equipo durante la grabación se vio confirmada por los panelistas. La serie consiguió interesar mucho a los espectadores de la prueba, que valoraron positivamente todos los personajes y a los actores que los encarnaban (...). Los panelistas ratificaron su simpatía por la familia protagonista, con mención especial al abuelo Manolo (Pedro Peña) y la extrovertida Juani (Luisa Martín). en resume, los estudios previos anunciaban un buen resultado de audiencia y todo el equipo respiró algo más tranquilo (GECA, 1996, pp. 14-15 ).

Como podemos observar la estrategia dramática que diseñaron para la creación de esta serie, estaba perfilada alrededor del telespectador, todas las reflexiones temáticas susceptible de ser dramatizada, estaban destinadas a percibir cuestiones sociales y culturales suscitadas por el telespectador para establecer semejanzas convertidas en historias.

En tanto, el desarrollo de series de ficción en España va adquiriendo identidad, a medida que se identifica la figura del espectador. Cabe señalar, que no es nuestra intención, ofrecer un punto de vista saldado en una reducción frecuentemente expresada; no es el narrador quien relata las historias que reclama el narratario, entendemos que precisamente es una suerte de dialéctica narrador-narratario quien conforma el pensamiento narrativo<sup>55</sup> al menos en el género que nos ocupa. Y esto se debe fundamentalmente a la dimensión poética que conforma cualquier comunicación narrativa, cuyo proceso creativo concibe normas prescindibles.

---

<sup>55</sup> Entendido este desde la teoría expresada en Bermejo: “ El hombre no puede ser explicado exclusivamente desde su pensamiento positivista sino que necesitamos completarlo con su pensamiento narrativo para dar cuenta de la persona en su integridad. El uso del relato, real o ficcional, no sólo es una forma de conocimiento sino que es una herramienta irreductible del pensamiento del hombre que le permite construirse como persona, entender y actuar en el mundo social en el que vive (2005, p. 19).

Encontramos en la teoría de la recepción de Mukarovsky (1977) un modelo teórico para expresar la idea con la que parte el título de este epígrafe, la estética del espectador. En su texto *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, el autor considera que una obra de arte siempre mantiene una relación activa con la sociedad a la que le compete. De esta forma, el autor apunta que una obra de arte en su elaboración, está sujeta a una serie de connotaciones que determinan su recepción, su interpretación. Apunta que el valor estético se encuentra fuera del objeto artístico, ya que las cualidades que el espectador interpreta se transforman, remitiéndose a otros contextos socio-culturales. En cuanto a función estética, entiende como el objeto estético se desarrolla en el interior de unas normas concretas, que van transformándose en el tiempo y en el espacio, que van regenerando las cualidades artísticas de una obra. Lo interesante en su teoría y que nos implica una reflexión para nuestro objeto de estudio, lo encontramos en la siguiente reflexión que el autor menciona:

Al trazar la línea divisoria entre la esfera estética y la extraestética hay que tener presente que no son esferas netamente separadas e inconexas. Las dos están en una constante relación dinámica, que se puede caracterizar como antinomia dialéctica. No es posible investigar el estado o la evolución de la función estética sin preguntarnos qué tan ampliamente (o estrechamente) se halla difundida por todas las áreas de la realidad; si sus límites son relativamente claros o borrosos; si se manifiesta de manera uniforme en todos los estratos y medios sociales o con preponderancia en algunos de ellos; y todo esto en relación con una época y un conjunto social dados. En otras palabras, para caracterizar el estado y la evolución de la función estética no sólo es importante saber dónde y cómo se manifiesta, sino también en qué medida y en qué circunstancias está ausente o debilitada (Mukarovsky, 1977, p. 130).

Entendemos que cierta analogía en cuanto al objeto artístico que se pueda establecer entre cualquier ámbito de consideración artístico y el ámbito de la televisión resta prestancia a las conclusiones que podamos señalar. Más aún cuando Mukarovsky (1977), apunta que la cinematografía aunque se sirva de aspectos esenciales de otras artes, no puede ser tomada como tal, y en su condición de industria, siempre estará determinada por el desarrollo y perfeccionamiento de su propia tecnología. Si ello se extrapola a la televisión, con todas sus consecuencias, sería aún más complejo

establecer un punto de vista mediante la función estética que entiende Mukarovsky. El sentido a la teoría que tratamos de aplicar es el que concierne al uso y valor de la estética de la recepción, de la dinámica existente entre la interpretación y aceptación de un relato por parte del telespectador.

La cuestión es que la evolución del desarrollo de series de ficción en España, ha estado ligada a la evolución de su consumo. Al igual que hubo un cambio significativo en la producción de ficción, también lo hubo en su recepción, en ese sentido el valor estético y por ende, poético se centra en la norma que es mantenida por las producciones que llevaban a cabo este tipo de formato en virtud del uso de la cadena que lo exhibe, de sus cualidades para generar una continuidad factible para los anunciantes.

Esto nos lleva a descubrir valores diferentes de las series de televisión como consumo, tanto en la recepción del formato como en la creación. El valor, entendido como el grado de satisfacción final que produce en el espectador el consumo de una determinada serie, se generará a partir de la función que cumpla dentro del colectivo. De esta manera, los criterios estéticos y poéticos están sujetos a normas utilitaristas, al uso en los juicios de valor que se deriven de los criterios aportados; esto condiciona que en la fase de creación de una biblia, y por tanto, en la fase de creación de una serie de ficción, se plantee en virtud de premisas e hipótesis dramáticas moldeables y precisas a su propia condición pragmática.

En este sentido, tiene su haber que el telespectador sea considerado como un sujeto narratorio que reactive la experiencia creativa de quien confecciona el relato y erige un narrador, apelando a su carácter intuitivo para conformar una estética del espectador, es decir, para ajustar su proceso creativo con la percepción del espectador.

### 3.8. Modelo de serie escogido para analizar sus biblias.

A partir de 1995, la renovación en la producción de series dramáticas era ya una realidad palpable, el *prime time* era ocupado casi en su totalidad semanal por estos programas, este fenómeno se debería en gran parte al éxito de audiencia obtenido por las emisiones de Antena 3, con *Farmacia de guardia* (1991-1995), que tras dos temporadas de emisión, en su tercera consiguió un 62,8 % de *share* en su último capítulo (emitido el 28 de diciembre de 1995).

El punto de referencia siempre estaba en producciones ajenas que hasta entonces siempre habían obtenido una excelente rentabilidad para las cadenas, de esta manera surgen las ideas por producir series con viejas fórmulas adaptándola a la realidad española. Por ello durante esta década se ha forjado una producción sólida de series televisivas que ha sabido conjugar elementos establecidos y eficaces con otros nuevos que nacen a medida que maduran las cadenas comerciales. Aspectos que quedan reflejados en la medida que los nuevos soportes videográficos, así como la mejora de la edición y postproducción electrónica rentabiliza las producciones propias.

En cuanto a los elementos ya establecidos, simplemente se trataba de adaptar aquellos formatos asentados en nuestra programación. Así *Juzgado de guardia* inspiró a Antonio Mercero para desarrollar la idea de una *sit-com* adaptada a nuestro entorno, en su adaptación se sentó algunas de las bases que darían origen a las series vigentes en nuestra producción.

Otro de los rasgos que ya apuntamos en el (§.3.4.), la extensión temporal de cada episodio facilitaría el camino hacia la aparición de elementos propios del drama, como la concienciación de temas sociales actuales: la violencia doméstica, el alcoholismo en la juventud, etc. Incluso enfermedades psíquicas, como la anorexia, y físicas -como el SIDA- eran desarrollado con una estrategia narrativa más propia del drama que de la comedia, así se comenzaba a entramar temas de interés actual con tintes dramáticos y temas costumbristas propios de la comedia española. La transformación de este tipo de ficción se alzaba sobre los preceptos dramáticos de un género emergente, la dramedia. Un género idóneo al concepto de ficción adecuado a

las expectativas por parte de los consumidores; propenso a un tipo de relato favorable, cuyo atractivo se estima en la habilidad que se presupone a todo autor que configura una biblia, que idea una matriz creadora óptima para su entramada. En este sentido, y en el género televisivo que nos compete, saber tomar el pulso a la cotidianidad, es saber configurar historias que se amolden a un relato seriado:

La ficción audiovisual posee la doble cualidad de representar un modelo y un espejo social al mismo tiempo. Como espejo refleja y recrea la sociedad de la que surge el relato, organizando historias ficciones con patrones que reproducen esquemas de la realidad. Como modelo sirve para confirmar, perpetuar y consolidar las actitudes que representa (Guarinos, 2013, p. 144).

En suma, se aprecia una evolución del formato, aparece una hibridación entre los escenarios que darán cabida a las diferentes historias (de nuevo esa tendencia al mestizaje tan recurrente en las artes contemporáneas); es la tendencia, ya consolidada actualmente, a intercalar los ámbitos más propicios para entamar las historias que todo espectador reconoce, para compatibilizar los conflictos familiares con los profesionales. El espacio para ello en esta serie era representado a través de la “rebotica” para las tramas de ámbito familiar y la farmacia en conjunción con el exterior- simbolizado en un estudio- para las tramas de ámbito profesional. Su evolución estaría sin duda en las siguientes series cuyo exterior, realidad, pasaría de ser simbolizado a representado en su afán por conseguir la escurridiza veracidad que pretenden estos productos, es decir, camuflar esas fronteras entre la ficción y la realidad representada en el medio televisivo.

Otro rasgo esencial presente en las actuales producciones es el de la utilización de espacio reales, filmados en exteriores con dos claras intenciones que apuntamos anteriormente en cuanto al concepto de verosimilitud:

- Un tratamiento más real de la historia y un claro avance a favor de la acción, entendida ésta como incentivo hacia un mayor dinamismo en las tramas argumentales<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> La representación del espacio y sus incidencias en la dramatización del relato televisivo será desarrollado en sucesivos epígrafes.

Este hecho no pasa desapercibido en las series que dan origen a nuestro estudio, *Médico de Familia* (1995-1999) en su última temporada registró un notable cambio en su producción con la ya mencionada incorporación de Nacho (Emilio Aragón) al nuevo servicio de la UVI. *Compañeros* (1998-2002), se apunta también a esa tendencia de filmar en exteriores reales<sup>57</sup>. El ejemplo más notables lo tenemos en *Policías* (2000-2003), en su biblia se especifica claramente esta tendencia: “Todos nuestros personajes principales están en contacto directo con la realidad de la calle”<sup>58</sup>.

Personajes cuyas profesiones (ocho policías y dos sanitarios) le permite a la serie llevar hasta el paroxismo una tendencia alcista que combina los elementos vigentes en el contenido narrativo de las series contemporáneas: drama, realismo y acción con el propio de la televisión actual, la espectacularidad.

Y por último esos espacios y sus conflictos están directamente relacionados con las tramas que desarrollan la historia, una historia que ha pasado de ser reiterativa en su formalidad, dotando a las series de arbitrariedad y en consecuencia existiendo la posibilidad cada vez más frecuente de su remisión continua e “infinita”; a tres posibilidades que adelantamos y nos permitirán desarrollar una de las cuestiones fundamentales - el entramado ficticio- que concierne a la presente investigación.

- Una historia general, con una trama general.
- Una historia de temporada, con tramas en su haber de continuidad u horizontales.
- Una historia conclusiva o episódicas, con tramas únicas o autoconclusivas.<sup>59</sup>

Esta cualidad en cuanto a la estructuración de argumentos, es debido a una aportación dramática concebida a partir de los conflictos interpersonales entre los protagonistas. Una caracterización de los personajes más compleja que sus sucesores,

---

<sup>57</sup> El último episodio de la temporada 2000/2001.

<sup>58</sup> Biblia de la serie *Policías, en el corazón de la calle*.1999.Globomedia.

<sup>59</sup> Denominadas así en el ámbito profesional. Término recogido en las distintas biblias en las que nos hemos basados.

aquellos que promulgaban las series dramáticas constituida por unidades de telefilms americano, y un protagonismo prácticamente coral (obviando otra de las opciones herederas de telefilm americano y de las teleseries españolas de comienzo de la década de los noventas, nos referimos a la popularidad de las estrellas que ocupaban la totalidad de las acciones narrativas)<sup>60</sup> hechos que han justificado la nueva tendencia a contemplar las series dramáticas contemporánea como un relato fragmentado.

En conclusión podemos aceptar como modelo para análisis del objeto propuesto aquellas series dramática de producción propia cuya vigencia determina una primordial ocasión para desentramar el actual estilo de narración dramática conducida por el análisis y descripción de su respectiva biblia. Cuyo estudio éste último posibilitará extraer las pertinentes conclusiones que alude el discurso narrativo de las series de televisión.

Estas series en su tipología contiene todo los elementos fundamentales que determinan la naturaleza del texto audiovisual televisivo, son series que en su haber “conceptualizan”:

- Un claro mestizaje de géneros dramáticos y televisivos cuya consecuencia incide en una hibridación entre los estilos narrativos acontecidos mediante el desarrollo histórico de la ficción televisiva.<sup>61</sup>
- Su estructuración en serie, cuyas unidades se relacionan mediante las estructuras determinadas para la historia general, la historia de cada temporada y las historias conclusivas, conformando la totalidad del relato.

---

<sup>60</sup> Aún existe en el mercado audiovisual series que siguen esta fórmula, su efectividad se debe prácticamente a una estrategia más cercana a un fenómeno de índole e intereses comercial que a la propia narrativa.

<sup>61</sup> Su trascendencia afecta al campo de la narratividad televisiva existente en España.

- Un espejo de la cotidianidad y realidad social que pretende reflejar este tipo de serie condicionado en su totalidad por el asentimiento de la audiencia, entendida ésta como realidad reflejada.<sup>62</sup>

Por tanto la investigación del objeto propuesto pretende ser una delimitación de la narración televisiva en el relato ficticio desarrollado por las series dramáticas más consolidadas<sup>63</sup>.

Escogido y señalado el campo periférico del objeto de investigación, las conclusiones acaecidas se tendrá en cuenta en pos de un análisis más detenido y preciso del documento investigado. Por ello ha sido necesario ubicar su área teórica así como señalar los rasgos y principios que definen el modelo designado para el entendimiento y definición de la biblia; puesto que ésta surge de un nuevo modelo de narración y producción de las series televisivas, cabe señalar que las series de ficción tomadas como modelo a nuestro estudio:

- Han abandonado su concepto costumbrista y tradicional de series dramática argumentales, adoptando nuevas perspectivas, influido sobretudo por el pensamiento posmoderno. Fruto de dicha aplicación, aparece un nuevo formato o subgénero dramático: la dramedia, resultado del modelo neobarroco del discurso televisivo.

---

<sup>62</sup> En cuanto a esta característica, su implicación afecta al campo de estudio sociológico, la suposición viene determinada por la cantidad de personas que congregan sus emisiones, una regularidad cada vez más afectada por la potenciación de un nuevo formato de programa, los concursos -“reality”.

<sup>63</sup> “La audiencia adopta en la temporada 2000/2001 una manifiesta actitud continuista a la hora de elegir los productos televisivos que consume, y desestima, prácticamente en bloque, las nuevas propuestas presentadas por las cadenas (...) La tradición se impone y son las series de más antigua trayectoria las que mejor conectan con los espectadores. *Compañeros* (29,4% de share y 4.561.000 espectadores hasta el 10 de julio de 2001), *Periodistas* (27.7% y 4.456.000 hasta el 9 de julio) y *El comisario* (24.8% y 4.266.000) (...) Otras de más corto recorrido, como *Hospital Central* (22.8% y 3.762.000) y *Policías, en el corazón de la calle* (23,7 % y 3.480.000, hasta el 5 de julio) apuestan de forma explícita por la acción y enganchan con los gustos del gran público. Su apoyo les permite reposicionarse y pujar como alternativas sólidas a las veteranas” (Anuario GECA ,2002). Este estudio pertenece a la temporada 2000/2001, actualmente se consolidan no sólo estas dos últimas series, *Cuéntame* protagoniza el ranking de audiencia en esta nueva temporada, con un máximo de 36,3 de share, 6.022.000 espectadores. Nuestra investigación queda delimitada por este tipo de serie dramáticas televisivas, son modelos por tanto para investigar series como *Periodistas*, *Policías*, *Cuéntame*, *Compañeros* u *Hospital Central*.

Pero más allá de las connotaciones desfavorables de dicho fenómeno, las series dramáticas emergentes han sabido conjugar su naturaleza narrativa con el discurso predominante en el medio televisivo (aquel discurso que desvirtúa cualquier atisbo de narración) y ha encaminado su modo de expresión a favor de la historia. Siendo así que las aportaciones de sus modelos precedentes, tales como las series de producción propia (teleseries nacionales) y las de producciones ajenas (telefilmes, culebrones y demás productos de la misma índole), han sido orientadas hacia un renovado discurso narrativo. Por tanto se deduce un tipo de narración sistematizada hacia una historia que:

- Se clausura en virtud de su entendimiento en el momento que concluyen los signos habituales para la finalización de cada discurso: la resolución dramática de las tramas que ha guiado el relato (final de la diégesis) y la resolución real que marca el final del producto audiovisual (final del programa).
- Tras ese cierre real y ficticio, se reconoce una historia perceptible tras una experiencia temporal -un relato fragmentado en una sucesión ordenada en diferentes episodios-. Así pues se reconoce un tiempo diegético (el tiempo de la historia ficticia) que en su intento por asemejarse al tiempo real (las temporadas que dura la serie en cuestión) caracteriza a este tipo de relato como un relato actualizado a las experiencias del espectador. Dando lugar a la introducción de nuevos elementos narrativos, al menos en el panorama de ficción en España.
- Se reconoce, por tanto, un espacio cotidiano y verosímil que configura un elemento dramático y expresivo de este tipo de relato.
- Se establece una dialéctica narrativa emisor/receptor, narrador/narratorio de acuerdo a unas normas y uso de los valores poéticos y estéticos vinculantes. Lo que otorga una cierta narrativa pragmática al discurso audiovisual.

Y por último, su evocación dramática se constituye presentando unos principios poéticos y estéticos que serán argumentados tras una estructura sólida y efectiva que entran las hipotéticas líneas argumentales enunciadas, allí donde comienza a

forjarse la historia narrada en este tipo de relato audiovisual: en la biblia de cada serie en cuestión.

Así pues, como se ha señalado, en la biblia encontramos el principio de una historia, que en su comienzo, apenas se distinguen de todas las historias que aguardan su momento para potenciar su auténtico caudal expresivo y funcional. Se puede nombrar al documento investigado como principio de un entramado ficticio en virtud de su cometido, éste se debe a la muestra de elementos que serán transformado por un medio de expresión y comunicación (la televisión) en un relato que como hemos expuesto tiene una serie de características que configuran su sistema narrativo.

Pero antes de reconocer ese relato característico, el que enuncia las series de ficción, reconocemos en la biblia los principios que relacionan un argumento con una historia. Los principios narrativos de lógica e interés dramático, tiempo, espacio y por supuesto personajes, emergen ante la insistencia inmediata de una evocación poética que propicie una continua regeneración en pos de enriquecer la proliferación de este tipo de relatos.

En nuestro caso la televisión guiará el entendimiento y comprensión de las virtudes que encierra este documento que a partir de este momento se enfrenta también a los componentes expresivos de su medio.

Así, la definición de la biblia debe estar directamente relacionada con aquel medio que argumentará la historia. La biblia encierra una doble función determinante, por un lado prepara la historia para ser contada y por otro, coordina y unifica sus componentes narrativos con su narrador, por tanto, la clave para que una biblia consiga su verdadero designio es equilibrar el contenido de una historia, con la forma de expresión, es decir, unificar el ámbito de los sucesos, acciones, personajes con el ámbito de la trama, lenguaje y demás componentes expresivos que la televisión impone.

En la medida que una biblia medie en ambos campos, la historia narrada cumplirá su mayor virtud, la que posibilita conocimientos y saberes, aquella que favorece experiencias vitales con las que todo ser humano se identifica, para acometer las cuestiones que más nos afectan. En suma, el medio para transmitir la esencia de un relato, que en su condición de seriado, dispone de un discurso audiovisual sometido a un mercado dinámico e imprevisible, en el que la forja de un relato se debe a la capacidad que tiene el narrador para revitalizar la experiencia narrativa del telespectador. Que para ello parte, al igual que la biblia, del concepto recogido en este texto:

Sócrates: Así pues, en efecto, querido Fedro. Pero mucho más excelente es ocuparse con seriedad de esas cosas, cuando alguien, haciendo uso de la dialéctica y buscando un alma adecuada, plante y siembre palabras con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las plantan, y que no son estériles, sino portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto posible para el hombre<sup>64</sup>.

En este sentido, entendemos que la constitución o elaboración de una biblia, es un proceso creativo destinado a producir un documento simiente de cada una de las historias que van a ser contadas en el transcurso del tiempo material del relato seriado.

---

<sup>64</sup> Platón, *Fedro*, 276e-277<sup>a</sup> citado en *La semilla inmortal*, Jordi Balló y Xavier Pérez (1997).



## 4. BIBLIA: DOCUMENTO GENEALÓGICO DEL ENTRAMADO FICTICIO.

### 4.1. El inicio de una nueva era en las series de ficción en España.

A comienzo de 1990 empezaron a funcionar en España las primeras cadenas privadas, tales como Antena 3, Telecinco y Canal Plus; se inicia pues, una etapa muy significativa en el desarrollo del panorama televisivo nacional. Como ya hemos indicado anteriormente, en dicho periodo, surge una serie de acontecimientos concatenados, cruciales para el entendimiento de la industria televisiva actual. Las cadenas comienzan a fraguar una identidad en virtud de su contenido. La propia demanda del mercado, conlleva a fraguar nuevos productos que marquen distancia entre las cadenas que conforman la industria televisiva. Es un hecho muy significativo que durante esta etapa, se dé una serie de acontecimientos que marcarán el posterior desarrollo de la industria, en el estudio de la evolución de las series de ficción que efectúa Patricia Diego, se señalan debidamente estos hechos:

- a) Las cadenas privadas producen las primeras ficciones propias que se adueñan del *prime time*.
- b) TVE cambia su sistema de producción de ficción para adaptarse a un mercado competitivo.
- c) Caída de la hegemonía de las series de producción ajena y su consiguiente desplazamiento del *prime time* a otras franjas de la parrilla televisiva. Esto se debe a la demanda por parte del público de las series nacionales con las que tiene facilidad para identificarse con los personajes y con las tramas.
- d) Surgimiento de una industria nacional de producción de series; proliferación de las empresas de producción independiente.
- e) Este entorno competitivo recién inaugurado provoca una “revolución” en el mundo de la medición de audiencias que adquiere una importancia definitiva. La lucha de las cadenas por conseguir los mayores índices de audiencia

hace que adquiera suma importancia un concepto que en el periodo del monopolio pasaba inadvertido: la “fidelización” de la audiencia.

(Diego 2010, p. 52).

En relación a estas premisas, subyace un asunto que nos compete y nos orienta hacia la definición de nuestro objeto de estudio, es decir, hay una serie de causalidades que inciden y conforman la naturaleza del documento que nos atañe. Se inicia un proceso muy significativo que no es otro que la proliferación de formatos de producción propia. Las productoras privadas emergen a medida que van desarrollándose las nuevas cadenas , con la finalidad de suministrar productos que el incipiente mercado demanda. Es una etapa abierta a regenerar el consumo del entretenimiento, a conformar un nuevo modelo de producción, a marcar las tendencias que implicarán un mayor consumo por parte de la población nacional.

Así pues, se desarrolla un fenómeno que en España no se había dado hasta la década de los noventas con la irrupción de las productoras privadas, surge una clara intención por confeccionar formatos de producción propia. Las producciones ajenas comienzan a descender en la parrilla de programación, la importación de formatos foráneos deja de tener protagonismo en la oferta televisiva, pero de alguna manera muy singular, siguen marcando la tendencia en nuestra industria, ya que las productoras privadas en su afán por competir y adecuarse tanto a la audiencia y por ende a las cadenas de televisión, desarrollan sus propios formatos con el mismo modelo de producción utilizado por las principales productoras extranjeras, es decir, copian las fórmulas para desarrollar un nuevo modelo de producción en España. Surge un modelo de producción propia adaptado del modelo de producción ajena. Y sobre esta premisa infiere de manera muy significativa el sujeto de estudio propuesto: la biblia.

Tal y como proponen autores como Bustamante (1999) aludiendo al sistema de producción importado de EEUU y su incidencia en la organización del sistema de producción en nuestro país, identifica ese fenómeno como un cambio en cuanto a la estrategia comercial del mercado televisivo. Una transformación que tiene diversos fenómenos y en el que la ficción constituye una fuente manifiesta para el desarrollo de esta investigación. En particular, el inicio de una nueva praxis en el desarrollo de

formatos televisivos, trajo consigo una estandarización en la propia forma de constituir los productos, y como todo proceso que se inicia, parte de una serie de variables a tener en cuenta a la hora de abordar nuestro estudio. Una de las variables más significativa es sin duda, la circunspección que supone todo nuevo proceso. Asunto que nos deriva a tomar como muestra sustancialmente interesante el documento que constituye nuestro análisis. Hecho que se constata en la entrevista realizada a Juan Carlos Cueto, uno de los autores de la biblia *Médico de familia* (1995). “ Era un poco la novatada que estábamos haciendo (...). La falta de experiencia y de seguridad, por qué no decirlo, nos llevó a hacer un documento tan profuso, tan denso, lo queríamos hacer todo muy asegurado” <sup>65</sup> . Esto nos lleva a deducir, la dimensión esencial del texto investigado.

Casetti y Di Chio (1997) en su obra *Análisis de la televisión, instrumentos, métodos y prácticas de investigación* aborda tanto en el capítulo primero como en el décimo, una cuestión muy interesante en cuanto a las diversas líneas de investigación y los enfoques metodológicos integrados. En nuestro caso el corpus de análisis procede de una serie de textos elaborados en virtud de una serie de premisas que autores como Álvarez Monzoncillo y López Villanueva (1999) indican como relevantes en el cambio de ciclo en la producción de ficción de España, el hecho de un nuevo modelo de producción centrado en el ajuste de la oferta y la demanda, determina la naturaleza de la nueva etapa, o de la transformación en el quehacer de los guiones para televisión, como indica Palacios:

*Médico de familia* es la primera serie que en España está concebida y realizada interrelacionando lo que se propone con los estudios sobre el comportamiento de la audiencia. Desde *Médico de familia* las series españolas mayoritariamente establecen una organización del trabajo que incorpora a los conocimientos técnicos de la industria audiovisual el saber de los publicitarios (ejemplarizado en el *briefing*) (2001, p. 181).

---

<sup>65</sup> Declaración de Juan Carlos Cueto, productor ejecutivo de Boomerang, en la entrevista realizada durante la investigación, el día 2-06-2015 en Madrid.

Así pues, es conveniente indicar que aspectos por los que se determinan el inicio de una nueva era en la ficción española queda patente en el contenido de la primera biblia que se realizó en España. Entendemos que es una variable que diferencia nuestro enfoque de análisis, y apoya el concepto de la enorme riqueza que presenta la yuxtaposición de diferentes miradas científica. En el estudio del contenido de las biblias en España, y más concretamente, en el periodo donde emergen, se da la circunstancia que representa de forma muy precisa y minuciosa distintos enfoques para su estudio.

Como se ha indicado, la ruptura con la etapa en la ficción española que precede al surgimiento de la biblia, estaba caracterizada por unos mecanismo de producción más propio del modo cinematográfico. Por ende, tanto los guiones como los proyectos, atendían a una serie de variables conforme a dicha industria. Los argumentos, los personajes, las tramas e incluso los diálogos, quedaban exentos de ciertos aspectos que podrían someter la historia. La televisión alcanza, antes de la etapa de ruptura que hemos indicado, una cierta madurez en cuanto al desarrollo de un tipo de ficción televisiva adaptada del teatro y mayoritariamente del cine<sup>66</sup>. Entendemos que especificar una fecha concreta para señalar esa etapa de ruptura, es algo complejo; la transición en cuanto al modo de desarrollar dramáticamente las series de ficción en España, sí comienza en la etapa señalada anteriormente, y en lo que nos compete a nuestro objeto de estudio, hallamos un momento clave para entender esa etapa de cambio. Además de lo anteriormente especificado, un indicador muy considerable los hallamos en una entrevista realizada a Ignacio del Moral<sup>67</sup> :

“A mí me llama Antonio Mercero, (...) La verdad es que nos entendimos muy bien. Creamos los personajes ( en esa época no pedían biblias ni nada por el estilo) y escribimos un capítulo piloto como prueba. Finalmente Mercero hace la versión definitiva. En seguida nos queda claro el estilo y el tono. Habían encargado ¡52! capítulos de entrada, cosa insólita hoy en día.”

---

<sup>66</sup> Aspectos que serán tratados con más relevancia en el epígrafe siguiente.

<sup>67</sup> Entrevista a Ignacio del Moral, por Emeterio Diez, 2009, *Guiones para TV. Editorial Fragua: Madrid.*

Por tanto, se constata un aspecto muy relevante, en 1990 se fragua el desarrollo de la serie *Farmacia de Guardia*, que un año después comenzó a emitirse por Antena 3. En esos momentos la dirección del proyecto, o lo que hoy en día se denomina *show-runner*, estaba cargo de Antonio Mercero. Bajo esta premisa, cabe destacar que el autor de dicha serie, es un referente en cuanto al modelo anterior de la producción de ficción en España, es decir, cuando señalamos que en esa etapa de renovación, la ficción televisiva en España comenzaba a denotar cierta madurez, en su modo de producción, que mejor muestra que la dilatada carrera que hasta entonces, presentaba Antonio Mercero, formado en el campo de la cinematografía, para indicar el modo de concebir la escritura de guiones en las series de ficción.

En los años sucesivos y atendiendo a las nuevas formas de consumo y aceptación por parte de los neófitos espectadores, a los que se le presentaban alternativas (que hasta entonces no tenían) para elegir qué tipo de producto audiovisual adquiriría protagonismo en su televisor<sup>68</sup>, se produce un hecho notable y es, el protagonismo de *Farmacia de guardia* (1991-1995) en la franja de *prime time* provoca un efecto -que se ha repetido hasta la actualidad- de reproducir fórmulas que hayan resultado económicamente factible para las cadenas y sus anunciantes.

Así pues, posteriormente, emerge otro producto de ficción *Médico de familia* (1995-1999) , pero con ciertos matices muy notorios. El paradigma en cuanto a creación y desarrollo cambia radicalmente en su estrategia y estructura. Los patrones narrativos obedecen a una estrategia claramente comercial en pos de alcanzar el máximo número de espectadores. Y el modelo de producción a seguir adquiere un giro esencial. Se abandona la tradición cinematográfica, que hasta entonces marcaba las líneas de creación y producción de series , para acoplarse a un mercado que en ese momento exigía un cambio de rumbo en la industria del entretenimiento en España. Y en esta coyuntura encontraron en la industria televisiva norteamericana, con una larga tradición

---

<sup>68</sup> Un dato muy esclarecedor lo encontramos en Pérez-Latre (1997, p. 218), en el que se expone que en 1990 sólo el 24% de los hogares tenían dos o más televisores, cuatro años más tarde esta cifra se eleva al 49,9%. Complementando estas cifras con otro hecho que va implícito a esta observación, el uso del mando a distancia. En 1990 el porcentaje era de 39,1 % de los hogares; mientras que en 1994 se incrementa hasta la cifra de 77.9%.

en este ámbito, las bases para que entretenimiento y rentabilidad combinen de tal manera que produzca el resultado conveniente.

Y así fue cómo emergió una nueva era en la ficción española, podemos señalar que siguiendo esta premisa, un acuerdo entre una cadena de televisión (Telecinco), una empresa consultora especializada en el mercado audiovisual (GECA) y una productora independiente (Globomedia), asentaron las bases de un nuevo paradigma en el modelo de producción en el ámbito de la televisión nacional. Y en su haber, asentando el modelo de creación de una serie de televisión. De esta manera, se entiende que el equipo de creación de una serie en concreto como fue *Médico de familia* encontraran en el modelo americano una estructura muy delimitada a la hora de crear un relato. Hay pues una ruptura evidente con el modelo anterior, donde la soltura en el arte de contar una historia se sujeta en una estructura convenientemente organizada y orientada hacia unos fines específicos, y en esa línea, se da la circunstancia que se ejecuta la primera biblia elaborada en España para el desarrollo de una serie de ficción, *Médico de familia* (1994).

Sería conveniente señalar cuáles eran esos fines a los que nos referimos. Si bien, hemos ido nombrando de forma reiterada el surgimiento de las nuevas cadenas de televisión y su contexto, es notorio aludir a un momento de especial interés para el entendimiento de la etapa que aludimos al comienzo de este epígrafe.

En 1994, Antena 3 obtiene mayores índices de audiencia que Telecinco<sup>69</sup>, lo que origina una profunda crisis en la cadena dirigida por Valerio Lazarov. Una crisis que había comenzado un año antes, motivo por el cual, la cadena, según Contreras y Palacio:

Sufre un periodo de indefinición ideológica. Se intentó en vano buscar caminos originales distintos, en los que la apuesta fundamental era el fondo. Pretendió potenciar su oferta informativa, dar cabida a algunos rostros más jóvenes y

---

<sup>69</sup> En 1994, la cuota de pantalla de Antena 3 era de un 25,7% frente a un 19% de Telecinco. Datos Sofre. En 1993 es cuando por primera vez Antena 3 supera a Telecinco.

acomodarse a las tendencias que daban éxito a otras cadenas. Todo ello, sin resultado favorable alguno (2003, p. 155).

En esa tesitura se produce un cambio en la dirección de la cadena y pasa a ser Mauricio Carlotti el gestor de la cadena de por aquel entonces grupo Fininvest, las apuestas en la línea editorial son muy claras por parte de Carlotti quien como afirma en una entrevista recogida por Artero Muñoz (2007, p. 108) “conseguir la máxima eficacia en la gestión requiere involucración de la plantilla con los objetivos de la empresa en todos los campos, no sólo en el comercial” la cita mencionada, evidencia un aspecto primordial para el entendimiento del surgimiento de la biblia. Mediante una serie de decisiones<sup>70</sup> llevadas a cabo para conseguir el liderazgo en los índices de audiencia, entra en juego el concepto de productoras independientes, proponiendo un enfoque distinto en cuanto a línea editorial al planteado hasta el momento. Un prisma que auspiciado por los estudios llevado a cabo por GECA, originan entre otros nuevos productos para la cadena, una serie de ficción centrada en aglutinar el máximo número de espectadores. Y con el fin de optimizar al máximo su consumo, se lleva a cabo una estrategia que afecta de manera manifiesta al desarrollo del producto en sí. Esa estrategia no es otra que fragmentar los *target* de audiencia de manera que queden perfectamente definidos y delimitados para la cadena y por consiguiente a los patrocinadores que opten por los espacios publicitarios.

Bajo esas premisas, se estructura un modo de fraguar entretenimiento que conlleva a una empresa ajena a la cadena como es Globomedia a fijarse en el modelo que más ha desarrollado a lo largo de la historia ese proceso. En ese contexto, la productora toma como referente el modelo americano y en consecuencia, establece el uso de la biblia para adaptar al ámbito narrativo, las estrategias empresariales acaecidas a finales de 1994.

Retomamos pues la idea que los aspectos tecnológicos, socio-culturales y económicos en cuanto a la producción y las variables de consumo (audiencias, efectos, valoraciones, etc.) están implícito en el corpus de la biblia. Es decir, el devenir de las

---

<sup>70</sup> Tal y como se explica en Artero Muñoz (2007) Mikel Lejarza adquiere un papel fundamental para la renovación y auge de Telecinco.

series de ficción que emerge bajo esas circunstancias, se hace patente en los relatos y en la manera de desarrollarse que éstos tienen.

#### **4.2. La confabulación de un paradigma mediático.**

A lo largo de nuestro estudio se ha señalado en varias ocasiones que el proceso de creación de las series de ficción, allí donde la biblia comienza a diseñarse, está íntimamente relacionado con aquel proceso creativo que conlleva el inicio de una historia, es el momento de la evocación. Extraer una historia es confabular sus abstracciones enunciándolas mediante un lenguaje comprensible por su destinatario. He aquí el punto de partida. Acudimos a la exposición concreta de esa evocación a través del documento escogido para nuestra investigación, siendo así que además de tender el conjunto de unidades que lo define; encontramos un instrumento esclarecedor de aquella etapa señalada donde las series de ficción de producción propia coparon un protagonismo hegemónico en la programación de las cadenas de televisión y constituyeron un punto de partida en cuanto al modo de narración en el denostado arte de la ficción popular.

Como anteriormente hemos indicado el desarrollo de la ficción televisiva en España, continuaba por la senda del ámbito cinematográfico en virtud de adquirir una identidad propia y tipológica en el arte de la narración en el medio que nos ocupa. Desde el comienzo de la televisión en España, los propios sujetos de la creación de relatos, hallaban en otros campos de la narración popular su modelo poético para elaborar obras capaces de transmitir emociones convertidas en pericia para el entendimiento adecuado por parte de sus destinatarios. Cada etapa de la historia de la televisión en nuestro país requería su modelo narrativo o para ser más consecuente con nuestro estudio, su modelo de producción. Un modelo conexivo tanto con la naturaleza del propio discurso televisivo del momento como el contexto socio-económico donde éste se hallaba. En los primeros años el teatro ocupaba el germen del entramado ficticio, el lenguaje televisivo de aquellos orígenes asumía en su coherencia textual y estética una cierta teatralización de los contenidos. En aquella época destacarían autores como Juan Guerrero Zamora, Jaime de Armiñan o Adolfo Marsillach cuya experiencia en el arte de la expresión poética se debía a su formación en el campo de

las artes dramáticas. Dos décadas más tarde, encontramos un periodo de especial relevancia para la exposición de nuestro estudio.

Como indica Palacio (2001) es en la etapa de los años setenta donde la industria televisiva comienza a notar un cierto desgaste en cuanto al modelo narrativo de género ficticio, inquiriendo en nuevas líneas de producción y realización más cercana a la industria cinematográfica. La intención no es otra que suprimir cualquier atisbo de artificialidad teatral y hallar por medio del lenguaje cinematográfico una realidad en cierta manera más verosímil que conformara un lenguaje propio en el ámbito de la televisión.

Se produce un hecho significativo, la narrativa televisiva en su continua búsqueda por regenerarse en sus procedimientos para configurar relatos, y tras un cierto recorrido desde sus comienzos, encuentra en el periodo de la transición española una cierta madurez, que se deduce de algunas de sus producciones elaboradas en aquellos años.

Lo más característico de la producción de los años de la transición fue que no hubo reparos en presentar el tapiz pedagógico que envuelve a las ficciones televisivas. Obviamente, también se hicieron series, que con independencia de su concepción ideológica, se plantea como mera evasión tal y como ocurre con *Verano Azul* (1979), pero son las menos. La operación básica de las grandes producciones de TVE consistió en coadyuvar al cambio de imaginario colectivo de los españoles creando historias que posibilitaran los procesos de auto-identidad colectiva, o al menos, la socialización política<sup>71</sup> (Palacio, 2001, p. 153).

Madurez que se distingue atendiendo a la configuración de los relatos, a la creación de historias. Y el modelo de entonces era predominantemente el cinematográfico. Autores como Narciso Ibáñez Serrador, Antonio Drove, Mario Camus, Pilar Miró o Antonio Mercero, entre otros, así lo atestiguan. Y ese modelo, de nuevo

---

<sup>71</sup> De esas series, el autor destaca: *La saga de los Rius* (1976), *Curro Jiménez* (1976), *Cañas y barro* (1978), *Los comuneros* (1978), *La Barraca* (1979), *Cervantes* (1980), *Fortunata y Jacinta* (1980), *Los desastre de la guerra* (1982), *Los gozos y las sombras* (1982), *Juanita la larga* (1982), *Sonatas* (1982), *Ramón y Cajal* (1982).

sufre una transformación en la década de los 90, tal y como hemos apuntado anteriormente. La formalización de los argumentos ya no se configuran bajo las pautas que requiere el ámbito cinematográfico, se configura un modelo paradigmático en la forma de crear y desarrollar series. Un modelo que trae consigo el concepto de biblia, donde uno de sus principales rasgos es registrar de manera tangible y testimonial las abstracciones confabuladas en las historias que la ficción presenta.

La etapa en el que las series de televisión rompe con los modelos anteriores, proponiendo un nuevo paradigma en el desarrollo de las series de televisión, tienen en las primeras biblias creadas en España, un importante documento que dilucida el modelo dramático que impera en la elaboración de guiones que sustenta las actuales series de televisión.

Se alude pues a la esencia de la narración seriada, a su fuente, que no es otra que la biblia. La biblia se compone de principios abstractos comunes a toda narración que mediante su determinación -que se halla en el contenido de este documento- da lugar al relato televisivo. Y es así, que al principio del presente estudio, e incluso en el título que da pie a la presente investigación, presentamos nuestro sujeto como el “entramado de la ficción”, que lejos de confundir su exposición, debe tomarse como una referencia metafórica que más allá de su juego lingüístico y sus semejanzas simbólicas, nos conduzca a presentar una identidad concreta.

Una realidad, concretizada en una etapa, que como hemos indicado anteriormente, se desarrolla bajo una cierta circunspección debido en gran parte a una reanudación del formato televisivo que nos ocupa, convirtiéndose esta cualidad en una cuestión ponderable: en aquella etapa primeriza en la confección de relatos seriados, se da una característica inherente a todo comienzo o al resurgimiento de un periodo, y es la reserva con la que se procede a su escritura. Una reserva que se entiende por el principio de causalidad que nos lleva a comprender el porqué se abandona un modelo de producción asentado y en plena fase de acrecentamiento en cuanto a conceptos narrativos, y confeccionar relatos entramados en virtud de temas y tramas arquetípicas y estereotipadas. Y en este sentido, es donde más relevancia adquieren las primeras biblias y su asunción de documento patrón de las series emergente en la primera etapa

de los *ratings*<sup>72</sup> y la rentabilización de los productos audiovisuales. Ya que la lectura de su contenido, hace posible una descodificación viable para comprender un ciclo advenedizo que paradójicamente ha sentado las bases de la actual industria televisiva nacional.

#### **4.3. La configuración de una entidad: de la metáfora a la realidad.**

En todo proceso metafórico se establece un juego semántico que evidencia el criterio lingüístico de las palabras. Es una transgresión del lenguaje que si se conduce hacia el conocimiento de una realidad y desecha la mera creación lúdica, equivale a un plausible método de conocimiento. Es decir, la función poética del lenguaje viaja más allá de la propia exaltación del lenguaje. Para deliberar esta hipótesis, se ha de tener en cuenta el siguiente texto:

Trátase de metáfora o de trama, explicar más es comprender mejor. Comprender, en el primer caso es recuperar el dinamismo en virtud del cual un enunciado metafórico, una nueva pertinencia emerge de las ruinas de la pertinencia semántica tal como aparece en la lectura literal de la frase. Comprender, en el segundo caso, es recuperar la operación que unifica en una acción total y completa lo diverso constituido por la circunstancia, los objetivos y los medios, las iniciativas y las interacciones, lo reveses de fortuna y todas las consecuencias no deseadas de los actos humanos (Ricoeur, 1987, p. 32).

Si concebimos las series de ficción como un *cuerpo dramático*, cuyo principio dinámico es su entramado, que se formaliza en su estructura narrativa, el contenido de esa forma sería pues como su sustancia y de tal manera que se puede definir la sustancia como la entidad de un cuerpo, se puede definir el contenido del documento que investigamos, de la biblia, como la entidad de las series de ficción; la biblia se entendería como aquel texto que constituye la forma o la esencia de las distintas narraciones presentadas en las series de ficción.

---

<sup>72</sup> En referencia al índice de audiencia.

Sea pues que, desentrañando cada uno de los elementos que conforman la biblia, que conforma nuestro sujeto de estudio, definiremos el contenido de este tipo de productos audiovisuales, conformando su esencia. Encontramos un sujeto de partida para el trayecto de la definición, cuya suerte se debe a entender qué tipo de sistema narrativo emerge cuando interactúa dos realidades perfectamente delimitadas. Que como hemos indicado anteriormente, este sistema narrativo que aludimos y hemos planteado a partir de un momento crucial en la historia de la televisión en España, está conformado en la ilación de dos ámbitos, el ámbito mediático y el ámbito dramático. Así pues encontramos en el documento propuesto una fuente primordial a la que acudir para entender y conocer el fenómeno de la narración televisiva.

La primera cuestión que surge es básica en todo proceso de conocimiento: ¿qué tipo de realidad y qué es nuestro sujeto? De las cosas se pueden formular numerosas afirmaciones; de entre todas las afirmaciones, la primera que surge es obviamente la que designa el sujeto: *¿qué es?* La respuesta obviamente; evoca una nominación: “esto es (nombre)”. Estamos ante una realidad indeterminada que precede a una determinación. En consecuencia, el siguiente paso sería determinar la materia que conforma esa realidad. Y esto se consigue a través de la forma, de establecer una cierta causalidad; he ahí que surge la segunda cuestión: *¿y qué es esto?* Su inmediata respuesta, es lo que se conoce en filosofía como esencia por la fuerza del uso y tradición, por tanto la esencia es el contenido de la definición. La respuesta a dicha cuestión, se aleja de la nominación y abarca la determinación: de la nominación al sujeto, al poner un nombre a nuestro documento podemos determinar su naturaleza. Todas estas cuestiones nos acerca a recomponer y contextualizar un sujeto que aguarda nociones vigentes y estimables para el campo de la Narrativa Audiovisual.

La biblia tiene su entidad en una realidad concreta, posee significado dentro del ámbito televisivo y dramático. Es el documento que formaliza la esencia de un producto audiovisual: las series de ficción.

En referencia a la realidad concreta que delimita este tipo de documento y como horizonte ilustrativo de nuestra investigación, nombraremos algunas de las definiciones establecidas por otros autores en relación con nuestro sujeto; corroborándose así una perceptible presencia de su reconocimiento. La biblia es un término que se acuñó en la industria norteamericana, durante la década de los 80. Hollywood era la industria que marcaba las pautas en las líneas de creación de productos de entretenimiento, su sistema a la hora de presentar un guión cinematográfico estaba muy estandarizado y los documentos que precedían a los guiones se componían de un dossier donde se argumentaban cada una de las líneas dramáticas que sustentaría el guión final. En la televisión, este tipo de dossier era mucho más amplio debido al concepto de larga duración<sup>73</sup> característicos en este tipo de formato. Debido al tamaño de estos documentos, se le comenzó a llamar biblias<sup>74</sup>.

La biblia es una presentación escrita que explica sobre qué trata el programa piloto. Estas presentaciones escritas suelen ocupar de unas siete a quince páginas y son esencialmente un plan de acción sobre el papel. Estas páginas explican al lector lo que el creador/ guionista espera de la serie – es decir, sobre qué trata, el estado de ánimo que el guionista desea transmitir y el formato pensado para el espectáculo. Con la presentación generalmente se presenta algunas directrices televisivas; una descripción corta, de unas tres o cuatro líneas para cada espectáculo, que indica al comprador el potencial de continuidad que la serie puede tener (DiMaggio<sup>75</sup>, 1992, p. 197).

La época que marcó un hito en el ámbito de las series televisivas en EE.UU sin duda fue la década de los 80, con el desarrollo y producción de *Hill Street Blues* (1981-1987), escrita por Steven Bochco; en ese periodo tiene cabida la instauración de la biblia, ya que comienza a formalizarse el diseño de una serie mediante un trabajo en

---

<sup>73</sup> Concepto que apareció por primera vez en España con el desarrollo de las series copiando el sistema americano. Más adelante entraremos en esta cuestión.

<sup>74</sup> En países latinoamericanos como Argentina, se lo conoce con el término de *sábanas* que hace referencia a un tipo de periódico de gran formato, en inglés *Broadsheet*, es un formato de periódico que se caracteriza por largas páginas, con medidas de 600 mm de alto x 400 mm de ancho.

<sup>75</sup> Su definición es pertinente al ser Madeline DiMaggio guionista y asesora creativa norteamericana y ha trabajado para Paramount Studios y la cadena televisiva NBC.

equipo<sup>76</sup>. Este fenómeno transmigró a España, con la redacción del proyecto de la serie de Médico de familia (1994). En efecto, como primer referente real, la industria televisiva norteamericana establece los rasgos funcionales que aplicado a nuestra realidad, a nuestra industria, sufren algunas transformaciones. Bustamante (1999, p. 212) lo describe como “documento inicial de muchas series y seriales estadounidenses, en donde se contienen los objetivos, núcleos narrativos y caracteres básicos, que permite ir desgajando los episodios guardando siempre una coherencia básica.”

Estas definiciones son referentes inmediatos a tener en cuenta para la ubicación y entendimiento de dicho documento en el actual panorama televisivo que es el tipo de realidad que involucra y establece este nuevo concepto. Al denominar biblia a nuestro sujeto, se concede dos aspectos muy significativos que atiende a su significado y significativo. Para demostrar la identidad propia, procedemos a su operación más inmediata, la convención nominal. Ahora, el tema que nos atañe, incide en el propio significativo del sujeto. El principio de Saussure es muy claro al respecto, señalando que “la lengua es una forma y no una sustancia, y que es a través de la forma de ese significado como concebimos esa realidad y como agrupamos, separamos y clasificamos el mundo que nos rodea” (Quilis, 32, p. 1998). Pero además concebimos una realidad y entendemos que junto a ese designio, existe un fenómeno que lo determina. Ese fenómeno no es otro que el cambio producido en la ficción española por el cual, este nombre, tiene su propia entidad.

Se constituye una forma de concebir proyectos y desarrollarlos, en el ámbito de la creación del arte de la narración son varios los procedimientos que existe para crear una ficción. En esencia todos parten de un objeto estético que se conforman en un espacio y tiempo, en su afán de ser transmitido. En las biblias, se da una circunstancia para definir ese objeto estético, no pretendemos ahondar en este término desde el prisma de la filosofía del arte, tan solo, queremos especificar una idea concreta al referirnos a este término; el valor de la escritura para televisión radica en su capacidad

---

<sup>76</sup> *Hill Street Blues* escrita por Steve Bochco e impulsada por el productor Gran Tinker, fue el primer drama televisivo que contó con un equipo permanente de guionistas (...) La razón de este cambio guarda relación directa con la que sería su característica fundamental: la memoria narrativa de base (Cappello, 59, p. 2015).

para estructurar cuestiones esencialmente humanas que susciten emociones, y que éstas sean fuente de relato inagotable.

La escritura de guiones para televisión, tiene un discurso y sistema narrativo<sup>77</sup> característico, el documento al que estamos sometiendo este estudio, emerge, en una de sus primeras dimensiones bajo el pretexto de materializar la matriz creativa, destacamos esta terminología del uso que hace de ella Philip Parker y en su definición, hallamos una cualidad que nos orienta adecuadamente a un análisis narratológico de nuestro objeto propuesto:

El poder de la matriz radica en su capacidad para demostrar cómo operan los distintos elementos de la escritura de guiones en las obras para la pantalla, y para relevarnos que obras que responden a definiciones totalmente distintas en realidad comparten una raigambre común (2003, p. 32)

Desde este enfoque, podemos señalar que el relato seriado parte de una serie de elementos narrativos que obedecen a un patrón, a una matriz creativa. Esos principios narrativos rigen y conforman el relato, se hallan entramados en él con el propósito de configurar una ficción propia, ese entramado que se entrecruzan pueden ser cualificados en el análisis de las biblias en virtud de delimitar una realidad: el sistema narrativo que emergió en una época concreta de la historia de la televisión e hizo posible configurar de una entidad propia el género de ficción televisiva en España.

Por tanto, biblia es un término que evoca una etapa propia de la ficción en España; cita Marina: “Todo lo que pasa en el lenguaje tiene una razón de ser, aunque esa razón a veces sea una razón muy poco racional” (1989, p.104) y el acuñar este término norteamericano tiene una razón de ser evidente: el reducto de la colonización audiovisual norteamericana. Una colonización que ha estado presente en el ámbito de la ficción y que tras debilitarse paulatinamente (en la década de los noventas), ha dado paso a un desarrollo de la ficción nacional que debe su auge “Al importante declive de la audiencia de las series de ficción norteamericana que han dejado un hueco a un

---

<sup>77</sup> Nos referimos al conjunto de reglas o principios que componen un guión televisivo.

nuevo producto nacional, acorde con los gustos locales, los perfiles y las estrategias de cadenas.” (Álvarez Monzoncillo y López Villanueva, 1999, p. 68).

#### **4.4. Proyecto “Comedia de situación”: un esbozo de la biblia actual. *Una hija más* (1988).**

Es un hecho recurrente que cualquier estudio que se aprecie, concretice momentos o hechos históricos que puedan ser especificado con el fin de contextualizar un concepto, obra u línea de pensamiento. En nuestro estudio, hemos incidido en la aparición de la primera serie en España (Médico de familia) que adopta de manera consecuente y determinada la redacción de la primera biblia en España entendida tal y como se desarrolla en este estudio.

El contexto tal y como hemos explicado anteriormente es crucial, para esclarecer las causas del documento investigado. Y de esta forma, no sería riguroso entrar a constituir nuestro objeto formal, sin antes no señalar las diversas propuestas que lo precedieron. De nuevo hay una variable muy significativa que demuestra la naturaleza formal del medio que alberga estos relatos, y por supuesto es preciso, incidir en el rasgo que tiene la industria televisiva en España para emular otros modelos. TVE, ya anticipó que la ficción iba a ser un producto hegemónico en las parrillas de programación, y en una estrategia análoga pero con distintas variables<sup>78</sup> desarrollaron un proyecto de comedia de situación valiéndose del modelo anglosajón. De este modo se examinó las posibilidades que dicho modelo podría formular en la gesta de formatos de ficción. En esta tesitura se planteó un proyecto de *sit-com* denominado *Una hija más* (1990)<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Una de las más significativa y propia de aquellos años fue la de no remitir a una producción delegada. Hecho fácilmente entendible por la exigua demanda de productoras independientes acorde con el contexto.

<sup>79</sup> El argumento de dicha *sit-com* gira en torno a los conflictos que surgen cuando una familia española acoge a una estudiante americana. La fecha es correspondiente a su emisión, en la memoria para el desarrollo del proyecto de especifica 1988 como el año que se concibió su escritura.

Javier Maqua en Archivos de la Filmoteca (1996), lo recoge nombrando ese proyecto como “Fábrica” . En sí, en el propio documento de elaboración se hace constar como “Proyecto de Comedia de situación”, que no es más que el propósito por parte de TVE para diseñar y producir telecomedias seriadas con el fin de anticiparse a las exigencias del nuevo mercado.

*Una hija más*, estuvo coordinado por Isaac Montero<sup>80</sup>, pretendía ser una cuna de guionistas capaces de adaptarse al nuevo mercado y sobretodo como posible respuesta a un momento crítico para TVE que por primera vez en su historia, imperaba la necesidad de renovar su estrategia comercial y creativa para disputarse la audiencia. Si bien, no podemos pasar por alto, un asunto primordial para nuestra tesis. La necesidad de renovación en la creación y producción de formatos de ficción de alguna manera se manifestaba en un momento crucial para del devenir del mercado televisivo en España. Por ello, no es casualidad que se fraguen factorías como ésta para establecer unas pautas y desarrollar ciertas pericias en virtud de forjar un producto sólido con identidad propia en la confección de este tipo de formato televisivo; paradójicamente las cadenas de televisión en aquella época tratando de hallar una identidad propia, encontraban en otras cadenas el modelo para llegar a tal fin. Tal es así que, para el proyecto “Fábrica” se propuso el modelo anglosajón y para el proyecto que elaboraron GECA junto a Globomedia se llevó hasta sus máxima esta premisa.

Aunque como más adelante desarrollaremos, la narración de las series de ficción en España necesitaba un modelo de donde partir para hallar el suyo propio. El caso fue que, el esbozo de *Una hija más*, seguía los cánones del modelo anglosajón y de este modo concibió un proyecto, que confeccionara y estableciera las estructuras narrativas de un género reconocible por el espectador. Un género, *sit-com* que proporcionaba cada uno de los elementos tanto narrativos como expresivos, que facilitara la

---

<sup>80</sup> Isaac Montero (1936-2008) novelista destacado en la denominada segunda generación de la posguerra, identificado con el género del “realismo crítico” publicó novelas de gran relevancia como *Al final de la primavera* (1965), *Pájaro en una tormenta* (1985) o *El ladrón de lunas* (1998). Como guionista trabajó en series como *Cervantes* (1980), *Juanita la larga* (1982) o *Víspera* (1987).

implantación de un nuevo modelo llamado a copar los índices de audiencia y que según Barroso (1996, p. 287) caracterizado por:

- a) Telecomedia de tono cómico-amable; su objetivo es provocar risa tranquila en el espectador, desde el principio renuncia al humor de tipo *splastick*.
- b) Aborda asuntos de la vida cotidiana, con personajes “normales” y fijos que se encargan de solucionar los conflictos (relacionales) entre ellos: el vecino como protagonista de la vida cotidiana.
- c) El gesto la palabra se convierten en auténticos-y únicos- vehículos de la historia; los personajes alcanzan roles estereotipados.
- d) La economía narrativa se traduce así mismo en economía espacial: se desarrolla en pocos espacios y siempre los mismos: el cuarto de estar, la cocina y rara vez la alcoba: dramas ligeros de cocinas y cuarto de estar;
- e) La producción responde a un modelo de bajo presupuesto, entre 8 y 20 millones por capítulo, y de producción rápida: un capítulo por semana.

Es pertinente centrarnos en esta serie, más concretamente en su fase de creación por un rasgo muy significativo. Comienza a manifestarse una cierta praxis en cuanto a la elaboración de proyecto, encontramos en su fase de preproducción un documento precedente a la biblia. En suma, esto constata que “todo hacer y saber en cualquier campo cultural parte de la idea general que una época se hace sobre el origen y el devenir de su objeto” (Alonso, 2010, p. 39).

El origen marca la conciencia de nuestro objeto de estudio, es decir su conocimiento, ya que partimos de un canon de narración, y sobretudo un canon de producción, donde el documento investigado tenía su haber. El propio discurso televisivo del relato seriado constataba de una serie de elementos inherentes a sus desarrollo al menos en el modo de concebir series de televisión en el modelo americano. Inherente en cuanto a su cualidad narrativa, en el que con el denominado “fábrica de ficción” experimentaba, con la finalidad de expirar un periodo desavenido con el devenir del nuevo mercado televisivo.

Aquellos productores eran consciente del cambio en el diseño de la producción en este tipo de series, se trataba de forjar un equipo de guionistas que diseñaran el

producto acorde con nuevas variables directamente relacionadas con la rentabilidad del producto. Un equipo que por la propia naturaleza formal del proyecto partiera de un documento inicial que marcara las pautas narrativas y expresivas con el fin de dar cierta coherencia al relato creado en común.

En este contexto y auspiciado por el precepto de coordinación se elabora un libro de estilo referencial para delimitar nuestro objeto de estudio, un libro de estilo en el que se confecciona el marco argumental por el que se regirá el primer producto surgido por dicho proyecto coordinado por Isaac Montero. Y en él encontramos los primeros rasgos que define la vigencia de la biblia en el diseño de las series actuales. Y como recoge *El País* en una entrevista realizada a Eduardo Esquive (productor ejecutivo) e Isaac Montero (director) se anuncia alguna de las claves esenciales para el análisis posterior de tres modelos de biblias claves para las conclusiones de nuestro estudio.

(...) Se definen hasta los más mínimos detalles de los personajes. "Ésta es una labor de inventiva mía: crear los *monigotes* que se van a mover durante semanas ante el espectador y estructurar el tipo de narración que va a marcar la serie", explica Isaac Montero, responsable del departamento de comedias de situación. "Luego se encargan argumentos a diferentes escritores, y de ahí se seleccionan aquellos de los que se harán los guiones", apunta Esquide. Hay tres equipos de guionistas, con dos personas en cada uno. "Suelen hacer tinos cuatro capítulos cada grupo. De cada guión se realizan muchas versiones. Cuando está la definitiva, se repasa la serie completa para que no *chirrie* nada y no haya discrepancias entre los episodios, dice Montero.<sup>81</sup>

De este modo, encontramos un precedente significativo en la instauración de las biblias en al ámbito de la producción de series de ficción en España. Significativo en la nominación de concepto, ya que, como veremos a continuación, la siguiente serie que retoma esta línea y la instaura<sup>82</sup>, parte de unos principios mucho más arraigado en el sistema de producción anglosajón, sobretodo en el contenido y diseño del documento que nos compete. Lo que determina el devenir de nuestro sujeto.

---

<sup>81</sup> *El País*, 11-03-1991.

<sup>82</sup> *Médico de familia*.

En cuanto al origen es necesario concluir este epígrafe manifestando que: de la denominada “fábrica” de comedias, y en el documento que precede a la confección de la serie *Una hija más*, se interpreta un hecho muy significativo para del devenir del documento investigado: la causalidad de un documento que marque las líneas temáticas, argumentales y diseñe personajes se debe a un modelo por aplicar en el que prevalece el concepto de trabajo en equipo en cuanto a la autoría de historias. Pero sin duda, hay un hecho originario que no otorga al documento una entidad propia que lo haga establecerse como biblia referencial, ya que, en su origen, encontramos los rasgos propios de un documento interno más cercano a lo que podría ser un documento memorial.

En nuestra opinión, no existe una total ruptura con el modelo anterior, si bien es cierto que se apuntan los primeros rasgos determinantes para constituir lo que hoy en día se conoce como biblia, los artífices del producto, a quienes en cierta manera se le debe la autoría<sup>83</sup>, por su propia formación no consiguen romper totalmente con las técnicas en cuanto a creación y producción que imperaba en la década de los 80, fue necesario como veremos a continuación, un cambio generacional auspiciado por los modos de concebir el propio relato seriado que la televisión y su naturaleza discursiva propone. En el dossier que acompaña la creación del proyecto dirigido por el novelista Isaac Montero, se vislumbra un nuevo camino en el desarrollo de guiones para la serie de ficción, aunque las directrices que se dieron no concluyeron de forma sólida en la instauración de aquel proyecto para fraguar comedias de situación.

La idea de hallar un método propio para la confección de telecomedias sí se puede corroborar atendiendo al estudio específico que recoge la autora Diego (2010) en el capítulo que aborda la ficción en el primer quinquenio de los 90. En él se cita que la idea surgió de una reflexión por parte de los productores de TVE en desarrollar un sistema instaurado con óptimos resultados en otros países. Desde nuestro punto de vista, y desde una perspectiva temporal, la praxis de aquella idea aún carecía de ciertas habilidades para interpretar los comportamientos y preferencias del espectador, por este motivo, una cierta aplicación intuitiva de aquella fórmula, dificultaba el propósito

---

<sup>83</sup> Podemos señalar como autores a el productor ejecutivo, Eduardo Esquide (*Verano Azul*) y al director Isaac Montero.

final de aquella fábrica: entramar los temas más presente y más apropiado para el entretenimiento de una audiencia que comenzaba a “decidir”.<sup>84</sup>

Tal y como hemos indicado la fórmula del sistemas americano era el punto de partida, pero su praxis aún no se había fraguado. Fue necesario esa experiencia para forjar a guionistas en la práctica de una escritura cuyo medio de transmisión requería sus propias reglas dramáticas. En cierta manera, la tradición en el arte de la ficción popular en España siempre ha prevalecido narradores forjados en el arte de la literatura, el teatro y el cine. La década de los 90, es una etapa que fomenta formar guionistas con la finalidad de alcanzar el pulso apropiado a la elaboración de este tipo de producto, es un momento crucial para los guionistas específicos de un medio que en España, adquiriría nuevas líneas de negocios, ya que la situación del nuevo mercado en el que las cadenas privadas irrumpieron, así lo exigía.

En resumen, de aquella experiencia concluida a finales de 1994, se deduce un proceso de instauración de un modelo de comedia de situación reconocible y adaptable a las exigencias del público nacional, que forjó un equipo de TVE a sistematizar un nuevo modo de concebir la producción de series argumentales, como así se conocían en aquella etapa. En ese sentido, el equipo del proyecto diseñó un método de producción que originó algunas aportaciones en la producción propia, tales como; adecuar los costes de producción, es decir, reducir los altos costes que supondría realizar series de la índole de producciones anteriores, esto es, comenzar a separarse del modo de producción cinematográfica y establecer una producción propiamente televisiva de coste medio, con tiempos de producción estándar, con duraciones medias en cada una de las emisiones, de estructura narrativa abierta, y con una amplia participación de profesionales adecuados a cada campo acorde con la producción de este tipo de formato.

---

<sup>84</sup> En el dossier que diseñaron para la sit-com que nos ocupa, encontramos ya un apartado dedicado a investigar qué temas interesa al espectador. Además de la elaboración de ciertas fichas- técnicas basadas en entrevistas reales con los hechos que iban a suscitar el relato.

Es decir, se desvincula de anteriores producciones y comienzan una etapa en la que el peso de la creación artística radica en profesionales capaces de discernir de otros campos artísticos tales como el teatro y el cine y dar salida a un nuevo campo de expresión en la que la narración sea llevada mediante fórmulas minoritarias que exija una búsqueda formal de argumentistas y guionistas. Sea pues que el peso de este tipo de producciones será llevado a cabo por escritores específico para el medio televisivo; este paso motivó la actual concepción de los productores ejecutivos, artífices y máximo responsables de la creación actual de las series de televisión.

Comienza a forjarse pues una nueva manera de concebir la escritura de guiones en televisión, marcada fuertemente por la interacción de un sistema de producción modelo y un trabajo de creación en equipo, este asunto es clave para entender la identidad de la biblia; un documento de estilo que trata de coordinar el ámbito mediático y el ámbito poético.

Queda señalar los aspectos recogidos en el diseño de ese proyecto de “Comedia de Situación” que incidieron en ambos ámbitos y que supusieron el surgimiento de esa nueva forma de concebir la producción de las series televisivas:

- La aparición de un género que trasladó la habitual concepción de comedia de situación, en la que las constantes reiterativas en torno a lo poético (espacios, personajes y acciones repetitivas) tomaron su cometido en virtud a lo puramente dramático, esto es, a los conflictos. No es la situación sino los conflictos y transgresiones -propios del género comedia- lo que fundamenta este tipo de formato.
- Una clara identificación con el presente de la sociedad española del momento. Reflejar un presente más cosmopolita en sintonía con la nueva audiencia.
- Diseñar un reparto de actores acorde con el nuevo proyecto. Se apegó a la cautela de cara a configurar un reparto de jóvenes actores complementados por una o dos figuras hechas y populares.

- Un equipo de guionistas en la que prima el trabajo en cooperación donde se aprovechen las experiencias y recursos de los integrantes. Esto es, un equipo formado por tres o cuatro personas donde se integre un guionista con experiencia en el campo de la narrativa televisiva junto a otras tres o cuatro personas habitual del campo teatral y literario; a esto debemos de unir la figura de un realizador y director.
- En cuanto a la estética se refiere, recurrir a profesionales en las parcelas decisivas para la consecución de una cierta unidad estética, aplicado a los elementos estilísticos propios de este tipo de producto audiovisual: iluminación, ambientación, decorados, dirección de actores, realización, etc.
- La producción en serie, es decir, diseñar un sistema de producción que defina los condicionantes en cuanto a, escritura de guión, casting, tiempos de ensayo, grabación, edición y emisión con el único objetivo de conseguir una producción periódica.

No hay que olvidar que estos aspectos fueron definidos a las puertas de una nueva etapa en la ficción española. A partir de la década de los 90 comienza a fraguarse las producciones propias en el género de la ficción y a ello se debe un proceso de asentamiento en la nacionalización de este tipo de productos así como en el cambio de los hábitos y costumbres de una audiencia instruida en un tipo de programación perfectamente monopolizada. Una de las claves para que la ficción española comenzara a ser un negocio rentable<sup>85</sup> está sin duda en la implantación de un sistema de producción; que entre otros quehaceres instaure los aspectos mencionados y elabore un sello propio y característicos de estos productos de ficción. Así pues las líneas de investigación que a continuación conducirá el desarrollo definitivo de nuestro trabajo, son posibles sobre la base de estas características que plantean las premisas oportunas de una sólida estructura narrativa, y éstas apelan a un sistema de producción que hace posible su maduración e identidad.

---

<sup>85</sup> *Op. cit., en* (Bustamante, 1999, p. 212) Como expresaba un investigador del sector a finales de los años noventa: “Nos encontramos próximos a vivir un momento histórico: aquel en que invertir en la ficción nacional se hará económicamente más rentable que comprarla en el mercado internacional” (Lange, 1989, p. 29).

En efecto, estas premisas significan un esbozo y apunta a la funcionalidad de la biblia actual. Así es que la primera características tratada en el proyecto de Isaac Montero -la configuración de un formato en el que se establecen los conflictos al servicio del género cómico- dará lugar al formato más consolidado y elegido como modelo en nuestro estudio, nos referimos a la dramedia. El segundo aspecto mencionado, hace alusión a la audiencia, una audiencia que conduce a la fragmentación del producto que en última instancia se traduce en un sistema narrativo que concibe un diseño argumental basado en el sistema de tramas múltiples configurado a la sazón de la enredada audiencia. Los demás aspectos tales como elección de actores, equipo técnico y acabado del producto (aspectos estéticos) darán lugar al nuevo sistema de producción referido, un sistema que se refleja deliberadamente en nuestro documento investigado.

En conclusión, aquel proyecto presentado en Febrero de 1988, significó un punto de inflexión en el campo de la ficción seriada, fue un proyecto en el que se examinaron las claves eficientes para lanzar un nuevo proyecto en lo concerniente a series de ficción. Para ello se analizó las características que dichos productos ofrecían desde su perspectiva internacional; debidamente se examinaron los problemas sociales y de producción que podrían ser obstáculo para la nacionalización de dichos productos. Para ello no se dudó en enfrentar los problemas con resoluciones llevadas a cabo en la adecuación de un proyecto ambicioso y arriesgado. Obviamente los resultados no fueron los estimados pero su indudable valor residió en que se sembraron las bases para la consolidación de este tipo de fenómeno televisivo, por tanto aquellos rasgos apuntado en la intención de llevar a cabo el proyecto denominado “Comedia de situación” articularon los esbozos de la actual narrativa así como el sistema de producción que generó institucionalización de la biblia.

#### 4.5. Primer paso en la instauración de la biblia: *Médico de familia* (1994).

Historiadores e investigadores del medio televisivo, coinciden en destacar el segundo quinquenio de la década de los 90 como un período hegemónico de las series de ficción en cuanto a producción y resultados de audiencia. Una vez que se inició este fenómeno, las cadenas hallaban en estos productos una serie de atributos definitorios para su crecimiento y rentabilidad. Con los resultados obtenidos y viendo la incidencia que estos productos producían en su consumo, se produjo una proliferación de este tipo de formato atendiendo a las innumerables posibilidades que éstos ofrecían. Por un lado, permitía a las cadenas desarrollar un tipo de producto con una permanencia indefinida, rasgo que obligaban a las producciones a diseñar un relato acorde con esta exigencia<sup>86</sup>. En relación a este concepto, el beneficio económico era directamente proporcional, de esta manera, en aquella época de esplendor de la ficción en España la totalidad de las cadenas alcanzaron niveles de óptima rentabilidad.<sup>87</sup>

<b>Series de ficción de producción propia (1995-1996)</b>			
Serie	Cadena	Espectadores	Share
Hostal Royal Manzanares	Tve	7.790.000	46,1
Médico de Familia	Telecinco	7.745.000	44
Farmacia de Guardia	Antena 3	7.295.000	42,4
Pepa y Pepa	Tve	5.619.000	31,9
¡Ay señor señor!	Antena 3	5.201.000	30,4
Menudo es mi padre	Antena 3	4.575.000	29,1
Los ladrones van a la oficina	Antena 3	3.758.000	22,2
Yo, una mujer	Antena 3	3.587.000	20,2
Hermanos de Leche	Antena 3	3.543.000	22,9

<sup>86</sup> En el estudio de los elementos que configuran la biblia definiremos de manera más extensa este concepto.

<sup>87</sup> Datos GECA, según Sofres.

De nuevo impera el principio lógico que precede a todo éxito en televisión ,que no es más que la repetición de su fórmula hasta alcanzar el pleno agotamiento de su rendimiento. Otro de los preceptos deducidos tenía que ver con el concepto de imagen de cadena. Asunto este último coyuntural para que fuera Telecinco la cadena que financiara y emitiera *Médico de familia* (1995-1999). Una serie primordial, al menos en su confección para el discernimiento de nuestro estudio.

Como hemos indicado anteriormente, la elección de esta serie de ficción, se debe a una característica fundamental en virtud de su creación, ya que contiene los rasgos más definitorios para entender el modelo de narración de las actuales series de ficción, así como el giro estructural que lo posibilita. Y es un hecho constatado que todos los elementos que concierne al origen de dicho proyecto, están claramente delimitados, debido en gran parte a la concienciación que rige todo proceso de iniciación.

En efecto, el salto cuantitativo en cuanto a producción de este tipo de formato y cadenas de televisión, hace que se lleve hasta su máxima mercantilización por parte de las denominadas industrias culturales en España. De nuevo, tenemos que incidir en el nuevo mercado conformado en España en la época que delimita nuestro estudio, el sistema de mercado en esta época dirime en un enfoque ,algo más perspicaz, en el arte de configurar relatos para televisión.

El arte de la narración, se enfrenta a una variable común cuando son las industrias culturales quien las desarrolla. El relato narrado posee una doble naturaleza creativa y comercial, o más bien podríamos especificar que, atendiendo a los patrones con que se confeccionaron las primeras biblias, podemos definir las series de ficción como un relato modelado en virtud de ser reconocido y adaptado para su intercambio en el sector que nos ocupa. Esta idea convierte a la biblia en un claro referente para entender su instauración en España. Según la idea marxista de valor de uso, este término se puede perfectamente aplicar al porqué surge la biblia en España. Según Marx:

La mercancía es, en primer término, un objeto externo, una cosa apta para satisfacer necesidades humanas, de cualquier clase que ellas sean. El carácter de estas necesidades, el que broten por ejemplo del estómago o de la fantasía, no interesa lo más mínimo para estos efectos. Ni interesa tampoco, desde este punto de vista, cómo ese objeto satisface las necesidades humanas, si directamente, como medio de vida, es decir, como objeto de disfrute, o indirectamente, como medio de producción. (...) La utilidad de un objeto lo convierte en valor de uso. (...) Lo que constituye un valor de uso o un bien es, por tanto, la materialidad de la mercancía misma (...) El valor de uso sólo toma cuerpo en el uso o consumo de los objetos (1984, p. 3).

Pero lejos de abrir un debate o establecer cualquier atisbo de controversia, la idea en la que queremos orientar esta premisa es en el entendimiento de la biblia como materialización de cada uno de los principios por los que se rige el discurso narrativo en las series de ficción. De esta manera, entendemos cómo se concibió la primera biblia en España, fruto de una asociación de empresas audiovisuales con inquietudes similares: la renovación de un producto audiovisual en alza. De esta manera interpretaron una forma de producir series, ya testadas en otras industrias culturales. Hay que entender el contexto donde se gestó dicha biblia, un momento crucial para el devenir del mercado televisivo donde la figura de un productor ejecutivo y una empresa consultora especializada en el sector audiovisual apuestan por una suerte de renovación consensuada y modelada en un sistema de producción testado y garantizado por la industria americana: “Era una serie para vehículo de estrella, como le llaman los americanos, era una serie hecha a medida para Emilio Aragón. (...) Él hacía programas y fue el primero que quería dar el salto a la ficción, (...) <sup>88</sup>”.

A partir de esta premisa surge un acuerdo entre Globomedia -de la que Emilio Aragón era fundador- y GECA (Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual). La idea de asociación partía de varias inquietudes comunes.

---

<sup>88</sup> Declaración de Juan Carlos Cueto, productor ejecutivo de Boomerang, en la entrevista realizada durante la investigación, el día 2-06-2015 en Madrid.

El primer punto del acuerdo de preproducción fue la realización de un estudio sobre el funcionamiento de las series americanas y españolas en las cadenas nacionales. Manuel Valdivia<sup>89</sup>, de GECA, reunió a un equipo dedicado a investigaciones de programas y lo empleó en analizar el rendimiento ofrecido por este tipo de productos. Para ello, utilizó el TELEDATA, un informe que estudió la evolución minuto a minuto de un programa y sus competidores (GECA, 1996, p. 6).

Así pues, mediante un estudio riguroso comenzaron a establecerse los principios narrativos que sustentara el relato. En esta fase de preproducción, momento en el que un relato se debe a su dimensión evocadora, denotamos ya una cierta permuta, variando el “orden natural”<sup>90</sup> de la fabulación. Así pues, analizando los mecanismos en el proceso de producción de esta serie, hay una clara intención en su origen de elaborar un producto audiovisual a la medida del mercado, esgrimido para entretener a un conjunto de espectadores susceptibles de ser definidos para la optimización de las estrategias de marketing. Nuestra tarea reside en exponer cuáles fueron las pautas seguidas para desarrollar y rentabilizar la serie y su incidencia en la narración.

Tal y como hemos indicado, es un fenómeno evidente el que se desarrolló con la redacción de esta biblia, la utilidad de estos productos repercute en su narración -en su sentido más amplio- en virtud del valor de uso. Y es por ello que antes de establecer las premisas dramáticas, éstas estén supeditadas en la propia naturaleza del discurso narrativo de la televisión. Así se entiende que:

- La trama, su organización de los hechos que van a acontecer, se modelan en un orden donde su poética, su modo de fabulación, se debe a un proceso previo subsidiario a la historia:

---

<sup>89</sup> Guionista y productor, redactó y coordinó el trabajo para la biblia de la serie

<sup>90</sup> Con el orden natural, queremos traer a la memoria, aquellos orígenes en el que los relatos surgían de la fascinación por interpretar el mundo que nos rodea.

Los estudios de audiencia demostraron que la disposición de tres actos separados por dos bloques de anuncios era la que mayor aceptación lograba por parte del espectador medio. Este formato obliga a las cadenas a respetar los períodos en los que se deben introducir los bloques publicitarios ya que situar estos en cualquier otro momento de la entrega o introducir un tramo de anuncios más de los establecidos rompería seriamente la estructura del capítulo (GECA, 1996, p. 7).

- El tiempo del discurso, la forma en la que se narra los hechos simultáneos, la distintas tramas y la duración del texto, están directamente relacionados con el tiempo de emisión y la percepción temporal del espectador.

El primer punto a establecer era el tiempo de cada uno de los episodios. Ateniéndose al modelo americano, un episodio de comedia de situación dura entre 25 y 30 minutos. (...) Tras varias jornadas de debate se llegó a la conclusión de que lo más razonable era apostar por los sesenta minutos. Esta decisión se tomó por los siguientes motivos:

- Por razones de audiencia. Como se ha explicado anteriormente, el incremento de espectadores durante la emisión de una serie de éxito es constante; por ello, la mayor duración de la serie permite conseguir un público más amplio.
  - Por razones presupuestarias. Una vez puesto en marcha un proyecto de la envergadura, proporcionalmente resulta más barato producir sesenta minutos que treinta.
  - Por criterios comerciales que propician la venta del programa. Facilitan el ajuste de la parrilla de programación y, en el caso de que el programa sea un éxito, mantiene altos los índices de audiencia durante más tiempo (GECA, 1996, p. 7).
- Los personajes: su estrategia creativa se debe a unos principios conforme al propio discurso narrativo que comenzaba a especificarse, o para ser más exacto a transformarse en aquel momento. Se establecieron las pautas para una narración aquiescente hacia una diversificación plena de espectadores.

(...) Éramos consciente de que teníamos que llegar a una audiencia muy grande, por ese motivo tiene todos los segmentos identificativos para la audiencia, buscamos personajes que los espectadores pudieran reconocer, además creamos personajes de cada tipo desde la niña más pequeña, hasta el abuelo... simplemente era para tener tramas en las que todo el mundo se vieran reflejados<sup>91</sup>.

Por tanto, es primordial para nuestro estudio, establecer las pautas más significativas en cuanto a su ámbito de producción y cómo éstas marcaron los patrones narrativos en cuanto a su dimensión poética. Si bien hemos reincidento en este aspecto, es porque nos parece sintomático para analizar los cambios en las técnicas narrativa que precede una historia. Unas técnicas que permanecen en el desarrollo de la industria televisiva en España, y no solo permanecen, sino que van adaptándose al comportamiento del mercado. Solo así es posible entender cuáles fueron los preceptos que determinan el discurso de un relato en la creación y desarrollo de historias para la televisión.

Desde un prisma narratológico, es una variable a tener en cuenta para el posterior análisis de documentos concretos, de biblias concretas. El arte de la creación del guión, tiene su origen en el arte de la fabulación, y el medio hace posible establecer un discurso propio. Como hemos visto anteriormente, las circunstancias socio-económicas articulan su discurso, de este modo, es necesario delimitar su entramado; y éste se hace perceptible en la redacción de un documento de estilo, o un documento de praxis narrativa, pertinaz a su medio. De esta manera, entendemos que la biblia de *Médico de familia* (1994), constituida para dar forma a una historia, muestre en su análisis el inicio de un discurso narrativo por el que se rigen actualmente las series de televisión producidas en España.

Un discurso que se compone de una serie de principios que toman forma una vez constituido. Como hemos visto anteriormente, hay un cambio en la creación de historias a partir de una época, se dan una serie de circunstancias a la que el relato debe someterse para ser consecuente con su naturaleza discursiva en el medio que lo

---

<sup>91</sup> Declaración de Juan Carlos Cueto, productor ejecutivo de Boomerang, en la entrevista realizada durante la investigación, el día 2-06-2015 en Madrid.

produce. Su clausura se debe a una serie de condicionantes, pero sobretodo, a una circunstancia, su rentabilidad. Bajo este prisma, se entiende que los creadores de *Médico de familia*, examinaran de forma exhaustiva el fenómeno de la audiencia, que se estaba renovando al mismo tiempo que este formato audiovisual. Así pues, es muy significativo que la primera biblia en España conocida como tal, se redacte una vez establecido las pautas para garantizar, o al menos prever su resultado.

Una vez establecido el personaje principal, sus circunstancias personales y los ámbitos familiares y profesionales, había llegado el momento de empezar a escribir la biblia. Una serie de televisión necesita, antes de comenzar a redactar el primer guión una biblia, esto es, un documento en el que se incluye una pormenorizada descripción de todo lo que va a ser la serie (GECA,1996, p. 10).

Momento este crucial para entender el cambio de ciclo que propició las bases pertinentes para la instauración de un nuevo paradigma en el proceso creativo de las series de ficción; así como la transformación y renovación del modo de producir un formato hegemónico en las franjas de audiencias.

#### **4.6. La biblia: un modelo de texto sinóptico.**

Como se ha señalado, el ámbito mediático es determinante para el entendimiento de la biblia. A esa realidad que concierne el fenómeno de la producción televisiva se debe los comienzos de la aceptación de la biblia, como documento de trabajo, y texto patrón de cada etapa inherente al proceso de creación de las series de ficción. Desde el germen de la idea creativa hasta la finalización del capítulo piloto, la biblia cumple una importante labor de cohesión que unifica y modela el resultado final<sup>92</sup>.

En todo proceso de creación de una serie, se establece un modo habitual seguido por las productoras. Tal y como hemos visto, una vez encargado el proyecto, que puede surgir de al menos tres situaciones habituales (§3.3.) se establece una serie de pautas a desarrollar.

---

<sup>92</sup> En algunos casos, la biblia se remodela en virtud de una nueva temporada, aunque es un hecho que depende de cada productora, cadena o productor ejecutivo que lo requiera.

En primer lugar se procede a escribir la biblia, según su evocación dramática, es decir, se configura los elementos narrativos que van a configurar el relato. Estos se deben, en principio, a una estrategia puramente narrativa y su escritura obedece a unos patrones que constituyen un canon dramático para la escritura de guiones televisivos. En segundo lugar, se adapta la escritura de la etapa anterior para constituir un documento de ventas. Esto es un dossier que la productora comercializa a la cadena en cuestión. En dicho dossier encontramos una adaptación de la biblia, personalizada para que su lectura, su interpretación, sea lo suficientemente atractiva y cautivadora. En suma, suele ser una versión resumida de la biblia en sí, una adecuación de los elementos narrativos a las congruencias comerciales que exige el medio televisivo. La biblia es el resultado de ambas pretensiones, fabular y vender. Así pues se entiende la escritura de la biblia como un proceso pragmático, orientado a su valoración pertinente para su utilidad en el medio de comunicación que le concierne. En virtud de lo mencionado encontramos tres modelos de biblia:

- Un documento configurado por los elementos esenciales que van a constituir los futuros guiones de una serie de ficción. Su extensión oscila entre 40 y 150 páginas (aprox.), por lo que su uso es propiamente profesional, orientado a los sucesivos guionistas, realizadores, productores, y demás equipo que integren la producción de la serie. Este modelo fue el habitual en los comienzos de su instauración en la industria televisiva en España.
- Un documento configurado por los elementos esenciales que preceden a su venta. Su extensión oscila entre 10 y 30 páginas (aprox.), por lo que su uso es comercial, se establece un documento funcional, exento de complejidades en cuestiones puramente narrativas; por lo que en su presentación prevalece los elementos persuasivos en detrimento de los propiamente argumentativos. Se presenta a los profesionales de cada cadena, encargado de gestionar su venta. Este modelo es el habitual en las series contemporáneas.
- Un documento configurado tanto por los elementos esenciales pertinentes para su uso profesional como para su venta. Obedece a la combinación de los dos modelos anteriores, y emergió en la etapa de consolidación de este tipo de documentos. Su

extensión oscila entre las 20 y 50 páginas (aprox.), al igual que el modelo anterior, se sigue manteniendo en uso.

En referencia a estos tres modelos, cabe destacar la propia funcionalidad del documento que permite una cierta adecuación tanto a las cadenas como a las propias productoras. Los criterios en cuanto a su formato varían en tanto que no se establece un canon propio de formalización. Al igual que, en referencia a los modelos antes mencionados, sus opciones de presentación se debe a las propias normas internas de las productoras que a lo largo de su curso han ido perfilando su propia metodología. es fundamental entender que en el ámbito de la producción televisiva, las decisiones que atañe a su propio fundamento se basan en criterios individuales, que en última instancia son remitidos sobre la base de continuas revisiones. De esta manera se va forjando un método fundamentado en distintas variables sostenidas en el peso de la experiencia. Nos encontramos ante un modelo de documento elusivo, dinámico, un modelo que se superpone en ciclos de producción hacia una adecuación relativa. Es decir, cada productora considera oportunamente qué debe contener y acometer una biblia.

Asunto este último pertinente para enfocar nuestro análisis en cuanto al contenido del texto. Acudimos a Casetti y di Chio (1999, p. 235), para precisar una metodología análoga a la expuesta por dichos autores, "la operación del análisis de contenido se parece, en cierto modo, a la operación de quien, frente a un mosaico, se preocupa por determinar los trocitos de cada color que componen la obra, en vez de concentrarse en el diseño global."

En efecto, la propia naturaleza expositiva del texto, implica un análisis pormenorizado de todos los elementos que constituye el sistema narrativo del relato seriado, su carácter prontuario facilita la aprehensión de las estructuras dramáticas que constituyen un tipo de narración; ya que su escritura en prosa hace perceptible la esencia del futuro relato.

El concepto que acota el término biblia guarda cierta relación con lo que el argot profesional cinematográfico denomina tratamiento. El tratamiento es al igual que la biblia, un texto súbdito de un relato audiovisual. Antes de comenzar a desarrollar un

argumento ficticio el autor desarrolla la historia dentro de un universo diegético inventado por él mismo. Es en este texto donde se marcan los límites temporales y espaciales conforme a una estrategia dramática. Siguiendo las pautas de Antonio Sánchez-Escalonilla (2001), el autor es consciente que para la creación de cualquier ficción, se comienza en virtud de una triple evolución: la trama argumental o historia completa; las relaciones entre personajes, que desarrollan historias dentro de la acción dramática; y la transformación de los personajes, que relatan los cambios en la personalidad de quienes protagonizan tramas e historias de relaciones.

Estos son los principios esenciales de cualquier estrategia dramática. El tratamiento diseña esos principios y los transforma en relato, en esta operación la identidad de los principios se convierte en la esencia del relato. El tratamiento es un texto que no trasciende, apenas tiene interés formal, no así su contenido que trasciende en la esencia del guión cinematográfico.

Pero además hay que añadir que la biblia para desarrollar un relato seriado implica la extensión de otros propósitos dramáticos que preceden a su narración tales como:

- Establecer un concepto definido de la naturaleza del relato. Un marco general que justifique la viabilidad del proyecto.
- Establecer personajes lo suficientemente atractivos para sostener la continuidad que permita rentabilizar la serie en cuestión.
- Definir los acontecimientos esenciales y cómo serán revelados en su entramado.
- Concretar el espacio escenográfico que permita desarrollar las historias acordes con su concepto.
- Definir el estilo narrativo inherente a la verosimilitud del relato.

Estos rasgos son en modo general lo que determina la creación del texto, que aplica de otras artes dramáticas sus reglas esenciales para adecuarlas al propio discurso televisivo. Pero, en el ámbito de la narración televisiva, este texto además de forjar la esencia del relato, tiene otras determinaciones. Las más pertinentes en nuestro estudio son básicamente dos:

- Establecer una comunicación interna entre los diferentes profesionales que acuden a dicho documento como texto patrón que contiene los principios esenciales susceptibles de ser dramatizados.
- Determinar las características comerciales del producto audiovisual.

Y son aspectos como éstos, los que marcan la diferencia con su texto referencial, el cinematográfico. La biblia, pues, adquiere una funcionalidad concreta en la realidad que le concierne, ya no es un mero texto borrador que sustenta el guión de una obra audiovisual, todo lo contrario, bajo el auspicio de la industria televisiva este texto adquiere identidad propia, es un texto informativo redactado de forma literaria, su pertinencia más inmediata es establecer una comunicación interna entre los profesionales que abarcan la producción audiovisual que origina dicho texto y que concierne al proceso creativo.

Pero aún queda por matizar su propia utilidad comercial, la misma que hace por formalizar los rasgos que le diferencien de otros proyectos y por tanto medien en su transacción económica, dando origen a lo que se denomina en el sector audiovisual como documento de venta.

En este sentido, el documento que se redacta, viene a ser aquel texto que recoge las características por la que dicho producto audiovisual es viable para su producción. Este primer documento que en ocasiones acompaña a la biblia, ha pasado a formar un texto destinado a facilitar las características comerciales del producto, subordinando en su quehacer, los criterios referentes a la propia narración de la acción dramática. El documento que facilita la venta de la serie denominado proyecto de ventas, no debe confundirse con nuestro sujeto de estudio, aunque dicho documento

reproduce algunos rasgos identificativos de la biblia tal y como hemos visto al comienzo de este epígrafe. La diferencia estriba en que esos rasgos son destinados a una comunicación interna entre autor-es y distribuidores, es decir, entre los profesionales de las productoras originarias del proyecto y la cadena que distribuya y exhiba el producto audiovisual.

En cuanto a los aspectos formales, el proyecto de ventas distingue menos páginas que las que forman la biblia, ya que en su contenido encontramos de forma muy concreta un esquema precedente al definitivo texto considerado como biblia. En el documento destinado a la venta del producto encontramos:

- Una ficha técnica en la que figura: el título provisional de la serie, el género, la franja de emisión, la duración de cada episodio y su periodicidad en cuanto a emisión.
- Una declaración de intenciones que concierne al ámbito del tema específico de la serie y al ámbito dramático de la misma. Se describe de forma resumida la historia y su argumento.
- El perfil y la biografía de los personajes, posibilitando en algunos casos los actores que participarán en el proyecto. En numerosas ocasiones se barajan distintas opciones en virtud de su aprobación por parte de la cadena.

Así pues, nos encontramos en la primera fase del proceso de creación de una serie de televisión: en este proceso se elabora la idea, ésta denota dos líneas básicas en el proceso de creación de una serie. Primero es obligado establecer los patrones necesarios para que un producto obtenga la máxima rentabilidad (ámbito industrial). Los rasgos que condicionan este quehacer, son básicamente evocados en virtud de las necesidades del consumidor: las audiencias. Tras una investigación de mercado, el encargado de generar la idea, convoca una reunión entre miembros de la productora que desarrollará el producto audiovisual y la cadena que efectuará su distribución y emisión. En esta tesitura, se debe haber elaborado ya un documento que solicite la demanda de la cadena en cuestión (proyecto de ventas). Tras la venta del producto audiovisual, se amplían los conceptos dramáticos que trasladarán dichas intenciones

acordadas en la venta. Mientras el proyecto de ventas se elabora a favor de su venta (técnica de marketing<sup>93</sup>), el segundo documento, que en sí se entiende por biblia , traslada esas necesidades comerciales, y se elabora a favor de su género, esto es, la ficción televisiva (técnica narrativa). Sea pues que el resultado de ambas técnicas constituye la actual biblia.

#### **4.7. La implantación de un modelo de narración y producción: una consideración polisémica de la biblia.**

Con el objetivo inmediato de definir nuestro sujeto, realizamos un recorrido por dos de los campos señalados continuamente en nuestro estudio. El campo de la industria televisiva es un marco que delimita y a la vez configura el área de la narrativa audiovisual televisiva.

Cada principio organizador de ambos interaccionan para resultar en un tipo de relato que protagoniza en nuestra sociedad un punto de referencia en cuanto al viejo oficio de contar y escuchar historias. El libro que abre estas historias tiene un nombre propio en la actual producción, nombre que como se ha señalado, supone aceptar un nuevo sistema de producción y narración. Aquellos principios que esbozaron el taller de ficción en TVE, se fueron reconociendo y modelando hasta conformar en la actualidad una base organizativa y sólida en producción de series de ficción.

La biblia se puede entender como una crónica que recoge una trayectoria narrativa, que comenzó tal y como hemos señalado en la fase de desarrollo de *Médico de familia (1994)*<sup>94</sup> y continúa en el presente.

En la historia de nuestra televisión, sin duda, el periodo que abarcamos para nuestra investigación, es un punto de inflexión, entre otras cosas, en el ámbito del desarrollo de proyectos para producir una serie de ficción. A principio de los 90

---

<sup>93</sup> La alusión clara a este término refuerza el concepto mencionado a lo largo de nuestro estudio en el que nuestro sujeto se genera en virtud de “un modo de hacer” .

<sup>94</sup> Indicamos esta fecha en relación a la fecha de escritura. Fecha que también se indica en la portada de la biblia.

comenzó a urdirse una serie de proyectos que conformaran la elaboración de formatos con un sello característico que compitiera con la oferta extranjera. A la experiencia adquirida por los equipos habituales, mayoritariamente pertenecientes al ente público, que desarrollaban este tipo de proyectos, se le sumaba otros que habían surgido directamente del incremento de productoras independientes a la sazón del nuevo mercado, propiciado por las cadenas de televisión que en dicha etapa se forjaron.

Ambas buscaban una fórmula que le permitiera probar soluciones y correcciones, que puedan aplicarse de otras producciones extranjeras, pero al fin y al cabo a fines a establecer este tipo de formatos.

En cualquier caso, allí donde se sedimenta un método de creación, en este tipo de formato, parte del arte y la técnica de la escritura audiovisual, el guión es el núcleo esencial en este tipo de productos. Esto implica una evocación creativa antes de transformarse en algo tangible y reconocido por la audiencia. Una audiencia que por otra parte se iba forjando al tiempo que las nuevas cadenas reorientaban sus contenidos en virtud de las expectativas que los telespectadores marcaban al iniciarse una nueva serie. Asunto controvertido, ya que la propia reiteración de este tipo de productos que había ocupado gran parte de las parrillas de programación en etapas anteriores, implicaba ciertas reticencias en ambos ámbito, el de la producción y el de la recepción.

Tan solo quedaba apelar a la propia capacidad de inventiva que se le supone a los profesionales de este sector para regenerar y revitalizar un formato que estaba llamado a ocupar los primeros puestos en los índices de audiencias y sobretodo, se erigía como insignia en la imagen que cada cadena en cuestión trataba de labrarse. De dichas inquietudes nace dos proyectos relevantes en lo que nos ocupa: el taller de comedias de TVE, al que ya hemos abordado, y el denominado *Proyecto Azul*, un programa de formación en el campo de la producción y del guión que la cadena Telecinco llevó a cabo en 1997. En ambos casos se apelaba a la adaptación de formatos foráneos con una metodología similar, desde una perspectiva creativa autóctona. Este aspecto refleja las inquietudes de una industria por hallar un método de

narración propio e instaurado que evocó el cambio de ciclo en el ámbito de la ficción televisiva.

Es por ello que ese método se concretizó en la elaboración de unos documentos que recogían una suerte de principios o declaraciones de intenciones desarrolladas en prosa en un contexto determinado, o para ser más preciso en un marco narrativo concreto. Encontramos en sus biblias los documentos que se erigían como manifiesto de un modelo de narración propio, esto se debe a la función referencial que Jakobson (1968) propone como una función de lenguaje orientada hacia la realidad extralingüística, y que la biblia entraña de una manera objetiva; ya que en su lectura podemos extraer las intenciones objetivas que los propios autores querían establecer. Sin duda, la lectura de cualquier biblia así lo especifica, y en su análisis podemos concretar los aspectos más característicos que conforman este método de narración y producción que se implantó en España. Proponemos la lectura de dos apartados que conciernen a dos biblias distintas, uno referente al propio sistema narrativo (*Médico de familia*) y otro referente al sistema de producción (*Hospital Central*).

## **ESTRUCTURA.**

Cada capítulo tendrá una duración de una hora. Las historias serán autoconclusivas, aunque con una evolución natural de episodio en episodio. La cabecera irá precedida de un *teaser* o introducción. El *teaser* no tiene que estar necesariamente relacionado con las tramas del capítulo.

El guión se desarrollará en tres actos en los que normalmente se narrará una trama principal y una o dos secundarias. El primer acto expone los problemas que se deben resolver en las diferentes tramas. El final de este primer acto acaba en un mini-clímax.

En el segundo acto surgen nuevas complicaciones que dificultan la resolución de los problemas planteados y se acaba con otro mini-clímax. Al final del tercer acto se arreglan los conflictos de las tramas.

El capítulo concluirá con un *tag* o epílogo que, como el *teaser*, puede estar relacionado o no con una de las tramas del episodio.

Facsímil de la página 9 de la biblia *Médico de familia* (1994).

Como se puede observar, el texto describe la estructura narrativa que va a implantarse en esta serie, aportando nuevos conceptos, al menos para su periodo incipiente, que serán llevado a cabo en los guiones de cada capítulo. Sin entrar en un análisis completo, tarea que abordaremos en lo sucesivo, lo primordial es señalar que una biblia no solo transmite información esencial para configurar un relato, sino que hace referencia también a su discurso. En la lectura de sus textos hallamos un conjunto de reglas y principios, delimitados, apartados de su estructura dramática, que conforma el sistema, que en suma, nos especifica su morfología.

En cuanto a la segunda cuestión que nos ocupa, y siguiendo la estela de lo anteriormente señalado, nos remitimos al ámbito de la producción, en el que la biblia toma también parte testimonial:

## **EL MÉTODO DE TRABAJO NECESARIO.**

El equipo redactor de este proyecto es consciente de que la serie propuesta significa un reto en el panorama actual de la producción de ficción televisiva y que para poder manejarnos en un nivel presupuestario adecuado a nuestras latitudes es necesario arbitrar un método de trabajo riguroso e innovador.

### **El entorno físico.**

Las dificultades objetivas de tamaña producción exige un alto grado de sintonía e integración de todos los equipos involucrados. Por ello consideramos importante que tanto los equipos de guionistas como los de producción, realización y postproducción compartan un único espacio que facilite la comunicación fluida entre todos.

### **Guiones y guionistas.**

Si siempre es deseable contar con los guiones con tiempo suficiente para poder diseñar correctamente la producción, en este caso este deseo se convierte en necesidad imperiosa, ya que la complejidad de los guiones y de la producción asociada a ellos no permite correr el riesgo de improvisar en el último momento. Todo el calendario y el diseño mismo de la producción se basa en dotar ampliamente de tiempo y medios a los guionistas.

Concebimos y presupuestamos dos equipos de guionistas compuestos cada uno de ellos de dos individuos que trabajarán integrados con el resto de los departamentos. Cada uno de estos equipos contarán con un coordinador-director que tendrá como misión, entre otras, la redacción final de los guiones, dotándolos así de unidad estilística.

El periodo total de la elaboración por cada uno de los guiones lo hemos evaluado en un mes, lo que nos permitiría contar con 8 guiones antes de iniciar la producción, siempre y cuando se respeten las fechas propuestas en el Anexo 4. Calendario.

### **Directores y Unidades de Producción.**

Las consideraciones anteriores, unidas a la especialización que significa los distintos ámbitos a los que hemos hecho referencia, obliga a duplicar los equipos de dirección que se harán cargo alternativamente de cada uno de los capítulos. De esta forma contaremos con dos directores encargados del rodaje en el servicio de urgencias y otros dos para el rodaje en exteriores e intervenciones de Samur, asumiendo éste último la dirección del capítulo. Los equipos de producción serán permanentes y no se duplicarán.

Facsímil de la página 52 de la biblia *Hospital Central* (1999).

Es precisamente este aspecto uno de los más indicativos en cuanto al estudio de textos que proporcionen referencias encauzadas al modo de producción, sobre todo desde la esfera que corresponde a la creación de la serie. Cabe señalar que tal y como hemos venido apuntando, el momento crucial de la renovación en el proceso creativo de las series de ficción, tuvo lugar en su momento concreto, y en dicha procedencia es donde debemos acudir a las fuentes originarias que nos faciliten su inteligibilidad. Las biblias, pueden ser consideradas de este modo, una fuente que incurre en el aspecto epistemológico de este estudio. Tal y como hemos vistos, en las biblias hallamos un texto que describe su contexto; y es así que por su propio valor genealógico de una etapa concreta, nos suscita una reflexión que Foucault aporta en uno de los textos de su obra *Microfísica del poder*:

La procedencia permite reencontrar, bajo el aspecto único de un carácter o de un concepto, la proliferación de los acontecimientos mediante los cuales ellos se formaron. La genealogía no pretende retroceder en el tiempo para restablecer

una gran continuidad más allá de la dispersión del olvido; su tarea no es la de mostrar que el pasado aún está ahí, bien vivo en el presente, animándolo aún en secreto, después de haber impuesto a todos los obstáculos del recorrido una forma delineada desde el inicio. (...) Seguir el hilo complejo de la procedencia es, al contrario, mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia. Es demarcar los accidentes, los insignificantes desvíos –o al contrario, las inversiones completas– los errores y las imperfecciones en la apreciación, los malos cálculos que dieron nacimiento a lo que existe y tiene valor para nosotros. Es descubrir que en la raíz de aquello que nosotros conocemos y de aquello que somos –no existen la verdad y el ser, sino la exterioridad del accidente.(...) Peligrosa herencia ésta que nos es transmitida por una tal procedencia. (...) La investigación de la procedencia no funda, sino, al contrario, agita lo que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; ella muestra la heterogeneidad de lo que se imaginaba en conformidad consigo mismo (1979, p. 13).

Y es en este sentido, donde los textos originarios otorgan al análisis del sistema narrativo de las series de ficción una fuente de datos fiable, en el que los propios sujetos de este sistema contribuyeron activamente, en la medida que documentaron los aspectos narrativos, sociales y culturales, que en su conjunto incidían directamente en la elaboración de un proyecto.

Así el texto propuesto constituye siempre un marco de referencia no solo para el conjunto del objeto investigado, sino para delimitar una aproximación al fenómeno del sistema de narración que hizo posible la instauración de un modo específico de creación y producción de las series de ficción en el panorama televisivo.

La biblia no es solo una redacción prosaica de los elementos que van a constituir una historia. Entendemos que, en el transcurso del tiempo, su lectura e interpretación puede dar lugar a un enfoque analítico diferente al habitual en virtud de aportar, o más concretamente facilitar, datos fiables para una investigación de esta índole. Así pues encontramos los textos denominados biblias pertinentes para la obtención de datos que determinen sus conclusiones precisas para nuestra investigación.

En este sentido, hay que destacar la propia naturaleza comunicativa y poética del texto, la función de la biblia es transmitir un modo de hacer, con sus normas y su libertad para crear un relato seriado, que en su propia condición, esa libertad para crear, es determinante para escapar de su inmanente reiteración, es decir, para satisfacer y encandilar al espectador, relatándole una historia ya conocida. Pero sin duda, es su función de comunicación, cuya actividad es ciertamente ponderable para nuestro estudio, la que nos ocupa. Tal y como hemos visto, su redacción se debe a interpretar una realidad concreta, para evocar un producto de ficción; las series de ficción que producen las cadenas generalistas, se fraguan, o para ser más específico, se gestionan en virtud de un mercado cultural, por lo que dicho producto debe confabular ambas esferas.

Por tanto el documento aplica las normas de una industria, la televisiva, a una historia, entendida esta como “una fábula<sup>95</sup> presentada de cierta manera” (Bal, 1990, p. 13) , esa “cierta manera” hace que el texto narrativo, que en nuestro caso es el relato diferido por la serie en cuestión, sea analizado independientemente en virtud de establecer sus diferencias con otros textos. Y para ello, partimos de su origen, allí donde se gesta todas y cada una de sus cualidades. Partimos del documento que establece “las reglas del juego” , denominado por el término de biblia a la asunción de una industria concreta, aquella que comenzó a confeccionar series de televisión en la década de los 90 y que a día de hoy sigue vigente. En este sentido, la biblia actúa como un factor que subyace de un hecho concreto, la renovación de la ficción en España.

Tal y como hemos aludidos al comienzo del párrafo anterior, en la biblia se redacta asumiendo el discurso televisivo a la propia narración de una historia, por tanto, se inicia bajo una serie de ineludibles principios, que aún por especificar, introducimos algunos que competen a la historia:

---

<sup>95</sup> De igual modo Mieke Bal define fábula como “una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimenta (...). Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento (1990, p. 13).

- Establecer una premisa dramática que permita y garantice una óptima explotación del producto audiovisual. Un planteamiento que se adecue al concepto contemporáneo de serie de largo recorrido.
- Reproducir conflictos universales y reconocibles por la audiencia.
- Evocar su propia dimensión poética para eludir la competitividad con otros productos que compartan la misma franja de emisión.

De esta manera, observamos que hay unas normas “dramáticas” que inciden en el proceso creativo de una serie, vienen a ser como plantillas que hacen posible la identidad de aquello que damos a conocer. En el campo que nos ocupa, la intención de fabular se enfrenta a una serie de acotaciones que prevalecen ante la posible sensación de libertad por parte del fabulador.

De esta manera, entendemos bajo qué auspicio se redacta una biblia, un indicio que orienta al investigador a desentramar cada uno de los signos que lo constituye, esta consideración polisémica de la biblia, debe ser orientada en virtud de constituir cada uno de los ámbitos -y en consecuencia sus elementos- que generan un sistema narrativo propio de las series de ficción, mediante el análisis de sus biblias. Por tanto, definir cada apartado que constituye el documento que nos ocupa, es al fin y al cabo establecer cuál es y cómo actúa el modelo que se implantó en el panorama televisivo nacional.

#### **4.8. Definición de la biblia en virtud de su funcionalidad.**

Cada definición comporta una serie de implicaciones y admisiones obtenidos por una delimitación precisa de la naturaleza propia del sujeto en cuestión. A lo largo de este estudio, hemos realizado diferentes entrevistas a profesionales del medio, sus valoraciones nos permitía evocar una realidad concreta, ajena a toda dispersión teórica aislada, sin que exista una interacción con el objeto y su actuante, es decir, aquellos sujetos que generan el objeto de estudio. Cada cuestión planteada en cuanto a la especificación del documento a investigar, suscitaba una respuesta desde un prisma

pragmático, asunto que lejos de pasar inadvertido, se percibe como una cualidad esencial a la hora de abordar nuestro objeto de estudio. Una de las definiciones aportadas fue la siguiente:

Una biblia tiene diferentes funciones, tiene que definir cómo va a ser la serie pero también tiene que ser un producto de marketing para convencer a la cadena para que haga esa serie. También sirve para que cuando lleguen nuevos guionistas puedan escribir los guiones sin romper la línea editorial de esas series<sup>96</sup>.

En esta definición se constata lo señalado hasta este punto, la biblia recoge las intenciones formales que constituirá una serie de ficción, los aspectos que facilitarán su venta y los principios narrativos que modelan cada uno de los guiones que forman este tipo de relato seriado.

Por tanto, una vez desarrollado los anteriores epígrafes que han sido orientados hacia la contextualización del entendimiento y definición de nuestro sujeto, podemos señalar que: la biblia es el documento generativo y formal de los elementos que constituyen una serie dramática de televisión.

Es un documento generativo porque se constituye como texto de partida en el proceso creativo e industrial de este formato televisivo. En dicho documento se diseñan y convergen los medios necesarios para dotar de identidad a las series de ficción. Constituye las series dramáticas de televisión porque unifica las exigencias conceptuales y formales de una industria, evocando una creación poética; intercede entre la televisión y la ficción. De acuerdo con esta apreciación, podemos extraer las siguientes características inherentes a la naturaleza del sujeto propuesto:

- Es un punto de partida para la elaboración de una serie dramática televisiva, y en consecuencia, nunca de final.

---

<sup>96</sup> Definición registrada en la entrevista realizada a Benjamín Zafra y Juan Fernández -analistas de guiones del departamento de ficción en estudios Picasso, Telecinco. (14-03-2003).

- Requiere una flexibilidad acorde con el medio en el que se genera; se actualiza en función de las exigencias industriales (programación, nueva temporada, actores que abandonan, etc.) y dramáticas (nuevas tramas, nuevos personajes y nuevas estrategias narrativas).
- Unifica y adhiere los criterios comerciales y creativos, es por tanto un documento de estilo.
- Es un elemento enriquecedor del proceso creativo e industrial, y como tal, afecta a las estrategias narrativas propias del mercado televisivo.

La definición de una biblia puede ser contemplada desde una perspectiva estructuralista, si bien, este tipo de relato en su complejidad se sustenta mediante una suerte de macroestructura unificada por otras estructuras de índole dramática que dan sentido a la historia televisada. Las relaciones entre cada una de ellas, son las que forman la base del sistema narrativo, y como tal, ese ejercicio de relación implica un procedimiento por el cual, cada unidad parte de una misma entidad.

Es así como se conforma la serialidad, cuyos relatos funcionan según una lógica de iteración y de obediencia a un esquema preestablecido y redundante (Eco, 1988); por tal motivo, se precisa un modelo y en su haber un método, que comienza a formularse en cada una de las partes que define una biblia. Así pues la biblia se debe a una cierta técnica de escritura que forja cada episodio para configurar un relato, en este sentido, como locuazmente deduce Marina (1996, p. 149) “aceptar una técnica es elegir un destino, ya que la técnica es una segunda naturaleza, que ahorma la libertad humana”; consecuentemente podemos estimar la biblia como un molde de escritura; cuyas piezas precisan de una definición concreta. Esa concreción es un rasgo pertinente del propio proceso de narración y producción en este tipo de formatos. En suma, la inteligibilidad de cada una de esas piezas implica la perceptibilidad de la actual narrativa en televisión.

Así pues, una vez distinguido los aspectos generales en pos de su definición, nos atenemos a determinar los elementos que constituyen y realizan las funciones

pertinentes del sujeto que los posee. La esencia es el contenido de la definición, y a ella nos debemos si queremos conducir nuestras conclusiones hacia la premisa sugerida en el título que da pie a nuestro estudio, la biblia como entramado de las series de ficción.

En los elementos que componen una biblia encontramos las aportaciones científicas pretendidas en el presente estudio: definir qué es una biblia y mostrar cómo es la narración en este tipo de formato televisivo, a fin de plantear hasta qué punto la biblia además de ser documento de estilo para la escritura de guiones televisivos, es un texto que recoge la continua búsqueda por establecer un sistema narrativo audiovisual estable y autóctono en la producción nacional.

En última instancia, nos encontramos ante la definitiva y compleja cuestión de la definición de la biblia desde su cualidad de funcional; un concepto de funcionalidad que determina la esencia de una cosa: se trata de una concepción dialéctica y cíclica de la causalidad en cuanto que la función produce la estructura y ésta, a su vez, sirve a la función, este es el principio que debe acometer una definición de la biblia en virtud de su funcionalidad. Una biblia es un documento genealógico cuya actividad propia constituye el sistema del entramado ficticio en tanto que éste causa su significación.

Cada parte que forma la biblia genera las funciones narrativas de un entramado ficticio y al mismo tiempo son su razón de ser. Mostrar los elementos que forman la biblia es señalar los principios narrativos que actúan en cualquier narración de esta índole; de tal modo que al especificarlo, aislándolo de su estructura dramática, podemos percibir el discurso narrativo que actualmente impera en las series de ficción.

Abordaremos cada elemento que constituye una biblia en virtud de una realidad concreta (la producción de series de televisión), de un género televisivo (ficción) y una naturaleza específica (discursiva) por tanto aplicaremos el estudio desarrollado hasta ahora para definir la esencia del entramado ficticio, es decir, el conjunto de características imprescindible para que una ficción sea posible.

## 5. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE UNA BIBLIA.

### 5.1. Sumario de los principales elementos de la estructura orgánica en las series de ficción.

A lo largo de nuestro estudio hemos podido constatar un asunto común en cuanto al formato de una biblia, y es que no existe un patrón o modelo a los que ceñirse a la hora de redactar una biblia. Cada documento depende de la productora donde éste haya sido elaborado. Cada productora se ciñe al estilo marcado por el productor ejecutivo o productores que lleven a cabo el proyecto.

Así pues, los contenidos o índices de una biblia carecen de una convención específica en cuanto a su esquema o numeración, las biblias son organizadas de forma muy diversa<sup>97</sup>, aunque todas coinciden en determinar tres grandes apartados, que conviene obviamente con tres ámbitos que constituye una narración: acción, espacio y personaje.

Para la acción se ocupa las primeras páginas<sup>98</sup> de una biblia, que oscila entre la 10 y la 15; y se suele desarrollar en el apartado que engloba el concepto. El espacio, es lo que se denomina “escenografía” y no suele pasar las 5 páginas, es el ámbito que menos se especifica y contiene en su haber algunas referencias al propio lenguaje técnico audiovisual. El apartado que sin duda requiere más desarrollo es el de los personajes que ocupa la totalidad del contenido de una biblia.

La evolución del formato es tan confusa como su presentación, es decir, a lo largo del estudio hemos podido observar biblias de diversas características, desde la

---

<sup>97</sup> Algunas biblias se desarrollan en virtud de esta numeración: 1 Concepto; 2. Espacio. 3 Personajes. (Biblia de *Policías, en el corazón de la calle*, 1999, Globomedia.) Otras biblias no enumeran sus apartados y los desarrolla directamente bajo el enunciado de su título. Titula básicamente el término a desarrollar, esto es, si desarrolla el argumento, enuncia Sinopsis; si son los personajes, se titula el nombre del personaje en cuestión, si es el espacio, se titula el nombre del espacio que corresponda... etc. (Biblia de *Médico de Familia*, 1994, GECA formatos).

<sup>98</sup> Tal y como hemos visto en §.4.6. el número de página que completan una biblia, depende del tipo de biblia que se presente.

más austera, *Médico de Familia* (1994) hasta la más ecléctica como puede ser *Más que animales* (1998). Esta galimatías en cuanto a formato representa un rasgo común de la época, donde este tipo de documentos comenzaban a forjarse y ajeno a cualquier convencionalismo, en este sentido, existe un sistema abierto en cuanto al conjunto de reglas estilísticas que escapa al control de cualquier analista, al igual que los mismos profesionales que van adaptando diferentes biblias a su criterio estético de cómo tiene que ser presentado este documento.

No podemos observar un patrón común que oriente y ordene los contenidos de una biblia, y menos aún en la etapa que se procesaron, una etapa que debido a su manifiesta inmadurez, (desde el punto de vista de una industria diligente a nuevos horizontes), ésta incidía en la redacción de una biblia evolucionaba en su estructura a medida que, en la creación de una nueva serie, iban surgiendo nuevas aportaciones u otras perspectivas en cuanto al modo de producción y creación. Quizás en este sentido, encontramos una cierta analogía en la teoría convencionalista que como comprende Allen y Gomery:

Para el convencionalista, no hay prueba o estándar objetivo de la verdad definitiva por medio del cual se pueda juzgar que una teoría es preferible a otra, ya que la realidad no puede conocerse por separado de la teoría. En lugar de eso, se escoge una teoría o explicación en vez de otra debido a su lógica interna (coherencia, consistencia, integridad), cualidades estéticas (elegancia, estilo) o utilidad. Llevado lo suficientemente lejos este relativismo nos conduce a la “teoría anarquista del conocimiento” del filósofo P.K: Feyerabend<sup>99</sup>, <según la cual sin unos estándares de verdad o racionalidad impuestos de forma universal, ya no podemos hablar de error universal. Sólo podemos hablar de lo que parece, o no, apropiado cuando se observa desde un punto de vista particular y restringido, diferentes puntos de vista, temperamentos, actitudes que dan pie a juicios distintos y diferentes métodos de enfoque>. (1995, p. 31)

---

<sup>99</sup> Feyerabend, Paul K. (1970), *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, Minnesota Studies in the Philosophy of Science 4, pag.21. Cita hecha por el autor.

Entendemos el contexto que atañe esta cita, por este motivo, tratamos de buscar el razonamiento que otorga una analogía, cuyas semejanzas son válidas siempre que esclarezca nuestro procedimiento analítico.

Y es por ello que la cita mencionada aporta una de las claves fundamentales para el entendimiento de la exposición en cuanto a los elementos que definen una biblia. Estos elementos dispersos en cuanto a su nominación, sí agrupan cada uno de los elementos primordiales por los que tiene uso y valor el documento que nos compete. Esos elementos evocan unas cualidades particulares de las que se forja el relato seriado, además son fundamentos del entramado ficticio, ya que su disposición orgánica especifica el contenido de la expresión narrativa, de la historia (Chatman, 1990).

Cabe señalar el término de especificidad como un rasgo esencial y distintivo de cada biblia, ya que esta constituye el material del entramado, caracteriza de la forma propia la historia. Es decir, una biblia parte del propósito de presentar una historia de cierta manera, es por ello que relacionamos el concepto de biblia con el concepto de entramado. Hacemos hincapié de nuevo en ciertos fundamentos tratados a lo largo de nuestro estudio, la trama hace referencia al conjunto de acciones que acontecen de forma cohesionada para llevar a cabo un argumento, la trama estructura nuestra imaginación, obra hacia la inteligibilidad de la fábula<sup>100</sup>, como cita Bal (1990, p. 14) “la fábula entendida como material a la que se da forma de historia”.

---

<sup>100</sup> Estos conceptos han sido ampliamente tratados en el ámbito de narratología. Lejos de constituir un galimatías, es pertinente señalar su referente. García Jiménez aporta una definición que comprende a la “*historia* como la narración de hechos acaecidos y distantes en el tiempo, la *fábula* es la narración de hechos de ficción que no son verosímiles y el *argumento* es la narración de hechos de ficción pero verosímiles” (1993, p. 138). En este sentido se relaciona el término de *fábula* con la consideración que tienen los formalistas rusos del mismo, es decir, se entiende como el sustrato que comparte la totalidad de los relatos. Así pues la fábula es el componente de la acción. En el ámbito del guión audiovisual estos términos se utilizan indistintamente, Parker(2003, p. 35) define la historia como “ un patrón reconocido de acontecimientos que, vistos en su totalidad, actúan como un marco de referencia motivador para los personajes establecidos entre el guionista y su público”. Y la trama es “aquel medio inserto en la narrativa con el que el guionista consigue inducir las emociones del público merced a su conexión/implicación con la misma. (*Ibíd*, p. 47).

El concepto de fábula lo entendemos desde el ámbito que concierne al guión audiovisual como una selección y composición de sucesos según unas estrategias dramáticas. En definitiva, cada autor recoge conceptos que están relacionados entre sí, en cuanto que una narración comparte una serie de principios elementales para que se lleve a cabo. Llegados a este punto, entendemos que para convenir un marco teórico que lejos de desorientar, nos facilite el desarrollo del trabajo, proponemos las reflexiones de Antonio Sánchez-Escalonilla (2001) para continuar con nuestro trabajo de investigación. Ya que nuestro objeto de estudio es un documento que precede al guión literario y por tanto, precede al relato televisivo; hemos de tener en cuenta dos ámbitos fundamentales que caracteriza a todo proceso creativo: el tema y la trama. Denominaremos estos dos conceptos ateniéndonos al uso que Sánchez-Escalonilla conviene:

La trama (*tesis*) es el argumento completo. También es el ámbito de lo neutral de lo objetivo. Los personajes desarrollan sus acciones según el canon retórico planteamiento-nudo-desenlace, pero no cabe hablar de error, bondad o conflicto ético si se estudian exclusivamente como piezas de una trama (...). Es decir, cuando se empieza a crear una trama, lo único importante es la estructura (estrategia estructural) y el interés que provoque (estrategia emocional) (...). Al crear una *story line* no se debe perder de vista al protagonista, pues se trata de su historia. A través de él, el espectador penetra en el universo diegético de la trama. Planteamiento, nudo y desenlace son las etapas de un relato que coincide con la biografía del personaje por unas horas, unos meses o unos años.

El tema es el ámbito de la *hipótesis*: la reflexión que subyace bajo la tesis argumental. Conocemos por tema la propuesta ideológica que el guionista muestra con su historia, y que puede tratar sobre cualquier aspecto referente a las Humanidades: desde las reflexiones artísticas, históricas o políticas, hasta las religiosas, morales o antropológicas.

Al tratar acerca de la verosimilitud comprobamos que, en el fondo de todo guión, late una propuesta ética que simplifica la historia en una pérdida o ganancia de felicidad por parte del protagonista. Desde esta perspectiva, sus acciones, hábitos y decisiones ya no son neutrales: el autor valora la historia desde los

conflictos que envuelven a los personajes, y se esforzará por construir el relato según su propuesta.

(...). El tema es el ámbito de lo subjetivo. Y en esta dimensión, acciones y personajes pasan a ser algo más que meras piezas dramáticas (2001, p. 103-104).

Tras estas definiciones, encontramos en la biblia, un documento que reúne estos dos ámbitos. La dificultad que entraña o al menos, la confusión que sucede a la redacción previa de un relato, se debe a un cierto desconcierto que toda idea promueve en su gestación. En todos los procesos creativos, y más aún, aquel que compete a un número indeterminado de creadores que lo inician, es pertinente concretar y ahondar en cada uno de los elementos narrativos y expresivos que van a actuar en la diégesis; de esta manera, los guiones que la conformen, es decir, los guiones que sustentan cada relato particular de la serie en cuestión, adquirirán un mayor rango dramático, en su acepción de capacidad estructural y emocional. Es por ello que tema y trama más que un ámbito, es una causa inmanente del contenido de una biblia, es decir, el contenido de la biblia comprende en sí mismo un tema y una trama, a la vez que cada uno de ellos comprende cuál es el contenido de una biblia.

De este modo, se conviene que tal y como hemos introducido en este epígrafe, al no existir una convención a la hora de establecer un formato concreto en cuanto a su presentación, como documento organizador, debe partir de lo concreto; se redacta en función de aunar un tema y una trama. A efecto práctico, no se observa un canon de estilo pero sin duda, sí obedecen a mostrar los elementos pertinentes para entamar un relato seriado. Para ello, proponemos algunos sumarios de biblias aportadas como fuente de investigación.

## **BIBLIA MÉDICO DE FAMILIA (1994).**

### **UNA SERIE PROTAGONIZADA POR EMILIO ARAGÓN.**

En este apartado se cita de forma breve y a modo de introducción que esta es una serie a medida de una actor mediático.

### **UN CONCEPTO FAMILIAR.**

Se especifica el subgénero

### **ESTRUCTURA.**

Exposición de la estructura dramática de cada episodio.

### **EL INICIO DE LA SERIE.**

Breve exposición de los antecedentes dramáticos que darán lugar al detonante de la serie.

### **CUADRO DE ARGUMENTOS.**

Descripción de cada una de las tramas (hasta cuatro por episodio) de la primera temporada (once capítulos).

### **PERSONAJES.**

Exposición completa de la biografía de cada uno de los personajes principales, así como su relación con cada uno de los protagonistas de la serie.

#### UN TARGET AMPLIO.

Breve descripción para la justificación del *target* de audiencia que pretende la serie.

#### MARCO NARRATIVO.

Breve descripción de quién es el protagonista, dónde transcurre la acción y quiénes son los demás personajes que llevarán a cabo la historia.

#### LOS PRINCIPALES PROTAGONISTAS.

Breve descripción de cada uno de los personajes principales de la serie.

#### ESCENOGRAFÍA.

Exposición de los principales espacios donde transcurrirán las acciones.

#### CONFLICTOS.

Enumeración y exposición de los conflictos a desarrollar a lo largo de la serie.

#### ESTILO NARRATIVO.

Establece la ley dramática a la que se somete la historia: expone los rasgos estilísticos que caracteriza a la dramedia.

#### TEMAS.

Exposición de las posibles líneas argumentales, las que atañe a la serie desde un enfoque global.

## **BIBLIA COLEGIO MAYOR 2 (1995).**

### **UN TARGET AMPLIO.**

Exposición orientada a justificar el desarrollo de la serie adaptándose a un *target* de audiencia más completo y renovado que su anterior (*Colegio Mayor, 1993*)

### **NUCLEO FAMILIAR.**

Breve explicación de la introducción de un nuevo elemento dramático que apela al subgénero (ámbito familiar).

### **CLAVES NARRATIVAS.**

Planteamiento de las nuevas líneas argumentales.

### **INTERRELACIONES ENTRE LOS DOS ÁMBITOS.**

Descripción y justificación de los espacios, doméstico y profesional, donde se desarrollarán las tramas.

### **LOS PRINCIPALES PERSONAJES.**

Nombra los actores y sus personajes.

### **CONFLICTOS.**

Breve planteamiento de los conflictos a desarrollar a lo largo de la serie.

#### LA PANDILLA.

Breve planteamiento de las distintas situaciones y relaciones entre los principales personajes que darán lugar al inicio de la serie.

#### LA FAMILIA.

Descripción del nuevo ámbito (doméstico) que presenta la serie. Se incluye una presentación breve de los nuevos personajes.

#### LA VIDA COLEGIAL.

Descripción del nuevo ámbito (profesional) que presenta la serie. Se incluye una presentación breve de los nuevos personajes.

#### ARGUMENTOS

Exposición de las nuevas líneas argumental que afectan a los principales personajes.

#### EVOLUCIÓN DE LOS PRINCIPALES CONFLICTOS.

*Story line* (breve exposición del planteamiento, nudo y desenlace) de las principales tramas.

#### ESTILO NARRATIVO.

Establece la ley dramática a la que se somete la historia: expone los rasgos estilísticos que caracteriza a la dramedia.

## ESTRUCTURA.

Exposición de la estructura dramática de cada episodio.

## FASES DE TRABAJO.

Especificación de cuáles son los procedimientos para las redacciones de guiones.

## ESCENOGRAFÍA.

Exposición de los principales espacios donde va a transcurrir las acciones: colegio y casa. Abre la posibilidad a otros espacios.

## REALIZACIÓN

Breve exposición de los aspectos técnicos que se llevarán a cabo: estilo de realización (tipos de planos), cabecera (edición y postproducción), músicas (bso) y sonorización (risas y aplausos).

## PERSONAJES.

Exposición completa de la biografía de cada uno de los personajes principales, así como su relación con cada uno de los protagonista de la serie.

## **BIBLIA MÁS QUE ANIMALES (1998).**

### **FICHA TÉCNICA.**

Reseña del título, emisión, duración y clasificación.

### **CONCEPTO**

Breve presentación de la serie, especificando de forma general las características de la serie.

### **PUNTO DE PARTIDA.**

Sinopsis de la serie. Biografía de los personajes orientada a plantear los conflictos para desarrollar en la serie.

### **PERSONAJES.**

Exposición completa de la biografía de cada uno de los personajes principales, así como su relación con cada uno de los protagonistas de la serie. Conjuntamente se especifica cada uno de los espacios donde van a transcurrir las acciones.

### **SINOPSIS DE LOS EPISODIOS.**

Exposición de los argumentos propuestos para los primeros cinco capítulos.

### **CASTING.**

Exposición de las opciones de actores. Se sugiere de tres a cinco actores para elegir quién representará cada personaje.

Tabla elaborada a partir de sus biblias respectivas.

Hemos escogido estos tres modelos ya que por sus fechas de creación, quedan delimitados en un periodo de prueba y verificación del documento investigado en la esfera de producción de la década que nos compete. En estos inicios, las cadenas de televisión en conjunto con las productoras emergentes, convenía en la entrega de dicho documento para valorar cada una de las cualidades que incidieran en la aprobación del proyecto. En el género de la ficción, la facultad para que esto se lleve a cabo reside sobretudo en una eficiente convergencia entre el tema y la trama para persuadir en primer lugar al responsable de la cadena en quien recae la decisión última de producción y emisión; y en consecuencia al potencial consumidor.

Sobre lo mencionado, entendemos que la biblia cumple una función primordial en cuanto al desarrollo de una historia entramada en una serie de ficción, que por su propia naturaleza discursiva requiere una continua renovación de los materiales que conformarán la historia; una historia que debe subsistir eficazmente en su ciclo narrativo, y por ello, una biblia se debe a su *inventio* en virtud de prevenir cada uno de sus elementos que organizan y suscita el relato seriado en televisión.

Por tanto, una biblia requiere exponer básicamente el concepto, los acontecimientos, los personajes, el espacio y el estilo. A partir de estos estratos se redacta una biblia, por ello es perceptible que a pesar de no acordar un modelo oficial y comúnmente aceptado por cada uno de los profesionales del medio, sí conviene señalar que tras una observación de los modelos investigados, cada uno de ellos aportan cierta constancia del canon narrativo percibido en el proceso de creación del sustrato de un relato para que su tránsito hacia la ficción posibiliten el sentido del entramado.

Sea cual fuese su nomenclatura, y los titulares que introduce cada apartado, una biblia comprende:

- Constatar el valor o la cualidad que suscite el desarrollo de una serie. Se trata de definir el concepto de una serie, sus motivaciones, virtudes y eficacias pertinentes para su mercado. A este apartado pertenece distintos rótulos tales como: “*target*,

*concepto de serie, marco narrativo, punto de partida, el mundo de la serie que queremos presentar, introducción, etc.”*

- Decretar las leyes dramáticas que otorguen verosimilitud al relato. Escoger y definir el género, ya que éste en virtud del propio discurso televisivo tiende a la dispersión. En ello encontramos: *“género de la serie, estilo narrativo, tratamiento formales, etc.”*
- Adecuar las estructuras narrativas y argumentales que participen en la organización del relato seriado. Presentan distintos nombres tales como *“argumentos, líneas argumentales, sinopsis de cada capítulo, mapa de tramas, tipos de tramas, estructura, tramas personales, tramas profesionales, etc.”*
- Referir las biografías de cada uno de los personajes actuantes. La mayoría de las cabeceras que presenta este apartado se denomina *“personajes, principales protagonistas, etc.”*
- Exponer los ámbitos donde acontecerá la acción. Evocar cada uno de los espacios contenedores de las distintas tramas que dan entidad al relato seriado. Se hace referencia a *“espacios, escenografías, etc.”*. Es redundante encabezar el apartado con el espacio propio de la diégesis: *“la comisaría, el hotel, la casa familiar, la redacción, el barrio, etc.”*
- Definir qué eventos conducen a las transformaciones que motiven la evolución de cada uno de los episodios que materializa la historia. Se presenta como: *“detonante, el inicio de la serie, conflictos familiares, evolución de los principales conflictos, etc.”*
- Establecer los principios estéticos y éticos que causan la forma del relato televisivo. Hace referencia a títulos tales como: *“estilo de la serie, realización, criterios estéticos, aspectos técnicos, etc.”*

Una vez expuesto las partes que debe desarrollar y especificar una biblia, es conveniente referir al texto como documento que cumple una cierta función comunicativa en todas sus dimensiones; matiz que constituye un enfoque diferente en

cuanto a la recepción del mismo, ya que la biblia como documento interno, que compete a un ámbito concreto, determina su naturaleza epistemológica. De este modo, debemos aplicar una lectura del texto por medio de una exégesis adecuada; son textos con circunstancia coadyuvante, es decir, escritos para conseguir una transacción (documento de venta) y una narración (documento de estilo). Así pues interpela a su dimensión poética y su pertinencia en cuanto a su competencia comunicativa<sup>101</sup>, de este modo, su redacción está caracterizada por:

- Un tipo de organización que entraña un desarrollo lineal, ordenado y condensado.
- Una forma de expresión expositiva y apelativa.
- Un nivel de comunicación fundamentado en registros literarios, coloquiales y estéticos.
- Las funciones predominantes del lenguaje suelen ser: representativa, expresiva, apelativa y poética.
- Las expresiones lingüísticas suelen basarse en modismos coloquiales, expresiones valorativas, análisis y opinión. Frases hechas, verbos pronominales y repeticiones.
- El léxico suele ser coloquial, creación de términos y elementos léxicos llamativos, tales como extranjerismos, neologismos y tecnicismos.

Entendemos que debemos concretar las partes de una biblia en virtud de las distintas manera que ésta tiende a expresar su contenido. Así pues, una vez entendido la naturaleza del texto, procedemos a sintetizar los aspectos generales que configura el contenido de una biblia, que en general viene constituida por:

- Ficha técnica donde figura el título o título provisional, género, duración de cada capítulo, número de episodios, autor-autores y productora.

---

<sup>101</sup> Tipología basada en la naturaleza de los textos. Recogido en Ángel Cervera (1999).

- Introducción.
- Sinopsis: detonante y argumento.
- Tramas y estructura.
- Personajes.
- Espacios.
- Aspectos técnicos, estéticos u otras consideraciones a tener en cuenta por todo el equipo que participa en la producción de la serie.
- Anexos (mapa de tramas, fuentes de documentación, referencias, etc.).

De un modo general, estos epígrafes son los que vamos a considerar para precisar las partes que componen el fenómeno investigado.

## **5.2. Concepto: franquicia y punto de partida de una serie.**

Como nota introductoria, hemos de reiterar que una biblia puede adoptar formas de documento de ventas y documento interno de la productora. Los casos que compete a una u otra depende en gran medida de los aspectos prácticos y decisiones llevadas a cabo por la productora. Es decir, como bien sucede en el contexto que delimita nuestro objeto de estudio, nos encontramos ante un documento expuesto continuamente a un modo de proceder determinado por el ámbito al que pertenece: la producción televisiva; un ámbito dinámico, abierto y susceptible de adaptarse a cualquier tipo de cambio.

Por este motivo, es fundamental que una biblia comience por desarrollar este epígrafe: el concepto. Bajo este título, hace referencia al titular de la serie, expone cada uno de los motivos pertinentes para el desarrollo y producción de la misma. Es el referente de las cualidades que distingue el proyecto. En el concepto, encontramos la

idea expresada desde la perspectiva del tema y la trama, es una narración de los aspectos subjetivos y objetivos de la serie en cuestión.

Su causalidad se debe al ámbito de comunicación interna entre productora y cadena, surge de una necesidad comercial y en su haber, contiene la premisa dramática que se desarrollará plenamente en los sucesivos apartados del documento, es decir, de la biblia en cuestión. El concepto necesariamente parte de una declaración de intenciones específicas por el que autor o productora lleva cabo su proyecto.

En las líneas que desarrollan tales intenciones, se aúnan las premisas básicas que distinguen este documento. Parte de un claro propósito de comunicación persuasiva hacia su destinatario (que decidirá sobre la viabilidad del producto), en consecuencia, el estilo de su redacción evoca un híbrido entre diferentes funciones del lenguaje (Jakobson, 1963, p. 214).

- Función referencial: apunta a la realidad concreta que significa el documento. Delimita el *target* comercial.
- Función expresiva: apunta una expresión directa del emisor con respecto a lo que se refiere. De qué va la historia.
- Función conativa-subjetiva: se dirige al aspecto afectivo del receptor que lee el texto. Se ensalza las características afectivas que atañen su narración.
- Función fática: se emplean frases estereotipadas dirigidas para establecer una comunicación.

El concepto básicamente recoge los rasgos confeccionados en el proyecto de ventas y los presenta como introducción del documento que nos compete. De ahí las funciones emergentes en el lenguaje utilizado.

En cuanto a la referencial, lo primero que se define es el contexto, hace mención al género específico y en virtud de ello, se redacta las intenciones del emisor. La

función expresiva, define la actitud del autor hacia su documento. En efecto, se trata de reflejar una clara intención por parte del autor, aludiendo al mensaje -su documento- refleja unas necesidades básicas del mercado y se posiciona frente a su texto, ensalzando las características del mismo. Esto apela a la tercera función señalada, ya que el lenguaje esgrimido actúa en la finalidad comercial del texto. Este procedimiento convencional repercute en una redacción reiterativa y habitual en este tipo de documentos.

El concepto suele ser desarrollado en las primeras diez páginas, tal y como vimos en el epígrafe anterior, al igual que su encabezamiento corresponde a diversas denominaciones o marchamos que suelen evocar un lema. De esta manera, corresponde a la funcionalidad propia de la biblia de aunar tema y trama mediante un empleo diverso del tipo de funciones antes mencionadas. Cada biblia difiere en su presentación, que de una manera u otra, apelando a su condición y versatilidad, se adapta a las tendencias o renovación del mercado. A modo de ejemplos se expone en el concepto que se detalla en la biblia de *Policías, en el corazón de la calle* (1999).

## **1.CONCEPTO.**

### **1.1 IDEA.**

#### **Policías y Urgencias: Emergencia.**

En el concepto se aúna la labor profesional de policías nacionales de una comisaría de distrito y la de sanitarios de un Servicio de Urgencias con las de atención sanitarias por incidentes en la calle.

El enfoque es más humano y social que de investigación. No se basa tanto en el suceso, delictivos o no, que acontece en una gran ciudad. Son situaciones de emergencias. Historias que conectan con la actualidad. Atención a delitos de todo tipo pero también relatos de heroísmo, salvamento, de servicio al ciudadano.

### **La comisaría y base de urgencias.**

Nuestra comisaría ocupa un edificio parte de cuyas dependencias ha cedido a otra institución oficial: la Base 7 del S.U.R (Servicios de Urgencias y Rescates) de la ciudad. Ambos cuerpos comparten algunos espacios comunes: el parking, el hall, la sala de ocio y los vestuarios. Luego, cada cuerpo tiene sus zonas propias. En este edificio cohabitan “azules” (los policías) y “naranjas” (los sanitarios). Los dos cubren el mismo distrito de la ciudad. Cuando en la calle ocurre algo de competencia policial, desde allí salen los “azules”. A veces sólo han de salir los sanitarios. A veces, coinciden en el mismo suceso.

### **Historias profesionales y personales.**

La serie gira alrededor de diez personajes principales: ocho policías y dos sanitarios. Ellos protagonizan las historias de carácter profesional, policiales y médica, de emergencia. Estas historias se entrelazan con sus relaciones personales. Son personajes que se juegan la vida y salvan vidas, pero además tienen sus conflictos familiares y sentimentales.

### **Drama, realismo y acción.**

Drama, realismo y acción. Éstos son los tres criterios sobre los que se sustentan los contenidos narrativos de la serie.

Aunque algunas situaciones o personajes destilen ciertas dosis de comedia, “Policías” se encuentra dentro del género de los dramas televisivos. El tratamiento de las historias va a ser realista, aún cuidando ciertos aspectos para no excluir a parte de nuestra potencial audiencia. La acción va a ser el ingrediente fundamental.

Facsímil de las páginas 2 y 3 de la biblia *Policías, en el corazón de la calle* (1999).

Mediante este modelo, queremos aportar un desarrollo del concepto completo, es decir, qué elementos integradores confeccionan el concepto. En esta biblia, éstos son expuestos de forma básica, pero fundamentalmente lo estructura exponiendo la idea, que como veremos más adelante constituye una de las partes que debe abarcar el concepto. En cualquier caso, se propone como punto de partida para establecer un análisis comparativo en virtud del desarrollo de las partes esenciales que componen el concepto. Así mismo, nos sirve como marco teórico desde contemplar este epígrafe.

Tal y como cita Nacho García Velilla: “El concepto se debe desarrollar de tal manera que se pueda ser fiel a él cada semana contando una historia nueva”<sup>102</sup>. Bajo este enunciado se somete el conjunto de características que definen el concepto desde un prisma práctico y se lleva a cabo con la exposición en las primeras páginas de una biblia.

Por otra parte, en el concepto predominan los rasgos definitorios del denominado documento de venta. En numerosas ocasiones, este documento es un esbozo de la biblia, es decir, expone los rasgos que a criterio de su creador distingue el producto audiovisual ofrecido. Fundamentalmente a lo largo del desarrollo del concepto debe especificarse el diferencial relativo a la cualidad de una serie de ficción.

En cualquier caso, el documento que una vez adquirido el matiz de biblia, es decir, que se reescribe en su condición de documento de uso interno, se desarrolla de forma más detallada el apartado de concepto. En el concepto se precisa la clara intención por diseñar un producto, podemos señalar que el concepto equivale al titular del producto, de qué va la historia que lo integra y se trata de convencer a la cadena para que distribuya y exhiba el producto audiovisual. De esta forma, un concepto adopta un modelo de narración que atañe a:

---

<sup>102</sup> Declaraciones de Nacho García Velilla, productor ejecutivo de la serie *Siete vidas*, en el Posgrado de Guión. Universidad Pontificia de Salamanca (2002-2003). Archivos videoteca.

## a) Introducción.

Como se puede observar, el concepto comienza con una breve descripción de la realidad referente. La primera parte que constituye el concepto expone los principales rasgos que determinan las cualidades que otorgan novedad al proyecto frente a otros posibles.

Para ello se centra convenientemente desde la esfera que establece el género elegido. Tal y como hemos visto en el §.2.4, la tendencia emergente en el periodo que nos ocupa, designaba el género dramático mediante diversas matizaciones que fragmentaba el formato. La tipología que de ello surgía establecía una gran variedad de términos para diversificar la ficción. A grande rasgos, destacaban dos ámbitos que configuraban el género dramático<sup>103</sup>: familiar y profesional. En virtud de ello se resolvía un concepto de serie en el que ambos espacios dramáticos se sucedían, tal y como exigía el discurso televisivo predominante (Calabrese,1987).

Una introducción también compete al origen de la idea y justificación de la misma, además es habitual constar otras referencias que asiente su solvencia. Estas referencias constan de establecer analogías con otros productos culturales similares, que compete al ámbito narrativo audiovisual, tales como películas u otras series de formatos distintos. En suma, una introducción es una argumentación persuasiva a favor de la creación de la serie que le compete. Cabe destacar el epígrafe que hace referencia a la introducción para la serie *Hermanas*:

---

<sup>103</sup> Género dramático que tal y como hemos visto, partía sobretodo del drama, comedia o su forma híbrida, dramedia. En cada caso, en cada biblia se especificaba el género.

## INTRODUCCIÓN: Una “de monjas”

Desde el primer momento, la idea de una serie centrada en los avatares de unas monjas se presenta plagada de trampas e imágenes previas que despiertan un justificado recelo. Nos asalta recuerdos del cine piadoso de los años 40, 50, 60... pero también sus contrapartidas de películas anticlericales.

Es decir, desde *Sor Citroen* hasta *Interior de un Convento*, pasando por *Entre Tinieblas* o *Canción de Cuna*. Monjas en todos los casos. Pero es evidente que ninguno de estos modelos, por diferentes razones, nos sirve por sí solo como referente.

Sin embargo, la todavía reciente y fructífera experiencia de parte de este equipo con *Ay, Señor, Señor*, serie que como recordará, narraba las vicisitudes de unos sacerdotes en una parroquia, y que obtuvo notables índices de audiencia, nos indica que hay una forma de abordar el tema para, sin traicionar el presupuesto inicial (una serie “de monjas”), ni incurrir en la blandenguería ni en el género “de estampita”, proporcionar una comedia para todos los públicos, con ribetes de dramatismo, que refleje temas y conflictos actuales, ambientes reconocibles y tramas interesantes.

El punto de partida utilizado para la confección del presente proyecto fue, a petición de la propia cadena, la adaptación de la serie italiana *Dio vedere y provvedere*, adaptación que se haría siguiendo unos criterios similares a los utilizados por parte del mismo equipo y para la misma cadena, con la serie *Caro Maestro*, que ha surgido la actual QUERIDO MAESTRO.

Tras la contemplación de varios capítulos de la serie italiana, llegamos a la conclusión de que, no careciendo de atractivos, resulta poco adecuada para nuestros fines: en primer lugar el formato de 90 minutos, rodado en cine, no es habitual en estas latitudes; por otro lado, el tratamiento dramático dado a las historias defrauda las expectativas que se plantean al espectador español, que a diferencia del italiano, exige un tipo distinto de realismo, más alejado de la caricatura. Además, presenta un entorno bastante desfasado, elementos poco amalgamados y disparidad de tonos y temas.

A su favor jugarían su factura plástica y un reparto bastante atractivo, abundancia de decorados, soporte de cine, simpatía y vitalidad del tratamiento...

Virtudes y defectos todos estos que resultan muy similares a los que se observaban en el original *Caro maestro* y que pretendemos subsanar utilizando parecidas armas: traer las historias a un terreno más próximo y creíble y más comprometido con nuestra realidad.

Facsímil de la páginas 2 de la biblia *Hermanas* (1997).

#### b) *Target*.

A continuación se especifica el target de audiencia, el público objetivo, ya que este rasgo condiciona abiertamente tanto la opción de venta como la estructura dramática.

Desde que se inició este procedimiento en cuanto al modo de creación de una serie de ficción, los grupos de audiencia ha sistematizado la relación entre el público y el género elegido, y por tanto se ha incluido su planteamiento en la fase de creación de una biblia. La audiencia determina el tema, el estilo, el reparto artístico y el horario previsible de emisión. En la redacción de una biblia se tiene en cuenta todos estos aspectos, por ese motivo, el primer paso a demostrar, en el concepto de una serie, es que dicho producto está totalmente estipulado hacia un fenómeno voluble e inestable,

que en el primer periodo de la época donde se instauró el documento que nos compete, concluyó en un sistema de estructura dramática propia. De este modo emergió, tal y como hemos visto anteriormente, el concepto de multitramas en la estructura general de la serie (macroestructura) así como la segmentación en cada una de las tramas que propone un episodio en cuestión, con el fin de buscar distintos tipos de conexiones con los distintos grupos sociales afines a este tipo de consumo cultural.

Esta tendencia se vio reflejada en todos los procesos de creación de una serie, sin duda uno de los documentos que mejor reflejan este fenómeno fue la creación de la biblia de *Colegio Mayor* (1995) que adecuó una reestructuración de la serie a partir de la estrategia llevada a cabo por Globomedia en su fabricación de *Médico de familia*. Una estrategia económica trazada por un estudio sobre comportamiento de audiencias, y unos objetivos de narración determinados en función de compilar temas y tramas reconocibles en un mismo producto audiovisual con el propósito de captar diferentes target de audiencias.

Este fenómeno que estableció un modelo canónico en cuanto a la creación de ficción televisiva en la segunda mitad de la década de los 90, se ha podido comprobar en la lectura de las biblias de series que han sido desarrollada a posteriori del método llevado a cabo por Globomedia. Más adelante corroboraremos esta cuestión, tan solo, especificamos el desarrollo del lema que da pie a la exposición del *target* que se especifica en la biblia de *Colegio Mayor 2*; una exposición en virtud de la estrategia llevada a cabo por la productora de C.P.A. que nos remite de manera directa al fenómeno acaecido por *Médico de familia*. Una estrategia que tras su éxito, reformula el proceso de creación de una serie y establece una serie de patrones reproducibles y estandarizados.

Al fin y al cabo, la dramaturgia emergente en la década que nos compete, obedece a una estrategia comercial que al igual que la creativa, se encontraba en una fase circunspecta ante la circunstancia que se estaba produciendo en ese periodo, la adecuación de la audiencia al género de la ficción. Una adecuación cuyo lema a desarrollar estaba sujeto al arquetipo de “apto para todos los públicos”.

## UN TARGET ABIERTO

**Colegio Mayor 2** (título de trabajo) recoge parte del concepto de “Colegio Mayor”, serie emitida por las televisiones autonómicas de ETB, Canal, Telemadrid y Canal Sur. Aunque sin ninguna pretensión sociológica, “Colegio Mayor” quería reflejar el estilo de vida y las relaciones afectivas de un grupo de jóvenes en los 90. El escenario facilitaba este objetivo: un Colegio Mayor mixto, un lugar de encuentro que daba pie a múltiples situaciones, especialmente las inspiradas en las relaciones afectivas de este grupo juvenil.

Sin embargo, uno de los problemas que afectaban a “Colegio Mayor” se derivaba del propio concepto de la serie. Su *target* de audiencia estaba limitado por la índole de los asuntos alrededor de los que giraban los episodios, así como por la edad y perfil de los mismos protagonistas, los residentes del Colegio. Sin llegar a ser excluyente, es obvio que esta telecomedia interesaba más a sectores juveniles.

Sin olvidar el concepto central de la serie, hay que redefinir algunos de sus planteamientos para captar el interés de un sector más amplio de la audiencia. Para ello parece oportuno reforzar la presencia de personajes de franjas poco representadas: por un lado, niños; por otro, adultos de más de 35 años.

Por otra parte, la reforma del concepto se hace también necesaria si se tiene en cuenta que los episodios pasarán a tener una duración de unos cuarenta y cinco minutos.

Facsímil de las página 3 de la biblia *Colegio Mayor 2* (1995).

Este documento que hemos reproducido, representa un claro ejemplo de los principales fundamentos que estamos aportando en lo concerniente al objeto de estudio. Por una parte, el propio proyecto es una renovación de la serie *Colegio Mayor* (1993), asunto que no podemos dejar por alto, ya que su renovación data de 1995, un año después de la instauración de la primera biblia en España, *Médico de familia*

(1994). Por tanto en su lectura se percibe todos los rasgos pertinentes que derivaron en un cambio sistemático en el proceso de creación de las series de ficción a partir de dicha biblia.

Por otra parte, ratifica la condición de documento consignador que distingue una biblia. Ya que cada párrafo es una declaración de intenciones que constata de forma ejemplar el cambio de paradigma en el proceso de creación de una serie de televisión que surgió a mitad de la década de los 90. Asistimos pues a una transformación de la estructura narrativa que tal y como expusimos en los epígrafes anteriores, se debió a fenómenos sociales, culturales e inherentes a una industria marcada por una apertura económica de agentes privados.

Un prototipo de ello son los propósitos conceptuales expuesto en esta biblia, que justifican una transformación en las franjas de audiencia, ya que permutan hacia optimizar todos los perfiles potenciales, hecho que afecta al tema; y por otra parte, se establece la modificación en sus dimensión temporal, nos referimos concretamente al tiempo objetivo (§.3.4.), peripecia que afecta a la trama.

c) Idea.

La idea sigue perteneciendo al apartado que desarrolla el concepto. En este punto se procede a especificar el concepto en virtud de la función poética que compete la escritura de una biblia. En pos de crear conflictos universales y reconocibles por la audiencia, se elabora la idea.

La idea es lo que se conoce en el campo de la narrativa cinematográfica como *story-line* o *log-line*; es la parte objetiva del concepto, ya que ilustra las intenciones subjetivas formuladas mediante un esbozo del argumento. En definitiva es resumir en un párrafo (no más de cinco líneas) el argumento de la narración. Conforme a la propia naturaleza del relato, su organigrama no se concreta como en el caso del tratamiento que precede al guión cinematográfico, por tanto no se ciñe al clásico esquema de planteamiento, nudo, desenlace.

Su razón se debe a la propia naturaleza de este tipo de relato seriado para televisión, en el que tal y como hemos señalado, una biblia, como documento primigenio, marca una premisa dramática que sustenta la pertinente reclamación de largo recorrido para este tipo de producto. Es decir plantea una premisa dramática abierta que no dé lugar a una clausura, al menos en un periodo inmediato. De ahí que la idea que se argumente sea incompleta, se especifica el inicio pero nunca el final.

El rasgo imprescindible que se debe formular en el concepto es plantear una premisa que presente una posibilidad de desarrollo en este producto audiovisual considerable con el número de temporadas pretendido; que parte siempre de un acuerdo entre productora y cadena de televisión, dejando abierto una posibilidad de renovación si se adecua a los objetivos pretendidos. La idea que se expone en una biblia viene a ser como el argumento dramático germinal del relato seriado. Como mencionamos anteriormente, evoca siempre una premisa dramática para ser desarrollada, tal y como cita Sánchez-Escalonilla:

Las premisas dramáticas son patrones universales clásicos que facilitan la construcción de argumentos y personajes, y que pueden servir para determinar y desarrollar la *story line*. En sí misma no son nada originales, aunque se encuentren siempre en el origen de un relato (2001, p. 86).

Las premisas dramáticas son confeccionadas en torno a varias opciones, Sánchez-Escalonilla (*Ibid.*) distingue entre tramas maestras, paradojas, hipótesis y símbolos. En el relato seriado, las más habituales son las tramas maestras, que veremos más adelante, ya que están vinculadas a la estructura dramática; y por otra parte las hipótesis. La forma de exposición de cada una, narradas en la biblia, desentraña toda una compilación de patrones comunes que inculca la narración del relato.

En suma, una biblia debe justificar la rentabilidad de una idea, conforme a esta proposición, la premisa dramática adquiere cierto rango de norma, y expresada en la biblia, viene a ser como una manifestación de las cualidades que infieren en una idea concreta. De nuevo proponemos el título que desarrolla la idea de la serie de ficción

*Hermanas*, y que es la continuación de la introducción de la misma expuesta anteriormente.

## **NUESTRO PROYECTO: EL PUNTO DE PARTIDA.**

¿Qué sucedería si a un convento de monjas llegaran de pronto nueve niños, de ambos sexos, de diferentes edades e incluso de diferentes razas, nacionalidades y religiones?

Tal es el punto de partida del primer capítulo de nuestra serie. Inmediatamente se nos vienen a la memoria títulos como *Marcelino Pan y Vino*, *Canción de Cuna* o hasta *Sor Citroen*, historias todas ellas que parten de un supuesto más o menos similar.

A pesar del tiempo transcurrido y del inevitable desfase que, como apuntábamos al principio, semejantes historias acusarían para el espectador de hoy, no cabe duda de que se trata de un planteamiento de validez prácticamente universal. Por lo tanto, alguno de los elementos de aquellas historias, convenientemente actualizados, aparecerán en la serie que a continuación proponemos.

Muchos son los peligros que acechan al emprender una tarea de estas características: El propio punto de partida, que aceptamos como premisa de encargo, una “serie de monjas y niños”, tienen un innegable tufillo de antigüedad, y plantea el riesgo de suponer unos sobreentendidos en cuanto a la receptividad del público hacia esos temas que no son vigentes en la actualidad.

El clero ya no ocupa el lugar que ocupaba hace cincuenta, treinta ni veinte años. Hoy la relación de la sociedad con el estamento religioso es muy diferente, no está basada en el respeto casi supersticioso con su contrapartida de resentimiento social hacia una clase privilegiada, sino que oscila entre la indiferencia, el respeto y la franca admiración que algunas acciones, especialmente en el terreno de la ayuda humanitaria, han despertado.

Por todo ello, parece difícil volver a la vieja historia del niño abandonado en el convento.

### **SIN EMBARGO...**

Sin embargo, creemos que es posible abordar esa historia adaptándola a la realidad actual. En efecto, siguen existiendo las monjas, siguen existiendo los niños desvalidos, siguen existiendo la solidaridad y la entrega a los demás. ¿Por qué no va a ser válida una historia así.

Nuestro propósito es contar esa historia.

Facsímil de la páginas 3 de la biblia *Hermanas* (1997).

Tal y como podemos observar, la idea se especifica en una biblia en virtud de su significado global, es decir, la argumentación formalizada del conjunto de sustratos dramáticos que forjan una historia. Por tanto, en el proceso de desarrollar la idea particular de una serie para televisión, se somete a la capacidad que tiene el texto desarrollado para persuadir y aducir el predominio concreto de una idea que delimita una historia. En general, tal y como hemos podido observar con la lectura del facsímil de la biblia escogida, en el desarrollo de la idea, se escoge una argumentación conceptual que evoque la aprobación del receptor-lector. Al fin y al cabo, se trata de apelar a su dimensión comercial y emocional para obtener un beneficio, de ahí su narración poética y retórica en virtud de justificar una amalgama de elementos temáticos en torno a una idea.

d) Detonante.

Si el concepto engloba las reflexiones temáticas que serán dramatizadas y la idea aporta la información suficiente para sugerir la trama; tras la idea, se germina el argumento narrativo que dará pie a la estructura. Por ello, en el concepto se debe especificar además de lo que hemos visto anteriormente, el punto de partida que motiva

el relato seriado, que suele denominarse el detonante<sup>104</sup>, el motivo dramático que incita el interés de la historia. Suele ser encabezado por diversos lemas, tales como *punto de partida, arranque de la serie, inicio de la serie, etc.*; su proceder no es más que exponer conforme al concepto de la serie, el nudo dramático que cause el tránsito que aspira la naturaleza discursiva del relato seriado en televisión. En este tipo de relato, la idea se fuerza al plantear un detonante exclusivo, es formular una premisa dramática abierta.

El detonante se debe a una peripecia dramática que marque el principio de la historia. Su exposición suele ocupar la cuestión central del concepto, es aquella que se narra desde una perspectiva diegética, ofreciendo el motivo por el que la serie parte hacia su desarrollo. En el ámbito de las biblias, el detonante es más un motivo general que una acción específica, entendida como un nudo de acción que arranca una historia concreta, es decir, aquella que compete a cada episodio. De este modo, es habitual que el detonante quede ajeno al desarrollo de la serie. Es decir, se convierte en un mero pretexto dramático para iniciar los diferentes conflictos que predominan en el interés dramático y emocional de la serie.

Su narración en la biblia, origina la estructura dramática del episodio piloto, y constituye una de las cuestiones centrales de las cualidades de una biblia. La exposición del detonante y su entramado en el episodio piloto, determina dos de los elementos que otorgan identidad a una serie de ficción como son el tono y la franquicia; más adelante, resolveremos estas cuestiones. Previamente, expondremos un modelo para ejemplificar el detonante.

---

<sup>104</sup> Término utilizado por Linda Seger: “Con el detonante arranca la acción de la historia. Algo pasa (...) y , desde ese momento, la historia queda definida (...) 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 (1997, p. 41).

## PUNTO DE PARTIDA.

Clara Salgado ha encontrado su vocación y su entorno. La joven zoóloga y su equipo viven sumergidos en su trabajo: la preservación de especies en peligro de extinción en el Parque Natural -una espectacular reserva de flora y fauna africanas junto a la costa española del Mediterráneo.

Su zona de recreo es la cercana playa de la Cala Dorada, un espectacular centro turístico rodeado de campos de golf y lujosos hoteles.

**El mundo idílico de la zoóloga, su equipo y su fauna se derrumba con la llegada del nuevo director, Ricardo Bellavista.**

Ricardo es hijo de Claudio Bellavista, el poderoso presidente del Grupo Bellavista, un enorme conglomerado de empresas. Desgraciadamente, el hijo no ha heredado el talento empresarial de su padre. Ricardo es un soñador, disperso y hedonista, que a pesar de haber llevado a la ruina a varias empresas de la familia se considera un gran talento de los negocios.

Desesperado por la evidente torpeza empresarial de Ricardo, Don Claudio ha decidido deshacerse de él enviándolo a un exilio interno en el que no pueda causar mayores desastres financieros. El Parque Natural es simplemente una pequeña parte de su fundación creada con el fin de reducir la carga impositiva que abrumba a Don Claudio y sus accionistas. Lo único que Don Claudio pide a su hijo es que la reserva no pierda demasiado dinero.

Facsímil de la página 3 de la biblia *Más que animales* (1998).

La lógica de todo relato seriado exige un capítulo piloto confeccionado para exponer un motivo desencadenante. De esta forma, se constituye distintos tipos de detonantes, es por ello que Linda Seger (1997, p. 41) exprese dicho término escogido desde el ámbito de las Ciencias Químicas, en el sentido que “es un elemento que sin

intervenir directamente en una reacción química la acelera o la hace posible”. Quizás, sea el mejor símil para aplicarlo al ámbito de la escritura de una biblia. En el mismo sentido que propone la autora norteamericana, ya que se trata de añadir al concepto, una situación que ejerza de “elemento catalizador.” Así pues, un concepto no está desarrollado si no existe un encabezado que exponga el detonante o la explicación por la cuál debe discurrir una serie.

e) Franquicia.

La franquicia es una síntesis del argumento de la serie que subyace en cada uno de los episodios que la constituye, pertenece al ámbito de lo subjetivo ya que está expuesta de una manera intrínseca. Es lo que perdura continuamente y va implícito en cada capítulo de la serie. En lo formal, la franquicia debe ser redactada en la biblia en virtud del concepto, esto es, resumir en una frase la premisa dramática planteada en la idea. La franquicia no va encabezada por un lema que la presente, pero suele estar detallada en el desarrollo del concepto.

La franquicia se ha desarrollado a lo largo del periodo que nos ocupa, es un término directamente implicado en la dimensión comercial del documento. Se ha de establecer de manera breve y diferencial; ya que aporta los rasgos por lo que se distingue una serie.

A partir de *Médico de familia* se estableció esta noción de matizar el concepto de franquicia para reforzar el reconocimiento por parte del espectador de la serie en cuestión y sobretodo, como técnica de ventas, para cualquier posible reclamo comercial. Estas son algunas de las franquicias más significativas expuestas en sus biblias:

“Un médico de familia intenta restablecer su vida después de la muerte de su mujer”.  
(*Médico de familia*, 1995-1999).

“ En un mismo edificio cohabitan dos instituciones oficiales: policías y sanitarios. Los dos cubren el mismo distrito de la ciudad. Cuando en la calle ocurre algo de

competencia policial, desde allí salen los azules. A veces sólo han de salir los sanitarios. A veces, coinciden en el mismo suceso.” (*Policías, en el corazón de la calle, 2000-2003*).

“Seis personas acuden a terapia de grupo”. (*El grupo, 2000-2001*)

“Un ATS que tuvo que huir de España por ser homosexual regresa a su país” . (*Tío Willy, 1998-1999*).

“Un inspector y un policía investiga una serie de crímenes de personajes relevantes del mundo artístico y social”. (*La virtud del asesino, 1998*).

“Un hombre nulo para los negocios y poco interesado en los animales, es nombrado por su propio padre director de un parque natural donde se siente atraído por una veterinaria.” (*Mediterráneo 1999-2000*).

Como podemos observar su estructura parte del mismo modo de proceder de una *story line* , exceptuando que no se especifica el desenlace, y se relaciona con la premisa ya que propone el punto de partida de un argumento. Su exposición en la biblia no ocupa un apartado específico, aunque se enfatiza en los párrafo mediante un estilo gráfico (subrayado, cursivas o negrita).

f) Tono:

El tono pertenece a la narración subjetiva, y complementa a la franquicia. El tono es el enfoque narrativo que va inherente en cada uno de los elementos que constituye el producto audiovisual. Es el criterio establecido para cohesionar los diferentes elementos expresivos y formales que constituye esta clase de productos, con el fin de homogeneizar el estilo de la narración.

El tono es el enfoque subjetivo de la diégesis. “Es importante que cada jefe de departamento (vestuario, realización, escenografía, etc.) tenga claro cuál es el tono de

la serie, por eso se tiene que especificar en la biblia, hay que saber transmitirlo”<sup>105</sup>. La finalidad última del desarrollo de este término es circunscribir aquello que fundamenta el concepto. Al fin y al cabo, debe materializarse en la puesta en escena de cada una de las tramas que componen los episodios y por ende, la serie en general.

En cuanto a su exposición concreta en la biblia, es de especial relevancia, ya que propone cada uno de los matices para que se perciba la aplicación formal de los principios que componen el género al que se atiene, así como cada una de las cualidades estéticas que determinan su discurso. Por este motivo, el tono, es coyuntural, ya que se define en virtud de un conjunto de circunstancias que proceden al desarrollo de un biblia, principalmente son:

- *Target* o grupo de audiencias.
- Línea editorial de la cadena destinada a su producción, exhibición y distribución.
- Sistema de producción y realización.
- Equipo artístico y técnico.
- Género dramático propuesto.

En la biblia que constituye “*Uno, uno, dos*”<sup>106</sup> se expone un detallado informe de cómo tiene que ser de explícito el tono de la serie, proponemos su modelo redactado ya que otorga además, la función de manual de estilo que define una biblia.

---

<sup>105</sup> Declaraciones de Nacho García Velilla, productor ejecutivo de la serie *Siete vidas*, en el Posgrado de Guión. Universidad Pontificia de Salamanca (2002-2003). Archivos videoteca.

<sup>106</sup> Nombre del proyecto que posteriormente se concretizó en *Hospital Central*, (2000-2012)

## ALGUNOS CONCEPTOS BÁSICOS.

“Uno, uno, dos” es una teleserie dramática que, a través de un estilo visual atractivo y novedoso y de historias cercanas a todos, pretende reflejar la realidad social con rigor y sin sensiblerías. La combinación de elementos clásicos de los dramas médicos, por un lado, y otros elementos de la realidad social, darán como resultado una serie nueva en el panorama televisivo actual.

Las características de la audiencia española, su madurez y la detección de ciertos síntomas de saturación respecto a los programas de ficción nacionales, hacen aconsejable dar un paso más en los tímidos intentos de incorporar teleseries de temáticas distintas a las telecomedias, de reflejar una realidad más acorde con la vida que cada día viven millones de ciudadanos, y que representen valores tan sentidos por todos como la solidaridad y la conmoción que produce el sufrimiento ajeno, la honestidad en el trabajo de algunos colectivos públicos, etc...

En nuestra serie esa realidad se concretará a través de varias tramas autoconclusivas (externas), que confluyen en los servicios de urgencias de atención inmediata (Samur o similar) y en área de urgencias de un hospital urbano.

Nuestros héroes, los personajes de continuidad, no serán superhombres en el manejo de la tecnología y una jerga incomprensible aunque la usen cotidianamente. Serán seres humanos que sabrán sobreponer su responsabilidad y abnegación en la atención de los pacientes, a los problemas, pero también a las alegrías, que configuran sus propias vidas.

Los personajes que representan los dramas externos de “Uno, uno, dos” son gente con vidas nada sencillas, como cada una de las nuestras, porque nuestra serie no será un santuario de tranquilidad sino, más bien, la prolongación de la calle, una calle en la que pululan ciudadanos normales, en la que los milagros no existen y la decisión de los especialistas médicos, que acabarán aliviándoles, trata más bien de limitar los daños y el dolor, de todos los modos inevitables.

Estos personajes, de toda edad, provendrán de diversos entornos sociales desde las capas más populares y humildes que serán las que nos proporcionen los perfiles más habituales, configurando un aspecto esencial de la serie, el de “crónica social”, hasta las clases altas de una sociedad emergentes. Los ricos también lloran, pero, simplemente, son menos.

Nuestra serie el concepto “calle”, tomado en su sentido más amplio, es fundamental, y no sólo por lo que acabamos de exponer, sino también porque la coherencia estilística y de producción de la serie exige que la misma rezume “calle” por los cuatro costados. Esto obliga a un diseño de producción muy ligero y realista, con uso intensivo de nuevos formatos, estilo cuyos ejemplos más cercanos nos han sido proporcionados por algunas de las últimas películas británicas de temática social.

#### **EL MUNDO DE LA SERIE QUE QUEREMOS REPRESENTAR.**

Queremos representar el mundo real sin paliativos. Con toda su crudeza pero también con toda su grandeza. Por ello la mayoría de los casos en “Uno, uno, dos” se basarán en hechos reales y serán escrupulosamente tratados desde el punto de vista médico. Los expertos y asesores, entre los que se encontrarán los propios trabajadores especialistas de Samur y diversos servicios de urgencias de diferentes hospitales, ofrecerán sugerencias, y los guionistas y escritores, trabajarán sobre estas sugerencias. No descartamos, incluso, que algunos de los casos nos sean ofrecidos por particulares, una vez iniciadas las emisiones.

Por ello, nuestra serie reflejará más el dolor moral que el físico, la historia humana que hay detrás de un accidente o un repentino dolor abdominal. Buscamos historias interesantes con un tono realista que puedan desembocar en un servicio de urgencias y/o en una intervención del equipo de Samur.

Las temáticas que tratará la serie serán, por ello, temáticas que nos proporcione el mundo real y que tendrán una derivación o dimensión médica, y no al revés, un catálogo de situaciones médicas sustentadas por una historia humana, y esta distinción, aparentemente baladí, no lo es tanto porque más allá de las apariencias, no nos encontramos ante una serie “de médicos”, sino ante una serie que va más allá.

Facsímil de las páginas 3, 4 y 5 de la biblia *Hospital Central* (1999).

Una vez mencionado cada elemento que constituye el concepto, concluimos el epígrafe señalando los rasgos que constituye esta fase de creación de la biblia:

- En el concepto se cuestiona la necesidad de contar una historia y a quién le puede interesar.
- Se enuncia la idea mediante una premisa dramática elaborada para ser contada en cada uno de los capítulos que constituye la serie.
- Se especifica el detonante, peripecia dramática que motiva el arranque de la historia.
- Se acuerda la franquicia, la premisa temática y el enfoque para desarrollarla, es decir, el tono.

Este apartado se desarrolla para establecer los principios esenciales de una serie de ficción: el tema, la trama y su discurso narrativo. En el ámbito de la narración y

a efecto objetivo se establece las pautas a desarrollar en la trama: la idea y el detonante. Por otro lado, en el ámbito de lo subjetivo, lo anterior se completa con la franquicia y el tono.

### **5.3. Conflicto: una dialéctica entre espacios y personajes.**

Una vez desarrollado el concepto, se continúa en la redacción de la biblia con los planteamientos de argumentos a desarrollar. Las premisas que suceden en este ámbito están orientadas a establecer los conflictos, esto es, a diseñar los objetivos que tienen que perseguir los protagonistas.

El conflicto es “el enfrentamiento entre fuerzas y personajes a través del cual la acción se organiza y se va desarrollando hasta el final” (Comparato, 1993, p. 71). El conflicto se plantea con el detonante y afecta a la franquicia de la serie. Al ser generalmente historias guiadas por los personajes, la historia que acontece en las series de ficción acaban siendo siempre una historia interior de los protagonistas, cuyo conflicto exige un modelo convencional. Son tramas que conduce las historias interiores de los personajes, que se desarrollan del planteamiento al clímax, poniendo de manifiesto el concepto de la serie en cuestión.

La biblia como documento generador debe enunciar cada uno de los conflictos que hace avanzar el relato; un relato que tal y como hemos visto no está sujeto a una clausura específica, prevista o planeada que requiera una estructura dramática concomitante. A lo largo de nuestro estudio hemos planteado el género de la dramedia como bisagra entre dos géneros dramáticos. En este sentido, este género emergente, trata de reflejar una cualidad acaecida en el seno de la liberación del sector televisivo, es decir, representa como ningún otro género televisivo, la estrategia llevada a cabo por las nuevas cadenas en su confección de todo tipo de productos televisivos, al menos en el periodo donde se inicio tal proceso. En conjunto, representa una cierta audacia fundamentada en una actitud conservadora. De este modo, es factible, entender que el drama sea el género escogido para conservar el interés dramático que permita a la comedia sostener la trama en el transcurso del tiempo. De este modo, del drama surge el conflicto y los personajes, que tal y como entiende Eugenio Trías (1984), es

finalmente “mediado y re-mediado” posiblemente, congeniado por la comedia; de esta forma es plausible el discurso televisivo llevado a cabo en este tipo de relato seriado.

Así pues, los conflictos que se redactan, parten del detonante que inicia el relato que llevarán a cabo los personajes de la serie en cuestión. Los conflictos suelen ser trazado a grandes rasgos, si se nos permite la expresión, no están diseñado a entramar un *saber conceptual* al modo que indica Trías (1984), sino que aportan la esencia del drama de forma subsidiaria, para reforzar la estructura dramática de una serie de ficción. Desde esta perspectiva, los conflictos caben ser señalados en virtud de dos ámbitos fundamentalmente, personales y profesionales. Su planteamiento radica en enunciar una situación verosímil para diseñar un acontecimiento que provoque una decisión por parte de los personajes implicados. De este modo, el planteamiento de la situación debe quedar expuesto de manera detallada en la biblia, generalmente en el apartado que expone el concepto, para posteriormente, desentrañar todos los elementos argumentales pertinentes para corporeizar el conflicto o los conflictos planteados.

De nuevo, hemos de incidir en la función genealógica que cumple una biblia, ya que desde esta esfera, es posible comprender que las exposiciones de los conflictos que se redactan en una biblia se erigen como una suerte de obertura que encamine el interés dramático y emocional de los personajes a la vez que suscite otras situaciones generadoras de conflictos internos. Así pues, los conflictos marcados en una biblia traza la dialéctica de los espacios y las personas que dan lugar al entramado en una serie de ficción.

Los espacios deben constituirse como aquellos lugares propicios para generar todo tipo de conflictos, en este sentido deben poseer una condición, o cualidad que lo distinga, por ello, tal y como veremos más adelante, forman parte fundamental en el apartado que debe configurar una biblia.

En la misma dinámica, los personajes, se configuran a partir de condiciones dramáticas pertinentes para establecer las tres grandes esferas del conflicto que como define Díez:

El comportamiento humano está orientado hacia los demás (dimensión social), pero con una significación subjetiva (dimensión psicológica) y con una repercusión ambiental (dimensión biológica). La realidad social es una situación en la que intervienen factores internos (factores psicológicos y sociobiológicos) y factores externos (factores antropológicos-culturales y ecológicos). El hombre, en otras palabras, forma parte de la naturaleza, es un ser único y es un ser cultural. Las diferencias en la personalidad se deben a la combinación de estos tres factores: la vida en grupos sociales heterogéneos, la constitución individual y las influencias del medio externo (por ejemplo, los ciclos de la naturaleza) (2003, p. 237).

Estas esferas constituye el principio por el cual se rige la estrategia dramática en su arte de plantear conflictos para sustentar la macroestructura de una serie de televisión, estrategias creadas y diseñadas en cada una de sus biblias; que en el periodo que se iniciaron marcaron las pautas posteriores que evocaría un paradigma en el desarrollo en la creación de una serie de ficción. Como no podía ser de otra manera, proponemos la exposición de los conflictos planteados en la biblia de *Médico de familia*.

## **CONFLICTOS.**

Hay tres grandes líneas de conflictos que afectan al personaje protagonista. La primera se centra en su actividad amorosa. Después de una vida matrimonial feliz, debe rehacer su vida sentimental aunque ése es un empeño propiciado (o dificultado) sobre todo por quienes lo rodean. Él tiene todavía una serie de prevenciones a la hora de relacionarse con otras mujeres.

El segundo punto de conflicto está relacionado con su situación económica y laboral. Cuando vivía su mujer, disponía de dos sueldos. Gracias a eso se metieron en la aventura de la compra del chalet. Lo hicieron animados por los suegros del protagonista que viven en la misma urbanización. Ahora, él pasa de vez en cuando algún apuro para pagar la hipoteca y sacar adelante la familia. Por otra parte, su trabajo en la consulta médica da pie a una línea paralela de tramas de contenido social y humano.

La tercera fuente de conflicto se encuentra en su relación con los diferentes miembros del grupo familiar: padre, suegros, hijos, etc. Con cada uno de ellos se establece un comportamiento determinado en función de sus diferencias en aspecto como la edad, la cultura, la ideología, la personalidad...

Facsímil de la página 8 de la biblia *Médico de familia* (1994).

#### **5.4. Las acciones dramáticas: tramas y estructuras.**

Así como en el concepto se intercalan las intenciones subjetivas (temática, reflexiones ideológicas y motivos de ventas del producto audiovisual); con las intenciones objetivas (estructura narrativa del relato, idea argumental y detonante) surge este epígrafe, más comprometido y concerniente con el ámbito de la escritura dramática. Estamos pues en uno de los ejes fundamentales de toda narración: la estructura argumental que compone la trama.

En virtud de lo mencionado y con las muestras pertinentes para nuestro estudio, señalaremos cómo recoge la biblia este asunto. Hemos optado por nombrar así este epígrafe con la intención de analizar todos los asuntos referentes al argumento. De nuevo hemos de incidir en la heterogeneidad formal que padece la redacción de este documento, no existe unas normas concretas que determinen la redacción, cada productora presenta su modelo y sumario de biblia, en tanto que los estilos depende de

la productora que redacte este documento. Este asunto nos parece un fiel reflejo, marchamo de una serie de ficción y del proceso que compete a su creación.

Al ser la biblia un documento de estilo, su estrategia formal, esto es, las pautas que se redactan y sobre las cuales se determinará el sistema narrativo de la serie en cuestión, han de estar encauzada hacia la propia entidad de su relato y por tanto de su discurso. Así pues, en este epígrafe, se debe especificar todos los aspectos que definen una biblia en virtud de la estructura argumental, y por tanto son declaraciones de principios en torno a las intenciones objetivas del autor-es de una biblia; y por extensión, concierne al ámbito de lo poético.

En cualquier historia acontecen unos protagonistas cuyos objetivos por conseguir algo, son dramatizados. Es obvio que estamos señalando el principio dinámico que mueve una historia, que la materializa: un protagonista, un objetivo y unas acciones encaminadas a conseguirlo. En la primera parte de nuestro estudio, determinamos la naturaleza del relato que estamos describiendo y por el cual analizamos nuestro sujeto. En su momento señalamos que la historia que se desarrolla en este tipo de relato es lo que se denomina *character-driven*, que no es otra cosa que narrar historias fundamentadas en relaciones personales. Esto es lo que denomina Ronald Tobías (1999) tramas mentales<sup>107</sup>. A partir de esta premisa señalaremos las tramas que acontecen en las historias desarrolladas por este tipo de producto audiovisual. Estas tramas suelen denominarse, tramas generales, tramas en continuidad o tramas horizontales y tramas autoconclusivas; en definitivas no son más que patrones narrativos que se establecen para desarrollar el tipo de historia acorde con el medio que las emite, y su denominación entraña cierta metáfora con lo que representa.

Las premisas comerciales que originan las series de ficción, suponen un paradigma para la idea argumental, el modelo siempre es el mismo: plantear una historia moldeable que dé forma al amplio recorrido de una serie. Esa historia debe ser lo suficientemente reconocible y universal.

---

<sup>107</sup> Este tipo de tramas se diseñan en virtud de las relaciones entre los personaje, “ la trama mental versa sobre las ideas. Los personajes siempre se dedican a buscar algún tipo de significado” .

El objetivo a la hora de diseñar las tramas generales para esta clase de producto, es establecer un vínculo común entre el espectador y su entorno más inmediato, al menos fue el movimiento imperante en el diseño de este tipo de serie en aquel periodo de su inicio. Por ello se diseñan tramas que imiten esa realidad, que evoquen ciertos estados contiguos entre el telespectador y aquello que se representa en sus televisores. Se produce una dramatización de la realidad, y todo comienza en la escritura de la biblia, donde se diseñan estructuras argumentales que presenten las vivencias de unos personajes sobre unos principios éticos y estéticos que participan en la calificación de un universo diegético verosímil.

Como ya mencionamos anteriormente los argumentos se diseñan atendiendo a los principios de lógica estructural e interés dramático (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 52) “Crear una historia consiste en establecer un conflicto que se complica a medida que la historia se desarrolla en tramas, relaciones entre personajes y arcos de transformación (historias interiores de los personajes)”. Estos principios, que en la narrativa cinematográfica solidifican plenamente la narración sobre la base de una estrategia dramática básica (planteamiento-nudo y desenlace), en la narrativa televisiva interactúan con el contexto propio del medio, por lo tanto comprende manejar y aunar un conjunto de circunstancias correlativas con su discurso.

En efecto, las complicaciones, las barreras<sup>108</sup> que debe superar la narración son innumerables. Nos referimos tanto a las propias que afectan a la narración y a las ajenas a tal narración, las que afectan a la producción. En este punto, es fundamental señalar que la biblia se diseña para un público objetivo perfectamente localizado y agrupado, de ahí a que se especifique y se defina en el apartado del concepto, el *target*. Las tramas se argumenta en virtud de las historias que el espectador pueda reconocer y de este modo, establezca un acuerdo tácito que le vincule en favor de cada emisión. Por ello se plantean premisas cuyos objetivos determinen las exigencias de

---

<sup>108</sup> Las barreras en el ámbito de lo poético, son las dificultades que deben superar los protagonistas de una historias. Sánchez-Escalonilla (2001, p. 94) distingue entre conrstraintenciones (dificultades que un antagonista introduce en la acción de un protagonistas) y obstáculos ( dificultades accidentales e involuntarias que el protagonista encuentra en su camino.) Son recursos dramáticos utilizados para mostrar al protagonista y su objetivo se culmina con el clímax.

una industria y sus consumidores. Antes estos rasgos tan determinante, la transformación de los tres grandes conflictos<sup>109</sup> en tramas maestras apenas sufren variación. Es una semejanza que permite contar una y otra vez historias universales y reconocibles por todos.

El punto de partida para descomponer el significado que implica este apartado no es otro que aquel que atañe al discurso narrativo, a la transmisión una historia que se materializa mediante un entramado específico para este tipo de relato. Tal y como hemos visto, cada medio de expresión narrativo tiene su propio entramado, en el caso que nos ocupa, este modo se ha de componer en virtud de su cualidad, es decir, se ha de constituir sobre la base de un documento primordial y necesario para conexionar cada uno de los capítulos o episodios que funcionan como unidad mínima que da sentido a un relato seriado, volvemos a referirnos al concepto de macroestructura y microestructura dramática. Así pues, es pertinente establecer una tipología de estructura dramática que dé orden y sentido al relato, así como su genealogía en el documento que las enuncia.

En primer lugar, a lo largo de este estudio hemos considerado los rasgos esenciales que comparte el concepto de trama en el ámbito de la escritura dramática, en este punto, es necesario cualificar qué modelo se ajusta al canon narrativo que impera en este tipo de relato. Como vimos anteriormente, tanto Alonso de Santos (§. 4.2.) como Sánchez-Escalonilla (§.5.1.) aludían a su exposición del concepto de trama en virtud de la dramaturgia escénica y la cinematográfica; la materialización de un pensamiento, idea o proceso imaginativo y su transposición en un documento como es la biblia, un documento que nos remite obviamente a la dramaturgia televisiva, implica una serie de matices que han de exponerse.

Una biblia establece cada uno de los elementos narrativos antes de su transformación por medio del propio discurso televisivo en el relato; esto es, antes de realizar cada uno de ellos sus pertinentes funciones, sin presentar ningún tipo de orden

---

<sup>109</sup> Hace alusión a los conflictos que se establecen entre el protagonista y su entorno; el protagonista con otro individuo y el protagonista con él mismo. también directamente relacionado con las tres esferas de las que mencionábamos al final del epígrafe anterior.

o disposición, sin arreglo a un esquema que dé significado a una estructura. Por este motivo, crear una trama es aplicar cada uno de los apartados que se exponen en una biblia mediante una estructura dramática para alcanzar el propósito establecido: la biblia como texto matriz, creativo y funcional de temas, en el sentido utilizado por Sánchez-Escalonilla, que configura y sustenta el relato seriado; mediante su entramado.

El enfoque que debemos aplicar a la hora de establecer una tipología propia de tramas en el ámbito que nos compete, no es otro que desentramar para manifestar cada una de las cualidades que se atribuye este tipo de relato en virtud de su narración; y para ello, distinguimos nuestro objeto de estudio como una fuente que nos transmite una información reveladora referente a los elementos que han tenido lugar en las tramas que configura el actual sistema narrativo; Robert Mckee alude a una brillante analogía que bien puede dilucidar el desarrollo de este epígrafe, e incluso, al desarrollo de nuestro estudio:

Una historia bellamente narrada es una unidad sinfónica en la que la estructura, el entorno, el personaje, el género y la idea se funden sin costuras. Para encontrar su armonía, el escritor debe estudiar los elementos de la historia como si fueran instrumentos de una orquesta, primero por separado y después como los componentes del concierto, (2001, p. 39).

Así pues, el concepto de trama se entiende como la enunciación de cada elemento que lo constituye, es decir, una biblia establece las relaciones y funciones orgánicas preexistente a su estructura dramática. Las tramas se caracterizan en virtud del tipo de elemento predominante atendiendo al concepto -con todos los elementos que éste predica (§.4.2.)-, a los personajes y sus ámbitos (espacios) descritos en una biblia. Por otra parte, las tramas son denominadas en función del tiempo objetivo que determina la estructura del relato.

En primer lugar, abordaremos este asunto desde la perspectiva que implica el concepto de una serie. Se trata de nombrar tramas en función de una interpretación en virtud de su estructura profunda, es decir, aquello que subyace tras los elementos narrativos que han formado parte de ella, con todas sus funciones expuestas al servicio del relato. Al fin y al cabo, es plantear las reflexiones ideológicas mediante patrones

narrativos. Estos patrones, son los que a partir de estos autores, denominan un tipo de trama,<sup>110</sup> con una serie de connotaciones que las hacen perceptibles e inteligibles. Cabe destacar que en las series de televisión, la historia viene determinada por la capacidad que tiene su creador para urdir una cuantía de temas y tramas proporcional a la rentabilidad exigida por el mercado donde este producto cultural se desenvuelve; en consonancia, se apela también a la capacidad inventiva, que debe ejercer su idoneidad para encontrar su armonía, proporcionando a la historia su cometido.

En relación a lo mencionado, hemos optado por establecer una tipología de tramas en virtud de su función compositiva aparente y no interna. Nos referimos a sopesar el valor que puede ofrecer como referente nominal una biblia, hipótesis a la que nos hemos atenido para designar otros conceptos tales como nuevos géneros u otros elementos emergente y expresado por los profesionales de este sector en la redacción de una biblia.

En suma, podemos establecer una tipología de las tramas que conforman el relato seriado. Un asunto que puede crear ciertas confusiones, sin duda, es el que afecta a la nominación. Por ello, hemos considerado que establecer una tipología en relación a la estructura profunda de una trama, es un asunto que ha sido abordado por otros autores de más relevancia en el ámbito académico, y sería pues una tarea por nuestra parte de interpretación en detrimento de su definición.

Sobre este asunto hay estudios pormenorizados que recogen una tipología atendiendo a constantes temáticas y estructurales; cabe destacar los autores Jordi Balló y Xavier Pérez, con dos de sus obras más representativas, una que repercute al ámbito cinematográfico, *La semilla inmortal* (1997), y la segunda, que nos concierne por su propia aplicación, afecta al ámbito de la ficción serial<sup>111</sup>: *Yo ya he estado aquí, ficciones de la repetición* (2005). De igual modo Ronald Tobias en su obra *El guión y la trama*,

---

<sup>110</sup> No sólo estos autores son los que han tratado este tema, en cada tratado que abarque el tema de la trama y los argumentos, se propone una nueva tipología a fin especificar un tipo de nominación. Cabe citar, para corroborar esta nota, los estudios George Polti (2000) o Rudyard Kipling (1998).

<sup>111</sup> Nos referimos a la ficción que evoca cualquiera de sus medios de expresión (cine, televisión, cómic, radio, internet, etc.).

*fundamentos de la escritura dramática audiovisual (1999)*, recoge veinte tipos de tramas narrativas y dramáticas genéricas.

Exponemos una tabla con dicha tipología para una posterior unificación de criterios que afectan al ámbito argumental de la trama, y si nos hemos referidos a este ámbito, es para especificar que, esta tipología confiere una singularidad fundamental a la hora de contemplar las cualidades narrativas que puede albergar una trama, que en el ámbito que nos compete, una trama es denominada por los distintos profesionales en sus biblias como el sustento de un argumento. Así pues veamos aquello que permanece y que proporciona cierta entidad a este tipo de relato.

Ronald Tobías	Jordi Balló & Xavier Pérez.	
El guión y la trama.	Semilla inmortal.	Yo ya he estado aquí.
1. Búsqueda.	1. Jason y los argonautas Búsqueda del tesoro.	1. Un mundo estable y feliz.
2. Aventura.	2. Ulises. La odisea y el regreso a la patria.	2. La geografía invariable.
3. Persecución.	3. Eneas. La fundación de la patria.	3. El ciclo del amor.
4. Rescate.	4. El Mesías. Intruso benefactor.	4. Los grandes tabúes familiares.
5. Huida.	5. El maligno. Intruso destructor.	5. La crisis de identidad.
6. Venganza.	6. Orestes. La venganza.	6. La muerte conjurada.
7. El Enigma.	7. Antígona. El mártir y el tirano.	7. Internos autodestructivos.
8. Rivalidad.	8. Liudiov Andreievna en El jardín de los cerezos. Lo viejo y lo nuevo.	8. El tiempo pasa.
9. El desvalido.	9. Puck en el Sueño de una noche de verano. El amor voluble.	9. La vida errática.
10. Tentación.	10. La bella y la bestia. Amor redentor.	10. La tentación del infinito.

Ronald Tobías	Jordi Balló & Xavier Pérez.	
El guión y la trama.	Semilla inmortal.	Yo ya he estado aquí.
11. Metamorfosis.	11. Romeo y Julieta. Amor prohibido.	11. El regreso a los panteones.
12. Transformación.	12. Madame Bovary La mujer adúltera.	
13. Maduración.	13. Don Juan. El seductor infatigable.	
14. Rescate.	14. La cenicienta. La ascensión por el amor.	
15. Amor prohibido.	15. Macbeth. El ansia de poder.	
16. Sacrificio.	16. Fausto. El pacto con el demonio.	
17. Descubrimiento.	17. El Dr. Jekyll y Mr. Hyde. El ser desdoblado.	
18. El precio del exceso.	18. Edipo. El conocimiento de sí mismo.	
19. Ascenso.	19. K. en EL castillo. El laberinto.	
20. Caída.	20. Prometeo y Pigmalión. La creación de la vida artificial.	
	21. Orfeo. El descenso a los infiernos.	

Tabla de elaboración propia a partir de las obras citadas.

Si hemos expuesto esta tabla, es para corroborar una serie de patrones narrativos que nos conduce o nos orienta al entendimiento de las estructuras profundas que podemos hallar en una trama. Son patrones establecidos para encauzar las diferentes tramas que conforma el relato seriado, se adaptan y se desarrollan conforme a unas series de pautas que son prefijadas en la biblia; es decir, en una biblia encontramos un tipo de trama general que pueda albergar cada una de las tramas maestras que hemos expuesto anteriormente, así como sucesivas derivaciones que puedan resultar. De este modo, podemos hablar de, fundamentalmente dos tipos de tramas, la que subyace de un entorno institucional, y que genera conflictos entre individuos que interaccionan en el conjunto de circunstancias que el propio ámbito alberga, y las tramas personales, llevada a cabo en el ámbito privado y doméstico del individuo. Se denominan habitualmente como tramas profesionales y tramas personales<sup>112</sup>.

Hemos expresado de esta forma tan genérica con la intención de abordar la siguiente cuestión, la denominación de las tramas en virtud de su propia estructura dramática, que fija, además de una estructura profunda ( que denomina las tipologías mencionadas anteriormente), una estructura superficial<sup>113</sup>, que deben su denominación al propio pragmatismo del modelo discursivo, que como todo discurso narrativo implica una forma de contar.

---

<sup>112</sup> De nuevos hemos de aclarar que dichos términos no responde una convención tácita entre los distintos profesionales y departamento que los compete. Sí existe una relación evidente en la terminología estimada para nombrar tramas que de una u otra manera siempre evocan el ámbito donde éstas se desarrollan. Tramas médicas, tramas periodísticas, tramas policiales, etc. no es sin más que especificar lo expuesto anteriormente.

<sup>113</sup> Estos términos nos remite a la definición que Alonso de Santos (1998, p. 101) menciona en su estudio de la estructura dramática: "La estructura teatral no es una mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje) (...) Partiendo del modelo clásico podemos definir la estructura dramática como una serie de sucesos relacionados con arreglo a una lógica y necesidad determinada (trama), que unos seres (personajes) viven en un lugar (espacio teatral), y un tiempo (con urgencia dramática), que va a dar un sentido específico a todos los diversos elementos que intervienen en ella."

Sobre esta premisa, podemos mencionar los tres tipos de tramas que implica este tipo de narración: una trama general, una trama horizontal<sup>114</sup> o de continuidad y una trama autoconclusiva.

Es pertinente indicar que dicha nominación es consecuente con una de las hipótesis planteadas en este estudio, aquella que establece el documento estudiado como un texto enunciativo y prontuario que contribuye de manera notoria al conocimiento y práctica del sistema narrativo. Un asunto que hemos ido corroborando en el transcurso de este trabajo de investigación, ya que como todo proceso empleado para justificar los datos que estamos considerando en nuestro objeto de estudio, la observación y lectura comprensiva de estos documentos, nos han inducido a establecer una calificación en virtud de los términos utilizados por los propios profesionales del medio, y sobretodo en el ámbito donde se especifica. Así podemos constatar un fundamento coherente con el propósito de este trabajo.

De esta manera entendemos que los tres tipos de trama denominados, atiende a dos cualidades que delimitan su definición, por una parte el mismo concepto de trama, que tal y como hemos ido abordando, aguarda una serie de connotaciones que hacen posible la esencia de este tipo de relato, en similitud al concepto aristotélico de trama; y el concepto de estructura dramática, inexorable a la forma que hace reconocible aquello a lo que hemos nombrado como esencia.

Por otra parte, no hemos efectuado otra cosa que, corroborar cada una de las partes mencionadas en el segundo capítulo del presente estudio, para poder determinar el concepto trama y entramado que en una biblia se expone y comunica a partir de la narración de cada uno de los preceptos ya integrado en la historia pero no en el relato.

---

<sup>114</sup> Otros profesionales del medio lo refieren como tramas horizontales. Es una designación derivada del método de trabajo escogido para representarla que suelen ser en cuadros dibujados en la biblia o en cartulinas de colores expuestas en el lugar de trabajo. De igual manera se refiere a la disposición geométrica que toma como analogía. Por este motivo, el término más conveniente desde nuestro punto de vista sería el de tramas en continuidad. De hecho sería más exacto esa terminología, ya la continuidad en su concepción más genérica puede establecerse según los criterios de producción. Puede haber una trama de continuidad llevada a cabo por 3 capítulos, o por toda una temporada. De igual modo, dicha continuidad no establece una pauta en cuanto al orden, una trama de continuidad puede ser desarrollada por capítulos no sucesivos.

Reiteramos la intención de mostrar un apartado de una biblia para contribuir de forma manifiesta con el objeto señalado en este epígrafe. Bajo el lema de “formatos de los capítulos”<sup>115</sup> se recoge a modo de información la estructura dramática de la serie, que este caso es *Hermanas* (1997).

#### **FORMATO DE LOS CAPÍTULOOS.**

El formato de la serie sería el de capítulos independientes unidos por algunas líneas de continuidad, referidas a la evolución de los personajes y los problemas de la Comunidad para sobrevivir. La duración sería de una hora comercial, en la que se abordarían una trama principal autoconclusiva, una o dos tramas secundarias igualmente autoconclusivas y se avanzaría un paso en la trama o tramas de continuidad, que quedarían siempre de fondo hasta llegar a un punto climático en torno al fin de la primera serie (capítulo 13), donde esas historias, que se han ido incubando, pasarían probablemente a primer plano, para llegar a un clímax de fin de temporada.

---

<sup>115</sup> Tal y como hemos ido viendo, cada lema obedece a un criterio de selección acorde con la línea editorial y sobretodo con desiciones nominativas propias y consecuente con el tipo de serie que se presenta en su biblia. El lema, o epígrafe que aborda las tramas de la serie en cuestión, suele presentarse como “estructura narrativa”; esa es su forma más habitual que se inició en la escritura de las primeras biblias aparecidas en nuestra industria televisiva, *Médico de familia* (1994), *Colegio Mayor 2* (1995) o *Periodistas* (1996).

### **...PARA FINALIZAR.**

Como hemos visto, las historias que darían lugar a las diferentes tramas de la serie tendrían muy diversas procedencias y vendrían dadas por las características de los personajes y su forma de enfrentarse a la vida. El hecho de haberles asignado vidas cotidianas muy diferentes nos permite abordar anécdotas de distintos colores y tonos, en entornos muy variados y que abarcan personajes de diferentes extractos y edades, con el fin de permitir la identificación de amplios sectores del público. Una apuesta en principio difícil pero que creemos estar en condiciones de aceptar.

Y una última e importantísima advertencia: a pesar del tratamiento humorístico y de la abundancia de precedentes, en ningún momento se pretende incurrir en la irreverencia o la burla de las creencias religiosas de la mayoría de la sociedad española. Los temas religiosos estarán tratados, si procede abordarlos, con sencillez y respeto, sin más licencia que la derivada de una elemental tolerancia que creemos está en el ánimo de los espectadores.

Por otra parte, y antes de abordar la escritura de los guiones, se mantendrán reuniones con personas pertenecientes a órdenes religiosas para diseñar de forma coherente y creíble una Congregación que tenga, a la vez, posibilidades dramáticas y permita una libertad a la hora de inventar historias y argumentos y una cierta correspondencia con la realidad.

Facsímil de la páginas 37-39 de la biblia *Hermanas* (1997).

Los términos expuesto en este facsímil nos induce a establecer una tipología de tramas que tras lo mencionado quedaría de la siguiente manera:

a) Trama general de la serie.

Es el proceso que dinamiza y guía la historia principal, aquella que implica la franquicia de una serie. Su patrón narrativo se basa en una articulación de tramas jerarquizadas y constituida en un orden y un tiempo determinado por la propia realidad del medio que la transmite. La trama general tiene como principal rasgo revelar mediante su estructura dramática el concepto expuesto en la biblia. Así pues, su estructura superficial viene delimitada por la disposición y el orden que componen cada uno de los capítulos que constituye la temporada. Su estructura profunda obedece a un tipo de paradigma que ha sido configurado previamente en su biblia. Es la trama que desarrolla los motivos aludidos en el concepto, personaje, espacio y otras cuestiones detallada en la biblia.

De todos ellos, las tramas generales tienen su quehacer en revelar el conflicto caracterizado para este tipo de relato, un relato fraguado en una premisa dramática formulada y diseñada en virtud de su utilidad comercial, por tanto su lógica estructural e interés dramático deben ser considerado con arreglo a entamar un relato que perdure en un tiempo material de la propia historia que dé sentido a su eficacia y rentabilidad.

Sobre ello, podemos afirmar que este tipo de trama es inherente a la funcionalidad de una biblia y por tanto es inherente a la propia naturaleza discursiva que transmite una historia en este ámbito. El principio estructural propio de este tipo de relato, aúna a partir de su estructura compleja, -en el sentido que se compone de múltiples tramas-, los dos ámbitos presente en una narración de esta índole, el ámbito mediático (con sus normas y sus propiedades discursivas) y el ámbito poético (con sus normas y libertad). Y por su quehacer, en última instancia se desarrolla a la asunción del medio y por tanto asume de forma dispersa el ámbito poético.

Otro de los rasgos que constituye este tipo de trama, es su percepción por parte del espectador, ya que tal y como hemos desarrollado a lo largo del capítulo 3 de nuestro estudio, excede al tiempo distinguido en un relato audiovisual. La cualidad temporal que propicia una trama general está sujeta a un contexto conformado por circunstancias dispares, que determinan una trama que puede albergar desde 12 años, *Hospital Central (2000-2012)*, hasta 3 meses, *Mamá quiere ser artista (1997)*. Asunto que compete a su inferencia por parte del espectador, por este motivo, el discurso de este tipo de relato es subsidiario de la historia. En este sentido, el cómo se cuenta prevalece y perdura en la conciencia del espectador en deferencia del qué. Es decir, la trama general queda relegada y a penas trasciende, no así las tramas que la sustentan. De este modo adquiere cierto rango de trascendencia el siguiente tipo de trama, las tramas horizontales o en continuidad.

b) Trama horizontal o de continuidad.

Se componen mediante el planteamiento de cada conflicto planteado en su respectiva biblia, son conflictos causales que guían cada una de las temporadas que posee una serie, con opción a ser continuada en la siguiente. De aquí surgen las tramas horizontales denominadas así por su diseño en el mapa de tramas (más adelante entraremos en su definición) que como hemos indicados suelen ser tramas de continuidad, designada de tal manera por su función esquemática procesal, es decir, se constituyen sobre “una búsqueda de motivaciones adecuadas y relaciones de causalidad , tiempo y espacio” (Bordwell,1996, p. 49).

En estas tramas comienza a establecerse una relación más directa con el ámbito poético, ya que son guías fundamentadas en el sentido de la historia; cada una de las tramas de continuidad que sustentan la trama general, están confeccionada hacia el sentido vital del relato, y por tanto, son referente de la historia. Afectan a la totalidad de la obra. Son tramas determinadas por su propia especificidad, reguladoras y orgánicas de la totalidad del relato.

A diferencia del tipo de trama anterior, no están justificada en virtud propio medio de transmisión, el ámbito mediático, aunque de alguna manera se debe a su contexto. Por tanto, representa un patrón narrativo y unos lugares comunes, que bien pudieran ser inspirados o guiados por la tabla elaborada a partir de los autores Tobias (1999), Balló y Pérez (1997). Son tramas que desempeña una cierta actividad aglomerante, ya que desempeñan la función de unir cada una de las tramas que componen una temporada y por definición, un episodio, para fundamentar una historia propia y específica.

En el apartado de la biblia donde se diseña y plantea los elementos propios de la acción dramática, se repiten los mismos principios, se acuerdan conflictos arquetípicos, son argumentos que recurren a motivos establecidos y reconocidos por una audiencia que identifica y codifica estas líneas argumentales, asegurando parte del éxito de la serie. Así se establecen las tres tramas de continuidad más recurrentes. Por otra parte, hemos de incidir en el objeto que tiene nuestra denominación, expuesta y referida en una tipología de estructura superficial, que maneja términos derivado del propio glosario profesional. En definitiva, podemos establecer un tipo de trama horizontal o continuidad que presentan una serie de rasgos propios en las series de ficción que nos ocupa. El tipo de trama en continuidad más recurrente son las siguientes:

- Trama familiar.

La familia es el entorno más reiterado en esta clase de narraciones; la trama familiar se organiza en función de los protagonista y sus conflictos familiares. Generalmente los objetivos perseguidos están diseñado en virtud del detonante y la franquicia de la serie en cuestión. Es una trama de personajes, se examina los valores, las motivaciones y necesidades del protagonista. El conflicto ha de ser interior aunque tenga manifestaciones externas en la acción; lo que conlleva una implicación, una relación causa-efecto que sustenta la temporada.

La trama funciona a medida que superan dificultades, éstas pueden ser según Sánchez-Escalonilla (2001): accidentales (predominan las acciones) y conraintenciones (predomina los personajes). Sus decisiones para superar estas dificultades

determinarán sus acciones dramáticas que atañen a sus conflictos personales. El clímax afecta a la estabilidad de la familia. El lugar común coincide con el hábitat familiar.

El ejemplo de *Médico de familia* es un modelo básico. El detonante propone las expectativas que cuestiona la serie: ¿será capaz Nacho de sacar su familia adelante tras el reciente fallecimiento de su esposa? Esta premisa se plantea narrativamente con el detonante (la llegada de la familia a su nueva casa) y se desarrolla mediante la franquicia (Nacho es un viudo que debe sacar adelante su familia) ampliamente a lo largo de toda la serie, de cada una de las temporadas. Las tramas que motiva este desarrollo están sujetas a acontecimientos y sucesos que implica siempre un nuevo conflicto, cuyo desenlace refuerza y compone la estructura de la trama general .

- Tramas profesionales.

Este tipo de tramas se diseñan en virtud del espacio profesional que afecta a los protagonista. Es una trama de acción complementada siempre por tramas interiores. Generalmente en su biblia, no se diseña un detonante ya que éste se dispersa en la franquicia, en lo subjetivo. En efecto, las premisas se plantea en función de lugares comunes o instituciones; comisarías, hospitales, bares, etc. y las finalidades que éstos asumen. Las dificultades se deben a los obstáculos profesionales, complementándose la narración con las contraintenciones que afectan a sus protagonistas.

A diferencia del tipo de trama anterior , el conflicto viene dado por fuerzas antagónicas generadas en las instituciones que implican una acción orientada a suscitar todo interés dramático y emocional por parte de los personajes existente en la historia. Es decir el conflicto dramático viene marcado por las acciones exteriores al ámbito privado del personaje.

Su composición obedece a líneas de acciones que son desarrolladas por la interacción de los distintos sucesos que transcurre en un lugar, espacio concreto, e implica una series de cuestiones dramáticas sujetas a la determinación que los personajes desarrollan en un tiempo concreto. Existe un motivo dominante que

determina siempre este tipo de trama, el espacio gravita en las relaciones que se establecen entre todos los personajes integrantes de la historia.

- *Trama de relación sentimental* <sup>116</sup>(tensión sexual no resuelta).

Es la trama que desarrolla el conflicto más habitual en el relato seriado en televisión, propone una guía narrativa de gran utilidad para corresponder al concepto de serie de largo recorrido.

El objetivo se debe plantear en el episodio piloto y se destina a formular una expectativa orientada a la fidelidad de la audiencia. Una expectativa que basa su quehacer en una latente relación entre dos personajes. Se constituye sobre la base del reconocimiento del público que encuentra en este tipo historia un lugar común. Suele venir determinada por relaciones íntimas que comienzan y se estructuran a lo largo de la serie, son las que obedece al patrón narrativo clásico de tramas de amor (Tobias, 1999) en todas sus vertientes.

Su resolución suele determinar el clímax de una serie y en el caso (cada vez más habitual) que no corresponda, coincide con el final de una temporada. Es el complemento más recurrente a las demás tramas generales. Las dificultades suelen desarrollarse mediante contraintenciones.

Una de las variaciones o adaptaciones de este tipo de trama es conocido por el nombre de *Tensión sexual no resuelta*. Sus antecedentes lo tenemos en las series de los años 70 americanas, a pesar de ser un patrón recurrente que ha permanecido a lo largo de la historia del relato seriado en televisión, fue en aquel periodo donde comenzó a fraguar su condición de arquetipo. De este modo se propone como un tipo de trama que bien podría equipararse con las dos anteriores, y no quedar incluida en cualquiera de ellas, por el uso y convención que ha suscitado su interés dramático.

---

<sup>116</sup> Esta trama se conoce en el argot profesional como *Trama de Unresolved Sexual Tension* (tensión sexual no resuelta).

*Médico de familia* (1995-1999), siendo consecuente con su paradigma de serie que contribuyó a la regeneración de la ficción en España, adaptó de la industria anglosajona e instauró este modelo de trama.

(...)Crear una línea de conflicto entre Nacho y una mujer que pudiera llegar a ser la sucesora de la esposa desaparecida. Esta línea de conflicto debería mantenerse durante tiempo, es decir, plantear la relación como posible pero no consumarla a corto plazo para conseguir mantener el interés de la audiencia” (GECA, 1999, p. 10).

En suma, la trama en continuidad tiene su estructura argumental en el número de capítulos que marca el inicio de la temporada. El punto de referencia para su desarrollo es ante todo el interés dramático, se apela a las emociones y al conflicto. Para una serie tanto de franquicia profesional como doméstica, el creador de esta trama llevará a cabo los principios establecidos en su biblia. Constituirá una trama que se plantea en el primer capítulo, se desarrolla en los sucesivos y se finaliza en el último capítulo de la temporada. Esto equivale a mostrar el conflicto que plantea el detonante de la serie, con el fin de asentar el concepto. Si tomamos como referencia la serie *Hospital Central* (2000-2012), para establecer una trama en continuidad, ha de diseñarse tramas que evoquen el concepto inherente a esta serie, por tanto las tramas en continuidad estructuran las relaciones de los miembros que trabajan en el hospital. En las tramas de continuidad se dramatiza las relaciones, son tramas guiadas por personajes y pretenden desarrollar la trama horizontal planteada en su biblia

- Tramas autoconclusivas.

Constituye la estructura dramática de cada episodio, se desarrollan y se deben totalmente al tiempo objetivo, que varía en función de las líneas que se establezca para su emisión. Se componen mediante una estructura dramática más perceptible y elemental que las anteriores. Este tipo de trama obedece al canon dramático desarrollado desde los inicios del cine narrativo, y la trama es desarrollada sobre una estructura básica que guía la historia que sucede en dicho episodio.

Al ser constituida en unidades independientes con menor gravedad respecto a la totalidad del relato seriado en televisión, apela a su función poética para ejercer cierto tipo de libertad que figure en la propia entidad narrativa de la serie en cuestión. Son las tramas que ocasionalmente adaptan discursos que la narración seriada no contempla; su configuración permite establecer relatos ajenos a su condición regularizadora, si se nos permite la expresión, tienen un valor intrínseco para ser la excepción que confirma la regla. Así pues, uno de los rasgos que la distingue es su versatilidad para proporcionar cierta libertad creativa en el modo de exponer este tipo de relato. Sin duda, son las tramas idóneas para diseñar una estrategia dramática.

Por otra parte, constituyeron un canon de especificidad narrativa que caracterizó el distanciamiento formal de la década en que se regeneró este producto audiovisual y la anterior a ella. Sin duda, la multiplicidad de tramas que tal y como estamos describiendo, forman parte de la entidad de una serie de ficción; se debe al fenómeno de cambio sistemático emergido con la liberación económica de la televisión en España. Además de constatarse este fenómeno con aportaciones en el campo de la producción de nuevos formatos, realización, etc, también en el ámbito de la escritura dramática se vio reflejado en el concepto de multitramas, que permitía a los narradores plantear una renovación de la función poética que connota la narración audiovisual. Encontramos pues en las tramas autoconclusivas una pauta referencial de ello.

Para las tramas autoconclusivas se apela más directamente a la lógica estructural, se diseñan tramas únicas que conformen el contrapunto de las tramas en continuidad, formando la historia de la temporada. En referencia al modelo de serie mencionado anteriormente (*Hospital Central*, 2000-2012) estas tramas evocan la labor profesional de los miembros que trabajan en el hospital. El tono es el motivo representado y constituye un rasgo definitorio del concepto. En estas tramas se trata de ejemplificar el enfoque narrativo que se ha constituido en su biblia.

En la biblia se debe especificar el número de tramas a desarrollar, el número varía según la producción que lleve a cabo la serie en cuestión. Bajo esta premisa, se suele nombrar las tramas autoconclusivas, es decir, se designan mediante números, o letras.

Por cada episodio, el número de tramas optadas varía desde cuatro tramas hasta ocho tramas por capítulos. Aunque lo habitual es de cuatro tramas, las opciones son ilimitadas, todo se debe a la estrategia diseñada por la producción en virtud de las tres tramas básicas que hemos mencionado (general, continuidad y autoconclusivas), las combinaciones son innumerables por lo que cada serie opta por un número que se asemeje a su estilo narrativo. Además de este criterio aleatorio, existe el criterio comercial que tiene su marco narrativo en la audiencia.

Como hemos mencionado anteriormente, el diseño de la serie pretende de abarcar el máximo de audiencia posible y por ello no dudan en diseñar una trama para cada *target* concreto, aspecto, entre otros (§.3.4.) que delimitó la estructura de un capítulo. Proponemos de nuevo valer esta proposición, con el documento de estudio en el que se basa nuestra investigación. Vemos el mapa de tramas expuesto en la biblia de *Hospital Central*.

<p>TRAMA TIPO 1.</p> <p>Ajena.</p>	<p><b>NIÑO .</b></p> <p>Una pareja va a la ópera dejando a su hijo al cuidado de la hija mayor del marido. El niño enferma gravemente y la chica le lleva al hospital; su madrastra, con la que se lleva muy mal, le echa la culpa. La intervención de la hija y canguro no ha tenido nada que ver, los médicos detectan la extraña enfermedad que padece el niño y cuando la madre va a pedir disculpa a la joven, ésta no la acepta.</p> <p><b>AMANTES.</b></p> <p>Una pareja de amantes tiene un accidente de coche. Llega crítico al hospital y muere. Tendrán que avisar a su mujer, ésta se encontrará allí con la amante, quién le mentirá en las intenciones que tenía su marido, sin decirle que pensaba abandonarla.</p>
<p>TRAMA TIPO 2.</p> <p>Con implicaciones.</p>	<p><b>HASSAN.</b></p> <p>Un inmigrante en una situación ilegal padece una grave enfermedad de la que no quiere ser atendido por miedo a ser expulsado del país. Carlos intentará localizarle y convencerle de recibir tratamiento, sin obtener resultado. El miedo del inmigrante a ser expulsado del país pesará más que la necesidad urgente de tratamiento médico.</p>

<p>TRAMA TIPO 3. Personal.</p>	<p><b>EL SEROPOSITIVO.</b> Carlos no tiene tiempo para atender a su novia que intenta a toda costa quedar con él cuando acabe su turno.</p>
<p>TRAMA TIPO 4. Profesional con implicaciones.</p>	<p><b>MALOS TRATOS.</b> Una mujer acude con su marido al hospital, ella es víctima de ligeras contusiones y no es la primera vez que tiene que ser atendida. Esther sospecha que puede tratarse de un caso de malos tratos. Ella y Manuel discuten sobre la conveniencia de hablar del tema con la mujer. Esther llama a casa de la mujer y se desencadena una violenta discusión en el matrimonio; al final del capítulo la mujer llega víctima de una paliza impresionante.</p>
<p>RELATOS COMPLEMENTARIOS.</p>	<p><b>LEONOR, LA DUE NOVATA, ENCUESTRO VILCHES.</b> El equipo previene a Leonor que Vilches es un sobón. A ella le parece un tipo agradable.</p> <p><b>EL RADIADOR.</b> El samur recibe una llamada para atender a un infartado al que se encuentra esposado a un radiador. Su atención en urgencias no entraña problema alguno más allá de que todo el mundo se va tropezando con el radiador.</p>

<p>CONTINUIDAD. FONDO 1.</p>	<p><b>SANTIAGO-ELISA.</b> Sabemos que se conocen desde hace tiempo. Hubo un tiempo en que, con sus respectivas parejas, solían salir juntos. Ahora Elisa está en proceso de separación.</p>
<p>CONTINUIDAD. FONDO 2.</p>	<p><b>SUSANA-MARIO.</b> La madre de Susana la llama continuamente al hospital; sabemos que Susana es adicta al trabajo en intuimos que no tiene nada mejor que hacer.</p>

Facsímil de la página 11 de la biblia *Hospital Central* (1999).

En el modelo que ilustramos, el número de tramas por capítulo se diseña bajo el criterio de relaciones entre personajes y dos grupos de audiencia concretos de este modo cada capítulo puede desarrollar desde un mínimo de cuatro tramas hasta ocho tramas.

En torno a las tramas autoconclusivas:

Muestran las historias que enuncia el tono y la franquicia de la serie (historias relacionadas con una profesión). Se desarrollan íntegramente en el episodio en cuestión. En efecto, en este ámbito encontramos la trama tipo 1, trama tipo 2, trama tipo 4 y los relatos complementarios. En estas tramas se distinguen tramas de acción (tipo 1), y mezclas de tramas de acción con tramas de personajes (tipo 2, tipo 3). Los relatos

complementarios suelen ser tramas consideradas “tramas muertas”<sup>117</sup>. La función argumental es mostrar los caracteres de los personajes mediante acciones, y equivale a nudos de acción que constituye a la trama horizontal.

Entorno a las tramas de continuidad:

Muestran historias que enuncia el concepto de la serie (la temática). Son desarrolladas mediante los sucesivos episodios que constituye la trama horizontal. Suelen ser tramas secundarias del episodio (trama fondo 1 y trama fondo 2.) La función argumental es mostrar los conflictos que se diseñan a través de las tramas horizontales (relación entre Santiago y Elisa y relación entre Susana y Mario).

Por tanto, las acciones dramáticas son el diseño argumental del tema de la serie de ficción. Se elabora a raíz de su trama general que depende del tema y franquicia de cada serie. El segundo paso sería diseñar un mapa de tramas que se componen de tramas en continuidad y tramas autoconclusivas y el tercer y último paso es diseñar las tramas que interactúen en el capítulo concreto. Como los patrones narrativos que se estimulan en la biblia están enraizados en las relaciones personales, el diseño de los personajes, constituye las líneas básica argumentales a desarrollar. Todas las tramas están diseñadas para cada temporada y su función es llevar a cabo los principios comerciales y narrativos que se dan en cada temporada<sup>118</sup>:

1ª temporada.

Es la “prueba del concepto”. En este momento, sus creadores descubren de qué va realmente su serie, en oposición a lo que pensaban cuando empezaron a crearla. La audiencia es la que dice qué está funcionando y qué no.

---

<sup>117</sup> Las tramas muertas se denominan a aquella estructura argumental que no tienen un desarrollo concreto, suelen ser relatos de apoyo o desahogo argumental. Cuando su quehacer es puramente cómico se le conoce con el nombre de *running gag*.

<sup>118</sup> Citamos las recomendaciones de Jasón Brett, productor ejecutivo de Tristan Pictures. Citadas por Olga Salvador, productora ejecutiva de Globomedia. Curso de Posgrado de Guión. Universidad Pontificia de Salamanca (2002-2003). Archivos videoteca.

2ª temporada.

Se trata de ofrecer lo mismo que la temporada anterior, mejorada. Este es el verdadero punto de partida para que una serie sea de larga duración.

3ª temporada.

Se corre el riesgo de estancarse, de ser previsible. Es un buen momento de introducir un nuevo personaje, nuevas tramas en continuidad o aportar otros espacios, para dar frescura a la serie.

4ª temporada:

A partir de aquí, pueden empezar a complicarse las cosas, porque surgen problemas de producción: los actores empiezan a pedir aumentos. No son aconsejables grandes cambios. Probablemente, la salida de un actor protagonista sea un acicate para que la serie adquiera más de frescura.

Por tanto, la biblia posibilita la incursión de una historia en múltiples tramas jerarquizadas de tal forma que pueda ser reconocida por su propio discurso, estableciendo así un sistema de narración propio. En este sentido entendemos la biblia como un texto simiente que posibilita y da sentido al entramado ficticio propio del relato seriado en televisión.

Es obvio que los modelos de tramas propuestos no suponen un paradigma incuestionable. Estas tramas afectan a la historia en general de la serie, a su macroestructura. Su cometido se debe a establecer una coherencia argumental entre los sucesivos episodios que constituyen una serie. Son tramas referenciales para desarrollar la narración de la serie, y se inscriben en la biblia como punto de partida en la narración de dicha series. Ya que el ciclo de una serie se divide en temporadas (éstas a su vez se suelen dividir en episodios, 13 son los episodios que habitualmente constituye una temporada) cada temporada supondría una renovación en las premisas argumentales y por ello una reescritura de su biblia<sup>119</sup>. Lo que sí se recoge

---

<sup>119</sup> La consolidación de este asunto no está lo suficientemente determinada como para constituir una investigación rigurosa, las productoras elaboran estos documentos internos de manera aleatoria, suelen ser documentos de trabajo sin rango de biblia.

detalladamente en una biblia son las tramas de cada temporada (al menos de la primera), éstas se acercan al tipo de trama habitual en la narración cinematográfica: sí se diseñan sobre los principios esenciales de la dramatización, es decir, contienen una estructura lógica e interés emocional. Su redacción en la biblia se conoce con el nombre profesional de mapa de tramas.

### **5.5. Mapa de tramas.**

Son las tramas que van a vertebrar toda la temporada. Si las tramas generales afectan a la macroestructura de una serie, en el mapa de tramas se diseña la microestructura, por tanto, se elaboran las tramas que conformarán las relaciones y los conflictos de los personajes diseñados para una temporada, especificando su estrategia formal.

En la biblia se especifica la primera temporada mediante un tabla<sup>120</sup> que contiene cuadros sinópticos de cada una de las tramas creadas. Tal y como es conveniente, cada una de las temporadas siguientes contemplan su diseño estructural en un nuevo mapa de tramas, para este proceso, se reescribe dicho apartado, otorgando a la biblia la posibilidad de revisión. En este sentido, la biblia adquiere plena entidad como documento específico al ámbito poético. Al igual que lo convierte en un texto flexible y dinámico, que constituye un principio referencial para la narración seriada.

El mapa de tramas es un esquema formal que se establece para suplir el acto de comunicación que procede entre los distintos profesionales que acceden a una biblia como método para programar, estructurar y planificar cada una de las tramas argumentadas y propuestas para entramar el relato seriado. Es un esquema que ofrece una visión global de la estructura dramática de un relato caracterizado por su complejidad estructural. El mapa de trama permite convenir cada una de las funciones que se han delimitado en una biblia, y conforma una perspectiva íntegra del sistema ideado para entretejer una historia.

---

<sup>120</sup> Las tablas especificadas en el epígrafe anterior son algunos de los modelos más convencionales.

En este apartado se elaboran las tramas con una estructura argumental concreta. Son las tramas que se desarrollan como contrapunto a las tramas horizontales o en continuidad, y constituyen un relato absoluto al ser diseñado para una temporada. El mapa de tramas es fundamental establecerlo para la primera temporada, ya que su cometido se debe a contar la vida de los personajes para delimitar el concepto de la serie.

Al fin y al cabo un mapa de trama permite observar la lógica estructural de las distintas tramas. En tanto, se fija los modos y formas de componer las tramas en continuidad desde una perspectiva temporal, a lo largo de una temporada. Por otra parte se concreta y constata los modos y formas de componer las tramas autoconclusivas desde su unidad básica, es decir, su disposición organizada en el capítulo correspondiente.

Los rasgos que solidifican el mapa de tramas son las cualidades de una serie. En vista de estas premisas el mapa de tramas se desarrolla adaptando historias a las expectativas diseñadas en las acciones dramáticas, es decir, desarrollando historias asignadas y aplicadas a la trama general. Se trata de combinar las distintas tramas que determinan una serie para corroborar la hipótesis planteada en la fase de creación. Como referencia al entendimiento de un mapa de tramas y como conclusión a este epígrafe, estableceremos la esquematización de dos tramas, una tipo autoconclusiva (en este mapa viene nombrada como Tipo 2) y otra tipo continuidad (Fondo de continuidad 2).

TRAMAS.	CAPÍTULO 1.	CAPÍTULO 2.	CAPÍTULO 3.
Tipo 2. Con implicaciones de nuestros personajes.	Inmigrante sin papeles padece grave dolencia pero huye del hospital por miedo a la policía.	Transfusión. La negativa de un padre a que su hijo reciba sangre crea polémica entre los profesionales.	Estética. Operación de liposucción en un lugar clandestino se infecta. Decidirán denunciarlo.

TRAMAS.	CAPÍTULO 4.	CAPÍTULO 5.	CAPÍTULO 6.
Tipo 2. Con implicaciones de nuestros personajes.	Verdugo de Cecilia con infarto. Brutalidad policial. Poli quiere falsificar parte médico.	Mendigo accidentado. Un mendigo duerme en un contenedor de basura que va a ser recogido.	Santiago secuestrado para operar a delincuente herido en atraco a un banco. Es liberado.

TRAMAS.	CAPÍTULO 7.	CAPÍTULO 8.	CAPÍTULO 9.
Tipo 2. Con implicaciones de nuestros personajes.	Profesor abandonado en residencia incendiada. Encierros. Hijo de Elisa herido en fiesta taurina.	Hampa. Asesinos en sueldo pretenden acabar con paciente que está siendo atendido en urgencias.	Pareja de novios se suicida. Se sienten incomprendidos. Ambos llegan a urgencias.

TRAMAS.	CAPÍTULO 10.	CAPÍTULO 11.	CAPÍTULO 12.
Tipo 2. Con implicaciones de nuestros personajes.	Especies protegidas. Apasionado de animales con picadura no quiere reconocer el animal.	Envenenamiento setas. Robo de coche con cesta de setas. Los ladrones se dan un atracón.	Psico-killer se hace fuerte mientras le atienden de heridas al chocar un furgón de traslado.

TRAMAS.	CAPÍTULO 13.	CAPÍTULO 14.	CAPÍTULO 15.
Tipo 2. Con implicaciones de nuestros personajes.	Bebé abandonado en el metro. Mono por drogas. La familia no sabe de qué se trata.	Uso del cannabis con fines terapéuticos como glaucoma provoca discusiones médicas.	Gran emergencia encargado por el SAMUR provoca todo tipo de complicaciones en el hospital.

TRAMAS.	CAPÍTULO 1.	CAPÍTULO 2.	CAPÍTULO 3.
RELACIÓN ENTRE SUSANA Y MARIO			
FONDO de continuidad 2.	S. es adicta al trabajo. Su madre llama.	S. bebe, trabaja mucho. Pelea madre.	Ambos se reconocen en el otro.

TRAMAS.	CAPÍTULO 4.	CAPÍTULO 5.	CAPÍTULO 6.
RELACIÓN ENTRE SUSANA Y MARIO			
FONDO de continuidad 2.	M. advierte problema de S. con la bebida.	Se van a la cama. Se entienden	La madre ingresa en urgencias.

TRAMAS.	CAPÍTULO 7.	CAPÍTULO 8.	CAPÍTULO 9.
RELACIÓN ENTRE SUSANA Y MARIO			
FONDO de continuidad 2.	Rompen la relación. Es difícil.	Se reconcilian. Ella deja de beber	S. accede a ir a AA.AA.

TRAMAS.	CAPÍTULO 10.	CAPÍTULO 11.	CAPÍTULO 12.
RELACIÓN ENTRE SUSANA Y MARIO			
FONDO de continuidad 2.	S. está irritable. Le afecta la terapia.	Viven momentos felices.	Viven momentos felices.

TRAMAS.	CAPÍTULO 13.	CAPÍTULO 14.	CAPÍTULO 15.
RELACIÓN ENTRE SUSANA Y MARIO			
FONDO de continuidad 2.	Viven momentos felices.	Discuten por la recaída de ella.	Rompen ella vuelve a beber.

Facsímil de la página 10 y 12 de la biblia *Hospital Central* (1999).

Con el objetivo de concluir este epígrafe, hemos de indicar la elección de dos tramas para su exposición en este facsímil. Cabe destacar la estructura de la primera temporada de esta serie, consta de 15 capítulos y no los 13 habituales. De nuevo, constatamos el hecho comprensible que, el proceso que contribuyó al asentamiento de este tipo de producto, ocasionó algunas incongruencia en cuanto a establecer ciertos patrones adecuados para constituir una sistema narrativo regularizado; variable que se comprueba convenientemente en la lecturas de cada una de las biblias que generaron las series más notorias para el estudio del sistema narrativo y productivo llevado a cabo durante el periodo más significativo de la ficción televisiva en España.

Así pues, además del número de capítulo observado, también se refleja, que esta serie en cuestión, podría albergar hasta 9 tramas, de las cuales 2 son denominadas *Fondo de continuidad*, y permanecen durante toda la temporada; 2 tramas también de continuidad denominadas *miniserie*, que oscilan entre 3 y 4 capítulos. Y finalmente las 5 restantes corresponden al tipo de trama autoconclusiva, 4 asignadas bajo una numeración concreta y 1 con el nombre de *Relatos complementarios*.

De todo ello hemos escogido una trama en continuidad modelo y convencional, la que se compone sobre las relaciones sentimentales entre personajes. Y una trama con implicación de los personajes para distinguir de un modo comparativo un tipo de

trama u otra. De este modo, advertimos la exposición antes mencionada para las tramas autoconclusivas, en el sentido que éstas, ofrecen distintas vertientes para crear nuevas aportaciones dramáticas a un modelo de narración supeditado a estereotipos y repeticiones.

De esta forma, entendemos que el mapa de tramas obedece a su utilidad formal para agrupar y organizar un entramado complejo que forma parte de un sistema narrativo en el que los principios (dramáticos) de lógica, ordenación y duración son fundamentales para su inteligibilidad, y por tanto, para cumplir aquella expectativa creada en la biblia del descubrimiento de un nuevo relato que desvela una historia colectiva.

## **5.6. Personajes.**

Sin duda constituye uno de los elementos centrales en el diseño de una biblia, ya que son constitutivos y definitorios del relato seriado. En el momento de abordar las acciones dramáticas tratamos el eterno dilema que surge en toda narración audiovisual: ¿acción o personaje? ¿Son historias que le suceden a personajes o son personajes que le suceden historias? Esta cuestión en este tipo de narración (series de televisión) supone un asunto básico para plantear una ficción. Las repuestas a ambas cuestiones determinan el enfoque narrativo que augura el contenido de la biblia.

De este modo los personajes están directamente relacionado con la trama, al igual que opera una estructura lógica en la construcción de la trama, en el diseño de los personajes, debe operar un principio lógico de tal manera que actúen en la trama como se espera de ellos.

Antes de redactarse la biblia, los autores deben tener en cuenta que sus personajes, al igual que su premisa dramática, tienen que sustentar un relato de largo recorrido; esto nos conduce a establecer que este tipo de relato está sujeto a cambio o renovación tanto estructural (ámbito argumental) como de producción (ámbito profesional).

Desde la perspectiva funcional que atañe a la biblia; el personaje en este tipo de producción debe guiar la historia y bajo esta tesitura se compone la trama general y las tramas en continuidad que afectan a una temporada. En la biblia es fundamental el diseño de personaje, en ello, se encuentra el principio de esta clase de narración (seriada); porque es a partir de sus conflictos donde se desarrolla la acción. De nuevo, nos referimos al concepto de trama mental sobre la que Tobías basa su teoría sobre al trama en el ámbito cinematográfico:

El autor que se interese más por las tramas mentales examina el interior de la naturaleza humana y las relaciones entre las personas ( y los acontecimientos que las rodean). Estos son viajes interiores que analizan las creencias y los comportamientos. La trama mental versa sobre las ideas. Los personajes casi siempre se dedican a buscar algún tipo de significado.

Obviamente, la literatura favorece esta clase de trama en detrimento de la acción. La trama mental analiza la vida en lugar de mostrarla de una manera, hasta cierto punto, irreal. Pero esto no implica que no se pueda añadir acción a una trama de la mente. Pero al sopesar lo mental y lo físico, lo interno y lo externo, lo mental y lo interno serán, hasta cierto punto, los elementos dominantes (1999, p. 55).

En la biblia se diseñan personajes en virtud de las tramas mentales. Tras analizar sus estructuras descubriremos personajes que persiguen metas, pero se trata de objetivos interiores remotos o tendencias, que no se concretan en una acción cerrada al modo clásico (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 132). Por tanto la narración en este tipo de relatos parte de las relaciones entre los personaje y sus conflictos confluyen en las historias de cada temporada, produciéndose así una “gran verdad narrativa”<sup>121</sup> . Y de este modo se diseñan los personajes:

---

<sup>121</sup> Doc Comparato (1993, p. 91) hace alusión a esta eterna pregunta sobre personaje o historia, concluyendo que tanto como uno se debe al otro o viceversa es posible si el producto final resulta armonioso, con una interacción personaje- historia indestructible, como si de una gran verdad se tratase (...) citando a Niels Bohr, físico danés, “Una gran verdad es aquella cuyo contrario es igualmente una gran verdad”.

Para crear personajes tenemos que tener en cuenta que nos tienen que durar muchos episodios. Por lo tanto, lo crearemos de tal manera que su sola reunión en una habitación o en un ascensor, genere conflicto entre ellos. Esto se consigue creando personajes opuestos entre sí. Este principio es tan antiguo como el tiempo (...). En *Periodistas* tenemos dos ejemplos muy claros en las primeras temporadas: Ana, la dura feminista y Clara, La tierna solitaria. Y José Antonio y Willy, que son el ingenuo y el golfo. También es bueno tener un número reducido de personajes, aunque el concepto que vayas a construir sea coral (...). Es mejor pocos personajes, lo que permitirá concentrar las historias y sacarles su máximo partido al poder profundizar en ellas<sup>122</sup>.

En una biblia, el perfil de los personajes y sus relaciones, son la totalidad de la páginas que la compone. Su diseño se debe a principios narrativos específicos de cualquier narración: carácter, temperamento y relaciones de amor, amistad y aprendizaje.

Antonio Sánchez-Escalonilla (2001) entiende que al crear el personaje, el guionista debe de contar con un temperamento y un carácter determinado, esto es, diseñar la dimensión innata y espontánea de su personalidad y la huella que dejan en la personalidad los actos que les son sometidos. El carácter es lo que determina el arco de transformación de un personaje. Un personaje parte de una base (temperamento) y construye su carácter en virtud de la trama. Al diseñar los personajes, se determina su personalidad (temperamento y carácter) y el cometido de una serie de ficción es contar una historia interior: la historia cuenta la evolución de una personalidad. Por otra parte al diseñar cada personaje, se plantea las líneas argumentales de la serie en virtud de sus personalidades, como hemos visto anteriormente, a través de sus relaciones, de sus conflictos se formula las premisas dramáticas que se desarrollarán en la serie de ficción.

---

<sup>122</sup> Olga Salvador, productora ejecutiva de Globomedia. Curso de Posgrado de Guión. Universidad Pontificia de Salamanca (2002-2003). Archivos videoteca.

El proceso de creación de un personaje en la biblia es muy metódico. Este es el aspecto que unifica y compone un patrón común en los distintos modelos escogidos para su estudio, es el apartado más similar en su redacción y en general se construye de la siguiente manera:

- Personajes principales:<sup>123</sup>

Para la creación de los personajes principales, se introduce una pequeña historia que evoque su pasado, algunos productores ejecutivo como Nacho García Velilla ( *Siete vidas*) no son partidarios de extender este asunto<sup>124</sup>; la realidad es bien distinta, las biblias recogen ampliamente el pasado de cada personaje. Una vez solucionado este rasgo, se diseña una ficha básica en la que se fija la edad, indumentaria habitual, situación familiar y profesión. A continuación se redacta su cotidianidad. En este punto se determina ampliamente su forma de vida, sus gustos, fobias y costumbres.

Una vez redactado todo los aspectos que materializan su personalidad, se continúa con los rasgos que marcarán la historia de la serie, se redacta las relaciones con los demás personajes, fijando claramente cuales son las líneas de conflictos que conducirá las tramas horizontales. Como modelo, proponemos un ejemplo de la biblia de *Policías, en el corazón de la calle*.

---

<sup>123</sup> Se entiende aquí por personajes principales como cada uno de los que la biblia entrama.

<sup>124</sup> Recogido de Nacho García Velilla, productor ejecutivo de la serie *Siete vidas*, en el Posgrado de Guión. Universidad Pontificia de Salamanca (2002-2003). Archivos videoteca.

## **INTRODUCCIÓN.**

Una joven, aunque suficientemente preparada... insegura. Busca amigos, apoyos en Susana, Lucía, Marina, sus padres... Sonriendo mucho, con humor y autoironía intenta ocultar su inseguridad en la vida. Se esfuerza en parecer extrovertida. Escucha bien, todo el mundo le cuenta sus penas. Además, así hace amigos... Es vulnerable, llora a ratos para limpiarse. Tiene una inteligencia natural. Es brillante y analítica, no sólo con los que le rodean sino consigo misma. Sabe qué siente y por qué, aunque no puede controlarlo. Romántica y ensoñadora. Tiene un espíritu idealista. Se ha metido a la policía para hacer el bien, para ayudar a la gente. Espíritu humanitario.

## **EDAD.**

Es una recién llegada al cuerpo con lo que la edad no debería ser inferior a 22 años. Tampoco superar los 25/26 porque lo de la policía puede ser una vocación tardía, pero con 26, estar en segundo de carrera...

## **VESTUARIO.**

Cuando vista de paisano, tiene una natural elegancia sexy con tendencia a llevar prendas que marquen sus contornos. Es decir, no llevará colores chillones, o si los lleva son en pequeñas dosis y combinados con colores más sobrios. Es de las que si llevan minifalda, no llevan escote y si lo llevan, van en pantalones o falda larga.

Existe la posibilidad de que cuando empiece la serie, su vestuario sea muy convencional. Recordemos que todavía mucha gente tiene “el traje de los domingos”, sobre todo en cuanto nos alejamos de las grandes ciudades. En esta fase, no tendría ni vaqueros ni zapatillas deportivas, si tiene que “triscar”, se pondría unas botas o zapato cómodo. Su contacto con la realidad madrileña, con Susana y con Marina, hará que se despoje de esa “elegancia provinciana” tal vez del influjo de su hiperprotectora madre.

En cualquier caso se nota que le preocupa su aspecto, es coqueta y se cuida mucho, tanto físicamente (carreritas, chapuzones) como estéticamente (cremas y pinturas).

## **SITUACIÓN PROFESIONAL.**

### Estudios realizados.

Estudia psicología en la UNED (Segundo curso) en la Universidad de Salamanca. Siempre ha sido buena estudiante. Sólo tiene una mancha negra en su expediente: se sacó el carnet de conducir a la octava. Los nervios le podían en el examen práctico.

### Nivel cultural.

Muy bueno. Una chica inquieta, en Ávila, se tiene que aburrir mucho. Su entretenimiento allí fue la lectura casi compulsiva. Tenía muy claro que estudiar una carrera te aleja mucho de las demás disciplinas y ella no quería arriesgarse a eso, así que se esforzó por leer sobre todo novelas (es la forma más sencilla de conocer mucha gente de muchos caracteres distintos).

### Situación económica.

Buena. Con lo que le queda de pagar el piso, tiene para vivir tan ricamente. Incluso podría enviar algo de dinero a su casa. Hay que tener en cuenta que es su primer trabajo y con 175.000 pesetas hace maravillas, acostumbrada a una paga de 5.000 a la semana

### Puesto que ocupa actualmente.

Policía (monda y lironda). En septiembre empezó en prevención (combis) un trabajo tranquilo. Acaban de cambiarla a Zetas y con un compañero nuevo, Jaime. Está a disgusto con él. Se come el tarro más que Lucía, se lleva el problema a casa. Aunque le fastidie, irá entendiendo y aprendiendo de Jaime.

### Ambiciones profesionales.

Tiene cierto idealismo con respecto a su profesión, se ha metido en la poli para ayudar a las víctimas y ayudar al ciudadano. Quiere un mundo más justo.

De momento, tiene muchas ganas de aprender. Es preguntona. Afán de superación personal. Vocacional. Perfeccionista, independiente y segura (con los palos que le irá dando el trabajo y el amor).

### Comportamiento laboral.

A.k.a “NEGOCIATOR”. Cuando comete un error se ríe de ella misma, le da la vuelta a sus errores. Miedo al peligro físico a partir del suceso del primer episodio (matar a un hombre). Esto le producirá una inseguridad, decisiones equivocadas, dudas y excesos en las intervenciones venideras. Odiará la violencia tras ejercerla y esto favorecerá su talento como negociadora. La inseguridad que de momento tiene en la vida, se contrapesa con la seguridad en sus conocimientos. Cuando cuenta algún caso emotivo que ha vivido en una intervención, se le saltan las lágrimas.

Da buen rollo a las víctimas y a los compañeros, justifica a los malos, le dan pena. Los psicoanaliza. Aunque se irá endureciendo progresivamente. Buena interrogando, ganándose a la gente, sacando conclusiones de pequeños detalles. Prudente conduciendo, a veces demasiados. Jaime la quitará del volante en las persecuciones.

## **SITUACIÓN SENTIMENTAL.**

### Cómo Afronta sus historias sentimentales.

No se ha enamorado a lo bestia, los tío que le gustaban no la correspondía y a la inversa. Prefiere no enamorarse porque siempre sale escaldada. Cuando se vino a vivir a Madrid, estaba saliendo con un chico en Ávila. Mantuvieron la relación a distancia, viéndose los fines de semana. Hasta que, Vera se enteró de que este noviete le ponía los cuernos...No es que le gustara mucho, pero estas cosas duelen. Ahora, aunque necesite cariño, le costará trabajo confiar, es cauta

### Quién ocupa su corazón.

En la actualidad, nadie. Después de lo de los cuernos, quiere estar muy segura antes de encapricharse de nadie. Mientras tanto si tiene algún rollo, será unidireccional, no encuentra a nadie que la llene plenamente.

### Qué tal se lleva con su pareja.

Cuando llega a Madrid, no conoce a nadie, sólo a los pocos compañeros de la academia. Siendo chica tiene más posibilidades de tener rollos con chicos, que de hacer amigos y amigas... Así que, a veces, prefiere estar mal acompañada que no sola. Eso sí, sabe qué siente, por qué está con una persona y que no es la persona indicada.

### Aspiraciones/Tentaciones.

Vera quiere encontrar a alguien que le guste y ella a él, que la respete, que la apoye, que sea su amigo. Si además está de buen ver, pues mejor. De momento, no va a encontrar a esta persona.

Jaime será el que se irá introduciendo poco a poco en su coranzocito. Del odio al amor sólo hay un paso. Pero Jaime, estará desconcertado con su relación con Marina...Sabe que le gusta a Pedro. Además su amiga Susana se lo confirmará. Ella no quiere herir sus sentimientos pero tampoco quiere crearles falsas esperanzas...No sabe cómo actuar con él, es tan majo... Será un pelín condescendiente con él pero le trata con delicadeza para no herirle.

#### Futuro sentimental.

Su primer y gran amor será Jaime, que cómo no, saldrá mal. Susana, su amiga, le advirtió desde el principio que ese tío no era de fiar.

#### **SITUACIÓN FAMILIAR.**

##### Dónde y con quién vive.

Vive en una habitación que le ha alquilado a Marina por la zona de Diego de León. El piso de ambas es limpio, arreglado y coqueto, aunque no de lujo. Todos los fines de semana que puede se va a Ávila.

##### Qué tal se lleva.

Ella se lleva bien con Marina, aunque en principio no es recíproco. A Marina le carga un poco que Vera quiera hacerse amiga suya a toda costa. No quiere que se apoye en ella.

##### Aspiraciones de hábitat.

De momento está bien como está. Hasta que no coja bien el pulso a la ciudad y a su trabajo prefiere vivir en compañía.

A veces, le dan ganas de volverse a Ávila. Sobre todo cuando sus padres le hacen chantaje emocional (“Vuelve pronto”, “cuídate, que estás hecha un fideo”).

## **PASADO.**

Vivía en Ávila. Familia hiperprotectora. Su padre es policía. Es la primera vez que sale de casa. Al llegar a Madrid se siente sola ante el mundo por primera vez. Los compañeros de la academia con los que ha coincidido no son los que mejor les caían. En Ávila estaba un poco amargada porque es una apasionada del cine. Después de años viendo las cuatros películas que querían estrenar en su ciudad, ahora las devora con pasión (también se aprende mucho de la gente viendo películas).

Sentimentalmente tenía un novio en su ciudad natal con el que siguió saliendo unos meses después de venir a Madrid. La cosa duró hasta que ella se dio cuenta de que el tipo en cuestión le ponía los cuernos.

## **LÍNEAS DE CONFLICTO PERSONAL.**

En el primer episodio, matará a un delincuente. Aunque su actuación estará justificada e hizo lo que tenía que hacer, supondrá un fuerte impacto para ella. Cada vez que tenga que enfrentarse a una situación de peligro, se pondrá nerviosa, no sabrá cómo reaccionar. Será un problema que tendrá que resolver sola, porque Jaime, su compañero, poco hará por ella. Si que cuenta con el apoyo de su familia, pero en la distancia.

Tendrá que superar su miedo al peligro, superar su relación tensa de trabajo con Jaime, superar su inseguridad con los hombres, ser la mejor en todo lo que se ponga.

Otra línea de conflicto es la sentimental ya aludida de que se enamorará de Jaime sin saber bien porqué y sin ser correspondida.

## **RELACIONES CON OTROS PERSONAJES.**

### VERA/LUCÍA.

En general bien, pero no como a Vera le gustaría. Vera busca en Lucía complicidad femenina ante el problema del homicidio y de Jaime. Sin embargo, Lucía no se lo pondrá fácil. No va a ser más condescendiente con ella sólo porque sea mujer. La tratará duramente, le apretará las tuercas. A Lucía no se lo pusieron fácil cuando entró en el cuerpo y eso le sirvió para superarse, trabajar mucho y ganarse el respeto.

### VERA/FERRER.

Vera tendrá un respeto absoluto por Ferrer. Su padre, al que Ferrer conoce, le ha contado alguna que otra batalla y le mira con admiración. Pero también le desconcertará, no sabrá cómo reaccionar cuando Ferrer le haga alguna broma o le felicite por algo.

Vera se come mucho la cabeza cuando recibe una reprimenda que considera injusta y cuando cree que merece una palmadita en la espalda y no la recibe. Vera no tiene problemas por ser mujer gracias al camino anteriormente abierto por Lucía.

### VERA/JAIME.

Vera le pone ganas y soporta a su compañero aunque no le puede ni ver. En parte le odia, de momento. Con el tiempo Vera conocerá todos sus valores.

A Vera le molesta el individualismo de Jaime y que no cuente con ella para planear acciones.

Vera le acribilla a preguntas para aprender y Jaime pasa de ella.

Jaime cree que sus métodos funcionan mejor que los de Vera, prueba de ello es el homicidio de ella en el episodio uno.

Le críspala de Jaime que no soporte las debilidades humanas. Que no sea diplomático y que pierda los estribos. Pero le seguirá cuando acose a un delincuente puesto en libertad de forma injusta, no porque piense como él, sino para ganarse su confianza.

Con el tiempo ella se la arreglará para que Jaime haga lo que ella quiera sin darse cuenta.

Vera sabe que Jaime piensa que no vale para policía, que no tenía que haber disparado y matado a aquel hombre y es lo que Jaime piensa, pero también lo es que le echó un par para hacerlo. Sabe que a muchas mujeres les hubiera temblado la mano.

#### VERA/MARINA (Compañeras de piso).

Unidas al principio tan solo porque viven en el mismo piso.

A Vera no le hace gracia que Marina se traiga sus rollos a casa, se tendrá que aguantar. Aunque algún signo de resentimiento si dará.

A Vera le molesta que Marina no compre comida y enseres. Se lo coge a ella y lo arregla diciéndole a ésta que se lo coja ella (cuando en realidad Marina no tiene nada en la nevera). Vera está harta de que Marina la quiera emparejar con alguien.

Vera usa mucho el teléfono. Le llaman sus padres y tal vez Susana, de la que es amiga. Esto críspala a Marina que no puede ni llamar ni recibir llamadas.

Vera es más intelectual y Marina más carnal.

#### VERA/SUSANA.

Se van a conocer en el primer episodio, cuando Vera por error cometa un homicidio y se harán amigas en el transcurso de la serie.

Susana y Vera son deportistas. En el caso de Susana con más ganas y con amplitud de miras. Por esta razón, Susana le va a descubrir a su amiga nuevos deportes.

Susana enseñará a Vera a desinhibirse un poco. A su lado hará cosas que ella jamás haría sola, como, por ejemplo, pedir una comida que no sabe qué es y ni que ingredientes lleva; comprarse algo que ella no compra nunca...

Vera le tomará el pelo a Susana y se aprovechará (un poco y sin pasarse) de su excesiva sinceridad y credulidad.

Vera nunca jamás se enamoraría de un amigo suyo. Mientras que Susana lo hará con mayor o menor frecuencia (pero lo hará). Cuando Vera se cuelgue de Jaime, Susana le abrirá los ojos y se lo desaconsejará.

En caso de conflicto entre Vera y otra persona, Susana se pondrá de parte...de los dos, y le cantará las verdades a Vera.

Susana piensa que todo el mundo es bueno y Vera es mucho más precavida en estos aspectos. Eso hará que tenga opiniones totalmente opuestas con respecto a los otros, por ejemplo.

Vera aconseja a Susana sin que se note; es decir, que nunca empleará el clásico “deberías...”

En el primer capítulo, Susana se vuelca con Vera a causa del homicidio involuntario cometido por esta última. Jaime se le enfrentará por este mismo motivo, con lo cual, Susana se convertirá en un fuerte apoyo para Vera.

Facsímil de las páginas 55-61 de la biblia *Policías, en el corazón de la calle* (1999).

Mediante este facsímil, podemos comprobar que la función al redactar los perfiles psicológico no es otra que establecer los criterios formales que unifique la narración de las historias llevada a cabo por otros guionistas. En este aspecto la biblia cumple íntegramente su quehacer:

Para la producción:

- Determina el actor que protagonizará el personaje.
- El diseño de vestuario.
- Decorados (cómo es su casa).

Para la narración:

- Personalidad
- Conflictos exteriores (entorno a su trabajo y a los demás personajes).
- Conflictos interiores.

Tal y como podemos observar en el proceso ya expuesto y formalizado en un personaje concreto de una serie, su creación obedece ciertos principios narrativos elementales e inherentes al propio sistema de narración que prevalece. Mediante una sucesión de fenómenos que hemos ido desarrollando, entendemos que cada uno se hace patente en la definición de cada componente narrativo que enuncia una biblia. De todos ellos, y dado el contexto histórico que delimita nuestro estudio, hallamos en el método circunspecto que sometió los inicios de la biblia en España, un punto de partida propiciado por la aceptación del estereotipo como norma narrativa referencial. Así se puede corroborar en la lectura y análisis de las biblias que exponen y regularizan los elementos narrativos genealógicos de una serie de ficción.

En lo que nos compete a este epígrafe, vemos que para la composición de los personajes, se propone una renovación del género costumbrista, que parte del Siglo XVIII, en el que se imitaba un tipo de personaje de índole popular, es decir, “se trata de reflejar en la escena los problemas más cercanos al espectador, con arreglo a la tradición y a los gustos del pueblo” (Alonso de Santos, 1998, p. 207). De esta proposición parte el cuadro caracterológico narrado en las biblias de las series que abordamos. Entendemos que dos siglos después, los fundamentos culturales y sociales en los que se apoya el perfil de un personaje de ficción, incluyen ciertos matices en lo que concierne al concepto de costumbrismo. Asunto que prueba y corrobora una de nuestras hipótesis donde precisamos la biblia como fuente de archivo, como texto genealógico (Foucault, 1979) tal y como vimos en §.4.7., sin duda lo observamos en el documentos que inicia el proyecto de comedia para TVE: *Una hija más (1988)*. Un texto, que marcamos como precedente de la biblia en España:

#### **Los tratamientos formales.**

Por muy diversas razones, la pequeña pantalla ha consolidado un género de comedia estructuralmente delimitado por la situación.

La clave decididamente cómica, o melodramática o sentimental, puede o no estar determinada por esa estructura de situación que se reitera, pero en ese juego es dónde se acomodan las repeticiones del enredo, el tono de las réplicas, los disparates, los tipos y la sentimentalidad que llenan entrega tras entrega.

La reiteración situacional, justamente porque se concreta físicamente en un escenario reducido, tiene el peligro de inducir a un planteamiento mecánico. Cualquier situación vale porque por cualquier escenario donde esté justificado el cruce de personas es lo que crea el interés.

Un repaso superficial a las “sit-com” anglosajonas indica no sólo que ésto no es cierto sino que, además, la elección de los tonos básicos -comedia, melodrama, comedia dramática- ha de ajustarse a la situación previamente elegida para obtener los mejores resultados.

Si esto es así en cualquier lugar - difícilmente se ve un “Arriba y Abajo” en la clave de los “Rooper” o un “Hill St.” en la de “Bill Cosby”- , a la hora de dar con un “sello español” a los tratamientos de género las cosas se complican.

Se complican sobre todo al encarar la comedia. Nuestra tradición teatral se asentó en la farsa y posteriormente en el enredo de la comedia barroca. El sainete, un género surgido al amparo de los primeros grandes núcleos urbanos modernos, caminó también en otro sentido: valorando más los tipos y los juegos verbales costumbristas que los conflictos.

La comedia es, sin embargo, transgresión y habrá que tener muy presente esta abierta contradicción entre nuestra sensibilidad tradicional - en autores y público- y las exigencias formales de un género más moderno. Un género , en el cual las rígidas codificaciones -equivocos, travestismo, réplicas, etc.- se ponen al servicio de unas relaciones humanas que, por ser conflictivas, son potencialmente dramáticas.

Facsímil de la página 4 del documento-proyecto “Comedia de situación”, 1988.

Sin duda, se entiende que el concepto de costumbrismo adquiere ciertas connotaciones que definen la renovación del género escogido a los que se someten al tipo de personajes que se perfilan bajo el auspicio de la modernización de dicho concepto. Que tal y como podemos observar, abandona ciertos marchamo de la tradición costumbrista para adoptar nuevas perspectivas aportadas por la confluencia entre la comedia y el drama.

Así pues, se establece una biografía literaria marcada por enunciar los principios que dan significado a una historia hacia el conocimiento de los distintos narradores (guionistas) para que éstos puedan transmitir un relato seriado. Es decir, nos

encontramos en una cuestión fundamental en cuanto a la propia entidad de una biblia, retomemos algunos conceptos que han sido reiterados a lo largo de este estudio; tal y como vimos en (§.5.1.) , una historia se conforma de hechos acaecidos y distantes en el tiempo, y el relato suple ese desconcierto en virtud de sus legibilidad, en tanto, una biblia genera a los personajes la capacidad para confeccionar argumentos y desarrollarlos de forma verosímil.

En tanto, la estrategia en una biblia para componer un personajes consiste en elaborar biografía fundamentalmente desde dos perspectiva, un psicológica que defina su personalidad y otra sus motivaciones para tomar decisiones (conflictos interiores y exteriores).

En cuanto a su psicología, tal y cómo hemos mencionado anteriormente parte desde el propósito de determinar un temperamento y un carácter, se procede a establecer una narración biográfica en su biblia, que entre otros asuntos aborda sus virtudes y sus defectos, con la intención de perfijar “las peculiaridades individuantes del personaje” (García Jiménez, 1996, p. 300), lo que le distingue de los otros personajes. De este punto partimos, describiendo los aspectos que le singularizan. Así pues en cada narración de la biblia se detalla de una manera más extensa (*Médico de familia, 1994*) u otra más escueta (*Más que animales , 1998*) edad, indumentaria, estado civil, profesión, estudios, situación económica, gustos, defectos, costumbres, etc. Tal y como hemos podido observar en las diferentes biblias.

En lo que concierne al temperamento, Sánchez-Escalonilla (2001) recoge algunos cuya tipología se establece desde Hipócrates (temperamento) a Carl Jung (arquetipos psicológicos) definiendo de esta manera a:

Sanguíneos .

A primera vista son tipos equilibrados y simpáticos, buenos comunicadores, sociables y emprendedores. Afrontan los reveses de la vida con calma. No ocultan sus emociones, ni las reprimen con dureza. Inician relaciones con facilidad, son afables y dicen lo que piensan. Seguros de sí mismos. Contagian sus estados de ánimos, buenos o malos.

Coléricos.

Actúan llevados por el impulso y son frecuentes sus estados de euforia. Tienden a dejarse dominar por las pasiones, Son precipitados y espontáneos. Incapaces de ocultar opiniones y sentimientos, que suelen brotar en sus explosiones de ira. Precipitados en sus resoluciones. Su inestabilidad provoca rechazo.

Flemático.

Reflexivos, silenciosos, imperturbables y, en ocasiones, irritablemente prudentes. Miden siempre sus palabras, piensan lo que dicen, Dominan sus pasiones, saben guardar secretos. Su inexpresividad desconcierta a quienes les rodean. Cuando se les conoce de veras, tanto podrían desvelar genialidad y ternura como estupidez o maldad.

Melancólico.

Tímidos, sensibles, 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. Dudan, tienden al escrúpulo y sienten remordimientos de conciencia. Las decisiones rápidas son una tortura para ellos. Su inestabilidad provoca compasión y ofrecen una imagen de desamparo muy atractiva para los personajes femeninos. Reviven sus traumas.

(...)

Reflexivo extravertido.

Buscan la objetividad. Son racionales, eficaces, de conducta rígida y principios rectos. Cuentan poco con las situaciones personales, lo cual puede causarles problemas en su vida afectiva y familiar. Suelen verse absorbidos por el trabajo y, aunque se encuentren al frente de un equipo, su liderazgo terminando causando roces.

Reflexivo introvertidos.

Se comprometen en proyectos audaces, pero las dudas y la obcecación en sus propias ideas le impide llevarlos a cabos. Dan más valor a sus apreciaciones subjetivas, son incomprendidos y, al tiempo, incapaces de delegar funciones en otros. Son arbitrarios y sus razonamientos están condicionados por su subjetividad. Llegado el caso, rompen sus vínculos afectivos.

Sensible extravertido.

Su sensibilidad está condicionada por lo socialmente aceptado o políticamente correcto. No aceptan enamorarse de quien no conviene. Se mantienen fieles a los valores que conocen, su expresión sentimental es muy rica y prestan a otros sus fortaleza sin problemas. Pueden ser inflexibles en sus convicciones.

Sensible introvertido.

Por su pura complejidad interior, su intimidad es un misterio tanto para los otros como para él mismo. Manifiestan poco y explosivamente sus sentimientos. Podrían llegar a apasionarse hasta extremos irracionales.

Perceptivo extravertido.

Son tipos excesivamente realistas, pragmáticos y libertinos hasta el cinismo. Nada soñadores, valoran las cosas y las personas por su utilidad práctica en inmediata. Tienden a despreocuparse del futuro, viven al día y son incapaces de hacer proyectos. Se adaptan a las circunstancias y le encantan los placeres sensoriales. Razonan poco y su conciencia se manifiesta en forma de dudas y escrúpulos.

Perceptivos introvertidos.

Vuelcan su interioridad en la percepción de los objetos, lo cual les permite una visión única de la realidad. Incorporan la realidad a su intimidad, convirtiendo cosas y personas en algo propio, y a veces llegan a reemplazarlas por su propia experiencia de ellas. Son artistas ávidos de vivencias estética.

Intuitivos extravertidos.

Se interesa en el mundo exterior como fuentes de proyectos futuros. A veces son visionarios y confían demasiado en sus instintos. No saben explicar sus juicios, pero aciertan gracias a los datos que guardan en la memoria, procedentes de sus experiencia. Aparentemente irracionales, su razón se manifiesta a veces desde el inconsciente. Tienen aspecto de tipos heroicos y geniales.

Intuitivos introvertidos.

Sus proyectos giran en torno a objetos, personas e ilusiones ligadas a su intimidad. Son aventureros solitarios y perdedores. Su propio entusiasmo les impide ver un fracaso real. Es un tipo soñador, fantasioso, místico y lunático.

Inconsciente defensor de causas perdidas, a menudo aparecen en forma de antihéroes (2001, pp. 278-285).

Estos patrones son válidos para concretizar el perfil psicológico de los personajes, en tanto que los distintos modelos propuestos ofrecen una guía útil para establecer y diseñar personajes. En última instancia una biblia, en cuanto a la creación de personajes, no es más que una narración en prosa de los modelos propuestos, es decir, dichos arquetipos se amoldan perfectamente al quehacer de un autor-es que fundamenta en ello su biblia, ya que, en virtud de los criterios poéticos que rijan su trabajo, cada uno de estos patrones le proporciona ciertas posibilidades combinatorias para particularizar un personaje, de este modo se establece su diseño. El ejemplo anteriormente expuesto, la biografía de Vera (*Policías, en el corazón de la calle, 1999*) nos desvela mediante su narración que es un personaje sanguíneo (estereotipo en las series de ficción que nos ocupa) y sensible extravertido. Y además se permite cierto matices, ya que mediante la lectura y comprensión de los demás datos narrados en la biblia, refleja que en ocasiones puede actuar como un personaje melancólico; por tanto, lo que supone dicha narración es ofrecer coherencia en virtud de las decisiones que pueda tomar este personaje, en definitiva, su biografía queda fijada a exponer las reglas dramáticas pertinentes para encauzar y hacer verosímil sus decisiones frente a los acontecimientos y sucesos. Esto es, ser coherente con la máxima generalizada en el que la acción es el personaje. Asunto que nos orienta al siguiente ámbito en la creación de un personaje.

La segunda línea afecta a la dimensión ética de los personajes y sus motivaciones para tomar decisiones (conflictos interiores y exteriores). Indudablemente está directamente relacionado con la dimensión anterior, afecta al carácter de cada personaje, es decir al comportamiento y al modo de actuar del personaje.

Los principios morales que se especifican en una biblia afectan íntegramente a la diégesis, se trata pues de unos principios que rige la acción de los personajes, digamos que les mueve en virtud de su pensamiento y en consecuencia de sus acciones transmitidas por las líneas argumentales que trazan los conflictos de los personajes. En este sentido adquiere cierta importancia la exposición narrativa de su pasado, una

narración que otorga al personaje un estado definido y concreto en pos de su transformación que toda obra dramática representa a lo largo de su historia narrada. De este modo es primordial dar al personaje una entidad propia. El carácter de los personajes se fija en las acciones y su modo de elección, sus principios morales que han sido caracterizado por su biografía, y por tanto, marca su modo de obrar; asunto que apela a la ética del mismo. A ello se debe su comportamiento frente a los conflictos planteados (en el pasado y en el presente), decisiones que cada personaje asume en el transcurso de su trama.

Un personaje adquiere su conciencia de ello, de su persona, mientras actúa, de este modo proyecta su esencia, su personalidad en el transcurso de las distintas tramas que el tiempo objetivo las hace inteligible para el espectador, por tanto, éste participa de cada una de las cualidades narrativas que posee la historia que ha entramado una biblia para ser desarrollada por el relato seriado.

En definitiva, la biografía de cada uno de los personajes desarrollada en su biblia, aporta coherencia a la diégesis, muestra aquello que permanece oculto al espectador y que le es revelado mediante la evolución de los personajes, y por su implicación, del relato. Tal y como cita Alonso de Santos:

Estas evoluciones las realiza el personaje dentro de sus límites como tal personaje. No puede transformarse en cualquier sentido, ni en cualquier dirección. Cuando una transformación es muy grande, hay que ir dando paulatinamente, a lo largo de la obra, sucesos que la justifiquen: elementos del pasado escondidos que se activan en un momento dado, otros personajes que influyen en él, sucesos decisivos que aparecen a lo largo de la trama y le causan grandes equilibrios (1998, p. 266).

Sobre lo mencionado, no hace sino constatar en cada una de las frases citadas, la dimensión poética que una biblia cumple. En última instancia, en el apartado de personajes, se apela al principio emocional que actuará plenamente en las relaciones y los conflictos de los protagonistas, constituyéndose así una convención en cuanto a la esencia dramática de este relato audiovisual donde las acciones guían a los personajes en cada episodio, en cada temporada, pero la percepción final de relato se realiza en

virtud de recordar esos personajes a los que le han sucedido historias. Así pues la creación y el desarrollo de un personaje de ficción para este tipo de relato surge de un determinado y escueto proceso de creación; fundamentalmente por la naturaleza discursiva del propio relato en el que un personaje es sujeto de su tiempo. En este sentido, una biblia debe exponer cada uno de los elementos pertinentes para que mediante los conflictos planteados y acontecidos, el personaje pueda ofrecer una evolución constatada en cada uno de los guiones entramados.

### **5.7. Espacio escenográfico.**

En torno al espacio, es decir al lugar donde acontece y sucede la acción dramática, su redacción en la biblia se debe a los aspectos técnicos y narrativos. Su función es de coordinación entre los guionistas que desarrollan las tramas y los profesionales del departamento de realización y producción. Hace mención a la “geografía” donde se ubica la narración, donde sucede la acción. Depende en gran parte del tipo de producción, esto es, si predominan los escenarios exteriores o los escenarios interiores.

En una serie familiar como *Médico de Familia*, el diseño de los espacios en su biblia apenas ocupa un par de páginas. Se especifica el escenario habitual y se describe en virtud del estilo que atañe a los demás aspectos formales del producto audiovisual (producción y realización). Se comprende un espacio familiar, el espacio a raíz del cual se conformará la historia, y como espacios complementarios se diseñan el lugar de trabajo del protagonista y espacios adicionales, que son básicamente escenarios multifuncionales, se diseñan para una ocasión concreta que exija un espacio no habitual.

En series de producción distinta a las familiares, es decir, series donde las tramas se deban a espacios exteriores e interiores, se especifica la geografía real donde transcurra la acción y además se redacta los rasgos específicos que determine el espacio interior donde transcurra la acción. En este tipo de serie, los espacios constituyen un pilar básico para la narración, así como para su identidad.

## 2. ESPACIOS.

### 2.1 GEOGRAFÍA REAL .

#### Tipo de delincuencia según distrito.

Una decisión fundamental es la ubicación de nuestra comisaría en una zona geográfica real. Cada comisaría se ocupa de un distrito determinado y la actividad delictiva varía mucho de una zona a otra. Julio Corrochano, jefe superior de la policía de Madrid, nos habla de una cierta geografía del crimen en la ciudad:

Por ejemplo, en Centro hay mucha inmigración relacionada con la delincuencia. En concreto, Lavapiés es una zona ocupada por gente del Magreb.

Usara /Villaverde: los delincuentes de estas zonas salen a robar a otros distritos (viven allí y roban fuera). Allí hay poco que robar y se van a la zona de Salamanca, Retiro...).

Hay distritos con dos ambientes, uno criminal y a su vez de zona rica. Tetuán, Fuencarral, zona con poblados y zona también de dinero (Triángulo de Oro, Castellana, Orense, Bravo Murillo...).

Puente Vallecas, Villa de Vallecas, Entrevías antiguo: zona de paso de heroinómanos. Se dan pequeños delitos entre ellos, como robos de carteras.

En polígonos industriales: gente del Este. Rumanos, búlgaros.

Un distrito imaginario de Madrid.

La comisaría de “Policías” pertenece a un distrito de Madrid. Aunque en la realidad cada comisaría pertenece a un distrito concreto, para tener más libertad de acción, la comisaría de nuestra serie es de un distrito no especificado para poder coger de uno o de otro las zonas que más nos interesen, tanto ambientes criminales como calles de cualquier barrio de la ciudad.

La geografía combinará grandes edificios de oficinas y amplias avenidas, con el casco antiguo y la zona monumental conviviendo con zonas deprimidas como barrios de emigrantes o poblados marginales. La demografía también será diversa tanto en la nacionalidad como en el nivel económico y la edad.

## **2.2. ESCENARIOS.**

### La comisaría y la base del S.U.R.

Ambos cuerpos comparten el mismo edificio. Tienen algunas dependencias comunes. En el **parking descubierto** tienen su espacio los coches, *combis* y motos de la policía y las ambulancias del Servicio de Urgencias. Dentro comparten el hall, la sala de ocio-snack y los vestuarios.

Rebasando la puerta principal nos encontramos con un gran **hall** donde transitan policías uniformados y de paisano, integrantes del S.U.R. y ciudadanos. En el hall está el **control de entrada** de la policía: un mostrador atendido por un policía de uniforme que informa al ciudadano y visitante y les deriva a las distintas dependencias, tomándoles los datos si es necesario.

Tras él, separado por una cristalera está **la sala de seguridad** estática del edificio, con varios monitores con la imagen de los exteriores de la comisaría, atendida por dos funcionarios uniformados. **La oficina de denuncias** tienen su entrada por el hall. Al lado de la puerta hay un pequeño reservado con sillas y mesas que sirve de **sala de espera**.

Aunque no habrá decorado específico, también existirá una puerta que anuncie “D.N.I. y Pasaporte”. En otro estilo totalmente diferenciado del resto, estará la puerta de **entrada de la base del S.U.R.** , amén de otras puertas, ascensores y escaleras que llevarán a la parte interna de la comisaría.

La **oficina de denuncias** es una gran habitación con dos estancias separadas por cristaleras. Nada más entrar desde el hall nos encontramos con dos o más mesas separadas por una mampara. En cada una de ellas, un policía de 212 uniforme, atenderá las denuncias de los ciudadanos, sentados del otro lado. Tras la cristalera está el **despacho del inspector de guardia**, donde se atenderán los casos más graves. La decoración de la oficina de denuncias está empezando a normalizarse en todas las comisarías y combina el beige con el corinto. En esta oficina, todas las mesas contarán con un ordenador.

Todo esto es la parte pública, la parte que ve el ciudadano de a pie. Los detenidos entran y salen por otra puerta que no es la principal. Allí suele haber un pequeño mostrador con un policía uniformado que vigila la entrada y lleva un libro de registro. En continuidad hay un pasillo que va a dar a la **sala de interrogatorios**. Una sala grande, con una mesa en el centro y varias sillas. Una de la paredes tiene un gran espejo falso.

En las paredes hay un panel milimetrado para hacer las fotos “reseña” y los reconocimientos. También hay un pequeño atril de madera con una zona impregnada de tinta, algodones y un bote de gasolina para tomar huellas. Cuando se haga una toma de declaración, se instalará en la mesa una máquina que usará la taquígrafa. Esta sala también servirá para que los abogados hablen con sus clientes. Tras el espejo falso hay una pequeña habitación destinada a los testigos y desde la que se ve y oye lo que ocurre en la sala de interrogatorios.

En el pasillo que va desde la puerta de detenidos hasta la sala de interrogatorios, hay otra puerta de seguridad que lleva a los calabozos. A la entrada de este complejo, hay una mesa y un funcionario. Suele tener a su espalda varios hornos microondas para calentar la comida de los detenidos y las bolsas donde estos dejan sus pertenencias. Hay también un almacén donde se guardan los colchones y las mantas para los detenidos. A ambos lados del pasillo hay puertas que comunican con las **celdas**. Hay celdas que tienen servicios a la entrada para los detenidos peligrosos y otros que no, hay que sacarles del calabozo para que hagan sus necesidades.

Los calabozos están alicatados hasta el techo. También habrá un calabozo “de gran capacidad” para detenciones de varias personas implicadas en el mismo caso.

Otras estancias que suelen estar a pie de calle son los **vestuarios** y las **duchas** masculinos y femeninos y los W.C.. Estos servicios los comparten con el personal médico del S.U.R.

La **base del Servicio de Urgencias y Rescate** no es un lugar donde transite normalmente el público. Es su lugar de descanso y preparación para sus urgencias. Consta de una **sala de espera** con mesas, sillas, sofás, sillones, televisión, estanterías con libros, un teléfono de uso reservado y una nevera en la que tienen que meter algunos medicamentos. Las paredes están decoradas con algún póster médico (medidas ante una parada, algoritmo de secuencias...). En un pequeño reservado hay una mesa con una emisora y un ordenador y, frente a ella, un mapa electrónico del distrito. Tienen otro pequeño reservado para el **almacén de fármacos y material médico**. Una puerta comunica el hall con una habitación con tantas **literas** para descansar como trabajadores del SUR tenga aquí su base.

Otro pequeño complejo dentro de la comisaría es el **despacho del M.I.P.3**. En una sala amplia habrá varias mesas con sillas a ambos lados, archivadores, planos, corchos con fotos y recortes, un cargador de baterías para los pocket... Esta sala la utilizan tanto los policías de investigación como los uniformados, si bien estos ocuparán la sala al comienzo y al final de cada turno y cuando tengan que escribir algún atestado, o hacer alguna diligencia. Esta sala comunica con el **despacho** de Ferrer, jefe del M.I.P. 3. Cada M.I.P. cuenta con una **sala de “briefing”**, que tiene ciertas similitudes con un aula: una mesa y una silla presiden la sala donde se encuentran diseminadas varias sillas de raqueta. Allí se reúnen los policías de cada M.I.P. (tanto los uniformados como los investigadores) al comienzo de cada turno para recibir órdenes o recomendaciones concretas del subinspector del mismo. En sus paredes, amén de un plano del M.I.P., habrá diversos corchos para comunicaciones internas, bien particulares, o de los sindicatos o asociaciones.

La **sala de comunicaciones** coordina las llamadas de urgencia policial (que pueden venir de la sala del 091, de particulares que llaman directamente a la comisaría, de la policía municipal, bomberos y demás servicios de urgencia) y las deriva a los diferentes destacamentos policiales que están en el barrio. Esta sala está atendida por uno o dos policías de uniforme y cuenta con varios teléfonos, emisoras, fax, telex y un ordenador por el que se accede a las bases de datos de coches, y de antecedentes policiales.

La parte “recreativa” de la comisaría se reduce a una pequeña sala de ocio estancia con varias máquinas de bebidas frías y calientes, máquina de comida rápida y alguna que otra mesa con sillas. Esta parte también la comparte policía y sanitarios del S.U.R.

Estos son los espacios fijos que hemos considerado indispensables para el desarrollo de la serie, si bien, podremos construir decorados episódicos de diferentes despachos y estancias de la comisaría como podrían ser el despacho del comisario, galería de tiro, despacho de informática, archivo, sala de reuniones, despacho del módulo de apoyo, del Módulo General Operativo, etc.

#### La calle.

Es el espacio de la acción. En la serie habrá una gran presencia urbana.

En nuestro barrio imaginario, habrá una amplia **zona comercial y casco antiguo** donde los carteristas y *descuideros* tendrían su campo de acción. En este tipo de zonas suele haber también mucha afluencia de extranjeros y visitantes de la ciudad, presa fácil para estos delincuentes y para los *trileros*. Otra zona estaría dedicada al **ocio nocturno** y sería una **zona de oficinas** de día, lugar de delincuencia más sofisticada en donde habría robos en cajeros automáticos y bancos, tiendas, farmacias... Habría también un barrio céntrico pero deprimido, con abundancia de prostitución masculina y femenina, sex shops, cines porno... (Zona red de San Luis, Caballero de Gracia...). Un **poblado marginal** o una zona con una vecindad mayoritariamente compuesta por emigrantes o minorías étnicas, sería el foco de compra, venta y consumo de drogas duras.

### La sala de Urgencias.

Como prolongación de los incidentes callejeros, las historias podrán continuarse en la sala de urgencias de un gran hospital, situado en el mismo distrito que cubren la comisaría y la Base 7 del S.U.R.. De este hospital sólo veremos el pasillo de la entrada de urgencias, la sala de shock, un pequeño quirófano equipado para hacer las primeras pruebas a los enfermos y tratamientos urgentes. Tendremos también una sala con varias camas separadas por cortinas o mamparas (boxes). Allí los enfermos de urgencias se recuperan y se hacen pequeñas curas y toma de muestras para análisis en casos menos grave. Puede haber un puesto de “triage” o clasificación justo a la puerta de urgencias donde un médico residente o un enfermero hacen la primera valoración y clasificación de los pacientes (éste para trauma, éste para digestivo...).

Facsímil de la páginas 11-14 de la biblia de *Policías, en el corazón de la calle*(1999)

El espacio denota uno de los cambios que se produce en la narración de series en la década de los noventas. Del aquel ámbito familiar (*Médico de Familia*), cuyos conflictos centrales transcurren en el interior del hábitat familiar, pasamos a los diferentes espacios que constituyen el área de los conflictos que transcurren en la serie de (*Policías, en el corazón de la calle*), espacios de ámbitos profesionales que da pie a una serie de tramas marcadas por los diferentes conflictos que suceden: personales y profesionales. Este hecho, significa la apuesta por un tipo de serie más desarrollada en los diferentes ámbitos que la definen. Ya no se limitan a estructurar cada trama principal en virtud de sus espacios específicos, encontramos un sistema de narración más complejo, cuya heterogeneidad argumental necesita una delimitación espacial para una sólida estructuración narrativa. La biblia cohesiona dichos espacios y los relacionas con el tipo de trama. Así, en el facsímil señalado anteriormente, encontramos:

- Un espacio nuclear (edificio central) donde coincide los dos grandes grupos profesionales protagonistas (comisarías y base de S.U.R.). Es el espacio fijo que

delimita las tramas principales y se constituye como espacio referencial de la serie en cuestión.

- La calle: espacio de la acción. Exteriores que separan y amplían las posibilidades dramáticas; este asunto es distintivo respecto a la concepción espacial anterior, cuyos decorados e interiores adquirirían pleno protagonismo, a la vez que determinaban las estructuras narrativas.
- Espacios íntimos. Se sustituyen los roles y conflictos domésticos elaborados en anteriores producciones por un nuevo tipo de espacio íntimo que pueden ser público (bar) o privado (pisos). Es en estos tipos de espacio donde tiene cabida las tramas de relaciones personales, amor o amistad son desarrolladas de una forma menos maniqueas, de ahí la representación de sus espacios, austeros, nada barrocos y con tonos cromáticos oscuros.

Con estos aspectos redactados en la biblia se concede al documento a demás de un patrón narrativo, una referencia para otros aspectos ajenos a la función específica narrativa. Es decir, su utilidad se lleva e efectos prácticos mediante otros departamentos que integra una productora como son el de producción y el de realización. De esta manera, el documento investigado se debe a una suerte de distintas funciones en virtud de unificar los diferentes elementos, técnicos y narrativos, que conforman dicho producto audiovisual.

Por otra, en lo concerniente a lo narrativo, hay una trayectoria en la concepción del espacio como contenedor dramático, nos referimos a los diferentes lugares tomados como emplazamiento idóneo para instituir tramas. Prevalece pues en este ámbito la tendencia narrativa y formal caracterizada por un eclecticismo fundado en una estrategia narrativa y mediática conciliadora.

En este sentido, el espacio guarda una estrecha relación con las tramas, los personajes y el tiempo representado e imitados en la tipología de serie de ficción que hemos contemplado en nuestro estudio. Cumple una función integradora de cualquier variable narrativa, social, cultural, económica, etc., susceptible de ser optimizada para

otorgar la concerniente utilidad comercial a este tipo de producto audiovisual. El espacio como elemento narrativo:

Es un “espacio hodológico<sup>125</sup>”, cuya definición óptima ha de ser procurada a partir de las estrategias poéticas del discurso. En cuanto narrativo, el “espacio hodológico” se caracteriza, como observó J.P. Sartre, por ser un fenómeno presencial, “de encuentro humano”, un espacio para el acontecimiento en el sentido orteguiano (aquello que nos pasa y que pasa entre nosotros por ser hombres).

(...) En el relato el espacio es siempre, de algún modo, una “objetivización del espíritu humano” (Dilthey) y el paisaje, un “estado de alma” (Amiel) de los personajes que lo habitan. Sin dimitir de este brillante destino, también es cierto que los interiores, en cuanto espacios habitados, no pueden sustraerse a un cierto carácter matricial y cavernario, como observa en su obra *Mensch und Raum (hombre y espacio)* (García Jiménez, 1993, p. 364).

Desde esta definición, los espacios narrativos se concretan por su versatilidad para el entramado, son los mejores sitios posibles para establecer vínculos dramáticos y emocionales con los personajes del relato. Son espacios reconocibles, con una identidad adyacente al drama. La tendencia en este tipo de series, ha sido de establecer espacios empáticos con el espectador que reconozca y participe de sus historias. De este modo es habitual, que tal y como hemos vistos, los espacios profesionales sea representados por arquetipos, hospital, comisaría, redacción de un periódico, colegio, etc.

Estas connotaciones espaciales para la acción se perciben de forma referencial, evocan mediante un modo visual propio del ámbito cinematográfico, lo explícito e implícito, es decir el espacio de la historia (especificado en la biblia) y el espacio de la trama (especificado en cada uno de los relatos que genera la biblia).

---

<sup>125</sup> Hodológico, Kurt Lewin; término que él mismo acuñó en su obra *Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine hodologische Raum* (1934). El “espacio hodológico”, como indica su propia etimología (*hodos*= camino) es el espacio abierto por los caminos (el machadiano “se hace camino al andar”). Es un espacio concreto, elegido estratégicamente como el mejor (García Jiménez, 1993, p. 364).

Si antes hemos aludido al espacio en virtud de su estética, aunque para ser más preciso deberíamos nombrarlo tal y como se nombra en sus biblias, espacio escenográfico, evidentemente es para hacer constar su percepción de decorado, elaborado en referencia a unos criterios estéticos expuesto en su biblia. Así el espacio narrativo, nos proporciona unos criterios éticos que tal y como hemos visto en el epígrafe anterior, determina los conflictos de los personajes.

Al tratarse de espacios que derivan de ciertos arquetipos, constituyen una entidad dramática que somete al relato a una serie de cuestiones comunes al género determinado. En suma, la relación espacio-personajes representan uno de los elementos teóricos y fundamentales para desentramar el sistema narrativo vigente en el tipo de series emergente en el periodo primordial del desarrollo de la ficción vigente.

Como conclusión a este epígrafe citamos una aportación esclarecedora sobre la función narrativa que puede ejercer, en un relato seriado, la dialéctica espacio-personaje:

En la mayor parte de las series de televisión, y en buena parte de las obras de teatro, los individuos aparecen a menudo elevándose por encima de las instituciones para experimentar una catarsis. En este drama (*The Wire*) las instituciones siempre demuestran ser más grande y los personajes que tienen suficiente *hybris* para desafiar al postmoderno imperio americano resultan invariablemente burlados, marginados o aplastados. Es la tragedia griega del nuevo milenio, por así decir. Como el objetivo de buena parte de la televisión es suministrar catarsis, redención y triunfo del carácter, se trata de un drama en el que las instituciones postmodernas ganan la partida al individuo y a la moral, y en el que la justicia parece diferente de alguna manera (...). Lo cual explica también por qué tenemos buenas reseñas, pero menos audiencia que otros modos de narrar.<sup>126</sup> David Simon, creador de *The Wire* (2002-2008).

Una ficción que tiene su evolución a día de hoy, en su transcurso narrativo, en su poética para transformarse, a pesar de lo anquilosado que una primera lectura de sus textos audiovisuales pueda parecer.

---

<sup>126</sup> Opinión recogida en la entrevista que Nick Horby realiza a David Simon reseñada en: *The Wire, 10 dosis de la mejor serie de televisión, 2010*.

## 6. ANÁLISIS DEL MODELO DE BIBLIA.

### 6.1. Evolución del sistema narrativo a través de tres biblias específica de cada etapa concerniente a la instauración de la misma.

Con este apartado nos disponemos a realizar un análisis en virtud del contenido de las biblias aludidas para afrontar la última parte de nuestro estudio, en el que tratamos de poner en práctica las cuestiones que hemos ido abordando a lo largo del mismo.

En primer lugar debemos clarificar de nuevo el concepto de sistema narrativo con el fin de asumir cuestiones previas que esclarezca este análisis. La biblia es un documento que expone cada uno de los elementos narrativos que en el conjunto de su entramado contribuyen a contar una historia de una forma específica. La significación de cada uno de ellos procede de este tipo de documento, en cuya realización se describe el fenómeno. La biblia se erige como manifestación, material y tangible de los elementos que constituye un sistema narrativo, en lo que nos compete, de cada una de las partes que contribuyen a determinado objeto: la narratividad en las series de ficción. Esa manifestación aludida, muestra una cualidad ciertamente significativa, participa de una característica esencial del documento, un rasgo, que contribuye y aporta, una perspectiva novedosa en cuanto a su convención profesional y académica. En este sentido, emerge una transformación en su dimensión práctica y utilitaria, somos consciente que la biblia puede ofrecer una guía, modelo o patrón que aporte datos útiles para plantear una reflexión epistemológica que asuma la tarea de examinar dicho documento con la tarea de proponer y esclarecer el tipo de narración llevado a cabo en el ámbito del discurso televisivo. De tal modo, que mediante la observación, lectura y análisis, desentramamos la esencia de todo proceso narrativo, su poética.

En segundo lugar hemos elegido estas tres biblias en consecuencia a una posible coherencia formal en el desarrollo de nuestro estudio. El periodo que delimita la instauración de la biblia comprende tres fases, en este espacio de tiempo, el núcleo esencial es (1994) con la biblia de *Médico de familia*. En torno a ella, tenemos pues su precedente , *Una hija más* (1988) y para su vigencia, hallamos en la biblia de *Hospital*

*Central* (1999) un documento modelo en cuanto su asentamiento. Si se nos permite la metáfora, proponemos este análisis como la lectura de una estructura dramática tratando de reconstruir su entramado para que se manifieste de forma inteligible su poética: sus normas y su libertad. Para ello, entendemos la primera de las biblias, *Una hija más*<sup>127</sup>, como el planteamiento, *Médico de familia* sería el nudo y *Hospital Central* el desenlace.

Por otra parte, es conveniente que cada una de ellas, pertenezca a productoras distintas en virtud de una mayor coherencia y rigor en sus comparaciones y deducciones. Tal y como apuntamos en la introducción, la singularidad de los textos que vamos a analizar, nos inducen a establecer nuestro enfoque de análisis estructural, de un modo particular, ya que la biblia en sí mismo es un texto escrito que precede a otra de la misma índole que configuran la estructura dramática del texto final, el relato audiovisual. En definitiva estableceremos un análisis de contenido, para ello constituimos una delimitación de cada una de las informaciones que nos presenta cada biblia respectivamente, para corroborar las hipótesis que nos hemos planteado.

Siguiendo el método propuesto por Casetti, di Chio, (1997) nos proponemos construir la estructura y los procesos del objeto de nuestro estudio para desentrañar sus cualidades narrativas. Asunto que hemos ido llevando a cabo a lo largo de nuestro estudio.

En efecto, en la primera parte de este estudio, hacíamos hincapié en las leyes dramáticas (género) y leyes formales (series de ficción) que convierte una historia en argumento o más concretamente en relato. En una historia hay desorden, lagunas que denominaba Bordwell (1996) en una de sus citas en alusión a aquellas partes indeterminadas que se hallan en la construcción de una historia. Pero existe una definición de este autor que es esclarecedora para exponer nuestro análisis la que considera la narración como “aquel proceso totalmente inclusivo que utiliza un

---

<sup>127</sup> Este sería un documento de trabajo más que una biblia en sí, aunque tal y como hemos expuesto tiene todos los elementos pertinentes para definirla como el documento precedente de la biblia.

argumento y estilo para guiar a los espectadores en la construcción de una historia” (1996, p. 341).

Según Tarkovski “El arte es un metalenguaje, con cuya ayuda las personas intentan avanzar la una en dirección a la otra, estableciendo comunicaciones sobre sí misma y adoptando las experiencias ajenas” (1991, p. 63). En el documento propuesto para nuestro estudio se conjuga de alguna manera, las dos premisas señaladas; la narración es arte, contiene ese juego de comunicación interpersonal e intrapersonal. En el caso que nos compete, la narración de una historia se debe a un proceso metódico que va sometiendo cada etapa de creación narrativa a sucesivas leyes. Las primeras leyes se especifican claramente en el momento que se perfila la historia en la biblia, en este documento hemos señalado que encontramos los principios de una historia, los siguientes pasos que suceden a la escritura de la biblia, son aquellos concernientes a la estructuración, a la elaboración de un argumento y de un estilo de expresión que obtienen el resultado esperado, mediante el medio en el que se transmite la narración. Se puede considerar que lo que comenzó como una posible creación artística se va transformando, a través de proceso técnico y creativo (aplicar plantillas narrativas y estilos estéticos) en un oficio específico, narrar historias, cuya tipología en el ámbito donde se establece, las clasifica como series de televisión.

Con este análisis pretendemos exponer de qué manera se ha instaurado el sistema de narración que ha propiciado una poética propia en cuanto a la creación y desarrollo de una serie de ficción, un sistema que comenzó a forjarse bajo el auspicio de la primera biblia -considerada como tal- en el panorama industrial que compete a la televisión en España. Los modelos propuestos son tres documentos de tres etapas enlazadas por una intención precisa: fraguar un modelo de narración audiovisual en pos de un trascendente formato televisivo: las series de ficción; ya que todo este complejo, parte de una intención milenaria, contar una historia.

Para la exposición del contenido de cada uno de los modelos, reproducimos algunos de sus rasgos pertinentes para el análisis; los tres documentos han sido reseñados a lo largo del presente estudio, ya que referiremos a su epígrafe en el caso que hayan sido citadas anteriormente para evitar cualquier vestigio de reiteración.

El esquema para analizar parte del organigrama dramático, sinopsis esquemática que introduce la historia que será relatada. Estos ejemplos muestran los elementos dramáticos fundamentales que intervienen en la primera fase de desarrollo de la serie en cuestión. De nuevo incidimos en la cuestión suscitada donde la redacción de los organigramas se debe a la transcripción del contenido pertinente de sus biblias para nuestro análisis.

## **6.2. Primera etapa: precursores del modelo narrativo. Organigrama y análisis de *Una hija más* (1988).**

### **Título.**

Una hija más.

### **Género.**

Comedia de situación.

### **Concepto.**

Como ya señalamos en el concepto se relacionan los rasgos pertenecientes al ámbito de la trama y del tema, y su premisa para desarrollar el contenido de este apartado se debe señalar las intenciones específicas por el cual el autor-es o productora lleva a cabo su proyecto. En el documento que nos compete, los objetivos están claramente definidos y a su vez constituye en un punto de partida tanto teórico como histórico para exponer nuestra intención en este epígrafe, estos objetivos son:

- Articular un método de diseño que aproveche lo que es característico de este género.
- Diseñar un sistema de producción acorde con su audiencia. Esto es, poder variar los elementos propios del género en virtud de la audiencia.
- Por ello se realiza técnicas de investigaciones basadas en informaciones consistentes, en perfiles y vivencias de personajes que coincidan con el modelo de protagonista diseñado. También el análisis de la actitud de la audiencia ante la situación central, los protagonistas y los temas que se suceden en los argumentos.

Estas intenciones se traducen en una comedia de situación que lleva a cabo este sistema de producción, siendo así que cada elemento condiciona el sistema de creación de la idea.

### **Idea.**

La vida de una familia de clase media sufrirá un notable cambio a raíz de dos acciones acontecidas, la ruptura del matrimonio y la llegada de una estudiante extranjera.

### **Detonante.**

Ángeles decide acabar con su matrimonio y emprender una nueva vida con sus hijos, y su nueva vida coincide con la llegada de una estudiante americana que realiza un programa de intercambios.

### **Tono.**

Adecuar el sistema tradicional anglosajón de comedia de situación a la concepción de comedia nacional. En dicho proceso de transformación, se explicita y define los conceptos pertinentes para ello.

### **Tramas.**

Destaca las tramas de ámbitos familiar, con especial refuerzo en las tramas de continuidad, de las que destaca las tramas sentimentales.

### **Personajes.**

Ángeles:

42 años, ama de casa dinámica, expresiva y maternal. Orgullosa de sus hijos.

Demetrio:

49 años, empresario, su obsesión es que sus hijos lleguen a ser “alguien”.

Junior:

Primogénito, 22 años, introvertido con tendencia a enfurruñarse, enamorado.

Amanda:

Estudiante norteamericana, hija de divorciados, culta, llena de desparpajo e iniciativas.

Dani:

12 años, apasionado de la informática.

Nati:

45 años, antigua obrera a la que la reconversión lanzó al servicio doméstico, suele andar cargada de problemas, generosa y buen sentido de humor.

Lines:

17 años, alojada en Virginia, culta e inteligente, tiene ideas propia de todo.

### **Líneas argumentales.**

1. La consulta a los abogados para iniciar los trámites de divorcio. Las implicaciones de la ruptura legal en la relación de pareja y en la vida de hogar. Finalmente los trámites se paran.
2. La relación entre Demetrio y su amante, mujer que ha desestabilizado la vida familiar de los Sánchez Valle. El "modus vivendi" de Demetrio fuera del hogar.
3. La reacción de Lines, la hija que se encuentra en EEUU.
4. El abuelo al que no se le quiere decir lo que ocurre. Los motivos para que éste viva ignorante, su actitud.
5. Una enfermedad de Demetrio.
6. La conquista de Amanda. El día que Junior descubre su pasión. La reacción de Amanda. El Status quo final.

## **Espacio.**

Casa de los Sánchez Valle.

En el organigrama de *Una hija más*, destaca los primeros pasos que apuntan hacia el modelo que hoy en día se lleva a cabo. El primer punto a destacar es el interés por conjugar elementos narrativos relativos al género. No se limita simplemente a reproducir con exactitud las leyes dramáticas que propone la comedia de situación. Se apuesta por enlazar los elementos propios de la comedia con elementos ajenos a ésta; se presenta de forma tenue aquel propósito de mezclar géneros tan vigente en la actualidad.

Por tanto se introduce rasgos del melodrama, es decir, se apela a los conflictos con un enfoque más real, llevando el relato a efectos más dramáticos. Se puede apreciar así los inicios de lo que luego supondrá la consolidación de la dramedia. En el concepto, la apuesta es clara, y sólo así se entiende los posteriores modelos de narración. En esta primera etapa, la adecuación de formatos ajenos a nuestra producción tuvo sus consecuencias posteriores, ya que se entiende la consolidación de este tipo de productos a tenor de la experiencia llevada a cabo por aquello que se denominó “taller de Comedia de situación”.

En efecto, en sus objetivos encontramos los precursores de los rasgos distintivos de aspectos tan fundamentales en el actual sistema de narración. Atendiendo al primer objetivo señalado en su organigrama, se prevé el ya mencionado mestizaje de género, en segundo lugar, la consecuencia de diseñar un sistema de producción flexible a la audiencia, da origen al sistema de multitramas (§.5.4.) que parte de intenciones subjetivas –atraer la atención de distintos tipos de audiencias- y se conforma en intenciones objetivas: se elaboran guiones conforme a esta estrategia, configurándose así las distintas tramas que articulan el total del relato seriado; su consecuencia más inmediata será la de la aparición del mapa de tramas; que hasta la fecha no se constata el uso y desarrollo en el sistema de producción de aquella etapa.

Por último, aquel trabajo de investigación llevado a cabo para diseñar protagonistas en consonancia con la audiencia real, se fundamenta en el diseño de

protagonistas y en sus conflictos reconocibles por la audiencia, así se forja la creación de personajes, insignia en el contenido de la actual biblia. La primera interpretación del análisis del concepto es alusiva a la creación dramática, es así que se genera un proyecto en el que la audiencia marca las pautas de creación de elementos narrativos. Esto nos lleva a la siguiente observación, a pesar de encontrarnos en un período en el que aún se caracterizaba por la monopolización del sector televisivo. Hecho relevante para el entendimiento de las distintas determinaciones que oficiaron el cometido de dicho taller, en el que se emplean técnicas propias del marketing, para establecer el género dramático, es decir, se propone identificar espectadores desde un punto referencial, no comercial. Este fenómeno adquirió una funcionalidad propia con el surgimiento de las nuevas cadenas, donde, todas las técnicas e investigaciones referidas a la audiencia, comenzaron a adquirir un propósito más adecuado con las pertinencias económicas, sometiendo a éstas las narrativas.

Dejando el ámbito de lo subjetivo especificado en el concepto, nos encontramos con el ámbito de la trama. La intención es clara y se plantea una situación acorde con la tradición narrativa de este tipo de productos; asunto importado de la industria americana y que consiste en plantear una premisa denominada de largo recorrido (§.5.2.) junto a su modélico detonante, esto se modela en el primer episodio. El ejemplo es claro: tras una ruptura en el seno familiar, se emprende una etapa nueva en la que la llegada de un nuevo personaje, guiará ese proceso de restauración. Sea pues, el antecedente más inmediato a lo que más tarde se convertirá en una premisa fundamental y arraigada en el desarrollo de una serie de ficción.

Así pues, esta premisa se reiterará en este tipo de formato, en el que las tramas familiares son el patrón narrativo, el ejemplo más inmediato lo encontramos en *Médico de familia*, donde se forjó dicho patrón. Por último nos remitimos a las líneas argumentales, que se completa con relación a la creación de personajes (conflictos) y al patrón elegido para la trama general (§.5.2.).

Para las líneas argumentales, en esta etapa aún quedó por perfilar aquella estructura narrativa que homogeneizará la ficción seriada. Se diseña posibles argumentos pero no se consolidan, en gran parte porque aquel documento se fraguó

como proyecto pero no se instauró como biblia, verdadero artífice de la arquitectura narrativa de una serie de televisión.

Por último, distinguimos mediante la lectura y análisis del documento que atañe a la creación de esta serie, un claro propósito por reflejar temas y tramas enraizados con la cotidianidad, con la realidad más cercana y representativa posible del espectador. De ello se deriva, una labor creativa coyuntural: se emplean técnicas periodísticas, tales como las entrevistas a perfiles reales que sirvan de modelos narrativos a los profesionales creadores de la serie. Los procesos fueron los siguientes.

#### I. Reuniones de grupo.

Se estableció esta técnica para obtener información múltiple, tanto de temas como de situaciones concretas para establecer los argumentos y los perfiles de los personajes. La técnica utilizada fue un tipo de reunión semidirigida, en la que un moderador plantea cuestiones a los participantes de tal forma que se puedan reflejar opiniones y actitudes factibles para su dramatización. El número de personas oscilaba entre 6 y 8, elegidas al azar de un fichero de voluntarios que disponía el departamento de producción. Las reuniones de grupo eran registradas mediante grabaciones para ser trasladada a los futuros guionistas.

#### II. Análisis de sondeos.

Se realizaron encuestas por diversas organizaciones, en especial por el Centro de Investigaciones Sociológicas. Todo ello en virtud de las tramas que iban a ser desarrolladas en virtud de la pertinente verosimilitud del relato, asunto tratado a lo largo de todo nuestro estudio (§.3.5.).

#### III. Entrevistas individuales y reportajes.

Para el diseño de la serie, se realizaron entre 6 y 9 entrevistas y reportajes, para el uso y disposición de los creadores de dicha serie, sobretodo en lo concerniente al ámbito psicológico y social del personaje. Al igual que las reuniones semidirigidas, se

registraron dichas entrevistas para fijar un sistema de fichas pertinentes para la elaboración de tramas.<sup>128</sup>

En esta primera etapa, deducimos algunos de los rasgos fundamentales precedentes a la instauración de los elementos característicos en el sistema narrativo de las series de ficción vigente. Tal y como podemos observar, a partir de este documento se augura las bases que propiciaron la posterior etapa en la que se consolidó nuestro documento analizado. He aquí, que obtenemos los precedentes fundamentales para el entendimiento de la instauración de la biblia en España, así como una declaración de intenciones y acciones que propiciaron un nuevo concepto en la creación y desarrollo de las series de ficción. Cada uno de los conceptos aportados en el documento que inició TVE para la creación de series, más concretamente, para la creación de comedias de situación, fueron adaptados por las productoras independientes que propiciaron el actual sistema de narración en el relato seriado. Así pues, observamos, en el documento que desarrolla las intenciones narrativas de la serie *Una hija más*, algunos de los rasgos más reveladores del sistema actual:

- Una clara intención por manejar y dosificar arquetipos de narración y producción.
- La elaboración de un documento genealógico que establezca cada uno de los elementos constitutivo de una producción seriada. La constitución de un documento de estilo.
- Un exhaustivo análisis de los perfiles y adecuación del destinatario de este tipo de producto audiovisual.
- Un propósito y modo de convenir el proceso para la creación de equipos técnicos y artísticos.

---

<sup>128</sup> Datos extraídos del documento que configuró el proyecto “Comedia de situación”-TVE. Isaac Montero, 1998.

Tal y como se acordó y originó este proceso para establecer un proyecto, observamos un fenómeno constatado, que no es otro que el cambio de un sistema narrativo heredero de la literatura y cinematografía nacional, hacia otro más enraizado en la cultura anglosajona; delimitado por un método técnico y creativo multidisciplinar. Así fue como emergió *Médico de familia*.

### **6.3. Segunda etapa: consolidación del modelo. Organigrama y análisis de *Médico de familia* (1994).**

#### **Título.**

Médico de Familia.

#### **Género.**

Comedia de situación.

#### **Concepto.**

*Médico de familia* se establece siendo una telecomedia protagonizado por un personaje popular en la televisión como es Emilio Aragón. El personaje que encarna está diseñado en consonancia con los principales rasgos de su personalidad; sobretodo, los que conciernen a su carácter desenfadado y, a la vez, familiar. Así se hace creíble a los ojos de una audiencia que ya tiene una imagen predeterminada del famoso presentador. Se preserva de esta forma la aceptación mayoritaria de la que goza Emilio Aragón. Con el concepto familiar de la serie y la composición de sus personajes se pretende captar la atención de un amplio grupo de audiencia. Todas las franjas generacionales están representadas; haciendo especial hincapié en dos extremos, los niños y los jóvenes que son un público que muestra una especial aceptación hacia el género de las comedias de situación. De ahí surge la necesidad de incorporar el mundo infantil y el adolescente. Por otra parte se incluyen un *target* más habitual en esta línea de franja, mayores de 60 años. Ellos tienen también con quién identificarse a través del padre y los suegros del protagonista. En especial, tendrá relevancia el personaje del abuelo Manolo, estereotipo del personaje secundario motivacional y empático con la franja de audiencia aludida.

**Idea.**

Nacho ha enviudado recientemente. Tiene tres hijos e intenta rehacer su vida afectiva. Su mejor amigo es el que lo mete en un lío detrás de otro para que se lance a conocer nuevas mujeres. El protagonista es médico de la Seguridad Social en un Centro de Salud. La acción transcurre en un chalet del que todavía está pagando la hipoteca. Su padre, de clase humilde, le intenta ayudar en su nueva vida aunque no tanto en lo económico como en lo personal, con su modo tradicional pero llano, afectuosa y con sabiduría popular. Con su cuñada siempre habrá una relación de afecto que no acaba de culminar. Un sobrino adolescente que viene a estudiar completa el grupo de familia.

**Detonante.**

La serie comienza con un cambio para todos los personajes, el traslado hacia una nueva vivienda.

**Tono.**

Propio de una comedia de situación: tratamiento desenvuelto, diálogos divertidos, *gags* de palabra y de acción. Aunque con el envoltorio de la comedia, se trata de reflejar con realismo los avatares de una familia de nuestro país. Dramedia.

**Tramas.**

Tramas familiares y profesionales. Predomino de las tramas familiares, de continuidad sentimental: Tensión sexual no resuelta.

**Personajes.**

Nacho:

Médico de familia, viudo, con tres hijos. Pocas experiencias con las mujeres aunque se ve movido a rehacer su vida sentimental. En realidad él no busca pareja.

Manolo:

El abuelo, divertido, campechano y sencillo. Jubilado, hace el esfuerzo por adaptarse a la vida de hoy.

Alicia:

La cuñada, tiene un carácter aparentemente fuerte e independiente, pero en el fondo es tierna. La chica versátil y voluble por experiencia.

Julio:

El amigo, es un poco jeta y siempre intenta aparentar más de lo que tiene, a pesar de que es un poco gorrón.

María:

La hija mayor, quiere asumir el papel de la mujer de la casa. Va de adulta, pero no deja de ser una niña. Es crítica y exigente ante las mujeres que aparecen en la vida de su padre, aunque en el fondo cree que él debería volver a casarse.

Chechu:

10 años, gamberro, desordenado y divertido.

Ana:

La pequeña, inocente, a los pocos meses de nacer murió su madre.

Alberto:

El sobrino, adolescente, el sexo forma parte de sus preocupaciones, sus padres están en proceso de separación, hasta que todo se solucione, pasará una temporada con su familia.

Juani:

La asistenta, osada, informada, lista, con un humor no exento de ironía y un temperamento fuerte que puede imponerse a los demás.

### **Líneas argumentales.**

1. Después de una vida matrimonial feliz, el protagonista debe rehacer su vida sentimental aunque ése es un empeño propiciado (o dificultado) sobretodo por quienes lo rodean.

2. Relacionado con la situación económica y profesional.

3. Relacionado con su familia.

### **Espacio.**

Vivienda familiar y el centro de Salud.

A tenor de lo expuesto, uno de los precedentes más notorio que propició el cambio de ciclo en lo que se refiere al ámbito de la ficción televisiva, lo observamos en el documento redactado para delimitar las bases y los principios del proyecto “Comedia de situación” (TVE, 1988). Es posible entender esta consolidación con el surgimiento de aquel proyecto de 1988 y la decisión circunstancial, por parte de una cadena privada (Antena 3) en instaurar un producto como *Farmacia de guardia* (1991-1995) en la franja más preciada de la programación televisiva. Es así cómo se entiende la consolidación del modelo actual en cuanto a este tipo de producciones. Elegimos *Médico de familia* (1995-1999) por la repercusión de su biblia, hecho constatado a lo largo de nuestro estudio. De una manera, el objeto investigado constituye una comprensión simultánea con el fenómeno acaecido en la mitad de la década de los 90; podríamos decir que la biblia es una figura retórica que caracteriza un modo de proceder y concebir el actual sistema narrativo. Al igual que en cada periodo histórico se recurre a un hecho significativo que represente el proceso que lo hizo posible, o que contextualice su concepto, hallamos en la figura de la biblia, un tropo singular y originario para observar la transformación enuncia este epígrafe.

Además de este hecho tan significativo para nuestra investigación, el asentamiento de esta producción permitió desarrollar y consolidar los objetivos llevados a cabo por sus precedentes, tales como la regeneración dramática en cuanto a estilo formal que dio origen a la dramedia. Así como un rasgo referencial en cuanto al modo de concebir la estructura dramática, aquella estructura narrativa consistente en varios tipos de trama, sustentada por una metodología específica que tanto se ansiaba instaurar en pos de solidificar el modelo narrativo. Hecho circunstancial que emergió en virtud de varios factores:

“Algunos profesionales americanos señalan que los guionistas españoles trabajan por instinto y afirman que lo que falta a la hora de elaborar un buen guión es la estructura y el método. Prueba de que ambos sistemas ya se aplican en España es la serie *Médico de familia*” (GECA, 1996, p. 170)

Así pues, el valor referencial de *Médico de familia*, es incuestionable por todo lo que de ello derivó. Con la perspectiva y el reconocimiento que dota el transcurso del tiempo, mediante la lectura y el análisis de la biblia de esta serie producida por Globomedia, no es posible abordar la interacción entre las cuestiones narrativas relevantes y el entorno social donde surgieron, así como la influencia y notoriedad que ha tenido posteriormente en el campo de la narrativa audiovisual referente a las series de ficción. La simiente de la biblia de *Médico de familia (1994)* brotó poco después de la desmonopolización del mercado televisivo.

Durante el desarrollo de nuestro estudio, hemos ido apuntando y mostrando los contenidos redactados en la biblia que nos ocupa, haciendo constar su rasgo referencial, asunto que nos permite delimitar rigurosamente cada uno de los aspectos que definen y evocan el sujeto de nuestro estudio. Dicha biblia no solo es el simiente genealógico, también es el documento referencial por excelencia, hecho constatado en la lectura de cada una de las biblias observadas y analizadas en virtud de nuestro estudio. En constatación a lo expuesto, cabe destacar la manera en la que están estructurada y desarrollada las biblias que la precedieron, en la que se observa una serie de pautas y rasgos que competen y nos remite continuamente a la biblia de *Médico de familia (1994)*, hasta tal punto que se dieron casos tan notorio como las muestras que a continuación exponemos:<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> En relación a lo expuesto cabe destacar hasta que punto la primera biblia redactada como tal en el panorama de las producciones de series de ficción en España, influyó en las demás. Cabe considerar, que en ambas participaron autores como Manuel Valdivia y Manuel Ríos San Martín.

## ESTILO NARRATIVO.

El estilo narrativo de *Médico de familia* es el propio de una *sitcom*: tratamiento desenvuelto, diálogos divertidos, gags de palabra y de acción...

No obstante, se hará especial hincapié en la verosimilitud de las historias. Habrá un tono general de humor pero sin perder nunca la credibilidad. Se combinarán tramas de comedia con otras que aborden asuntos de alcance humano preservando siempre la autenticidad, huyendo de la caricatura y sin eludir incluso la dureza en ciertas situaciones. Aunque con el envoltorio de la comedia, se trata de reflejar con realismo los avatares de una familia de nuestro país.

Facsímil de las página 8 de la biblia *Médico de familia* (1994).

## ESTILO NARRATIVO.

El estilo narrativo de **Colegio Mayor 2** es el propio de una *sitcom*: tratamiento desenvuelto, diálogos divertidos, gags de palabra y de acción...

No obstante, se hará especial hincapié en la verosimilitud de las historias. Habrá un tono general de humor pero sin perder nunca la credibilidad. Se combinarán tramas de comedia con otras que aborden asuntos de alcance humano. Se trata de preservar siempre la autenticidad, huyendo de la caricatura y sin eludir la ternura, los sentimientos e incluso la dureza en ciertas situaciones.

Aunque con el envoltorio de la comedia, se trata de reflejar con realismo los avatares de una pandilla de estudiantes y de una familia media de nuestro país.

Facsímil de las página 3 de la biblia *Colegio Mayor* (1995).

De esta manera, podemos entender hasta qué punto tuvo influencia la redacción de la biblia de *Médico de familia*. El modelo, no solo significó desarrollar una serie de pautas comunes en los aspectos formales, que al fin y al cabo, es un modo de proceder

habitual en esta industria; el aspecto más determinante es sin duda, su función en cuanto a modelo estructural, entendido este desde la teoría llevada a cabo por Lévi-Strauss.<sup>130</sup>, que son indicativos del valor pragmático que se le confiere a dicho documento. En cierto modo, la manera que está ideada, configurada y desarrollada este documento, representa un punto de partida hacia la maduración del arte y técnica de llevar a cabo una narración seriada; entendemos que es un punto de partida, por varios aspectos de los cuales hemos ido aportando sus distinciones y matices definitorios.<sup>131</sup>

En definitiva esta biblia aporta el modelo de biblia en el que todas las producciones posteriores se han basado, constituyendo así, un fenómeno esencial para entender el actual sistema narrativo llevado a cabo en el desarrollo y producción de las series de ficción. Además, por cada uno de los motivos que hemos ido argumentado a lo largo de este estudio, podemos aplicar nuestra cuestión teórica en cuanto la funcionalidad de una biblia. En conclusión, aplicando los objetivos que hemos ido desarrollando a lo largo de este estudio, podemos establecer mediante el análisis y comprensión de esta biblia, datos pertinentes para establecer conclusiones finales. En definitiva esta biblia, por su condición casuística, es propicia para manejar el entendimiento de la transformación de un sistema narrativo vigente, cuyo desarrollo a lo largo de la reciente historia, se debe a aquel producto audiovisual, que propició el inicio de un proceso por el cual ha permitido un cierto rendimiento y maduración que determina las series vigentes en panorama audiovisual presente en España. Un cierto rendimiento y maduración entendido desde la “fórmula de Hitchcock según la cual más vale partir de clichés que llegar a ellos” (Carrière, Bonitzer, 2010, p. 98).

---

<sup>130</sup> Lévis- Strauss enumeró las cuatro condiciones que requiere un modelo de análisis estructural. Ha de ser, Sistemático: toda estructura presenta un carácter de sistema. Una modificación en cualquiera de sus elementos entraña una modificación en todos los demás. Transformacional: todo modelo se refiere a un grupo de transformaciones, pero cada una de éstas corresponde a su vez a un modelo de la misma familia. Puede afirmarse, por tanto, que un conjunto de transformaciones constituye un grupo de modelos. Prospectivos: las dos propiedades anteriores permiten predecir de qué manera reaccionará el modelo en el caso de que cada uno de sus elementos se modifique. Productivo: el funcionamiento del modelo ha de estar en condiciones de dar cuenta de todos los hechos observados. (García Jiménez, 1996, p. 50).

<sup>131</sup> Estos temas han sido abordados en §.2.6. ; §.4.4.; §.3.8. y §.4.5.

En suma encontramos cada uno de los elementos connotados en este tipo de narración, en su acepción más estereotipada. En cuanto a la idea y el detonante se reitera la estrategia de sus precedentes; se continúa con el concepto de serie familiar y el arranque narrativo se expone mediante la emisión del primer capítulo que muestra el inicio de una nueva etapa para la familia en cuestión. Al detonante se le añade una premisa dramática nueva, el concepto de franquicia (§.5.2.). En este caso, la franquicia era muy sólida: “el motor que hacía mover la serie, era por supuesto la reciente viudez de su protagonista y el objetivo de éste, sacar adelante a su familia y encontrar pareja”<sup>132</sup>. Este aspecto es uno de los más significativos y propició un precedente en el modo de diseñar una estrategia narrativa y comercial.

En cuanto a las tramas y las líneas argumentales se lleva a efecto el mismo esquema que se fraguó en el desarrollo del género. Es decir, se efectúa un notable cambio en la estructuración de las tramas en virtud de sus mixturas dramáticas. En §. 5.4. señalamos los patrones narrativos en cuanto a tramas generales y en continuidad; en este tipo de formato, habitualmente encontramos los patrones referentes a tramas familiares, profesionales y sentimentales.

En este sentido, el motivo dominante de la trama que sustenta la historia de esta serie, es la ya denominada *tensión sexual no resuelta*. Su proceder es siempre análogo, consiste en crear una atracción figurada que se va solidificando a lo largo de toda la serie mediante la superación de todo tipo de obstáculos, barreras y contraindicaciones. Su cometido final implica la longevidad del producto audiovisual.

Retomando el aspecto a desarrollar, señalamos que la estrategia llevada a cabo en la producción de esta serie, supuso conjugar las tramas de continuidad de tal manera que la estructura narrativa de cada episodio atendía a las expectativas creadas por dicha combinación. Ya no sólo se sustenta la narración por los conflictos profesionales o familiares (hecho que convertía antiguos formatos en la exposición reiterativa de las mismas acciones dramáticas, habitual en las producciones de

---

<sup>132</sup> Declaración registrada en la entrevista realizada a Benjamín Zafra y Juan Fernández - analistas de guiones del departamento de ficción en estudios Picasso, Telecinco. 12-03-2003 Madrid.

telefíms) sino que va más allá y se constituye así un formato que supera algunas características de sus anteriores formatos. Así se constituye una serie de largo recorrido, con continuidad dramática (rasgo de los seriales), de duración superiores a la media hora habitual de las *sit-com* y con más desarrollo de los conflictos personales (características de los melodramas), en este caso tanto familiares como profesionales. Y por supuesto una estructura de episodio en consonancia con los cortes publicitarios. De este modo, el nuevo formato emergente en esta etapa presenta:

- La duración de los capítulos variaba entre los 60 y 90 minutos.
- Historias autoconclusivas con tramas de continuidad de episodio a episodio.
- Introducción del *teaser* y *tag*.
- Constitución de equipos técnico y artístico coordinados por la figura del productor ejecutivo.
- Reescritura de los guiones en virtud de las secuencias rodadas.

En última instancia cabe destacar el desarrollo del guión episódico en tres actos, en los que se narra una trama principal y no más de tres secundarias. En cuanto al primer acto, se expone los conflictos que se deben resolverse en las diferentes tramas. Al final de este primer acto se resuelve con un punto dramático intenso (mini-clímax). En el segundo acto se plantean las pertinentes barreras y reveses dramáticos que dificulten el conflicto planteado. En el tercer acto se resuelve cada conflicto llevado a cabo por su trama pertinente. En cuanto a la continuidad de tramas, la estrategia de continuación narrativa se desarrolla en pos de la temporada habitual. Cabe destacar el uso de una trama conclusiva destinada a desarrollar aspecto de índole social.

Por último destacar el tono de la serie, que fue desarrollando un tipo de formato denominado en el argot profesional “serie blanca”; donde los protagonistas y sus conflictos eran desarrollados con excesiva ingenuidad y con un leve distanciamiento de la cotidianidad que a mediada que iba transcurriendo temporada tras temporada,

optaron por paliar este asunto, apostando por un giro dramático más acorde con la realidad emergente a finales de la década de los 90, constituir modelos de series más cercanos, sobretodo en cuanto a su dimensión estética, a la realidad concerniente al espectador común.

En cuanto a los personajes, sin duda, es su apartado de la biblia donde más aportaciones se ha llevado a cabo en el campo de la ficción. En primer lugar por su desarrollo detallado, que incluye alrededor de 114 páginas, abordando y perfilando todo tipo de interacciones que van desde las relaciones de los principales personajes con cada uno de los restantes, hasta una rigurosa ficha técnica que incluye aspectos tales como edad, indumentaria, situación familiar, profesión, situación económica, estudios, carácter, gustos, odios, costumbres y pasado, (GECA, 1996).

En suma, se ideó una estrategia orientada a establecer personajes representativos de cada uno de los *targets* previstos para una optimización idónea con su público objetivo. Así emerge un tipo de personaje vinculado desde un prisma dramático y psicológico con un determinado grupo o colectivo social. Su quehacer se debe a una máxima creativa y pragmática en el arte de perfilar biografías para ser desarrollado de la mejor manera posible, es decir, para su quehacer poético. Un quehacer poético no sujeto a la máxima aludida por García Jiménez (1996) que caracteriza a este término: su libertad para cuestionar las normas establecidas. Pero sin duda, tal y como hemos convenido anteriormente, era necesario establecer estos perfiles dramáticos que dieron cabida, a desarrollar otros tipos de personajes más acorde con la complejidad pertinente a la psique que el autor trata de mimetizar mediante el medio de expresión que nos compete; un medio, la televisión, cuyo relato y discurso están sujetos a ciertos preceptos; en el que sin duda, el estereotipo juega un papel sustancial; tal y como cita Montero Rivero, “el estereotipo nos permiten ahorrar tiempo y esfuerzo, la realidad estereotipada nos parece tan obvia que no hacemos ningún esfuerzo por cuestionarla o matizarla” (2006, p. 94).

De este modo, es posible y factible despojar toda complejidad que puede aparentar un entramado ficticio; cualidad determinante del tipo de discurso que constituye el relato seriado en televisión.

Por último, todas estas características fueron conformando la evolución correcta de la serie que en su objetivo de distanciarse del temido estancamiento, originó un cambio notable que significó el surgimiento de las denominadas series profesionales, protagonistas de la tercera etapa en la evolución del sistema narrativo en España.

#### **6.4. Tercera etapa: hacia una madurez narrativa. Organigrama y análisis de *Hospital Central* (1999).**

##### **Título.**

Hospital Central.

##### **Género.**

Drama.

##### **Concepto.**

Esta serie nace con una perspectiva: desarrollar la temática profesional de índole sanitaria que tanto éxito ha tenido en producciones extranjeras. La adaptación del género de médicos y hospitales, tan habitual en EEUU, a la forma habitual de producción vigente en España. Por ello el concepto de la serie es aprovechar las historias clínicas para explicar las historias personales de los propios pacientes. Es un tipo de serie dramática que, a través de su estilo visual atractivo y novedoso y de historias cercanas a todos, pretende reflejar la realidad social con rigor y sin sensiblerías. La combinación de elementos clásicos de los dramas médicos, por un lado, y por otros elementos de realidad social, darán como resultado una serie nueva en el panorama televisivo. Las características de la audiencia española, su madurez y la detección de ciertos síntomas de saturación respecto a los programas de ficción nacionales, hacen aconsejable dar un paso más en los tímidos intentos de incorporar teleseries de temáticas distintas a las telecomedias, de reflejar una realidad más acorde con la vida que cada día viven millones de ciudadanos, y que represente valores tan sentidos por todos como la solidaridad y la conmoción que produce el sufrimiento ajeno y la honestidad en el trabajo de algunos colectivos de servicio público.

**Idea.**

En un hospital de una gran ciudad se encuentra trabajando profesionales sanitarios que deben sobreponer su responsabilidad y abnegación en la atención de los pacientes, a los problemas, pero también a las alegrías que configuran sus propias vidas.

**Detonante.**

El detonante en este tipo de serie sucede con cualquier arranque de los problemas habituales que se enfrentan.

**Tono.**

Enfoque realista, dinámico, con un diseño de producción muy ligero, con uso intensivo de nuevos formatos de grabación digital y aspecto visual cercano al documental.

**Tramas.**

Una general aportada por la dialéctica personajes-espacio. A raíz de esta trama general se conforman las demás, continuando con las relaciones habituales en este tipo de tramas, de relaciones personales y de relaciones profesionales.

**Personajes.**

Santiago Bernal: jefe de urgencias, vocacional, bonachón, caracterizado por su humanidad.

Vilches:

Duro, jerárquico, apático y seductor, poco popular entre sus compañeros.

Elisa:

Jefa de enfermera, inteligente, madura, atractiva.

Andrea:

Joven delgada, guapa y comprometida

Rusti:

Buenazo y con sentido del humor, llano y campechano.

Mario:

Médico del Samur, comprometido en toda clase de organizaciones no gubernamental.

### **Líneas argumentales.**

1. Exteriores, se desarrollan en distintas partes de la ciudad, en distintos ambientes sociales y con diversas motivaciones. Se mantiene su planteamiento, nudo y desenlace, con personajes principales.
2. Interiores, tanto en el departamento de urgencias, salas del Samur o domicilios de algunos de los protagonistas principales. Patrón de las tramas de continuidad.

### **Espacio.**

Los interiores y exteriores naturales de las tramas externas/ajenas. El servicio de urgencias de un gran hospital. El servicio del SAMUR adosado a las urgencias y su prolongación en los vehículos especiales.

La consolidación de las series como género dominante de las últimas cinco temporadas (90-95) lleva implícita la creación de una sólida industria de ficción, que permite, a su vez, la exploración de nuevos y arriesgados caminos. El mercado puede asumir ya el riesgo de proyectos que requieren mayores presupuestos y esfuerzos y la ficción televisiva española avanza hacia la madurez (GECA, 2001, p. 254).

Con esta afirmación registrada en el anuario mencionado, se hacía patente la hegemonía en la producción nacional de este tipo de formatos televisivos, sólo así es posible el surgimiento de nuevas series con temáticas distintas y nuevos enfoques. Nace pues una etapa, caracterizada por la evolución del ámbito familiar al ámbito profesional en cuanto a patrones narrativos, así como, la temática costumbrista da paso a la realidad social, de esta manera, se entiende el cambio de las tramas generales, donde los conflictos derivados del ámbito profesional acentúa el drama de los personajes; su confrontaciones con la realidad representada introduce un profundo giro narrativo respecto al contenido y a la forma.

Para exponer esta nueva perspectiva, hemos elegido la serie *Hospital Central* (2000-2012)<sup>133</sup>, de nuevo se incide en el motivo de la elección; en el camino queda series como *Periodistas* (1998-2000) y *Policías, en el corazón de la calle* (2000-2003), en su desarrollo también va implícito las formulas narrativas que condujeron hacia esta etapa de madurez. El motivo de elegir esta serie no es otro que mostrar el asunto que nos compete desde un prisma heterogéneo en cuanto a producciones específicas, siendo así que cada una de las series propuestas en este epígrafe pertenecen a distintas productoras que a pesar de poseer un estilo o marca distinto, todos coinciden en desarrollar sus intenciones narrativas y principios corporativos a través de sus respectivas biblias, aspecto que demuestra la relevancia testimonial y funcional de la misma.

En el organigrama de *Hospital Central* encontramos en primer lugar un cambio notable en cuanto a género, la intención ya comentada por trasladar las tramas al ámbito profesional y obviar la temática costumbrista (lema de las series blancas) origina la entusiasta alternativa hacia el drama. Por tanto comienza una etapa en la ficción española caracterizada por un entramado narrativo más complejo (se multiplica el número habitual de tramas) y por innovaciones formales motivadas en gran parte por el desarrollo tecnológico. La declaración de intenciones señaladas en el concepto es evidente respecto a este tema, existe una preocupación incluida en el desarrollo de todos los conceptos desarrollados en las respectivas biblias de series con el mismo patrón narrativo.

Los estilos novedosos que se aportan tanto en el campo de la narración como en el campo de la estética configuran un tipo de relato fragmentado, ahora más perceptible que sus antecesores, la tecnología utilizada aporta este sello de fragmentación:

Los guiones desarrollan varias historias a la vez que van cambiando a lo largo de la serie. Con ello se pretende aportar un ritmo más vivo, que evite lagunas en las tramas o aburrimiento. El tratamiento de la imagen acompañada este estilo

---

<sup>133</sup> De nuevo es conveniente aclarar que las fechas constituye a su emisión y finalización, no siendo así correspondiente con la fecha anteriormente indicada en un año en concreto, que nos refiere a la formalización de su biblia correspondiente.

mediante numerosos recursos, como elipsis, *flash-back* o fundidos que conectan unas imágenes con otra.” (GECA,2001, p. 255).

Con respecto a los demás apartados mencionados en el organigrama, se concibe otro cambio significativo y hace mención al desarrollo tanto dramático como psicológico de los personajes. A partir de esta premisa se relaciona un tipo de estructuración dramática que encuentra en el espacio, acciones y personajes un eje básico que articule el complejo entramado ficticio.

En efecto, el espacio concibe el detonante y la idea. Una comisaría, una oficina, o en nuestro caso, un hospital, son lugares propicios para alternar las historias cotidianas y personales que se forjan en esta nueva etapa de la ficción. De esta manera, el enfoque realista perseguido se hace patente mediante los conflictos propios de cada ámbito de historia: “ El servicio de urgencias de un hospital se convierte en esta serie en un válido observatorio de los problemas de la sociedad española” (GECA, 2001, p. 256). Por tanto en la confección de los personajes, ya no existe esa línea seguida por las anteriores producciones, se concibe personajes más complejos y menos maniqueos que sus antecesores; además de presentarse una serie más coral en cuanto a protagonistas.

Todos estos aspectos desencadenarán en el señalado complejo de tramas que algunas producciones, comienza incluso a establecer una tipología, asunto que se redacta en la biblia de la serie que ahora nos compete. Así pues, encontramos en el análisis del documento, rasgos definitorios de esta etapa que propició el actual sistema narrativo.

En cuanto a su estructura dramática, con este tipo de serie, alcanza un sólido sistema de tipología y desarrollos de tramas. Tal y como adelantamos anteriormente, en la observación de su mapa de tramas, pudimos constatar el dominio de una estructura una vez madurado, mediante productos similares precedentes, el propio concepto que implica el usado en este estudio como lema, el entramado.

A efectos operativos hemos establecido un esquema patrón en la clasificación de las tramas.

**Tipo 1:** Tramas externas sin implicaciones. Son tramas que, aun desembocando en el servicio de urgencias, afectarán a nuestros personajes de forma que se posicione respecto a la misma en una dimensión exclusivamente profesional. Los grandes temas sociales serán los que conformen la temática de estas tramas.

**Tipo 2:** Tramas externas con implicaciones. Son tramas que, a diferencia de las anteriores, provocan un posicionamiento y/o un conflicto en alguno de nuestros personajes, contribuyendo así a su desarrollo. En algunos casos estos conflictos provocados serán autoconclusivos, dando lugar a las tramas de tipo 3 y 4, y en otros trascenderán a más de un capítulo para abarcar varios, lo que constituirá las denominadas miniserias.

**Tipo 3:** Tramas de tipo personal, internas y autoconclusivas. Lo que caracteriza a este tipo de tramas es que muestran conflictos de nuestros personajes de continuidad en los que priman los aspectos personales, relaciones afectivas, presencia de aspectos privados de su vida, etc.,

**Tipo 4:** Tramas de tipo profesional, internas y autoconclusivas. En ellas priman más los aspectos profesionales y el posicionamiento ideológico y moral de nuestros personajes, ante casos médicos que llegarán a través de las tramas externas como ante otros dilemas provocados por la propia actividad profesional, es decir, conflictos de tipo administrativo, problemas jerárquicos, fallos momentáneos del personal, cambios de guardias, ascensos, etc., o discusiones respecto a “lo que se debe hacer” ante dramas de pacientes, etc. En general nos conectarán con la trama 2 que desemboque en un conflicto para nuestros personajes.

**Miniserias:** Se trata de tramas que trasciende a un capítulo, normalmente tres, solapadas unas a otras de acuerdo con el mapa de tramas que constituye el Anexo 2<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> Biblia de *Hospital Central* (1999).

En estas miniserias, desencadenadas a veces por una trama externa, nuestros protagonistas originan un complejo conflicto que precisa para su desarrollo y resolución un espacio narrativo más amplio que el proporcionado por los capítulos. Las miniserias constituyen el marco dramático perfecto para el desarrollo y crecimiento de los personajes que la protagonicen.

Los relatos complementarios, es decir, las tramas de menor recorrido que contribuyen al desarrollo del universo del hospital y que facilitan dosis de acción y, en algunos casos, sirven de nexo de unión de las grandes tramas.

Los fondos temáticos de continuidad. Se trata más bien de desarrollo dramáticos de relaciones afectivas entre nuestros personajes a lo largo de toda la serie, sus acercamientos y alejamientos, etc. no constituyen en sí una trama sino más bien un fondo de presencia continuada.

En cuanto a los personajes, se observa una cierta evolución respecto a sus antecesores, determinándose un perfil cualitativo de los personajes centrados en:

- La individualidad de los personajes, potenciando rasgos dominantes e insistiendo en las motivaciones y circunstancias que los rodean.
- Relaciones entre los personajes cuyos conflictos son desarrollados mediante confrontaciones dramáticas generadas entre personalidades contrastadas y complejas.
- El estereotipo de personaje perfilado sobre cualidades perceptibles y convencionales, pasa ser cuestionado y se considera un tipo de personaje perfilado en una serie de contradicciones derivados de cuestiones éticas y profesionales.
- Se procede a establecer una estrategia conformada en el concepto de la verosimilitud que describe este género. Se considera roles asignados con la finalidad desarrollar conflictos creíbles, incidiendo en ciertos matices que perfilen un personaje impredecible.

- Se procede a elaborar un arco de transformación de menos contención que los observados en perfiles precedentes. Es decir, se elaboran personajes que inciten cierto tipo de rechazo, de menor empatía con su público objetivo, de tal forma que se pueda desarrollar una trama personal centrada en la contundencia dramática del personaje; valorando la impresión que pueda persuadir el juicio del espectador.

Esto origina alguno de los rasgos fundamentales definitivos para concluir este apartado:

- Complejidad y experimentación en las técnicas de narración.
- Diversidad en el reparto profesional (actores y técnicos).
- Metodologías y plantillas narrativas que abren nuevas posibilidades para el desarrollo y afianzamiento del sistema narrativo que consolide el panorama de la narrativa audiovisual en la industria de la televisión nacional.
- El rasgo de flexibilidad que requiere una biblia, ya que es siempre un documento significativo para el arranque dramático de una serie.

Al fin y al cabo, la evolución de este tipo de personajes está en consonancia con la evolución del tipo del espectador, asunto que determinamos y especificamos en la cuestión referente a la estética del espectador (§.3.7.), que implica una cierta reflexión y composición por parte del autor, de esta manera, se entiende que evolucionen los perfiles dramáticos de este tipo de serie, dando como resultado una redefinición del tipo de personaje, emergido en esta etapa que hemos atribuido el término de madurez. Una madurez que perfila personajes en virtud de una audiencia más ávida por conocer las complejidades e imperfecciones que se esconde tras los personajes ficticios, por este motivo se ahonda en sus motivaciones y situaciones profesionales y familiares cuyas cuestiones personales se asemejen a las cuestiones que afectan a este tipo de audiencia.

En definitiva el análisis de cada biblia referida, nos aporta datos concretos hacia el entendimiento y transformación del arte de concebir y crear un relato seriado, un arte emergido en la década que nos ocupa y que nos da cuenta, mediante la lectura de sus biblias, de cada aportación, innovación y declaraciones de intenciones llevada a cabo por los sujetos que desempeñan y proporcionan datos útiles de conocimiento. Datos perfectamente perceptibles y concretizados en el documento objeto de nuestro estudio: la biblia.



## 7. CONCLUSIONES.

La exposición del documento analizado no sólo ha motivado la pertinente definición y entendimiento del mismo, en el transcurso del presente trabajo de investigación, se ha manifestado los rasgos más pertinentes que definen y abarcan el actual sistema de narración llevado a cabo para la escritura de guiones en las series de televisión.

Por tanto, además de constituir mediante nuestro trabajo de investigación las apropiadas funciones, hemos de indicar que la biblia aporta una fuente reconocible, real y práctica de las distintas manifestaciones, métodos y estilos de escrituras de guiones, llevado a cabo en la actualidad. El punto de partida es notorio y especificado a partir de la década de los 90, -con la reciente incorporación de las cadenas privadas- asunto que supuso una marcada renovación en cuanto a la industria y producción televisiva nacional. En suma, la biblia adopta una significación novedosa, desde nuestro punto de vista y a tenor de los documentos investigados, proponemos la biblia como una crónica de los fenómenos narratológicos que posibilitaron una entidad propia en el concepto de creación y desarrollo de las series de ficción.

En efecto, como se ha señalado a lo largo del presente estudio, la fugacidad inherente a la realidad en el ámbito de la producción de formatos televisivos, hace de nuestro documento un texto genealógico en cuanto al modo de concebir la creación y narración de este tipo de formato televisivo, constituyéndose así como documento primordial y específico del relato seriado y televisivo.

Desde el comienzo, allí donde se plantean las leyes dramáticas a las que atenerse, la biblia ya proporciona una estimable fuente-archivo de conocimiento. Esta conclusión ha sido corroborada a lo largo de nuestro estudio; cada una de las biblias aportadas como fuente de archivo, constatan una serie de apartados desarrollados donde, además de proponer nuevos conceptos relativos al ámbito profesional, se definen éstos en virtud de su cometido y significado, estableciendo una convención que responde a prácticas y normativas llevada a cabo por los distintos profesionales del ámbito que nos compete; la narrativa audiovisual.

De esta manera, se produce un hecho fehaciente, el empleo de este documento se constituye en portavoz de los distintos valores y uso que acontecen en el transcurso del desarrollo narrativo que compete al relato seriado en televisión. Contribuye a la especificación y definición de nuevas aportaciones narratológicas. Un fenómeno concreto es el que hemos analizado mediante el concepto de dramedia. En dicho caso, hemos podido constatar la *función enunciativa* que proporciona el análisis de contenido de una biblia. Las distintas definiciones aportadas por las biblias en cuanto al término de dramedia, constituyen un ejemplo muy significativo.

Esta función de registro es una constante en su caracterización, como lo es su cometido en cuanto a elemento unificador de los componentes conceptuales y formales convenientes en el proceso de creación.

La biblia es el principio de una historia que va a ser relatada, es un punto de partida y por ello, todos los elementos que se configuren en pos de constituir el relato, se deben a una estrategia dramática claramente abierta y flexible, se trata de formular premisas que argumenten y sostengan la requerida longevidad de un formato audiovisual para un medio que relatará dicha historia hasta cumplir las expectativas para las que ha sido fraguada.

Nuestra intención en todo momento ha sido elucidar la identidad de las series televisivas producidas en España, y para ello hemos acudido allí donde trasciende su forja, en el corazón de toda narración, que no es otro que los componentes dramáticos que constituyen una historia. Principios imperceptibles en esta clase de relatos seriados, cuya complejidad se expone en las unidades dramáticas que lo compone, empezando por la cantidad de episodios que constituye una serie de ficción y terminando por cada una de las tramas que se articulan en pos de establecer una sólida arquitectura dramática. De nuevo, constatamos la función referencial del texto investigado; ya que ha sido posible, mediante su análisis, exponer y delimitar un nuevo concepto de estructura dramática fundamentado en el tipo de entramado que constituye el relato seriado que configuró un cambio de ciclo en la ficción televisiva nacional.

De ahí que la legitimidad y el éxito de este tipo de formato dependan de un asunto clave por el que se desarrolla e institucionaliza una biblia, cuya finalidad es alcanzar un sólido equilibrio entre la historia y su argumento, entre el relato y su discurso.

Por ello, era ineludible determinar esos principios que figuran en la esencia de este tipo de relato si pretendíamos reconocer y entender cómo se organiza y concibe la narración en las series dramáticas. Asunto que ha sido posible al determinar lo indeterminado, al especificar la esencia de un relato que a consecuencia de las exigencias de un mercado estipulado, ha sido posible precisar. Una esencia que se materializa evidentemente en el documento investigado. La esencia se percibe allí donde se define el contenido de una cosa. Por ello, mediante los capítulos cuatro y cinco, hemos concretado cada uno de los aspectos que delimitan el contenido de una biblia. Tras esta operación, hemos considerado dicho texto como un documento dinamizador del entramado ficticio, ya que contiene todos los elementos que motivarán la adecuación de una historia a su naturaleza discursiva.

Las hipótesis formuladas en la biblia se comprueban y verifican en el relato en virtud de su entidad. Aspecto que se ha comprobado en el análisis de las biblias propuestas, en el que hemos constatado un proceso de transformación y maduración en el seno de un periodo primordial para el entendimiento del actual sistema narrativo.

Como idea que concluya la labor desarrollada en el presente trabajo, nos atenemos a definir la biblia como documento simiente de una entidad propia en el ámbito de la narración seriada vigente en nuestra industria televisiva.

Así pues, el objetivo desarrollado en nuestra investigación, puede sintetizarse en el concepto actual de la biblia como principio y esencia del entramado ficticio. Aquel texto destinado a la mera comunicación entre profesionales del ámbito narrativo, constituye algo más que una estrategia de producción y narración. La biblia se erige como documento de estilo y patrón narrativo necesario para aquel tipo de relato fragmentado en el tiempo y el espacio y hace posible determinar los principios esenciales de una historia que siempre han estado oculto en su trama.

Lejos de tratar los prejuicios convencionales en cuanto a creación e industria, la institucionalización de este documento favorece el desarrollo y evolución de la narración en las series contemporáneas televisivas; en cuanto que, registra las nuevas aportaciones que van surgiendo como consecuencia de la propia naturaleza dinámica de su narración. Así, es posible establecer una perspectiva que permita alcanzar la identidad y autenticidad de un arte que la reciente industria nacional ha convertido en oficio, en cualquier caso, se mantiene la milenaria intención del ser humano por contar historias.

Una de las aportaciones inferidas de esta investigación es sin duda el rango epistemológico que mediante el presente estudio hemos otorgado a la biblia. Planteamos como novedad, una suerte de reciclaje textual en cuanto a la transformación de un documento que en el transcurso del tiempo, ha adquirido un desplazamiento en cuanto a su significación. Este enfoque permite a estudiosos e investigadores interpretar dicho texto desde un prisma distinto al establecido. Su lectura, o para ser más específico, su revisión, posibilita ahondar en la naturaleza discursiva del relato seriado. Tenemos pues, un material que se ha transformado en un objeto de análisis pertinente para el campo de la narrativa audiovisual. Un texto necesario salvaguardar para el devenir del arte de la narración de la ficción popular.

## 8.BIBLIOGRAFÍA.

Alonso Barahona, F. (1991). *Antropología del cine*. Centro de investigaciones Literarias Española e Hispanoamérica: Barcelona.

Alonso de Santos, J.L. (1998). *La escritura dramática*. Editorial Castalia: Madrid.

Alonso García, L. (2010). *Lenguaje del cine, praxis del filme: Una introducción al cinematográfico*. Plaza y Valdés: Madrid.

Allen, R. C. y Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Ediciones Paidós: Barcelona.

Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Ediciones Paidós Ibérica: Barcelona.

Álvarez Monzoncillo, J.M. y López Villanueva, J. (1999). *La producción de ficción en España: Un cambio de ciclo*. En Zer. Revista de Estudios de Comunicación, nº 7, pp. 65-87. Editada por la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco: Bizkaia.

Artero Muñoz, J. P. (2007). *Modelos estratégicos de Telecinco (1990-2005)*. Editorial Fragua: Madrid.

Artero Muñoz, J. P. (2008). *El mercado de la televisión en España: Oligopolio*. Ediciones Deusto: Barcelona.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa: Introducción a la Narratología*. Cátedra: Madrid.

Balló, J. y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal*. Editorial Anagrama: Barcelona.

Balló, J. y Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí, ficciones de la repetición*. Editorial Anagrama: Barcelona.

Barroso García, J. (1996). *Realización de los Géneros televisivos*. Editorial Síntesis, Comunicación Audiovisual: Madrid.

Barroso García, J. y Tranche, R. (1996). *La historia de la televisión en España*, en Archivos 23-24. Filmoteca de la Generalitat Valenciana: Valencia.

Bazin, A. (1990) *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp: Madrid.

Bello Vázquez, F. (1997). *El comentario de textos literarios. Análisis estilísticos*. Paidós: Barcelona.

Benet, V. J. (1992). *El tiempo en la narración clásica: Los films de gangster de la Warner BROS*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana: Valencia.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca: México.

Bermejo, J. (2005). *Hombre y pensamiento: El giro narrativo en ciencias sociales y humanas*. Laberinto Comunicación: Madrid.

Bernárdez, A. (2000). *El sueño de Hermes (la recepción en la esfera comunicativa)*. Hueriga&Fierro editores: Madrid.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Ediciones Piados Ibérica: Barcelona.

Brenes, C. S. (2001) *¿De qué tratan realmente las películas?* Ediciones Internacionales Universitarias: Madrid.

Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: Identidad y contenidos sociales*. Gedisa Editorial: Barcelona.

Bustamante, E. (1999). *La televisión económica: Financiación, estrategias y mercados*, Editorial Gedisa: Madrid.

Calabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra: Madrid.

Calvo Martínez, T. (1999). *Aristóteles, A cerca del alma*. Editorial Gredos: Madrid.

Campbell, J. (1997). *Los mitos en el mundo actual*. Kairós: Barcelona.

Canet, F. y Prósper J. (2009). *Narrativa audiovisual, estrategias y recurso*. Editorial Síntesis: Madrid.

Cano, P. L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen: Poética y Retórica para el cine y la televisión*. Gedisa Editorial: Barcelona.

Cantor, M. G.(1980). *Prime Time Television: Content and Control* SAGE: Newbury Park.

Cappello, G. (2015). *Una ficción desbordada: Narrativa y teleseries*. Fondo Editorial: Lima.

Carrière, J.C. y Bonitzer, P. (2010). *Práctica del guión cinematográfico*. Paidós Comunicación: Barcelona.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus Humanidades: Madrid.

Cervera, A. (1999). *Guía para la redacción y el comentario de texto*. Espasa: Madrid.

Company, J. M. (1989). Dialéctica de lo mismo, -en *El relato electrónico*-. Ediciones Textos de la Filmoteca: Valencia.

Contreras, J.M. y Palacio, M. (2003). *La programación de televisión*. Editorial Síntesis: Madrid.

Deleuze, G. (1985). *La imagen-Tiempo*. Paidós Comunicación: Madrid.

Del Moral, I. y Díez, E. (ed.) (2008). *Guiones para TV*. Editorial Fragua: Madrid.

Diego González, P. (2005). *La figura del productor de ficción en televisión. Comunicación y Sociedad. Revista de la Facultad de Comunicación*, Vol. 18, nº 1, pp. 9-30.

Diego González, P. (2010). *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*. Eunsa: Pamplona.

DiMaggio, M. (1992). *Escribir para cine y televisión: Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*. Paidós Comunicación: Barcelona.

Díez Coronado, M. A. (2003). *Retórica y representación: Historia y teoría de la 'actio'*. Ediciones Instituto de Estudios Riojanos: Logroño.

Díez Puertas, E. (2003). *Narrativa audiovisual. La escritura radiofónica y televisiva*. Universidad Camilo José Cela: Madrid.

Díez Puertas, E. (2006). *Narrativa fílmica: Escribir para la pantalla, pensar la imagen*. Editorial Fundamentos: Madrid.

Comparato, D. (1993). *De la creación al guión*. Instituto Oficial de Radio Televisión Española: Madrid.

Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Alba Editorial: Barcelona.

Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Editorial Lumen: Barcelona.

Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Editorial Lumen: Barcelona.

Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen: Barcelona.

Eco, U. (2000). *Cómo se hace una tesis*. Gedisa Editorial: Barcelona.

Eco, U. (2001). *La definición del arte*. Destino: Madrid.

Ferrés, J. (1996). *Televisión subliminal*. Paidós Comunicación: Barcelona.

Field, S. (1996). *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones*. Plot Ediciones: Madrid.

Fiske, J. (1995). *Sobre la recepción: un enfoque cultural del proceso de ver la televisión, en Archivos*, 19. Filmoteca de la Generalitat Valenciana: Valencia.

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Ediciones de la Piqueta: Madrid.

Francés i Domenèc, M. y Llorca Abad, G. (Coords.). (2012). *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas*. Gedisa editorial: Barcelona.

García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular: Una evolución de las series de televisión en España*. Editorial Gedisa. Madrid.

García Fernández, E., y Sánchez González, S. (2002). *Guía histórica del cine 1895-2001*. Editorial Complutense: Madrid.

García Fernández, E. (2006). *La cultura de la imagen*. Fragua: Madrid.

García García, F. (1996). *Relato histórico y relato de ficción*, en Área 5inco, Revista de Comunicación Audiovisual y publicitaria. Universidad Complutense: Madrid.

García Jiménez, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Cátedra: Madrid.

García-Noblejas, J.J. (1982). *Poética del texto audiovisual*. Ediciones Universidad de Navarra: Pamplona.

García Serrano, F. y Herrero, R. (1987). *Los procesos de producción de series argumentales*. RTVE, Anjana Ediciones: Madrid.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Ediciones Paidós Ibérica: Barcelona.

Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Cátedra: Madrid.

Gómez Martínez, P. y García García, F. (2011). *El guión en las series televisivas. Formatos de ficción y presentación de proyectos*. Editorial Fragua: Madrid.

Gómez Tarín, F.J. (2006). *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Universitat Jaume I: Castelló de la Plana.

González Requena, J. (1989). *Las series televisivas: Una tipología, -en El relato electrónico*. Ediciones Textos de la Filmoteca: Valencia.

González Requena, J. (1995). *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*, Ediciones Cátedra: Madrid.

González Requena, J. (1996). *El Texto Tres Registros y una Dimensión*. TramayFondo nº 1: Madrid.

González Requena, J. (1999). *En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo*. TramayFondo nº 5: Madrid.

González Requena, J. (2007). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones: Valladolid.

Gordillo, I. (1999). *Narrativa y Televisión*. Editorial Mad: Sevilla.

Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión : Géneros y formatos*. Ediciones Ciespal: Quito.

Greimas, A.J., y Courtes, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos: Madrid.

Guarinos, V. (2013). *Hombres en serie: Construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión*. Fragua: Madrid.

Heidegger, M. (2000). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económicas: Madrid.

Horkheimer, M., y Adorno, Th. W. (1970). *Dialéctica del iluminismo*. Editorial Sur: Buenos Aires.

Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Cátedra: Madrid.

Izuzquiza, I. (1994). *Textos de Filosofía*. Anaya: Madrid.

Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral: Madrid.

Jardiel Poncela, E. (1987). *El libro convaleciente*. Biblioteca Nueva: Madrid.

Jarque, V. (2002). *Experiencia histórica y arte contemporáneo: Ensayos de estéticas y modelo de crítica*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha: Cuenca.

Kipling, R. (1998). *Algo de mí mismo: para mis amigos conocidos y desconocidos*. Pre-Textos: Valencia.

Lavandier, Y. (2003). *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: Cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Ediciones Internacionales Universitarias: Madrid.

- Levi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Paidós Ibérica: Barcelona.
- López –Pumarejo, T. (1987). *Aproximación a la Telenovela*. Ediciones Cátedra: Madrid.
- Maqua, J. (1995). *Sobre las risas enlatadas en la telecomedias españolas*. En Archivos, 19, Filmoteca de la Generalitat Valenciana: Valencia.
- Marcos Molano, M. (2009). *Elementos estéticos del cine : Manual de dirección cinematográfica*. Fragua: Madrid.
- Marías, J. (1954). *Biografía de la filosofía*. Alianza Editorial: Madrid.
- Marías, J. (1999). *Historia de la Filosofía*. Alianza Editorial: Madrid.
- Marina, J. A. (1996). *Elogio y refutación del ingenio*. Editorial Anagrama: Barcelona.
- Marina, J. A., y López Penas, M. (1999). *Diccionario de los sentimientos*. Editorial Anagrama: Barcelona.
- Martín Arias, L. (1989). De la cultura popular a la cultura de masas: El culebrón como espectáculo teratológico, -en *El relato electrónico*-. Ediciones Textos de la Filmoteca: Valencia.
- Martín-Barbero, J., y Rey, Germán. (1999). *Los ejercicios del ver: Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Gedisa Editorial: Barcelona.
- Marx, K. (1984). *El Capital. Crítica de la economía política. Libro Primero. Vol. 1. El proceso de producción del capital*. Siglo XXI: Madrid.
- Mas, S. (2000). *Aristóteles, Poética*, Clásicos del Pensamiento. Editorial Biblioteca Nueva: Madrid.
- McKee, R. (2001). *El Guión*. Alba Editorial: Barcelona.

Medina Vicario, M. (2000). *Los géneros dramáticos*. Ediciones Fundamentos: Madrid.

Melgar, L. T. (2000). *El oficio de escribir para cine y televisión*. Editorial Fundación Antonio Nebrija: Madrid.

Mendíbil, A. (2013). *España en serie*. Santillana Ediciones Generales: Madrid.

Metz, Ch. (1979). *El significante imaginario*. Gustavo Gili: Barcelona.

Metz, Ch. (1979). El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?, - en *Lo verosímil*- . Editorial Tiempo Contemporáneo: Buenos Aires.

Mínguez, N. (1998). *La palabra y la imagen: Anatomía comparada de dos medios de representación*. Episteme: Valencia.

Mínguez, N. (1998). *La novela y el cine: Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Mirada Ediciones: Valencia.

Mínguez, N. (Ed.), (2103). *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Editorial Iberoamericana: Madrid.

Montero Rivero, Y. (2006). *Seriales, adolescentes y estereotipos: Lectura crítica de "Al salir de clase"*. Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca: Salamanca.

Mukarovski, J. (1977). Función, norma y valor estético como hechos sociales, -en *Escritos de estética y semiótica del arte*- Plaza y Janés: Barcelona.

Navajas, G. (1996). *Más allá de la posmodernidad: Estética de la nueva novela y cine españoles*. EUB: Barcelona.

Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Gedisa editorial: Barcelona.

Palao Errando, J. A. (1989). De la reversibilidad de la muerte: Catálisis, aletoriedad y ausencia de fin en la telenovela, -en *El relato electrónico*-. Ediciones Textos de la Filmoteca: Valencia.

Palazón Meseguer, A. (2000). *Wim Wenders: Fragmentos de un cine errático*. Ediciones de la Mirada: Valencia.

Pérez-Latre, F. (1997). *Las audiencias*, en Sánchez-Taberner, Alfonso. *Estrategias de marketing de las empresas de televisión en España*. Eunsa: Pamplona.

Polti, G. (2000). *Las 36 situaciones dramáticas*. La avispa/ensayo: Madrid.

Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Ediciones Akal: Madrid.

Puebla Martínez, B., Carrillo Pascual, E., e Iñigo Jurado, A. (2012) *Ficcioneando: Series de televisión a la española*. Editorial Fragua: Madrid.

Quilis Morales, A. (1998). *Lengua española I*. Universidad Nacional de Educación a Distancia: Madrid.

Reinares Lara, P. (2003). *Fundamentos básico de la gestión publicitaria en televisión*. Ediciones Esic: Madrid.

Ricoeur, P. (1987) *Tiempo y narración. Tomo I. Configuración del tiempo en el relato Histórico, Tomo II Configuración del tiempo en el relato de Ficción*. Ediciones Cristiandad: Madrid.

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

Sánchez-Biosca, V. (1995). *Saber morir. Antropología de la muerte y relatos de psicópatas en el cine*. En Archivo 21. Filmoteca de la Generalitat Valenciana: Valencia.

Sánchez- Biosca, V., y Jiménez Losanto, E. (comp.) (1989). *El relato electrónico*, Ediciones Textos de la Filmoteca: Valencia.

Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias del guión cinematográfico*. Editorial Ariel: Barcelona.

Sánchez-Escalonilla, A. (2002). *Guión de aventura y forja del héroe*. Editorial Ariel: Barcelona.

Sánchez Noriega, J. L. (1997). *Crítica de la seducción mediática*. Editorial Tecnos: Madrid.

Savater, F. (1988). *Ética como amor propio*. Grijalbo Mondadori: Barcelona.

SGAE, (comp.). (1995). *Ficción Televisiva: Series*, Espacio SGAE, Audiovisual. Sociedad General de Autores y Editores: Madrid.

Segar, L. (1997). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones Rialp: Madrid.

Stam, R., Burgoyne, R., y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós: Barcelona.

Stromberg, R. N. (1995). *Historia intelectual europea desde 1789*. Debate pensamiento: Madrid.

Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo*. Ediciones Rialp: Madrid.

Tobias, R. (1999). *El guión y la trama*. Ediciones Internacionales Universitarias: Madrid.

Toledano, G., y Verde, N. (2007). *Cómo crear una serie de televisión*. T&B Editores: Madrid.

Trías, E. (1984). *Drama e Identidad*. Ediciones Destino: Barcelona.

Tubao, D. (2011). *El guión del siglo 21: El futuro de la narrativa en el mundo digital*. Alba: Barcelona.

Vale, E. (1996). *Técnicas del guión para el cine y televisión*. Gedisa editorial: Barcelona.

Verón, E., y Escudero Chauvel, L. (comp.) (1997). *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Gedisa editorial: Barcelona.

Villagrasa, J.M. (1989). El proceso creativo-industrial en las series de televisión norteamericanas: la figura del productor -en El relato electrónico. Ediciones Textos de la Filmoteca: Valencia.

Villagrasa, J. M. (1995). *El género televisivo de las telecomedias*. En Archivos, 19. Filmoteca de la Generalitat Valenciana: Valencia.

VV.AA. (1991) *La televisión que viene*. U.P.V: Bilbao.

VV.AA. (1997). *El debate de la comunicación*. Fundación General de la UCM: Madrid.

VV.AA (1999). *Nuevos concepto de la teoría del cine*. Paidós: Barcelona.

VV.AA. (2001) *El humor y la emoción en el cine y la televisión*, Antonio Mercero. Filmoteca Vasca: Donostia.

Zunzunegui, S. (1989). La ley de los Ángeles, -en *El relato electrónico*-, Ediciones Textos de la Filmoteca: Valencia.

Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la imagen*. Ediciones Cátedra: Madrid.

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana: Microanálisis fílmico*. Ediciones Paidós: Barcelona.

## **9. FUENTES DE ARCHIVOS DOCUMENTALES.**

GECA, 1996-2002, Anuarios de la Televisión en España.

Informes Eurofiction 1996-2001.

RTVE, Anuarios de RTVE, 1984-89, Madrid.

GECA Consultores, 1996, Cómo se hizo médico de familia, Ediciones GECA, Madrid.

## **BIBLIAS.**

Colegio Mayor 2, biblia de la serie, C.P.A., 1995.

*Compañeros*, biblia de la serie, Globomedia, 1997.

*El Grupo*, biblia de la serie, Globomedia, 1999.

Hermanas, biblia de la serie, Videomedia 1997.

Hospital Central, biblia de la serie, Videomedia, 1999.

*Médico de familia*, biblia de la serie, Globomedia, 1994.

*Periodistas*, biblia de la serie, Globomedia, 1997.

*Policías, en el corazón de la calle*, biblia de la serie, Globomedia, 1999.

*Segundo Round*, biblia de la serie, Cristal Producciones, SL. Noski. 1998.

*Una hija más*, 1988, Proyecto "Comedia de situación" TVE. Madrid.

## **SERIES DE FICCIÓN PRODUCIDAS EN EL PERIODO ANALIZADO.**

*A las once en casa* (TVE, 1998-2000). Comedia familiar. La comedia gira en torno a una protagonista adolescente y sus inquietudes vitales.

*A su servicio* (TVE, 1994) 10 capítulos de 45 minutos. Historias independientes centradas en la relación amo-sirviente.

*Ada madrina* (Antena 3, 1999) 10 capítulos de 50 minutos. Dramedia familiar sobre una artista retirada que regresa a España, tras una larga estancia en América.

*Al salir de clase* (Telecinco, 1997–2002) 1199 capítulos de 30 minutos. Teleserie juvenil. Historias en torno a un instituto y sus protagonistas.

*Ambiciones* (Antena 3, 1998) 52 episodios de 30 minutos. Telenovela sobre dos familias dueñas de periódicos.

*Aquí hay negocio* (TVE, 1995) 13 capítulos de 50 minutos. Comedia sobre los ruinosos negocios de un desempleado.

*La banda de Pérez* (TVE, 1997) 26 capítulos de 55 minutos. Comedia sobre una banda militar en la Guerra civil de España. Basada en la película ¡Biba la banda!.

*Café con leche* (TVE Internacional, 1998) 13 capítulos de 50 minutos. Comedia sobre un español y una dominicana que viven en un barrio humilde de Madrid.

*Calle nueva* (TVE, 1997-2000) 560 capítulos de 30 minutos. Telenovela ambientada en un barrio humilde.

*Canguros* (Antena 3, 1994-1995) 45 capítulos de 45 minutos. Comedia sobre una chica que trabaja de canguro y sus compañeras de piso.

*La casa de los líos* (Antena 3, 1996-2000). Comedia sobre una familia compuesta por un padre, una madre y sus cuatro hijas.

*Casa para dos* (Telecinco, 1995) 13 capítulos de 50 minutos. Comedia sobre un matrimonio de actores.

*Las chicas de hoy en día* (TVE, 1991-1992) 26 episodios de 50 minutos. Comedia sobre unas chicas que intentan convertirse en actrices en Madrid.

*Colegio mayor* (Telemadrid, 1993) 12 episodios de 25 minutos. Serie que transcurre en un colegio mayor.

*Colegio mayor II* (TVE/Canal Nou/Euskal Telebista 1996) 26 episodios de 25 minutos. Secuela de *Colegio mayor*.

*El comisario* (Telecinco, 1999-2009) 189 episodios de 70 minutos. Drama policíaco.

*Compañeros* (Antena 3, 1998-2002) 121 episodios de 70 minutos. Serie sobre los estudiantes de un colegio.

*Compuesta y sin novio* (Antena 3, 1994) 13 capítulos de 50 minutos. Valentina cree que ya no volverá a casarse después de que la dejen plantada en el altar.

*Condenadas a entenderse* (Antena 3, 1999) 13 capítulos de 50 minutos. Comedia sobre dos primas de personalidades distintas que trabajan juntas.

*Contigo pan y cebolla* (TVE, 1997) 13 capítulos de 50 minutos. Comedia. Adaptación de *The Honeymooners*.

*Crónicas del mal* (TVE, 1991) 13 capítulos de 50 minutos. Terror.

*Crónicas urbanas* (TVE, 1990) 24 capítulos de 55 minutos. Hechos de actualidad interpretados por actores.

*¿De parte de quién?* (TVE, 1993) 13 capítulos de 30 minutos. Comedia escrita por Miguel Gila.

*De tal Paco, tal astilla* (Telecinco, 1997) 4 capítulos de 50 minutos. Comedia ambientada en un herbolario.

*Ellas son así* (Telecinco, 1999) 13 capítulos de 60 minutos. Comedia sobre 4 hermanas que montan un restaurante.

*En plena forma* (Antena 3, 1997) 13 capítulos de 50 minutos. Comedia sobre un cocinero que abre un gimnasio.

*Este es mi barrio* (Antena 3, 1996) 31 capítulos de 50 minutos. Serie costumbrista ambientada en un barrio.

*Eva y Adán, agencia matrimonial* (TVE, 1990) 26 capítulos de 30 minutos. Comedia sobre una agencia matrimonial.

*Famosos y familias* (TVE, 1999) 9 capítulos de 50 minutos. Comedia sobre un matrimonio de una guionista y un director.

*Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1995) 156 capítulos de 30 minutos. Comedia de mucho éxito sobre una farmacéutica y su familia.

*Fernández y familia* (Telecinco, 1998) 23 capítulos de 25 minutos. Comedia sobre un arbitro de fútbol y su familia.

*Una gloria nacional* (TVE, 1994) 10 episodios de 60 minutos. Un actor retirado se enfrenta a una representación teatral.

*El grupo* (Telecinco, 2000-2001) 11 episodios de 70 minutos. Seis personas acuden a terapia de grupo.

*Habitación 503* (TVE, 1993) 40 episodios de 30 minutos. Comedia ambientada en un hotel.

*Hasta luego, cocodrilo* (TVE, 1992) 5 capítulos de 90 minutos. En Nochevieja, un grupo de amigos debe evitar el suicidio de Mario antes de que suenen las campanadas.

*Hermanas* (Telecinco, 1998) 26 capítulos de 50 minutos. Comedia sobre 8 monjas de un convento.

*Hermanos de leche* (Antena 3, 1994-1996) 52 capítulos de 52/30 minutos. Dos hermanos de leche muy diferentes comparten piso.

*Una hija más* (TVE, 1991) 20 capítulos de 30 minutos. Comedia sobre un intercambio de estudiantes entre una inglesa y una española.

*Historias de la puta mili* (Telecinco, 1994) 13 capítulos de 50 minutos. Comedia sobre el servicio militar, adaptación de la historieta homónima.

*Historias de mi barrio* (TVE, 1963-1964) 26 capítulos de 30 minutos. Comedia sobre un diablo que en sus intentos de hacer el mal acaba ayudando a la gente por error.

*Historias del otro lado I* (TVE, 1991) 7 capítulos de 70 minutos. Tramas no relacionados de suspense y terror.

*Historias del otro lado II* (TVE, 1996) 6 capítulos de 70 minutos. Secuela de la anterior. Tramas no relacionados de suspense y terror.

*Hospital* (Antena 3, 1996) 9 capítulos de 80 minutos. Drama de hospital.

*Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012) 300 capítulos. Drama ambientado en un hospital.

*Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996-1998) 73 capítulos de 60 minutos. Una pueblerina va a hospedarse a un hostal.

*Jacinto Durante, representante* (TVE, 2000) 13 capítulos de 50 minutos. Comedia sobre un representante artístico.

*Ketty no para* (TVE, 1998) 7 episodios de 25 minutos. Comedia surrealista.

*Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993-1996) 124 episodios de entre 30 y 90 minutos. Comedia sobre unos timadores que se reúnen en un bar.

*Lleno, por favor* (Antena 3, 1993-1994) 13 capítulos de 50 minutos. Comedia sobre un reaccionario que trabaja en una gasolinera.

*Makinavaja* (La 2, 1995 y 1997) 26 episodios de 30 minutos. Comedia sobre un delincuente basada en la historieta homónima.

*Mamá quiere ser artista* (Antena 3, 1997) 9 episodios de 53 minutos. Una artista frustrada quiere convertir a su hija en estrella del mundo del espectáculo.

*Manos a la obra* (Antena 3, 1998-2001) 130 episodios de 60 minutos. Comedia sobre unos obreros muy chapuceros.

*Mar de dudas* (TVE, 1995) 13 episodios de 45 minutos. Serie que incluía debate donde los espectadores elegían el final.

*Más que amigos* (Telecinco, 1997-1998) 29 episodios de 60 minutos. Comedia sobre unos treintañeros que comparten piso.

*Me alquilo para soñar* (TVE, 1992) Miniserie de 6 episodios de 55 minutos. Adaptación de una historia de Gabriel García Márquez.

*Médico de familia* (Telecinco, 1995-1999) 119 episodios de 60/70 minutos. Adversidades de un joven médico, viudo con tres hijos y un sobrino adolescente a su cargo, que debe rehacer su vida familiar.

*Mediterráneo* (Telecinco, 1999-2000) 26 episodios de 50 minutos. Ricardo, un hombre poco interesado en los animales, es nombrado director de un parque natural donde se siente atraído por una vetenaria.

*Menos lobos* (TVE, 1992) 13 episodios de 25 minutos. Comedia sobre tres profesionales que comparten piso.

*Menudo es mi padre* (Antena 3, 1996-1997) 60 episodios de 70 minutos. Comedia sobre un taxista y su familia.

*Nada es para siempre* (Antena 3, 1998-2000) 375 episodios de 30 minutos. Telenovela juvenil.

*Los negocios de mamá* (TVE, 1997) 13 episodios de 55 minutos. Una mujer madura debe sacar adelante su tienda de ropa y cuidar a su familia.

*Ni contigo ni sin ti* (TVE, 1998) 13 episodios de 50 minutos. Comedia sobre un ex matrimonio cuyos miembros llevan tiempo divorciados, pero siguen viéndose.

*Para Elisa* (TVE, 1993) 16 episodios de 60 minutos. Tragicomedia sobre 3 amigos que montan una agencia publicitaria.

*Para qué sirve un marido* (La 2, 1997) 13 episodios de 30 minutos. Comedia sobre una mujer de 40 años que va a vivir a Barcelona.

*Pepa y Pepe* (TVE, 1995) 34 episodios de 30 minutos. Comedia sobre un matrimonio con un bar.

*Pepe Carvalho* (TVE, 1995) 6 episodios de 90 minutos. Serie policíaca.

*Periodistas* (Telecinco, 1998-2002) 107 episodios de 60 minutos. Aventuras de los periodistas de un periódico.

*Petra Delicado* (Telecinco/Vía Digital, 1999) 13 episodios de 50 minutos. Serie policíaca.

*Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000–2003) 83 capítulos de 60 minutos. Drama policial.

*Por fin solos* (Antena 3, 1995) 14 episodios de 60 minutos. Comedia sobre un matrimonio con cuatro hijos adultos que a pesar de haberse independizado siguen viviendo con ellos.

*Puerta con puerta* (TVE, 1999) 13 episodios de 50 minutos. Comedia sobre un aristócrata arruinado que tiene que vivir al lado de un “nuevo rico”.

*¡Qué loca peluquería!* (Antena 3, 1994-1995) 26 episodios de 30 minutos. Comedia ambientada en una peluquería.

*Querido maestro* (Telecinco, 1997-1998) 40 episodios de 60 minutos. Serie sobre unos maestros de un pueblo.

*¿Quién da la vez?* (Antena 3, 1995) 13 episodios de 50 minutos. Serie sobre una pescadera de barrio.

*Quítate tú, pá ponerme yo* (Telecinco, 1998) 13 episodios de 55 minutos. Comedia sobre dos familias.

*Raquel busca su sitio* (TVE, 2000-2001) 25 episodios de 60 minutos. Serie sobre unos trabajadores sociales.

*El regreso de Curro Jiménez* (Antena 3, 1994). Secuela de Curro Jiménez.

*Robles, investigador privado* (TVE, 2000) 13 episodios de 50 minutos. Vida la anterior serie.

*Señor alcalde* (Telecinco, 1998) 21 episodios de 50 minutos. Comedia donde se sometía a juicio a personajes famosos.

*El súper* (Telecinco, 1996-1999) 738 episodios de 25 minutos. Telenovela sobre una mujer que descubre que sus padre son los directores de la cadena de supermercado donde trabaja de cajera.

*Taller Mecánico* (TVE, 1991-1992) 20 episodios de 50 minutos. Comedia de situación . Adaptaciones de libros.

*El teniente Lorena* (TVE, 1991) 3 episodios de 75 minutos. Serie ambientada a finales del siglo XIX, en los últimos años de la monarquía constitucional portuguesa.

*Tercera planta, inspección fiscal* (TVE, 1991) 13 episodios de 45 minutos. Comedia sobre un inspector de hacienda.

*Tío Willy* (TVE, 1998-1999) 26 episodios de 50 minutos. Un ATS que tuvo que huir de España por ser homosexual, regresa a su país.

*Todos a bordo* (Antena 3, 1995) 1 episodio de 70 minutos. Adaptación fracasada de The Love Boat.

*Todos los hombres sois iguales* (Telecinco, 1996-1998) 67 episodios de 50 minutos. Comedia sobre tres amigos que se acaban de divorciar y se van a vivir juntos.

*Tres hijos para mí solo* (Antena 3, 1995) 13 episodios de 50 minutos. Un padre acaba de enviudar y se tiene que hacer cargo de sus tres hijos.

*Truhanes* (Telecinco, 1993-1994) 26 episodios de 50 minutos. Vida de dos estafadores.

*Turno de oficio: Diez años después* (TVE, 1996) Serie de abogados, secuela de la anterior.

*La vida en el aire* (La 2, 1998) 13 episodios de 50 minutos. Vida de unos estudiantes de COU.

*Villa Rosaura* (TVE, 1994) 13 episodios de 30 minutos. Comedia sobre una familia de ladrones.

*Villarriba y Villabajo* (TVE, 1994-1995) 26 episodios de 60 minutos. Comedia sobre la rivalidad de dos pueblos.

*La virtud del asesino* (TVE/La 2, 1998) 13 episodios de 50 minutos. Investigación del inspector un policía para descubrir una serie de crímenes de personajes relevantes del mundo artístico y social.

*Yo, una mujer* (Antena 3, 1996) 13 episodios de 50 minutos. Un matrimonio se resquebraja tras 28 años juntos.