

# **SITCOM, DRAMEDIA Y SERIAL**

## **El estándar de la ficción televisiva**

*Por Pedro J. Gómez Martínez*

Doctor en Ciencias de la Información  
Universidad Francisco de Vitoria

### **INTRODUCCIÓN**

En 1997 se inicia una investigación destinada a identificar los formatos televisivos con una mayor implantación en el mercado de la ficción, analizando sus características estructurales comunes y diferenciadoras. Dicha investigación venía animada por el creciente éxito con el que estas series de producción y ámbito nacional fueron (y son aún) recibidas por las audiencias.

En esta investigación se ha analizado un corpus de 30 textos seleccionados al azar, entre la emisión de todos los contenidos ficcionales de estreno y de producción nacional, programados por las cadenas de ámbito estatal (TVE, A3 y T5) en España, en el periodo 1999-2000.

A través del estudio, se demuestra que la construcción de estas historias de ficción posee pautas estructurales comunes a casi todas las series de producción nacional, así como parámetros específicos de cada formato (sitcom, dramedia y serial). Se observó que aquellas series que presentaban una estructura rítmica en el tratamiento de la información que no se adecuaba a alguno de estos tres formatos predominantes, arrojaban en general unos rendimientos de audiencia muy inferiores a las que sí lo hacían.

Una posterior replicación del análisis, realizada entre los últimos meses de 2002 y los primeros de 2003, nos muestra resultados muy similares, dejando a un lado las pequeñas diferencias lógicas de toda evolución.

### **1. EL RITMO EN LAS SERIES**

Todas las series analizadas cumplían un requisito previo en lo que respecta a la representación del tiempo en el mundo de los personajes y su relación con el tiempo de los espectadores, pudiéndose hablar de un **tiempo compartido** en la relación pragmática enunciador-enunciario. El estudio de replicación introdujo una serie que en apariencia no cumplía este requisito (*Cuéntame* –TVE–), siendo en todo caso una serie de gran éxito. Se vio que aunque la serie presentaba una distancia temporal de más de tres décadas con respecto al tiempo del espectador, respetaba escrupulosamente, sin embargo, la cronología impuesta por un calendario común (las Navidades de la serie coincidían en la realidad con las de 23 años después, por ejemplo).

Se determinaron segmentos de información de dimensión inferior a la secuencia, a los que se dio la denominación de núcleos de condensación informativa (NCI), al objeto

de ver con qué periodicidad y distribución eran mostrados en cada serie los segmentos de mayor interés.

## 2. LA DISTRIBUCIÓN DE LOS NÚCLEOS: RITMO, PERSONAJES Y TRAMAS

La *sítcom* utiliza 5 ó 6 personajes protagónicos y a menudo sólo 1, predominando los espacios interiores que a menudo quedan resueltos con dos o tres complejos y algún polivalente; el *dramedia* utiliza hasta 10 personajes principales sin que pueda hablarse estrictamente de "protagonistas" y se detecta así mismo, un uso de los espacios exteriores mucho mayor (la tasa de exteriores oscila entre un 20 % y un 40 %); finalmente la serie diaria presenta un número muy estable de secuencias (entre 11 y 14), con un promedio de 2 exteriores por episodio y ampliándose la nómina de personajes principales a 15 ó 20, con menor relevancia en términos de presencia, de los secundarios.

Se observó que la *sítcom* utilizaba núcleos muy dispersos y en general de baja densidad (es decir, poca extensión dentro del texto). El *dramedia* tendía a mezclar núcleos cuyo contenido era vinculable a diversas tramas, en tanto el serial o serie diaria potenciaba los núcleos de mayor densidad o extensión, también con un mayor uso de las secuencias con núcleos vinculables a varias tramas.

La **relevancia dramática** de las secuencias fue analizada en función de la **densidad** del núcleo (extensión que ocupa el núcleo con respecto a la total duración de la secuencia), antes que por su **intensidad** (importancia del contenido), pues aunque esto último aportaría valiosa información cualitativa, ésta no resultaba mensurable, ni mucho menos valorable en términos objetivos.

## 3. ¿ESTRUCTURA ABIERTA O CERRADA? PERMEABILIDAD AL FEED-BACK.

Parece obvio que siempre que hablemos de serie televisiva nos estamos refiriendo a programas con claro predominio de la estructura "en continuará". Debemos admitir sin embargo que esta característica no siempre se cumple (existe o ha existido ficción televisiva netamente autoconclusiva) y que cuando lo hace, admite grados.

Se observó que la estructura se abría al pasar de la *sítcom* al *dramedia* y así mismo, del *dramedia* al serial, siendo en estas últimas producciones muy escaso el avance producido en las tramas, tanto en cada secuencia como en cada episodio. En la serie diaria, cada entrega resultaba mucho menos autoconclusiva que en el *dramedia* y lo mismo sucedía en el *dramedia* con respecto a la *sítcom*.

También se apreció una mayor permeabilidad de la serie diaria a los cambios inducidos por las audimetrías. No se debe sólo a una cuestión estética. El sistema de producción establecido en esta clase de series facilita que continuamente se estén cotejando los cambios provocados en la serie con la respuesta obtenida en términos de rendimiento de audiencia.

#### 4. CONCLUSIONES

Las series de ficción que se producen en nuestro país para su difusión en ámbito nacional, potencian la estructura abierta y la coralidad. Hay una relación directa entre número de horas producidas y esa apertura-coralidad de las series.

Cada formato televisivo demanda un tipo de escritura muy concreto y diferente en cada caso, en lo que respecta a la distribución y característica de los centros de interés. Los otros elementos de la dramaturgia televisiva (p. ej: espacios), también se ven afectados.

El mercado de la ficción se ha estabilizado, al margen de por la innegable estabilidad de una infraestructura mucho más organizada que antes y que permite la más correcta optimización de los recursos, por la aplicación sistemática de fórmulas de escritura que en principio cabría suponer como plenamente reconocibles para el espectador generalista. Fuera de dichas fórmulas aumenta de modo espectacular la incertidumbre en la respuesta y seguimiento de los espectadores.

Cabe preguntarse hasta cuando se podrá seguir abusando de estas fórmulas y si volverán a ser rentables las series temáticas de estructura cerrada, como alternativa a una programación ficcional extremadamente redundante y repetitiva. Y, finalmente, si estas estructuras fueran tan estables que por sí solas garantizaran una lectura inmejorablemente asequible por la audiencia, ¿qué otros elementos del discurso podrían potenciarse en una serie al margen de estos fríos requerimientos, excesivamente técnicos y alejados de la voluntad creadora?

Pamplona, 7 de noviembre de 2003.

---

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R y otros; (1974) 3ª edición. *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires.
- BERTRAND, J-C. (2003) *La televisión en Estados Unidos*. (248 p. 13.50 eur.) Rialp. Madrid.
- BUENO, G (2000) *Televisión: apariencia y verdad* Gedisa. Barcelona.
- GAUDREAU, A & JOST, F (1995) *El relato cinematográfico*. Paidós. Barcelona-Buenos Aires-Méjico.
- GENETTE, G (1993) *Ficción y dicción*. Lumen. Barcelona.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1999) *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra (signo e imagen), Madrid.
- MCKEE, R. (1997) *Story. Substance, structure, style and the principles of creenwriting*. Regan Books. New York.
- WIMMER, R.D. & DOMINICK, J.R. (1996) *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. Barcelona.

## SITCOM, DRAMEDIA Y SERIAL: EL ESTANDAR DE LA FICCIÓN TELEVISIVA

Por Pedro J. Gómez Martínez

Doctor en Ciencias de la Información

Profesor de Narrativa Audiovisual, Universidad Francisco de Vitoria.

Guionista de series de ficción

### ABSTRACT

\*En 1997 se inicia una investigación destinada a identificar los formatos televisivos con una mayor implantación en el mercado de la ficción. Dicho estudio cuenta, entre sus principales objetivos, el de distinguir las características comunes entre la mayor parte de dichos formatos y viene animada por el creciente éxito con el que estas series de producción y ámbito nacional son recibidas por las audiencias.

\*Se observa además que el fenómeno de la recuperación de la producción nacional frente al todopoderoso producto ficcional USA, líder indiscutible en las décadas anteriores, no es exclusivo de la realidad española. En otros estados de la Unión sucede de forma semejante, siendo tal vez el de Alemania, el caso más notable, pero seguido muy de cerca por Reino Unido y España, estados con mayor número de horas de producción nacional de ficción, en el contexto europeo.

\*Más allá de la UE, en países como Turquía, Ucrania, Rusia... comienzan a detectarse síntomas de una parecida tendencia. Los espectadores buscan las historias de siempre encarnadas en nuevos personajes mucho más cercanos a su realidad cotidiana. Y aún cuando en los países de origen no se acierta con la fórmula adecuada, se prefiere casi siempre la compra del "formato" a la importación del producto terminado. En estas circunstancias, el investigador se pregunta sobre las características más estables en la estructura.

En esta investigación, se pretende demostrar, tras el estudio del material investigado, que la construcción de las historias de ficción posee pautas comunes en TV, algunas de las cuales podrían explicar el repentino y sorprendente éxito que muchas de estas producciones alcanzaron en el tiempo en el que fueron emitidas.

Se buscan algunas de las claves que podrían servir para explicar las características morfológicas comunes a dichos textos, llegándose a la descripción final de un constructo novedoso, el "ritmo dramático", como elemento angular de dicha explicación.

Colateralmente se intenta establecer una relación entre los matices que diferencian la estructura rítmica de unos textos sobre otros y la pertenencia de dichos textos a formatos o géneros concretos, lo que necesariamente conduce a admitir la existencia de pautas rítmicas específicas en el modo en el que cada género presenta la información.

En esta investigación se ha analizado un corpus de 30 textos seleccionados al azar, entre la emisión de todos los contenidos ficcionales de estreno y de producción nacional, programados por las cadenas de ámbito estatal (TVE, A3 y T5) en España, en el periodo 1999-2000.

\* Una posterior replicación del análisis, realizada entre los últimos meses de 2002 y los primeros de 2003, nos muestra resultados muy similares, dejando a un lado las pequeñas diferencias lógicas de toda evolución.

## ***Abstract***

---

Through the study of the researched material, this work aims to demonstrate that the build-up of those fiction stories for TV, shares common guidelines, some of which could be used to explain the sudden and surprising success that many of these series achieved at the time they were on the air.

Within this research some of the clues that may clarify the morphological features that these texts have in common are found, leading this process to a final description of a brand-new way of the building-up step, the **dramatic tempo**, as the essential element for that explanation.

At the same time, this research tends to establish a relationship between the nuances that differentiate the tempo structure of some texts from others and the belonging of those texts to their own specific format or drama, what necessarily leads to admit the existence of specific tempo guidelines in the way every drama genre lays out its information.

On this research it has been analyzed a corpus of thirty texts chosen at random among the total amount of hours of Spanish premiere fiction contents broadcasted by the main Spanish TV channels (TVE, public; A3 and T5, private ones) within the period 1999-2000.