

mhcj

Año 1 (2010) / artículo nº 9/ ISSN: 1989-8681/ Creative Commons / Págs. 174-200

Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones

Dr. Angel Carrasco Campos

Universidad Rey Juan Carlos (Madrid) / a.carrascoc@alumnos.urjc.es



Con el fin de ofrecer un marco de consenso en el ámbito de la **ficción televisiva**, este artículo toma como objetivo la definición y catalogación de los géneros y formatos paradigmáticos de las **teleseries** de **drama** y de **comedia**, así como la de los propios conceptos de **género** y **formato**.

Teleserie: géneros y formatos. Ensayo de definiciones

Tv series: genres and formats

Dr. Ángel Carrasco Campos

Investigador colaborador del Grupo de Estudios Avanzados de Comunicación (GEAC) de la **Universidad Rey Juan Carlos de Madrid**

a.carrascoc@alumnos.urjc.es

Resumen. Con el fin de ofrecer un marco conceptual de consenso en el ámbito de la ficción televisiva, tanto a nivel profesional como académico, el presente artículo toma como objetivo la definición y catalogación de los diferentes géneros y formatos paradigmáticos de las teleseries de drama y de comedia, así como la de los propios conceptos de «género» y «formato». Con ello se pretende paliar uno de los más graves problemas a la hora de dar comienzo a cualquier tipo de investigación que tome como objeto a la ficción televisiva: la falta de univocidad en las definiciones de los conceptos que debe manejar. El presente artículo, resultado de un proceso de investigación tanto bibliográfica como empírica, se resuelve así como una propuesta de definiciones y categorizaciones de los diferentes géneros y formatos de ficción en televisión, propuesta susceptible de ser lugar común tanto para investigaciones futuras como para posibles revisiones y discusiones.

Palabras clave. género; formato; teleserie; drama; comedia

Abstract. In order to provide a conceptual framework of consensus in the field of fiction programs in television, at both professional and academic levels, this essay has the objective of defining and compiling the different paradigmatic genres and formats of drama and comedy in TV series, as well as those concepts of «genre» and «format». With that, we pretend to relieve one of the most serious problems at the moment of begin any type of research that takes television fiction as object: the lack of an unique sense in the definitions of the concepts that it must handle. The present article, result of a process of both bibliographical and empirical research, is, in that way, an offer of definitions and categorizations of the different genres and formats of Tv fiction series, offer capable of being a common place both for future researches and for possible reviews and discussions.

Keywords. genre; format; TV series; drama, comedy.

Sumario. 1. Introducción; 2. Metodología; 2.1. Revisión bibliográfica; 2.2. Análisis empírico; 2.2.1. Composición de la muestra analizada; 2.2.2. Estrategias para la recolección de datos 3. Resultados; 3.1. Género y formato en televisión: propuesta de definiciones; 3.1.1. Formato; 3.1.2. Género; 3.2. El género de ficción en televisión; 3.2.1. Telefilm; 3.2.2. Miniserie; 3.2.3. Teleserie; 3.3. El drama en la teleserie: características y formatos; 3.3.1. Soap opera; 3.3.2. Telenovela; 3.3.3. Drama; 3.4. La comedia en la teleserie: características y formatos; 3.4.1. Comedia de situación (sitcom); 3.4.2. Dramedia (dramedy); 4. Esquema conceptual final; 5. Bibliografía; 6. Notas.

Summary. 1. Introduction; 2. Methodology; 2.1. Bibliographical review; 2.2. Empirical analysis; 2.2.1. Composition of the analyzed sample; 2.2.2. Strategies for the data compilation; 3. Results; 3.1. Genre and format in televisión: definitions; 3.1.1. Format; 3.1.2. Genre; 3.2. Fiction Tv series' genres. 3.2.1. Tv movies; 3.2.2. Mini-series; 3.2.3. Tv series; 3.3. Drama Tv series: characteristics and formats; 3.3.1. Soap operas; 3.3.2. Telenovela (serial); 3.3.3. Drama; 3.4. Comedy in Tv series: characteristics and formats; 3.4.1. Sitcom; 3.4.2. Dramedy; 4. Final conceptual scheme.

1. Introducción.

El presente escrito está dedicado al análisis de los géneros y formatos de ficción en televisión, prestando una especial atención a los formatos tradicionales de drama y comedia en la teleserie. Con ello, el objetivo es el de proponer una serie de definiciones básicas de los conceptos «género» y «formato», así como un exhaustivo esquema categorial de los diferentes géneros y formatos de ficción en televisión.

Se trata de un objetivo especialmente urgente, pues si bien es cierto que de un modo superficial y ligero, profesores, alumnos, investigadores (tanto de la industria televisiva como del ámbito académico) y profesionales del sector manejan cierta precomprensión de los conceptos que pretendemos analizar, así como un intuitivo esquema funcional que permite ubicar los diferentes programas de televisión dentro de diferentes categorías más o menos canónicas, una profunda revisión de la bibliografía y de las investigaciones existentes es suficiente para hacernos cargo de forma evidente de la falta de criterios comunes a la hora de manejar una misma terminología, produciéndose una falta de consenso en torno a ciertos mínimos.

Con ello, tal y como decíamos, la presente propuesta sólo pretende erigirse como posible punto de encuentro terminológico, tanto para su empleo (si se considera oportuno), como para su uso a modo de punto de arranque de posibles discusiones y revisiones.

2. Metodología.

Al tratarse de una investigación de carácter marcadamente conceptual, la metodología empleada para su desarrollo ha consistido en la lectura de la bibliografía existente sobre la materia y la observación y análisis de diferentes series televisivas de ficción, tanto españolas como extranjeras (especialmente norteamericanas). A partir de este material se ha procedido inductivamente a la definición tanto de los conceptos de “género” y “formato”

como al desarrollo del género de ficción en televisión, atendiendo a sus formatos tanto de drama como de comedia. De tal modo, el presente artículo sólo expone los resultados de todo el proceso de investigación.

2.1. Revisión bibliográfica.

Considerando las principales industrias occidentales de producción televisiva, el proceso de revisión bibliográfica se ha centrado en la recopilación y análisis de textos de origen y autoría tanto del ámbito anglosajón como latinoamericano. No obstante, también han sido especialmente atendidos textos de especial relevancia de autores españoles.

Dado lo escasamente abordado del tema en cuestión, el proceso de revisión bibliográfica llevado a cabo se ha visto obligado a incluir tanto textos de relativa antigüedad como trabajos monográficos dedicados a estudios históricos de la producción de ficción televisiva, análisis textuales, etc. De tal modo, la relación bibliográfica facilitada al final del escrito resulta un listado relativamente heterogéneo, tanto al respecto de la naturaleza de los textos incluidos como de las temáticas abordadas y de los propios autores.

2.2. Análisis empírico.

2.2.1. Composición de la muestra analizada.

Con el fin de analizar una muestra lo suficientemente representativa de los distintos formatos de ficción televisiva, la composición de la muestra de teleseries visionadas consta de un conjunto de ítems heterogéneos procedentes de la industria televisiva estadounidense, británica, latinoamericana y española.

Dado el interés general de nuestro estudio, y con la intención de que las producciones escogidas sean conocidas por el mayor número posible de investigadores y posibles lectores, de entre todos los ítem escogidos para análisis destacan, por su popularidad a escala global, las producciones estadounidenses.

A. Producciones estadounidenses:

24 (FOX, desde 2001)

Ally McBeal (FOX, 1997-2002)

Bewitched (ABC, 1964-1972)

Charmed (WB Television Network, 1998)

Cheers (NBC, 1982-1993)

C.S.I (CBS, desde 2000)

Dallas (Lorimar – CBS, 1978-1991)

Desperate Housewives (Cherry Productions – ABC, Desde 2004)

Dinasty (ABC, 1981-1989)

Duel (ABC, 1971)

Falcon Crest (Lorimar – CBS, 1981 – 1990)

Family Guy (Fuzzy Dog-FOX, desde 1999)

Family Matters (ABC, 1989-1997; CBS, 1997-1998)

Frasier (NBC, 1993-2004)

Frank 's Place (CBS, 1987-1988)
Friends (NBC, 1994 – 2004)
General Hospital (ABC, desde 1963)
Gilmore Girls (WB Television Network, 2000-2006; The CW Network, 2007)
Golden Girls (NBC, 1985 – 1992)
Ghost Whisperer (CBS, Desde 2005)
Grey 's anatomy (ABC, Desde 2005)
Guiding Light (NBC Radio, 1937-1952; CBS, 1952-2009)
Hannah Montana (Disney Channel, desde 2006)
House M.D. (FOX, Desde 2004).
I love you, Lucy (CBS, 1951-1960)
Rich Man, Poor Man (ABC, 1976)
Roots (ABC, 1977)
Santa Bárbara (NBC, 1984 – 1993)
Seinfeld (NBC, 1989-1998)
Six Feet Under (HBO-Bravo-HDnet, 2001-2005)
The Day After (ABC, 1983)
The Honeymooners (CBS, 1955-1956)
The Office (NBC, desde 2005)
The Simpsons (FOX, desde 1989)
These are my children (NBC, 1949)

B. Producciones británicas.

George y Mildred (ITV, 1976-1979)
Jesus of Nazareth (ITV, 1977)
Man About the House (ITV, 1973-1976)
Queer As Folk (Red Production Company – Channel 4, 1999 – 2000).
The Office (BBC, 2001 – 2003)

C. Producciones latinoamericanas.

Abigail (Venezuela: RCTV, 1988-1989).
Al diablo con los guapos (México: Televisa, 2007-2008)
Café con aroma de mujer (Colombia: Nickelodeon – RNC-Canal A, 1994–1995)
Cristal(Venezuela: RCTV, 1985)
Pasión de Gavilanes (Colombia: RTI – Caracol TV – Telemundo, 2003 – 2004)
Yo soy Betty: la fea (Colombia: RNC , 1999 – 2001)

D. Producciones españolas.

23-F. El día más difícil del Rey (España: TVE, 2009)
7 Vidas (España: Globomedia – Telecinco, 1999 – 2006)
Adolfo Suárez, el presidente (España: Antena 3, 2010)
Aída (España: Globomedia – Telecinco, desde 2005)
Aquí no hay quien viva (España: Miramón Mendi – Antena 3, 2003 – 2006)
Farmacia de Guardia (España: Antena 3, 1991 – 1995)

Los hombres de Paco (España: Globomedia – Antena 3, desde 2005)

Los Serrano (España: Globomedia – Telecinco, 2003 – 2008)

Marisol (España: Antena 3, 2009)

Médico de Familia (España: Globomedia – Telecinco, 1995-1999)

Periodistas (España: Globomedia – Telecinco, 1998 – 2002)

2.2.2. Estrategias para la recolección de datos.

Con el propósito de poder llevar a cabo una clara delimitación entre los diferentes géneros y formatos de ficción en televisión, se establecieron las principales características a las que prestar especial atención durante los procesos tanto de revisión bibliográfica como de análisis y visionado de la muestra. Tales fueron:

i) horario habitual de emisión del programa

ii) periodicidad habitual

iii) número de tramas

iv) carácter de la trama principal

v) número de personajes

vi) contenidos paradigmáticos

vii) target

viii) duración media de cada capítulo

Obtenidos esos datos, los programas analizados fueron agrupados en función de las similitudes halladas en cada una de las características arriba enumeradas. Con ello fue posible la categorización de la programación de ficción analizada en diferentes formatos, distinguiéndolas en dos grandes grupos (drama y comedia) en base a la naturaleza de sus contenidos.

3. Resultados.

Tal y como se anunciaba anteriormente, el grueso del presente artículo recoge los resultados del proceso de investigación descrito en el epígrafe 2 (metodología). Es por ello por lo que la completa estructura de este tercer bloque está orientada a la descripción y análisis de:

i) los conceptos de género y formato (3.1),

ii) el género de ficción en televisión (3.2),

iii) los formatos de teleseries de drama (3.3) y,

iv) los formatos de teleseries de comedia (3.4).

3.1. Género y formato en televisión: propuesta de definiciones.

Tomando como objetivo principal el proyecto de ofrecer un posible esquema de los géneros y formatos de ficción en televisión, un primer paso, fundamental y necesario a la luz de la falta de acuerdos generalizados, es el de intentar llevar a cabo de forma clara y unívoca una definición de los propios conceptos de «género» y «formato». En este sentido, hemos de reconocer que se trata, ante todo, de una delimitación de los márgenes en torno a los que poder mantener cierta coherencia expositiva.

3.1.1. Formato.

Con el fin de comenzar nuestro trabajo a partir de otras definiciones ya planteadas, es inevitable mencionar a Gloria Saló y su obra *Qué es eso del formato*. En ella, a partir de una observación de todo el variado espectro de la programación televisiva, así como de algunas definiciones y comentarios ofrecidos por profesionales del medio, propone una aproximación a tan escurridizo concepto. Así, aun reconociendo la falta de una definición del concepto «formato» “oficial y comúnmente aceptada por todos los profesionales del medio”, Saló afirma lo siguiente:

“Técnicamente se podría decir que [el formato] es el desarrollo concreto de una serie de elementos audiovisuales y de contenidos, que conforman un programa determinado y lo diferencian de otros”. Saló (2003: 13).

Para nuestro ensayo de definición, debemos destacar y rescatar de esta propuesta ante todo la intuitiva, y además correcta a nuestro juicio, noción de que la categoría «formato» nos permite encuadrar y clasificar determinados contenidos, en este caso televisivos, con el fin de poder diferenciarlos de otros. Sin embargo, debemos considerar tal definición en parte insuficiente: definiendo el formato, tal y como proponemos, como el conjunto de características que posibilitan diferenciar a un programa de otro sin necesidad de recurrir a sus contenidos[1], esta especificidad queda tan sólo implícitamente considerada en la definición de Saló.

De tal manera, nuestra propuesta de definición para «formato» será la siguiente:

FORMATO: Conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permiten su distinción y diferenciación con respecto a otros programas sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno como criterio de demarcación.

3.1.2. Género.

También en relación a esta dimensión formal de la que hablamos vendría a operar la categoría de «genero», aunque en un sentido más amplio y general. Así, nuestra propuesta es la de definir «género» como un concepto de gran amplitud bajo el cual incluir el de «formato», a modo de nivel más específico. Aceptaremos de tal modo la propuesta de José Ignacio López Vigil, quien realiza, aunque con respecto a la programación radiofónica, la siguiente aclaración:

“¿Qué sugieren estas dos palabras, “género” y “formato”? La primera tiene una raíz griega que significa generación, origen. Digamos que son las primeras distribuciones del material radiofónico, las características generales de un programa. La segunda viene del vocablo

latino forma. Son las figuras, los contornos, las estructuras en las que se vierten los contenidos imprecisos. Todavía hablamos de la horma del zapato o del sombrero, donde se dobla el cuero o el fieltro (...). Los géneros, entonces, son los modelos abstractos. Los formatos, los moldes concretos de realización”. López Vigil (2000: 126).

Según lo dicho, proponemos la siguiente definición para “género”:

GÉNERO: Conjunto de características formales que son comunes a un amplio espectro de programas, según el cual:

- i) pueden ser agrupados bajo una misma categoría general un considerable número de diferentes formatos, en base a ciertas semejanzas formales;
- ii) pueden ser distinguidos amplios grupos de programas atendiendo a sus características formales, sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno de ellos.

Ha de reconocerse que en este punto nuestro análisis presupone una no siempre correcta distinción entre forma y contenido, la cual siempre es fruto de una excesiva y artificiosa racionalización radical de la realidad. Por ello, debemos reconocer lo forzado de tal distinción, también para nuestros propósitos, en un doble sentido: por una parte es necesario admitir que las condiciones formales que imponen los formatos y géneros específicos facilitan o determinan el recurso a ciertos contenidos determinados (y viceversa: determinados contenidos exigen y reclaman ser puestos en pantalla a través de determinados formatos); por otra parte, ha de mencionarse también el hecho de que la presencia en televisión de formatos puros es algo totalmente inusual, al ser este purismo cada vez más rechazado por las productoras y cadenas (las cuales, siempre en busca de productos nuevos, aunque sin arriesgarse al rechazo de la audiencia, ven en el sincretismo de los formatos tradicionales, suficientemente testados en el mercado, la más segura y económica estrategia comercial [2]).

Sin embargo, en esta ocasión y exclusivamente para nuestro propósito de ensayo de definiciones, debemos reconocer la operatividad de la distinción forma-contenido, en tanto que nos permitirá articular el siguiente modelo taxonómico de géneros y formatos ideales que, si bien no corresponde de hecho con la realidad televisiva, debe servirnos, tal y como pretendemos, como guía conceptual y lugar común.

3.2. El género de ficción en televisión.

Si bien nuestro primer nivel de análisis, en el que definíamos los conceptos de “género” y “formato”, permanecía en un horizonte formal, para nuestra aproximación a los diferentes formatos de la ficción televisiva (categoría bajo la que situaremos a nuestro objeto de análisis: la teleserie), necesitaremos de cierta determinación material, en relación a los contenidos.

Como justificación de tal primera subordinación categorial tomaremos la definición ejemplar de “ficción” sugerida por el *Proyecto Media*, dependiente del actual Ministerio de Educación y Cultura del Gobierno de España, según la cual el género de ficción en

televisión “es el modo de presentar una historia inventada de forma que el público llegue a creerla o sentirla como una verdad momentánea”. Palacios Arranz (2007: 8.1).

La ficción consistiría entonces en un género destinado al entretenimiento [3] a través del relato ficticio en todas sus formas, siendo otra de sus características básicas la de presentarse como “producto enlatado” (bien grabado en video, bien rodado en cine), lo cual facilita una amplia presencia en la parrilla por su utilidad para rellenar espacios en la programación con amplia facilidad y escasos costes. No obstante, a pesar de que tradicionalmente en España ha sido el género propio de franjas horarias de escasa captación de espectadores (matinal, sobremesa y tarde), desde principios de la década de 1990 comienza a aparecer en espacios prioritarios como el prime time, siendo especialmente notable la irrupción de teleseries de producción nacional [4].

De tal modo, como definición fundamental del género de ficción en televisión, ofrecemos la siguiente:

FICCIÓN: Género televisivo destinado al entretenimiento de las audiencias a través de la narración de relatos inventados, cuya distribución enlatada posibilita su programación en muy diversas franjas horarias de la parrilla. Dentro del género de ficción distinguiremos tres formas básicas, según su estructura narrativa: telefilm, miniserie y serie o teleserie (nuestro objeto de estudio).

3.2.1. Telefilm.

Por «telefilm» haremos referencia a películas confeccionadas específicamente para su programación en televisión (en ese sentido, el telefilm puede ser considerado como un formato de ficción en sí mismo, independientemente de la naturaleza de sus contenidos). Como toda película, propone un relato que, salvo secuelas, se agota en sí mismo. Sin embargo, a diferencia de aquellas destinadas al cine, su duración suele ser más restringida, así como sus presupuestos (reflejándose en breves plazos de rodaje y escasas propuestas estéticas y artísticas, tanto a nivel de guión como de producción y estructura). A pesar de ser un formato de relevancia en la televisión norteamericana, en Europa no cuenta ni con sus niveles de producción ni tampoco de éxito.

Ejemplos paradigmáticos de telefilm podemos encontrarlos en producciones clásicas y exitosas como *The Day After* (EE. UU.: ABC, 1983) o *Duel* (EE. UU.: ABC, 1971).

Según lo dicho, proponemos la siguiente definición de “telefilm”.

TELEFILM: Formato televisivo de ficción consistente en la emisión de un relato autoconclusivo, salvo secuelas. Cuenta con una duración de metraje y con unos presupuestos generalmente menores que los de las películas destinadas al cine.

3.2.2. Miniserie.

Las miniseries son relatos fragmentados de ficción para televisión, estructurados en escasos episodios (dos o tres generalmente), con una trama principal que va resolviéndose a lo largo de las sucesivas entregas (por su estructura narrativa, la miniserie resulta similar y cercana al telefilm, sólo que de mayor duración).

Al igual que el telefilm, dada la relativamente escasa complejidad de su estructura narrativa, la miniserie puede ser considerada en sí misma como un formato televisivo de ficción.

MINISERIE: Formato televisivo de ficción consistente en la emisión, fragmentada en escasos capítulos, de un relato autoconclusivo, salvo secuelas.

Como ejemplos de miniserie podemos mencionar *Rich Man, Poor Man* (EE. UU.: ABC, 1976), *Roots* (EE. UU.: ABC, 1977), *Jesus of Nazareth* (Gran Bretaña: ITV, 1977). En España, este formato ha sufrido recientemente una notable revitalización con producciones como *23-F. El día más difícil del Rey* (España: La 1, 2009), *Marisol* (España: Antena 3, 2009) o *Adolfo Suárez, el presidente* (España: Antena 3, 2010), entre otras.

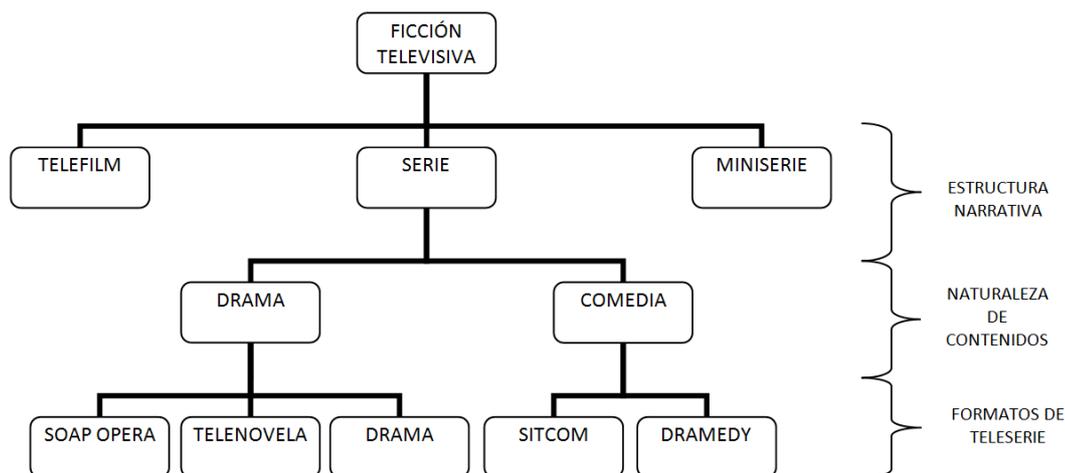
3.2.3. Teleserie.

La teleserie consiste en la narración seriada de diferentes relatos de ficción, fragmentados en diferentes capítulos. Se trata de un producto televisivo de gran complejidad y heterogeneidad por acoger diferentes formas de estructura narrativa, estrategias de producción y recursos estéticos. Es por ello por lo que, a diferencia del telefilm o de la miniserie, no puede considerarse como un formato televisivo sino que, por su generalidad y capacidad de abarcar muy diferentes propuestas narrativas específicas, debe comprenderse como un subgénero de ficción bajo el que incluir diferentes formatos. No obstante, como rasgo común a todos los formatos de teleserie existente, proponemos la siguiente definición:

TELESERIE: Subgénero televisivo de ficción de claro propósito comercial destinado al entretenimiento, consistente en relatos inventados y estructurados en un amplio número (abierto o cerrado) de capítulos, cuya duración viene definida por la propia estructura de la parrilla de la cadena (el horario al que está destinado) y los hábitos de consumo de los espectadores (las audiencias a las que está dirigido).

Ya centrados en la categoría “teleserie”, distinguiremos cinco formatos diferentes (soap opera, telenovela, teleserie dramática, sitcom -o comedia de situación- y dramedy -o dramedia), los cuales a su vez serán agrupados, en base a la naturaleza de sus contenido [5], en drama y comedia.

Con el fin de orientarnos en lo recorrido hasta ahora, y a modo de esquema directriz para lo que resta de exposición, ofrecemos, a modo de guía, el siguiente diseño jerárquico con el que, partiendo del género de ficción en televisión, alcanzamos los formatos básicos de teleserie.



3.3. El drama en la teleserie: características y formatos.

Considerando la heterogeneidad de los tres formatos que podemos encontrar dentro de la categoría de teleserie de drama (soap opera, telenovela y drama), para su delimitación según contenidos debemos recurrir a una definición negativa, según la cual será de carácter dramático aquella teleserie que no gire en torno al humor o a la comedia como principal recurso discursivo para el entretenimiento (así, las dosis de humor y de comedia que puedan tener cabida en las diferentes teleseries dramáticas existentes representarían un recurso adicional frente a otras técnicas como el suspense, la acción, las relaciones de pareja, las tragedias personales, los relatos fantásticos, etc).

Con ello, obtenemos una definición de la palabra “drama” que se aleja de la tradicional y superficial acepción española que nos remitiría a contenidos tristes, trágicos o melodramáticos. “Drama” hace referencia aquí a la presencia de conflictos y tensiones como motor de una historia, lo cual acercaría nuestra definición al origen etimológico de drama como acción en el griego helenístico [6], y nos invita a seguir la línea de la clásica distinción ente tragedia y comedia en el teatro.

Atendiendo a lo dicho, nuestra propuesta de definición para el concepto general “teleserie de drama” es la siguiente:

TELESERIE DE DRAMA: Serie de ficción de televisión, de estructura abierta o cerrada, cuyos contenidos no están orientados hacia el humor o la comedia como forma principal de entretenimiento.

3.3.1. Soap opera.

El formato de teleserie de drama conocido como soap opera o serial representa el formato dramático de ficción norteamericano por excelencia. Apto tanto para la radio como para la televisión, su origen se remonta a la década de 1930, cuando comienzan a emitirse por radio, y a 1949, año en el que se estrena en la NBC *These are my children* (EE. UU.: NBC, 1949). El curioso nombre con el que se conoce a este popular formato (en español, literalmente “ópera de jabón”) se debe a cuestiones de índole comercial: siendo un

producto de daytime, dirigido a las amas de casa, los patrocinadores eran habitualmente marcas de productos de limpieza o de higiene personal.

La soap opera se distingue a nivel formal del resto de series de ficción especialmente por el carácter abierto de sus tramas (así como de sus episodios), las cuales van siendo creadas, modificadas y eliminadas sobre la marcha, en consonancia a las preferencias de la audiencia o a exigencias de los patrocinadores. Esto las convierte en productos televisivos con una gran esperanza de vida en pantalla (siendo *Guiding Light* –EE. UU.: NBC Radio, 1937-1952; CBS, 1952-2009– la de mayor duración, con más de 15.000 episodios si incluimos los habidos desde su estreno en NBC Radio en 1937) y con gran capacidad de fidelización y de convertir su visionado en todo un hábito y quehacer diario (además del carácter abierto y “popular” de sus tramas, debe considerarse al respecto su regularidad y periodicidad de emisión, generalmente durante la semana laboral, de lunes a viernes, a la misma hora).

Asimismo, de esta variabilidad en función de cuestiones estrictamente comerciales que caracteriza a la soap opera dependen directamente todos los procesos creativos, siendo tónica general (e incluso condición necesaria para su permanencia en pantalla) la irrupción o eliminación de personajes, los cambios en el guión, la presencia de múltiples tramas ramificadas de la inicial, o la no existencia de un final programado. Considerando estos aspectos formales característicos, la soap opera se descubre como un producto de declarada intención comercial (de hecho, esta alta capacidad de explotación comercial ha provocado que elementos propios de la soap opera, como la continuidad de sus tramas o su carácter abierto e indefinido, se hayan ido incorporando a otros formatos, tanto del drama como de la comedia).

En relación a sus contenidos cabe destacarse que, amparándose en su voluntad de llegar a un público predominantemente femenino sin responsabilidades profesionales, muestran evidente predilección por el tratamiento de las relaciones humanas de distinta índole (especialmente románticas, familiares y profesionales), pero siempre desde la perspectiva de los sentimientos y las emociones, presentándonos conflictos, intrigas, traiciones y engaños a través de personajes estereotipados.

Como mejores ejemplos de este formato televisivo, debemos destacar célebres producciones como *General Hospital* (EE. UU.: ABC, desde 1963), *Dynasty* (EE. UU.: ABC, 1981-1989), *Dallas* (EE. UU.: Lorimar – CBS, 1978-1991), *Santa Bárbara* (EE. UU.: NBC, 1984 – 1993) o *Falcon Crest* (EE. UU.: Lorimar – CBS, 1981 – 1990). En España, los casos más representativos son *Al salir de clase* (España: BocaBoca – Telecinco, 1997 – 2002), destinada a un público no sólo de amas de casa, sino también juvenil, y más recientemente *Herederos* (España: Cuarzo – La 1, desde 2007) o *Amar en tiempos revueltos*, (España: Cuarzo – La 1, desde 2005) apuestas de la televisión pública.

SOAP OPERA: Formato de teleserie de drama de emisión diaria, en capítulos de 50-60 minutos, destinado a su consumo, principalmente de mujeres, en daytime y sobremesa. Consta de repartos corales y de tramas abiertas, múltiples y enrevesadas que toman como contenidos paradigmáticos las relaciones humanas desde el plano de los sentimientos.

3.3.2. Telenovela.

La telenovela es el formato de series de ficción típicamente latinoamericano, el cual representa a su vez el principal motor de la industria televisiva del continente, tanto a nivel de producción y consumo domésticos, como de exportaciones (tanto entre los propios países iberoamericanos como al resto del globo, especialmente a EE.UU., España y Portugal, países en los que se elimina la barrera económica de los costes de traducción).

Esta importancia de la industria de la telenovela en Latinoamérica se deja notar no sólo en las propias parrillas de programación de las cadenas, donde ha logrado desbancar a las producciones norteamericanas, incluso en franjas horarias como el prime time, sino también, muy especialmente, en el resto de la industria cultural (especialmente desde la industrialización de la producción, distribución y consumo de este formato desde finales de la década de 1970), generando un propio star system, un ingente número de ediciones de prensa especializada, éxitos en las listas musicales a través de las bandas sonoras, best-sellers con las versiones noveladas de los guiones (originales o adaptados), así como gran cantidad de merchandising adicional.

Generalmente suele definirse a la telenovela y a la soap opera como dos variables posibles de un mismo formato (el serial, en un sentido amplio), argumentando las diferencias existentes entre ambas como fruto de la necesaria indigenización [7] que sufren los formatos televisivos en su proceso de adaptación a las industrias televisivas y audiencias locales. Sin embargo, considerando las características propias de la telenovela, en relación especialmente a sus profundas diferencias con la soap opera, proponemos diferenciarlas como distintos formatos del género de ficción.

A nivel formal, las principales características de la telenovela las encontramos en relación a su estructura narrativa, puesto que, a diferencia de la soap opera, la telenovela emplea en la mayoría de los casos una trama principal, en torno a la cual gira el hilo argumental de la historia, cuyo final está siempre determinado de antemano. Se trata por tanto de un producto de fácil comercialización enlatada, pues se sabe desde el comienzo el número de horas de emisión que podrá rellenar. Este hecho afecta a todo el proceso de producción, puesto que desde el principio es posible presupuestar los gastos en escenografía, guión, reparto, etc.

A nivel de contenidos, debemos destacar que, también a diferencia de lo que sucede con la soap opera, el amor romántico desempeña en la telenovela un papel más importante, hasta el punto de apelar muy habitualmente al juego de la relación amorosa de la pareja o parejas protagónicas como principal motor de la trama principal. Así, atendiendo a las posibilidades argumentales que posibilita la clausura establecida del relato, el triunfo del amor al final de la narración se vive como recompensa siempre merecida, siendo recurrentes los finales de boda en los que el amor triunfa por encima de todos aquellos impedimentos factuales (disputas familiares, conflictos de clase, intereses perversos de terceras personas...) que hacen serpentear y culebrear la trama (de ahí su acepción popular: “culebrón”), siendo este final expresión del triunfo del bien sobre el mal. En este sentido, el

formato establece un contrato implícito con las audiencias según el cual, pase lo que pase a lo largo de la historia, cabe esperar que se hará justicia poética.

Por otra parte, también en relación con los contenidos, el peso de la cotidianeidad en la telenovela es relativamente menor que en otros formatos de ficción, optándose en muchos casos por narraciones que tienen como contexto la idealización romántica de otras épocas históricas (sobre todo del siglo XIX, época de crisis del dominio colonial), de situaciones propias de las clases adineradas de la sociedad (tanto urbana como rural: grandes ranchos, explotaciones agrícolas o ganaderas...), y personajes ideales y estereotipados (incluso en el plano físico, donde los protagonistas no son sólo idealmente bellos, sino que su belleza suele además imitar los cánones europeos o norteamericanos, incluso en los personajes malvados –la imagen física de un latinoamericano medio sólo la encontramos en los personajes secundarios, tales como sirvientes).

De tal modo, en clave mitificadora, la telenovela proyecta hacia las audiencias una cotidianeidad idealizada de contextos y situaciones que, si bien forman parte del espectro social y del imaginario colectivo de los países latinoamericanos, no reflejan situaciones de la vida cotidiana de la inmensa mayoría de las audiencias.

Los mejores y más puristas ejemplos de telenovela los encontramos en productos típicamente latinoamericanos como *Cristal* (Venezuela: RCTV, 1985), *Café con aroma de mujer* (Colombia: Nickelodeon – RNC-Canal A, 1994–1995) o *Abigail* (Venezuela: RCTV, 1988-1989).

Ha de mencionarse a este respecto que, dada la proyección de comercialización transnacional y, sobre todo, transcultural de la telenovela, la cual llega a hogares de hispanohablantes de España y EE.UU., así como traducciones a Europa del Este y, cada vez más, al potente mercado asiático, el formato está sufriendo serios síntomas de hibridación, apareciendo elementos como la comedia y cada vez menos referencias a la cultura de producción local. Ejemplos de estas nuevas telenovelas son *Yo soy Betty: la fea* (Colombia: RNC, 1999 – 2001), *Pasión de Gavilanes* (Colombia: RTI – Caracol Televisión – Telemundo, 2003 – 2004) o *Al diablo con los guapos* (México: Televisa, 2007-2008).

TELENOVELA: Formato de teleserie de drama de emisión regular en capítulos de 35-50 minutos, destinado a su consumo por audiencias adultas en horarios de sobremesa, tarde e incluso *prime time*. Consta de repartos fijos y de tramas cerradas en las que se narran complejas historias de amor, aunque con final feliz.

3.3.3. Drama.

Bajo esta categoría incluiremos al conjunto de series dramáticas que no pueden ser comprendidas bajo las características propias de la soap opera o la telenovela, insistiendo de nuevo que con el término «drama» no hacemos referencia a contenidos de carácter trágico o triste, sino a cualquier representación de acciones en general (exceptuando, en este caso, a aquellas con voluntad eminentemente cómica).

Se trata de un formato complejo y heterogéneo en el que debemos incluir temáticas y contenidos muy diversos que van desde la acción hasta el misterio y la intriga, pasando por

las cada vez más frecuentes series profesionales (de médicos y policías especialmente, tendiendo en la actualidad a representaciones de profesiones derivadas de ellas, más exóticas e incluso extremas para las ya acostumbradas audiencias, como forenses o criminólogos. Series de este tipo son *Six feet under* –EE. UU: HBO-Bravo-HDnet, 2001-2005– o *House M.D.* –EE. UU: FOX, Desde 2004).

De tal modo, en el caso del drama se rompe con la necesidad de cotidianeidad y familiaridad de los contenidos como gancho para las audiencias, optándose por la búsqueda de situaciones en su mayoría ajenas a la normalidad cotidiana de las audiencias medias. No obstante, es importante advertir que no por evitar la cotidianeidad y familiaridad de los contenidos se deja por ello de tomar como punto de referencia a la realidad [8], admitiendo entonces que el drama como formato se vale en sus contenidos de una realidad periférica, no cotidiana para la mayoría de los espectadores (poniendo de nuevo como ejemplo el caso de las series profesionales, podríamos decir que una serie de periodistas no tiene como target a verdaderos periodistas, del mismo modo a como una serie de forenses no pretende atraer la atención exclusivamente de forenses).

En el plano formal, ha de destacarse que si bien el drama cuenta en sus episodios con ciertos elementos de continuidad (características propias de la soap opera y de la telenovela) y que permiten establecer tramas generales (muy habitualmente a nivel de temporada), así como dar a conocer las características de los personajes principales y las relaciones que existen entre cada uno de ellos, tales elementos quedan en un segundo plano, siendo, no obstante, empleados muy habitualmente (no sólo en el drama sino, tal y como veremos, también en los formatos de telecomedia) por su comprobada eficacia para fidelizar a las audiencias.

Con ello, la estructura formal del drama tiende más bien a dar importancia a las dos o tres tramas que cada capítulo desarrolla de forma autoconclusiva en sus aproximadamente 50 minutos de duración, pudiendo decir por tanto que la estructura del drama se asemeja a la clásica de la literatura y teatro, también adoptada por el film como nueva forma audiovisual de narración, dividida en comienzo, nudo y desenlace (estructura especialmente apta para la narración televisiva en la que, debido a los cortes publicitarios, la emoción queda convenientemente interrumpida -Lara, 1995), narrándose en cada capítulo pequeñas historias, dentro de un amplio contexto narrativo, que siempre tienen conclusión.

Las posibilidades de mantener en pantalla un drama son, por tanto, enormes, en tanto que no se narra ningún tipo de historia a gran escala. Este hecho permite asimismo la eliminación y adición de personajes de una forma sencilla, sin necesidad de que afecte sustancialmente a las historias narradas, así como la posibilidad de detener la producción y emisión de capítulos sin necesidad de ofrecer ningún tipo de conclusión.

Actualmente se trata del formato de ficción más empleado por la industria televisiva internacional, especialmente norteamericana, donde series como *C.S.I* (EE. UU.: CBS, desde 2000), *House M.D.*, ó *24* (EE. UU: FOX, desde 2001) consiguen grandes niveles de audiencia tanto en el mercado televisivo local como también en el extranjero.

DRAMA: Formato de teleserie de drama de emisión semanal en capítulos de 45-60 minutos, destinado a su consumo por audiencias adultas en horario de *prime time*. Consta de repartos corales, susceptibles de variación, y de tramas autoconclusivas, aunque con ciertos elementos de continuidad, en las que se relatan situaciones no cómicas (acción, suspense, misterio, conflictos personales, emociones).

3.4. La comedia en la teleserie: características y formatos.

Si bien anteriormente resultaba ciertamente complicado ofrecer una definición positiva de la teleserie de drama, no ocurre lo mismo con el caso de la telecomedia (cuya definición de algún modo ha sido ya anticipada), pudiendo afirmar de un modo sencillo que con ella haremos referencia a aquellas teleseries cuyos contenidos están escogidos y orientados principalmente, aunque no exclusivamente, hacia el entretenimiento de las audiencias a través del humor.

Asimismo, como elemento común a los contenidos de las diferentes formas y formatos de la telecomedia, más allá de su voluntad de entretenimiento divertido, debemos también destacar dos principales características:

i) En relación a los aspectos formales, debe ser desatacada, como en el caso de la soap opera, su estructura abierta. Pongan o no pongan en juego narraciones de continuidad, la duración en producción y pantalla de una telecomedia no está definida específicamente por el desarrollo de sus tramas principales, puesto que, en caso de que éstas existan, siempre pueden verse modificadas, así como añadir o eliminar otras según las preferencias de las audiencias y su aceptación. Así, ésta queda determinada no tanto por la lógica interna de sus narraciones, sino por cuestiones de producción (abandono de actores carismáticos...) y, sobre todo, comerciales (no cumplir los objetivos de audiencia marcados por la cadena emisora).

ii) En relación a los contenidos, es importante destacar la presencia en la telecomedia de cierta voluntad de realismo, basado principalmente en la representación de la vida cotidiana de personajes cercanos a las audiencias (siendo habituales el tratamiento de problemas familiares y laborales, la guerra de sexos, el conflicto generacional y las relaciones de pareja y amistad), a pesar de que tal realismo resulta siempre distorsionado para conseguir resultados cómicos y divertidos (acudiendo entonces al enredo, al choque de contextos y al recurso de personajes imperfectos y estereotipados como principales recursos).

Considerando estas características comunes a los diferentes formatos de telecomedia (comedia de situación y dramedia), podemos establecer para ella la siguiente definición:

TELECOMEDIA: Serie de ficción de televisión, de estructura abierta y contenidos realistas, cotidianos y cercanos a las audiencias, orientada hacia la diversión a través del humor y la comedia como forma principal, aunque no exclusiva, de entretenimiento.

3.4.1. Comedia de situación (sitcom).

Se trata del formato tradicional de telecomedia. Tiene sus orígenes en los Estados Unidos de la década de 1950, coincidiendo con la posguerra y con el auge y difusión por los hogares de la televisión como electrodoméstico para el entretenimiento, con series emblemáticas como *I love you, Lucy* (EE. UU: CBS, 1951-1960) y *The Honeymooners* (EE. UU: CBS, 1955-1956),

La duración típica de un episodio de comedia de situación no supera los 30 minutos, reservando habitualmente como mínimo un espacio intermedio, en el que se interrumpe la trama del episodio, para el corte publicitario. Esta característica convierte a la comedia de situación en el formato televisivo más adecuado para el llamado access prime time o la sobremesa.

A pesar de que se trata de un formato diseñado para audiencias de todos los públicos, a modo de entretenimiento familiar, especialmente gracias a la aparición y consolidación de canales temáticos comienzan a producirse cada vez más comedias de situación dirigidos a públicos y edades específicos⁹. En este sentido, debe destacarse como principal innovación formal destacable la adaptación de la comedia de situación al dibujo animado (*The Simpsons* -EE. UU.: FOX, desde 1989- o *Family Guy* -EE. UU.: Fuzzy Dog-FOX, desde 1999), programas en las que la comedia de situación se reinventa a sí misma (por ejemplo, la risa enlatada puede aparecer en escenas de parodia de los cánones clásicos).

En relación a sus aspectos formales, debe destacarse que, a pesar de su antigüedad como formato televisivo, éstos no se han visto sustancialmente modificados, lo cual sirve como la mejor prueba de su consolidación en la industria televisiva y su aceptación por las audiencias desde sus orígenes.

Se trata de una propuesta muy cercana al teatro que emplea un número definido y relativamente escaso de personajes y de decorados, es rodada en interiores y, muy habitualmente, cuenta o bien con las llamadas risas enlatadas que interrumpen y señalan convenientemente aquellas escenas de marcado carácter cómico, o bien con la presencia de público durante las grabaciones en directo (casos en los que la risa del público haría las veces de una más verosímil risa enlatada).

También en relación a sus características formales, ha de señalarse la ausencia de una trama que recorra todos los capítulos. En su lugar, se prefiere optar por la utilización de pequeñas tramas autoconclusivas en cada capítulo (o a lo sumo tramas que comienzan y finalizan en cada una de las temporadas), centrando de este modo la atención sobre los personajes y sus características, lo cual contribuye a la conformación de un pequeño universo cerrado del cual las audiencias se hacen cómplices. A pesar ello, debe recalcar que cada vez con mayor insistencia este formato recurre a establecer ciertos elementos de continuidad (romances o disputas entre los personajes, y nuevas situaciones y contextos, principalmente), como estrategia de éxito contrastado en otros formatos (especialmente en la soap opera y la dramedia, que más adelante analizaremos), para la fidelización de las audiencias.

Con respecto a los contenidos, tal y como ya hemos destacado, la comedia de situación se vale de la vida cotidiana de personajes cercanos como fuente de inspiración. Así, es frecuente la presencia de las tradicionales relaciones y conflictos entre parejas, amigos, compañeros de trabajo y padres e hijos, así como la presencia de problemas y situaciones cotidianas. En este sentido podemos hablar de cierto realismo (también presente no sólo en la dramedia, sino asimismo en muchos otros formatos de ficción), aunque, tal y como decimos, este realismo queda siempre matizado por la búsqueda del elemento cómico (de modo similar a como sucedía con el drama), haciéndose habitual en pantalla la presencia de situaciones dramáticamente comprometidas, el enredo y la confusión (bajo la óptica de la ventaja de información del espectador como motor de la comedia), o el choque de contextos y la apelación a personajes imperfectos y estereotipados fácilmente reconocibles.

COMEDIA DE SITUACIÓN (SITCOM): Formato de telecomedia de emisión generalmente diaria en capítulos de 20-30 minutos, destinado a todos los públicos (salvo casos de segmentación de audiencias) para su consumo en horarios de sobremesa, tarde y access prime time. Consta de repartos corales, aunque generalmente de escasos personajes y cerrados. Sus tramas suelen componerse de una narración principal y una o dos secundarias, siendo generalmente todas autoconclusivas, empleando situaciones de enredo y malentendido tomadas de lo cotidiano.

Los mejores ejemplos de comedia de situación los encontramos en series ya clásicas como *Bewitched* (EE. UU: ABC, 1964-1972), *Man About the House* (Gran Bretaña: ITV, 1973-1976), *George y Mildred* (Gran Bretaña: ITV, 1976-1979), *Cheers* (EE. UU: NBC, 1982-1993), *Golden Girls* (EE. UU: NBC, 1985 – 1992), *Family Matters* (EE. UU: ABC, 1989-1997; CBS, 1997-1998), *Friends* (EE. UU: NBC, 1994 – 2004), y la más reciente *The Office* (EE. UU.: NBC, desde 2005).

En España, este formato ha sido explorado, adaptando algunas de sus características como la duración de episodio, con series como *Farmacia de Guardia* (España: Antena 3, 1991 – 1995), *7 Vidas* (España: Globomedia – Telecinco, 1999 – 2006), *Aída* (España: Globomedia – Telecinco, desde 2005) o *Aquí no hay quien viva* (España: Miramón Mendi – Antena 3, 2003 – 2006).

3.4.2. Dramedia (dramedy).

La dramedia o dramedy es un formato de telecomedia relativamente actual, basado principalmente en combinar tramas propias del drama televisivo con elementos específicos de la comedia de situación. Este carácter híbrido impulsa a muchos especialistas e incluso espectadores a no considerar la dramedia como un formato propiamente de comedia, dejando esta categoría reservada exclusivamente a la comedia de situación. Sin embargo, en tanto que desde nuestro propuesto criterio de contenidos, el componente dramático debe ser considerado como elemento secundario (siendo la pretensión de diversión y comedia su principal característica), la dramedia cabe ser considerada como formato de telecomedia.

El primer caso de dramedia podemos encontrarlo en una serie americana poco conocida, *Frank's Place* (EE. UU.: CBS, 1987-1988), aunque en sentido estricto este formato alcanzaría consolidación a nivel mundial con *Ally McBeal* (EE. UU.: FOX, 1997-2002); en

España el formato había alcanzado ya máximas cotas de aceptación con *Médico de Familia* (España: Globomedia – Telecinco, 1995-1999).

Actualmente se trata de uno de los formatos televisivos con mayor éxito y difusión, pudiendo destacar casos paradigmáticos como *Grey's anatomy* (EE. UU.: ABC, Desde 2005), *Desperate Housewives* (EE. UU.: Cherry Productions – ABC, Desde 2004), o *Gilmore Girls* (EE. UU.: WB Television Network, 2000-2006; The CW Network, 2007). En España este formato cuenta con ejemplos como el ya mencionado *Médico de Familia*, *Periodistas* (España: Globomedia – Telecinco, 1998 – 2002), *Los Serrano* (España: Globomedia – Telecinco, 2003 – 2008) o *Los hombres de Paco* (España: Globomedia – Antena 3, desde 2005).

El episodio medio de una dramedia ronda entre los 50 y los 75 minutos, en los que la trama principal del episodio y las dos o tres secundarias se desarrollan según la tradicional estructura de planteamiento, nudo y desenlace (estructura que se amolda muy adecuadamente a la necesidad de introducir cortes publicitarios), aunque siempre dejando ciertos elementos inconclusos, dentro de la trama más general que recorre la serie, los cuales prometen ser continuados en los sucesivos episodios (estableciéndose así cierta alianza tácita entre programa y audiencias). Por su duración y estructura se convierte en el formato ideal para cubrir con regularidad largas e importantes franjas horarias como la de la tarde y, sobre todo, el prime time.

En relación a sus aspectos formales, resulta especialmente interesante aludir a las grandes diferencias existentes con respecto a la comedia de situación, en tanto que la dramedia mantiene bastantes semejanzas con la teleserie dramática, siendo la más importante la presencia de tramas de continuidad de largo recorrido (que abarcan temporadas completas, e incluso se convierten en leitmotiv de la producción) con otras, secundarias, que se inician y concluyen en un mismo episodio.

Asimismo deben destacarse otras características que vinculan formalmente la dramedia con la teleserie dramática, como son la realización de los rodajes sin presencia de público (y sin ningún tipo de risa enlatada), el empleo tanto de decorados interiores como de emplazamientos exteriores (siendo éstos menos frecuentes), o la presencia de repartos corales con abundantes personajes (haciendo que, a pesar del carisma y protagonismo de ciertos personajes, especialmente los más cómicos, la atención se centre ante todo en los relatos narrados).

En relación a sus contenidos debe afirmarse que, como en la mayoría de los formatos televisivos de ficción analizados, la dramedia se nutre de la vida cotidiana para configurar sus personajes e historias. Es por ello por lo que, tal y como sucede en la comedia de situación, es habitual el tratamiento en clave de humor de problemas cotidianos, cercanos y familiares a las audiencias, conjuntando y alternando este tratamiento cómico con enfoques dramáticos. Así, situaciones tales como discusiones y conflictos familiares y de pareja, guerra de sexos, problemas laborales con los compañeros y superiores, traiciones sentimentales o tensiones sexuales no resueltas son interpretadas por la dramedia bien

como situaciones cómicas, bien dramáticas (en función de los propósitos discursivos pretendidos).

La dramedia se nos presenta entonces como un formato capaz de combinar hábilmente situaciones y personajes propios de una comedia de situación con tramas propias del drama televisivo. De tal modo, considerando junto con sus contenidos también las mencionadas características formales (especialmente la combinación de tramas de continuidad con narraciones autoconclusivas), puede y debe decirse que la dramedia representa ante todo un producto televisivo confeccionado *ad hoc* para el replanteamiento de los tópicos de la teleserie dramática (especialmente de la *soap opera*) en clave de humor, con el fin de obtener el entretenimiento “total” de las audiencias.

Sin embargo, hemos de considerar también que este replanteamiento no significa ni pretende significar una crítica de los tópicos y clichés de la teleserie dramática a través de un humor ácido o irónico. En este sentido la dramedia debe ser considerada como un formato diseñado industrialmente, a través puro marketing, para aunar en un solo producto las virtudes comerciales que ofrecen dos formatos de gran tradición y aceptación: la comedia de situación y la *soap opera*. Es por ello por lo que la dramedia se convierte en uno de los formatos potencialmente más adictivos y atractivos para las audiencias, puesto que actúan para ello, conjuntamente aunque en diferentes planos, la continuidad interrumpida y dramatismo de tramas de largo recorrido propias del drama, y el entretenimiento divertido de las audiencias a través de bromas, chistes y personajes propios de la comedia de situación.

Asimismo, también en relación con las virtudes comerciales de este formato, debe considerarse el hecho de que la corralidad de sus repartos hacen posible la inclusión en sus tramas de personajes de segmentos de la población, clases sociales, niveles culturales, gustos estéticos y formas de vida que suelen quedar al margen en una comedia de situación tradicional, lo cual posibilita la presencia en televisión de tramas y personajes para todos tipo de gustos y edades, repercutiendo tal hecho en un mayor índice de aceptación del producto por los diversos segmentos de las audiencias potenciales.

DRAMEDIA (DRAMEDY): Formato de telecomedia de emisión semanal en capítulos de 50-75 minutos, destinado a todos los públicos (salvo casos de segmentación de audiencias) para su consumo en horario de sobremesa y, sobre todo, prime time. Consta de repartos corales, susceptibles de variación. Sus tramas se caracterizan por la combinación de narraciones abiertas y de larga duración, que ofrecen elementos de continuidad, y cerradas, que concluyen en cada capítulo, representando en este sentido una revisión en clave de humor de las formas y contenidos de la *soap opera*.

4. Esquema conceptual final.

Para finalizar, a modo de recapitulación de todo lo dicho y definido, proponemos un pequeño cuadro resumen de los géneros y formatos de las series de ficción televisiva, indicando las principales características de cada uno de ellos.

FICCIÓN TELEVISIVA: SERIES					
TELESERIE DE DRAMA			TELECOMEDIA		
Series de estructura abierta o cerrada, cuyos contenidos, de diferente naturaleza, no están orientados hacia el humor o la comedia como forma principal de entretenimiento.			Series de estructura abierta y contenidos realistas, hacia el entretenimiento a través del humor y la comedia.		
SOAP OPERA	TELENOVELA	SERIE DRAMÁTICA	SITCOM	DRAMEDY	
HORARIO HABITUAL DE EMISIÓN	Daytime, sobremesa.	Preferentemente tarde, sobremesa e incluso prime time	Prime time	Sobremesa, tarde, acc prime time	Sobremesa, prime time
PERIODICIDAD HABITUAL	Diaria	Diversa, pero regular	Semanal	Generalmente diaria	Semanal
NÚMERO DE TRAMAS	Múltiples	Una principal	Una principal y varias secundarias por capítulo (no son necesarias, aunque sí frecuentes, las tramas de largo recorrido).	Una principal y varias secundarias por capítulo (no son necesarias tramas de largo recorrido).	Una principal y varias secundarias de largo recorrido. Una principal y varias secundarias por capítulo.
CARÁCTER DE LA TRAMA PRINCIPAL	Abiertas	Cerrada	Del capítulo, autoconclusiva (se incorporan poco a poco elementos de continuidad de largo recorrido)	Del capítulo, autoconclusiva .	Combinación de tramas abiertas de larga duración con tramas autoconclusivas en cada capítulo.
NÚMERO DE PERSONAJES	Repartos corales susceptibles de variación	Reparto cerrado: una pareja protagonista y varios secundarios fijos.	Repartos corales susceptibles de variación	Repartos corales, aunque de escasos personajes, y cerrados (ocasionalmente puede haber alguna incorporación o variación).	Repartos corales susceptibles de variación
CONTENDIOS PARADIGMÁTICOS	Relaciones humanas desde los sentimientos	Historias de amor con final feliz (amor como recompensa, triunfo del bien sobre el mal)	Diversos: acción, suspense, misterio, emociones, conflictos personales	Enredos, malentendidos y situaciones comprometidas tomadas de lo cotidiano	Revisión en clave de humor de los contenidos de la soap opera
TARGET	Mujeres, amas de casa	Adulto	Adulto	Todos los públicos, aunque es cada vez más frecuente la segmentación.	Todos los públicos, aunque es cada vez más frecuente la segmentación.
DURACION MEDIA DE CADA CAPÍTULO	50-60 min.	35-50 min., siendo habituales emisiones de capítulos dobles.	45-60 min.	20-30 min.	50-75 min.

5. Bibliografía.

Adorno, Th.-W. (1954): "How to look at television". En *The Quarterly of Film, Radio and Television*. Vol. 8, nº 3.

ÁLVAREZ BERCINO, ROSA: *La comedia enlatada. De Lucille Ball a Los Simpsons*. Barcelona: Gedisa, 1999.

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.

Andacht, F. (2003): *El Reality-Show: una perspectiva analítica de la televisión*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Ang, I. (1985): *Watching Dallas*. Londres: Methuen.

Blumenthal, D. (1997): *Women and soap opera: a cultural feminist perspective*. Westport (Connecticut): Praeger.

Buonanno, M. (1999): *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.

Cabrujas, J. I. (2002): *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas: Alfadil.

Cantor, M. (1986): *The soap opera*. Beverly Hills (California): SAGE.

Cascajosa Virino, C. (2005): *Prime time: las mejores series de TV americanas: de «C.S.I.» a «Los Soprano»*. Madrid: Calamar ediciones.

Creeber, G. (ed.) (2008): *The television genre book*. Londres: British Film Institute.

Fernández, Á. (2004): "Formatos asesinos". Publicado en el diario *El Mundo*, el 22 de febrero de 2004. Disponible

en:http://www.elmundo.es/papel/2004/02/22/comunicacion/1593181_impresora.html.

Consultada en febrero de 2010.

Frey-Vor, Gerlinde (1991): *Coronation street. Infinite drama and british reality : an analysis of soap opera as narrative and dramatic continuum*. Tréveris: Wissenschaftlicher.

García de Castro, M. (1999): “La hegemonía de la ficción nacional”. En *Anuario de Comunicación*, pp. 80-81. Madrid: Dircom.

—(2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

—(2003): “Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000”. En *Zer: revista de estudios de comunicación*, nº 14. 2003.

GECA Consultores: *El anuario de televisión 2005/2006*. Madrid: GECA Consultores, 2006.

Huerta Floriano, M. Á. y Sangro Colón, P. (2007): *De los Serrano a cuéntame. Como se crean las series de televisión en España*. Madrid: Arkadin.

Imbert, G. (2003): *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.

López-Pumarejo, T. (1989): *Aproximación a la telenovela. Dallas, Dynasty y Falcon Crest.*. Madrid: Cátedra.

Lara, F. (1995): “Series de ficción: la emoción interrumpida”. En Espacio SGAE Audiovisual: *Ficción televisiva: series*.

López Vigil, J. I. (2000): *Manual urgente para radialistas apasionados*. Quito: AMARC.

Disponible en:

<http://www.radialistas.net/manual.php>. Consultada en febrero de 2010.

Mazzioti, N. (1996): *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Barcelona, Paidós.

Miller, J. Y. y Winifred L., F. (1991): *American drama between the wars: a critical history*. Boston: Twayne.

—(1994): *American drama, 1940-1960 : a critical history*. Boston: Twayne.

Nelson, R. (2007): *State of play. Contemporary “high-end” Tv drama*. Manchester: Manchester University Press.

Palacios Arranz, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

—(2007): *Proyecto Media: televisión*. Ministerio de Educación y Ciencia. Disponible en:

<http://recursos.cnice.mec.es/media/television/index.html>. Consultada en febrero de 2010.

Roudané, M. Ch. (1997): *American drama since 1960 : a critical history*. New York: Twayne.

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

Barcelona: Gedisa.

Sánchez Villarroel, J. (2004): “Análisis dramático-mediático del género teleserie: propuesta inicial”, en *Cyber Humanitatis*, nº 29.

6. Notas

[1]. Este carácter formal, más allá de los contenidos, es el que, aun de un modo ciertamente insuficiente para nuestro propósito, pretende rescatar la Real Academia Española cuando define «formato» como “conjunto de características técnicas y de presentación de una publicación periódica o de un programa de televisión o radio”. RAE (2001: Tercera definición de la entrada “formato”).

[2]. En este sentido, es el relativamente reciente concepto de “*killer format*” (Fernández, 2004) el que mejor sintetizaría la idea de exploración de nuevos formatos a través del sincretismo de antiguos, haciendo alusión a programas vinculados al formato de telerrealidad o reality show, tales como *Gran Hermano* (España: Telecinco, desde 2000), *Operación Triunfo* (España: La 1, 2001-2004; Telecinco, desde 2005) o *Supervivientes* (España: Telecinco, 2000-2001 y desde 2006), que fusionan características propias de diferentes formatos tradicionales como el documental, el concurso o el *talk show*. Asimismo, debe destacarse del killer format su peculiar papel en las parrillas de programación, puesto que se trata de un formato diseñado para articular el grueso de la parrilla de la cadena en la que se emite (mediante programas-resumen, debates, magazines...), de tal modo que haga posible una concepción circular y retroalimentada del consumo televisivo, facilitando la fidelización de las audiencias mediante una enorme economía de contenidos.

[3]. No obstante, a pesar de su vocación de entretenimiento, “ficción” no debe ser confundida con “entretenimiento”, en tanto que género televisivo definido por el *Proyecto Media* en relación a sus contenidos, “en los que el circo, el espectáculo de variedades, la música, el concurso, o la propia realidad convertida en espectáculo, constituyen los ingredientes de una variopinta oferta de contenidos sin otra finalidad que la de entretener al espectador. “Ficción” y “entretenimiento” resultan, de tal modo, de dos propuestas televisivas diferentes, aunque unidas por el objetivo común de pretender el entretenimiento de las audiencias (Palacios Arranz, 2007: 8.3).

[4]. Para una mayor comprensión de este fenómeno: García de Castro (1990, 2002 y 2003).

[5]. Proponemos en este punto, así como para el resto de nuestra taxonomía, una agrupación de los formatos de teleserie según la naturaleza de sus contenidos por considerar esta opción la más intuitiva y fácilmente reconocible y admisible por todos. No obstante, reconociendo lo accesorio de esta división, asumimos que bien podrían optarse por otro tipo de criterios, tales como los mecanismos y sistemas de producción o las audiencias a las que están dirigidos, aunque siempre respetando como último reducto analítico la noción de “formato” (así como los cinco formatos diferenciados que definiremos en las siguientes páginas).

[6]. En el *Diccionario Griego-Español* de Sebastián Yarza, como primera acepción de “*drama*” (δραμα) encontramos “acción, acto y oficio”; como segunda “asunto; tarea” (Yarza, 1998: primera y segunda definición de “δραμα”).

[7]. Milly Buonanno define este fenómeno como el “proceso por el cual formas y expresiones de culturas externas, elaboradas por otras sociedades, son apropiadas, reelaboradas y restituidas por diversas sociedades locales en configuraciones consonantes y sintónicas con los propios, autóctonos, sistemas de significados, dando vida a formas y expresiones que en su naturaleza híbrida y sincrética, fruto de la mezcla de ingredientes nativos y no nativos, aparecen reconociblemente marcadas por especificaciones domésticas, y constituyen bajo cada perfil originales y auténticas creaciones de cultura local” (Buonanno: 1999). Nosotros aplicaremos este concepto para explicar los procesos de transformación llevada a cabo en diferentes países o culturas de los diferentes programas y formatos televisivos, entendiéndolos en este sentido como una expresión cultural, aunque mediada por procesos industriales.

[8]. De ese peculiar realismo, pseudo realismo en términos de T. W. Adorno (1954) o neorealismo según García de Castro (2003), que plantea el género de ficción no escapan siquiera aquellos dramas que toman como contenidos situaciones cercanas a la fantasía y la ciencia ficción (*Ghost Whisperer*—EE. UU: CBS, Desde 2005— o *Charmed*—EE. UU: WB Television Network, 1998-2006), pues incluso en esos casos la realidad operaría a modo de inspiración y normalización de tales contenidos.

[9]. Así, tenemos el caso *sitcoms* para un público adulto como *Seinfeld* (EE. UU.: NBC, 1989-1998) o *Frasier* (EE. UU.: NBC, 1993-2004), y de *sitcoms* para audiencias infantiles y juveniles como *Hannah Montana* (EE. UU.: Disney Channel, desde 2006).

Breve currículum del autor

Ángel Carrasco Campos

Grupo de Estudios Avanzados de Comunicación (GEAC)

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Universidad Rey Juan Carlos (URJC)

Cº del Molino s/n. 28943, Fuenlabrada (Madrid, España).

91 488 84 20

a.carrascoc@alumnos.urjc.es

1. Formación universitaria.

Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos (2009).

Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en filosofía, por el departamento de Metafísica de Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (2006).

Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid (2004) .

Licenciado en Humanidades por la Universidad de Alcalá de Henares (2007).

2. Líneas de investigación.

-Análisis de la ficción televisiva: personajes, valores, discursos.

-Análisis de la ficción televisiva: géneros y formatos.

-Sociología de la comunicación de masas y de las nuevas redes comunicativas.

-Teoría y filosofía de la comunicación: corrientes filosóficas de investigación en comunicación.

-Teoría y filosofía de la comunicación: problemas filosóficos de la comunicación.

3. Publicaciones.

2009: *Enquadres de recepción vs. libertad de interpretación: una analítica del formato*. Capítulo para Blanco, I. y Fernández, P. (coord.): *Lengua y televisión*. Madrid: Editorial Fragua, 2009. ISBN: 978-84-7074-325-2.

2009: *Comunicación, sociedad e industria cultural: elementos para una dialéctica de las nuevas redes comunicativas*. Actas del V Congreso Internacional Unión Latina de Economía Política de la Información ULEPICC (ISBN: 978-84-613-5225-8).

2008: *Tras la muerte del arte, o la muerte del arte como ideología. Un diálogo entre T.W. Adorno y A.C. Danto*. Artículo para *Revista de Estudios Culturales La Torre del Virrey*, nº 6. Invierno de 2008. ISSN: 1885-7353.

2008: *Sofismas contemporáneos: la parte contratante de la primera parte...* Artículo de prensa publicado en el diario digital ADN (sección de política: 28/05/2008). <http://www.adn.es/politica/20080528/NWS-0965-Sofismas-contratante-primer-parte.html>

2008: *La risa como recepción. De qué nos reímos cuando nos reímos*. Actas del Congreso Internacional Fundacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación AE-IC (ISBN: 978-84-612-3816-3).

2007: *Democracia y cultura: la necesidad de los estudios de Humanidades*. Capítulo para Seoane, J. (ed.): *Humanidades ¿estudios culturales?* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, servicio de publicaciones, 2007. pp. 71-79. ISBN: 978-84-8138-742-1.

2007: *Lo precomprendido, lo inadmisible y lo razonable. Reconsiderando el origen político de la filosofía a la luz de las condiciones lingüísticas de la ciencia del ser en Aristóteles*. Vigo: Editorial Pitaka, 2007. ISBN: 978-84-935723-2-7 (Libro Completo).

2007: *Reinterpretación del proyecto filosófico de Platón*. Capítulo para *Revista Bajo Palabra*, Época II, nº 2. 2007. ISSN: 1576-3935.

4. Conferencias, ponencias y comunicaciones.

2010: Relato y telecomedia: entre la ficción y la realidad. VI Congreso Internacional de Análisis Textual: El relato, organizado por la Asociación Cultural Trama y Fondo en colaboración con la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación de la

Universidad de Valladolid (Campus de Segovia). Abril de 2010. Propuesta de comunicación aceptada por la organización.

2009: *Comunicación, sociedad e industria cultural: elementos para una dialéctica de las nuevas redes comunicativas*. V Congreso Internacional ULEPICC, organizado por la Unión Latina de Economía Política de la Información (ULEPICC) en la Universidad Carlos III, campus de Getafe (Madrid). Octubre de 2009. Texto íntegro recogido en las actas del congreso (ISBN: 978-84-613-5225-8).

2008: *Clases medias urbanas y tiempo libre a través de la telecomedia española*. I Jornada Nacional de Doctorandos ULEPICC-ESPAÑA: Problemas metodológicos de la comunicación, organizada por la Unión Latina de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura, división España, en la Universidad Complutense de Madrid. Mayo de 2008.

2008: *Encuadres de recepción vs. libertad de interpretación: una analítica del formato*. VIII Jornadas de Lengua y Comunicación: Lengua y televisión, organizadas por la fundación FUNDEU y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Pablo CEU (Madrid). Abril de 2008. Texto íntegro recogido en Blanco, I. y Fernández, P. (coord.): *Lengua y televisión* (ISBN: 978-84-7074-325-2, citado en “publicaciones”).

2008: *La risa como recepción. De qué nos reímos cuando nos reímos*. Congreso Internacional Fundacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC), organizado por la Asociación Española de Investigación en la Comunicación AE-IC en la Universidad de Santiago de Compostela. Febrero de 2008. Texto íntegro recogido en las actas del congreso (ISBN: 978-84-612-3816-3).

2007: *Democracia y cultura: La necesidad de los estudios de humanidades para una auténtica sociedad democrática y su problemática existencia en el marco de la sociedad-mercado*. Jornadas de estudio “Humanidades: ¿estudios culturales?”, organizadas por el Grupo de Investigación en Filosofía y Humanidades Contemporáneas de la Universidad de Alcalá de Henares. Mayo de 2007. Texto íntegro recogido en Seoane, J. (ed.): *Humanidades ¿estudios culturales?* (ISBN: 978-84-8138-742-1, citado en “publicaciones”).

2007: *La verdad desde el horizonte de la comunicación*. V Congreso Internacional de Análisis Textual: Tramas de la Verdad, organizado por la Asociación Cultural Trama y Fondo en colaboración con el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, Noviembre de 2007. Texto íntegro recogido en las actas del congreso.

5. Experiencia docente universitaria.

2008/2009: Seminario de introducción a la filosofía de la comunicación “Cafés filosóficos: hombre, lenguaje, comunicación”. Facultad de Ciencias de la Comunicación (Universidad Rey Juan Carlos).

2007/2008: Seminario de introducción a la filosofía de la comunicación “Cafés filosóficos: hombre, sociedad, comunicación”. Facultad de Ciencias de la Comunicación (Universidad Rey Juan Carlos).

6. Idiomas de interés científico: Inglés, italiano y alemán

Forma de citar este artículo en las bibliografías:

Ángel Carrasco Campos (2010): “Teleseries: géneros y formatos”, en Miguel Hernández Communication Journal, 1, páginas 174 a 200. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Recuperado el __ de _____ de 2 ____ de:
http://mhcj.es/2010/07/20/angel_carrasco/