

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad



**NUEVAS TÉCNICAS CREATIVAS EN LA
ELABORACIÓN DE GUIONES. INTRODUCCIÓN AL
ESTUDIO DEL RITMO EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Pedro Javier Gómez Martínez

Bajo la dirección del Doctor:

Francisco García García

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-2193-8

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

NUEVAS TÉCNICAS CREATIVAS EN LA ELABORACIÓN DE GUIONES

**Introducción al estudio del ritmo en la ficción
audiovisual**

Tesis Doctoral presentada por
PEDRO JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ

Director de la tesis
Dr. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

[La ficción televisiva] *es un producto de máxima adecuación a la fábrica televisiva, a su serialización, sus ritmos y metrajes...*
(M. Mattelart)

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

A Nuria, mi mujer, por su paciencia, por animarme en todo lo que emprendo.

A mis padres, por inculcarme el hábito del estudio.

Al profesor Dr. Francisco García García, por el tiempo que me dedicó, las incontables palabras de apoyo, por sus críticas a veces duras, pero constructivas siempre y por sus definitivos consejos.

A los compañeros de *Icono 14*, cuyo cordial y periódico intercambio me sirvió de necesario estímulo.

A la Universidad Francisco de Vitoria, a su equipo docente y muy especialmente, a sus alumnos.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

ÍNDICE

Abstract / **13**

Introducción / **15**

PARTE 1: INTRODUCTORIA/ 23

I. Razones para el estudio del ritmo / 25

1.1. Definición del objeto / 36

1.1.1. Ritmo versus ritmo dramático/ **44**

1.1.2. El ritmo dramático y la estrategia discursiva/ **46**

1.2. Relevancia del ritmo en la construcción del guión / 48

1.3. Hacia una Teoría General del Guión / 50

1.4. El Ritmo Dramático en una Teoría General del Guión/ 54

1.5. Posibles aplicaciones del análisis del ritmo en la información del guión / 60

1.5.1. El Ritmo Dramático en la didáctica del guión / **61**

1.5.2. El ritmo dramático y la técnica de la escritura / **62**

1.5.3. El ritmo: epistemología y experimentalidad / **65**

Resumen / 68

II. Metodología/ 69

2.1. Objetivos/ 69

2.2. Hipótesis/ 70

2.3. Criterios en la selección del corpus/ 73

2.3.1. Criterios restrictivos/ **73**

2.3.2. Criterios de representatividad/ **75**

2.3.3. Proceso de selección/ **77**

2.4. ¿Por qué analizar textos completos y no guiones?/ 80

2.5. Finalidad de la investigación/ 81

2.6. Carácter/ 82

Resumen / 86

PARTE 2: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN/ 87

III. Las fuentes: evolución y estado actual / 89

3.1. El concepto de ritmo narrativo en aristóteles: orígenes y consecuencias / 90

3.1.1. La “Poética” y el Teatro Clásico / **91**

3.1.2. Roma y el teatro espectacular / **105**

3.1.3. El ritmo fragmentario medieval / **111**

3.1.4. Renacimiento, Neoclasicismo y Barroco / **113**

3.1.5. Epígonos teatrales, preludios cinematográficos / **122**

3.2. La escisión: teatro contemporáneo versus cine / 124

3.3. Cine-TV: ¿camino paralelos o divergentes? / 129

Resumen / 140

IV. El paradigma de los tres actos / 143

4.1. Orden, duración y frecuencia/ 150

4.2. Ritmo y estructuras / 152

4.3. Ritmo, trama y acción / 166

4.3.1. Tramas principales, tramas secundarias y subtramas / **175**

4.3.2. Variantes televisivas / **178**

4.4. Tendencias: formato, género y tono / 186

4.5. Funcionalidad de los tres actos / 191

4.6. Representaciones gráficas: la “métrica” de las tramas/ 195

4.7. Tramas tipo / 198

Resumen / 205

PARTE 3: CONSTRUCCIÓN TEÓRICA/ 207

V. La articulación rítmica en los argumentos / 209

5.1. Fábula y *syuzhet* / 229

5.2. Tramas conectivas / 231

5.3. Tramas constructivas / 247

5.4. Tramas destructivas / 254

5.5. Tramas dialécticas / 266

5.6.Tramas disyuntivas /	273
5.7.Tramas catárticas /	283
Resumen /	296
VI. Descendiendo hacia las unidades menores /	301
6.1.Las unidades mayores: capítulos y episodios /	303
6.1.1. Las “tramas autoconclusivas” y el ritmo dramático/	307
6.1.2. Trama autoconclusiva y contenido/	309
6.2.Los sintagmas /	309
6.3.Los sintagmas menores /	314
6.4.La medida de las unidades /	324
6.4.1. Longitud de los segmentos /	325
6.4.2. Número total de segmentos /	326
6.4.3. Variedad de los segmentos /	327
6.4.4. Grado de aparición de las tramas (coeficiente \tilde{N}) /	329
6.4.5. Valor medio del coeficiente \tilde{N} /	330
6.4.6. La frecuencia de aparición de una trama /	332
Resumen /	333
VII. Las funciones /	335
7.1.Relación de funciones encontradas /	336
7.2.El ritmo y las funciones yuxtapuestas/	358
Resumen /	360
PARTE 4: ANÁLISIS/	361
VIII. Modelo de análisis y distribución de los núcleos /	363
8.1.Reglas para la localización de los núcleos /	364
8.2.Protocolos de investigación /	371
8.2.1. Medida de contraste /	378
8.3.Posición de los núcleos /	380
8.3.1. El grupo de discusión /	381
8.3.2. Algunas conclusiones sobre el grupo /	387

8.3.3. Algunas conclusiones parciales / **387**
Resumen / **391**

IX. Presencia de las tramas: el ritmo en los argumentos / 393

9.1. Dificultades rítmicas de la trama / **394**

9.2. Datos: obtención y proceso de cuantificación / **399**

9.3. Ritmo basado en las frecuencias de trama / **403**

9.3.1. Obtención de datos / **403**

9.3.2. Distintas tramas, distintos ritmos / **411**

9.3.2.1. Las tramas de amor / **417**

9.3.2.2. Las tramas de género / **425**

9.3.2.3. La concentración / **438**

9.3.2.4. Los supranarradores / **441**

9.3.2.5. Las tramas ausentes / **443**

9.3.2.6. Los tipos de trama / **443**

9.3.3. El ritmo funcional: repetición de funciones en los textos / **444**

9.3.3.1. Relaciones rítmicas entre núcleo y género-formato / **453**

9.3.3.2. Relaciones rítmicas entre función y trama / **453**

Resumen / **461**

PARTE 5: CONCLUSIONES Y APLICACIONES / 465

X. Contraste de hipótesis: análisis e interpretación de los datos / 467

10.1 Hipótesis / **467**

10.2 Verificación de hipótesis / **471**

10.3 Contrastación de la medida / **486**

Resumen / **487**

XI. Conclusiones / 489

11.1. Conclusiones generales / **490**

- 11.2. Conclusiones particulares/ **491**
- 11.3. Algunas reflexiones globales/ **494**
- 11.4. Algunas reflexiones prospectivas/ **498**

XII. Aplicaciones/ 505

- 12.1. Replicaciones/ **505**
- 12.2. Análisis comparado/ **507**
- 12.3. Experimentalidad/ **509**

PARTE 6: BIBLIOGRAFÍA / 511

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Abstract

(TI).- Imagen narrativa; (TE).- Relatos audiovisuales, narración con imágenes, narración icónica

S

e 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.

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.

Introducción

Hace apenas unos años, las posibilidades de que una producción nacional pudiera competir con las exitosas series norteamericanas, eran bastante escasas. De hecho, productores y programadores, conscientes de esta tradición, eludían apuestas fuertes en todo lo que tuviera que ver de cerca o de lejos con el mercado de la ficción.

Ahora, por el contrario, en una tendencia claramente inversa durante los últimos cinco años, el producto local se impone al americano y en general a todo el producto extranjero. Según Vilches:

“La ficción televisiva española nunca gozó de mejor salud como en estos últimos años. Este género de contar historias cotidianas para el consumo popular ha pasado a formar parte esencial del campo de batalla por la audiencia y la afirmación de una industria incipiente, cuyos resultados cuantitativos son importantes a partir de mediados de los noventa.” (Vilches, en VV.AA. 2001, 117)

Pueden aducirse mejoras técnicas en el engranaje industrial, que hacen el resultado final más competitivo. Ciertamente que las series de ahora, grabadas en vídeo en su mayoría, se elaboran a mucha mayor velocidad que las de hace diez o quince años (rodadas en cine, la gran mayoría de ellas), pero no menos cierto es que se han logrado incorporar numerosos aciertos en el diseño de los programas en general, y de los programas de ficción, en particular.

Una puesta en escena mucho más ágil, interpretaciones más espontáneas¹, realizaciones más dinámicas y unos acabados más acordes con lo que demanda hoy el mercado audiovisual, parecen contribuir decisivamente a estas mejoras. Con todo, muchos profesionales del medio cinematográfico, se han resistido a una reconversión, defendiendo a ultranza la imagen fotoquímica frente a la imagen electrónica. Desde nuestro punto de vista, esto ha constituido en muchos casos un obstáculo adicional en el logro de las mejoras aspectuales del medio televisivo.

Así, por ejemplo, las primeras generaciones de técnicos, que provenían del cine y de la publicidad (la cual se rodaba y aún hoy se rueda con demasiada frecuencia en 35 mm) demostraron poco interés y hasta desprecio hacia las posibilidades de explotación técnica y expresiva de las 625 líneas, exceptuando, claro está a los denominados *teleastas* (Palacio, M; 2001)².

Mathias y Patterson (1994,84-11) han insistido en el escaso fundamento de estos prejuicios, pues aunque la gamma de la emulsión cinematográfica, sus límites de contraste, el tamaño del cuadro sobre la pantalla, su definición y otras circunstancias, qué duda cabe que influyen en la mejora del resultado, no sirven

¹ En conversaciones mantenidas con varios directores de programas de ficción (muchos de ellos también directores de cine), y con algunos actores, parece bastante extendida la opinión de que la técnica de realización multicámara y en bloques, favorece la naturalidad y el realismo en el tono de la interpretación por cuanto se realizan menos “cortes” durante la grabación, con respecto a los que suelen hacerse durante un rodaje. Aunque también es cierto que casi todos coinciden en que esto se ve compensado con un elemento que actúa contra la calidad del producto en TV y es el alto rendimiento que se exige por jornada de trabajo (mínimo 20 minutos/jornada de media, frente a los 3 ó 4 del cine).

² Profesionales que hicieron suyas algunas de las propuestas de Rosellini, quien supo ver en el nuevo medio, un interesante campo abonado para la experimentación (Palacio, 125 y siguientes).

necesariamente a la realidad más de lo que lo hace la modesta pantalla de 3× 4, de 16, 24, 28 pulgadas... Incluso –señala–, las posibilidades de manipulación directa sobre las variables lumínicas “viendo el resultado en directo” (sin necesidad de esperar a que el laboratorio nos devuelva el copión), consolidan de modo notable la creatividad del medio.

El espectador en la butaca de su casa acepta la manipulación de los tamaños tal y como sucede en la sala de cine. La distancia media que le separa del cuadro suele estar entre dos y cuatro veces la diagonal del formato, es decir en los límites de lo considerado idóneo, y nadie duda de que es posible contar una buena historia con esos valores, y que si no se cuenta, no es tanto problema de soporte, de *hardware*, como de falta de ideas, de insuficiencia en el desarrollo del *software*.

Junto a esa generación de técnicos especializados, que han nacido del vídeo y que reconociendo sus limitaciones tratan de suplirlas con ingenio, nos encontramos con una continua modernización del parque de receptores, otro elemento a tener muy en cuenta. Cada vez estamos más cerca de disfrutar del “cine en casa” (*home theatrical*), sueño de tantos cinéfilos y concepto que en América y particularmente en los EE. UU. parece plenamente introducido en el entorno de los televidentes, como una aspiración accesible a las capacidades económicas de la clase media.

Pero hasta el menos analítico de los espectadores aceptaría que las normas del discurso son diferentes, a poco que le formuláramos las preguntas adecuadamente. Cuando hablamos del medio televisivo nos enfrentamos de modo inevitable al doble fenómeno de la **espectacularidad** y de la **fragmentación**. La espectacularidad referida no sólo a los contenidos, a su inmediatez, etc... sino a la forma de aparición de éstos, substituye cualquier aspiración de verosimilitud; la fragmentación (fugacidad de los planos, segmentación interna de los textos en secuencias breves...) llevada al extremo provoca efectos miméticos y de homogeneización de los ritmos visuales del texto (microtexto) con respecto al macrotexto o programación (Requena,1989, 90 y 31 respect.). Espectacularidad y fragmentación, que si bien es cierto también acaba dándose en ciertos tipos de cine, no cimienta los pilares básicos de este medio, donde aparece más como alternativa que como requisito.

La espectacularidad se demanda tanto en los contenidos como en las propias formas expresivas. El discurso televisivo actual potencia la inmediatez, la cercanía a la realidad y los sucesos capaces de generar alguna sorpresa o de incluir algún elemento que pueda pasar por novedoso aun cuando no lo sea. Parece que no existen límites en la elección de los temas, por mucho que sí parece haberlo en la variedad de los mismos. *Eros* y *Tanathos* siguen siendo las dos grandes vetas de las que se sigue nutriendo el medio de una forma satisfactoriamente exitosa, pero el reto es ofrecer la muerte en directo o el sexo en directo, en forma de vídeo-aficionado, falso *snuff*, serie de ficción, debate o confesión pública...

El espectador actual decide continuamente entre canales abiertos de ámbito nacional, autonómico ó local, canales de pago, canales temáticos vía satélite y cable... Incluso su propio aparato de vídeo VHS, DVD o CDI... constituye un canal alternativo más. Y ante esta variedad en la oferta surge la duda en la elección. Una decisión previa pensada con anterioridad al comienzo de la emisión y equiparable a la decisión de ir a la sala cinematográfica al objeto de escoger entre tal o cual película, parece descartada en el comportamiento habitual de los espectadores. Lejos de eso, lo más frecuente es tantear la oferta con el mando a distancia y el fenómeno *zapping* parece convertirse así en la realidad más incontestable y común a la totalidad de los comportamientos de los usuarios. Esta fragmentación audiovisual del discurso por el narratorio, acaba por alterar los tiempos narrativos de la oferta televisiva. Un discurso cada vez más fragmentado parece contribuir a saciar el apetito de los espectadores respecto a la variedad que sus ojos demandan frente al televisor, y aquí nos encontramos con un elemento clave que es **el ritmo** de esa fragmentación, cuyo estudio merece una consideración especial.

¿Existe una influencia del ritmo en la satisfacción o en la demanda de imágenes? ¿Hasta qué punto el ritmo de un texto puede evitar las fugas intermitentes de la audiencia? ¿Qué límites pueden darse en la lectura/recepción del mensaje, a partir de los cuales la eficacia del ritmo decrece o resulta nula?

En primer lugar queremos reconocer que el ritmo, entendido como intensidad y duración de los planos, movimientos de cámara, movimientos

internos, etc... no puede ser la causa única del interés de la mirada de los espectadores al margen mismo del contenido y argumentamos una razón de peso en este sentido: la publicidad televisiva es puro ritmo, potencia y desarrolla en la fugacidad de sus planos, en la abundancia de sus elementos expresivos que la propia música exagera aún más, toda la agitación que el medio es capaz de digerir y sin embargo, basta echar un vistazo en las curvas de audiencia de las emisoras para comprobar un hecho que por su frecuencia no puede ser fruto de la casualidad.

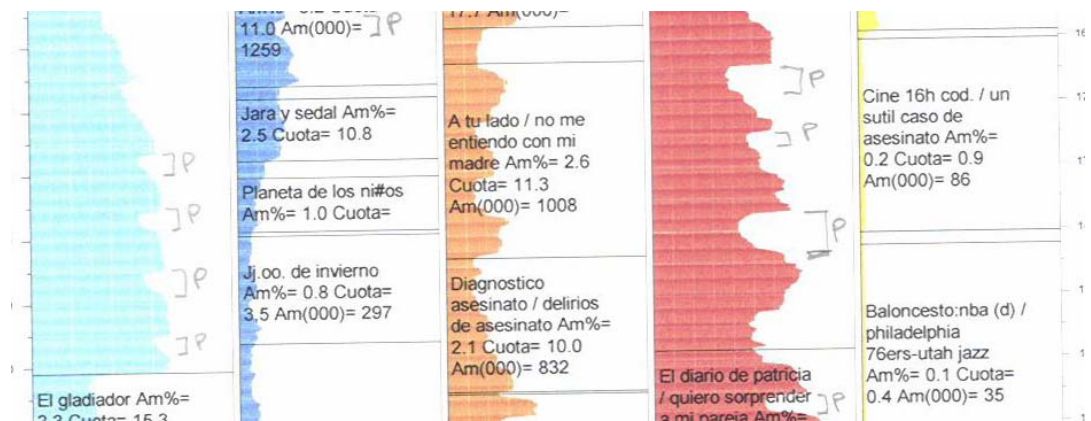


Fig. 0.1.- Perfil de audiencias Algunos de los cortes publicitarios han sido marcados con la letra P. Obsérvense los efectos migratorios de la audiencia en esos puntos.

En dichas gráficas -que nos muestran las oscilaciones de espectadores a lo largo del día-, se detectan subidas y bajadas según las tendencias estables de los programas, pero dentro **de cada programa** es posible apreciar “bajadas” significativas, cuyos extremos coinciden con el principio y fin de los bloques publicitarios.

Luego el ritmo formal, por sí solo, no parece ser el único captador de interés. Si **lo que sucede** en el texto en sí mismo constituye una parte decisiva del total de interés generado por éste, podemos plantearnos que esos "sucesos"

(acciones y acontecimientos en la terminología de Chatman) al no darse todos a un tiempo, ni al ser idénticos en su contenido, forman otra estructura de naturaleza rítmica cuyo estudio alienta la esencia de nuestra investigación.

Chatman (1990, 56) ya mencionó a partir de los estudios de Barthes, la existencia de unos **núcleos** que condensan la información relevante, entendiendo por tal, aquella que provoca relaciones causa-efecto que determinan ulteriores partes del relato. La existencia de estos núcleos de información esencial presupone la existencia de otras informaciones secundarias a las que Chatman denomina **satélites**.

Nuestro estudio pretende analizar la **relación entre núcleos y satélites** en las principales series de producción nacional, o más exactamente, entre ciertas entidades semejantes a los núcleos y satélites de Chatman & Barthes, pero específicas del hecho televisivo. Es un estudio **sobre contenido**, acotado temporalmente a las series emitidas entre septiembre de 1999 y marzo de 2000, en España, en las cadenas de cobertura nacional.

Es preciso advertir que esta investigación en su origen, quiso ser un estudio experimental en el que se pretendía exponer a una muestra de 200 sujetos, a textos casi idénticos pero con distinta configuración rítmica en la articulación de la información esencial y no esencial (**núcleos** y **satélites**, digamos por el momento). La respuesta, iba a ser medida en términos de aceptación o rechazo de cada segmento de los textos mostrados. Enseguida comprendimos que faltaba un estudio previo sobre los propios textos, cuya realización se pretende llevar a cabo aquí.

El abandono de la experimentación en favor de un análisis de corpus entre textos de las características citadas, no supone una claudicación. Creemos por el contrario que esta breve reconversión, aparte de necesaria como hemos dicho, puede permitirnos establecer un repertorio de configuraciones expresivas de orden narrativo inspiradas en el ritmo de la información que el propio texto suministra. **En particular, nos interesa saber si existen estructuras rítmicas concretas en función de género o formato.**

El estudio se ciñe al período 1999-2000, a los géneros de ficción en la televisión libre (no de pago) de ámbito nacional en España, excluyendo deliberadamente series extranjeras, series de ámbito autonómico, o series emitidas exclusivamente en canales de pago, ya sean temáticos, por satélite o por cable. En pocas palabras, es una indagación referida sobre todo a la televisión más generalista que se consumió en nuestro país durante las postrimerías del siglo. Se dice que en estos años, tres han sido los géneros dominantes: el *drammedy* (rebautizado en España como “dramedia”) la *sitcom* y la serie diaria.

Lo que Varela argumenta para la obra teatral, respecto a que ésta...

"[...]se basa en la sucesión de tensiones y distensiones; es un proceso de funciones dramáticas" (en Díez Borque, J.M. y otros; 1989)

...nos parece perfectamente aplicable a los textos dramáticos (o si se prefiere "fccionales") para televisión o cine. Hunter viene a decir lo mismo al recordar las palabras de John Wilder, ejecutivo de la NBC, quien recomienda y exige “passion and tesion in every scene” (“pasión y tensión en cada bloque”) (Hunter, 1993, 23). Chatman habla de cadenas de **suspense** y **sorpresa**. En todos ellos parece aceptado que uno de los principales recursos para mantener la atención del relato, se basa en **las distancias entre momentos de interés**, así como en **el número y la intensidad de estos momentos**.

Su tensión depende de la capacidad que tengan dichos segmentos para plantear situaciones en las que se dé un elemento adicional en estado de latencia o de posibilidad. Por tanto, no sólo el elemento cuantitativo define la tensión. Es necesario afrontar su intensidad partiendo de la temática sobre la que se establece una dimensión.

Un guión se construye pensando en dichos elementos. De hecho, un guión es básicamente una estrategia en el diseño, entendido éste como una ordenación de **sucesos** y **existentes**. Una de sus claves, desde nuestro punto de

vista la más importante, depende de la capacidad rítmica del texto para abrir nuevas puertas, crear nuevas situaciones, ofrecer diversidad de caminos.

El nuestro es un estudio basado en textos pero referido al guión, documento que genera la **historia**, que tiene su propio **discurso** y en el que se expresan las informaciones proferidas por los personajes, así como sus gestos, acciones, intenciones... (todo el aporte semántico de las didascalias). El objetivo último de este estudio es analizar las reglas de la escritura que parecen regir el texto ficcional televisivo de finales del siglo XX, en España. Sabemos que vamos a encontrar variables comunes a todos los textos, variables comunes sólo a algunos textos, o a los textos de éxito en concreto y variables que sólo se darán en determinadas series. Incluso dentro de cada serie, suponemos la existencia de constantes sólo operativas para algunos capítulos o episodios. No nos preocupa la dispersión porque no constituye el objeto de nuestro estudio a no ser como elemento de contraste. Nos interesa la repetición, que es lo que en definitiva convertirá a ese elemento en **constante**.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

PARTE 1: INTRODUCTORIA

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

I

Razones para el estudio del ritmo

La actual situación de demanda amplia en el mercado ficcional de televisión para productos de factura nacional, ha provocado una cierta incapacidad de respuesta en algunos sectores profesionales, a la hora de aportar en número y calidad suficientes, personal cualificado para el desempeño de tareas específicas como lo es la escritura de guiones. En un país de amplia tradición literaria esto parece casi un contrasentido, pero tal vez esta carencia inicial no se deba a una ausencia general de ideas sino más bien a una falta de formación específica en el sector audiovisual.

Así hoy, es frecuente encontrar entre los asistentes a los múltiples talleres de guión que universidades e instituciones diversas ofrecen con cierta periodicidad, licenciados o estudiantes de filología que, posiblemente atraídos en su día por la creación literaria, buscan en los talleres de guión una reconversión que les permita incorporarse al mundo del trabajo dentro de un sector en el que muchos aseguran que el crecimiento de la demanda seguirá aumentando en los años venideros. Son la mayoría, como es de suponer, buenos conocedores de nuestra lengua, así como de las diversas corrientes literarias en

general. Incluso algunos llegan a la categoría de expertos en variedades diastráticas y diatópicas, lo que les convierte casi en dialoguistas puros por su dominio de los diferentes registros idiomáticos, sin necesidad de más formación.

También es bastante habitual encontrar dentro de las cadenas de ámbito nacional (e incluso autonómico), acuerdos de colaboración para el desarrollo de talleres de guionistas entre los que se espera reclutar una cantera sólida capaz de ofrecer el producto que los actuales mercados demandan, o mejor dicho, capaces de entender las características de la demanda en el tiempo y modo previstos por la emisora³.

Fenómenos mediáticos como *Gran Hermano* (Zeppelin & T5) y sus secuelas, nos hablan de la continua búsqueda de formatos novedosos, así como de la irreconciliable pugna entre la realidad y la ficción⁴.

Hace años, los concursos eran la estrella de la producción propia. Hoy parece que ese lugar lo ocupan –no sabemos por cuanto tiempo– las series de ficción, junto a ciertos *top shows*, pero es previsible que tal circunstancia responda a un movimiento pendular en los intereses de los espectadores⁵.

Hay que señalar que, en nuestro país, la producción ficcional para televisión corre mayoritariamente a cargo de las productoras de televisión, siendo la intervención de las cadenas de mera supervisión a través de los ejecutivos que dan el control de calidad final, interviniendo

³ Algunos ejemplos de ello: *Proyecto Azul*, política de Telecinco para la detección y formación de jóvenes guionistas; Plan de formación Geca Consulting para Globomedia...

⁴ O incluso habría que decir entre las distintas envolturas de la ficción, por si alguien cree todavía que el sistema de “corte transversal” impuesto en esta clase de formatos, nos deja ver realmente la realidad y no una deformación de la misma.

⁵ De hecho, ya se está hablando de la vuelta de los *show-games* en detrimento de estos otros programas de variedades con famoso y escándalo en el mismo menú.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

en algunos otros aspectos de la producción⁶. ¿Qué sentido tiene entonces que las cadenas se interesen por la formación de los guionistas? Tal vez no haya tras sus ofertas otros intereses que los meramente fiscales, al fomentar una actividad formativa que les favorece en su declaración de beneficios, pero tal vez también se pretenda una tutela a medio o largo plazo sobre el mercado de la ficción desde sus contenidos, dado que este mercado se lleva convirtiendo desde hace algunos años en el mascarón de proa de todas o de casi todas las programaciones de *prime time* (Cinevideo 20, nº 192; pg. 30).

LAS SERIES DE PRODUCCION ESPAÑOLA EMITIDAS EN LAS CADENAS NACIONALES

Cadena	Nº E	Día	Hora	Programa	Duración	Rating	Miles	Share
Antena3	24	Ma	22:09	Compañeros	97	11,8	4.602	29,2
Telecinco	24	Lu-Ma	22:09	Periodistas	99	11,6	4.500	27,6
Telecinco	13	Lu	22:04	El Comisario	89	10,9	4.266	24,8
Telecinco	13	Ju	22:04	Hospital Central	96	9,6	3.762	22,8
Antena3	14	Do	21:53	Un chupete para ella	78	9,4	3.625	23,0
Antena3	13	Ma-Ju	22:02	Manos a la obra	72	9,2	3.610	21,0
TVE1	17	Ju	22:03	Academia de baile Gloria	88	8,9	3.482	23,1
Antena3	27	Ju	22:09	Policías, en el corazón de la calle	100	8,9	3.480	23,6
TVE1	19	Lu	22:05	¡A la...Dina!	43	8,8	3.470	20,5
Telecinco	22	Mi-Ju	22:23	7 vidas	64	8,0	3.093	19,8
Antena3	12	Ma-Ju	21:59	Dime que me quieres	99	7,7	3.013	18,2
Telecinco	13	Mi-Do	22:04	Moncloa, ¿Digame?	38	7,4	2.914	17,3
TVE1	13	Lu	22:03	La ley y la vida	78	7,3	2.838	17,1
TVE1	5	Ma-Mi	22:01	El botones Sacarino	60	6,5	2.547	15,0
Antena3	9	Do	21:47	Manos a la obra (domingo)	73	6,2	2.444	17,6
Antena3	13	Ju	23:14	Manos a la obra (repetición)	81	6,0	2.342	19,5
Telecinco	11	Do-Ju	22:04	El grupo	85	5,7	2.203	15,4
Telecinco	5	Ju	22:15	Abogados	90	5,1	2.020	13,2
TVE1	28	Lu/Vi	18:02	¡A la...Dina! (repetición)	42	4,7	1.836	23,3
TVE1	13	Lu-Mi	23:36	Robles, investigador privado	58	3,8	1.508	14,3
Antena3	4	Ju	23:41	Papá	33	2,8	1.092	9,5
Antena3	13	Sá	13:17	Dos+una	28	2,0	769	15,6

Cuadro 1.1. Durante la temporada 2000-2001, los resultados de las series han continuado en la dirección apuntada en las temporadas anteriores (Cuadro tomado de *Cinevideo 20*, nº 192).

⁶ A veces se graba en los estudios de la cadena con el material técnico y humano de ésta, pero el equipo creativo y la contratación artística viene dada comúnmente por los “desarrolladores del formato”, que son en su mayoría, antiguas productoras de cine y productoras específicamente televisivas de reciente creación.

Cuando deja de ser un producto beneficioso en términos económicos –porque hasta la ficción tiene sus recesiones y periodos de crisis-, continúa favoreciendo a sus dueños en términos de “prestigio”. Para estas grandes empresas de comunicación que son las emisoras de ámbito nacional, la “rentabilidad política” de sus productos de cara a inversores y accionariado, puede pesar tanto o más que lo meramente económico.

En todo caso sí puede asegurarse que existe una honda preocupación si no una búsqueda desesperada de nuevos talentos, de los que se espera sean capaces de ofrecer elementos renovadores del panorama. El mercado de la ficción mueve millones y hace falta una auténtica mina de ideas para sostenerlo. El arte de la escritura se torna arte del escamoteo, en saber contar la historia de siempre, una y mil veces contada o como diría Mckee:

“By the time modern filmgoers sit down to your work, they’ve absorbed ten of thousands of hours of TV, movies, prose, and theatre. What will you create that they haven’t seen before?”
(67)

Es decir: cuando los espectadores se sientan ante la pantalla, ¿qué no habrán visto ya, con tantas horas de lectura (aunque de esto, aquí, más bien poquito) y visionado, acumuladas en el transcurso de sus vidas?

Predomina en ese contexto, la figura del guionista *ad hoc*, cuyos servicios sólo se requieren para una línea de producto muy específica y proliferan las etiquetas tales como “es gracioso”, “construye bien”, “sabe mover los personajes”, equivalentes a esas otras que también actores y ejecutantes deben soportar en el transcurso de sus vidas profesionales (“tiene vis cómica”, “es guapo/a”, etc..), convirtiéndose en un lastre para la carrera de muchos de ellos.

Hemos comprobado que la mayor parte de las facultades de Ciencias de la Información incorporan ya en sus nuevos planes de estudio, talleres de guión, asignaturas teóricas relacionadas con la dramaturgia audiovisual o técnicas de creación literaria para el audiovisual, enmascaradas bajo distintos epígrafes y denominaciones. Este sector tradicionalmente autodidacta, en el que se hicieron a sí mismos narradores de historias para la pantalla como R. Azcona o en el que otros venidos de la escena, como E. Neville o A. Paso, aplicaron la lógica de la construcción dramática de una forma intuitiva, aunque eficaz, no pareció necesitar nunca de una formación tan específica para subsistir. Bien es cierto que hace algunos años, puede decirse que prácticamente las necesidades quedaban cubiertas con el cine de producción nacional, lo que representó durante varios lustros, poco más o menos un centenar de títulos al año.

La profesión de guionista no era en todos los casos una profesión como tal, sino más una afición de los directores, de algunos intelectuales que en realidad sobrevivían gracias a la docencia o a la elaboración de otros textos escritos, etc... La demanda televisiva de la cadena única exigía series que eran casi siempre películas de larga duración, lo que hoy denominamos **mini-series**, es decir, relatos cerrados de varios capítulos, con una estructura que por aquel entonces no exigía de excesivos artificios tensionales para mantener la atención de los espectadores, al no tenerse por tan acuciante el fenómeno *zapping*, del que hoy depende en buena medida el futuro de cualquier programación.

O bien, se trataba de series de naturaleza unitaria, con historias independientes para cada episodio y a veces incluso personajes también distintos para cada una de estas micro-películas. El concepto de producto seriado no se entendía de la misma manera a como lo entendemos hoy, siendo entonces la idea de “continuidad” mucho más difusa con relación al presente. Y al no existir una presión de las audiencias como la que hoy se da, la sola idea de que alguna de estas series viese interrumpida su emisión por motivos de escasez de

audiencia, habría resultado cuando menos origen de un escándalo entre la opinión pública de entonces. Únicamente la censura moral o ideológica habría podido intervenir una serie dejándola sin desenlace. Hoy, las cadenas guardan en sus “voltios” (palabra que por cierto, viene del cine para designar los depósitos de almacenamiento de material rodado), más de una serie cuyos capítulos últimos no se han emitido, ni se emitirán y lo que es aún una realidad más incomprensible: series enteras que después de su grabación llevan años esperando el día de su estreno.

No parece una censura política, pero sí económica. Mandan los números, los informes de los departamentos comerciales de las cadenas, los sondeos, lo que emiten las otras cadenas... El miedo al fracaso de los programadores se erige en directorio indiscutible a la hora de perfilar las estrategias. Y a veces es también, por qué no decirlo, una censura política, cuando una determinada estación quiere “lavar su imagen”, o un equipo directivo intenta desmarcarse de los proyectos aprobados por el equipo antecesor y boicotea con la no emisión series terminadas y pagadas por éste.

El guión siempre ha sido la parte más vulnerable del edificio. Por este motivo las productoras se esfuerzan en presentar guiones que cumplan los requisitos mínimos para ser aceptados por la cadena, quienes a su vez aceptarán sólo historias que tengan un interés potencial para los espectadores. Se le pide por tanto al guión mucho más ahora de lo que se le exigía antes. Aprovechando la circunstancia de que el trabajo del guionista es casi siempre de naturaleza mucho más anónima que el trabajo del director-realizador, no se duda a la hora de poner en cuestión la titularidad de los equipos que deben afrontar esta tarea. La calidad es un término abstracto sólo legible en términos de **rapidez** y **eficacia**. El guionista debe entregar el trabajo antes de ayer para cobrarlo –si procede-, el siglo que viene. En el análisis de su creación se tendrá muy en cuenta el interés de cada línea de lo que escriba y por esta razón deberá conocer cuantos más trucos mejor, a la hora de levantar expectativas. La disciplina y el rigor se imponen a la originalidad.

¿Ya no es posible partir de una buena idea para, sin conocimientos previos, construir un texto escrito capaz de engendrar una buena obra audiovisual? Si tal posibilidad parecía remota en el pasado, lo es aún más en el presente, al menos en lo que a televisión se refiere. Ciertamente que muchos de los maestros de nuestro cine en el terreno de los guiones no necesitaron acceder, como ya hemos dicho, a una formación específica. Se puede argumentar y desde luego nosotros lo hacemos, que tal formación se dio desde la práctica, tal vez no en un marco estrictamente académico, pero el resultado es el mismo, un incremento progresivo de estos individuos en los conocimientos sobre la materia, que a través del visionado analítico de múltiples películas, aprehendieron modos narrativos, formas de estructurar, copiaron –a menudo calcaron– personajes, descubrieron fórmulas eficaces de resolución de los conflictos... siendo esa, en definitiva, la escuela que les dio el título que hoy ostentan –muchos de ellos– en los manuales de Historia del Cine.

Si la creatividad puede enseñarse o no, no es prioridad de esta investigación. Parece indiscutible que las técnicas de creatividad son de gran ayuda en la obtención de la idea primera, sobre todo, pero ya decimos que eso queda lejos de nuestro objeto de estudio. Partimos de la consideración de que una buena parte del éxito obtenido con las series de ficción de producción nacional se debe a la aplicación de fórmulas de trabajo estandarizadas, tomadas de aquí y de allá, pero basadas sobre todo en el modo de hacer de los estadounidenses, lo que dicho así parece tener muy poco que ver con la creatividad, a no ser entendida en un sentido amplio.

Es cierto, el trabajo de escritura de guiones difiere poco entre una serie y otra. Hay diferentes maneras de organizar el departamento de guiones, de establecer las dinámicas de trabajo, las formas de entrega, etc... Pero estas diferencias se observan sobre todo en lo burocrático, a lo más, en lo organizativo. Sin embargo, lo que se busca, el resultado final que se espera obtener, lo que en casi todas las series se demanda de los guionistas, es algo muy semejante y que se

relaciona con estructuras profundas del guión que sí son objeto de nuestro estudio y que con frecuencia, resultan de difícil formulación.

Unos dicen que todas las series son iguales, otros sostienen que son diferentes. En cuanto a temática se da cierta replicabilidad, es cierto, basada en el éxito. Se lanza una serie que aborda un determinado **entorno** (por ejemplo, el ámbito policial, el ambiente estudiantil en la enseñanza media, la sanidad...) y si tiene éxito no tarda mucho en aparecer el clon, producido por otros productores y emitido desde otra estación, pero de similares características.

Recalamos el significado de la palabra “entorno” en este concepto. Hemos comprobado a lo largo de la investigación que las temáticas se repiten en todas las series e incluso en múltiples capítulos de una misma serie, lo que no parece importar mucho, ni causar gran tedio en el espectador (a no ser que el espectador quede dormido ante el televisor encendido, lo que pudiera explicar los índices de audiencia de ciertos programas). Por eso hemos eludido la palabra **tema**, al referirnos a aquello que pretende hacer distinta una serie con respecto a las demás. Y es que los “temas”, en sentido estricto, son siempre los mismos: las relaciones humanas, el contraste entre el deseo y la realidad de los personajes, la ambición, las relaciones familiares y profesionales... ¿Qué series no tratan todos estos “temas” en algún momento? Entendemos que el elemento definitorio no se encuentra ahí, sino en la ambientación, en aquello que rodea a los personajes principales (el entorno como responsable último de la línea de continuidad de la serie) y que les da su rol social (Egri, 1960), el ser policía, abogado, tendero, farmacéutico, timador...

Esta creciente importancia de los existentes frente a los sucesos, habla en nuestra opinión de una “nueva narrativa audiovisual”, de la que también son deudores los nuevos medios lúdicos para la explotación del ocio, como los juegos de ordenador y de videoconsola. A partir de ahí, empiezan las diferencias.

Si algo caracteriza de verdad el trabajo en televisión, esto es sin duda –valga el tópico–, la falta de tiempo. Todo se quiere tener al instante y en esa premura, con frecuencia se olvidan explicaciones que a la larga ahorrarían mucho tiempo y dinero. Unas veces las personas que deciden, desconocen los más elementales rudimentos de escritura para saber formular lo que quieren del guionista; otras, es el propio guionista que se cree que eso de escribir no es más que ponerse delante de la hoja en blanco para soltar de golpe toda la lava de las frustraciones personales, sin orden ni concierto. Y ambas partes tienen razón. Y ninguna de las dos la tiene. Es tan sencillo como que en televisión se elabora un producto cuyo arte final responde a unos estándares de producción muy concretos. Como ocurriría, perdón por la vulgaridad, con un tornillo o un relé en la fabricación seriada de una máquina. Una pieza puede ahorrar energía, ser barata, haber sido fabricada en materiales nobles, puede pesar menos de lo normal o tener un aspecto más atractivo. Sus cualidades pueden ser mil, pero si no encaja en el resto de la maquinaria, la pieza no sirve, a no ser para exhibirla como mera curiosidad, es decir, fuera de contexto (fuera de serie). Es ahí donde nos hemos propuesto llegar, a esos estándares que hoy se le exigen al guión y que mañana se le exigirán al producto acabado.

Hemos notado múltiples concomitancias en la forma de construir situaciones, personajes, diálogos... conceptos todos estrictamente dramáticos, de las diferentes series y eso nos ha hecho pensar que en los productos de cierto éxito, aquellos que son aceptados por el público porque en televisión la crítica cuenta muy poco, se dan fórmulas de dar la información que son bastante parecidas con independencia de los géneros. Lo más obvio de esta afirmación, nos llevaría a decir que el producto ficcional seriado es de naturaleza abierta, frente al producto no seriado, de naturaleza cerrada y que se camina claramente en esa dirección, hacia la apertura total del texto y la presencia de las huellas del enunciatario por medio del control de audiencias. Esto, que parece elemental y que responde a la tradición del relato por entregas, empieza a resultar de interés, cuando se perciben en el texto síntomas de “apertura” dentro unidades de contenido inferiores al episodio o al

capítulo (por ejemplo, la secuencia o bloque) y lo es aún más, cuando empezamos a intuir relaciones durativas que a nuestro juicio constituyen auténticas arquitecturas que en muchos casos degeneran en el cliché, pero que en otros, dan respuesta eficaz a situaciones dramáticas muy concretas.

Lo que los guionistas de la vieja escuela cinematográfica no se plantearon nunca, es decir, la existencia más que probable de unos parámetros sistemáticos del discurso, de unos **ritmos dramáticos**, constituye la esencia de lo que hoy se le pide a un escritor para televisión, mucho antes que su originalidad, que su capacidad para crear situaciones frescas o para arreglar un diálogo. Todos esos cometidos se encomiendan a profesionales (también guionistas), aún más especializados en una tarea concreta (*gag-men*, dialoguistas, argumentistas...). El trabajo de guión entendido como la responsabilidad final de presentar un texto escrito, apto para ser grabado o rodado, pide a gritos una homologación a ese estándar del que hemos hablado.

Quedan fuera las consideraciones de si tal homologación es buena o mala, de si debiera o no substituirse por procedimientos de trabajo que concedieran más rienda suelta a los profesionales creativos o si esto llevará al mercado de la ficción a una inevitable crisis de ideas⁷. De momento parece ser que las series tienen –eso se dice– el dudoso mérito de representar la realidad tal cual, el denominado *efecto de verosimilitud* que no de realidad (Requena, 90).

Se sacan los argumentos del periódico, que a su vez potencia los contenidos que la sociedad más parece demandar (perros que atacan, mujeres agredidas, ancianos maltratados...) Pero también el mercado de la realidad tiene sus crisis y se comporta a veces de manera semejante a como lo hace el mercado de la ficción.

⁷ Además, como señalaremos más adelante, de forma paralela a esta estandarización, se da un proceso análogo, pero inverso, de búsqueda de profesionales capaces de ofertar nuevos valores, lo que parece contradictorio con ese “querer más de lo mismo” al que aludimos.

Tras el asesinato en Madrid contra el teniente coronel Blanco por el procedimiento del coche-bomba, primera víctima de ETA después de la *falsa tregua*, algunos medios de información olfatearon con verdadera avidez de noticia el rastro de la sangre, llegando a sugerir que el número de víctimas mortales y de heridos podía ser elevado. Testimonios cualificados desmintieron este extremo, asegurando que un teniente coronel había muerto por la explosión y que una niña había resultado levemente herida a consecuencia de la onda expansiva. El periodista aún se resistía a aceptar estos datos y siguió hablando (él o su subconsciente macabro) de “heridos”, en plural.

Pero los hechos con frecuencia ponen a prueba nuestra paciencia, provocando a veces consecuencias que escapan a toda norma, a toda previsión... ¿Cómo no citar el primer gran hecho histórico del siglo marcado por una fecha simbólica, el 11 de septiembre, como si en los dos números de la cifra se quisiera perpetuar a través de los dos unos, las dos torres derribadas? Durante varios días la realidad barrió a la ficción en términos de audiencia, tal vez porque –esta vez sí- la había superado con creces.

Realidad y ficción son mercados cada vez más cercanos. Desde la realidad del informativo, muchas veces se busca una transformación leve que aumente las expectativas o la tensión dramática de la realidad. La ausencia de noticia se vive con especial angustia en épocas como el verano, en las que hay días en los que “no pasa nada”. Las “serpientes de verano” son una metáfora muy conocida por los medios, destinada a suplir esta carencia. Consisten, como sabemos, en hacer del bulo una noticia, algo parecido a lo que en los talleres de guiones denominamos el ejercicio “*qué pasaría si...*” o Hipótesis Fantástica, inspirado en las variaciones de Queneau. Desde la ficción, por otro lado, copiamos la realidad cada vez con menos transformaciones formales (veremos en el transcurso de este trabajo que es en la estructura donde reside la mayor parte de la síntesis, transformación y codificación de esa realidad).

Esta *mímesis*, en el sentido aristotélico, supone para muchos una competencia feroz a los textos informativos que en teoría son los más aptos para describir la realidad, al menos, la realidad de los hechos constatados. Como si el espectador quisiera saber más de los personajes, de su devenir cotidiano y no aceptara sólo el relato elaborado de sucesos, su desenlace. La ficción ofrece una ventana abierta a esas imágenes que nunca se habrían podido extraer directamente de la realidad, las que anteceden al hecho, las que lo suceden en el ámbito de lo privado.

1.1 Definición del objeto.

A la hora de analizar un corpus previamente escogido surge siempre la dialéctica entre la **extensividad** y la **intensividad** del estudio. A través de un estudio extensivo, con una amplia muestra de casos, podemos realizar un análisis en el que se garantice suficientemente la repetición del fenómeno que estamos estudiando, pero nos perdemos la profundidad en el análisis. Por el contrario, una línea **intensiva** posee la desventaja de afectar a un número menor de casos, pero permite hilar mucho más fino en el análisis (Delgado, J.M. & Gutierrez, J, 1994).

De cualquier forma, previamente a la determinación del número de textos que necesitamos analizar, es necesario plantearse qué es lo que buscamos o qué es lo que pretendemos medir en tales textos. De la dificultad en la toma de datos surgirá la necesidad de acotar más o menos ese corpus.

La elección de las unidades presenta una problemática muy especial. Nos interesa conocer qué pasa en esas series de ficción, es decir, los **sucesos** en el sentido de Chatman (1990) y no tanto cómo estos son mostrados ante la cámara y ante los espectadores. La razón es muy simple: estamos efectuando un estudio narrativo en el que deliberadamente damos preeminencia al **plano del contenido** sobre el

plano de la expresión o, dicho de otra manera, estamos intentando descubrir el guión a través del texto.

Una metodología analítica parece aconsejar una división por partes que nos lleve a unidades menores a partir de otras con una mayor extensión. Cualquier serie de TV consta de una serie de bloques. Esta unidad textual, difusa en su definición, la utilizamos en primera instancia para referirnos a todo el grupo de secuencias o segmento de programación que se emite de forma continua y sin interrupción. También se habla de bloques para designar lo que algunos autores (y profesionales) denominan **actos**: segmentos de un episodio o capítulo de una serie ficcional, diseñados para ser emitidos sin interrupción (lo que no siempre se respeta). Suelen tener una estructura *in crescendo*, de forma que el final del segmento viene a coincidir con un punto de máxima tensión del relato al que denominamos comunmente nudo, porque enlaza un segmento con el siguiente (Blum & Lindheim, 1989). O por último, también llamamos **bloque**, al segmento de varios planos que se graba de un tirón (Martín Proharam, 1985), es decir, a lo que se conoce como “bloque de producción”. Es a nuestro entender éste último el más conveniente para establecer esas duraciones que conforman la unidad sobre la que determinaremos con posterioridad los coeficientes de presencia de los núcleos, por la relativa facilidad con que se delimitan (dichos bloques) y por su natural equivalencia con la secuencia cinematográfica (aunque ésta sólo se rueda de una vez en el caso del “plano secuencia”).

Quisiéramos hacer aquí una distinción metodológica de capital importancia. En el teatro, se habla de **escena** para referirnos a una unidad de contenido delimitada por la entrada o salida de personajes, aunque muchos hayan sido los autores que hayan violado esta definición al dividir sus textos en supuestas “escenas” que en realidad no lo eran. Una obra, dependiendo de la estética en la que se enmarca, puede tener unidad temporal o no, pero la escena siempre posee unidad de tiempo. Es por decirlo así, la molécula narrativa de la dramaturgia teatral (claro que siempre hay unidades menores, o átomos, si se quiere, de espacio-tiempo).

En los poemas dramáticos se denominaba *regla de las tres unidades* a la condición según la cual las obras presentaban una sola acción, en un mismo lugar y en un mismo día. La formularon los griegos, pero ni siquiera ellos la respetaron de forma excesivamente rígida. Si ahora redefiniéramos estos conceptos considerando:

- **La unidad de acción** como el conjunto de sucesos vinculables a una misma trama;
- **La unidad de lugar** como presencia del punto de vista en un mismo espacio;
- **La unidad de tiempo** como la plena equivalencia temporal entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, sin elipsis, ni cambios de dirección;

Tendríamos que la escena teatral en su sentido clásico, respeta las tres unidades, pero esto es mucho más discutible respecto a lo que la dramaturgia contemporánea considera “escena”.

En el cine, la voz *secuencia* es ambigua y tiene generalmente dos acepciones: **secuencia dramática** y **secuencia mecánica**. Se denomina **secuencia mecánica** a toda una unidad de contenido que tiene lugar en una misma localización con independencia de los personajes que intervienen, los que entren o los que salgan. La **secuencia dramática**, por el contrario, viene delimitada esencialmente por el conjunto de hechos que en ella tienen lugar y puede ocupar varias secuencias mecánicas (ej: secuencia prólogo de *El Padrino*, sintagma paralelo integrado por diversas secuencias mecánicas, en el que se pasa continuamente del despacho de don Vito Corleone, al jardín de la casa, al aparcamiento, etc...), lo que es más frecuente, o bien, puede tener una sola (Ej: secuencia del locutorio en *París, Texas*). En todo caso, la secuencia dramática supone siempre un fragmento de historia igual o mayor que la secuencia mecánica, por la sencilla razón de que una secuencia dramática puede estar constituida por una o varias secuencias mecánicas, pero una secuencia mecánica nunca

puede abarcar más de una secuencia dramática, sin traicionar su propia definición.

En el manejo de estos conceptos y aplicando la redefinición a la que aludíamos de las tres unidades, hemos llegado a una definición tentativa que puede servir para distinguir la secuencia mecánica de la dramática, para evitar las dudas respecto a lo que “el espectador percibe realmente”. Tal definición de ambos conceptos quedaría provisionalmente expresada en la siguiente formulación:

- **La secuencia dramática** es un segmento de texto al que se reconoce una cierta autonomía por el contenido de su enunciado y que se caracteriza porque cuando respeta la unidad de tiempo, transgrede la unidad de lugar y viceversa.
- **La secuencia mecánica** es un segmento que carece de autonomía en lo que respecta al contenido y que respeta escrupulosamente las unidades de lugar y de tiempo.

Creemos que por el momento, con esta definición evitamos las zonas confusas. Si en una secuencia se producen elipsis dentro de un mismo espacio (tal vez excluyendo las meras síncopas de montaje como única excepción), estamos ante una secuencia dramática compuesta por diversas secuencias mecánicas, aunque debe atenderse también a la primera parte de la definición, en la que se aludía a un elemento del enunciado que debe quedar contenido.

Otro ejemplo interesante y muy característico que sirve para ilustrar aún más ambos conceptos lo tenemos en la situación frecuente de la “llamada telefónica”, otra suerte de sintagma (a veces alternante, a veces paralelo) común a tantos guiones. ¿Debemos considerarlo una sola secuencia o varias según los cortes? La práctica nos señala que se trata de una secuencia a doble set, la cual tendría tantas secuencias mecánicas como transiciones de un escenario a otro, siendo en sí

misma una sola secuencia dramática⁸. Cuando hablamos de secuencia mecánica, el guión cinematográfico suele dedicar un encabezamiento de secuencia por cada nueva secuencia mecánica, obviando por completo el concepto de secuencia dramática que le resulta de suyo extraño además de problemático de cara a la producción. Tal vez la única excepción sea ésta de las conversaciones telefónicas, que suelen encabezarse con el mismo número de secuencia y mencionando las dos localizaciones. El guión televisivo tiende de una manera mucho más clara a considerar como unidad la secuencia dramática redefinida bajo el nombre de bloque, otorgando la categoría de unidad a un segmento en función de dos elementos prioritarios:

- A) **El desplazamiento** del/los personaje/s principal/es y su...
- B) **Vinculación al espacio**

Es preciso reconocer, no obstante, que algunos guionistas prefieren utilizar la secuencia dramática en casos concretos como el ya citado antes de la conversación telefónica, porque da más fluidez al texto escrito, más libertad al realizador y permite una lectura más cerrada (debajo del encabezamiento suele añadirse una leyenda del tipo: *“secuencia telefónica a doble set, a discreción del realizador”* -esto último más como una fórmula de cortesía que porque sea estrictamente necesario-).

Hacemos aquí un alto en el camino para anotar que bajo el término *scene*, la bibliografía anglosajona se refiere a **secuencia mecánica**, nada que ver con la **escena teatral**. Podemos comprobarlo en los guiones originales de múltiples películas, en obras de referencia, manuales sobre guión y aplicaciones informáticas dirigidas a la escritura de guiones. El equívoco más habitual a la hora de interpretar tales textos procede de una mala traducción de este término, al utilizar otro en castellano cuya similitud es tan solo fonética, pero no semántica (la escena).

⁸ En cine normalmente se escribe como una secuencia dramática, aunque el resto del guión se estructure en secuencias mecánicas por dictado de la producción.

En un programa no dramático, un bloque suele ser una unidad específica de contenido, que puede estar integrada por vídeos (*piezas*, en el argot de informativos), conexiones, etc... y frecuentemente separada por *cortinilla*, con valor de nexos en la sintaxis final. En los programas ficcionales se ha generalizado la denominación “secuencia” para designar a estos bloques, con lo que el término bloque ha quedado más para los programas de no ficción.

La designación de la unidad objeto de estudio no es pues nada sencilla y sí de capital importancia. Al depender estrictamente de las necesidades de grabación, ocurre con frecuencia que la “secuencia televisiva” o bloque no siempre resulta fácil de delimitar (aunque ya hemos anticipado que de todos los sintagmas es el que más fácilmente se percibe como diferenciado), siendo preciso adoptar unas normas de designación muy estrictas al objeto de que la cuantificación se realice de forma homogénea en todos los visionados. Al hablar del aparato metodológico de esta investigación entraremos más a fondo en estos asuntos, pero ahora conviene al menos llegar a algún acuerdo básico sobre cuál será esa unidad mínima sobre la que basaremos las observaciones.

Hay otra razón de peso para considerar que la secuencia puede ser la unidad en la que basemos todas nuestras medidas. Unidades menores como el plano carecen de interés, cuando de lo que se trata es de estudiar elementos que guardan una relación directa con la construcción del guión total. Como sabemos, la determinación de los planos corresponde esencialmente a la figura del realizador y no se dan o no se suelen dar datos en el guión literario. Sin embargo, la secuencia, entendida como bloque o como secuencia dramática, constituye en televisión la unidad mínima de contenido sobre la que trabaja el guionista. En efecto, las escaletas que como sabemos son el documento base para la elaboración del guión, se basan en las secuencias dramáticas. Los grandes maestros del guión, como Lew Hunter, Comparato, Friedman... recomiendan seguir un proceso cronológico que es siempre el mismo: partir de un tema, enunciar un *pitch* o enunciado, determinar entre 30 y 45 fases esenciales en el

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

recorrido de la trama (para largometrajes según se trate de drama o acción y comedia) y a partir de ahí, elaborar el guión (Hunter, 1993). En televisión, se ha estandarizado el uso de las escaletas como instrumento de trabajo que el guionista recibe en su propio domicilio a través del correo electrónico y de igual forma dichas escaletas televisivas vertebran la totalidad de la información del relato en secuencias dramáticas.

1154

Fecha de emisión: 10/5/02 Escaleta de A.Hernandez/J.A.López para

DESGLOSE LOCALIZACIONES

3

SECUENCIAS EXTERIORES

NUEVO DÍA VIERNES

1154/1 INT-DÍA / CASA CHICAS 09:00 h.

personajes: ALEX, EVA

Sinopsis: A Eva no le gusta la relación Jero Rita.

Objetivos: Alex le dice que de quien está enamorada Rita es de Hugo.

Alex y Eva están desayunando juntas. Eva le cuenta a su hermana que ayer por la mañana se encontró con Jero y con Rita por los alrededores del centro. Se llevó una gran alegría al ver al chico tan recuperado. Alex le dice que lo sabe, sabe que Jero se está mejorando, pero no ha sido capaz de ir a visitarlo. Eva no entiende porque su hermana tira la toalla. ¿tan difícil ve poder volver a estar a su lado? Alex cree que por el momento sí. El chico no quiere saber nada de ella, para él sus únicos recuerdos son Rita. Eva se lanza. ¿Y no ve toda esa relación algo peligrosa, no ve a Rita muy cercana a Jero? Tal vez la chica siga enamorada de él y quiera aprovecharse. Ayer cuando los vio juntos se llevó esa sensación.

Desenlace: Alex le dice que no, sabe que a Rita le gusta otro chico, Hugo. Rita se ha dado cuenta desde el principio lo mucho que vale ese chico. Tal vez ella debería haberse enamorado de Hugo, nada más llegar a Siete Robles, si lo piensa tiene más cosas en común con Hugo que con Jero. Alex siente algo parecido a los celos. Eva se percató. Y Eva le dice que parece que le importa más la relación Hugo Rita que Rita Jero... No será que a la chica le mola Hugo. ALEX lo niega, Hugo es su mejor amigo y quien más le está ayudando. Y le pide a su hermana que no le más.

1154/2 INT-DÍA / COCINA SALMERÓN 10:00 h.

personajes: JAIME, LYDIA, AGUS

Sinopsis: Agus le pide una cita a Lydia.

Objetivos: Lydia alucina.

Lydia está desayunando cuando llegan a la cocina los hermanos salmerón. Lydia los saluda muy cariñosa. Agus le pregunta a Lydia que planes tiene para esta tarde. Lydia le dice que tiene que hacer un montón de cosas. Agus le pregunta que si puede dejarlos para otro día. Lydia dice que no sabe, depende de lo que le proponga... Agus no sabe que decirle mira a su hermano buscando ayuda. Jaime le echa una mano, Agus quiere ir de compras, su madre no puede y ha pensado que le echas

Fig. 1.1.- Ejemplo de escaleta *El ejemplo real, tomado de la serie <<Al salir de clase>>, muestra los distintos elementos e instrucciones que contribuyen a conseguir la identidad de criterios que impone el trabajo en equipo.*

1.1.1. Ritmo versus Ritmo dramático

Desde el punto de vista del contenido, el ritmo se basa en la frecuencia de aparición de aquellos segmentos del relato en los que se desarrolla una porción de historia con fuerte causalidad respecto a los segmentos posteriores. ¿Cómo determinar las extensiones e intensidad de dichos nodos causales?

Nuestro campo de actuación se limita al ámbito de la acción y los personajes, básicamente al guión, excluyendo todos los aspectos referidos a la realización. Bajo la sospecha de que la mayor parte de las series televisivas actuales utilizan elementos morfológicos muy semejantes en la estructuración de la información dramática esencial, partimos del análisis de la secuencia (bloque televisivo).

Como una pieza más del engranaje, la secuencia tiene una duración, actuando dentro de ella elementos de naturaleza también temporal, que proporcionan al espectador claves para la decodificación del texto. Tales ritmos son nuestro destino final.

Creemos que la importancia de establecer las formas de interconexión de estos ritmos –en todo caso previos a la toma de imagen-, puede servir para definir las claves esenciales en la eficacia del texto (escrito) ficcional televisivo. Los productores por lo general quieren guiones de unas características formales muy concretas y con frecuencia utilizan retóricas basadas en términos tales como “la tensión”, “la peripecia”, etc.. En realidad nos están hablando de cuestiones rítmicas entre las que quedan incluidas sutilezas tales como el movimiento de los actores, las entradas y salidas de personajes, la duración de las secuencias, etc... Todas ellas, responsabilidad del guión, sin duda.

Cuando se habla del **ritmo** parece que necesariamente estamos obligados a referirnos al montaje, a la edición, a la post-producción... incluso a la banda sonora, a la música, a los efectos. Pocos trabajos se han publicado respecto al *ritmo dramático*, tal vez porque se trata de una noción poco explorada en el ámbito de la dramaturgia. Una noción difusa, que es necesario intuir y descubrir entre líneas, que en raros casos ocupa capítulos enteros de ningún tratado y que, por lo general, no suele ser objeto principal de ningún estudio.

Así por ejemplo en *La escritura dramática* de José Luis Alonso de Santos, se nos habla de la importancia de la incertidumbre como elemento necesario para conseguir captar el interés de los espectadores. Dicha incertidumbre nos la define como la duda que le surge al espectador acerca de si el personaje alcanzará o no su meta". Para este autor, la trama requiere obstáculos que dificulten la tarea del personaje, sin esos obstáculos...

“[...] el espectador no puede experimentar curiosidad alguna sobre si el personaje los superará” (Alonso de Santos, 1998, 153).

Ritmo. La frecuencia de estos obstáculos, la importancia de esos obstáculos dentro del relato entendida como duración, sus propios límites físicos, remiten una y otra vez a la idea de ritmo dramático que desde este trabajo intentamos reivindicar. Este es sólo un ejemplo de los muchos que podríamos encontrar en la cada vez más abundante bibliografía sobre la dramaturgia audiovisual y teatral.

1.1.1. El Ritmo Dramático y la estrategia discursiva

La construcción del relato supone siempre la elección de una estrategia. Hay que disponer los elementos del modo en el que resulten más persuasivos para el interés del espectador. Esto supone en primer lugar trabajar una estructura, una sucesión de momentos a partir de la nada. Una vez seleccionados hay que darles una duración, un ritmo. De no ser así, podríamos descubrir demasiado tarde, que ciertos pasajes del texto son exageradamente largos, mientras que otros, si cabe de mayor importancia, quedan lejos de poseer la duración adecuada. Existen diversos factores emocionales que intervienen en el proceso de escritura. El trabajo de **re- escritura** constituye una de las tareas esenciales y más difíciles en el mundo de los guiones.

En ocasiones, los defectos de ritmo se aprecian en el producto terminado y entonces se busca en el guión su posible etiología. Nosotros, al trabajar con textos completos, tratamos de imaginar cuál debería haber sido el guión para la obtención de “eso” que es lo que finalmente ha quedado registrado en la imagen. Reconocemos las evidentes diferencias entre el texto escrito y el texto audiovisual, pero no creemos que no sea posible acceder al guión, a un guión ideal desde luego, a partir de los datos que nos proporciona el texto finalmente grabado.

Como ya hemos anticipado, la mayor parte de estas secuencias aparecen integradas en una unidad dramática superior, pero hemos detectado que no siempre existe una afinidad entre lo que se pretende durante el proceso de escritura -al diseñar estas unidades – y lo que se consigue durante el proceso de emisión. Nos referimos al hecho de que las inserciones publicitarias a menudo, irrumpen de manera arbitraria y casi siempre desafortunada en cualquier lugar del texto y no en los momentos previamente destinados a este fin. Desconocemos en realidad el efecto que esta forma de emisión produce sobre la audiencia, respecto a la eficacia original del texto, por lo que no entraremos demasiado a fondo en estas estructuras mayores, llamémosles bloques de emisión, ateniéndonos tan sólo a los

segmentos ficcionales, unidos uno tras otro como si constituyeran, y de hecho constituyen para nosotros, una unidad o relato.

Pero hay que reconocer que esa falta de coincidencia entre el corte publicitario y el “punto de giro” al que se refieren Seger y otros autores, puede hacer muy diferentes los textos no ya por su contenido mismo (por su diseño), sino por la forma en la que son emitidos. Sabemos que los servicios de continuidad, siguiendo instrucciones precisas de las direcciones de las cadenas, dan siempre prioridad al anunciante o a los horarios de comienzo y finalización de los programas, de modo que son frecuentes estas prácticas demoledoras sobre los programas, como otras aún más erosivas (la amputación de los rodillos de salida, el arranque sin cabecera, la supresión de prólogos y epílogos, etc...)

Así las cosas, el bloque de emisión no parece una unidad fiable por su falta de estabilidad que dificulta tanto su identificación como la determinación real de su longitud. Y no olvidemos que la publicidad, querámoslo o no, también es contenido. Llegaríamos a añadir incluso, que un mismo texto no sería el mismo según se emitiera en una u otra cadena, ni obtendría la misma respuesta entre la audiencia, alterando esa variable. Primero porque las audiencias no son homogéneas, hoy parece suficientemente comprobado que cada una de las cadenas nacionales posee su propio *target*, lo que hace al macrotexto de su programación en sí mismo un hecho singular. Y segundo, porque la forma en la que deben insertarse los anuncios, también responde en gran medida a la política de emisión que en cada emisora presenta sustanciales diferencias.

Hacemos esta advertencia, porque en algún momento de nuestra investigación, se recurrirá a las gráficas de audiencias de algunos de los programas que forman parte del corpus. Queremos aclarar aquí, que no intentamos con ello establecer una relación causa-efecto absolutamente indiscutible entre una estructura y su aceptación o rechazo por parte de la audiencia, sino tan sólo definir una tendencia que puede contribuir, eso sí, a apoyar o refutar nuestras hipótesis.

1.2. Relevancia del Ritmo Dramático en la construcción del guión.

Profundizar en una noción de ritmo, nos exige definir con mayor precisión los elementos constitutivos de ese ritmo. Sabemos que el ritmo

"...es todavía una de las cosas peor definidas, debido a que es una de las más difíciles de definir"
(Mitry, 1986, vol I, 339).

Desde Platón hasta los autores contemporáneos, el ritmo así entendido de manera diversa, bien como una "ordenación del movimiento", "un ordenamiento determinado de las duraciones" (Aristóxenes) "una sucesión regular de sonidos fuertes y sonidos débiles" (Littrè), la propiedad de una "continuidad de acontecimientos en el tiempo, que produce en el espíritu que la capta una impresión de proporción entre las duraciones de los acontecimientos o de los grupos de acontecimientos de que se compone la continuidad..." (Sonneschein); "una continuidad de fenómenos que se producen a intervalos de duración variables o no, pero regulados siguiendo una ley..." (Francis Warrain); tal vez una sucesión de segmentos que se adaptan a una duración específica según su situación en el relato (Field); una sucesión de situaciones diferentes basadas en la incongruencia, la sorpresa, la verdad, la agresión y la brevedad, cuando hablamos de ritmo en los contenidos de carácter humorístico como la *sitcom* (Smith E.S., 1999; 14)... Y hasta no faltan analogías que comparan el hecho rítmico en la obra de arte, con ciertas cadencias psicofisiológicas vitales como la respiración y los latidos del corazón (Matyla Ghyka, en Mitry, 342), de suerte que pudiera intuirse en la búsqueda del ritmo por parte del receptor de los mensajes audiovisuales, un comportamiento acorde a su biología y de naturaleza casi instintiva. Esa euritmia natural, en cierto modo común a la especie y a la vez diferente en cada individuo, parece querer imponernos cierta

normativa lectora que por un lado nos facilita la comprensión del mensaje mediante la homologación de la mayor parte de estos, tanto en el proceso de construcción como de decodificación. Aún cuando la mayoría de estos autores, empezando por el propio Mitry, prescinden de una explicación del fenómeno que relacione el ritmo con otras nociones proximales como la intensidad y la frecuencia, y se atienen, en ocasiones, a un cierto excepticismo sobre si el ritmo puede ser realmente percibido o no (Mitry llega a decir que "solamente puede ser comprendido cómo una **corriente rítmica**, es decir, como la curva general de una modulación, cuyos diferentes efectos sensibles llamados "ritmo", se habrán seguido parte por parte", 341), nosotros no pondremos especial interés en los efectos psicológicos del ritmo sobre la lectura, a no ser para incidir en aspectos concretos sobre los efectos del ritmo en el comportamiento de los espectadores.

A este respecto, entendemos que se han valorado poco en el estudio del ritmo televisivo, hechos de naturaleza aparentemente incidental pero de gran importancia, como los hábitos mayoritarios de los espectadores frente a la pequeña pantalla. La cautividad del espectador televisivo es mucho más relativa que la del espectador de sala cinematográfica. Sabemos que es frecuente realizar actividades diversas durante el visionado televisivo, lo que no es nada habitual en una sala de cine. Este hecho, que puede parecer anecdótico, impone variantes en la forma de elaborar los contenidos. Los guionistas saben (o deberían saber) que cuando se trabaja para el medio televisivo, la información redundante no es casi nunca expletiva (a no ser que por falta de pericia se perciba en efecto como redundante) y a veces estriba en esa reiteración de la información clave, una buena parte del éxito comunicacional en la comprensión y correcta decodificación de los mensajes. Nada que ver con los contenidos cinematográficos que tienden a una entropía mayor y en donde cualquier reiteración suena a lamentable defecto de estilo.

Pues bien, esa simple diferencia en el "modo de ver", consideramos que también impone sesgos que dificultan nuestra labor a la hora de analizar. Elementos que se cruzan en el campo visual del

espectador, estímulos sonoros ajenos al texto, etc... son entre otras, circunstancias generadoras de "ruido" que entorpecen y desvirtúan la esencia del mensaje.

Afortunadamente nuestra investigación se limita a las características del texto de modo que todos estos comportamientos de los receptores no nos importan gran cosa por el momento. Si hacemos esta reflexión, pretendemos con ello tan sólo, delimitar justificadamente nuestro campo de actuación. Pero de igual forma que la creatividad (definida en este caso como la fuerza cohesionadora que elabora los mensajes), no puede entenderse como un mero proceso personal sino que forma parte "de un fenómeno universal, social, cultural, histórico, pedagógico..." (Puente Ferreras, A; 1999, 11), también o así lo creemos, las pautas de recepción de los mensajes se rigen por plantillas de lectura que aún no siendo iguales, sí parecen similares en la mayoría de los espectadores.

1.3. Hacia una Teoría General del Guión.

Desde Karl Popper hasta sus más recientes seguidores como David Deutsch, se viene dando entre un pujante sector de la comunidad científica un deseo ferviente por explorar nuevos campos teóricos que conduzcan a teorías cada vez más generales y que sean capaces de explicar mayores porciones de realidad.

La modernidad y la posmodernidad han dejado a Occidente huérfano de una Cosmovisión. La han sustituido por una fragmentación también de la cultura, en la que difícilmente hay realidades que puedan ser aceptadas más allá de la limitadísima porción de realidad en la que surgen. El Hombre actual intenta recuperarse a duras penas de tan dolorosa orfandad.

Deutsch, por ejemplo, intenta abordar una teoría general de la realidad, que sea capaz de explicar la totalidad de los objetos de

estudio que componen el conocimiento humano. Tal pretensión puede sonar anacrónica, en un tiempo en el que la totalidad del saber avanza a velocidades cada vez mayores, diversificándose en áreas curriculares cada vez más específicas. Es cierto que se buscan respuestas a los problemas que plantea cada campo del conocimiento humano, en terrenos cada vez más acotados, más especializados, que se enmarcan en disciplinas mayores, pero a la vez, como señala Deutsch, lo que se consigue con esto (o lo que se intenta conseguir), no es más que llegar a leyes capaces de predecir situaciones futuras, futuros comportamientos de los diferentes entes de estudio, sean éstos átomos o seres humanos.

El sentido que una Teoría General sobre la Realidad tiene para Deutsch, no es otro que el de conseguir **explicar** esa realidad, algo mucho más profundo, pero a la vez más accesible que **predecirla**. Pensemos por ejemplo, siguiendo a Deutsch, que en la baja edad media un solo hombre podía haber sido capaz de acumular la totalidad del conocimiento de su época en todas las disciplinas y ramas del saber⁹. A medida que la humanidad ha ido incorporando nuevos conocimientos, estos necesariamente han ido alcanzando una mayor especialización, de forma que hoy nadie sería capaz de poseer la totalidad del conocimiento existente en todos los ámbitos conocidos. Pero Deutsch no cree que esta circunstancia sea incompatible con el hecho de encontrar una teoría capaz de explicar esa realidad en su totalidad. Explicación no equivale a predicción.

Las grandes teorías marco nos ofrecen referentes amplios para conocer la realidad e iluminan, evidentemente, el camino que nos conduce a teorías menores a partir de las cuales pueden surgir leyes que, ya sí, predican la realidad en sus aspectos más concretos.

⁹ El profesor Rodríguez Delgado solía utilizar una comparación bastante eficaz para expresar esta expansión del conocimiento, al señalar que éste es un gran globo que se va inflando. Según se infla ese globo, aumentan los puntos de contacto con lo desconocido, que sería el espacio exterior a la superficie del globo.

Los avances en la informática y sobre todo su implantación masiva que la ha hecho asequible a una amplia mayoría de sujetos, ha desvirtuado en nuestra opinión ese sentido de búsqueda de las realidades más concretas en perjuicio de las más generales. Se habla de sistemas expertos, de redes neuronales, etc... que convierten cada vez más a la máquina en un oráculo capaz de operar con todas las variables que podamos detectar y con ellas, darnos una predicción para un caso concreto que deseemos conocer. Sin embargo, ningún ordenador resuelve los aspectos más heurísticos de la ciencia, en los que el investigador define esas situaciones concretas que luego decide experimentar virtualmente a través de la combinatoria de la máquina. Esta nueva corriente epistemológica, de muy reciente aparición pero de muy antigua tradición, aboga por una superación de la tradicional dialéctica entre reduccionismo (atomismo) y holismo (e instrumentalismo) centrándose en lo que Deutsch denomina "fenómenos emergentes".

Fenómenos emergentes son las ideas, el liderazgo, la guerra, la tradición... su explicación demanda teorías de rango extremadamente alto con respecto a las teorías que necesitaríamos para la explicación de hechos o fenómenos mucho más concretos, como la oxidación de los metales o el movimiento de los astros (Deutsch, 1999).

Los hechos constituyen, como sabemos, la materia prima de cualquier teoría. En nuestro caso, el hecho principal que pretendemos medir aparece dentro de una realidad concreta que es el propio texto audiovisual. Realidad por otro lado invariable, tal vez no a un nivel atómico pues las diferentes realidades de la imagen (ecránica, lenticular, final, cualquier otra que deseemos contemplar...), convierten cada proyección, cada emisión o cada visionado, en algo irrepetible. Pero admitimos como invariable lo que queda registrado en nuestra cinta de vídeo, porque los aspectos principales que nos interesan (personajes, acciones, palabras...) no sufren variaciones significativas de unos visionados a otros.

Y el nivel de explicación al que aspiramos, tampoco va a ser el de la causa última que dio origen a los textos investigados. Procediendo de un modo más inductivo que deductivo, queremos extraer configuraciones estables y precisas de la realidad, de esa realidad que estamos investigando y que es la ficción televisiva, concretamente las series. Las medidas de esa imagen, nos van a permitir el uso de términos primitivos que caen fuera de la propia teoría y que no es función de la misma definirlos. El tiempo, el espacio y algunos otros elementos de la imagen presentan una oportunidad cierta en el manejo de estos términos primitivos, cuya operacionalidad es relativamente sencilla. Pero inevitablemente, cuando intentamos explicar fenómenos de naturaleza mucho menos precisa, como los movimientos estéticos, estilos comunicacionales, etc... debemos recurrir a **constructos** o categorizaciones de una serie de hechos bajo un mismo símbolo (Delclaux Oraá, I; en Morales Domínguez y otros, 1988, 33).

Uno de estos constructos que pretendemos aportar es el de las **densidades de información** dentro del texto. No se trata de un concepto enteramente nuevo pues, como veremos, autores de muy distinta procedencia, como Teodorov, Bremond, Ricoeur, Barthes, Bettetini, Genette y otros muchos, insinúan o explican claramente su existencia.

Toda teoría aspira a la sistematización e incremento del conocimiento, a la explicación de los hechos, a reforzar la contrastabilidad de las hipótesis, a orientar la investigación y a ofrecernos un mapa de un sector de la realidad que nos haga más comprensible su funcionamiento (Bunge, 1969).

En ese sentido, la Teoría Narrativa, en tanto que teoría de los textos narrativos (narratología), intenta abarcar un conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre el segmento de la realidad que constituye su campo de actuación (en este caso, una vez más, los textos narrativos) y al hacerlo, procede, como es lógico, a partir del propio texto construido (Bal, M; 1995).

Nuestro análisis se va a centrar en un tipo de textos muy concreto: el texto televisivo ficcional, seriado, de producción nacional, que se estrena en nuestro país en el periodo 1999-2000 y que se emite en las cadenas de ámbito nacional.

Al haber delimitado de forma tan precisa y estricta, tanto el espacio, como la temporalidad del corpus, puede dar la impresión de que se trata de una investigación aplicada. No sería del todo exacta esta consideración. Pretendemos, es cierto, verificar algunas analogías estructurales entre los diferentes textos, e incluso esperamos que sea posible también, inferir relaciones entre dichas estructuras y el nivel de éxito o aceptación obtenidos por los diferentes discursos. Con ello deseamos indagar en las fórmulas de construcción del relato y al hacerlo, nuestro objetivo se desdobra en dos ámbitos distintos y casi enfrentados: por un lado intentamos llegar a conclusiones sólo válidas para el espacio y el tiempo referidos, pero en la certeza de que no hay evoluciones excesivamente bruscas en el devenir de las tendencias (siendo en esto la televisión un medio conservador como pocos); por otro, aspiramos también a una cierta contribución teórica, al tratar de encontrar constantes cuya formulación puede ser aceptablemente próxima a la de casos similares (y no tan similares).

1.4. El Ritmo Dramático en una Teoría General del Guión

El hallazgo de elementos comunes y el estudio de cómo estos interactúan en el interior del texto, puede ampliar los conocimientos existentes dentro de lo que vagamente podríamos llamar Teoría del Guión. A este respecto, es preciso aludir a la profunda divergencia que hemos encontrado entre aquella bibliografía fundamentalmente dirigida a la formación de futuros narradores (de substancia eminentemente práctica) y aquella otra, plenamente narratológica, que intenta una aproximación menos aplicada y cuyas conclusiones por ser más generales, son también más amplias, abarcando áreas de conocimiento

mayores que rebasan el mero ámbito del guión, pero que de uno u otro modo lo comprenden y engloban.

Nuestra postura trata de conciliar ambos caminos en un esfuerzo de síntesis. Los libros sobre la elaboración del guión que nos han servido de base teórica y que constituyen el más reconocido exponente en la materia según guionistas y profesionales relacionados, ocupan por decirlo así, el **plano táctico** del relato audiovisual. En estos textos, se citan fórmulas "del hacer" basadas en la tradición (en el argumento de autoridad a veces) o en la experiencia directa de quienes los escriben. Los tratados de narrativa (más teóricos) nos ofrecen soluciones menos concretas, pero de más amplia aplicación y, en ocasiones, ni siquiera esto, sino sólo descripciones de elementos y rasgos de interacción entre ellos. Si hemos dicho que los primeros constituyen la "táctica" del relato, estos últimos vienen a ser los conformadores de **la gran estrategia** del discurso narrativo.

No queremos hacer prevalecer unos sobre otros. Todos hacen su aportación y ésta es más o menos interesante en función de la calidad de los autores, mucho antes que por la corriente a la cual podamos adscribirlos.

Así, tenemos de una parte la Teoría Narrativa dentro de la cual encontramos una estimulante herramienta en los modelos de análisis y por otro, un conjunto de normativas (casi preceptos), que tal vez no llegue a generar por sí solo una auténtica "Teoría" por su excesiva servidumbre a la praxis.

Entre los modelos propuestos por la Teoría Narrativa, nos interesan particularmente:

- A) El **modelo gramatical** que inspirado en la descripción y estructura de las lenguas intenta aplicar semejantes procedimientos en la investigación del relato. Barthes, Todorov, Greimas, Larivaille... han basado buena parte de

sus investigaciones en la homología entre frase y enunciado narrativo.

- B) El **modelo actancial** cuya paternidad cabe imputar a Greimas y más remotamente a Tesnière y que, en esencia, parte de las relaciones entre sujeto y objeto desde un elemento clave que relaciona ambos y que es el verbo, significante de la acción.

Ambos modelos aluden parcialmente a dos de las principales preocupaciones recogidas desde Aristóteles hasta los más actuales tratadistas en el ámbito de la práctica: la **acción** y el **personaje**.

Entendemos que no faltan en la actualidad estudios que convienen en analizar las posibles implicaciones del texto en el nivel del significado y aceptamos que la semiótica se ha convertido en un valioso instrumento a la hora de precisar interpretaciones. Pero así mismo creemos que no abundan tanto los estudios referidos a la estructura narrativa del texto televisivo y que son prácticamente inexistentes los que centran su objeto formal en el ritmo, una categoría aparentemente parcial y poco explicativa.

Un argumento más en favor de esta investigación creemos encontrarlo en la persistencia con la que diferentes sectores relacionados con la producción y explotación de textos televisivos se refieren a este concepto, en ocasiones -creemos- sin un conocimiento a no ser intuitivo sobre la materia. Productores, críticos, publicitarios... achacan con excesiva frecuencia al ritmo (más bien a la "ausencia" de éste¹⁰), el fracaso o el éxito de los programas.

Lo cierto es que los profesionales que diseñan los contenidos de las series de ficción acaban comprendiendo, más tarde o más temprano, que para que los textos por ellos elaborados resulten atractivos a las diferentes instancias evaluadoras (actores, directores,

¹⁰ Dejamos deliberadamente a un lado si tal "ausencia" es o no posible, o si se trata más bien de un problema de "no reconocimiento" de determinados ritmos.

productores, ejecutivos...) deben conseguir captar toda la atención del lector-valorador, como representante vicario de los gustos de la audiencia. Y enseguida se aprende que la mejor manera de prevenir desviaciones del trazado que marcan estas entidades, consiste una vez más en encontrar una cierta heterogeneidad de situaciones y conflictos, una adecuada articulación de segmentos de duración precisa que se agoten antes de provocar fatiga y que duren lo necesario para justificar su existencia... Una vez más, ritmo.

"El arte (en el sentido romántico del término) es asunto de enunciados de detalle, en tanto que la imaginación es dominio del código..." (Barthes, 1980; 42). Si aceptamos que una buena parte del efecto total de un texto sobre el receptor (sea éste la audiencia o quien debe valorar un guión para su aprobación) depende tanto de su lectura horizontal (sucesión de hechos, situaciones, etc... que pasan linealmente de uno/a a otro/a), como de su lectura vertical (integración y consecuencia globalizadora del receptor), colegiremos que la valoración final de un texto depende en gran medida de la isotopía lograda, (Greimas) en tanto que fuerza cohesiva de los microsegmentos, así como de la propia naturaleza de éstos.

Los elementos de duración relacionados con el contenido y que aquí pretendemos investigar, se encuentran entre los más controvertidos. Si hiciésemos una encuesta (sondeo que hemos efectuado de manera oficiosa y no sistemática), entre los diferentes coordinadores de guiones de las distintas series, comprobaríamos que uno de los principales temores a la recepción de un guión terminado se encuentra precisamente en esas duraciones.

Los editores saben que un guión con pocas situaciones aunque sean buenas, les dará más trabajo que otro en el que la segmentación facilite la eliminación de aquellas partes menos afortunadas. Pero si existen elementos conexionadores mediante catálisis complejas en las que eliminar un fragmento significa desestabilizar la totalidad del texto o una amplia parte del mismo, la cosa se complica.

En cine, los *script-doctors* (especie de “consultores”) se han profesionalizado en realizar dichas modificaciones, y en ocasiones, logran introducir cambios incluso estructurales aprovechando una gran parte de lo que ya está escrito. A veces, son capaces de cambiar el sentido total de una obra con alteraciones mínimas de las microsecuencias. Ya hemos dicho y repetiremos más adelante, que el ritmo guarda una relación muy estrecha con el concepto de proporción, aún cuando la naturaleza de ambos conceptos es diferente (el ritmo es un elemento dinámico, en tanto que la proporción es un elemento escalar; Villafañe & Mínguez, 1996). A tal respecto hay que decir también que este trabajo, aún sin quererlo, sirve de reflexión cuando menos tangencialmente, a quienes desde puestos de responsabilidad analizan diariamente el ritmo en los contenidos de ficción.

Incluso, añadiríamos, a quienes lo hacen sin saberlo, es decir, sin plena consciencia de que sus opiniones e informes remiten al ritmo como substancia última de sus conclusiones. En cualquier caso, queremos advertir que no es nuestro propósito descubrir en qué medida el ritmo viene impuesto por los gustos o apreciaciones de estos sujetos, ni en qué medida se debe a la verdadera respuesta del público como motor del feed-back entre audiencias y cadenas.

Una realización o una puesta en escena con defecto de ritmo, sabemos o intuimos que puede ser la causa de que el espectador cambie de canal. Es un ritmo cuyos efectos son objetivamente más distinguibles que cuando hablamos del **ritmo dramático**, para referimos fundamentalmente a los sucesos del relato que quedan expresados en el guión. O de ritmo de la interpretación que tanta relación suele tener con las didascalias del guión.

El guión nunca llega a convertirse en programa si antes no recibe el *placet* de las instancias decisorias a las que nos hemos referido. Instancias de muy difícil identificación a veces, pero que guardan un claro vínculo con eso que se ha dado en llamar los *supranarradores*. Cada cadena tiene su propia línea ideológica en los contenidos, pero también en las formas de expresión. Y un equipo de profesionales que

acaba convirtiéndose en factótum de proyectos y decisiones, pensando como una única mente. Aunque pudiera suponerse que el fenómeno rítmico actúa de forma previa o posterior, pero desligado del hecho ideológico, sobran indicios para pensar que no es del todo así.

Es posible que en el transcurso de nuestras observaciones, se descubran estilemas rítmicos que seguramente tendrían más que ver con la productora que con la emisora que hace llegar el producto a los espectadores. Tanto si es así como si no, resulta difícil admitir que el ritmo dramático esté orientado por el gusto de los espectadores como parece ser que lo está el ritmo narrativo de la realización (o el casting o cualquier otro elemento visual externo).

Estaríamos así ocupándonos de una cuestión poco analizada, pero de capital importancia a la hora de intentar una aproximación al fenómeno de la ficción televisiva que se hace en nuestro país, y a la hora de indagar posibles explicaciones a las tendencias actuales en la elaboración de las tramas.

Que se ha conseguido una mayor persuasión con los paradigmas narrativos actuales, es un hecho que queda demostrado por sí solo, por cuanto son demasiados los indicios que apuntan en esa dirección (las series se ven ahora más que antes, el fenómeno es sometido a análisis desde los propios medios de comunicación, algunos formatos pensados aquí interesan como tales en los mercados internacionales, etc...). Y sin duda, la totalidad de los elementos retóricos que interactúan en todo ese complejo entramado de relaciones profundas que es el texto, supone un espacio interesante para el desarrollo de cualquier investigación. Pero si nosotros hemos optado por investigar un elemento como el ritmo, más vinculado a la estructura que a la forma, ello se debe en parte a nuestra convicción *a priori* de la influencia de éste en las respuestas atencionales y lectoras de los espectadores. Aunque el nuestro no es en modo alguno un estudio psicológico de las audiencias, bien podría tenerse por una primera indagación de las características del texto y su influencia pragmática (en la relación con el público).

Vamos a centrar nuestro esfuerzo en la búsqueda de frecuencias de aparición, en elementos que por sí solos nada explicarían, pero que relacionados con otros elementos de naturaleza semejante configuran en nuestra opinión estructuras complejas y a menudo repetitivas muy semejantes entre sí, aunque la forma más externa del contenido las haga parecer diferentes.

1.5. Posibles aplicaciones del análisis del ritmo en la información del guión

Cabe pensar en diversas líneas de investigación a partir de ésta en la que nos movemos. Un mayor conocimiento de las estrategias discursivas en las formas de dosificar la información dramática, contribuiría también sin duda, a un mejor conocimiento de las reglas narrativas del texto en el plano del contenido. Pero no sólo encontramos un terreno fértil en el campo de los estudios teóricos sino también en posibles estudios empíricos, sin descartar aplicaciones directas en el campo de la retórica audiovisual, la teoría del guión, la epistemología, etc...

No creemos necesario extendernos sobre las ventajas de un “enfoque pluridisciplinar”, *denominación de origen* tan traída como llevada, muy en consonancia desde luego con los actuales tiempos, pero que en casos como éste que nos ocupa, se da por sentado. Sí consideramos interesante no renunciar a una exposición más pormenorizada de las posibles aplicaciones directas que un estudio sobre el ritmo dramático en la ficción televisiva, podría tener en algunos ámbitos concretos y que nos permitimos reducir a tres grandes grupos: por un lado, la didáctica del guión; por otro, la técnica de la escritura y, finalmente, el ámbito epistemológico y experimental.

1.5.1. El Ritmo Dramático en la Didáctica del guión

Emparentada con la didáctica de la lengua y la literatura, cabe hablar de una didáctica específica del guión para referirnos al conjunto de conocimientos teórico-prácticos utilizados comúnmente en la enseñanza de las técnicas y procedimientos habituales en la elaboración de guiones. Esta definición preliminar y sólo orientativa, nos obliga a aceptar la existencia de unas fórmulas de trabajo más o menos establecidas, susceptibles de ser aprendidas y por tanto también enseñadas, y capaces de lograr en el individuo la adquisición de unas rutinas destinadas a mejorar su rendimiento.

Desde luego se trata de una didáctica poco construída aún por la propia especificidad del área de conocimiento al que se refiere. Apenas existe literatura pedagógica como tal en este ámbito, y los conocimientos que se tienen sobre la mejor manera de enseñar proceden fundamentalmente de las inestimables aportaciones de quienes se dedican a ello y publican sus experiencias (García Márquez, Hunter, Walter, etc...) y por otro, de la práctica observada en talleres de escritura más generalistas y conocidos por el público, como son los que centran su actividad en la enseñanza de la escritura narrativa, la escritura poética y las técnicas de creatividad, donde es abundante la literatura de género didáctico por el interés que estas enseñanzas han suscitado en los últimos años.

A tal respecto, nuestro trabajo pretende aportar metodología propia, utilizando de algún modo lo existente como punto de partida en el aprendizaje para la orientación de individuos en proceso de formación. Las técnicas de análisis utilizadas no son en sí mismas ni novedosas, ni diferentes a las utilizadas en otros estudios similares, pero las conclusiones a las que tratamos de llegar, las hipótesis que intentaremos demostrar y que apenas hemos anticipado, sí conducen necesariamente a un cambio por pequeño que sea en la forma de contemplar la realidad del texto.

Dicho cambio parte de la premisa de que una estructura puede ser copiada, calcada, modificada o puesta a prueba. Una corriente importante de la didáctica literaria parte de la imitación de modelos establecidos, de manera semejante a como sucede en la enseñanza de ciertas artes plásticas como el dibujo o la escultura. Esto que es un método válido de enseñar a hacer, es de igual modo (para bien o para mal) una fórmula de trabajo cada vez más frecuente entre los gabinetes creativos.

Nuestra contribución quiere llegar tan solo a la identificación de tales modelos, si se quiere como aportación a una taxonomía, pero sobre todo como orientación en el “saber hacer” de la *historia*. Así mismo, contribuir a una reflexión sobre lo que se hace y sobre lo que se podría (¿o se debería?) hacer, contemplando la relación enunciador-enunciario como un hecho progresivo y continuo, cuyas modificaciones son de suyo lentas, pero transitivas.

En tal sentido creemos que el concepto **ritmo dramático** debe ocupar una parte importante en el desarrollo de los conocimientos que mejor pueden servir para explicar la realidad de un texto.

1.5.2. El Ritmo Dramático y la técnica de la escritura

En profunda relación con el apartado anterior, reconocemos la existencia, pero sobre todo la necesidad y la importancia de lo que se ha dado en llamar genéricamente investigación y desarrollo (I+D) en el ámbito empresarial del sector, al que no le viene mal una toma de conciencia realista sobre lo que se está produciendo en el ámbito del ficcional televisivo. Trabajos que diseccionen la realidad del texto fomentando la explotación más rentable de las fórmulas actuales, la indagación respecto a otras más novedosas y contribuyendo así al posible descubrimiento de nuevas formas en el plano del contenido, que consoliden el crecimiento sostenido del audiovisual en nuestro país.

Naturalmente que nuestra aportación en ese sentido ha de ser por fuerza, modesta, pues modestos son los medios con los que nos movemos. De hecho, para que un estudio de estas características abriera horizontes de futuro decididamente amplios, requeriría necesariamente de un despliegue que no está ni mucho menos a nuestro alcance. Pero en la seguridad de que *muchos pocos hacen un mucho*, la presente investigación pretende hacer una aportación comprometida en la línea de mejorar la técnica de la escritura para lograr desde la creación del guión, mayor cercanía entre el texto y el público.

Ceñirnos al esquema tradicional de comunicación *mass-media* basado en las audiencias, según el cual los gustos del público y el valor provativo del audímetro, serían el único timón en los cambios de dirección de las tendencias, entendemos que equivaldría a quedarnos con un reflejo frío y muy pobre de la realidad. Hay más que eso. Existen, suponemos, intuiciones en forma de propuestas individuales o colectivas, capaces de resonar en el ámbito perceptivo de la masa social (no como tejido, sino como masa), hasta el punto de lograr su complacencia y en algunos casos su movilización. Un estudio sobre el ritmo, sobre la dosificación de la información, parece a priori poco relacionado con estas cuestiones, sin embargo pensemos que toda forma, parte de una estructura y que el ritmo (cualquier ritmo) deviene en estructura cuando sobre él se cimenta aunque sea parcialmente, el inmenso edificio de las significaciones y las formas. Analizar en qué medida el texto es reflejo de la sociedad en la que se contextualiza o cómo desde el texto se puede configurar ésta, también queda lejos de nuestras prioridades. La detección de constantes en el discurso predominante, aunque sean referidas a algo tan parcial y concreto como el ritmo, puede abrir innumerables líneas de actuación, así como numerosos frentes de mejora.

Sabemos que muchos de los elementos formales de las series de éxito han sido minuciosamente adaptados a partir de referentes

externos, sobre todo norteamericanos¹¹. Mucho menor es la constancia que tenemos respecto a elementos estructurales como el que constituye el objeto de nuestro estudio. En el I+D se ha copiado el ritmo de realización unas veces con más y otras con menos fortuna, pero apenas se ha avanzado sino de un modo intuitivo y, en nuestra opinión hasta torpe, en lo que se refiere a la forma de modular la información ficcional narrativa en las secuencias del texto y más generalmente, en la forma de hilvanar esas secuencias dentro del guión, su sintaxis.

La cuestión siempre a debate, de si han variado las técnicas o de si por el contrario éstas se mantienen inalterables o con escasos cambios, sólo podríamos responderla manejando encuestas entre los profesionales de todas las generaciones. Sin duda aparecerían datos tales como que actualmente se preferencia el trabajo en equipo, frente al trabajo autoral de hace años. Pero eso ni es una realidad que señale importantes novedades, ni se puede aceptar más que con matices. Cada serie es un mundo ficcional diferente. Dentro de ese mundo, el trabajo de escritura es fundamentalmente solitario, lo que no quiere decir que algunos guionistas no hayan probado con éxito la escritura a dúo e incluso a trío¹². Esto, que rara vez se da, sigue siendo caro y acaba con demasiada frecuencia en un resultado de calidad relativa. En la otra versión del trabajo en equipo, se forman grupos de discusión, eso sí, en los que se adoptan acuerdos que cada uno desarrolla individualmente y se hacen puestas en común para equiparar los trabajos de todos los componentes del equipo, darles una unidad y volver a sugerir mejoras. Se utilizan las nuevas tecnologías de la comunicación como Internet, para garantizar intercambios rápidos de información, lo que permite “testar” el tono del compañero, evitando así diferencias excesivas en el tratamiento de los personajes, los giros empleados, las situaciones, etc...

¹¹ En algunos casos (sólo unos pocos, desde luego) resulta curioso comprobar que la copia alcanza mayor aceptación que el referente.

¹² Cuando un guión es firmado por más de un guionista, rara vez se trata de un trabajo realizado a la vez por dos o más personas; lo habitual es que cada uno realice su parte por separado y que se efectúe una criba final de los elementos que no encajan.

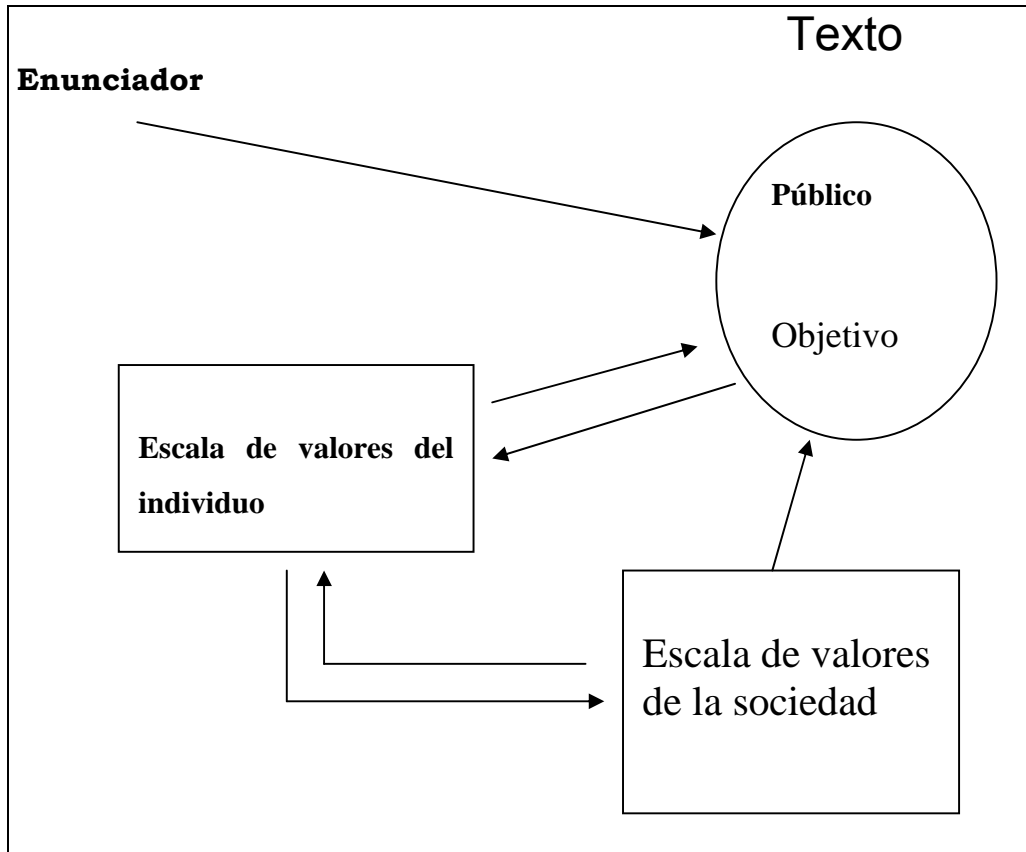
Por tanto, una de nuestras preocupaciones también va dirigida al estudio de posibles formas de búsqueda no sólo de los contenidos sino más concretamente de la manera de trabajarlos y obtenerlos.

1.5.3. El Ritmo: epistemología y experimentalidad

Por último, sin pretender llevar a cabo un estudio epistemológico que resuelva las cuestiones de principio en el ámbito de la metodología para la investigación en las Ciencias de la Información, sí hay que decir que se viene notando en el transcurso de los últimos años, un cierto anquilosamiento en la aplicación de metodologías que superen la mera encuesta y que traten de operar de un modo semejante a como lo hacen las ciencias experimentales, sin dejarle al sujeto experimental apenas margen para la subjetividad. Es cierto que en Comunicación Audiovisual, se suele usar el laboratorio con más frecuencia que en otros ámbitos de las Ciencias de la Información. Pero predomina esta forma de investigación en los trabajos aplicados.

Es cierto también, que hay muchas dificultades a la hora de conseguir un planteamiento serio, riguroso, formalmente válido, que garantice la bondad de las pruebas efectuadas. Pero la dificultad, no creemos que deba ser en modo alguno sinónimo de “imposibilidad”. Se puede someter a los sujetos a pruebas que midan algo más que su nivel de atención y a experimentos que traten de explicar algo más que la conducta de los espectadores frente al televisor o sus gustos. Pero para llegar a ese punto, se necesitan trabajos que estudien y expliquen aspectos formales y estructurales precisos. El nuestro sería uno más de ellos. Uno basado en el ritmo dramático, en la frecuencia de aparición de los segmentos de información esencial en el propio texto.

También creemos que la mayor potencialidad de nuestra tesis se dirige en una doble línea sugerida en el siguiente gráfico:



Esquema 1.1

La interacción de los sujetos en sus comentarios frente al texto, ejerce cambios plenos en la receptividad de los mensajes¹³. Aceptando así mismo la incuestionable interacción entre los gustos del público y la configuración del propio mensaje, nos encontramos con que el texto nace para crear una impronta en el espectador al cual en principio sólo quiere seducir, pero con la secreta aspiración de generar en él una dependencia. Pues bien, queremos demostrar que una parte de esa seducción se logra no sólo por el contenido, sino también por una sintonización entre la cantidad (Q) de sucesos y existentes (pero sobre todo sucesos), que el enunciador es capaz de lanzar y la cantidad (Q₁), que el enunciatario es capaz de asimilar. Nuestro modelo sugiere que el éxito del proceso no estriba tanto en el tamaño de las cantidades, como en las distancias entre éstas.

El despliegue informativo de cualquier secuencia, pasa por la articulación de bloques de información esencial, junto a otros de información secundaria o complementaria. No es momento ahora de entrar a fondo respecto a las diferencias y posibilidades de ambos tipos de información, sólo adelantaremos que desde nuestra perspectiva toda la arquitectura ficcional reside en los nudos, entendiendo por tales aquellos nexos que:

- A) Generan progresión en el avance de una trama.
- B) Garantizan la subordinación en la cadena de sintagmas.
- C) Provocan o favorecen algún tipo de cambio en el/los personajes.

De todo ello, daremos cuenta más ampliamente en las siguientes páginas.

¹³ Ver los capítulos sobre la radio en Gutierrez Espada (vol. III)

Resumen

La globalización de los discursos audiovisuales de carácter ficcional, invita a un mayor conocimiento de sus estructuras profundas.

De entre todas ellas, el ritmo dramático es el elemento estructural que se refiere a la fluidez con las que son expuestos los sucesos de la historia.

Su estudio, para ser realizado en términos cualitativos, requiere una designación muy precisa en cuanto a las unidades de análisis. La secuencia dramática televisiva o bloque, nos servirá para comprobar el tamaño y presencia de otras unidades menores, los núcleos, responsables de la “velocidad” con que discurre la historia.

La definición y análisis de los núcleos abre nuevas vías de investigación de naturaleza experimental, cuyos resultados podrían revitalizar una Teoría General del Guión, que vaya mucho más allá de ser una mera poética, con aplicaciones inmediatas en el terreno pedagógico de la disciplina, así como también en el plano técnico.

Un mayor conocimiento a propósito del Ritmo Dramático puede generar fórmulas nuevas de construcción del discurso, a la vez que abrir nuevas vías de investigación respecto al modo en el que los espectadores consumen los textos audiovisuales.

II Metodología

Un estudio sobre el ritmo informativo en los guiones de ficción¹⁴, debería situarse entre los niveles 2 y 3 de Lasswell, es decir, en el contexto de todas aquellas investigaciones que intentan centrar su objeto en el “**qué**” (análisis de contenido y análisis de los medios). Ante esto, un hecho objetivo, el texto. Y un hecho subjetivo, el observador.

2.1. Objetivos

Esta investigación pretende:

- 1) Analizar el contenido de las series de ficción españolas del periodo 1999-2000 delimitando las claves argumentales que permiten clasificar su temática y comprobando el grado de repetición,

¹⁴ Entendiendo por **ritmo informativo** el tamaño, la frecuencia de aparición y/o la función o modalidad de los segmentos de información, tal y como acabamos de establecer en el capítulo anterior.

similaridad y diferencia de los argumentos en función de la presencia/ausencia de sus componentes constitutivos (rítmicos) esenciales.

- 2) Descomponer los argumentos en partes, delimitando unidades de contenido mínimas que permitan una medida objetiva del espacio textual y a partir de la misma encontrar un coeficiente que relacione el tamaño de esa unidad a la que denominaremos núcleo y con una unidad mayor, la secuencia, definida por el cambio de espacio y un ritmo visual primario anterior a la fragmentación de ese espacio por el cambio de plano. Así mismo definir la función de cada núcleo por su vinculación al argumento o trama y establecer el grado de repetición de cada una de dichas funciones.
- 3) Una vez establecidos ambos niveles de análisis, el de la trama y el de los núcleos, definir categorías clasificatorias que permitan diferenciar modos de escritura distintos para cada categoría en función del tamaño y posición de las informaciones más relevantes dentro del texto.
- 4) Relacionar los elementos dimensionales con el Tiempo, tratando de explicar las características rítmicas que en función del contenido ofrecen las actuales series televisivas.

El objetivo último por tanto es plantear la necesidad de un tipo de escritura específico para televisión y que varía según la clase de contenido que intentamos ofrecer.

2.2. Hipótesis

Nuestra hipótesis de partida sería:

Existen elementos estructurales comunes en los discursos ficcionales televisivos que

alcanzan la aceptación del público; la inexistencia de ciertos elementos estructurales en algunos discursos ficcionales televisivos, podría explicar, en parte, el escaso interés del público respecto a dichos textos.

Esta hipótesis se concreta en:

1. Las series estudiadas comparten en su mayoría configuraciones rítmicas semejantes (en lo que respecta al contenido), basadas en parecidos coeficientes de duración de sus núcleos o segmentos de información esencial.

2. A pesar de poseer unas configuraciones rítmicas similares, se dan diferencias que tienen que ver con el género (temática) y/o el formato (estructura, periodicidad...).

2.1. Pueden existir coeficientes óptimos en función del género o del formato, los cuales marcan preferencias claras en lo que respecta a la audiencia.

2.1.1 En la sítcom el porcentaje de secuencias unitarias (con un único contenido, digamos por el momento) tiende a ser menor que en los otros formatos; en el dramedia, tienden a predominar las secuencias múltiples unitrama (varios contenidos de una misma trama), siendo este predominio absoluto en las series diarias.

2.1.2. La posición (distribución) de los núcleos también tiende a variar dependiendo del género y/o del formato.

2.2. Las secuencias en las que se invierte más tiempo para desarrollar información esencial se corresponden con las de mayor importancia en la historia, de un modo si no equivalente, al menos parecido, a como el peso visual incide en la lectura final de la imagen.

3. Se dan “estilemas rítmicos” relacionados con la retórica de los supranarradores.

4. El espacio incide en el ritmo dramático; existe una relación entre las características del contenido y el tipo de espacio que nos muestra la imagen. Existe una relación entre el argumento y el tipo de discurso (formato). Por tanto existe una relación entre la frecuencia de aparición de ciertos espacios y el tipo de discurso (formato).

4.1 Existe una relación entre el formato y la frecuencia en el uso del espacio interior o exterior.

4.2. Los argumentos utilizados más habitualmente forman parte de un repertorio escaso y reducido; algunos de estos argumentos son más probables en unos formatos y/o series que en otro/s.

5. El ficcional televisivo, al modo del relato periodístico¹⁵, tiende a la no conclusión. Los puntos de información esencial que marcan el **ritmo** tienden a no cerrar la historia, más bien son puertas que abren las futuras posibilidades en la evolución del argumento.

2.3. Criterios en la selección del corpus

Los criterios en la selección del corpus se han establecido teniendo en cuenta la pertinencia de los textos seleccionados según su adecuación al objeto de estudio. A este respecto, se han considerado algunos criterios restrictivos y de representatividad que pasamos a explicar a continuación.

2.3.1. Criterios restrictivos

Su **objetivo** es limitar la amplitud del corpus con vistas a lograr una investigación que sea asequible a las posibilidades del investigador. Estos criterios restrictivos se refieren a *tamaño* del corpus, *periodicidad* de las emisiones y *duración* del visionado total.

En cuanto al *tamaño del corpus* hemos establecido un número total de 30 textos, lo que nos permite un análisis bastante intensivo de los mismos sin perder por completo la influencia extensiva que tales textos pueden tener con respecto al universo del cual han sido

¹⁵ Tal y como vimos que ocurría en el caso estudiado por Gritti (← 94)

seleccionados, es decir, de algún modo su representatividad. El primer período de toma de datos ocupa dos meses enteros de emisión y nos permite extraer un total de 17 textos o programas; el segundo periodo nos aporta un total de 13, lo que supone, en ambos casos y de forma aproximada, una **décima parte** del total de los contenidos de ficción de producción nacional emitidos como “riguroso estreno” en las estaciones libres de cobertura estatal, en cada uno de los dos periodos establecidos.

Por lo que se refiere a la *periodicidad*, se tuvieron en cuenta las dos periodicidades de emisión más habituales en nuestro país, la periodicidad diaria y la semanal. En países como Francia y otros de su área de influencia, existen ficcionales emitidos con periodicidad mensual y en el Reino Unido, series como la legendaria *Coronation Street* (Granada TV), han sido emitidas con periodicidades para nosotros extrañas (2-3 capítulos a la semana).

La toma de datos se efectúa entre **noviembre de 1999** y **abril de 2000**, por ser las fechas más convenientes al inicio de la investigación (constituían el momento “presente” de la investigación), al margen de la posible lectura simbólica que pudiera atribuirse a ese periodo, que aunque no fue cambio de siglo y milenio en términos reales, se percibió como tal por una gran parte de la población, y lo que es más importante, por la casi totalidad de los medios de comunicación.

Hemos optado por concentrar las grabaciones en dos períodos concretos de dos meses cada uno, en lugar de grabar a discreción a lo largo de todo el semestre. Hay varias razones para esta decisión: En primer lugar nos interesaba detectar cualquier giro que pudiera producirse a lo largo de la temporada, en la línea de producción de las diferentes series, giro que –de producirse– podría afectar a la propia construcción de los guiones y que habría sido mucho más difícil de apreciar con una muestra más dispersa, al aumentar la probabilidad de que los capítulos analizados de una misma serie estuvieran demasiado próximos en su emisión.

Por otra parte, concentrar el esfuerzo de grabación en fechas más precisas nos permitía reducir el riesgo de que alguna de las emisiones determinadas por el proceso de aleatorización dejara de ser grabada por descuido o imposibilidad física del investigador, por simple distracción, pérdida de concentración o conflicto con otras tareas. Finalmente, al concentrar las muestras se pensó que también serían detectables cuestiones tales como la respuesta de las audiencias en programas que compiten directamente, posibles efectos en cambios de horario, etc...

Finalmente creímos que la *duración del visionado total* no debía exceder las 30 horas en total. Por encima de estas cifras, habríamos necesitado ampliar el tiempo total de la investigación muy por encima de los límites que nos habíamos fijado.

2.3.2. Criterios de representatividad

El corpus tenía en todo caso que ser fiel reflejo de lo que se estaba emitiendo a nivel nacional en lo que respecta a series de ficción de producción propia. Entonces, nos encontramos con una primera distinción: ¿series semanales o series diarias? Creímos que era posible y conveniente analizar ambas conjuntamente, si bien era lógico suponer que la selección de los textos no podía ser igual en ambos casos, pues existía el riesgo de que el azar nos diera un solo programa de una de las series diarias lo que significa una muestra extremadamente pobre. Para compensar este posible error, consideramos que debíamos sobreentender un tiempo común para todas las series y decidimos que **la semana** sería el más adecuado. Esto significaba, que debíamos grabar un ciclo completo de una semana de capítulos para las series diarias, en tanto nos conformábamos con un único episodio para las series semanales. La justificación matemática, apenas merece comentario: un capítulo de serie semanal en un trimestre supone 1/13 del total emitido para esa serie; cinco capítulos de una serie diaria

supone un 5/65 del total emitido para esa serie. Ambas proporciones son matemáticamente idénticas.

Otro criterio de representatividad se refiere a las series que debían ser analizadas. En ese aspecto hemos intentado movernos con las mínimas restricciones, intentando abarcar el mayor número posible de títulos. Pero también era importante que de cada título (al menos en la mayoría de los casos), hubiese más de un texto. Esto reducía la probabilidad de que las características estructurales o formales a tener en cuenta en dicho texto, no respondieran a un paradigma de serie y fuesen más un estilema de guionista o de director. Tampoco el nivel de éxito debía influirnos demasiado, pues era interesante analizar series de diversa aceptación ante la posibilidad de establecer algún tipo de relación entre su configuración rítmica y el *share* obtenido. Afortunadamente disponíamos de los datos minuto a minuto que nos proporcionaba el medidor de **Sofres**, única empresa en dar este servicio en el momento de realizarse la investigación¹⁶.

Quedaba finalmente por establecer el número de textos por serie y aquí se optó por introducir una categorización de las series en función de su periodicidad. Consideramos que para las series diarias bastaba con obtener una muestra de cinco capítulos en cada período, con tal de que los cinco correspondieran a la misma semana de programación. Entre las series semanales se obtuvo al menos un episodio de cada una de ellas y en bastantes casos dos.

¹⁶ Aunque ya hemos señalado que los **efectos** sobre la audiencia nunca constituyeron el objetivo principal de la investigación.

2.3.3. Proceso de selección

Tal y como hemos dicho, quedaron establecidos dos períodos de recogida de datos:

Primer período	Segundo período
1999 / 2000	2000
25 Noviembre / 25 Enero	25 Marzo / 25 Mayo

Se elaboró una ficha para cada uno de los programas de ficción de producción nacional que iba a ser emitido en esas fechas, como estreno¹⁷ a nivel nacional.

En cada ficha se hicieron constar los siguientes datos:

- Título de la serie
- Título del capítulo o número de serie
- Fecha prevista de emisión

El segundo dato no figuraba en muchas de las fichas y se completó sólo en las seleccionadas como mera confirmación. No era un dato importante durante la aleatorización. El tercer dato, en el caso de las series diarias indicaba una semana completa.

Se preparó un recipiente para cada serie. Se introdujeron las fichas de cada serie en su correspondiente urna. Se removieron y se escogieron 1 o 2 fichas según la categoría a la que pertenecía cada serie (1 para las series diarias, 2 para las de periodicidad semanal).

¹⁷ Habría que decir “estreno en abierto”, pues en algún caso los programas ya habían sido emitidos desde una plataforma digital para sus abonados.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Siguiendo este procedimiento obtuvimos el corpus que aparece detallado, junto a los resultados, en los cuadros y tabulaciones de datos y que a continuación reproducimos parcialmente, sin incluir más datos que los hasta ahora mencionados:

	EMISIÓN
<i>Antivicio</i>	25/04/00
<i>Policías</i>	04/04/00
<i>Policías</i>	11/01/00
<i>Raquel busca su sitio</i>	17/01/00
<i>7 vidas</i>	06/04/00
<i>Periodistas</i>	29/11/99
<i>Compañeros</i>	01/12/99
<i>Compañeros</i>	08/12/99
<i>Ala Dina</i>	18/01/00
<i>Ala Dina</i>	27/03/00
<i>Periodistas</i>	13/12/99
<i>Médico de familia</i>	30/11/99
<i>Médico de familia</i>	07/12/99
<i>Petra Delicado</i>	02/12/99
<i>El comisario</i>	10/01/00
<i>El comisario</i>	17/04/00
<i>Hospital Central</i>	30/04/00
<i>Hospital Central</i>	07/05/00
<i>Al salir de clase</i>	08/11/99
<i>Al salir de clase</i>	09/11/99
<i>Al salir de clase</i>	10/11/99
<i>Al salir de clase</i>	11/11/99
<i>Al salir de clase</i>	12/11/99
<i>Calle Nueva</i>	08/05/00
<i>Calle Nueva</i>	09/05/00
<i>Calle Nueva</i>	10/05/00
<i>Calle Nueva</i>	11/05/00
<i>Calle Nueva</i>	12/05/00
<i>24 horas</i>	12/01/00
<i>La casa de los líos</i>	30/03/00

Todos los comentarios referidos a las características del citado corpus se dan más adelante. Por el momento basta consignar, a modo de resumen, que con este proceso de aleatorización se ha querido conferir al azar el máximo peso posible sin que por ello se hayan dejado de tener en cuenta:

- A) Una cantidad significativa de series.
- B) Más de un capítulo / episodio en cada serie, para la mayor parte de los casos.

2.4. ¿por qué analizar textos completos y no guiones?

Tal vez muchos consideren que un estudio de estas características tan basado en la estructura de la narración, debería haberse hecho abiertamente desde los textos escritos, es decir, los guiones, antes que sobre el texto final (los programas).

No compartimos esta consideración, por varios motivos:

- A. Las diferencias entre el guión y el texto final son en televisión a menudo tan amplias como difíciles de controlar.
- B. No nos interesa analizar la estructura "*ab origine*" sino en su realización final que es la que el público realmente consume, por mucho que el primer fermento del texto sea el guión.
- C. Muy en relación con los dos anteriores, hemos tenido en cuenta que si el ritmo al que nos referimos es sobre todo

el ritmo entendido en sentido temporal (no espacial), dado que el tiempo de la estructura rara vez coincide con el de la interpretación (por lo que cada texto escrito podría tener implícitos infinitos ritmos de lectura y de realización), el único que podemos tomar como objetivo y estable en su temporalidad es aquel que ha quedado registrado en el texto final. Esa es a la vez la grandeza, aunque también la miseria de los textos audiovisuales.

- D. El texto final es (o quiere ser) la puesta en práctica del texto escrito en una de sus múltiples interpretaciones, concretamente aquella a la que según criterio del director, del productor a veces o de los *supranarradores*, debería haber aspirado el guión durante el momento de su escritura.

2.5. Finalidad de la investigación

Se trata de una investigación sujeta a una doble finalidad. Es una **investigación aplicada** porque queremos conocer mejor una parte concreta de la realidad para mejorarla. Hemos definido un período concreto de la televisión, un espacio geográfico, y nos proponemos abordar y desentrañar diversos elementos relacionados con nuestro objeto de estudio efectuando un análisis minucioso sobre esa realidad. En tal sentido nos proponemos operar aquí, de un modo analítico, parecido a como lo haría un mecánico que quisiera desarmar pieza por pieza las diferentes partes de una maquinaria compleja para comprender su funcionamiento.

Pero es también una **investigación básica** que pretende abrir nuevas vías de investigación. Estamos convencidos de que si logramos demostrar que el ritmo en la dosificación de la información (ritmo dramático) es un elemento clave en la respuesta de los espectadores, se podrán realizar en el futuro numerosos estudios experimentales en

los que se podrán probar diferentes configuraciones rítmicas midiendo el efecto de respuesta en el espectador.

2.6. Carácter

Elementos rítmicos que pueden ser estudiados en textos, hay muchos. Naturalmente no podemos analizarlos todos, así que vamos a quedarnos sólo con algunos de ellos, concretamente los que guardan una mayor relación con la información que se suministra al espectador, en términos cuantitativos y cualitativos.

Desde el punto de vista cualitativo, lo primero que debemos hacer es detectar los núcleos, determinar en qué momento comienza un núcleo y cuando termina. Una vez lo hayamos hecho, podremos medir:

1. Su frecuencia de aparición.
2. Su longitud

Tal vez habría que hablar también de intensidad, porque no todos los núcleos ofrecen una información cualitativamente equiparable. Sin embargo para determinar que un núcleo posee una densidad, una intensidad de información mayor que otro, deberíamos recurrir a criterios nuevamente subjetivos, así que por el momento vamos a apartarnos de dicha cuestión.

Si queremos saber la relación en términos de duración entre ese núcleo y la totalidad de la secuencia, podemos dividir la duración del núcleo entre la duración total de la secuencia. La unidad de medida más aconsejable aquí parece que sea el segundo, ya que un cuadro (*frame*) es una unidad demasiado pequeña y el minuto, una unidad excesiva.

De este modo obtenemos un **coeficiente**, que ha de ser necesariamente inferior a la unidad (el núcleo, la información esencial,

nunca puede rebasar la totalidad del espacio que ocupan las secuencias, sería absurdo). La información esencial de una secuencia nunca podrá superar el espacio físico de la secuencia, si bien abarcará proporciones variables.

Con este instrumento tan elemental podemos empezar a trabajar en algunas hipótesis. Por ejemplo, podemos considerar que, en la medida en la que ese coeficiente se aproxime a la unidad, la secuencia tendrá una mayor intensidad informativa, por cuanto el núcleo ocupará la mayor parte de la misma.

El análisis para la determinación de los núcleos exige siempre un conocimiento previo del texto que se está estudiando (de otro modo no podríamos saber si la información que se está dando es esencial o no con respecto a la totalidad del relato), así como un cierto entrenamiento en técnicas de observación. Para garantizar que las observaciones son correctas, debemos precisar de manera indiscutible, cuál es la unidad que estamos investigando. Hemos hecho una aproximación al insinuar que estamos **midiendo segundos de información esencial**. Pero, ¿en qué momento comienza y en qué momento termina esta información esencial?

Sucedirá con frecuencia que dicha información esencial aparezca dentro de una misma secuencia de forma intermitente y en estos casos podríamos considerar cada uno de los segmentos en los que aparece como un núcleo, y no un solo núcleo la totalidad de sus apariciones junto a los espacios en los que no se menciona. Con la idea de utilizar siempre el mismo criterio, decidimos de modo convencional, que el núcleo comienza con la primera sílaba de la frase en la que se muestra esa información esencial y se interrumpe en el momento en el que la información esencial de la que se está hablando, desaparece del texto.

Este posicionamiento parece acotar aún más nuestro estudio, pero es una percepción engañosa: en apariencia, no se trataría de hallar toda la información esencial, sino sólo aquella que está

verbalizada. No obstante hagamos una matización: aunque la carga semántica en televisión tiene mayor tendencia a recaer en las palabras que en el cine, excluir ciertas imágenes en las que se adivina fácilmente una intención muy relacionada con la palabra y no considerarlas como información esencial, nos llevaría necesariamente a conclusiones excesivamente parciales.

Cuando la información esencial aparece no en forma de palabras sino en forma de acciones o de existentes, entonces se mide el segmento de texto comprendido entre el primer y último fotograma en los que aparece la acción o el existente que contienen la información esencial.

Este coeficiente nos proporciona datos relevantes sobre el tamaño de la información esencial con respecto a la información no esencial dentro de la secuencia. Así, hemos obtenido de un modo objetivo un dato tan importante como conocer la magnitud exacta del núcleo con respecto a la secuencia. Si comparamos el tamaño de ese núcleo a través del coeficiente antes citado, esto puede permitirnos sacar varias conclusiones, como por ejemplo que ese núcleo es semejante a otros núcleos del mismo texto, que es radicalmente diferente, que la totalidad de los núcleos del texto posee una medida parecida o por el contrario que hay una mayor dispersión.

Para saber si nuestras hipótesis se cumplen o no, analizaremos todas y cada una de las secuencias de la totalidad de los textos del corpus propuesto, determinando la duración de cada núcleo y su coeficiente, para posteriormente comparar la totalidad de los coeficientes obtenidos. Podemos hallar la media de todos los coeficientes y obtener un coeficiente medio del texto. Esto nos permite comparar también los coeficientes medios de los diferentes textos. Podemos, utilizando los índices de dispersión, ver en qué medida ciertos textos se alejan de una tendencia general, cuya existencia deberemos demostrar previamente.

El coeficiente de duración de los núcleos podría tal vez, proporcionarnos alguna información adicional sobre la importancia de ese núcleo en la totalidad del texto. Cuando un guionista se enfrenta a una secuencia en la que sabe que tiene que dar una información de especial importancia dentro del texto, sabe también que debe ocupar la mayor parte de la secuencia con elementos informativos de ese nudo dramático. De la misma manera cuando está escribiendo una secuencia de transición, sabe que puede adornarla con otros datos colaterales, de mucho menor peso y relevancia, a veces pertenecientes a tramas secundarias, que dan información sobre los personajes, pero que actúan como información de segundo orden, ensuciando de algún modo los contenidos esenciales del texto.

Habría que ver si realmente las secuencias con un coeficiente más alto se corresponden con secuencias que tienen un mayor peso en la totalidad del texto. Analizaremos esta cuestión a lo largo de la investigación.

Pero al margen de intentar objetivizar los aspectos más cualitativos, es importante también considerar el elemento frecuencia como un hecho clave para la comprensión del ritmo. No solamente nos interesa saber cuál es la amplitud de los núcleos del texto, sino que queremos conocer también el número total de núcleos que se dan en él (posiblemente también, la media de núcleos que aparecen en cada secuencia) para comparar estas cantidades entre los diferentes textos.

Los núcleos actúan en la secuencia de un modo semejante a como los nudos de trama, puntos de giro o *plot-points*, actúan en la totalidad del texto. Syd Field ha trabajado ampliamente en el paradigma de los tres actos, comprobando que la mayor parte de los textos cinematográficos "clásicos" se ajustan a unas proporciones previas establecidas Field (1994, 13). Nosotros, sin embargo, mantenemos que el actual discurso de la ficción televisiva, al menos en nuestro país y para el periodo objeto de estudio, la tendencia general es la de **no cumplimiento** de este paradigma. Por el contrario consideramos que la articulación de los tres actos no se realiza del modo en el que explica Field.

Resumen

La investigación pretende descubrir elementos comunes en la forma de presentación de los contenidos, según el ritmo de aparición de las informaciones más relevantes para el desarrollo de la historia.

Acotado el periodo de observación entre el 25 de Noviembre de 1999 y el 25 de Mayo de 2000, se subdivide éste en otros dos periodos, para evitar la dispersión excesiva y buscando

que pudiera darse alguna coincidencia de fechas y horarios.

El primer periodo comprende los programas emitidos entre el 25 de Noviembre de 1999 y el 25 de Enero de 2000. El segundo, entre 25 de Marzo de 2000 y 25 de Mayo de 2000.

La selección de los textos se efectúa por un proceso de aleatorización utilizando un sistema de extracción de fichas.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

PARTE 2: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

III

Las fuentes: Evolución y estado actual

Lo primero que podríamos preguntarnos es hasta qué punto ha existido o existe una conciencia de que la duración de la información esencial del texto es una de las claves para mantener el interés del público. La Historia nos que el texto dramático ha evolucionado, entre otros aspectos, variando sus formas de segmentación.

De la proporción de sus distintas partes y de la estabilidad con que a menudo ha mostrado esa división, se desprende cierta idea de **ritmo dramático**, ritmo esencialmente referido al tamaño y dimensión de cada parte. El acto de la representación actualiza esa dimensión en verdadero ritmo, dependiendo del contenido, de la intensidad dramática de cada segmento y de cómo dicha intensidad demanda de los ejecutantes una velocidad distinta durante la representación.

El texto dramático escrito es el principal vestigio de esa idea de evolución, pero no el único. Junto a las obras, tal y como las escribieron sus autores (o tal y como han quedado transcritas con el discurrir de los siglos), encontramos la obra poética de quienes, desde fases muy

tempranas del arte escénico, se dedicaron al análisis y la teorización. De entre estos últimos, la *Poética* de Aristóteles destaca por su enorme impacto en la mayor parte de los autores y tendencias posteriores.

3.1.- El concepto de ritmo narrativo en aristóteles: orígenes y consecuencias

Vivimos tiempos de recuperación en lo que respecta a las teorías recogidas en *El Arte Poética* de Aristóteles. Como señala Cano "...lo que le gusta al público de hoy, como a los atenienses del siglo IV antes de Cristo, es que los personajes inviertan su suerte para bien..." (27) La coincidencia de ésta y otras normas de la "Poética" con los más actuales criterios de dramaturgia audiovisual, explica que en la mayor parte de los tratados sobre guión se siga señalando a Aristóteles como el punto de partida a la vez que referente obligado en cuanto a la preceptiva de la construcción dramática escénica.

La primera preocupación de naturaleza rítmica respecto al texto, surge a la hora de considerar sus partes y la proporción de éstas con respecto a la totalidad. No existe una "proporción áurea" del texto dramático por mucho que se quiera imaginar a partir de los textos mismos, una u otra tendencia hacia formas de segmentación concreta desde la aportación de cada autor. Sí se advierte esa tendencia, en cambio, y de modo mucho más claro, en las distintas fases que componen la Historia de las representaciones escénicas en Occidente. La pertinencia de este modelo en otras formas de representación escénica más lejanas (pensemos por ejemplo en el *kabuki*, el *No...*) es implantable sin atender a los matices diferenciadores en el seno de cada cultura.

Limitándonos a nuestro entorno, vamos a tratar de ver en este capítulo, como a lo largo de la Historia de Occidente, surge esa necesidad de segmentar el texto en bloques mayores de contenido, empleándose patrones normativos propios de cada época. Se trataría

de una primera articulación del “ritmo dramático” en las diferentes etapas históricas, partiendo desde las manifestaciones *proto-teatrales* y llegando hasta el audiovisual de hoy.

3.1.1. La “Poética” y el Teatro Clásico

Tal vez deberíamos remontarnos mucho más atrás en el tiempo para comprender en qué medida una importante parte de éxito en la captación de la atención de los públicos se debe a la capacidad del **enunciador** para generar situaciones nuevas. Oliva y Torres encuentran en los chamanes el precedente más antiguo del hecho teatral. El chamán, como el actor, se prepara en el dominio de los elementos expresivos propios de su oficio y es capaz de manejarse en áreas tan variadas como la prestidigitación, la pantomima o el fingimiento de ataques y crisis nerviosas. Todos estos recursos envolvían su retórica hacia un fin muy concreto: la curación, pero indirectamente constituían un espacio ficcional, cuando menos un espectáculo, si bien éste no era tenido como tal por sus coetáneos, sino como un elemento más de la realidad. Por tanto puede decirse que, en su contexto, su objeto no será la ficción. Cuando los rituales sociales tales como coronaciones, bodas, etc... empiecen a “representarse” con actantes distintos a los que designan, sólo cuando se dé una clara dicotomía entre el actante y el personaje representado, estaremos ante una auténtica representación teatral (Aristóteles).

En el teatro occidental será la palabra el principal vehículo comunicativo, a diferencia de lo que ocurrirá en el teatro oriental, donde la gestualización, las acrobacias, la mímica e incluso la danza con toda su trascendencia rítmica, se convertirán en elementos *equi-* indispensables para la consecución del fin último, la comunicación con el público.

Suele citarse al *ditirambo*, al que Platón denominó “nacimiento de Dionisos ” como antecedente más inmediato de la representación

teatral en Occidente. Se trataba, en esencia, de una representación ritual realizada en homenaje al dios Dionisos. Durante la representación, que comenzaba con una procesión en la que se portaba la estatua del dios, se establecía una alternancia entre la voz del coro y la de su guía, llamado *exarconte* o *corifeo*. Se dice que esta función del corifeo pudo dar lugar a la figura del primer actor, paso capital en la historia del teatro que suele atribuirse a Tespis, actor y autor trágico. La alternancia y a la vez la polifonía (en sentido dramático, no musical), dio paso a una suerte de texto dialogado que evolucionaría hasta la plena alternancia en el uso de la palabra en de los distintos personajes.

Los *agones* o enfrentamientos entre los coros son otra versión de este nacimiento del dialogado, en el que todo parece indicar que tanto la tragedia como el drama satírico se dan a partir de ciertos *comos* o coros festivos (a veces fúnebres) que se desplazan, a modo de procesión. No en vano, la palabra comedia parece proceder de estos cantos.

Se trataba de crear un clímax propicio a la liberación de las fuerzas interiores y ocultas del alma humana, en lo que algunos autores parecen reconocer como un exorcismo que da paso a la *mímesis* como acercamiento a la *catarsis* o purificación, tan importante en el teatro griego.

Con el tiempo, el coro va perdiendo parte de su protagonismo inicial en beneficio de los personajes. Personajes que a menudo eran representados de forma “doblada” (un actor, varios personajes) por unos pocos actores que encarnaban todo el elenco. La función del coro entonces se especializa en lo que Barthes ha definido como el **mantenimiento de una expectativa**. Terminado un segmento de obra, se le da al público un breve lapso de tiempo para la reflexión.

Tal vez hoy ese espacio habría quedado reservado para la publicidad, pero bromas aparte, la función en definitiva rítmica de esa presencia del coro, responde también a un esfuerzo cohesionador,

sintáctico, pues se aprovecha para abrir interrogantes sobre la evolución del relato. Pensemos que ya en el siglo IV antes de Cristo, el teatro ha evolucionado de la mera narración de hechos en off a una mayor presencia de la acción y por tanto hacia una mayor *mimesis*. Este extremo, en el que el monólogo épico¹⁸ cede espacio al diálogo¹⁹, guarda relación con la especialización de los actores y estos espacios de naturaleza interrogativa que interrumpen el discurso, ya funcionan desde nuestro punto de vista como nudos que abren las posibilidades del texto.

Este concepto nodal de presentar la información y que es la base de nuestro estudio, será más ampliamente abordado en fases sucesivas del mismo. Por el momento sólo señalaremos su importancia como recurso para captar la atención y promover el interés de los espectadores. La noción de **clímax dramático** de la que tanto se habla en el audiovisual, ya era conocida y utilizada por los dramaturgos griegos bajo la denominación de *catástasis*. La *catástasis* es el punto culminante del asunto o de la tensión dramática, en una tragedia, en un drama o en un poema épico. El *clímax* admite una variedad parcial, ya que a veces se habla de él, como del punto más alto o culminación de un poema o de una acción dramática.

Si entendemos la “acción” como parónimo de “trama”, el clímax equivale a la *catástasis* del texto clásico. Si aceptamos el término acción como equivalente al de *enunciado narrativo* o cualquier otro fragmento menor del texto, estamos dando por sentado que esa estructura catártica y liberadora del clímax, actúa en contenidos parciales del texto, realizando el interés de los sucesos de forma progresiva (Seger, L; 1998, 73).

¹⁸ Aquel monólogo que sustituía con palabras y un discurso ampuloso, la mera puesta en escena de las grandes gestas y hazañas.

¹⁹ Nos remitimos a la clasificación de los monólogos según su función, clasificación de Wolfgang Kayser recogida en García Jiménez 1994, 189: el monólogo épico “sirve para comunicar al espectador acontecimientos acaecidos, pero no representados”.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Aparte de esto, el desarrollo del espectáculo a través de los géneros, trajo como consecuencia una cierta estandarización de las estructuras que desde nuestro punto de vista podría tener alguna relación con el deseo implícito del enunciador para:

- A) no defraudar expectativas en el enunciatario.
- B) Utilizar códigos fácilmente aprehensibles/reconocibles por los espectadores.

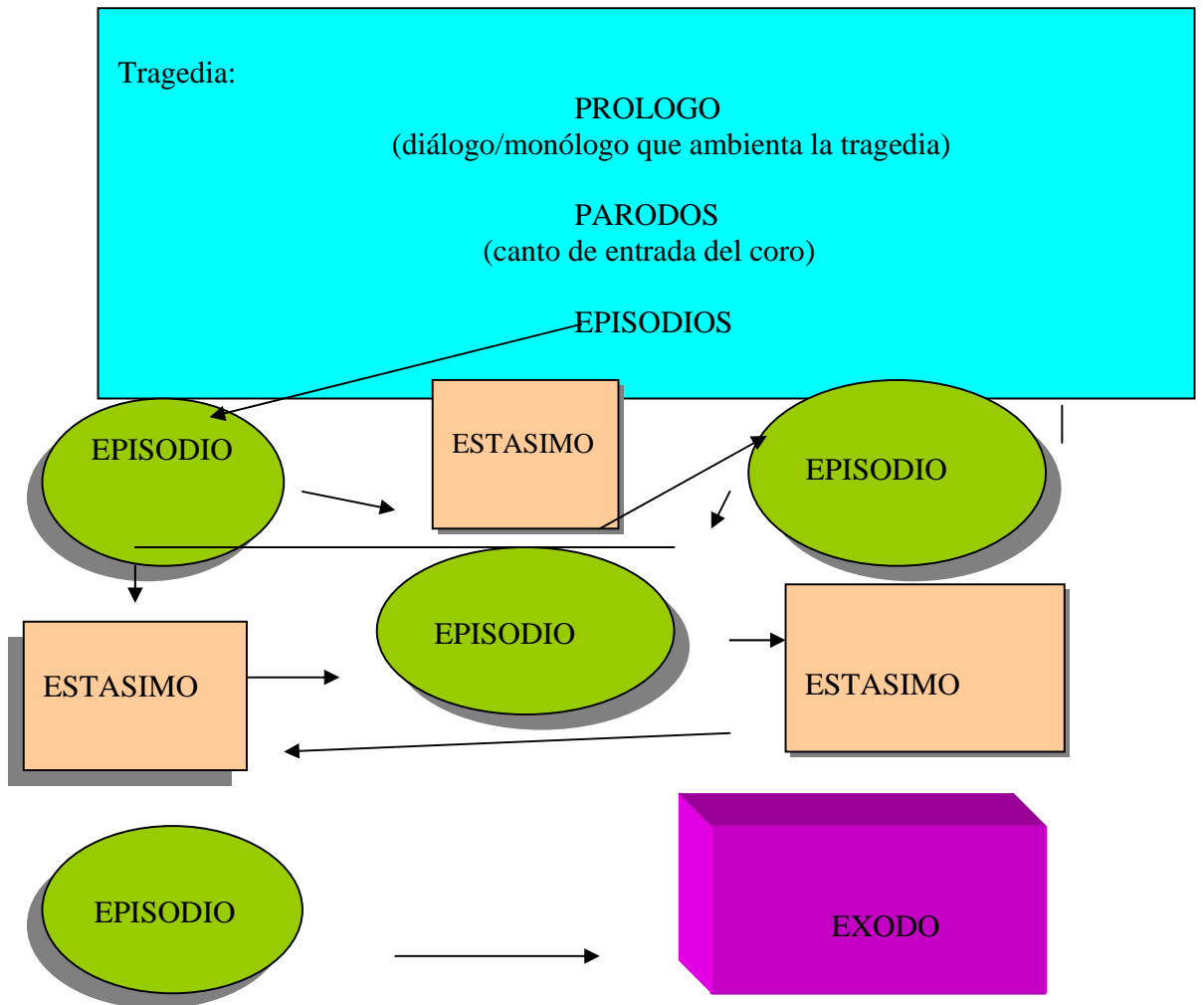
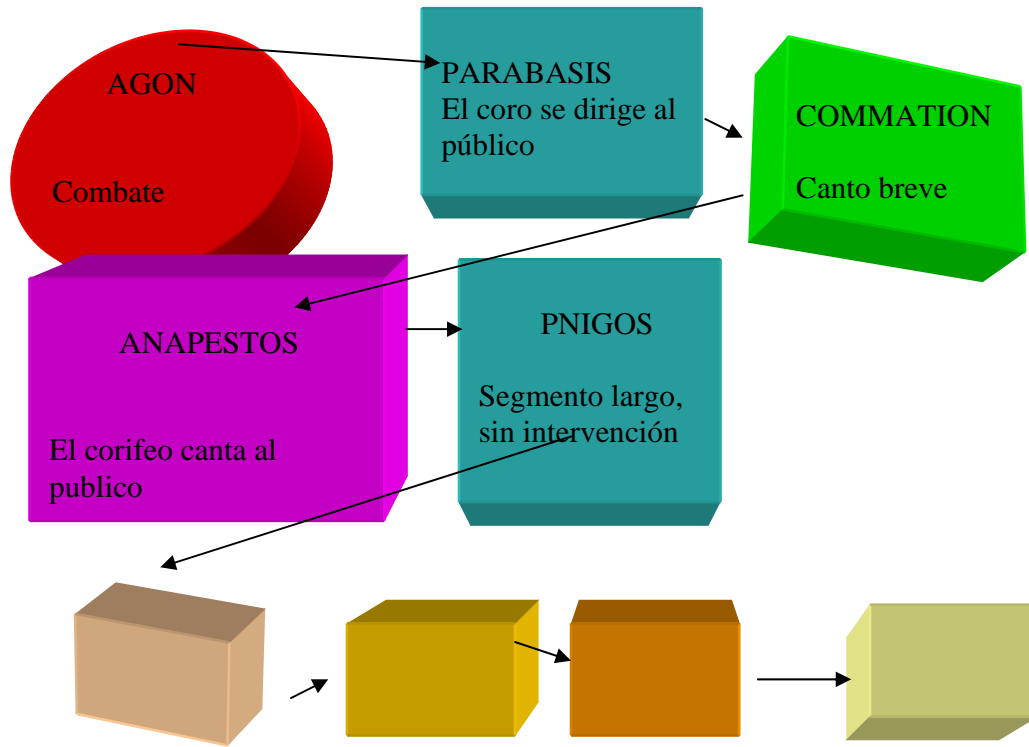


Fig 3.1.- Entre episodios se intercalaba un estásimo o canto del coro, siendo el éxodo el último de ellos que marcaba la salida del coro.



CUATRO SEGMENTOS MAS DE ESTRUCTURA ESTROFICA

Fig 3.2.- La comedia también estaba estructurada de manera sistemática.

Adrados señala dos constantes observables en la tragedia tebana: de un lado, la existencia de escenas-tipo como el prólogo, la *párodos*, el *agón* (enfrentamiento) central, el *treno* (canto de duelo), la escena del mensajero, la del himno, la de la súplica.... Por otro lado, formas de actuación de actor y coro más o menos estables, fijas en algunos casos, como la *resis* (parlamento o monodia de los actores)... (Adrados, 1999; 114).

Respecto al *drama satírico* se sabe mucho menos, aunque se le supone dotado de una estructura parecida a la de las tragedias, pero con un tratamiento menos grandilocuente y más instalado en la ironía. El drama era representado por los *sátiros*, actores disfrazados con piel de animal, a menudo piel de macho cabrío y casi siempre lascivos, en tanto que simbolización de las fuerzas de la naturaleza. Esta circunstancia ha motivado que la palabra *sátiro* se asocie en nuestros días a un concepto plenamente identificado con las pulsiones de naturaleza sexual. No en vano, los sátiros eran también cortejadores de Dionisio y solían significar desde el exceso (de lo dionisiaco), todo lo relacionado con la reproducción y la fertilidad.

Nos es útil y enormemente explicativo el concepto de **metamerismo** para explicar la segmentación transversal del texto. Concepto que tomamos prestado de la biología, el metamerismo es la cualidad de ciertos organismos para organizarse en segmentos tal y como creemos ocurre en la obra ficcional dramatizada (escénica), en aquella que precisa de la representación para su verdadera existencia. El término parece mucho menos aconsejable para explicar la organización interna de obras literarias como el relato, la novela (narrativa no-escénica) o el ensayo. La mera división en partes no es, a nuestro entender, condición suficiente para hablar de metamerismo, por cuanto existe en esos géneros una libertad absoluta por parte del autor, para dotar a cada pieza de las dimensiones que éste considere oportunas. Libertad que no existe o existe de modo mucho más

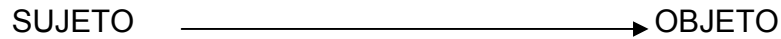
restringido, en piezas construídas para ser decodificadas en una única sesión.

En una novela, la duración de los segmentos no es la clave en la correcta lectura o fruición del texto. De hecho encontramos numerosos ejemplos de grandes novelas dentro de las cuales cohabitan capítulos de diversa dimensión y contenido sin que se perciba en su tamaño o posición, ninguna intencionalidad discursiva. El tiempo de lectura, que permanece constante en la obra audiovisual (y más o menos constante en la obra escénica no audiovisual), es de naturaleza heterogénea en las otras narrativas. Cabe pensar que el proceso de lectura, normalmente interrumpido varias veces por los otros hábitos de la vida cotidiana, no exige de la presencia de estas fuerzas cohesionadoras en la novela, al menos no de una forma tan clara a como creemos que son necesarias en la construcción dramática, sea teatral o audiovisual.

La mera contemplación del texto en una única sesión/experiencia, invita a interactuar mucho más sobre las reacciones del público y a hacerlo con mucho más vigor. Ya en el teatro griego parecen observarse síntomas claros de esta intervención en las estructuras organizativas del texto. Nos remitimos a las características de los géneros que acabamos de mencionar. Prólogo, episodios, salida y Coro (Aristóteles, capítulo 3, párrafo 11) son subconjuntos de cuerpos mayores a los que Aristóteles denominó el principio, medio y fin (capítulo 4, párrafo 1).

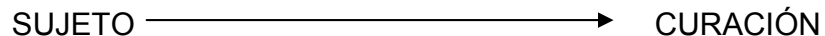
Chamanismo y teatralidad, pueden resultar conceptos tópicamente hermanados. Sin embargo, si deseamos reflexionar sobre esta relación, nos remitimos al artículo de Jules Gritti (en Barthes y otros), en el que se analiza el discurso de la prensa entorno a la enfermedad y fallecimiento del papa Juan XXIII. La estructura narrativa allí analizada es muy similar a la estructura narrativa que podríamos detectar en la ceremonia de cualquier chamán. En esencia, ambos procesos parten del tradicional esquema narrativo:

Deseo



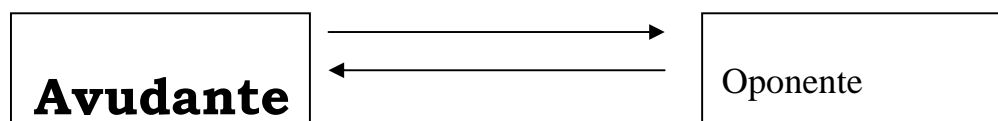
Substituyendo valores de modo semejante a como lo hace Gritti:

Deseo



El chamán actúa en este esquema, no como artífice de la cura que corresponde en última instancia a las fuerzas de la naturaleza y también es verdad que tampoco como mero narrador de sucesos (papel que desempeñaría la prensa en el caso estudiado por Gritti), pero sí como catalizador de los deseos de la sociedad (papel que comparte con la prensa en el caso de Juan XXIII) y en esa medida, también como forjador de una *historia* que es fruto de un deseo colectivo y así mismo, plasmación de un conjunto de sucesos conducentes a la curación. Pero mientras que en el caso del relato periodístico, la sanación del sujeto representaría la detención del relato (su **no conclusión**), en la intervención del chamán, la sanación sería el desenlace deseado (=esperado), de modo que aquí sí asistiríamos a la plena resolución del conflicto.

De hecho creemos que la “narratividad” (en la medida en la que este concepto pueda ser mensurable), tiende a ser mayor en las ceremonias del chamán por cuanto el paradigma



propuesto por Greimàs se presenta aquí de un modo claro (fuerzas del Mal / fuerzas del Bien), mientras que como Gritti reconoce, en la enfermedad/muerte del personaje célebre, tanto uno como otro, tienden a desaparecer o a quedar en la sombra.

Cualquier narración en general y, en concreto, cualquier narración ficcional, fija su empeño en la reinención de un mundo a partir de su carácter temporal (Ricoeur, 1987, tomo I). Esta humanización del tiempo a partir del relato, que lo va a dotar de un nuevo significado desde su ordenación, estableciendo a su vez un nivel de segmentación, una dirección en la sucesión de hechos y una jerarquía en la *dispositio*... distancia a la narración de la mera descripción atemporal, para la que el tiempo se ha congelado.



Fig. 3.3. Recapitulación de algunos conceptos referidos al tiempo.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Aristóteles defendía la importancia del *mythos* como instrumento expresivo de la tragedia griega, frente al interés del personaje por sí solo. Es la sombra del “fatum”, el peso del ineludible destino entendido por él y sus coetáneos como la aceptación de algo que está muy por encima del individuo y contra lo que no vale la rebeldía. Es la estética ficcional de la época que preferencia la trama, minimizando la importancia del personaje, que es concebido como mero catalizador de funciones al servicio de un destino final. Son los acontecimientos los que determinarán en última instancia el sentido de lo narrado.

Paul Ricoeur sugiere una crisis estructural de la novela a partir de la desvalorización de la trama, que se opone claramente al concepto aristotélico. Dicho proceso se lleva a cabo, según Ricoeur, al ampliarse los argumentos en la esfera de lo social, con respecto al drama clásico. La novela de XIX no se limita a retratar la vida y hechos de “grandes personajes”. Por el contrario, cobra interés el retrato del hombre de la calle y su conocimiento más en profundidad. Por otro lado, en la narración literaria del XIX se le pide a la historia que entreteja la complejidad social con la psicológica. Los hechos empiezan a interesar en la medida en la que son capaces de servir al personaje para un autodescubrimiento. Finalmente, el momento cumbre de este tipo de relato coincide con fórmulas narrativas que potencian al personaje y su riqueza, como medio para la obtención de una complejidad episódica mayor. El concepto “cambio de fortuna” se va substituyendo por el de “cambio interior del personaje”. La vida, dirá Ricoeur, “es mostrada como un simulacro persuasivo” (Pág. 31). La novela se abre en tres flancos:

- A) Acción
- B) Carácter
- C) Pensamiento

Sin embargo, el audiovisual, al que tantas veces se ha considerado narrativamente hablando, como deudor de la tradición

narrativa del XIX, especialmente desde las aportaciones de Griffith y su relación con el relato de Dickens, parece querer frenar este alejamiento progresivo del aristotelismo. Si se nos permite la comparación, igual que la fotografía permitió a la pintura indagar nuevas fórmulas de representación, el cine –creemos- ha permitido a la novela, explorar nuevas fórmulas de narratividad, o si se prefiere, alejarse de las obligaciones narrativas anteriores.

Hablar del cine que se produce actualmente e intentar confrontar las películas de trama, con aquellas otras a las que Tobías, Mckee y otros, denominan “de trama minimalista” sería quizá prolijo y excedería, eso sin duda, las intenciones de nuestro análisis.

En el terreno del ficcional televisivo, no nos parece excesivamente aventurada la hipótesis de que existen parecidos más que evidentes en esa relevancia creciente del personaje con respecto a la trama. De hecho, muchas veces, las historias se repiten, las tramas tienen poco o nada de novedosas, pero es la conexión intensa entre el personaje (personaje-actor, si se quiere) y el espectador, ambos gente corriente, lo que garantiza en alguna medida el éxito del ciclo comunicativo. Tal vez no un éxito basado en la permanencia, como sucede con las grandes obras de la cultura; tal vez sí un éxito efímero y poco perdurable, pero en todo caso, circunstancia que es reflejo de una sociedad y un tiempo y de cuya propia fugacidad se desprende un deseo de impacto, de cambio y de novedades, sin precedentes²⁰.

²⁰ Por lo demás, paralelo a otras circunstancias culturales que evolucionan con igual o mayor vértigo, como los cambios tecnológicos, políticos, sociales (en la esfera familiar, del estado, etc...).

3.1.2. Roma y el teatro espectacular

Suelen ponerse en duda las aportaciones del teatro romano a la dramaturgia impulsada por Aristóteles. Sin embargo, Tito Livio ha defendido la independencia de este teatro, que no sólo recoge la herencia de Grecia, sino que muestra un eclecticismo evidente de lo heleno con lo etrusco.

Resulta innegable la evolución de los juegos escénicos romanos hacia la espectacularidad, muchas veces en detrimento de la propia historia que se cuenta. Es cierto, la palabra pierde una parte de su importante papel. En las obras de Plauto, el gesto, el mimo, la danza y el canto, están siempre presentes.

En una rápida revisión por géneros, observamos una especialización temática de las comedias que abordan temas clásicos (griegos), en las *paliatas*, frente a las *togadas*, que se decantan por temas latinos y que serán reemplazadas por producciones aún más específicas con las *tubernarias*, que describían oficios y costumbres populares²¹ o con las **farsas atelanas**, para algunos, antecedente remoto de la *commedia dell'arte*.

Como ocurría con el teatro griego, el romano tiende a construir los textos a partir de unos cánones prefijados, cuya validez de audiencia había sido probada y era reconocida por el público. Estructuralmente, la comedia romana suele incluir:

- Un preludio
- Un prólogo
- Escenas:
 - Habladas (*diverbia*)
 - Cantadas (*cantica*)
 - Líricas, cantadas y con mimo.

²¹ La **taberna** (de *taberna-ae*) era la zona baja del edificio, normalmente dedicada al comercio y la pequeña industria.

- Intermedio musicales
- Epílogos
- *Exodi*

El mimo será otro género en auge, componiéndose su estructura de microsegmentos que podríamos equiparar con los *sketches*, representados por bufones y con acompañamiento cantado. Este género evolucionaría hacia la procacidad.

Respecto a la tragedia, se seguirá representando la griega junto a las *praetextatae*, con temas latinos, históricos y de actualidad. También serán importantes las *trabeatae*, dramas burgueses que junto con el resto de las tragedias, desaparecerán casi por completo, viéndose sustituidas las representaciones por lecturas más o menos dramatizadas en los *odeones*, teatros de menor tamaño. Estas manifestaciones surgieron en las colonias griegas.

Podemos suponer que hasta este punto, la rítmica de las obras dependía en gran parte, como reconoce aristóteles, de la **dicción** (composición misma de los versos), la **melodía** (el recitado) y la **perspectiva** (puesta en escena), pero también en el caso del teatro romano, de las reacciones del público que solía participar del espectáculo.

La representación se convertía con frecuencia en motivo de escándalo, pues al no tenerse por muy respetable el noble oficio del cómico, tampoco se solía respetar mucho a la persona que lo ejercía. No cabe pensar en una actitud concentrada del público, sino más cercana a la que se podía mantener en otros espectáculos como el circo. De hecho, se daban frecuentes enfrentamientos físicos entre diversos sectores de la grada. Tal vez, el excesivo afán de los romanos por espectacularizar las representaciones, incluyendo en ellas desfiles, números con animales, etc... contribuyera a banalizar los temas²², pero

²² Como sucede hoy con una parte del cine más basado en el despliegue de efectos especiales, pero no sólo con éste, también en el que preferencia excesivamente una realización ultrafragmentada.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

también podía tener como fundamento la necesidad de “entretener” y evitar así los desórdenes públicos.

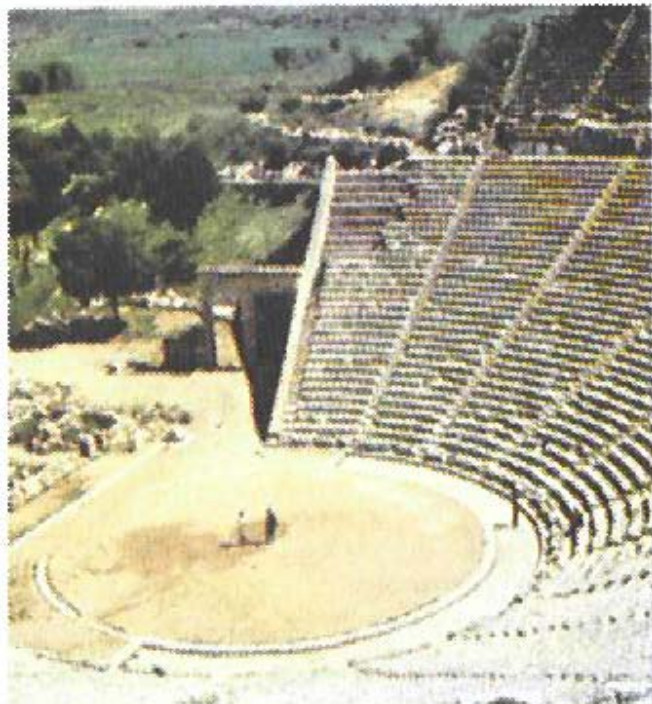


Fig. 3.4. Teatro de Epidauro (tomado de Azcárate y otros)



Fig. 3.5.- Reconstrucción de la ciudad de Roma (maqueta de Gismondi, año 0), tomada de los estudios de Ariès y Duby.



Fig. 3.6. Teatro romano de Mérida (tomado de Azcárate y otros).

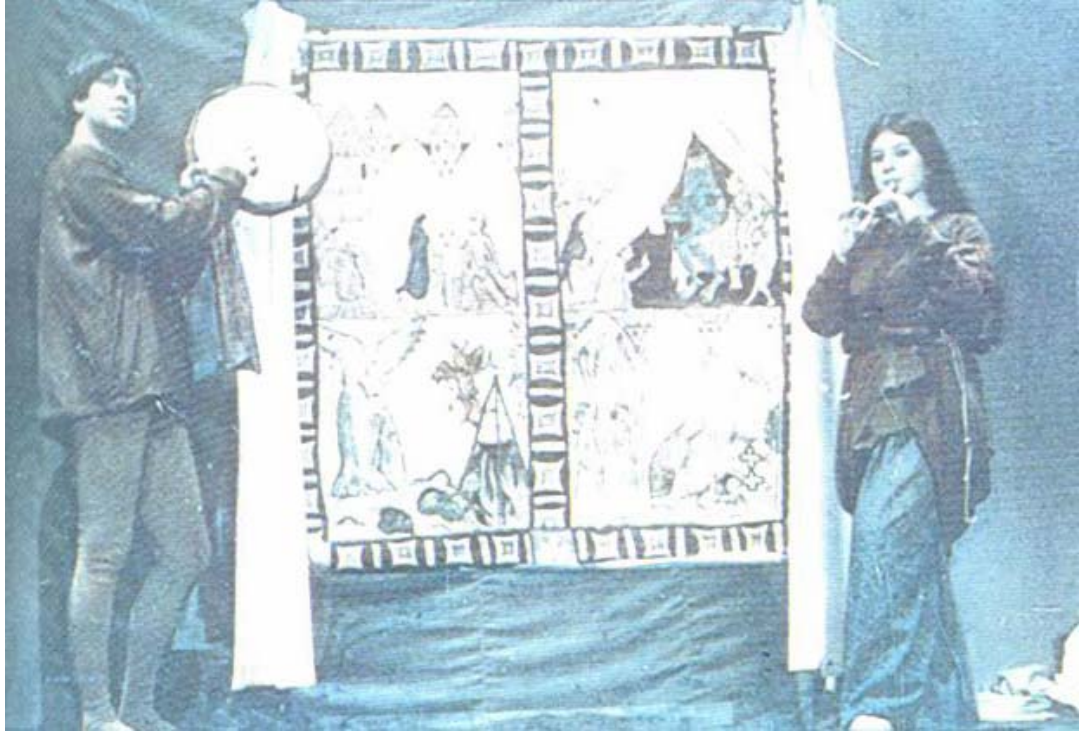


Fig. 3.7. Las representaciones medievales y el ritmo logrado por el cambio de espacio a través de decoraciones sencillas y con un grado de iconicidad bajo (Fuente: archivo SALVAT).

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

3.1.3. El ritmo fragmentario medieval

La instauración y sacralización de la religión cristiana en la sociedad occidental va a tener una incidencia directa no sólo en la temática argumental de las obras, sino incluso, en algunos aspectos estructurales de las mismas.

Oliva y Torres (1997) sugieren a la vez un cambio cualitativo en las “actitudes” del público frente al espectáculo. El público medieval, contra lo que pueda parecer, muestra su entusiasmo de una manera algo más respetuosa que la del espectador romano, sin por ello abandonar su “presencia emocional” que expresará con carcajadas, llanto, onomatopeyas relativas al personaje (tales como graznidos, rebuznos, etc...).

En lo que respecta al **ritmo**, se mantiene la segmentación del texto en los nuevos géneros de modo no muy diferente a como lo observábamos en la tragedia, aunque ahora los segmentos y su función, además de diferenciarse en posición y contenido, expresarán el cambio estructural a través de la escenografía. Veamos esto último con más detenimiento.

Los argumentos evolucionan en dos direcciones bastante próximas: lo sacro y lo profano. Próximas porque lo profano nunca prescindirá por completo del elemento religioso, que se incluirá generalmente en los “desenlaces” de las representaciones, en los cuales la intervención mariana o divina será un recurso sistemático que precipitará finales y explicaciones.

El **drama litúrgico** puede ser entendido como una evolución del oficio. Las ceremonias se escenificarán incluyéndose en ellas breves diálogos entre personajes bíblicos y clérigos, con intervención coral. De aquí surgirán los **tropos**, compuestos por los mismos clérigos y herederos de la tradición dialógica. Pronto, la temática sobrenatural comenzó a conquistar el interés de los públicos, ávidos como hemos dicho, de sorpresas y novedades en las que los “efectos especiales” de

la época, juegan ya un importante papel. Son los “milagros”, llamados **juegos** (*jeux*) en Francia o *miracle-plays* en Inglaterra, país este último en el que perdurarán hasta la época de Shakespeare.

En los milagros, la parte religiosa se condensa como hemos apuntado, en el desenlace. La relación causal con la cadena de sucesos mostrada en el transcurso de la representación, es en sí bastante endeble. Por el contrario, en el **misterio**, otro gran género del momento, surgirá un propósito religioso que se mantendrá de principio a fin.

El Auto de los Reyes Magos, por ejemplo, presenta una estructura que podemos resumir en:

- 1) Parlamentos de los tres reyes.
- 2) Reunión de los tres reyes y fijación del objetivo.
- 3) Encuentro con el rey Herodes.
- 4) Soliloquio de Herodes.
- 5) Dictamen de los rabinos.
- 6) Ofrenda de los presentes.
- 7) Canto de un villancico.

La representación tenía lugar en el interior de los templos, frecuentemente en el coro, a veces en el transepto o en las naves laterales y con el tiempo, acabó sacándose al exterior, al pórtico.

La salida de las representaciones a la calle, merece párrafo aparte. Surgidos de las procesiones, aparecen cuadros religiosos que se intercalan al recorrido de la procesión y que son mostrados en carromatos, como aderezo espectacular. El teatro profano, de vocación más callejera que el religioso, instaurará pronto el uso de las “mansiones”, escenarios múltiples en los que se va representando de forma fragmentada, la totalidad de la obra. En esta época surgen conceptos como el de “paraíso”, mansión de mayor altura que junto con el “infierno”, acaparaba el máximo interés del público. La mirada y el

sentido de los espectadores era guiada de un escenario a otro y dentro de cada escenario, a través de la palabra, fundamentalmente.

El **sentido del ritmo** en el texto nos ha llegado a través de las longitudes de las partes escritas y lo que conocemos de los hábitos en las representaciones de la época. El público jugaba un papel importante. Los cambios escenográficos, también. En ocasiones, los escenarios múltiples alcanzaron una cierta complejidad, pero con frecuencia, la representación se resolvía con la mera denominación del espacio, la muestra de un cartel que anunciaba el lugar y/o la elocución del mismo a cargo de un actor-narrador.

Se percibe en todo caso una ruptura importante con respecto a los patrones clásicos de la tragedia griega, por el menor sistematismo estructural de la obra medieval. Heterogeneidad en las composiciones, estructuras anárquicas y fragmentación, serán características frecuentes en las obras dramáticas de este período.

3.1.4. Renacimiento, neoclasicismo y barroco

El período medieval sigue siendo un gran desconocido para la Historia, pero al menos ahora, los recientes estudios permiten saber más de lo poco que se sabe. No se trató, según parece, de una época tan gris y oscura como se ha pretendido siempre (Carpentier & Lebrun, 1994) y se asume de un modo más explícito esta ignorancia, al aceptar muchos historiadores, que –sobre todo en los siglos XIII y XIV–, hubo una pujante inquietud por el progreso tecnológico. Inquietud que fue sin duda algo más que un mero preludeo del Renacimiento.

Aún con todo, es cierto que Aristóteles y en particular su *Poética* que es la que aquí más nos interesa, era apenas una referencia lejana con escasa influencia en la dramaturgia de la época, hasta que en 1508, Aldo Manuzio publica por primera vez sus textos.

El renacimiento va a reivindicar la figura del autor. Genios humanistas como Giordano Bruno²³, se sentirán tentados por el teatro. G. Bruno llega a redactar incluso una teoría de la creación poética en la que defenderá el talento individual, frente a cualquier conato de regla²⁴. Y aún así, el autor de la obra “Il Corago”, especificará de un modo pormenorizado asuntos de índole tan técnica como “la medida del discurso desde el escenario” (Oliva y Torres, 1997; 110). Curioso interés de este autor anónimo, que parece intuir y aceptar la importancia de lo rítmico en lo dramático.

Las representaciones vuelven a dotarse de una parafernalia que recordará en parte los mejores momentos del teatro romano, aunque sin llegar a perderse en la vaciedad de las formas, la esencia narrativa del texto.

La construcción de edificios específicamente pensados para la representación teatral, nos habla de:

- un mayor refinamiento de la sociedad
- una desacralización o profanización del arte escénico
- mayor presencia de lo teatral en las horas de ocio de los ciudadanos

Se dotará a estos edificios del entramado necesario para agilizar los cambios de escenografía, los efectos, etc... Mímesis y diégesis, ganarán en la imitación idealizada de los fenómenos de la naturaleza, tales como tormentas, vientos, etc... y bajo una cercanía mayor a la realidad en lo aparente, se tejerá una compleja red de elementos persuasivos que buscan suscitar el interés creciente de los espectadores en la representación, coronando ésta con desenlaces unas veces esperados y otras menos, pero casi siempre deseados. Es cierto que algunos autores preferenciaban la exaltación del espíritu sobre la mera persuasión:

²³ Autor de *El candelabro*, obra de cierto éxito en su tiempo.

²⁴ Esta vieja disputa entre la fabricación en serie y fuera de serie, ya era como vemos motivo de controversia.

[...] "Y es que el efecto producido por un pasaje sublime no consiste en alcanzar la persuasión del auditorio, sino más bien en provocar su entusiasmo..." (*Sobre lo sublime*, obra anónima en ARISTÓTELES, 1996, 71)

En nuestra opinión, la diferenciación resulta innecesaria. La seducción del discurso –creemos-, rara vez se queda en el aplauso y se suele esperar del espectador algún cambio en su comportamiento, variación de sus costumbres, adhesión a unos valores, mayor conocimiento de unos hechos o cualquier otra circunstancia en suma, que no deja de ser un ejercicio de conversión por parte del enunciador.

La *commedia dell'arte*, supondrá una aceptación del aristotelismo como consecuencia inmediata de la influencia del humanismo en la cultura. La temática de estas obras escapa a la tragedia y se aproxima a la comedia clásica. Los personajes (criados, amos, enamorados...) van a moverse en el registro de lo cotidiano, favoreciéndose en las obras el tratamiento de problemáticas y situaciones inspiradas en las preocupaciones y realidades de la clase social que empieza a despuntar en estos años: cierto tipo de clase media, una protoburguesía surgida al amparo de las ciudades. Algunos de sus personajes, como es el caso de Polichinela (*pulicarella*), son considerados hoy emblemas de esta escuela.

La arquitectura de la obra se regirá por los cinco actos el primero de los cuales contendrá el planteamiento y el último, el desenlace. En general son segmentos de duración aproximada, que vuelven a resaltar la importancia de los tres centrales, algo más que meros episodios sobre una cimbra argumental. Desde el punto de vista estructural, seguirá sin conseguirse la fuerte cohesión del texto clásico, transgredida durante la edad media.

En España, *La Celestina*, cuyos excesos textuales sobre todo en las dimensiones, la han convertido con frecuencia en un clásico irrepresentable a no ser en adaptaciones, va a suponer una mezcla curiosa de los dos mundos. Pensemos que en su edición de 1526 llegó a constar de 22 actos, remitiendo a la estructura del retablo religioso, pero con contenidos profundamente profanos. Se suele ver en *La tragicomedia de Calixto y Melibea* un puente entre el mundo feudal y el teatro renacentista, residuo de la Baja Edad Media, pero con un mayor número de elementos tomados del nuevo clasicismo imperante. La fragmentación de esta obra, tampoco puede considerarse un cambio en la rítmica dramática de la época, sino que guarda relación con sus excesivas dimensiones. Precisamente fue esta característica lo que la hizo irrepresentable en su tiempo. La llegada del texto a los escenarios, fue algo tardía, como sabemos, y siempre implicó importantes ablaciones para reducir su extensión al formato de una representación que pudiera ser seguida con comodidad.

El paso del teatro medieval con su estructura episódica, a otro renacentista de tres o cinco actos, queda perfectamente explicado por la trayectoria de Juan de la Enzina y sus autores coetáneos, como el italianizante Bartolomé de Torres Naharro, que introduce los principios de una preceptiva dramática que inaugura la Teoría Escénica de nuestro país. Utiliza un cierto tipo de prólogo que encabeza la representación y da algunas indicaciones sobre la cantidad de personajes que deben mantenerse en escena para que ni haya confusión, ni “sea la fiesta sorda”. Es decir, contempla las posibilidades en el empleo de ciertos elementos, para aliviar los segmentos más densos y darle una mayor agilidad al texto. Hoy, como veremos más adelante, algunos episodios de series adolecen de este defecto, y el espectador fácilmente cae en el aburrimiento cuando las seis o siete secuencias primeras, son secuencias de dos personajes, en un interior poco atractivo o cuando por el contrario se abusa de la masificación de figuras ante la cámara.

En el denominado **teatro isabelino**, la fijación de la acción en un único escenario cambiante (frente al concepto medieval de *mirada*

itinerante del espectador a través de las diversas mansiones), encontrará su continuidad en los nuevos centros públicos y privados que se construyen en el Londres del siglo XVI. Thomas Kid, Christopher Marlowe y Ben Johnson forman, junto al inmortal Shakespeare, el olimpo de autores que se consagrarán en estos años. En la obra de Shakespeare, destaca el empleo de constantes proporcionales que a menudo se basan en un mismo patrón: Obra en cinco actos, los tres primeros de mayor duración, siendo el cuarto más breve y el quinto el más breve de todos. El primero incluye el planteamiento hasta un primer giro de los personajes que tensará la atención de los actos 2º y 3º. Este cuerpo constituye la **confrontación** del relato, es el **medio** o parte central a que aludía Aristóteles.

ACTO I	25%	I
ACTO II	25%	
ACTO III	25%	II
ACTO IV	15%	
ACTO V	10%	III

Tabla 3. 1.- Distribución aproximada de “Romeo y Julieta”, “Julio César” y otras obras de William Shakespeare.

Si analizamos las duraciones aproximadas, comprobaremos que dichas proporciones coinciden bastante con las recomendadas por Field (1994, cap. 1). En *El sueño de una noche de verano* o en *Hamlet* estas proporciones son algo distintas y aunque igualmente se aproximan al modelo, lo hacen con menor precisión.

El teatro español del siglo de oro, del que surgirá la **comedia española**, se estructura en torno a cuatro líneas de producción: una religiosa, otra clasicista, una tercera italianizante y por último, un teatro de asunto nacionalista (Oliva & Torres, 167). La estructura, en líneas

generales es mucho menos homogénea, tal vez como reflejo de nuestro espíritu desordenado.

Curiosamente, son varios los autores –entre ellos Oliva y Torres Monreal-, que conceden a Miguel de Cervantes méritos demostrados en la forma de estructurar sus *ocho comedias*.

“La relación entre contenidos, estructura dramática y tiempo de duración es sencillamente perfecta”
(OLIVA & TORRES MONREAL, 1997, 182)

Cervantes adoptará la reducción de cinco actos o jornadas a sólo tres y hará un uso intensivo de los recursos escenográficos de la época²⁵.

El teatro clásico francés recibirá, sobre todo a través de la ciudad normanda de Ruán, continuas influencias del teatro peninsular y particularmente de la comedia española. La Compañía de Jesús, única orden católica partidaria del uso de las representaciones teatrales como método didáctico, favorecerá el conocimiento de los clásicos. Se dará una dialéctica entre los que defienden el estricto cumplimiento de las reglas clásicas (tiempo, lugar y acción), a las que añadirán otras dos (el decoro y la verosimilitud) y aquellos otros que, en un esfuerzo por dotar de dinamismo la representación, prescindirán hasta cierto punto de la verosimilitud, mezclando planos de conciencia de naturaleza diversa (sueño/realidad), como lo había ensayado Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*.

Pierre Corneille (1606-1684) pertenecerá a este segundo grupo y sufrirá por *El Cid* clamorosas críticas. Sin embargo conseguirá ganarse el favor del público que pedirá año tras año la reposición de la obra. **Parte de las críticas que recibió tienen que ver con el ritmo**, ya que

²⁵ Según se observa en las *didascalias* de sus ocho comedias.

se acusa a la obra de ser inverosímil por la acumulación de acontecimientos en el lapso de la representación.

Parece comprobado que la acumulación de sucesos favorece en líneas generales la receptividad del relato. Y se diría que esta aceptación es algo espontáneo que surge al margen de las preceptivas poéticas. Hay que pensar que esta tendencia no es tampoco el bálsamo de la felicidad y aún concediendo a otros factores su importancia, puede encontrar su primera limitación en el exceso. Cabe suponer que el flujo de sucesos que es capaz de digerir nuestra conciencia tiene su umbral de decodificación y que a partir de una cierta acumulación de sucesos homogéneamente intensos, se producen efectos de fatiga durante la fase de lectura. Pensemos por ejemplo en los espectáculos de los modernos “parques temáticos”, basados en la peripecia e interpretados por actores polifacéticos y cargados de recursos. Su duración, rara vez excede los 20 minutos.

Jean Racine (1639-1699) contrariamente a Corneille, supedita a la palabra toda la fuerza del discurso dramático y es innegable que desde un academicismo observante con la preceptiva clásica, logró igualmente éxitos memorables: *Andrómaca* (1666); *Británico* (1669); *Berenice* (1670); *Fedra* (1677), etc...

La influencia italiana se dejará sentir especialmente en la obra del francés Molière (1622-1673). Jean Baptiste Poquelin añadirá al ritmo de los textos, el ritmo de la representación. Sus comedias mostrarán persecuciones, apariciones inesperadas, dobles intenciones y un sinfín de recursos destinados a promover la búsqueda y la participación de los públicos en los espectáculos. Según parece, Molière era un gran conocedor de estos públicos, sabía distinguir los gustos de las gentes de la ciudad y de los espectadores del medio rural y utilizaba en las representaciones, aquellos trucos que sabía preferidos por cada audiencia.

El elemento rítmico, igual que los recursos expresivos, no puede juzgarse sólo por los textos, sin tener en cuenta lo que les rodea:

vestigios y testimonios que configuran las fuentes historiográficas de las que se han valido los historiadores del teatro, como son:

- A) Textos marcados por los actores/directores, algunos de los cuales se conservan con las anotaciones de puesta en escena en los márgenes.
- B) Textos y comentarios de la época publicados en gacetas, algo así como críticas de la época.
- C) Textos pictóricos en los que se plasman detalles de la representación.
- D) Las propias didascalias de las obras en sucesivas reediciones, que a menudo incluyen instrucciones precisas para agilizar las representaciones.

Si hablamos de Molière, su faceta de *showman* no puede quedar soslayada. Se sabe con cierto sentido de la realidad que sabía improvisar una imitación, un retruécano, un deje... dando a lo verbalizado una intención actual, capaz de arrancar la carcajada en los momentos más inesperados y que añadía nuevos elementos en el acto mismo de la representación.

El Neoclasicismo teatral español presenta pocas aportaciones en lo que se refiere a la rítmica del relato dramático. Pero será una época prolífica para la taquilla, a diferencia de lo que sucederá en algunos otros escenarios europeos, donde la ausencia de autores con el talento de los de épocas pasadas (Molière, Shakespeare...), llevará indefectiblemente a una cierta decadencia. En España, la competencia entre las diferentes compañías se hará más enconada en cada temporada. Obras como *El sí de las niñas* de Moratín, constiuyen un ejemplo de aceptación por el público de un tipo de “comedia sencilla” que llegó a disputar el éxito a las denominadas “comedias de teatro”, entre las que destacarían las de tema mágico, arropadas por gran cantidad de efectos escénicos y ambientadas en lugares exóticos y

lejanos como Rusia, Persia, etc... Unas y otras fueron del agrado del público y convirtieron las salas en un lucrativo negocio.

A lo largo del XIX, en Francia, se harán populares los espectáculos meramente escénicos donde de nuevo la espectacularidad de la imagen substituye al suceso narrativo. Un ejemplo ya muy tardío de ello, lo encontramos en el *Diorama* de Daguerre, con ecos en otros países, entre ellos el nuestro:

“Se verán en este establecimiento con motivo de la Pascua, además del monasterio del Escorial con todas las vistas que hasta el día se han manifestado, el nacimiento en el portal de Belén, y una gran vista de los Santos lugares y ciudad de Jerusalén, copiada al natural y tomada desde el mar muerto y monte Líbano, hasta el monte Thabor y monte Sion; por cuyos caminos se verán transitar muchas gentes y grupos de pastores con sus ganados, oyéndose al mismo tiempo en el interior de la iglesia un coro de niños cantando villancicos acompañados de órgano, panderos y demás instrumentos pastoriles propios de la estación.” (Anuncio del “Diorama” madrileño publicado en *El corresponsal*, en diciembre de 1839 y enero de 1840, tomado de Sougez, M. 1999)

Pero volviendo a los años anteriores, mientras en España triunfa el mencionado tipo de comedias, en la mayor parte de Europa se prefiere el “drama”, género que ocupa un espacio intermedio entre la tragedia y la comedia. El peso de este fenómeno, terminará por contagiarse a nuestro país en los primeros años del romanticismo, siendo Alemania el país precursor de este movimiento.

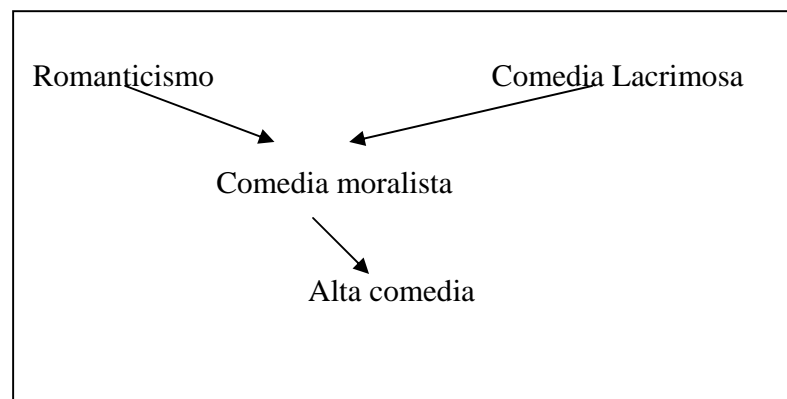
3.1.5. Epígonos teatrales, preludios cinematográficos.

Con retraso, como siempre, llega a nuestro país un romanticismo no sólo tardío, sino tímido, mediado y controlado por un poder político que desconfía abiertamente de sus postulados. Con todo, el romanticismo teatral español va a generar obras como *Don Alvaro o la fuerza del sino* de Angel Saavedra, Duque de Rivas o *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa. En ellas, así como en la mayor parte del teatro romántico español, encontramos continuas alternancias cómico-trágicas, de verso y prosa, de engaños y realidades..., lo que unido al abandono definitivo de las tres unidades, contribuirá a dar una mayor viveza a los textos. La trama se estructura generalmente en cinco jornadas (en lugar de en tres) y la descripción de las acciones queda tan definida sobre el papel, que su mera observancia **amplía considerablemente las posibilidades rítmicas durante la representación**. Zorrilla va a extremar éstas en su *Don Juan*, gracias a una versificación desigual que rompe todo resquicio de monotonía, logrando un dinamismo mayor.

Incuestionablemente, el éxito de esta obra (éxito al principio dudoso y pleno sólo 16 años después de su estreno), se debió posiblemente también a otros muchos factores, como la eficacia en el diseño del personaje central que tiene todos los componentes del héroe romántico por excelencia, ya que en esta revisión del mito, el burlador, en lugar de castigado, resulta redimido. Esta tolerancia mayor en el tratamiento, parece satisfacer mejor los anhelos de una sociedad que se abre progresivamente en lo espiritual, en lo filosófico y más tarde, en lo económico y en lo social.

Con la llegada del **simbolismo** a nuestros escenarios, comienza a perderse la pista de un arte escénico de amplia implantación social, capaz de contar historias asequibles a públicos con muy diverso nivel de formación. En nuestra opinión, el teatro se refina en dirección decidida a las vanguardias que abrieron el siglo XX. Como reconocen Oliva y Torres (pg. 302), pueden encontrarse en Marquina, Valle, Fernández-Ardavín o, los Machado, síntomas de ese simbolismo,

procedente de detrás de los Pirineos. Existirá una doble tendencia del movimiento: una entregada a la sobriedad, que elimina los elementos superfluos y la otra, más dada al exceso en la acumulación de símbolos y lenguajes, resultando más seguida la segunda que la primera, pero contando esta última con los trabajos de poetas tan incuestionables como Mallarmé.



Esquema 3.1.- Evolución según Oliva & Torres Monreal de la escena del XIX

El **realismo** y su **expresión naturalista**, recuperarán el teatro para las clases populares en la antesala del cine. El teatro coincide con el nuevo arte, del que toma algunas innovaciones (en Valle-Inclán, por ejemplo). También en el realismo convivirán tendencias diversas y diferentes autores simbolistas y vanguardistas tendrán su etapa realista. Se parte en estas obras de una segmentación tradicional en tres actos. Bajo la preocupación por lograr la identidad referencial con los lugares designados, los decorados se complican de tal manera, que casi no se deja lugar para que los espectadores “reinventen” los espacios con su imaginación. Se concentra toda la acción generalmente en tres momentos, uno para cada acto, con unidad espacio-temporal. Mientras

el romanticismo da los últimos coletazos en obras como *Cuento de abril* (1909) de Valle-Inclán o *En Flandes se ha puesto el sol* (1910) de Marquina, se dará también una alta comedia, teatro de *qualité*, impulsado por la burguesía que convive con el denominado “teatro por horas”, pop-puríes de obras breves, destinados a un público urbano, de puro consumo. Este último perecerá con la progresiva aparición de las salas cinematográficas.

3.2. La escisión: Teatro contemporáneo VS. Cine

Dejemos a un lado la controvertida cuestión de si el teatro llegó a ser alguna vez un arte de masas. La aparición del cine convierte en todo caso la tradición que hereda del teatro en espectáculo asequible a todos los estratos sociales. Desgraciadamente, de los 11 primeros años de cine, explotado industrialmente en nuestro país (1897-1908), se conservan apenas 137 textos (Gubern, en Gubern y otros, 1995), de los que sólo 35 se consideran copias completas. Todos los estudios consultados al efecto, comparten la precariedad de tan exiguo corpus, pero en cualquier caso, parece oportuno afirmar que los mismos públicos que un día se arrimaron al teatro para nadar entre argumentos cotidianos, buscaron si cabe en la pantalla muda un reflejo aún más realista de sus propias vidas. Lo que no deja de ser paradójico, por cuanto el nuevo medio poseía una deficiencia técnica importante al mostrar la realidad. Esta era la ausencia de sonido, a la que se sumaban el acromatismo (asimilado como convención representativa por otras artes figurativas como el grabado y la fotografía), la bidimensionalidad, la rectangularidad de la mirada contenida en el encuadre y finalmente la alteración escalar, sobre todo al sistematizarse el empleo del primer plano que como sabemos generó reacciones perceptivas diversas.

Los códigos, sin embargo, fueron rápidamente aprendidos y aceptados por una masa en su mayoría inculta y con frecuencia analfabeta. En ciudades como Madrid era frecuente la adulteración del

espectáculo con algún número musical que cerraba la sesión, en un “fin de fiesta” que hoy podría recordar ciertos formatos televisivos.

Paralelamente, se va a seguir representando un teatro realista (Buero, Casona, etc...), pero el acercamiento paulatino del medio a la realidad traerá consigo tanto en España como fuera de nuestras fronteras, una búsqueda de nuevas fórmulas de espectáculo para el escenario. Igual que la pintura no podrá competir con la fotografía en cercanía al universo icónico que en principio ambas comparten, tampoco el teatro intentará disputarle al cine esa proximidad, lo que no quiere decir que vayamos a asistir a la muerte del teatro realista, como tampoco desaparecerá la pintura figurativa realista, la cual, por cierto, disfrutará todavía de momentos de esplendor avanzado el siglo XX, en el llamado hiper-realismo americano.

Necesariamente, tendríamos que mencionar aquí la aparición de la radio, soporte sobre el que se ofrecerán al público importantes relatos con reglas dramáticas propias. Pero el público del primer tercio del siglo está condenado a la amputación técnica que supone la recepción de un texto a través de sonido sin imagen o de imagen sin sonido. Cada medio, articulará sus propias formas de vadear estas carencias. En el caso del cine, estas herramientas (intertítulos, lectores, piano en sala, interpretación exagerada...) se emplearán por poco tiempo; en la radio, sólo la llegada de la televisión (su implantación en los 50), resolverá las técnicas expresivas de una manera comparable –en nuestra opinión-, a como las resolvió el cine con la llegada del sonido.

Porque nosotros creemos decididamente que el cine aprendió a hablar con la aparición del sonoro y en lo que a ficción se refiere, también la radio comenzó a “ver” con la televisión. Existe además una estrecha relación entre la llegada de la televisión y la casi desaparición de los ficcionales radiofónicos, que de ser las grandes estrellas de la programación, pasan a convertirse en meras curiosidades residuales de un pasado que es cada vez más, historia. Si los códigos, repertorios expresivos, técnicas de construcción, etc... hubiesen sido realmente tan

diferentes, es muy posible que ambos tipos de espacios ficcionales hubiesen podido convivir a un mismo nivel.

Esta concepción radiofónica del ficcional televisivo, nos resulta mucho más interesante como modelo explicativo de una realidad llena de actualidad, que aquella otra que ve en las series un mero sucedáneo del cine (un cine en pequeñas dimensiones). Para empezar, la unidireccionalidad del mensaje cinematográfico en el sentido referido por Bettetini (1984, 16), consideramos que ha entrado en crisis propiamente en el sector televisivo y muy remotamente en el cinematográfico. El concepto de **enunciador** ofrece en sí mismo una configuración discursiva substancialmente distinta. La supuesta obstaculización de la toma de conciencia del **enunciatario** sobre la existencia del enunciador, es cada vez menos palpable en títulos como *A true story* (D. Lynch, 1999) o *Full Monty* (Peter Cattaneo, 1999), y el intercambio sólo se establece a nivel sensorial/perceptivo, mientras que el medio televisivo reconoce formas mucho más palpables de participación, incluso en los productos pseudo-ficcionales como el formato denominado *Gran hermano* (Telecinco, 2000).

La percepción parcial de la realidad alimenta ilusión de realidad en el destinatario. La ausencia de imagen en la radio o de sonido en el cine, no fueron un obstáculo excesivamente insalvable, como tampoco lo es hoy la ausencia de olores, temperaturas, cenestesia o 3-D (Bettetini, 1984, 35).

Se da también un cine menos servil a la realidad, es cierto. Esta menor servidumbre, se consigue unas veces por la mera elección del género (ej: ciencia-ficción), otras, por la intencionalidad en el tratamiento de las imágenes (ej: cine de tendencia simbolista o expresionista, películas que profundizan en la interpretación de las sensaciones a través de imágenes complejas como *Trainspotting* de Frank Boyle, 1998). Pero donde se produce un sesgo o una codificación de la realidad más convencional, tal vez sea en la selección de los acontecimientos narrativos, especialmente en la duración de los mismos y en cómo estos son mostrados.

El ritmo al que transcurren los sucesos tiende al desenfreno en esa carrera iniciada por la fragmentación del discurso televisivo. La elipsis supera su tradicional estatuto de figura retórica, para constituirse casi en un elemento constructivo básico. Su uso sistemático provoca una inflación que desvaloriza en gran parte su contenido expresivo, el cual sólo sobrevive cuando el sujeto de la enunciación lo utiliza para dejar huellas patentes de su presencia soterrada. De hecho, sólo perdura como elemento retórico cuando aparece “marcada” a través de un encadenado o de cualquier recurso plástico que nos invite a considerar como espectadores que ha existido una sustracción temporal. En tanto no es así, se trata más de elipsis funcional que retórica.

A nuestro entender, la mayor parte de las series de ficción de producción nacional recuperan el esplendor de las antiguas representaciones teatrales y mantienen lejano parentesco con la mayor parte del teatro actual. Ambas formas expresivas descienden de un antepasado común y a veces, sólo a veces, se producen mutaciones que vuelven a aproximar la serie televisiva al sainete (*Hostal Royal Manzanares, Manos a la obra...*), a la comedia romántica (*Médico de familia*) o al teatro costumbrista (*Al salir de clase, Nada es para siempre, El Súper, Calle Nueva...*)

Intentar encuadrar la actual producción televisiva en alguno de los seis modelos de sujeto de la enunciación recogidos por Bettetini, no resulta una tarea sencilla. A los efectos de nuestra investigación, basta considerar que tanto el “yo” política cultural de la emisora, como el autor global, predominan sobre el “yo” espejo de la realidad, el “yo” plataforma neutral y el “yo” cooperativa/grupo marginal. Es posible que en algún caso pudiera hablarse de un “yo” marca o género, quinto modelo propuesto por el citado autor, lo que nos vincula en todo caso y una vez más, a un sistema de producción que siempre está por encima de las individualidades. Las variables de estudio investigadas, permiten establecer diferencias taxonómicas que aportaremos en su momento.

El trabajo actoral en las series no ha perdido por completo sus antecedentes teatrales. Como ya se ha apuntado con anterioridad, la técnica de grabación multicámara, que permite trabajar por bloques de mayor espacialidad y duración que el tradicional plano cinematográfico, llega a permitir al actor una soltura interpretativa (incluso una cierta improvisación relacionada con el rendimiento de grabación) y una frescura, que no siempre son posibles en el cine. Por otro lado, el número de horas acumuladas por un actor en un mismo personaje en una serie de éxito y larga duración (o en una obra de éxito y muchas funciones), permite un nivel de conocimiento y definición de dicho personaje, próximo al virtuosismo. Las escasas 6 o 12 semanas que dura el rodaje de una película, rara vez consiguen que el actor se sienta tan identificado con su personaje en lo que se refiere a sus aportaciones, dado que el control del director se hace mucho más rígido. La relación entre el personaje y el actor la establece el público en aquellas interpretaciones que logran un mayor impacto social (pensemos por ejemplo en la relación Francisco Rabal-Azarías, pero también en la relación Francisco Rabal-Juncal).

Esto no quiere decir que en televisión, al igual que en teatro, el actor no siga al pie de la letra los dictados del director en las primeras fases de su trabajo, durante los ensayos y primeros capítulos, igual que ocurre en el teatro durante los ensayos y primeras representaciones. Pero a medida que la serie progresa en número de episodios (lo mismo que la obra se representa en sucesivas funciones), el actor acaba incorporando al personaje elementos de su propio repertorio expresivo, añadidos a situaciones concretas. Incluso leves estilemas, dejes y muletillas. En tanto el texto teatral que da origen a la pieza se mantiene inalterable en su substancia, el televisivo crece con el personaje y permite crear un **arco**²⁶ cuya extensión temporal coincide, salvo elipsis, con el devenir vital de los enunciatarios.

En el cine, la rebeldía del actor es mucho más fácil de controlar. Pensemos que rara vez, la figura del director cambia durante el rodaje

²⁶ El término *arco* o *recorrido* del personaje, se utiliza con mucha frecuencia en el ámbito profesional; es el **programa narrativo** del personaje en un periodo de tiempo.

de una película, lo que en cierto modo le permite adueñarse del texto (a veces). En televisión, por el contrario, los directores cambian con frecuencia y una misma serie puede tener diversos directores en sucesivas temporadas e incluso en el transcurso de la misma con lo que el grado de implicación es mucho más relativo.

3.3. Cine-TV: ¿camino paralelos o divergentes?

Desde un punto de vista histórico, plantear la posibilidad de una escisión entre los modos discursivos del cine y los de la televisión, nos obligaría a reconocer la existencia de un tiempo en el que pudiera haberse dado una identidad de códigos. Entendemos que, desde los primeros tiempos de la televisión, se dieron situaciones claramente distintas en cuanto al esquema comunicativo entre el emisor y los receptores. Mientras el cine cubría sin duda (el cine de masas, al menos) expectativas de mercado cuyo fermento siempre cabe buscarlo en la figura de un enunciatario teórico, la televisión combinaba semejantes políticas con la opinión que sobre la marcha iba obteniendo en primera instancia de sus anunciantes y patrocinadores y, años más tarde, de los propios espectadores.

Esto nos permite hablar de un punto de partida cercano, pero no compartido, cuya lejanía aumenta en nuestra opinión, con el devenir de los años, a medida que se implantan técnicas de medición de audiencia más fiables o que se establecen nuevos canales de *feed-back* con los receptores de los mensajes. Esa “conversación” que para Bettetini sólo puede darse en el texto y no de forma directa entre el enunciador y el enunciatario, es mucho más lapsa en el medio televisivo que en el cinematográfico. En las series, tal consideración reviste una especial importancia por cuanto el propio texto se construye por la reacción de esa audiencia, tal vez no como ocurriría en un *happening* teatral, es decir, de forma inmediata, pero sí dentro de unos plazos razonablemente cortos. Ello nos obliga a aceptar que la técnica de elaboración textual en el plano del contenido no es, ni puede ser, la

misma. No al menos en un producto pensado como totalidad (cinematográfico), respecto a otro que nace con vocación abierta (televisivo) y busca en la sugerencia de los receptores, el fundamento de su seducción y la clave de su supervivencia.

A un nivel paradigmático nos preguntamos (o más bien nos lamentamos) por cuántos directores de cine fracasan y fracasarán en su intento televisivo, debido al empeño ignorante de pretender elevar el tono cultural de las series por medio del artificio que supone dar a estas un tratamiento dramático y visual que no les corresponde²⁷, es decir, cinematográfico, cuando posiblemente las claves de ese nivel cultural haya que buscarlas antes en los contenidos que en los meros aspectos formales, la mayor parte de los cuales, ni siquiera son apreciados por el espectador medio.

Las series sufren con mucha mayor frecuencia de lo que sería deseable, la contratación de directores que han fracasado en el cine, o que no han podido acceder a él y que pretenden compensar su frustración imponiendo su técnica discursiva en un medio expresivo que desconocen y que desprecian. Consideran lo televisivo como la “segunda división” del audiovisual y ahí cometen el primer y más lamentable error, ya que su trabajo está condenado a ser desde su propia opinión, un mero recurso de subsistencia.

Otras veces, son directores de prestigio que en lugar de aceptar el encargo de una serie como un reto, se lo toman casi siempre como un divertimento lucrativo, un campo de experimentación enloquecida, sin rigor ninguno, o una manera de ampliar mercados para sus productoras, pero sin verdadera ambición de prosperar en el medio. El resultado, en uno u otro caso, suele ser el mismo: kilómetros de cinta magnética condenados a hibernación en los depósitos de imágenes, que no ven nunca la luz, a no ser a través de algún canal temático. Muchos de ellos suelen buscar amparo en la conocida excusa de la genialidad incomprensida, cuando la verdadera incomprensión parte de

²⁷ Se debería elevar antes el tono cultural (audiovisualmente hablando) de quienes no comprenden que se trata de narrativas parecidas, pero no idénticas.

ellos, al atreverse a sentar cátedra, reformulando los principios fundamentales de un medio sobre el que lo ignoran casi todo, circunstancia de la que, por si fuera poco, presumen.

Tampoco son, hay que reconocerlo, los únicos:

"... el mayor escollo para la historiografía sobre la televisión es que nadie parece tomarla en serio: desde la universidad, donde los profesores alardean de no ver la televisión, hasta los diarios, con ese fascinante ejemplo, único en el mundo, en el que la crítica de televisión es responsabilidad de aquellos que abominan del medio. ¿Alguien entendería que la crítica de arte o de cine le fuese encargada a alguien que le repugnan esas formas de expresión?" (Palacio, M.; 2001)

Por supuesto no estamos defendiendo la inercia de las llamadas industrias culturales. Tal y como menciona Ramonet (Ramonet, 2000, 12), desde los años treinta estamos en guardia contra los procesos homogeneizadores de la globalidad gracias a las reflexiones de Brecht, Adorno, Benjamin... Y debemos seguir estándolo, pero que esto no signifique mantener actitudes sistemáticamente destructivas contra un medio cuyo motor económico, sistemáticamente satanizado, constituye la esencia de toda su proyección de futuro. A este respecto aceptamos las consideraciones de Ramonet sobre el creciente deterioro de la figura autoral, pero estamos convencidos de que el éxito de nuestras series nunca puede deberse a las imposiciones del *marketing*, sino más bien a la sabia utilización de sus reglas en beneficio de un proyecto comunicativo que se consolida día a día. Y esto es obra de cientos de expertos, de equipos, anónimos en su mayoría. No de prestigiosos nombres del cine.

ALGUNAS DIFERENCIAS DISCURSIVAS ENTRE EL CINE Y LA TELEVISIÓN

CINE		TELEVISIÓN
Cerrada	ESTRUCTURA	Abierta
Mínima	VERBALIZACIÓN	Máxima
Acción	VEHÍCULO INFORMATIVO	Palabra
Mínima (entropía)	REITERACIÓN	Máxima (redundancia)

Tabla 3.2. La tabla, de elaboración propia, resume algunas de las diferencias observadas en los modos discursivos de ambos medios (cine-TV)

Una investigación como la nuestra, debe posicionarse con claridad en tal sentido. Dado que nuestro propósito reside en el análisis de un corpus textual compacto y referido a los formatos de serie predominantes, debemos asimilar para empezar que los elementos sobre los que estamos cimentando nuestro estudio, habrán de ser unidades no excesivamente breves, aunque se dieran en ellas diversos planos expresivos. Por decirlo de una manera rápida, nos resultará más útil el análisis de sintagmas que de “segmentos autónomos” en la terminología de Metz (en Barthes y otros, 1974). Y es en la mera designación de estas unidades, cuando empiezan las diferencias narrativas entre la construcción ficcional cinematográfica y la televisiva, pues como ya vimos, las tradicionales secuencias cinematográficas resultan muy poco operativas.

En televisión se utiliza con frecuencia el **intercut**²⁸, un intercalado que a efectos de lectura forma parte del mismo sintagma. También es frecuente “seguir al personaje”²⁹ por diferentes espacios, sobre todo en segmentos en los que el diálogo se espesa, porque hay que dar mucha información al espectador utilizando casi exclusivamente la verbalización. Precisamente y como puede comprobarse en el cuadro adjunto, esa verbalización excesiva de la información obliga al empleo de estrategias que no son tan necesarias en una película cinematográfica (como ésta del seguimiento).

El cuadro muestra algunos de los grupos de diferencias que iremos completando más adelante. Respecto a la estructura, el cine tiende a las tramas autoconclusivas, es decir, a una estructura cerrada. La única excepción la constituyen ciertas películas que han creado saga, como *La guerra de las galaxias*, sus secuelas y sus “precuelsas”³⁰, estrenadas o por estrenar y aún así, esa apertura del texto se limita considerablemente en los desenlaces.

Por el contrario, en televisión esta fórmula es la esencia de la continuidad y se manifiesta no sólo a un nivel macroscópico, en toda la serie, sino también a un nivel microscópico, en cada secuencia. En efecto, hemos observado entre las series de mayor éxito una gran dependencia de todos los demás elementos a la continuidad narrativa. Las secuencias pocas veces concluyen.

A diferencia del cine, en las series, las secuencias tienden a abrir alguna puerta que conduce a otro segmento de texto. En el cine, esto es mucho menos evidente y lo atribuimos entre otros factores, a la ausencia del fenómeno *zapping*. El texto televisivo, se obliga a mantener la mirada del espectador, a alimentar sus ojos y sus oídos

²⁸ Situación en la que, por ejemplo, un personaje es mostrado apenas en un plano, a veces en otro escenario y que no llega a interactuar con ningún elemento de la secuencia.

²⁹ Aportación que guarda relación con el uso a veces abusivo de estativos como el *steady-cam*, *panaglides*, etc..., al principio mera novedad técnica, pero hoy medios de uso obligado en las grabaciones.

³⁰ Neologismo muy utilizado en crítica para designar segmentos anteriores a un texto, que aún no han sido narrados.

con novedades sorprendentes, atractivas y/o inesperadas, lo que impone una estrategia en el modo de narrar, radicalmente distinta. En ella, el impacto y la cualidad de las informaciones que se le proporcionan, se convierten en clave del éxito de cualquier serie. Se busca generar expectativas, no hacer tesis. El relato debe avanzar, no describir. Su avance debe ser rápido para no aburrir, pero no tan rápido como para desconcertar. Es una cuestión de **ritmo**, objetivo de análisis principal en nuestra investigación.

La verbalización expresada a través del diálogo, **no es** ni puede ser equiparable a la de una película. El espectador de televisión no está, por lo general, en una sala a oscuras. Por el contrario, se encuentra en un medio hostil a toda suerte de concentración y que muy al contrario invita a la dispersión.

El flujo comunicativo se establece sobre la base del ruido informativo y la mirada del enunciatario se cruza con otros muchos elementos extratextuales. Confiar a la imagen visual todo el sentido, equivale a asumir un riesgo que rara vez conduce al éxito. Si en el cine se busca que las imágenes cuenten todo lo posible, mientras se concede a la palabra un papel subsidiario, en televisión este planteamiento no resulta tan claro. En televisión, lo visual se refuerza con palabras y a veces, con mucha frecuencia, se substituye por éstas. La ficción televisiva, en ese aspecto al menos, obliga a recuperar del teatro algunas de sus fórmulas retóricas, por eso los personajes tienden a **decir** lo que sienten, con más frecuencia que a connotarlo por medio de actos, gestos o miradas. No siempre, claro está, pero sí con sistemática frecuencia.

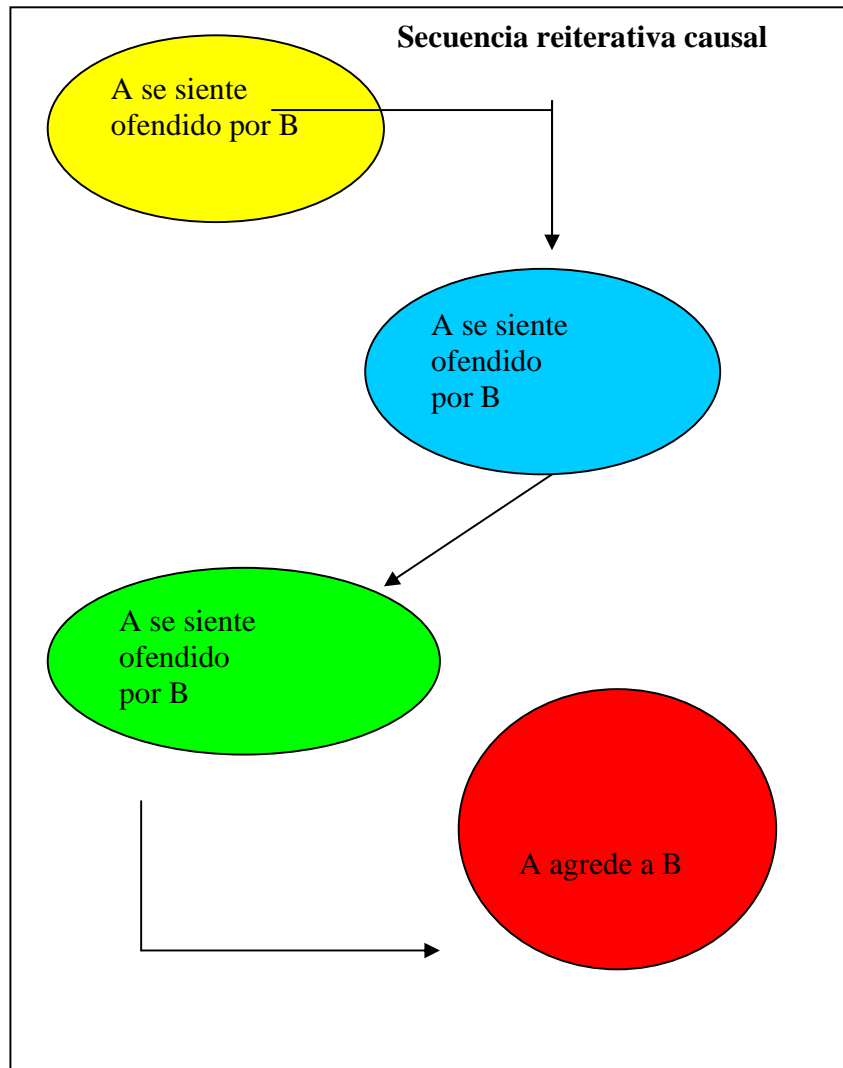
En formatos concretos, como las series diarias, las producciones nacionales no superan los 14 bloques o secuencias televisivas, reduciéndose por lo común a 11. Esto obliga a conceder un tiempo de desarrollo de al menos 1 minuto por secuencia, siendo la media durativa de 1,5 a 2 minutos aproximadamente (intercuts aparte). Hay espacio para contar mucho en ese tiempo y ese espacio se aprovecha

también para la reiteración, única figura que nos permite compensar el alto grado de distracción de las audiencias.

La **reiteración** se enmascara como una **anticipación**, cuando se siembran indicios de que algo puede suceder o, sin llegar a dar pistas de cuál sea ese hecho, cuando se proporcionan claves para que la aparición del mismo tenga sus antecedentes lógicos (es decir, funcionan indistintamente, de forma anafórica o catafórica).

Otras veces hay que recordarle al espectador el hecho (en el cuadro, agresión de A a B), ya que éste puede no haber estado presente al producirse el mismo en el tiempo de la narración, con lo que difícilmente llegaría a comprender los indicios de cambio en el relato (distanciamiento de A y B). ¿Tiene esto algo que ver con el cine? Creemos que no.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...



Esquema. 3.2. Diagrama que ejemplifica un caso de reiteración en TV.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

En décadas anteriores se evitaba la excesiva redundancia mediante un segmento de introducción que explicaba los hechos más relevantes de episodios anteriores. Hoy esta fórmula se encuentra en declive, pues su efecto secundario más palpable es una indeseada ralentización en el arranque del episodio, que **se inicia lastrado en términos de ritmo**. Sin embargo, sí son frecuentes los **tags** o segmentos finales de valor catafórico, en los que se anticipa algo de lo que podrá verse en capítulos posteriores. Una prueba más de que el discurso serial se hace cada vez más abierto.

Hay quien interpreta la redundancia de los mensajes como una banalización. Preferimos considerarla lo que es, un elemento retórico que pierde su función como tal por sobreuso.

Sabido es el efecto de realidad que produce un enunciado que se repite hasta el punto de alterar la percepción de su verosimilitud³¹. Pero no siempre el empleo de estas configuraciones discursivas procede de una intencionalidad perversa e inconfesable. La serie ficcional reitera para mantener la tensión del relato, pero también para hacer que el espectador acepte como verosímiles presupuestos narrativos que difícilmente toleraría en otras formas de discurso. Con ello, la serie ficcional no hace sino crear un mundo posible que se rige por sus propias leyes, insistimos, leyes que le dan autonomía en relación a otra clase de textos.

³¹ Goebels utilizó la reiteración para transformar el discurso paranoide del partido nazi en una verdad lógica e incontestable desde el punto de vista del enunciador. Desde entonces se suele aceptar que una mentira repetida un número suficiente de veces, acaba siendo tomada por cierta. Muchos partidos que sustentan su ideología en la violencia, lo saben e insisten en mantener mensajes inamovibles, aunque estos resulten cada vez más anacrónicos.

Resumen

El discurso dramático ha utilizado siempre unidades narrativas menores que nos hablan de una segmentación, principio de ritmo, y elemento clave en la articulación del espacio y el tiempo dentro del texto. Dichas unidades han sido utilizadas por el enunciador para fomentar en el enunciatario el interés en el texto.

Las exhibiciones del chamán y posteriormente las representaciones clásicas, trataban de lograr una realización dramatúrgica muy diferente, pero en ambos casos el uso de segmentos menores y “giros” inesperados, perseguía mantener el interés de las audiencias.

Aristóteles determina los tres grandes segmentos del texto, redefinidos permanentemente en la actualidad por autores como Field o Hunter (planteamiento, confrontación y resolución). En el corazón de cada una de las partes

que componen esta estructura básica, van apareciendo otras unidades como el cuadro, la escena, el diálogo... En la edad media, el relato dramático es esencialmente disperso, dividido en cuadros que son representados incluso en escenarios diferentes (no ya en decorados distintos, dentro de un mismo escenario). La cohesión interna de cada acto se diluye en parte por esta forma de estructuración.

El Renacimiento marca un regreso a las fórmulas de la *Poética*, tendencia que proseguirá en los siglos posteriores y que culmina con la aparición del cine. El nuevo medio tarda relativamente poco tiempo en vertebrar las historias de ficción de acuerdo al modelo aristotélico. Sin embargo, las últimas décadas del siglo XX van a caracterizarse por un sometimiento cada vez menor a la normativa clásica.

Las nuevas tecnologías ponen al alcance del espectador la

posibilidad técnica de fragmentar en un principio y más adelante “modelar” la propia estructura del relato, participando no sólo en

la duración de los segmentos sino también en la direccionalidad final del mismo.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

IV

El ritmo y el paradigma de los tres actos: el estado de la cuestión

Cualquier tipo de relato, ya sea ficcional o extraído directamente de la realidad, consiste en la ordenación de una serie de sucesos y en su presentación al consumidor del mensaje de un modo coherente. La coherencia textual implica la utilización de estructuras que de algún modo han de ser reconocibles por el enunciatario en su proceso de reconstrucción. En la escritura dramática y más específicamente en el ficcional audiovisual, se han tomado por buenas algunas reglas relativas a la dosificación de la información, a su sintaxis en bloques de contenido, a la intensidad de cada uno de estos sintagmas, etc... La forma de construir esa estructura en el relato no responde tanto a la preferencia o al gusto del enunciador, como a una inercia residente en todos los posibles enunciatarios y que, al parecer, se mantiene constante, con escasas variaciones al paso de los siglos.

Dichas estructuras se han revelado lo suficientemente sólidas como para que consideremos que son fácilmente aprehensibles por la mayor parte de los espectadores, como si formaran parte de un código tácito que todos, creadores y consumidores de imágenes, compartimos

cualquiera que sea el soporte o el género audiovisual en el que nos movamos.

El impulso narrativo (la necesidad de relatar hechos), es consubstancial al nacimiento de la Historia (**relato** de los hechos pretendidamente reales). La forma de contar la historia se convierte en un instrumento de seducción de las audiencias, lo mismo en el arte del cuentacuentos que en la dinámica de programación de una moderna cadena de TV. Y en esencia, cualquier historia (con minúscula), necesita al menos de tres movimientos: un comienzo, un desarrollo y un fin (Aristóteles). La existencia de estas tres partes básicas, determina el modo de operación del autor tradicional que conoce perfectamente cuál es su punto de partida y su punto de llegada, confiando a su pericia, los procedimientos que le harán ganarse o perder la indulgencia del público.

En TV, por el contrario, el enunciador desconoce la mayor parte de ese recorrido cuando comienza a dar los primeros pasos. Sabe cómo comienza la historia, pero no su extensión que depende, en última instancia, de la aceptación o rechazo por parte del público. Y si sabe poco respecto a cómo debe evolucionar una serie en futuras temporadas, lo ignora casi todo respecto a cómo deberá ser su desenlace. No lo conocen ni los enunciadores, ni el público. Pero es éste último quien con sus decisiones, a la hora de seleccionar una señal u otra, parece ganarle terreno al productor y al programador, día a día.

Las "audimetrías", sucedáneo bastante defectuoso de las demoscopias, son el argumento. Argumento en el que se nos dice que es posible conocer a través de una muestra suficiente, los gustos de una mayoría de telespectadores. Existen incluso diversas aplicaciones informáticas que nos permiten visionar una emisión a la vez que observamos las oscilaciones en la curva de audiencia (oscilaciones que proporciona el audímetro, naturalmente).



videorating

Fig. 4. 1. La aplicación *videorating* permite el seguimiento *on-line* de las migraciones de audiencia.



Fig. 4.2. Los nuevos procedimientos informáticos permiten, en teoría, aislar imágenes y comprobar en tiempo real su nivel de aceptación.

La validez o no del instrumento resulta en este caso poco relevante **porque el resultado se toma como bueno** e interactúa con la programación, modificándola, influyendo en sus contenidos, **con independencia de que aquello que nos dice sea cierto o no.**

Si la audimetría fuera un fiel reflejo de la realidad (y de esto tenemos bastantes dudas), estaríamos a un paso de que **la mayoría** de la audiencia se erigiese en co-autora del mensaje, ya que al mostrar su aceptación o rechazo con determinados segmentos del programa, podría modificarlos *on-line*.

La unidad de análisis sobre la que el espectador muestra su aceptación o su rechazo puede ser tan pequeña como el “plano”, incluso menor. Existen aplicaciones informáticas en las que se intenta correlacionar el punto de vista con las oscilaciones del audímetro. A veces es sobre unidades de contenido más específicas, por ejemplo la presencia o ausencia de un determinado personaje en cuadro, sobre las que se intenta establecer dichas correlaciones, lo que en principio parece algo más lógico.

Algunos auguran ya que los programas en directo podrán permitirse a corto plazo variar sus contenidos sobre la marcha, en función de estas oscilaciones, propiciando aquello que aparentemente la audiencia más deseara ver. En suma, si la prospectiva no resulta equivocada, estaríamos próximos al nacimiento de la *demotelevisión*, en las lindes de la autoconstrucción del mensaje, con todas las consecuencias ventajosas y peligrosas que esto conlleva.

Ventajosas porque la participación de los espectadores (aunque rudimentaria e indirecta), debería garantizar una televisión fiel reflejo de sus intereses e inquietudes; peligrosas porque las minorías quedan necesariamente excluidas en esta ecuación y porque se substituye la verdadera democracia por el dictado de una mayoría (que además carece de una entidad clara, es decir no pasa de ser aproximación de los datos fantasma que suministra el audímetro, una máquina). Como menciona Gustavo Bueno, la Teoría de la Dictadura de la Audiencia equivale a

asumir que aquello que no está en el mundo del público, no está ni puede estar en la pantalla (concepto de *telecracia* de Pérez Ornia, en Bueno, 2000), a lo que nosotros contraofertamos una posibilidad aún más inquietante: *que lo que no esté en la pantalla, sencillamente acabe por no existir en la conciencia de los espectadores.*

Que los gustos de la audiencia influyen en la fase de elaboración de un guión, es cosa sabida. Se detectan inquietudes y se encargan temáticas, de ahí salen pilotos y posteriormente series. Sin embargo el plano del contenido se lo lleva todo y las consideraciones estructurales se dejan de lado en parte por el desconocimiento que hay respecto a ellas. Los profesionales siguen intentando utilizar el dictado de su razón y las fórmulas clásicas. Las necesidades comerciales y la propia instantaneidad del medio, se encargan de romper con frecuencia esa realidad.

Aún con todo, en nuestro país se da una cierta escasez en la tradición investigadora en casi todo lo concerniente al análisis de las técnicas en la elaboración de guiones. Por el contrario, fuera de nuestras fronteras, procedentes sobre todo de los EE. UU., nos llegan numerosos trabajos de recopilación, textos hermenéuticos y metodologías de composición, inspiradas mayormente en la experiencia de sus autores, en el ejercicio de su profesión como reputados guionistas, argumentistas, escaletistas, *scripts-doctors*, docentes, etc... Hablamos claro está de las publicaciones de Lew Hunter, Syd Field, Lynda Seger, Robert McKee o el ya "clásico" de la materia *The art of dramatic writing*, de Lajos Egri.

Son, en su mayoría, interesantes manuales que ayudan a depurar la técnica de la escritura para guiones de cine y televisión, pero todo lo que tienen de prácticos, lo tienen también de limitados, ya que suelen ser recetarios que han de tomarse siempre como poéticas bajo el influjo de los tiempos en que fueron redactadas.

Existe en general en estos y en otros autores un cierto miedo a plantearse la utilización del laboratorio para contrastar la validez de las

diferentes propuestas, quizá porque se suele asociar culturalmente la creatividad literaria con modos de expresión del espíritu tradicionalmente difíciles de domesticar o de someter a observación sistemática. Casi todos ellos manejan conceptos parecidos aún utilizando diferentes términos para referirse a lo mismo. Y basta ver hasta dónde alcanza cada uno y su nomenclatura para comprender que el panorama no ha cambiado mucho desde los tiempos de Aristóteles. Ellos mismos lo reconocen al hacer continuas alusiones a *El Arte Poética*, cuya lectura recomiendan con insistencia.

Tampoco son abundantes los trabajos de campo, a excepción de artículos aparecidos en revistas especializadas y que, por lo general, no entran muy a fondo en la estructura dramática de las obras analizadas y sí más en los aspectos formales y en algunas de las reacciones y comportamientos suscitados por éstas en el público receptor.

No es, ni mucho menos, sencillo, definir cómo podría o debería ser una investigación que quisiera poner a prueba los conceptos teóricos, las reglas y los trucos que se nos proponen en los múltiples manuales de escritura de guiones. Se nos explican fórmulas que los autores consideran acertadas, por ser éstas –según ellos-, las claves del éxito de ciertos títulos emblemáticos. Tras analizar los diferentes elementos del discurso, llegan a la conclusión de que la correcta longitud de cada uno de los tres actos que componen la historia, la intensidad de los segmentos de acción, el perfil de los personajes o cualquier otro elemento a tener en cuenta, son variables definitivas a la hora de considerar su calidad diegética (Field, 1997).

Veamos en qué consiste lo básico de esa propuesta y juzguemos en qué medida se establece una dialéctica que confronta con las necesidades del actual mercado televisivo.

4.1. Orden, duración y frecuencia

Orden, duración y frecuencia, componen la terna básica de conceptos sobre los que cabría articular cualquier investigación relativa al ritmo del contenido. Genette refiere estos tres conceptos a los sucesos de la historia y parte de la diferencia entre el Tiempo de la Historia y el Tiempo del Discurso o lo que es lo mismo, la diferente dimensión temporal de lo que se cuenta y del tiempo que se emplea en contarlo.

El **orden** puede ser lineal o no lineal. La no linealidad implica saltos al pasado (analepsis), que pueden quedar dentro de la historia (analepsis internas) o fuera de ella (analepsis externas), así como saltos hacia delante que se distinguen de las simples supresiones o elipsis porque requieren una vuelta al punto de partida. *Flash-back* y *flash-forward* serían formas naturales de estas dos clases de ordenación temporal del discurso.

La **duración** implica decidir en qué medida el tiempo de la acción de contar ha de ser mayor, menor o igual que el tiempo que se designa en la narración. En ese sentido, Genette distingue entre **resumen** (TH>TD)³², **elipsis** (TH=n; TD=0); **escena** (TH 0 TD); **dilatación** o **alargamiento** (TH<TD) y **pausa** (TH=0; TD=n).

Landow utiliza unos esquemas muy visuales para mostrar estos recursos durativos:

³² Donde TH = Tiempo de la Historia y TD = Tiempo del Discurso

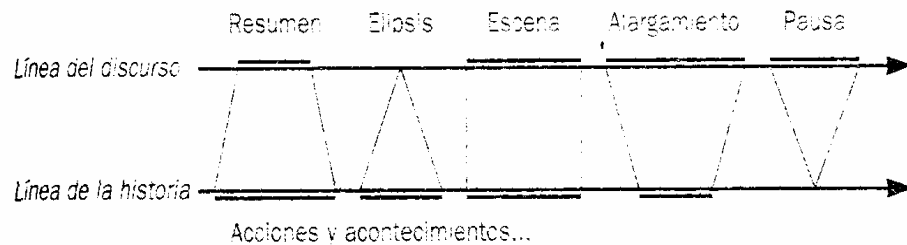


Fig. 4.3. Relaciones durativas entre el Tiempo de la Historia y el tiempo del discurso según Genette.

La **frecuencia** es la relación entre el número de veces que un suceso tiene lugar en la historia y el número de veces que dicho suceso nos es mostrado en imagen. Podemos hablar de un hecho **singular** al referirnos a aquel que ocurre una sola vez en la historia y nos es mostrado una sola vez en el discurso; nos referimos a un hecho **recurrente** o **reiterativo** cuando un suceso de la historia es mostrado varias veces en el discurso; hablaríamos de suceso **iterativo** cuando nos referimos a un hecho que se produce varias veces en la historia, pero que el discurso nos muestra una sola vez.

En el ficcional televisivo, el **tiempo de la narración** no coincide con el **tiempo narrado**, pero se busca una cierta equivalencia entre ambos tiempos. Llamamos **distancia** al *tiempo de la historia* transcurrido entre dos puntos del texto, término que se opone al de **duración**, o *tiempo del texto* transcurrido entre dos puntos del mismo (Genette, 1993; 56 y ss.; Gaudreault, 1995; 109 y ss.).

La duración de cada capítulo/episodio (tiempo objetivo del texto) de entre los textos analizados, oscila entre los 25 y los 80 minutos, según las características de cada serie. Pero la distancia cubierta en cada uno de ellos (tiempo de la historia) varía en función de un factor característico del ficcional seriado: la periodicidad de emisión. Veámoslo.

Fue un hecho constatado que las series de periodicidad semanal tendían a respetar distancias de aproximadamente una semana, esto es, los sucesos descritos tenían lugar en los límites establecidos por dicho periodo de tiempo, dejando a un lado los flash-backs, analepsis y prolepsis externas o internas. Esto no significa que el tratamiento temporal fuera igual. La acción en la serie *Hospital* (Videomedia & Tele 5), por ejemplo, sucede generalmente en un día aún tratándose de una serie semanal, pero el intervalo elíptico entre semanas, según datos de temporalidad de las tramas de serie, contenido de los diálogos, etc... es de una semana, lo que quiere decir que en el mundo ficcional de los personajes el tiempo transcurrido entre cada entrega es igualmente idéntico al tiempo “vivido” por los espectadores.

Las series diarias, tienden a respetar distancias de 24 horas entre el primer y último instante mostrado de cada capítulo, aunque a veces se producen ligeros encabalgamientos con los días anterior y posterior, encabalgamiento que puede ser más acusado los lunes y viernes por mediar el fin de semana entre ambos, lo que permite una utilización más flexible del tiempo de la historia, sobre todo cuando no interesa omitir dichos tiempos porque es necesario informar a la audiencia de “lo que hicieron los personajes” ese fin de semana. Así lo hemos constatado en la totalidad de los textos analizados.

4.2. Ritmo y estructuras

La mayor parte de los tratadistas sobre la materia suelen comparar la estructura del guión con las vigas del edificio. Otros como Tobías (Tobías, 1999), prefieren hablar de “esqueleto”, pues la analogía les resulta más agradecida: las vigas de un edificio componen un tramado rígido y generalmente fijo sobre el que se asienta el edificio, cuya forma más o menos fiel a dicha estructura, podrá presentar diferentes distribuciones siempre bajo los límites impuestos por el acero o el hormigón, mientras que el concepto de “esqueleto” se refiere más a algo dinámico, que cambia con las propias necesidades del guión y que

así mismo se ramifica en las diferentes líneas tramáticas, como las extremidades de un cuerpo vivo con capacidad de crecimiento y generación (pensemos por ejemplo en los *spin-off*, series que surgen a partir de otras series en las que fermentaron ciertos grupos de personajes).

A este tipo de estructuras hacemos alusión y no a las mencionadas por Jean Mitry (Mitry, 1986) que emplea el concepto para referirse a todos los elementos de presencia inferida que intervienen en la construcción del film. Si intentamos dar con los elementos estructurales en los que puede recaer una parte de la responsabilidad de la buena construcción de la historia, ello es debido a que admitimos de antemano la existencia de esa posibilidad, es decir, a que creemos posible hallar elementos estructurales comunes en historias que "funcionan". Y del mismo modo, admitimos la contraria: asumimos que pueden existir elementos estructurales defectuosos y comunes en las historias que "fallan".

Nuestra hipótesis más general quedaría enunciada del siguiente modo:

Existen elementos estructurales comunes en los discursos ficcionales cuya presencia coincide con un buen nivel de aceptación por parte del público; así mismo, se da una carencia de estos elementos, en los discursos ficcionales que no alcanzan una cuota mínima de aceptación por las audiencias.

En España, en los años de fin de siglo, territorio y tiempo al que va referido nuestro estudio, el punto de corte entre lo que se considera aceptado o rechazado por el público, se sitúa en torno al 20 % de cuota de pantalla para las emisiones de cobertura nacional.

¿Cómo podemos aislar variables extrañas tales como el rechazo a ciertos puntos de vista de la cámara o a ciertas estrellas de la pantalla o a cierto contenido ideológico...? ¿Cómo podemos estar seguros de

que el mensaje se rechaza o se acepta en función de esos elementos estructurales y no de los meramente formales?

La investigación no nos ha permitido excluir por completo la presencia de estas variables, por lo que en los resultados, preferimos hablar de “tendencia” en el *share* (cuota de pantalla que nos indica la respuesta de los espectadores), según la presencia o no de los elementos ritmos buscados. Nuestro esfuerzo se ha centrado en detectar los elementos estructurales y juzgar su funcionamiento dentro del texto, pero insistimos, en términos de “tendencia”, más que en valorar efectos en términos de “audiencia” (aunque no negamos que es una tentación, cuando se poseen los datos, confrontar estos a la espera de descubrir algún indicio en una dirección clara).

De momento, definiremos las unidades y constataremos su presencia. Posteriores investigaciones (en las que se podrían presentar mensajes completos casi idénticos, pero con variaciones en la duración de los segmentos fundamentales y en las que se recopilaría la respuesta de diferentes grupos de sujetos) nos explicarían la incidencia en el uso o no uso de determinadas construcciones.

Con frecuencia los productores demandan dos mercancías habituales en los guiones que desearían leer. Una es la **tensión** y otra el **humor**. Ambas comparten algunos aspectos relacionados con el **ritmo** y que se refieren al cambio, no en el sentido aristotélico de “giro” del personaje, sino como en la actualidad lo entienden Hunter y los autores más contemporáneos (1993, 23), como sucesión de situaciones nuevas que hacen avanzar una trama.

La tensión que se le pide a los guiones de televisión busca sobre todo cautivar la mirada del espectador para evitar el efecto *zapping*. Consiste esencialmente en alentar las expectativas de los espectadores en una dirección, sin darle demasiadas pistas sobre el verdadero cariz que tomarán los acontecimientos.

Respecto al humor se suelen pedir tanto “diálogos chispeantes”, una variante del ingenio, como *situaciones*. Fácil pedirlo, no tan fácil dar con los instrumentos adecuados, sobre todo, como suele ocurrir, cuando el margen de movimiento que se le concede al guionista suele ser mínimo.

No todos los días son igual de afortunados en los jardines de Musa, pero hay que reconocer que a veces uno se despierta con el duende puesto y entonces, cada frase brota con el doble de gracia que el día anterior, cada situación se enriquece con múltiples ideas brillantes, al menos en apariencia. Y en ese punto es donde a menudo uno se da cuenta de que “no es oro todo lo que reluce” porque un tono general de humor, si no se condensa en dos o tres puntos muy concretos (mejor situaciones que frases), suele ser recibido por el espectador con una media sonrisa casi denotativa de un tedio permisivo bastante poco cautivador. El guión no funciona o no funciona como se esperaba (recordemos que lo que se espera de la historia es que mantenga al receptor clavado al asiento).

El paso siguiente a esta afirmación, basada en el empirismo del ejercicio profesional, invita a la indagación científica y hasta a la comprobación experimental. No será necesario aludir a las máximas de Alfred Hitchcock recogidas en el libro de Truffaut en las que el propio director británico nos explica la importancia de encontrar un estado de ánimo en el espectador que le mantenga *enganchado* al espectáculo. Esa necesidad existía antes de la llegada de la televisión, existía incluso en el teatro griego, como nos recuerda Aristóteles (Aristóteles, pág 51 y siguientes) y como hemos visto en la breve semblanza histórica del capítulo anterior.

En una película, lo mismo que en una obra de teatro, suceden hechos, unos más interesantes que otros. Si todos los sucesos interesantes se dieran al comienzo o al final de la obra, el resto, por muy bien que los hubiéramos descrito, resultaría vano a los ojos del público. Por tanto, es de sentido común aceptar que esta distribución de hechos clave, de sucesos que condensan la esencia del relato, debe

adecuarse a la longitud del mismo y que debe existir una distribución proporcionada de los mismos. Denominamos a éstos **puntos críticos** del guión.

Los **puntos críticos** son, en general, todas las situaciones nuevas que se generan a lo largo del texto y que permiten percibir un cambio en la dirección de los sucesos, en el avance de las tramas o en la relación entre los personajes y que, unas veces por esperados, otras por imprevistos, hacen progresar sustancialmente la historia en una u otra dirección.

Hablamos de **ritmo** entre estos puntos críticos, para referirnos al espacio entre ellos. No decimos con esto que la historia deba ser un árido desierto con unas cuantas colinas abruptas muy bien definidas, sino que por el contrario para alcanzar adecuadamente las cimas de los puntos estelares, deberemos haber trazado una senda asequible al espectador, tendiéndole los oportunos puentes y haciéndole subir gradualmente hasta las cotas que nos hayamos propuesto. Linda Seger y en general los autores anglosajones hablan del *clímax* para referirse a la **catástasis**, es decir, ese momento especialmente intenso de la historia (también del discurso), en el que se culminan con una cresta emocional, las vicisitudes diversas de una trama.

El ritmo dramático sería, la fórmula métrica en la que se concreta la combinación y sucesión de los puntos críticos.

En un sentido más amplio,

el ritmo dramático sería, la fórmula métrica en la que se concreta la combinación y sucesión de cualquier elemento de naturaleza periódica que afecta al desarrollo de la acción...

... ya que como veremos, es posible hablar de una articulación rítmica a varios niveles: las acciones, las tramas, etc...

No ponemos especial interés en analizar el orden predominante porque la linealidad se impone de forma abrumadora en el ficcional televisivo español de fin de siglo. Tampoco la frecuencia de las acciones constituye para nosotros un elemento de especial relevancia. En cambio la **duración**, entendida sobre todo como dimensión de los segmentos, será el principal elemento de nuestra investigación.

Pero volviendo a la primera de las dos definiciones, el diseño de todo este aparato depende, en gran parte, del conocimiento que el diseñador tenga a priori de la existencia de estos puntos críticos, así como de su especial diligencia en la colocación de los mismos a lo largo de la trama. El tema puede resultar interesante cuando lo que se plantea en la historia se considera mercancía adecuada para un público en un espacio y tiempo muy concretos (la lucha racial, el aborto, los problemas familiares, en la España de los 90', por ejemplo...) Y la historia puede ser apetecible si los personajes saben dar vida a ese tema genérico.

Pero ni lo uno, ni lo otro es suficiente a la hora de levantar un relato audiovisual, si no se hace según las pautas que suponemos comunes a los gustos de la mayoría. La elección del tema se resuelve con una cierta intuición por parte del que escribe para dar con "asuntos de tirón", es decir, un cierto conocimiento, si se quiere, de la realidad natural que el artista se propone tratar. El tratamiento requiere una técnica que sepa dar forma a los materiales brutos hasta hacerlos asequibles al enunciatario.

La **cuestión del ritmo**, palabra muchas veces intuitiva que se utiliza con frecuencia sin demasiado conocimiento de causa, es esencial para lograr adecuadamente los objetivos básicos de cualquier relato. Conocemos varios casos parecidos en los que un productor graba el piloto de una serie, lo manda editar y durante el visionado detecta excesiva longitud (duración) en las secuencias del guión al que previamente ha dado su visto bueno y entonces diagnostica que el programa "carece de ritmo". Intenta arreglarlo con un nuevo montaje en el que ha troceado las secuencias, para que donde había antes catorce,

ahora salgan cuarenta. Este tipo de soluciones pueden salvar el capítulo de una serie. Pero sólo eso, en el mejor de los casos “salvarlo”.

Y en ocasiones, produce el efecto contrario, el resultado se ralentiza porque los cortes desconciertan por el exceso al espectador. Un ejemplo claro lo tenemos en ciertas telenovelas latinoamericanas que abusan de los sintagmas paralelos y alternantes, haciendo interminable muchos de los bloques de que se componen. Cabe deducir que el ritmo no se consigue sólo por la duración que se concede a los segmentos. Reaparece el concepto de intensidad. La duración varía conforme a la intensidad y no puede establecerse una pauta rítmica provechosa sin que tengamos en cuenta lo que sucede en la historia.

Es muy difícil conseguir que ese “ritmo” circunstancial, externo y por completo ajeno al propio relato, le dote de una personalidad de la que carece en sus orígenes. ¿Por qué? Muy sencillo. Cuando se diseña la secuencia se tienen en cuenta los elementos clave de información (otra vez los **puntos críticos**) y se distribuyen pensando en su longitud original. Habría que ser un verdadero maestro del montaje, para conseguir en el último momento lo que no se logró durante el rodaje o la grabación (dicen los viejos expertos en la materia: “no busques en la sala de montaje el plano que no has rodado”). Si la puesta en escena es lenta, si los actores no se mueven o no saben qué hacer con las manos, si no saben andar o sentarse con gracia, si se tropiezan en las frases (o con el atrezzo), difícilmente resolveremos el problema mediante la fragmentación. La fragmentación falsea, pero no resuelve. Oculta defectos, pero no hace milagros. Es maquillaje o cirugía estética, pero nunca la fuente de la eterna juventud. Aún con todo, es humana y comprensible la actitud de algunos productores que se han empeñado económicamente en lanzar una obra y que se muestran inseguros con los primeros resultados.

Si el problema estaba en el guión debió detectarse antes. Los analistas de guión (en el caso de una película) o el editor de guiones (en el caso de una serie para televisión), debieron informar del defecto observado en los planos del edificio.

El estilo es el conjunto de rasgos individuales que cada especialista en su oficio utiliza en la confección de sus trabajos. En el caso de un guionista, es la manera de escribir en cuanto a lo accidental y característico, “el carácter especial que, en cuanto al modo de expresar los conceptos, da un autor a sus obras” (RALE, 1992). Aunque cada género exige aplicar diferentes técnicas, coexiste siempre con las variaciones “de encargo” un substrato singular que en mayor o menor medida sobrevive en la obra de todo autor y de todo guionista. Son estilemas en ocasiones muy localizables, otras veces ocultos o escondidos en el espacio abrupto del texto y, con frecuencia, ni el propio autor conoce su existencia.

Alonso de Santos habla de tres procesos que influyen en la obra de todo escritor: imaginativo, técnico y filosófico (Alonso de Santos, J.L., 1998; pág 17). El elemento técnico, que es el que más ampliamente analizaremos aquí, se diferencia de los otros dos porque es más o menos común en la mayor parte de los guiones de un mismo género, en un mismo punto del tiempo. La técnica se aplica de modo similar porque se considera que es la mejor manera de salvar los obstáculos más conocidos en el proceso de la escritura. Se trata de un *común denominador*.

En definitiva, la técnica es lo único que se puede aprender y no totalmente, porque junto a esa técnica que viene definida como el inventario de soluciones que podemos emplear en determinadas situaciones dadas, hay también una técnica individual regida por esa otra técnica compartida por todos. La aplicación concreta que cada autor hace (aunque de forma por lo general bastante sistematizada), de la técnica en sentido general.

Junto a la técnica y a las técnicas individuales aparece el verdadero componente diferenciador, el elemento imaginativo, lo que cada autor es capaz de aportar individualmente en el tejido de sus historias y, claro está, muy relacionado con su visión personal del mundo (componente filosófica).

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Volviendo una vez más a los clásicos:

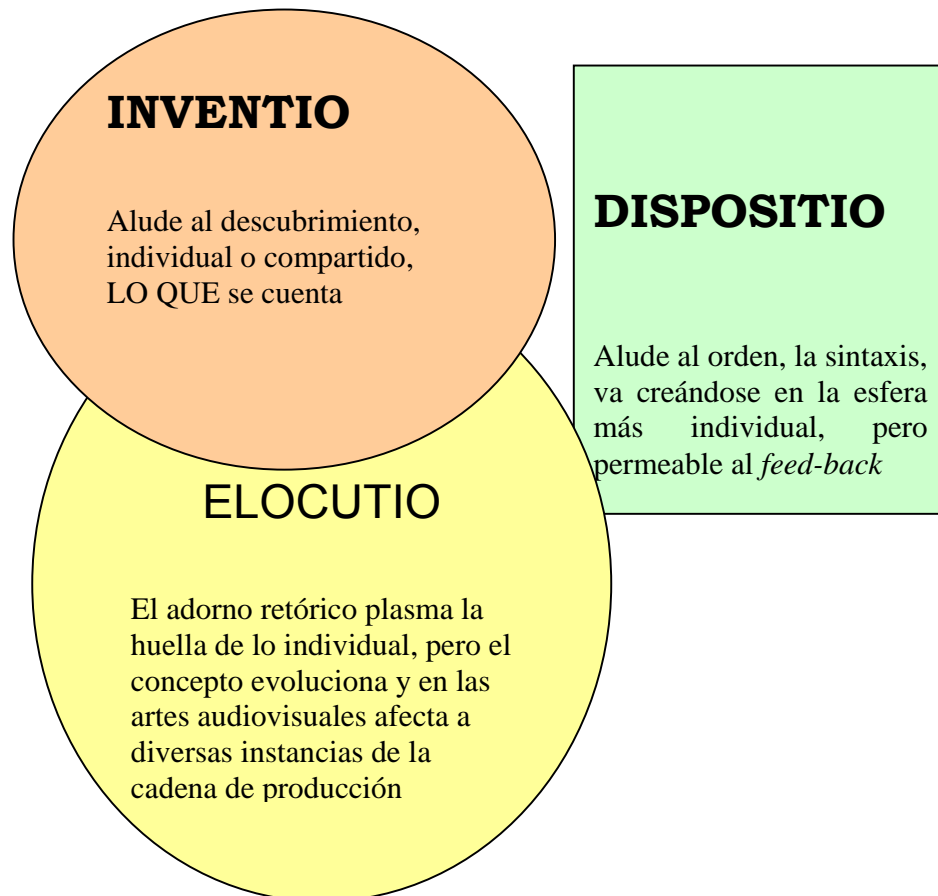


Fig. 4.4. Invención, disposición y elocución en el ficcional televisivo

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...



Fig. 4.5. *Se busca un cadáver*, una de las primeras series españolas grabadas específicamente para su difusión a través de la red. Sus capítulos apenas alcanzan los 5 minutos de duración cada uno (Fuente: Bocaboca Producciones S.L. & Boca Multimedia, S.A.).

Sabemos que *Drama* es toda composición literaria en la que se representan acciones a través de personajes y sus diálogos. El término se ha desviado con el tiempo de su significado original y hoy en día es fácil encontrar personas que confunden el drama con lo *trágico*. En realidad el término drama se refiere más a un ficcional encarnado, a una obra de naturaleza literaria pero que en sí misma carece de estatuto propio hasta que no tiene lugar la *representación*, que no es otra cosa que su actualización. Las artes escénicas.

Una parte de la aceptación del drama o ficcional, está en el propio texto. En el audiovisual, otra parte, quizá la más importante, depende de lo que Aristóteles denominaba la *perspectiva* y que, tal vez, podríamos traducir hoy por *puesta en escena* (ampliable al concepto de *puesta en imágenes*, o realización). En todo caso, la responsabilidad del guión termina con el propio texto escrito. En él se establecen las bases de lo que será la película o el programa. El término *narrativa* se nos queda grande, ya que por narrativa entendemos la manera de contar la historia, lo que afecta tanto a la puesta en escena como a la puesta en imágenes (a la dirección y a la realización). No queremos llegar tan lejos, por eso, preferimos el término *dramaturgia*, cuyos límites quedan dentro del propio guión.

A lo largo de más de cien años de cine, se han contado numerosas historias que según los teóricos no son más que unas cuantas, repetidas una y otra vez bajo distintos títulos, con diferentes personajes e innumerables *variaciones*. Algunas de esas historias han *llegado* al público provocando un impacto especial, tal vez por alguna de estas causas:

- a. **Identificación con el personaje.**
- b. **Interés de la trama.**
- c. **Espectacularidad en la elocución (*star system*, efectos especiales...)**

No resulta muy difícil diagnosticar en algunos casos el éxito de ciertas películas. Decimos que la gente acude a ver tal o cual título porque sus efectos especiales son sorprendentes, porque intervienen determinados actores que gozan del favor del público, porque la película ha sido dirigida por la misma persona que realizó alguna otra obra de éxito lo que nos da ciertas garantías acerca de lo que vamos a presenciar... En todos los casos, cabe hablar de elementos comunes, de componentes de éxito que previsiblemente funcionarán en el acto de la representación (aunque en muchos casos puedan defraudarnos).

La dramaturgia busca estos mismos elementos comunes, estas mismas fórmulas eficaces no en el plano del *discurso* sino en el de la *historia* (siguiendo a Chatman). Preferimos utilizar estos términos a hablar de forma y de estructura ya que un guión puede entenderse como la estructura de una película, cuyo resultado final es forma, pero también dentro del propio guión se da esta dicotomía entre forma y estructura. El guión tiene una estructura y posee también una forma mucho más asequible en una lectura superficial que la estructura.

La dramaturgia del guión investiga sobre los elementos estructurales y formales del guión (texto escrito), su objeto, e intenta darnos las técnicas a partir del análisis de las obras existentes. Técnicas algunas de las cuales resultaron novedosas en su día y que hoy se aproximan peligrosamente a esos *lugares comunes* o tópicos, de los que tanto procuramos huir cuando escribimos. Basta echar un vistazo a los índices de las obras teóricas más relevantes sobre la materia, para ver que casi todos los tratados sobre dramaturgia aplicada al guión audiovisual se vertebran en torno a dos elementos esenciales en toda composición ficcional: la *acción* y los *personajes*.

Ahora no vamos a entrar en cuál de estos dos elementos es más importante, aún cuando el enfrentamiento entre ambos conceptos ha ocupado durante siglos una encendida retórica. En nuestra opinión, el hecho de que los personajes primen sobre la acción o viceversa es absolutamente secundario, en este momento (no lo será más adelante, como veremos). No podemos entender la acción si no es a través de

unos personajes que la realizan y tampoco podemos entender los personajes si no es a través de las acciones que ejecutan. Lo verdaderamente cierto es que si en la narrativa literaria se acepta una descripción psicológica del personaje efectuada *a priori* de la acción, en la escritura dramática hoy en día esto resultaría forzado y posiblemente inaceptable. Incluso la narrativa literaria, tal vez influida por el cine, se resiste a estas definiciones del personaje elaboradas por el autor omnisciente.

En el siglo de oro y aún hasta muy avanzado el siglo XIX (incluso en algunas obras del siglo XX), antes de comenzar la función, los actores “explicaban” su personaje. En cierta medida algo parecido se daba también en el teatro griego. Hoy el espectador (y parece ser que también el lector de novelas), prefiere deducir cómo es el personaje a partir de las pistas que le proporciona su manera de vestir, los lugares que frecuenta, las acciones que realiza y el tono vital que le acompaña...

No compartimos la postura de Tobías (Tobías, 1999), tendente a separar ambas técnicas de una manera, a nuestro entender, demasiado excluyente. La obra de Tobías se construye a partir de la afirmación de que en todos los guiones ha de prevalecer uno de estos dos polos: la acción o el personaje. Nosotros creemos que a veces es posible conseguir historias muy equilibradas en ambas direcciones, donde la componente acción está muy presente en todo el desarrollo y donde además los personajes crecen con la historia, es decir, con la sucesión de hechos que componen la acción. *Thelma & Louis* (Ridley Scott, 1991), es un claro ejemplo analizado muy oportunamente por Syd Field (Field, S.; 1997).

Superando esta confrontación o, al menos, en el intento de lograrlo, sí admitimos que por una estrategia meramente expositiva y analítica, parece adecuado desglosar cualquier dramaturgia en estos dos planos. Se dan, por supuesto, otros muchos elementos que intervienen en el diseño del guión. Podemos hablar de los finales, de la secuenciación, del tratamiento temporal de una historia, de los atributos

del personaje, de los estereotipos... Nada en definitiva que no entre dentro de la acción y de los personajes.

4.3. Ritmo, trama y acción

La mezcla de unos determinados sucesos (acciones o acontecimientos) y su ordenación en el transcurrir de la historia, nos da lo que conocemos como trama. La duración adjudicada a cada suceso, se relaciona con la presencia e importancia que concedemos a cada parte de la historia.

Debemos partir de una definición de “trama” para poder entender su componente menor, la acción, aún cuando para Aristóteles ambos conceptos presentan una casi identidad (247).

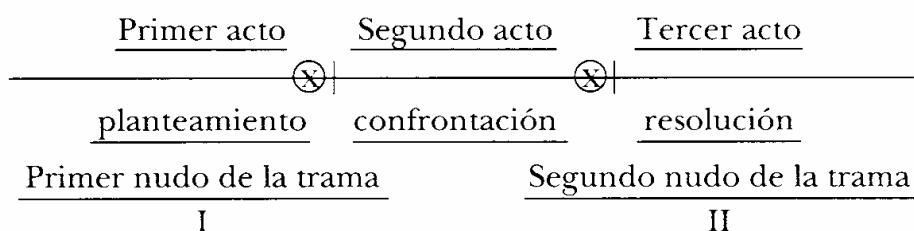
Nosotros denominaremos *trama* al conjunto de sucesos debidamente enlazados que configuran una misma línea argumental y que en las series de TV forman parte de un Todo mayor al que conocemos como *story line*.

Existen varios niveles de análisis o al menos nuestra propuesta va encaminada en esa dirección. Podemos hablar de la trama central de un argumento y de las *subtramas* para referirnos a líneas argumentales que brotan del tronco central. Si analizamos unidades argumentales menores, como la secuencia, veremos que cada secuencia puede constituirse (potencialmente) en una trama de orden menor, relacionada, directa o indirectamente, con la trama principal (y en múltiples casos ni siquiera relacionada con ésta).

Cualquier historia por elemental que resulte, se compone siempre de tres movimientos básicos: Planteamiento (acto I); Confrontación (acto II) y Resolución (acto III). Field recomienda mantener $\frac{1}{4}$ del texto total para los actos I y III; $\frac{2}{4}$ para el acto II. Se ha

inspirado en el análisis de grandes clásicos de la cinematografía universal como *Chinatown* (R. Polanski, 1974).

Los autores estadounidenses llegan a ser extremadamente precisos respecto a la duración de cada uno de los tres actos. Sobre una película de hora y media (100-110 páginas de guión), Lew Hunter recomienda que el primer acto no sobrepase las 17 páginas y que el final del segundo acto se sitúe sobre la página 85, aunque su situación admite una tolerancia mayor que el primero (Hunter, L.; 1994, pág. 262). Field, utiliza segmentos parecidos para la estructuración dramática del film: Primer acto, páginas 1 a 30; segundo, páginas 30 a 90 y tercero, páginas 90 a 120 (Field, S.; 1994).



Paradigma de los tres actos según Field
Esquema 4.1.

Aristóteles denominaba a estos tres movimientos *principio, medio y fin*. Larivaille hablaba de *perturbación, transformación y resolución* (García Jiménez, 1996; pág. 34); Field los denomina *planteamiento, confrontación y resolución* (Field, 1994; cap. 1). En todos los casos, estos y otros autores se están refiriendo, una vez más, a lo mismo.

Para contar una historia es imprescindible un primer movimiento aproximativo, que nos ayuda a conocer a los personajes, nos introduce en el entorno del argumento, nos cualifica como lectores, sienta las bases relacionales enunciator-enunciatario y adelanta las potenciales virtudes del texto. Actúa como exordio en sentido retórico, como primer escalón hacia el gran objetivo que no es otro que conquistarnos y persuadirnos.

A este primer movimiento, le sigue un segundo en el que surge algún tipo de confrontación o gran conflicto. Es el cuerpo central de la obra hasta el punto de llegar a afirmarse que si no hay segundo acto, no hay película. En el segundo acto se siembran las dificultades del camino, los obstáculos a los que los personajes deberán enfrentarse, con mayor o peor fortuna.

Y finalmente llega el tercer movimiento o acto, la resolución, el desenlace en el que averiguamos lo que ocurrió finalmente y en el que los pormenores quedan explicados, salvo cuando se trata de una historia abierta.

La vida cotidiana está plagada de estructuras narrativas que respetan el **paradigma de los tres actos**. Desde el chiste a la noticia periodística, pasando por las más insignificantes anécdotas que podamos escuchar en el transporte público. Los elementos a definir son siempre los mismos: ¿Quién?, ¿Qué?, ¿Cómo?, ¿Por qué?, ¿Para qué?... Empleando una homología rápida con la estructura de la oración simple: hay un sujeto, hay una acción (verbo) y hay finalmente unos elementos receptores de esa acción o unos elementos circunstanciales y suplementarios de la misma. En *Blade Runner* (R. Scott, 1982), “un agente de policía elimina a diversos humanoides biológicos (replicantes) por un equivocado sentido de la existencia”, ese podría ser el *pitch* o enunciado básico del film. El primer acto nos cuenta quién es ese agente, el segundo el proceso de eliminación de los replicantes y el tercero nos desvela esa nueva dimensión de la existencia humana, que sólo es aprehensible al héroe después de su catársis.

En general se admite que el final de un acto ha de tener lugar con la aparición de un acontecimiento desencadenante, que tira de la acción y nos lleva al comienzo del acto siguiente. Es lo que estos autores denominan el **plot-point** o **nudo de la trama**³³, por aquello de que enlaza una parte de la obra con otra.

³³ También *turning-point* o punto de giro.

Field sugiere que alcancemos el primer nudo de la trama al cubrir la cuarta parte (en tiempo real de visionado) de la historia. En la mitad de la obra se produce una gran fractura, un hecho que condensa la mayor parte de las emociones y el interés del espectador. En la práctica profesional solemos hablar de **punto de crisis**, una especie de falla que divide el segundo acto en dos (el acto de mayor duración, doble que los otros dos en las proporciones de Field).

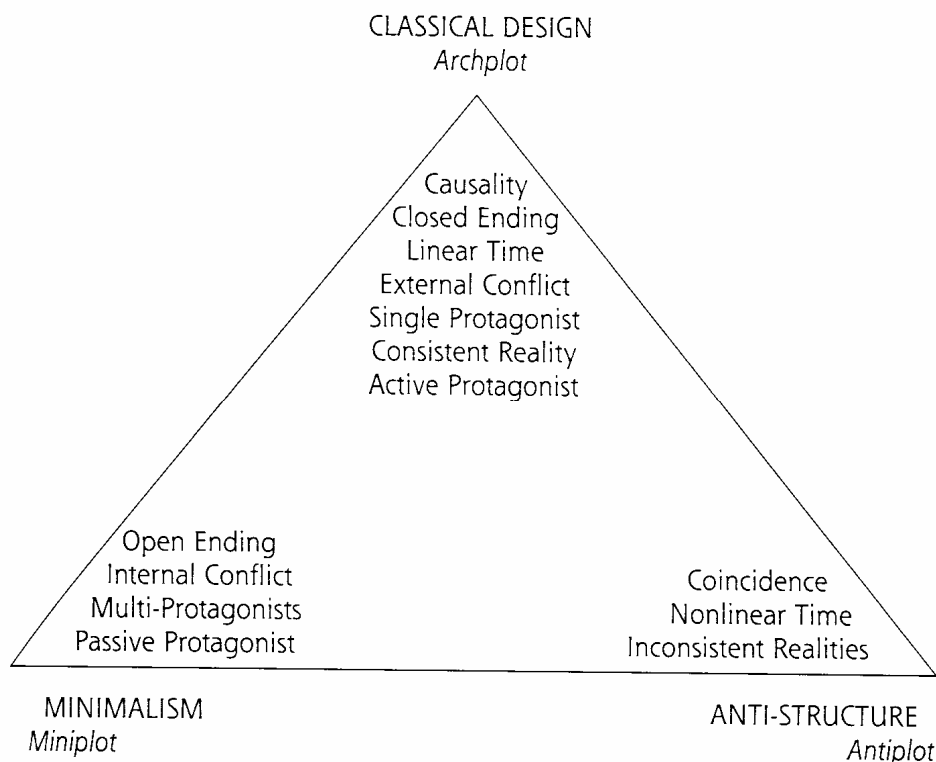
Definimos como PUNTO DE CRISIS el momento (suceso) de la trama en el que el personaje se haya más lejos de la consecución de su objetivo programático.

Y al final del segundo acto nos encontramos con el segundo *plot-point*, con el segundo *nudo*, que nos llevará al desenlace.

Es decir que, de nuevo parece inevitable la existencia de un hecho de naturaleza rítmica, que tiende a dividir la historia en tres partes, una de las cuales (la central), resulta de doble duración que las otras dos. Si ponemos énfasis en el ritmo como elemento dinámico de la imagen y no en la proporción, como elemento escalar, ello es porque queremos envolver todo en la substancia expresiva más necesaria de cualquier narración, *el tiempo*.

Si hemos anticipado algunas de nuestras dudas respecto a la aplicación del paradigma en la ficción televisiva seriada actual, justo es reconocer que dicho paradigma ya sufrió en épocas anteriores momentos de crisis o de infrutilización, con frecuencia desde estéticas o movimientos cinematográficos concretos. Este paradigma es genérico pero tiene sus salvedades y limitaciones.

McKee (1997) distingue entre trama clásica, minimalista y anti-trama para referirse a tres posturas distintas en la aceptación del paradigma.



Taxonomía de tramas: Esquema de McKee
Esquema 4.2.

Sólo la trama clásica es fiel al paradigma, las otras dos lo malogran o lo contradicen (lo que constituye una forma más de tenerlo en cuenta).

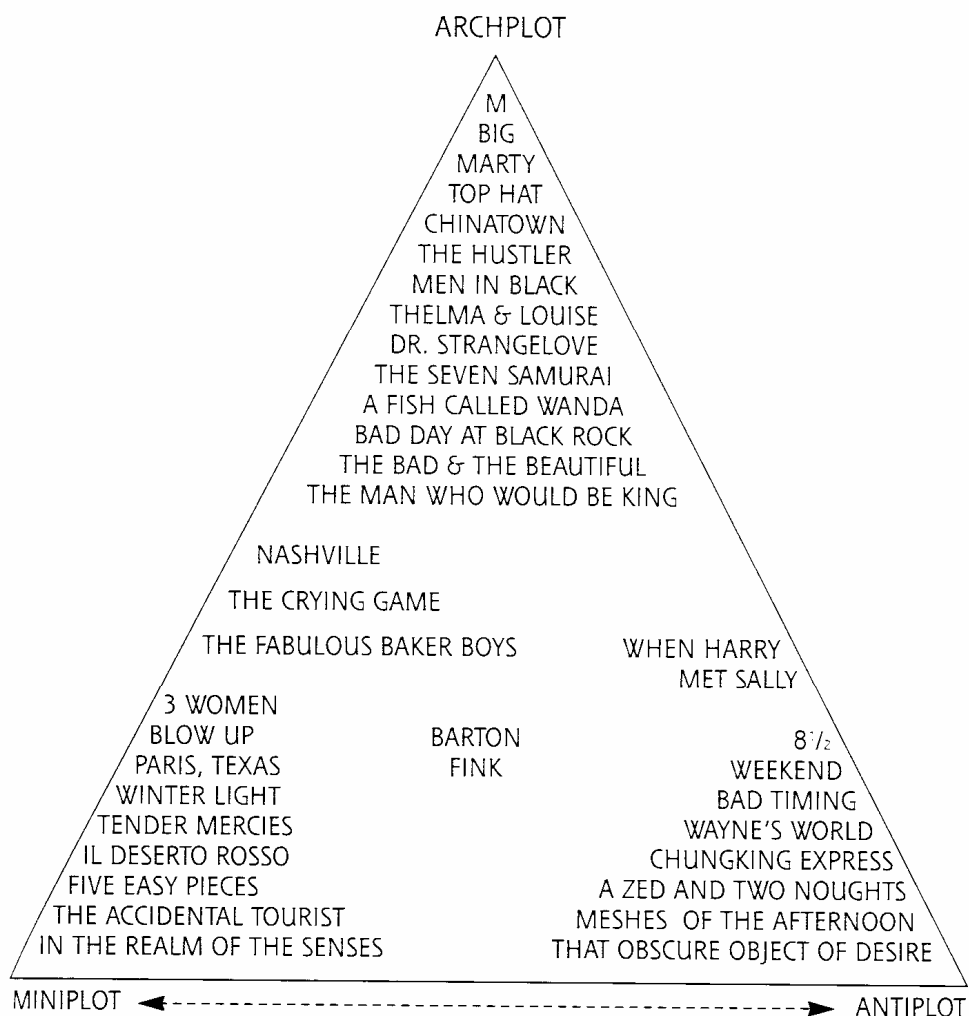
La trama clásica.- Los sucesos van ligados por una relación de causalidad, el final es cerrado, el tiempo es tratado linealmente lo que no excluye las elipsis (sí las prolepsis y las analépsis), el conflicto de los personajes se cataliza externamente, el protagonismo recae en un héroe único, la lógica de la realidad reflejada en el discurso se somete a

la del mundo real y el protagonista asume un papel activo en la resolución de su conflicto o en el logro de su objetivo programático.

La trama minimalista.- Permite finales abiertos, un desarrollo del conflicto más introspectivo evocado generalmente a través de los personajes (la huella que el conflicto deja en ellos, antes que las acciones de respuesta que es capaz de generar), no lo centra todo en un personaje único (también cuentan y mucho, las relaciones entre diversos personajes que pasan a un primer término de la acción según se implican en la trama; a veces la coralidad es absoluta y ni siquiera puede hablarse de “protagonistas”, en plural, caso de muchas grandes obras del neorrealismo) y la actitud de los personajes suele ser pasiva ante los sucesos.

La anti-estructura (antitrama).- Los sucesos se encadenan sin ninguna causalidad, la referencia al mundo real es mínima, con una aparente ausencia de lógica (lógica reconocible, al menos) que nos invita a penetrar en el absurdo y la estructuración temporal resulta tan aleatoria que no cabe hablar de respeto a una linealidad hilvanadora.

Ejemplos de estas estructuras, así como de casos intermedios podemos verlos también en el propio esquema que el autor nos propone en su obra:



Taxonomía de tramas: Esquema de McKee con ejemplos del autor.

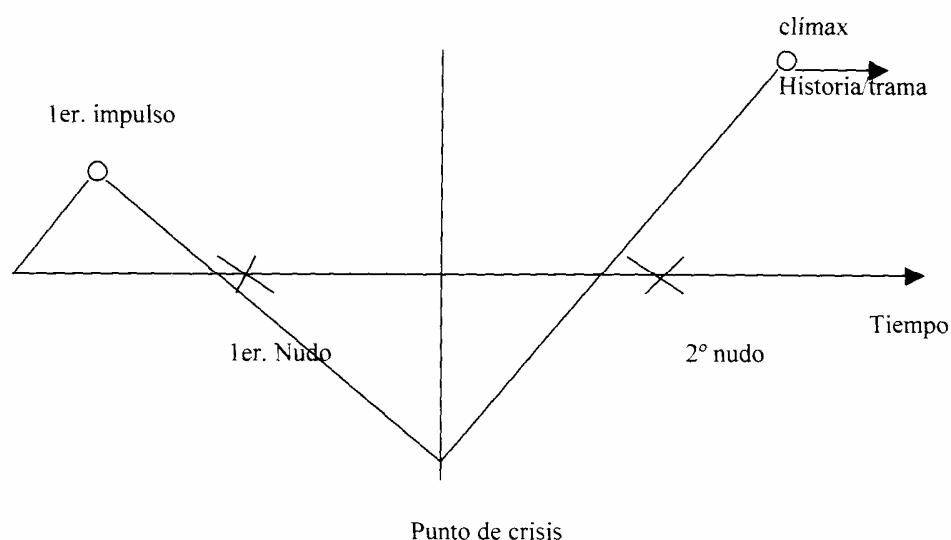
Esquema 4.3.

Por lo general, tiende a creerse que una trama clásica es más fácil de seguir por un público sin demasiada iniciativa porque la información se le da completada. Linda Seger, que ha estudiado a fondo la estructura en tres actos para la TV, insiste en que dicha

estructura se mantiene también para este medio en las historias que mejor funcionan y llega a decir que, aunque la sitcom suele ofrecerse en dos actos, los telefilms en siete y los capítulos de las series de una hora, en cuatro, estas estructuras, pervertidas por la publicidad, mantienen los tres actos originales de cualquier relato (Seger, 1998; pág. 33), de modo que sus actos reales no coinciden exactamente con los actos coyunturales que impone el mercado televisivo. Parece una explicación muy plausible. Por este motivo nos gusta más la utilización del término *movimiento* propuesta por Tobías, ya que el acto como tal tiene una definición algo más difusa.

También ciertos autores, especialmente Mckee, señalan la importancia de mostrar un hecho desencadenante sobre el que se va a apoyar el conflicto. Suele encontrarse este suceso hacia la parte más proximal del primer acto.

Recapitulando y ampliando algunos de los conceptos expuestos hasta ahora, podríamos decir que cualquier historia audiovisual suele constar de:



Esquema 4.4.

Un primer impulso o hecho desencadenante que da lugar a un conflicto. El conflicto evoluciona en una dirección y nos va mostrando hechos hasta cierto punto esperados. Entonces, la historia da un giro con el que se inicia el segundo acto. La acción nos llevará a un punto crítico en el que el conflicto se percibirá como irresoluble (se ha dibujado en la parte inferior del esquema, pero podría ocupar la superior, no debe entenderse lo que está debajo, en ningún caso, como “de menor” interés que lo que está encima). Es la culminación en el “descenso a los infiernos” del personaje. A partir de ahí ha de iniciar su recuperación y en ese tránsito, aparecerá un nuevo acontecimiento que cambie nuevamente la dirección de los acontecimientos. El espectador llegará al punto de máxima satisfacción o clímax en torno al cual se dibuja el desenlace. Aún puede quedar un fleco con valor de epílogo antes de que la historia finalice del todo.

4.3.1 Tramas principales, tramas secundarias y subtramas

Todo lo dicho sobre los tres actos es aplicable a cada trama. Pero pocas son las historias (al menos en TV) que se levantan a partir de una trama única. La mayor parte de las veces, la historia coexiste con otras historias menores, generalmente a cargo de personajes no protagonistas.

Existe un vínculo muy importante entre la trama y el personaje. Es necesario definir bien a qué personajes va a afectar cada trama, ya que cuando una secuencia se concibe para esa trama, los personajes más directamente involucrados en ella deberán llevar la mayor parte del peso.

La trama principal es la que tienen asignada los personajes principales. Es aquella que por otro lado soporta la esencia misma del relato y posee una mayor presencia. En ella aparecerán, no obstante, otros personajes que pueden crecer más de lo que en un principio habíamos previsto. Estos personajes secundarios suelen dar lugar a subtramas y tramas secundarias.

En las series de TV, nuevamente, el concepto de personaje principal o protagonista, sufre alteraciones. Las series suelen tener protagonistas más o menos claros, pero eso no es obstáculo para que, en determinados capítulos o episodios, un personaje secundario se convierta en protagonista. Le veremos entonces como sujeto de la trama principal y re-definiremos ésta, como *la trama con mayor presencia temporal (duración) en un capítulo o episodio*. Nuevamente la dialéctica personaje-trama resulta inoperante. Sobra decir que en una obra unitaria, la trama principal siempre es la que mayor presencia tiene.

Las **subtramas**³⁴ parten de la trama principal o de una secundaria y sirven para enlazar dos sucesos concretos de éstas, pero que por su evolución tienden a percibirse con una unidad superior a la del suceso e inferior a la de la trama. Ejemplo:

1. “A” descubre un mapa en el que se expresa la existencia de un objeto (X)
2. “A” confiesa a “B” la tenencia de dicho mapa y “B” le informa de las propiedades del objeto (X)
3. “A” decide buscar el objeto (X)
4. “A” encuentra el objeto (X)
5. “A” comprueba que las cualidades de objeto (X) no son las que le mencionó “B”
6. Etc...

Entre los sucesos 3 y 4 puede darse una cadena de sucesos (encuentro con un aliado, superación de obstáculos, etc...) que se percibe superior al suceso e inferior a la trama, esto es lo que denominamos **subtrama**.

Pero pueden existir tramas que no partan de la principal, sino que corran a la vez que ésta, y no diré de forma paralela, ya que lo ideal es que ambas se crucen continuamente. Son las **tramas secundarias**. Por ejemplo, si la trama principal es la historia de un divorcio, una posible trama paralela sería el conflicto emocional del hijo único de la pareja protagonista y sus derivaciones, a lo largo de la duración de la trama principal. O la decadencia profesional del padre que empieza siendo un profesional admirado y termina despedido de la empresa; o el crecimiento de la madre que pasa de frustrada ama de casa a brillante mujer de negocios (el “cambio de fortuna” en lo económico y en lo personal, sería el tema de esta trama secundaria), etc...

³⁴ Para la mayor parte de los autores, el concepto subtrama se funde con el de trama secundaria; nosotros juzgamos interesante, al menos desde un punto de vista operativo, establecer algunas diferencias entre ambos conceptos.

Las tramas secundarias poseen una curva tramática muy semejante a la de la trama principal. Tienen un primer, segundo y tercer actos, dos nudos de trama y un punto de crisis y todos estos elementos están temporalmente muy próximos a sus equivalentes de la trama principal.

Respecto a las **subtramas**, esto es más discutible. A veces nacen, se desarrollan y mueren en una única secuencia dramática y, a pesar de ello, pueden ser esenciales para la comprensión de la trama matriz de la que parten. Otras veces, añaden información complementaria, matizan el tono (por ejemplo hacia lo irónico), etc... Otras, los tres actos de una subtrama, evolucionan a lo largo de varias secuencias, pero siempre en segmentos parciales del relato, lo que las diferencia de las tramas secundarias.

Las subtramas no siempre parten de una trama principal. A veces, pueden hacerlo desde una trama secundaria. Recientemente se utiliza mucho la denominación *rolling-gag*, para definir un elemento transversal que sin alcanzar la categoría de trama, evoluciona de una manera semejante a éstas. Los *rolling* se emplean mucho en el formato *sitcom* (comedias de situación de 25 minutos, con pocos personajes fijos y pocos escenarios) y, a decir verdad, funcionan más como elemento ornamental que estructural, aunque en ocasiones llegan a servir de cúpula entre secuencias o entre escenas de una misma secuencia. Una puerta que se abre sola y siempre en los momentos más inoportunos, unos pantalones que son sucesivamente lavados por varios personajes hasta quedar reducidos a una miniatura, unas flores que provocan estornudos en todos los personajes que pasan cerca... serían necios, pero posibles ejemplos. Mantienen un planteamiento mínimo, su cuerpo narrativo se basa en la confrontación y demandan siempre un desenlace que suele ser muy breve. Son de contenido humorístico.

4.3.2. Variantes televisivas

Como dijimos, en televisión, el término **acto** se suele utilizar de modo un tanto impropio, como equivalente a “bloque de emisión”, es decir, por el conjunto de imágenes que se emite de una vez, sin cortes publicitarios (nada que ver con “bloque de grabación” o conjunto de planos que se graba sin interrupción, que sí puede coincidir y de hecho coincide a menudo con algún segmento dramático, como la secuencia).

Hasta cierto punto esta asimilación, por semejanza, podría ser aceptable si se respetaran los condicionantes impuestos por el diseño original del programa, lo que dicho sea de paso, no acostumbra a ser nada frecuente.

En Estados Unidos, los puntos de corte están en general mucho más preestablecidos que en Europa y, en particular, que en nuestro país, donde cada cadena suele improvisar el lugar y el minuto en el que se debe dar paso a la publicidad, conforme a los acuerdos que tenga con sus anunciantes o al último acceso febril del contraprogramador de turno.

Por esta razón, muchos telefilms estadounidenses, al ser emitidos aquí, desconciertan bastante a menudo a la audiencia. El espectador comienza a ver la historia, se involucra y cuando su intuición le dice que llegan los anuncios, contempla con gran sorpresa que la historia sigue. Vuelta al sillón y, cuando menos lo espera, a traición y con alevosía, aparece la cortinilla con el logo de la estación y un bloque publicitario. Todo parece hecho de forma espontánea, caótica, sin una regla prefijada. Lo que ha ocurrido, simplemente, ha sido que el diseño dramático original no ha sido respetado por la continuidad de la emisora y ciertos efectos en la recepción del mensaje, se pierden de manera inevitable.

Esta aparente capacidad del espectador para predecir el punto de corte, guarda relación con su experiencia previa en la lectura de mensajes audiovisuales y, en cierto modo, no hace sino corroborar

cuanto llevamos dicho respecto a la posible existencia de unos ritmos compartidos por el creador del mensaje y sus potenciales receptores.

La televisión, medio fragmentario y espectacular por excelencia, intenta trocear cuanto puede ese mensaje para interponer los espacios publicitarios a su audiencia, ya que son estos en definitiva, la fuente financiera principal de la que beben y se nutren sus poderosas arcas.

Una de las consecuencias de esta investigación, digámoslo ya, ha sido el descubrimiento de diferentes tipos de rítmicas en función de género o formato. No hablaremos aquí de las diferencias entre ambos conceptos, pero si adelantaremos algunos de los formatos ficcionales de mayor actualidad en la televisión de fin de siglo.

Dichos formatos imperantes son:

Telefilms

Dentro de esta denominación se designa a los largometrajes específicamente creados para la TV. Rodados en formato cine (35 mm; a veces súper-16) o grabados en vídeo con técnicas multicámara (ya casi siempre en digital y utilizando los tan temidos *filtros electrónicos* – filmmaker, filmmode, etc...-, que no persiguen sino la imitación al cine, sin lograrla, por supuesto). Estos programas presentan historias cerradas de naturaleza unitaria (en latinoamérica se les conoce como “unitarios”, cuando aquí hemos preferido la denominación anglosajona de *tv-movies*), es decir, son películas para la pequeña pantalla. Su dramaturgia, en apariencia, se estructura en cuatro, cinco o seis de estos “falsos actos” (dependiendo de su duración). No es mala la denominación *acto* porque en cierto modo refleja los ingredientes que debe poseer el acto y que son en esencia dos: su intensidad creciente y el estar rematados por un nudo de trama (*plot-point* o *turning point*).

La historia únicamente queda abierta si el programa se ha planteado como un piloto de una posible serie, que pretende ser así testado en una primera emisión. Hoy en día este sistema apenas se utiliza en Europa, aún cuando se ha puesto a prueba en ocasiones

puntuales y se observa de vez en cuando algún ejemplo de ello. Por el contrario, aquí se prefieren los estudios de mercado con muestras preseleccionadas, entre otras razones porque es en estos test donde muchas veces se descubre el verdadero *target* de la serie, que no coincide necesariamente con el que habían pensado los productores y/o emisores.

Un telefilm de dos horas, puede tener cinco actos (cuatro cortes publicitarios dentro del propio programa), pero si analizamos con detalle la historia, veremos que el primer acto es un planteamiento, los actos dos, tres y cuatro, constituyen la confrontación y el último se reserva para el desenlace. El punto crítico se aprovecha como nudo de trama entre los actos tercero y cuarto y en sentido narrativo, se siguen manteniendo los tres actos originales (planteamiento, confrontación y resolución).

Si hay epílogo, se añade al final del telefilm y suele ser muy breve. Tanto, que a veces ni siquiera está dramatizado, sino que se incluye como una nota final. Esto es típico de los telefilms basados en hechos reales, punto de partida de la mayor parte de estos espacios, entre los que no es frecuente encontrar biografías, ciencia-ficción u otros géneros menos cotidianos.

Aunque hemos dicho que por su duración equivalen al largometraje, entran dentro de esta denominación, telefilms de formato ½ hora, siempre que exista unidad y los personajes y situaciones no tengan continuidad en posteriores entregas, pues entonces empezaríamos a hablar de series y su estructura tendería a ser otra (menor cerramiento, menor autoconclusión de las tramas, background de los personajes, hilatura de sus relaciones, etc...)

Grandes Relatos (miniseries)

Se trata por lo general de adaptaciones para la pequeña pantalla de obras literarias y biografías de personajes célebres. Son cerradas en cuanto a que tienen final improrrogable; abiertas en lo que se refiere a la relación entre capítulos. Los personajes protagonistas son fijos y esta

clase de series puede entenderse como un gran largometraje que por su duración debe emitirse en sucesivas entregas, aunque claro, al estar así concebido, se intenta que cada capítulo termine planteando alguna expectativa de interés.

Sitcoms

Tanto por su contenido humorístico como por algunas de sus características formales (pocos decorados, casi total ausencia de localizaciones exteriores, pocos personajes y muy definidos, etc...), la sitcom es tanto un formato como un género (McKee) en sí misma. Lo habitual es que no rebase la media hora de duración. *Siete Vidas* (Globo-Media) ha intentado alargar la duración adulterando dicho formato y el resultado ha sido nefasto en términos de audiencia. Los personajes en la sitcom tienden a la *stasis*, con poca o nula evolución. Son predecibles y en eso estriba su semántica: el público conoce sus defectos y es capaz de anticiparse a las consecuencias de una nueva situación. La situación es el elemento novedoso (*sitcom* viene de *situation comedies*, o “comedias de situación”), pero la espectacularidad reside en el personaje y sus reacciones.

Series “de género”

Su periodicidad es semanal, siendo la duración variable entre los 25 y los 52 minutos, aunque lo más frecuente es que se ajusten más a ésta última. Pueden utilizar personajes fijos o prescindir de ellos. En todo caso lo importante de estas series es que las tramas (o trama) se plantean, desarrollan y desenlazan en cada episodio. La continuidad entre los episodios de la serie es más bien temática y relacionada con un género concreto (policiaco, misterio, aventuras, ciencia ficción...) Se presenta en dos variedades: con personajes fijos y sin personajes fijos.

Cuando se da en la variedad que admite personajes fijos, éstos presentan una mayor tendencia a la *stasis* que los de las series *dramedia*, descritas más adelante. Fueron muy populares las series americanas de este tipo en la década de los setenta (*Colombo, Stursky and Hutch, Kojak...*) La autoconclusividad tiende a ser mayor en la variedad de series de género sin personajes fijos. En España, la

película *Amantes* (Vivente Aranda, 1991) fue exhibida como película de cine en salas comerciales, siendo originalmente un episodio de la serie *La huella del crimen* (Pedro Costa P.C. & TVE, S.A.).

Dramedias

Es el caso de series como *El comisario* (Boca-boca); *Tío Willy* (Prime Time Communications); *Médico de familia* (Globo-Media); *Periodistas* (Globo-Media); *Mediterraneo* (Zeppelin), etc... Para definir estos formatos que mezclan con mayor o menor acierto el drama y el humor, se viene utilizando la denominación anglosajona *drammedy*, que en algunas publicaciones del sector se ha traducido por “dramedia”.

Aquí se parte de un concepto algo distinto. Son series de episodios independientes que incorporan una o varias tramas que empiezan y terminan en el episodio. En segundo término aparecen tramas de la serie, que relacionan unos episodios con otros, tienen por tanto continuidad y marcan las claves evolutivas de los diferentes personajes. Aquí la evolución de los personajes sí se revela como importante.

El mayor peso dramático reside en las tramas del día, pero a veces las tramas de la serie se convierten en tramas del día, cuando lo que interesa es centrar la atención de los espectadores en el cambio de relaciones de los personajes o potenciar a alguno de éstos. Las tramas de la serie, que suelen tener un diseño temporal bastante definido (generalmente por trimestres), encuentran sus puntos de giro, verdaderos nudos de trama, en estos episodios que desarrollan como trama del día, algún punto importante de la trama de la serie.

Se diseñan para durar y las renovaciones que suelen ser por temporadas (como en el resto de series), se suelen adoptar decisiones drásticas que afectan a la presencia/ausencia de personajes principales e incluso protagonistas. Las decisiones respecto a qué personajes seguirán en la serie y los que no, se adoptan de una forma coyuntural, sin que los efectos dramáticos sobre la historia se valoren demasiado. Son series que “se van haciendo” en función de los gustos del público,

de las reacciones observadas en los medidores de audiencia, de los que ya hemos hablado antes.

En ellas, los guionistas se ven involucrados en una dinámica peligrosa en cuanto a la rápida interpretación de los datos. Los productores ejecutivos, los directores y en general todos los responsables de contenidos, deben hacer diagnósticos rápidos sobre lo que está fallando cuando los niveles de audiencia no alcanzan lo esperado. Entonces vienen las reuniones con los guionistas a los que, como mucho, se les pide alguna valoración. Pero el guionista es un creativo y su trabajo es de naturaleza intuitiva. Sus filias y sus fobias respecto a tramas y personajes están muy relacionados con sus gustos personales y la comodidad que todos buscamos en el ejercicio de nuestro trabajo. No siempre resultan fiables, a menos que se haya demostrado una intuición grande con respecto al medio.

En este sentido, parece adecuado plantearse alguna figura profesional nueva, cuyo objetivo sea detectar errores de base, tanto en guión, puesta en escena, realización... que actúe con el rigor de un verdadero científico, encontrando relaciones causales al mal funcionamiento de los programas. Estos analistas empiezan ya a existir en algunas empresas de estudios del mercado audiovisual, bajo la etiqueta de “consultores”.

Series de emisión diaria

Entrarían aquí los denominados *culebrones*, seriales, *soap-operas* y formatos de larga duración, en general. Series de periodicidad diaria, emisión de lunes a viernes a una misma hora y duración que suele oscilar entre los 25' y los 45'. A primera vista todas estas series parecen fácilmente catalogables en una misma categoría. Sin embargo, se dan en la práctica ciertas singularidades.

El *culebrón* latinoamericano, de tanta implantación años atrás en las parrillas de las cadenas de nuestro país y cuya expansión continúa siendo amplia entre los países árabes y del Este europeo, suele tener

un final muy sólidamente establecido. La temática, siempre sentimental, se basa en la reconciliación de dos personajes de sexo opuesto, generalmente jóvenes y bajo una iconicidad basada en el atractivo físico y la compatibilidad social. A lo largo de la serie, los personajes chocan, se quieren, se odian, se desean... encontrando diversos obstáculos que impiden el florecimiento de ese amor, pero el espectador sabe que acabarán juntos (ejemplo claro, *Betty la fea*, emitida por Antena 3 en la temporada 2001-2002, paupérrimo y nauseabundo híbrido de *El patito feo* de H. C. Andersen y *Cenicienta* de los hermanos Grimm). Son series deudoras, en su mayoría, del *folletín* decimonónico y de gran contenido moral.

Junto a ellas, se han multiplicado también en nuestro país otras series concebidas para durar varias temporadas, pero que se despegan y mucho de las esclavitudes de género del culebrón, aún cuando el formato es parecido. Su evolución es mucho más anárquica porque no hay una trama principal para toda la serie, sino que se van incorporando tramas principales en cada trimestre, a veces con protagonistas diferentes, lo que viene a hacer de ellas más una sucesión de series distintas bajo una misma denominación, que una única serie en sentido estricto.

Es el caso de *Al salir de clase* (Boca-Boca), *Calle nueva* (Zeppelin), *El súper* (Zeppelin), *Plaza alta* (Zeppelin)... Fuera de nuestro país existen ejemplos de la extremada durabilidad de estas series: *Coronation Street* (Granada TV), en el Reino Unido ha sobrepasado ampliamente las diez temporadas de emisión.

Este segundo tipo de serie diaria, en el que los personajes vienen y van, preferencia las tramas de contenido realista sobre los conflictos sentimentales, aunque las relaciones de amor, odio y celos de los personajes nunca se pierden del todo (pero no son lo más importante, salvo en momentos concretos). Los temas que se abordan son de gran actualidad, lo que si bien les confiere la posibilidad de ser un buen reflejo de nuestra sociedad que puede resultar de gran interés testimonial para las generaciones futuras, esto mismo las hace también

series mucho más caducas y evanescentes, sin durabilidad ninguna, que pierden toda su vigencia apenas son emitidas y cuyas reemisiones, si las hay, constituyen una clara excepción.

Tampoco son demasiado exportables sino que se suele exportar el *formato*, la base creativa que dio pie a la serie con el fin de que actores de otros países encarnen a los personajes. Lo que se vende es un punto de partida, unos estereotipos y una cierta forma de hacer las cosas. Es decir, un asesoramiento.

Preferimos para este segundo grupo, una denominación diferente a la de telenovela. Tal vez etiquetarlas como seriales (por su generalidad) o seriales cotidianos, resultaría algo más preciso. Estos seriales cotidianos llevan una trama trimestral con dos inflexiones fuertes (a veces más), junto a tramas semanales y a menudo, una trama del día, algo que no existe en la telenovela convencional. En *Al salir de clase*, por ejemplo, todos los capítulos comprendidos entre los números 40 y 478, desarrollaron la trama del día en las secuencias 1, 3, 5, 8 y penúltima (10, si el capítulo tenía 11 secuencias, o bien 11, si tenía 12). La última secuencia hace de nudo con el capítulo del día siguiente. En sentido estricto es la primera secuencia de la trama del día siguiente.

Desde el capítulo 479, con la nueva temporada de la serie para el último trimestre del año 1999, se varió la fórmula elevando a 13 el número de secuencias por capítulo, pero vertebrando éste igualmente entorno a la trama del día.

Series mixtas

En toda taxonomía, aunque sea muy superficial como la nuestra, y basada en un único elemento de análisis (la morfología de la trama), es preceptivo reservar un espacio en el que poder agrupar todo lo que no entra en ninguna de las categorías anteriores. Es decir, un cajón de sastre. Series como *Beverly Hills 90210* (Aaron Spelling); *Melrose Place* (Aaron Spelling); *Dallas*; *Dinasty* (Aaron Spelling); *Falcon Crest*, etc...,

de las que por el momento no podemos poner ejemplos equivalentes entre las series de producción nacional, utilizan una trama típica del serial, combinada con una periodicidad semanal.³⁵

Son tramas fuertes, no meros forillos para ver la evolución de los personajes. Por lógica, los nudos que enlazan unos capítulos con otros han de ser mucho más sólidos que en la serie diaria, ya que van a pasar siete días hasta que se produzca la siguiente emisión y hay que lograr impregnar lo más posible la memoria del espectador para fidelizar a la audiencia.

4.4. Tendencias: formato, género y tono

Independientemente del formato a que nos estamos refiriendo, se dan dos tendencias muy claramente diferenciables en la televisión actual a la hora de plantar las tramas.

Denominamos **formato** a la cualidad de un programa que mantiene constantes sus rasgos estructurales, misma periodicidad y duración, pero cuyos contenidos varían en cada emisión. Una clasificación rápida de los formatos nos lleva a distinguir en primera instancia entre formatos de ficción y de no ficción. Dentro de ambas categorías, a su vez, es posible distinguir entre distintos **tipos** de formatos de ficción (dramedia, sitcom, tv-movie...) y de no ficción (concursos, talk-shows, reality-shows...).

En un formato de no ficción, la estructura viene definida como una sucesión de secciones constantes (común a toda la serie de programas). En un formato de ficción, por la suma final de existentes e identificación de las tramas principales (trama principal y las secundarias de mayor peso).

³⁵ Otra cuestión es que estas series hayan sido pasadas en nuestro país como series diarias, pero no es ese su concepto original.

En cambio, cuando hablamos de **género**, la alusión va referida más claramente a los contenidos. Así, por ejemplo, se habla de la telenovela como de un género cuando es, en realidad, un formato que abarca diversos géneros (época, de saga, social...), aunque suele predominar casi siempre uno de ellos (el romántico), lo que favorece la confusión.

Los formatos individualizan los programas, mientras que el género (como su propio nombre indica), tiende a “generalizar” respecto a lo que puede haber de común entre programas parecidos. De ahí que el formato sea algo exportable como producto que tiene un propietario, a la vez que puede ser protegido jurídicamente, en tanto que los géneros, son etiquetas de libre tránsito, nadie las posee y cualquiera puede producir series de cualquier género.

A su vez, cada formato tiene sus géneros. Los concursos pueden ser culturales (*El tiempo es oro*), de acción (*El juego de la oca*), de azar (*El gordo*), etc... Pero hablando con propiedad, en televisión nos referimos a formato cuando hablamos de la estructura de un programa y nos referimos al género, cuando establecemos el contexto situacional en el que son tratados los argumentos o la información de dicho programa (policíaco, juvenil, aventuras...).

Un tercer concepto que nos parece de relevancia, sería lo que denominamos **tono**. Hablamos de tono para referirnos al tratamiento general de lo que se escribe, en una oscilación que va de la comedia al drama, a través de un continuo de infinitos matices.

El mercado de los formatos a nivel internacional es hoy tan amplio como el de los programas producidos. Muchas productoras y cadenas de TV, acuden a las ferias internacionales (MIP, MIPCOM, NATPE, DISCOP...) para colocar sus formatos. Lo que venden es la creatividad de programas que son finalmente producidos en los países compradores, bajo licencia de su creador original. Es el caso de series como *Querido maestro* o de la mayor parte de los concursos y

programas de entretenimiento que se producen y emiten hoy en nuestro país.

Diríamos también que los formatos de ficción, según su durabilidad, tienden a llevar una dramaturgia basada en un tipo de secuenciación o en otra. La *sitcom* demanda un ritmo ágil de puesta en escena, pero no se pone un énfasis especial en el cambio de decorado, lo que equivale a decir que las secuencias pueden ser largas porque el ritmo reside, sobre todo, en las situaciones y en cómo éstas “mueven” a los personajes.

El formato *sitcom*, por ejemplo, manifiesta una clara tendencia a respetar la estructuración en tres actos, siendo el acto central el más largo, de doble duración que los otros dos. La historia queda cerrada al final del episodio. De hecho, un episodio es “un incidente o suceso enlazado con otros con los que forma un todo o conjunto” (RALE, 1995); es también una “acción secundaria de la principal, pero enlazada con ella [...]” (RALE, 1950)... En televisión, las series de episodios autónomos (la mayoría de las series de periodicidad semanal excepto las de naturaleza “por entregas”), se configuran de forma que cada episodio alude a algo que ocurre, que no suele trascender, respecto al resto de la serie (aunque a veces lo haga) y que ofrece al espectador historias independientes con un único elemento de continuidad: los personajes.

En la *sitcom* y en general en todo este tipo de series, se da una estructuración en tres actos dramáticos, que distinguimos de los actos puramente mecánicos que impone la publicidad (y que en la *sitcom* suelen ser dos). Hay un planteamiento, un primer suceso fuerte que nos lleva a la confrontación, un punto de crisis, y un nuevo punto de giro que nos encamina hacia el desenlace.

Por el contrario, las series que cuentan una sola historia por entregas, de naturaleza “río”, aunque en su devenir se adhieran a la trama principal numerosas tramas secundarias y subtramas, tienden por su propia naturaleza a la **no conclusión** del mensaje. Los capítulos

terminan siempre en un nudo que abre y, que de algún modo, introduce el siguiente capítulo. Su arma fuerte consiste en generar expectativas, procurando –aunque en un muy secundario orden de importancia- no defraudarlas.

Estas dos formas de escritura influyen en el modo en el que están elaboradas las secuencias. Del mismo modo que los capítulos de la telenovela tienden a quedar abiertos, las secuencias de este formato tienden también a ser segmentadas, de forma que su resolución se ve alargada en secuencias posteriores. Con ello se logra, claro está, que el espectador concentre su atención en el programa y se mantenga pendiente de esa resolución que llega siempre con demora. Es una estrategia bastante burda para captar la mirada de los espectadores, pero que, sin embargo, en ocasiones, se revela como un mecanismo dramático muy eficaz para generar tensiones dentro del propio relato.

Aún siendo nítidamente distinguibles ambos tipos de estrategia narrativa, la concluyente y la inconclusa, se percibe una evolución que tiende a hacer predominar a la segunda sobre la primera, incluso en los géneros que han sido hasta ahora un coto tradicional de las historias cerradas. Tal vez se trate sólo de un movimiento pendular y que el punto de esa oscilación hoy favorezca las series abiertas. La razón de esto podría ser que hoy en día los programadores buscan ante todo continuidad. Si un programa tiene éxito, quieren alargarlo lo más posible; si no lo tiene, basta con sustituirlo por otro.

Aunque cada vez menos, aún hay películas de cine que generan gran interés en la audiencia al ser emitidas por televisión. El truco está en saber reponer un título muy conocido en el momento en el que el público se ha desaturado respecto a él. Pero aún consiguiendo elevados niveles de audiencia por la emisión de una película de consumo masivo, las estaciones de televisión saben que este tipo de éxitos son de una naturaleza más bien parcial, que no resuelven la política de programación de la cadena a medio, ni a largo plazo.

Algo parecido ocurre con los grandes acontecimientos. Pensemos en las bodas reales, los eventos deportivos, etc... Pero hay una diferencia muy substancial con respecto a las películas en todos estos *show-business*. Estos acontecimientos se prestan más a la estrategia discursiva del culebrón que las películas y son por tanto un filón mucho más rico y atractivo para las cadenas, en la actualidad. Tiene su lógica. Un partido de fútbol de gran trascendencia concluye en el minuto noventa y, sin embargo, esa conclusión tiende a ser parcial (es un nudo de trama dentro del campeonato en el que se incluye), lo que favorece esa fidelidad de la audiencia de la que hablamos. Incluso se tiende a hacer un diseño que favorece aún más esa estructura con el pre-partido y el post-partido, que actúan como prólogo y epílogo (el primero exprime al máximo las expectativas de la audiencia, el segundo intenta explicar las claves del acontecimiento, lo que interesa tanto a los vencedores como a los vencidos, aunque es evidente que son aquellos quienes obtienen una mayor satisfacción).

En esa misma dinámica, los acontecimientos sociales, como las bodas, entierros, bautizos... de los grandes personajes de nuestro tiempo, sus hijos, padres, madres, hermanos y familia política son presentados de un modo similar. El hecho en sí es el punto de crisis de un gran discurso que abarca biografías previas, documentos relacionados, entrevistas, retrospectivas, etc... Incluso, se podría decir que hasta los grandes escándalos del corazón, la mayor parte de los cuales, como sabemos, son meras historias de ficción pactadas con las revistas y los programas de TV especializados en la materia, gozan de esa estructura en tres actos dilatada (se conocen, se unen, rompen; el divorcio genera un nuevo *affaire*, una nueva unión y una nueva ruptura).

Otros programas que, en apariencia, carecen de relación alguna con la ficción, como los concursos, explotan muchos de estos mecanismos de la dramaturgia ficcional. Se ofrece una recompensa, se siembran una serie de obstáculos en los que residirá la esencia del interés y el desenlace es unas veces afortunado y otras no. La posibilidad de que el concursante repita en futuros programas intenta alargar lo más posible, como si de un culebrón se tratara, el desenlace

final. Y es muy frecuente que un desenlace parcial (la pareja que ha perdido en ese programa) vaya seguido de un epílogo que es el *teaser* de la siguiente emisión (la pareja a la que se le hace la pregunta y a la que se le pide que no conteste hasta el siguiente programa).

Llevando al extremo esta suposición de que el discurso televisivo tiende a utilizar sistemáticamente y a la vez a deformar la estructura de los tres actos, diríamos que hasta los hechos de actualidad tienden a ser contados siguiendo estos esquemas. Lo que ocurre es que cuando el hecho se produce de forma no esperada, se recurre al *flash-back*. Una vez dentro de él, la historia recupera su linealidad original. Tres actos cerrados, tres actos abiertos, esas serían las dos tendencias a las que nos referimos.

4.5. Funcionalidad de los tres actos

Hunter recomienda comenzar escribiendo la historia en sólo dos páginas (Hunter, L.; 1993; pág. 54 y siguientes). Si la historia merece ser escrita no se necesita más, esas dos páginas nos darán, además de un punto de partida interesante, las claves estructurales del relato completo (los puntos de inicio y finalización de los tres actos).

El primer acto, como reconoce Seger (Seger, L.; 1998), tiene por objeto dar a conocer los personajes principales. Cuanto más nos extendamos en describir un mayor número de ellos, más diluiremos el planteamiento de la trama principal. En ocasiones basta con saber “de dónde viene” el personaje principal, para ofrecer a continuación y sin más dilaciones el hecho desencadenante de su confrontación. Otras veces es imprescindible conocer sus relaciones con algunos otros personajes, incluso algún detalle de su pasado (todo lo que compone su *background*), lo que nos lleva a describir, al menos parcialmente, a otros personajes que se relacionan con él.

García Noblejas, en su prólogo a la edición en castellano de la obra de Tobías, nos recuerda que definir nítidamente la historia que queremos contar no resulta nada fácil (Tobías, R.; 1999; prólogo de García Noblejas, J.J.). A menudo hay que hacer varios intentos para contestar correctamente a esa pregunta. Los puntos esenciales de cualquier historia y por tanto de cualquier trama, son el “¿quién?”, el “¿qué?” y el “¿por qué?”.

La primera pregunta suele quedar claramente planteada en el primer acto, pero también deben quedar resueltos ciertos “qués” relativos al protagonista. **Qué** desea, **qué** se lo impide, **qué** posibilidades tiene de conseguir sus objetivos... Es el momento del segundo movimiento.

La confrontación o segundo acto tiene por objeto dilatar la consecución de los logros del personaje. Introduce una nueva pregunta que se deduce directamente del “qué”; el “¿cómo...?”. Es la parte del relato en la que se enuncian las estrategias del personaje, sus métodos. El personaje encuentra una cierta cantidad de obstáculos en su camino. Aristóteles denominaba **cambios** a estas dificultades y aseguraba que, dado que cualquier relato se basa en la realidad, es una sucesión de hechos extraídos del mundo real, poco importa que la suma de ellos resulte alejada de ese mundo real, si a cambio, conseguimos que la totalidad nos resulte creíble por la forma en que nos es dada (Aristóteles, 81):

“Más vale elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles si parecen increíbles”.

En el segundo acto la historia se construye en su propio nivel de realidad. El nivel de realidad ha quedado establecido en los prolegómenos, en el primer acto. Si recordamos los primeros planos de *The apartment* (Billy Wilder, 1963), en los que el protagonista era representado como un punto diminuto en una gran sala en la que cientos de contables se afanaban en una misma y repetitiva tarea, no necesitaremos pensar mucho para que el recurso retórico empleado,

concretamente una hipérbole (si se quiere también, una metáfora para contrastar el macrocosmos de la gran ciudad industrializada con el microcosmos del personaje), actúe sobre nosotros en tanto que receptores del mensaje. La clave del tono que se va a instaurar en el texto a partir de ese momento, está en esas primeras imágenes y a partir de ellas se establece también el nivel de realidad.

Siguiendo con la cita anterior, Aristóteles definía el **paralogismo** como cierta capacidad para fabular con visos de verdad. El principio de *El arte poética* es una reflexión precisamente sobre el proceso selectivo que tiene lugar a la hora de estructurar el relato. En el capítulo quinto, reconoce que en ese proceso de imitación selectiva se dan tres niveles:

- **Lo que fue**
- **Lo que se dice que fue**
- **Lo que debería haber sido**

Así mismo, nos advierte de que en el proceso de imitación, tienden a darse dos defectos frecuentes:

- **en la sustancia**
- **en el accidente**

Para Aristóteles, la falta de fidelidad sólo es aceptable hasta cierto punto, si sirve al fin (objetivo) de la obra. Lo que se hace y/o lo que se dice, está bien o mal en función del contexto y especialmente en función de quién y en qué circunstancias lo hace o dice. Agrupa en cinco categorías los errores más frecuentes de los “autores” de su tiempo, en una referencia que aún hoy resulta válida para los del nuestro. El autor puede decir o hacer decir a sus personajes (o hacer hacer a sus personajes), cosas que pueden ser:

- **imposibles**
- **irracionales**
- **ajenas al asunto**

• **no conformes al arte**

La última de las cuatro delimitaciones es tal vez la más ambigua, por ser la que más se relaciona con el gusto, más subjetivo y cambiante. Respecto a las otras tres, no hay duda. Cualquier acción de nuestros personajes no será aceptable si previamente no se nos han dado las claves de las normas propias de ese relato. Sólo puedo admitir que Superman vuela cuando acepto el juego de crearme su *background* (el niño que escapó de su planeta momentos antes del apocalipsis y que aterriza en el nuestro donde la gravedad más baja le convierte en un ser sobrenatural). En el segundo acto, todas las trabas que le surgen al personaje ponen a prueba sus circunstancias personales, su biografía.

Finalmente, llegará un momento en el que el personaje se enfrentará al último gran obstáculo. El tercer acto tiene la función de resolver, sólo que este término varía mucho dependiendo del género en el que nos movamos.

Resolver, en un melodrama, significa conocer si las aspiraciones emocionales de los personajes se ven satisfechas o no; en una película de intriga, equivale casi siempre a descubrir al culpable o, en su defecto, en desentrañar su *modus operandi* y tal vez algún móvil oculto; en una película de aventuras es descubrir el cofre del tesoro (en cualquiera de sus formas imaginables) y llevarlo a buen puerto... Siempre hay algo más que la mera consecución del objeto porque ésta, por su propia naturaleza, introduce tales cambios en los personajes, que hay que reservar un espacio, aunque sea mínimo, para explicar el beneficio asociado (o la pérdida) a ese logro. El “fueron felices y comieron perdices”, la vieja leyenda de los cuentos populares, encuentra su expansión plena en el tercer acto.

A modo de reflexión personal, consideramos que todo relato nace con una fuerte vocación didáctica, para enseñarnos algo. La mejor manera de adherirnos a los personajes, al menos la más eficaz desde el punto de vista histórico, parece ser ésta en la que la historia se cierra

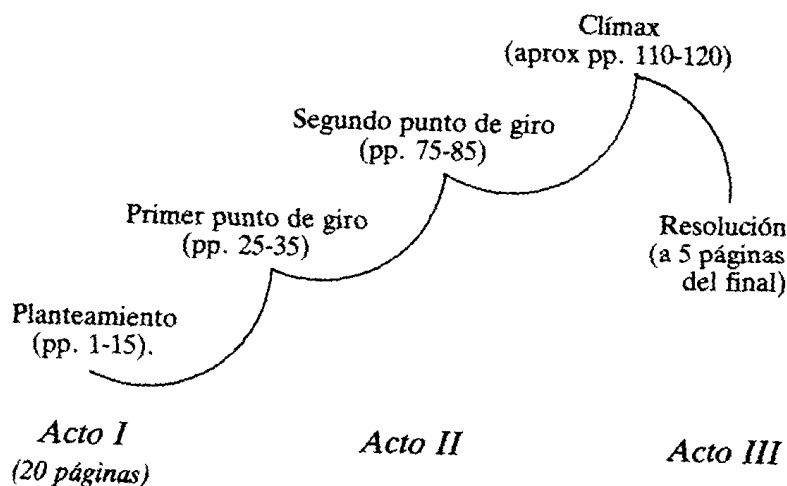
con la satisfacción/insatisfacción, que al menos durante un periodo de tiempo, más o menos breve, comparten tanto los personajes como los espectadores o lectores.

4.6. Representaciones gráficas: la métrica de las tramas

Algunos expertos en la materia (Seger, Comparato, Field...), abogan por “dibujar” las tramas para explicarlas de un modo más gráfico. Todas estas representaciones mantienen dos constantes: se leen de izquierda derecha, es decir, nos muestran su temporalidad siguiendo la dirección de la lectura y expresan los diferentes grados de intensidad dramática en sentido vertical (nosotros no lo hemos hecho así en el esquema 4.4.)

Estos sistemas de representación visual que, dicho sea de paso, se emplean con bastante frecuencia en los *brainstormings* (reuniones de ideas) de las series de TV, al objeto de planificar mejor el trabajo, poseen además la ventaja de ofrecernos una referencia temporal bastante precisa, en la que podemos apreciar visualmente la duración de cada segmento.

Seger, como buena analista de guiones, ha intentado establecer el dibujo de la “trama estructuralmente ideal”. Aunque por supuesto tal logro es imposible, porque no existe una dosificación única que valga para todo tipo de relatos, el intento permite obtener unas curvas de intensidad dramática, que nosotros hemos denominado **tramografías**.



Esquema 4.5.

Sobre la plantilla de los tres actos, establece como vemos la amplitud dramática de la acción en el eje de ordenadas. Por tanto, el eje de abscisas se reserva para el devenir temporal del relato. Obsérvese que la zona de los dos nudos de trama que ligan los tres actos son apreciables en los dos trazos verticales, delimitando el primer cuarto y el cuarto cuarto de la plantilla. Se trata de un mero esquema conceptual sin ninguna otra pretensión, pero que ilustra bien las recomendaciones de la mayor parte de estos autores.

Field y Seger aconsejan que el punto de corte entre la línea que describe la acción y la que delimita los actos, alcance las cotas superiores. Para ello, hay que encontrar algún acontecimiento que, además de servir a la trama, sea lo suficientemente potenciador como para tirar de ella e invitar a continuar la lectura del relato.

Es relativamente fácil representar la evolución dramática de cualquier película, si somos capaces de identificar con precisión los nudos y el punto de crisis. Utilizando grupos de discusión o cualquier otra técnica metodológica que tienda a aislar las apreciaciones subjetivas, podemos contrastar las opiniones de diversos grupos de sujetos con el fin de que lleguen a acuerdos respecto a los lugares del relato en los que se encuentran el punto de crisis y los nudos de trama. Conviene utilizar personal familiarizado con la lectura de imágenes y, a ser posible, familiarizado también con conocimientos básicos de dramaturgia audiovisual. Caso de que no estén disponibles, siempre es posible efectuar un adiestramiento previo en varias sesiones. En los pasos previos a esta investigación, se realizaron hasta 20 de estos pequeños experimentos, en los que se anotó un resultado en la dirección de lo que ahora nos proponemos demostrar, la homogeneidad estructural de los formatos y sus consecuencias.

Una vez estos puntos han sido identificados, les damos un valor de amplitud aproximado. Si utilizamos una escala de cero a diez, podemos comparar unos puntos con otros y en función de esto otorgarles un valor. En ese sentido, facilita mucho el trabajo identificar “otros puntos fuertes” de la historia, además de los nudos de trama y el punto de crisis. Si los reflejamos en la gráfica, aparecen otras crestas y valles que nos aportan información suplementaria. Distribuidos todos estos puntos en la línea de tiempo y con su amplitud correspondiente (consensuada entre los diversos observadores), podemos ver con claridad en qué medida los puntos críticos del guión están situados donde deberían estar.

Casi todos los estudios sobre la materia y, desde luego todos los aquí citados, tienden a establecer *lo que debería ser* de una manera que suena a veces un tanto dogmática. Estos preceptos son contrastables o deberían serlo si somos capaces de medir la eficacia del texto sobre el sujeto. Si después de muchas observaciones viésemos que los sujetos disfrutaban más y recuerdan mejor los textos que guardan las proporciones ideales, comprenderíamos que éstas no

han sido establecidas de un modo caprichoso porque Syd Field sea un cartesiano a ultranza o porque Linda Seger así lo quiera, sino que más bien hay una cierta tendencia en la receptividad que facilita la decodificación.

Las técnicas de trabajo utilizadas por estos teóricos se basan en el análisis textual, el análisis fílmico, análisis del discurso, análisis narratológico e, incluso, análisis de contenido en algunos casos. Son todos ellos trabajos analíticos sobre las obras del audiovisual que más parecen haber influido en nuestra cultura. Y se comprueba que, en efecto, el común denominador de todas, o de muchas de ellas, reside en la proporción. Faltaría mucho por hacer en la materia. Por ejemplo, proceder de un modo plenamente experimental estudiando mensajes manipulables en su estructura y analizando la reacción en los sujetos, bien con parámetros objetivos (por ejemplo, utilizando polímetros), bien midiendo las reacciones de los sujetos a través de su respuesta mediada sobre una plantilla estándar, en la que cada uno debería expresar distintos grados de satisfacción en cada momento del discurso.

Nosotros, como ya hemos dicho en otro momento, no estamos tan interesados en efectuar estas verificaciones que aquí apenas hemos apuntado, y si bien no las descartamos para un futuro, preferimos ahora centrarnos en la medida de la imagen sobre corpus textual.

4.7. Tramas tipo

De acuerdo con Alonso de Santos:

"Una estructura [...] no son las piezas de un conjunto o algo material de ellas, sino la relación entre las diferentes

partes que forman un todo..."
(Alonso de Santos, J.L.; 1998; pág. 100).

Naturalmente, la combinación de relaciones posibles es, en sí misma, un conjunto finito. Existe una gran polémica respecto al número exacto de historias que pueden contarse, polémica en la que no es nuestro objeto pronunciarnos. Sin embargo, sí puede decirse que la mayor parte de los discursos audiovisuales (lo que abarca cine y TV), se han guiado por un número bastante acotado de argumentos. Argumentos que han sido profusamente estudiados por diversos autores y algunos de los cuales nos proponemos analizar.

Tobías (Tobías, 1999) reduce a 20 el número de estas tramas más frecuentes, analizándolas desde el punto de vista de la estructuración en tres actos, con sus variantes de cada una de esas tramas. Por el contrario, Balló y Pérez (Balló y Pérez, 1997), prefieren hacerlo desde el punto de vista del personaje, otra alternativa válida, al considerar que es el tipo de héroe que hayamos elegido para nuestra historia (con su físico, sus vicios, sus anhelos y sus carencias), el que nos va a dar indefectiblemente un tipo de trama o una trama tipo. Su clasificación de 21 argumentos no coincide por tanto con la de Tobías, por utilizar un sistema de agrupamiento distinto, que no las hace comparables una por una. De un modo quizá algo reduccionista, hemos resumido las 20 tramas de Tobías en función del verbo que define la acción predominante.

1. Buscar
2. Conocer
3. Perseguir
4. Salvar/rescatar
5. Huir
6. Castigar
7. Explicar
8. Vencer
9. Ganar
10. Ceder / sucumbir
11. Curarse
12. Transformarse
13. Aprender
14. Amar/consumar
15. Desafiar
16. Sacrificarse
17. Descubrir
18. Excederse
19. Ascender
20. Caer

Tramas de TOBIAS

Las nueve primeras tramas son tramas de acción (siempre según el autor), en tanto las once últimas, al forzar la capacidad del personaje para resolver el conflicto planteado en la trama, permiten un desarrollo psicológico más amplio, siendo menos visuales en apariencia.

Balló y Pérez, por el contrario, se centran más en el análisis del mito como esencia del argumento.

1. Jasón y los argonautas
2. Ulises
3. Eneas/Moisés
4. Cristo
5. Satán
6. Orestes
7. Antígona
8. Liudiov Andreievna³⁶
9. Teseo/Helena³⁷
10. La Bella y la Bestia
11. Romeo y Julieta
12. Madame Bovary
13. Don Juan
14. La Cenicienta
15. Macbeth
16. Fausto
17. Jeckyll y Hyde
18. Edipo
19. K.³⁸
20. Prometeo y Pigmalión
21. Orfeo

Personajes-trama de BALLÓ y PÉREZ.

A poco que analicemos ambas listas, nos daremos cuenta de que existen múltiples elementos comunes. El argumento de *Jasón y los argonautas* es un argumento de búsqueda. Las aventuras de Ulises son a la vez un argumento de apertura a nuevos mundos, de viaje, y, si se quiere, de persecución de la fortuna con riesgo. Las peripecias de Eneas y de Moisés son un desafío y a la vez un ascenso (el logro de un

³⁶ De *El jardín de los cerezos*, de Anton Chéjov; dialéctica entre lo nuevo y lo viejo.

³⁷ De la obra de Shakespeare *El sueño de una noche de verano*; nada que ver con el héroe del Minotauro.

³⁸ De *El castillo*, de Kafka.

espacio mejor)... y así podríamos seguir con todos y cada uno de los enunciados que aparecen en las dos listas.

Ambas clasificaciones utilizan metodologías distintas porque intentan llegar a objetivos diferentes, de ahí que sus resultados también difieran. La clasificación de Tobías se basa en los componentes de la trama; la de Balló y Pérez, en los atributos del personaje que engendra esa trama. Una y otra, sin embargo, proporcionan un conjunto muy similar de historias posibles, que hasta casi coinciden en el número.

Georges Polti menciona hasta 36 situaciones dramáticas y su esfuerzo es quizá el más minucioso, ya que no sólo determina el argumento sino sus variantes, en un sistema de módulos que nos recuerda indefectiblemente la forma de operar de ciertas aplicaciones informáticas utilizadas hoy para crear historias. Como ejemplo, pensemos que su “trama del enigma” se subdivide en:

- A) **Se debe encontrar a alguien so pena de muerte**
(*La carta robada* de E.A. Poe)

- B1) **Se debe resolver un misterio so pena de muerte**
(*La esfinge* de Esquilo).
- B2) **Se debe resolver un misterio so pena de muerte, pero el misterio es propuesto por la mujer codiciada**
(*Turandot* de Gozzi)

- C1) **Tentaciones con el fin de descubrir su nombre (idem.)**
- C2) **Tentaciones con el fin de descubrir el sexo**
(*Las mujeres de Esciros* de Sófocles y Eurípides)
- C3) **Tentaciones con el fin de descubrir el estado mental**
(*Ulises furioso* de Sófocles)

Hoy resultaría absurdo ceñirse a una única taxonomía tramática, ya que como vemos lo importante es identificar las constantes que más se dejan ver en los relatos audiovisuales. Aislar y comprender más de veinte de estas tramas universales, es en sí mismo un logro más que suficiente para indagar en los espacios comunes de nuestra cultura, la cultura de la imagen.

En la práctica, los relatos audiovisuales existentes no son una mera transcripción de estas tramas tipo, sino una mezcla trabajada con mayor o menor destreza en cada caso. A veces el referente se identifica de un modo casi inmediato (*Cenicienta / Pretty woman* –Garry Marshall, 1990-); otras veces sólo es posible detectar algunos elementos de articulación que se difuminan en el transcurso mismo del relato.

Las explicaciones de por qué estas constantes se repiten continuamente y de por qué casi siempre gozan de aceptación deberíamos encontrarlas en la naturaleza misma del mito. ¿Qué es pues lo que hace diferentes unas historias de otras? La forma de la enunciación en un sentido amplio. Qué duda cabe que el elenco de actores, la diferente visión de cada director-realizador, las contingencias más accidentales, como el cambio de ambientación o de vestuario, etc... contribuyen a singularizar dos versiones de una misma historia.

Pero antes de llegar a ese nivel, el nivel de la construcción visual del mensaje, se da otra esfera de realidad, la del guión. El guión tiene sus ritmos, su estructura. En tanto que primera selección de la realidad, el guión omite siempre algo de la propia historia y, por el contrario, da prioridad a otras partes del relato. En ocasiones, es la elección y distribución de los **nodos dramáticos** (puntos de giro, punto de crisis) o la proporción de cada uno de los tres actos, lo que va a hacer diferentes dos historias que comparten un mismo argumento. Para Tobías, las conectivas que enlazan el **efecto** con la causa que lo produce, pueden generar aciertos o desaciertos notables, según que se consiga enseñar los sucesos de forma que lo **casual** pase como **causal**.

La trama sólo evolucionará con interés –según Tobías-, si logramos crear tensión. Comenzamos a crearla siempre que en una situación se desarrollan caminos para responder a una pregunta latente que debe estar en la mente del espectador (algo así como “¿abrirá la puerta?”, “¿descubrirá el cadáver?”, “¿confesará el adulterio?”, “¿recordará su identidad?”...). Mckee insiste en la latencia de contrarios que ha de existir en toda secuencia como mejor forma de tensarla (si alguien va a lograr algo debe estar muy presente la posibilidad de que no lo consiga;

si va a comprar un elemento importante para sí o para los suyos, el contrario latente podría ser la falta de dinero o la pérdida de éste, entendidas ambas como “posibilidades”, no necesariamente como realizaciones...). Logramos que la tensión vaya aumentando si interponemos obstáculos y si conseguimos que cada resolución parcial de esos obstáculos provoque peligros cada vez mayores hasta alcanzar el **clímax**. La existencia de un/a antagonista que puede ser interno o externo al personaje, contribuye a crear la tensión del segundo acto.

El **ritmo dramático** depende de la distribución que se haga entre dichos momentos, pero también, de la variedad temática y situacional existente entre ellos. Una trama tipo pretende ser una distribución modelo en la que se han dispuesto los elementos críticos (puntos de giro) de una forma paradigmática. El total de historias que nos ofrece el audiovisual remite a un repertorio finito de tramas tipo, las cuales dan lugar a su vez a una colección de infinitas variaciones en las que se alteran el orden, la duración y los existentes.

Resumen

En el audiovisual televisivo la presión de las audiencias genera efectos sobre el contenido. En estas presiones el ritmo puede verse afectado al ejercer el supranarrador de intermediario entre los gustos de la audiencia y las propuestas de los enunciadore.

Orden, duración y frecuencia son los parámetros básicos en el estudio rítmico de las historias. Dichos conceptos parten de la doble consideración temporal del relato que confronta el Tiempo de la Historia con el Tiempo del Discurso.

El paradigma de los tres actos explica satisfactoriamente la estructura de la mayor parte de los textos audiovisuales de trama clásica, aunque en términos televisivos, esto es más discutible al hablar de series de ficción.

Mackee admite también que otros audiovisuales se distancian intencionalmente de esta estructura en dos direcciones

opuestas: las minitramas o tramas minimalistas (coralidad frente a la importancia de un personaje protagónico, conflictos internos de estos personajes, más acontecimientos que acciones y finales abiertos), y la anti-trama o anti-estructura (arbitrariedad entre sucesos, lógica de lo irreal y tratamiento no lineal del tiempo). La ruptura que supuso en su día la aparición de dichos planteamientos, parece tener sus epígonos en algunos textos ficcionales televisivos.

El “formato” de un programa ficcional define su estructura, estableciendo algunas de las dimensiones temporales sobre las que descansaría el “ritmo dramático”. El “género” se refiere al contenido al margen de su diseño rítmico y dimensional, mientras que el “tono” alude al tratamiento que los autores dan al contenido.

Nuestro estudio se basa en estos parámetros para diseccionar las claves que sirven para definir

estructuras tramáticas más estables, las cuales explican la construcción de la mayor parte de los discursos audiovisuales narrativos que llegan al público. El número de estas tramas tipo no es excesivamente amplio, si bien sí lo son las transformaciones y añadidos que sufren en cada una de sus diferentes versiones.

Para identificar el nivel de semejanza de tramas parecidas, conviene recurrir a elementos estables. La estructura de la historia en su construcción por actos, nos ofrece esta posibilidad. Nuestro siguiente paso, será realizar una clasificación a partir del material suministrado por algunos de estos trabajos de investigación.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

PARTE 3: CONSTRUCCIÓN TEÓRICA

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

V

La articulación rítmica en los argumentos

De acuerdo a nuestros objetivos y una vez observado que el texto tiende a distribuir la información de manera sistemática, nos interesa comprobar en qué medida la distribución de esos segmentos tiende a generar tramas estructuralmente semejantes, así como comprobar en qué medida éstas tramas se repiten. Posteriormente procederemos de modo semejante con los núcleos, tratando de catalogar su enorme variedad.

Sobre el ritmo estructural intentamos llegar a la frecuencia de aparición de cierta clase de tramas en función del formato. Veremos cómo ese ritmo estructural incide en el contenido mismo.

Las series de ficción son vastos discursos que exigen renovación, no sólo situacional, sino también referida a personajes y existentes, en general. La comparación entre una serie televisiva y un organismo vivo no es gratuita: las series nacen, crecen, a veces hasta se reproducen en forma de secuelas o *spin-offs*³⁹ e indefectiblemente,

³⁹ Se denomina *spin-off* a la serie surgida de otra anterior.

mueren. Unas veces su nacimiento ni siquiera tiene lugar, son abortadas en el capítulo piloto; otras, su éxito es tal que se intenta la clonación. En ocasiones, su final coincide con el término lógico de su ciclo vital (*Farmacia de guardia*); a veces desaparecen de forma brusca y sin avisar (*Calle Nueva*); pueden tener una vejez dura (*El súper*) o morir en plenitud, pero habiendo recorrido su camino completo (*Querido maestro*).

Casi todas ellas proporcionan sus mejores rendimientos de audiencia y tal vez también estéticos, en un punto intermedio de su desarrollo, que no suele ser ni el principio, ni tampoco el final. La crítica casi siempre las recibe de uñas, como si se tratara de una boca más que alimentar, pero con el tiempo se da un efecto de habituación que culmina en la tolerancia y a veces hasta en admiración.

La serie se nutre fundamentalmente de tramas y personajes. Otros elementos como los espacios (localizaciones naturales y/o decorados), también son importantes ya que a veces se convierten en una poderosa señal de identidad (sobre todo en series corporativas de médicos, policías, hosteleros, etc... en las que el hospital, la comisaría, el complejo hotelero... también buscan la mirada del espectador).

En lo que respecta a la acción, ha llegado el momento de definir el segmento de acción que será tomado como unidad de referencia. Lo hemos llamado NCI o núcleo de condensación informativa.

Un NCI (Núcleo de condensación informativa) es un segmento de texto en el que se alude en un tono homogéneo a un segmento de acción concreto, a través fundamentalmente de la palabra, pero en ocasiones también por medio de acciones y que supone algún cambio o avance en la dirección de dicha trama o una reiteración que dota de valor nuevo a lo ya dicho.

Examinemos sobre un texto escrito, las posibilidades de este concepto. El ejemplo ha sido seleccionado al azar. Cualquier otra secuencia de cualquier otra serie habría servido para explicar la aplicación del concepto, pero en este caso digamos que se trata de la secuencia 894/4 (secuencia 4 del capítulo 894) de la serie *Al salir de clase*.

894/4 INT – DIA / INSTITUTO PASILLOS – SALA DE PROFESORES. 11:00
894/4

Leticia pretende hablar con Jero de Jorge; Leticia pide salir a Hidalgo; Cristina lo ve.

En los pasillos:

CHICAS y CHICOS por los pasillos. JERO se despide de un colega; camina despreocupado. LETICIA le sale al paso. Lleva una grabadora de casete en la mano.

LETICIA

Jero... Me gustaría mucho hablar contigo un momento.

JERO (*prevenido, se para*)

¿Por qué? ¿Qué he hecho?

LETICIA (*muy amable*)

Nada malo. Me pareces una persona valiosa y quiero que me cuentes cosas. (*Cómplice*) ¿Cómo van esos niños?

JERO (*a la defensiva*)

Mira, Leticia, no sé lo que buscas, pero si vas a decirme algo malo, malo para mí o para ellos, prefiero que vayas al grano. (*señala la grabadora*) Oye, ¿estás grabando?

LETICIA (*le da la*

***grabadora*)**

¡Jero! Te lo avisaría...

LETICIA borra su sonrisa, se da cuenta de que con JERO hay que ir de otras formas...
JERO examina la grabadora y se la devuelve.

LETICIA

¿Por qué no te calmas? Seguro que hay mil detalles en tu propia vida que pueden mejorar con un poco de ayuda.

JERO (sonríe irónico)

Y seguro que en la tuya también. Si es algo de mi expediente o de lo que te haya dicho Cristina...

LETICIA (cortando)

Tampoco. Es sobre Jorge, ¿lo quieres más claro? Sé que hasta hace nada erais muy buenos amigos...

Van caminando hacia la sala de profesores.

JERO (pausa, sorprendido)

Pues ya sabes más que yo. Leticia, casualmente ese chaval y yo, vivimos en la misma casa, pero ahí termina la relación. No tengo ningún amigo que se llame Jorge, ¿de acuerdo? Además, ¿a ti qué más te da?

LETICIA (andando)

Mi trabajo aquí consiste en ayudaros.

JERO

Que recuerde, no he pedido ninguna clase de ayuda.

LETICIA (recalcando)

En ayudaros sobre todo cuando no lo pedís.

JERO (más suave)

Gracias por intentarlo, pero no me sirves. Perdona que sea tan claro, pero lo que ha pasado entre Jorge y yo es asunto nuestro. Nadie puede darnos

consejos, ni siquiera los amigos comunes que son los que más nos conocen...

LETICIA

Es lógico que me mires como a una extraña, pero alguien ajeno puede aportarnos un poco de perspectiva. ¿No crees?

JERO (rotundo)

No.

LETICIA (sorprendida)

Pues sí. El que apenas nos conozcamos es casi mejor.

JERO (ríe)

Habláis todos igual. Si quieres te cuento lo que opino de la psicología. Igual así te das cuenta de que estás perdiendo tu tiempo.

LETICIA (se para, sonríe)

Venga, estoy dispuesta a oír lo que sea...

JERO

No va a ser agradable...

LETICIA

Lo asumo.

JERO

Como ya sabes, tu cargo en este instituto es un ir y venir de gente. Todos empiezan como tú, haciéndose los guays y todos acaban, de un modo u otro, con los pies en la puerta.

LETICIA

¿Qué me quieres decir? ¿Que los chicos del Siete Robles sois de una raza especial? Había oído teorías estúpidas sobre el ADN, pero esta bate todos los records.

JERO (*directo, pero sin acritud*)

Ahora hablo nada más que por mí. Mis problemas con otras personas los resuelvo sin la ayuda de nadie. Me sobran las charlas y los consejos. Puede que esté equivocado o puede que no, pero me va bien. ¿Algo más?

LETICIA (*perpleja, niega*)
Nunca habían rechazado mi ayuda de una manera tan rotunda.

JERO
Siento ser el primero. Ahora, si no te importa, tengo una clase...

JERO se va, cruzándose con HIDALGO que percibe algo en la salida airosa del chico y en la mirada de desconcierto de LETICIA.

HIDALGO
¿Algún problema?

LETICIA (*niega*)
Me gusta hacer bien mi trabajo y cuando doy con un obstáculo como ese chico, no paro hasta averiguar qué ocurre dentro de su mente.

Entran en la sala de profesores.

En la sala de profesores:

En la sala está CRISTINA. Al verles entrar juntos, no disimula una miradita de cierta inquietud. HIDALGO deja su cartera y busca entre sus papeles. LETICIA deja la grabadora.

HIDALGO
Admiro a la gente que no se rinde.

LETICIA (*sacando pilas*)

Quizá lo haga, pero cuando esté absolutamente segura de que he pinchado en hueso. ¿Vas a clase?

HIDALGO (*guardando papeles*)
Y como siempre, con la hora pillada.

LETICIA
Es una pena. Nunca podemos hablar.

HIDALGO
Tienes razón... Aquí nunca hay tiempo.

LETICIA (*improvisando*)
Hidalgo... ¿Tienes algo que hacer esta tarde?

HIDALGO
(*desconcertado*)
No, ¿por qué?

LETICIA
¿Te apetece quedar a tomar un café?

HIDALGO
Buena idea. Así hablaremos sin interrupciones.

HIDALGO sale de la sala. CRISTINA parece arrebatada por lo que acaba de escuchar.

Corte a:

Observemos el pitch o enunciado de la secuencia

“Leticia pretende hablar con Jero de Jorge;
Leticia pide salir a Hidalgo; Cristina lo ve”.

Tres son claramente los elementos que fundamentan la existencia de esta secuencia dentro del texto:

A) Intento de Leticia para hablar con Jero de Jorge

- B) Petición de Hidalgo a Leticia
- C) Descubrimiento de Cristina

Cada uno de ellos constituye un NCI diferente. En este caso, dos están verbalizados, el tercero no. Dos son vinculables a una misma trama (los dos últimos) y uno, no (el primero pertenece a otra trama diferente).

¿Dónde comenzaría y dónde terminaría cada uno de estos núcleos? Volvamos sobre el texto y marquémolo en él:

894/4 INT – DIA / INSTITUTO PASILLOS – SALA DE PROFESORES. 11:00
894/4

Leticia pretende hablar con Jero de Jorge; Leticia pide salir a Hidalgo; Cristina lo ve.

En los pasillos:

CHICAS y CHICOS por los pasillos. JERO se despide de un colega; camina despreocupado. LETICIA le sale al paso. Lleva una grabadora de casete en la mano.

LETICIA

Jero... Me gustaría mucho hablar contigo un momento.

JERO (prevenido, se para)

¿Por qué? ¿Qué he hecho?

LETICIA (muy amable)

Nada malo. Me pareces una persona valiosa y quiero que me cuentes cosas. (*Cómplice*) ¿Cómo van esos niños?

JERO (a la defensiva)

Mira, Leticia, no sé lo que buscas, pero si vas a decirme algo malo, malo para mí o para ellos, prefiero que vayas al grano. (*señala la grabadora*) Oye, ¿estás grabando?

LETICIA (*le da la grabadora*)
¡Jero! Te lo avisaría...

LETICIA borra su sonrisa, se da cuenta de que con JERO hay que ir de otras formas...
JERO examina la grabadora y se la devuelve.

LETICIA
¿Por qué no te calmas? Seguro que hay mil detalles en tu propia vida que pueden mejorar con un poco de ayuda.

JERO (*sonríe irónico*)
Y seguro que en la tuya también. Si es algo de mi expediente o de lo que te haya dicho Cristina...

LETICIA (*cortando*)

↓

Tampoco. Es sobre Jorge, ¿lo quieres más claro?
Sé que hasta hace nada erais muy buenos amigos...

Van caminando hacia la sala de profesores.

JERO (*pausa, sorprendido*)
Pues ya sabes más que yo. Leticia, casualmente ese chaval y yo, vivimos en la misma casa, pero ahí termina la relación. No tengo ningún amigo que se llame Jorge, ¿de acuerdo? Además, ¿a ti qué más te da?

LETICIA (*andando*)
Mi trabajo aquí consiste en ayudaros.

JERO
Que recuerde, no he pedido ninguna clase de ayuda.

LETICIA (*recalcando*)

En ayudaros sobre todo cuando no lo pedís.

JERO (*más suave*)

Gracias por intentarlo, pero no me sirves. Perdona que sea tan claro, pero lo que ha pasado entre Jorge y yo es asunto nuestro. Nadie puede darnos consejos, ni siquiera los amigos comunes que son los que más nos conocen...

LETICIA

Es lógico que me mires como a una extraña, pero alguien ajeno puede aportaros un poco de perspectiva. ¿No crees?

JERO (*rotundo*)

No.

LETICIA (*sorprendida*)

Pues sí. El que apenas nos conozcamos es casi mejor.

JERO (*ríe*)

Habláis todos igual. Si quieres te cuento lo que opino de la psicología. Igual así te das cuenta de que estás perdiendo tu tiempo.

LETICIA (*se para, sonrío*)

Venga, estoy dispuesta a oír lo que sea...

JERO

No va a ser agradable...

LETICIA

Lo asumo.

JERO

Como ya sabes, tu cargo en este instituto es un ir y venir de gente. Todos empiezan como tú, haciéndose los guays y todos acaban, de un modo u otro, con los pies en la puerta.

LETICIA

¿Qué me quieres decir? ¿Que los chicos del Siete Robles sois de una raza especial? Había oído teorías estúpidas sobre el ADN, pero esta bate todos los records.

JERO (*directo, pero sin acritud*)

Ahora hablo nada más que por mí. Mis problemas con otras personas los resuelvo sin la ayuda de nadie. Me sobran las charlas y los consejos. Puede que esté equivocado o puede que no, pero me va bien. ¿Algo más?

1

LETICIA (*perpleja, niega*)

Nunca habían rechazado mi ayuda de una manera tan rotunda.

JERO

Siento ser el primero. Ahora, si no te importa, tengo una clase...

JERO se va, cruzándose con HIDALGO que percibe algo en la salida airosa del chico y en la mirada de desconcierto de LETICIA.

HIDALGO

¿Algún problema?

LETICIA (*niega*)

Me gusta hacer bien mi trabajo y cuando doy con un obstáculo como ese chico, no paro hasta averiguar qué ocurre dentro de su mente.

Entran en la sala de profesores.

En la sala de profesores:

En la sala está CRISTINA. Al verles entrar juntos, no disimula una miradita de cierta inquietud. HIDALGO deja su cartera y busca entre sus papeles. LETICIA deja la grabadora.

HIDALGO

Admiro a la gente que no se rinde.

LETICIA (*sacando pilas*)

Quizá lo haga, pero cuando esté absolutamente segura de que he pinchado en hueso. ¿Vas a clase?

HIDALGO (*guardando*

papeles)

Y como siempre, con la hora pillada.

LETICIA

Es una pena. Nunca podemos hablar.

HIDALGO

Tienes razón... Aquí nunca hay tiempo.

LETICIA (*improvisando*)

Hidalgo... ¿Tienes algo que hacer esta tarde?

HIDALGO

(*desconcertado*)

No, ¿por qué?

LETICIA

¿Te apetece quedar a tomar un café?

HIDALGO

Buena idea. Así hablaremos sin interrupciones.

HIDALGO sale de la sala. CRISTINA parece arrebatada por lo que acaba de escuchar.

Corte a:

2

3

Nuestro análisis detectaría estos límites sobre el texto final (post-producido) y el tamaño quedaría establecido en términos de duración (segundos).

A la medida cuantitativa hay que empezar a irle encontrando un componente cualitativo y que se refiere a aquello que sucede en la historia.

En la mayor parte de los 30 textos investigados se notó un esfuerzo por introducir temáticas muy relacionadas con la “actualidad” del periodo de emisión en el que dichos textos salieron al aire. Proximidad a la realidad que era buscada tanto en situaciones como en argumentos, aunque de modo algo distinto en ambos casos.

Por seguir con la misma serie: la trama de “Carlos” en *Al salir de clase*, vino a coincidir con algunos de los momentos clave en el proceso de extradición seguido contra el ex - dictador chileno Augusto Pinochet. Carlos es un profesor corrupto que de forma sucia aprovecha el escaso deseo de responsabilidad de sus compañeros, para convertirse en director del instituto. Una vez lo ha logrado ejerce su tiranía de forma implacable contra todos los que no están de acuerdo con él y trata de imponer unas normas draconianas respecto a la indumentaria de los alumnos y su comportamiento.

La realidad se deforma, ya que esta figura sería imposible hoy en día en ningún instituto de nuestro país, pero esta deformación parece actuar en beneficio de otra realidad temporalmente coetánea y a la cual suplanta. Si se quiere, es una suplantación con ribetes de metáfora, pero hay otros muchos ejemplos en el corpus en los que se aprecia una consonancia más que sospechosa, entre el tono de las tramas y el de la realidad (ej: las bandas de intimidación igualmente tratadas en *Compañeros*, alusión clara a una realidad vivida por las mayorías tranquilas en ciertos ámbitos de nuestra geografía...)

En cuanto a las situaciones mostradas en el habitat de los personajes, es preciso reconocer que nunca se consigue un realismo ni

tan siquiera aceptable para quien es conocedor de esos ambientes. Pocos policías admitirían que su mundo cotidiano es comparable al mundo ficcional que se les muestra en series como *Policías* o *El comisario*, del mismo modo que ocurre con el mundo estudiantil de *Compañeros* o de *Al salir de clase* o el entorno sanitario de *Hospital Central*. Basta con encontrar algunas señas de identificación y el resto se transforma en un gran juego, donde se intenta analizar la realidad en todos sus aspectos, poniéndola a interactuar con la etiqueta semántica de los distintos personajes. La mayor parte de las veces se asume que el compromiso con la realidad tiene sus límites y que es preferible no reflejarla estrictamente, si se hace a costa de que las tramas pierdan interés o caigan en la monotonía.

Cuando aún se estaba diseñando el piloto de la que hasta la fecha ha sido la serie española de mayor duración en antena (*Al salir de clase*), se manejaron algunos trabajos de campo que la productora de la serie (Boca-boca) encargó a ciertas empresas de medición de mercado y audiencias. Los guiones preliminares, muchos de los cuales jamás se llegaron a grabar,

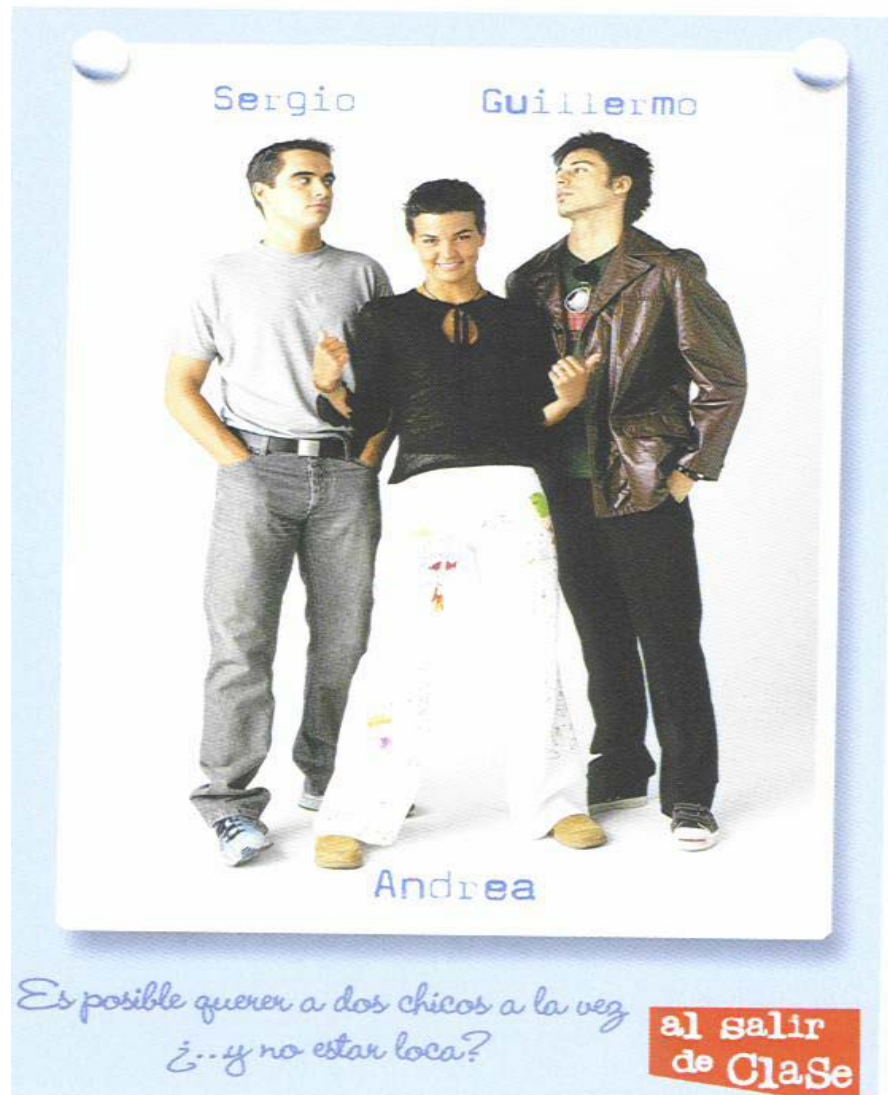


Fig. 5.1. Temáticas realistas conviven con ritmos exagerados. El tiempo de la historia y el flujo de sucesos a menudo son poco compatibles con la realidad (Fuente: Boca-Boca Producciones, S.L.).

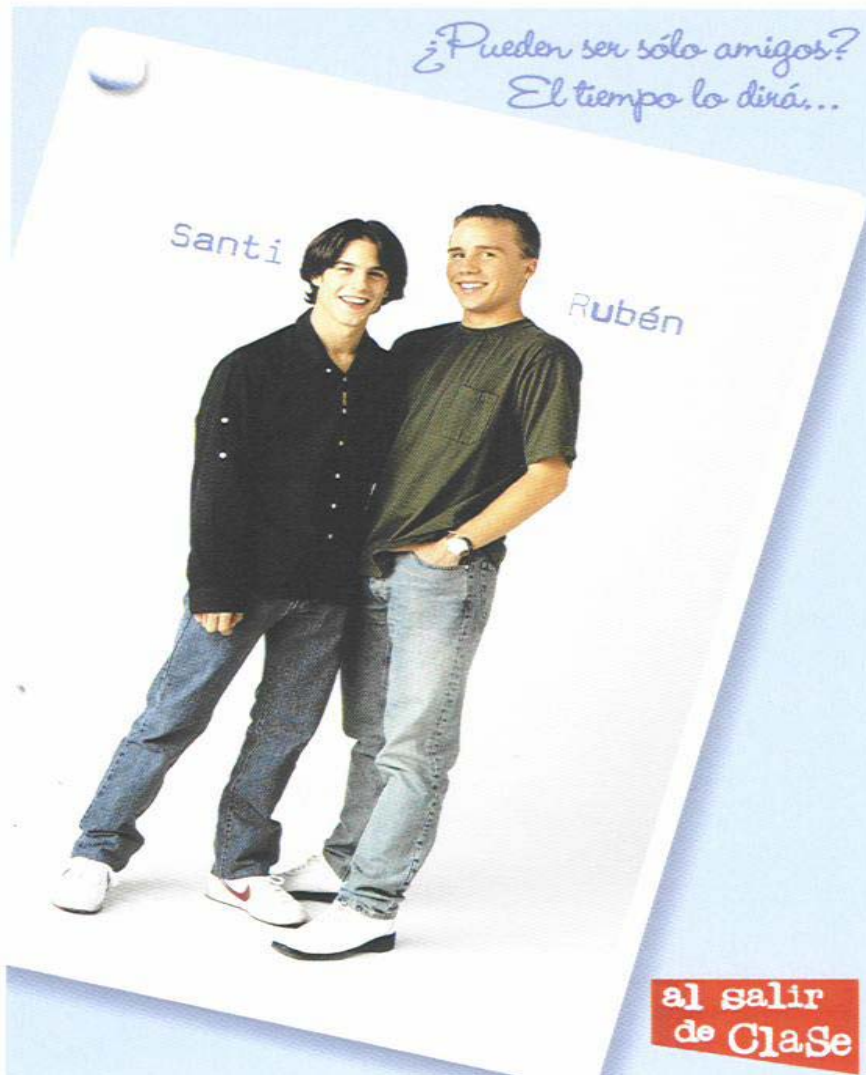


Fig. 5.2. El flujo de acciones tiende a aumentar el estado de posibilidad en el que se procura posponer la consumación (Fuente: Boca-Boca Producciones, S.L.).

pasaron por las manos de distintos grupos evaluadores, integrados por jóvenes de edades similares a las de los personajes principales, al objeto de contrastar su opinión e incluir las modificaciones oportunas con tal de garantizar la fidelidad del *target* al producto que se pretendía lanzar. Algunos de estos estudios se repitieron con la serie ya en antena, realizándose las valoraciones no sobre los guiones, sino sobre los programas ya editados y sonorizados. En ambos casos, los resultados coincidían en no considerar la serie como un paradigma de realismo, pero a la vez, daban por verosímiles la mayor parte de los sucesos que se enunciaban en ella, aunque tal vez no el **tiempo** en el que dichos sucesos ocurrían.

Cada situación nueva se explota intentando crear un recorrido lo más extenso posible de antecedentes y consecuencias que rellenen la alta demanda de sucesos que exige la producción seriada. Los hechos que tienen lugar en la trama se aceptan más como hecho posibles que como hecho probables al ritmo al que tienen lugar. El estado de posibilidad se enfatiza, como lo destacan incluso los materiales promocionales (ver fig. 5.2.)

Utilizamos la palabra **crisis** para referirnos también a *las vivencias de los personajes que merecen ser contadas y más concretamente al periodo de tiempo que envuelve la totalidad de esas vivencias*. Recordemos que hasta ahora hemos hablado de **punto de crisis**, para referirnos a un lugar específico en el que el conflicto parece no tener resolución posible. Vemos pues que se trata de un término ambiguo, con doble valor terminológico, pero conviene no confundir ambas acepciones.

Por lo general, la mayor parte de esas vivencias, es cierto que pueden darse en la vida real (de hecho, se dan), pero su aparición tiene lugar entre muchas personas⁴⁰ distintas y de forma dilatada a lo largo

⁴⁰ Entendemos por **persona**, el individuo real (o con máximo nivel de realidad), por contraposición a **personaje**, que oscila entre la irrealidad absoluta del personaje de ficción y la irrealidad relativa del personaje popular, cuya realidad conocida por el público discrepa considerablemente de su verdadera realidad.

de sus vidas. El relato ficcional, nos las presenta de forma concentrada, en unos pocos personajes y en un lapso relativamente breve a todo lo cual denominamos comúnmente **trama**.

Para diferenciar el valor semántico de los distintos núcleos, de esto que hemos denominado en el transcurso de la investigación NCI's (Núcleos de Condensación Informativa), se hizo necesaria la utilización de un criterio diferenciador. Hemos dicho que un núcleo comenzaba con la primera alusión verbal en la que se contenían semas referidos al avance de una trama. Diremos ahora también que con bastante frecuencia se encontraron segmentos o núcleos muy próximos unos de otros, que invitaban a ser considerados como núcleos independientes, antes que como un único núcleo.

Veámoslo con otro ejemplo: en el capítulo de la serie *Compañeros*, emitido el 8 de Diciembre de 1999 por A-3, nos encontramos que en la secuencia 7, que sucede en los pasillos del instituto, dos de las tramas aparecen entreveradas. Por un lado, unos atracadores que huyen de la policía se refugian en el instituto y secuestran a diversos alumnos (la denominaremos trama "B") y por otro, Alfredo –protagonista adulto-, profesor que ha tenido que abandonar el centro tras las acusaciones dolosas de una alumna (trama A), aparece en el colegio a una hora tardía para recoger sus efectos personales sin tener que aguantar las miradas de sus antiguos compañeros y alumnos. A consecuencia de esta casualidad se ve implicado en el secuestro, que a su vez será para él una prueba de fuego en la que arriesgará su vida recobrando su maltrecho rol de héroe. En la serie y en el episodio, es evidente que ambas tramas están diferenciadas, de hecho, en los grupos de discusión previos a la investigación, hubo plena unanimidad entre los observadores. Pues bien, tenemos aquí un punto en el que ambas tramas se cruzan (lo harán a partir de este momento varias veces en el episodio). Los límites de fractura entre cada núcleo están muy claros en las intersecciones entre una trama y la otra. Cuando el personaje centra su "hacer" (en el que lógicamente se incluye su "decir") en su problemática personal –lo que es esencialmente trama de serie- estamos en un núcleo de la trama

A; cuando es la historia de los atracadores lo que evoluciona, nos encontramos ante la trama B.

En esta secuencia en concreto (en otras muchas del episodio y de los otros episodios investigados, desde luego), se suceden núcleos de una misma trama, pero ¿sería adecuado considerar todo el segmento un mismo núcleo, dado que su trama es la misma, aún cuando resulta evidente que hay más de una inflexión, e incluso intersticios claros entre inflexión e inflexión, que marcan el cambio, como una entrada o salida de personajes, un silencio, una transición de información satélite, etc...

En la citada secuencia, la trama "A" avanza: "Alfredo va al instituto a por sus efectos personales"; la trama "B" también tiene su avance: "los atracadores, acorralados, deciden refugiarse en el colegio". Sin embargo, mientras la "A" sólo presenta un *beat* claro que es la llegada de Alfredo, conceptualizada como "llegada", la trama B presenta a nuestro entender hasta seis *beats* sucesivos:

1. Llegada de los atracadores (conceptualizada como "llegada")
2. Reafirmación de sus intenciones (reafirmación)
3. Descubrimiento de una persona a través del cristal de la secretaría (descubrimiento)
4. Estado de gravedad de uno de ellos que ha sido alcanzado por un disparo (información)
5. Orden del cabecilla de ocultarse (mandato o decreto)
6. Elocución de nuevos datos sobre la proximidad de la policía (información)

Es decir, se le ha encontrado una funcionalidad a cada núcleo a través de lo que hemos denominado "función". Una relación de las funciones encontradas y de su frecuencia de aparición puede encontrarse en las tablas de datos, así como en el capítulo en el que se explica cada una de estas funciones.

Hay que decir que el término **función** no es empleado aquí con el mismo valor que en los trabajos de Vladimir Propp, aunque se da una cierta coincidencia en el tratamiento del concepto respecto a que lo que se intenta no es sino explicar la totalidad del relato, a partir de un repertorio finito de funciones observadas con regularidad en el texto, sin que pretendamos llegar a la función propia de los personajes a partir de estos núcleos de acción.

De momento, nos basta saber que estos núcleos (ahora núcleos funcionales), componen sistemas ordenados a los que hemos denominado tramas. Son algo más amplio que el *motifema* aportado por Dolezel, seguramente algo menos extenso que el núcleo de Chatman y coincide casi del todo con la idea de *beat* alentada por los autores técnicos como Mckee, salvo en una mínima circunstancia (el *beat*, para Mckee supone siempre avance de trama; nuestros núcleos estudiados –no lo olvidemos– en el ámbito de la ficción televisiva, **no siempre** presentan un claro avance; en ocasiones el avance se sustituye por la **reiteración**, en la línea de lo explicado anteriormente sobre la especificidad del fenómeno ficcional televisivo).

La extensión del núcleo (NCI) la pone su relación con la trama, por tanto, redefinamos el concepto de trama:

Las tramas son agrupaciones lineales de núcleos (funcionales) y al igual que la totalidad de los núcleos es clasificable por su función en un número tal vez finito de ellas, las tramas son clasificables también por la esencia de su temática, de suerte que el repertorio de tramas posibles es susceptible de un agrupamiento final en familias.

5.1.- Fábula y syuzhet

Los formalistas rusos distinguieron entre la fábula, aquello que hay de común en la totalidad de los relatos, la “fábula” en el sentido utilizado por Bal –poco que ver con el concepto esópico que entiende la fábula como una transcodificación (personificación, más bien) de la conducta humana sobre el reino animal, con fines generalmente ejemplificadores-, la fábula como sucesión de hechos sujetos a un orden cronológico... de la trama, palabra más o menos equivalente al concepto de *syuzhet* (STAM, R y otros, 1999, 98), o estructura ya modelizada y re-ordenada de acuerdo a un criterio “lógico” (la lógica del enunciador, generalmente) y no cronológico.

Como anticipábamos en el capítulo anterior, recientes estudios como los de Balló y Pérez, de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona) o de Tobías, de la Universidad de Montana (USA), o más clásicos como la obra de Polti, han intentado desde perspectivas muy distintas cerrar un catálogo de tramas con vigencia probada en el audiovisual hoy. Estos trabajos compendian las estructuras tramáticas que más se repiten y que como veremos se dan también con cierta frecuencia en las series televisivas. El “vademécum”, si se nos permite la expresión, recopilado por Balló y Pérez parte del personaje como elemento engendrador de la trama, siendo en ese sentido menos aristotélico que el de Tobías, quien analiza el recorrido estructural de cada trama, comprobando que casi siempre las tramas de un mismo tema (por ejemplo, la trama de la venganza), tienen los giros diseñados de una manera muy similar.

Nosotros aquí, queremos reclasificar los materiales que estos y otros autores nos han proporcionado, en seis grupos de tramas según su situación⁴¹, su razón de ser en el relato. Y así, hemos distinguido entre tramas:

⁴¹ Trato de evitar el término **función**, para eludir cualquier equivalencia con las funciones de Propp.

- A. **Conectivas.**- Aquellas que consisten en contar el encuentro entre dos o más sujetos u objetos.
- B. **Constructivas.**- Aquellas cuyo contenido versa sobre la aglomeración de sujetos u objetos, la obtención de un elemento nuevo (personaje, agregado social, etc...) y su prosperidad, a partir de un principio fundacional.
- C. **Destructivas.**- Las que nos relatan cualquier suerte de desintegración entre sujetos u objetos, estando con frecuencia el origen de ese enfrentamiento en el deseo de eliminación de unos (sujetos u objetos) sobre otros.
- D. **Dialécticas.**- Las que contraponen universos substancialmente distintos, buscando el contraste y la superación de ambos, normalmente desde la figura del enunciatario, al que se motiva, de modo tácito o explícito a alcanzar la síntesis derivada del enfrentamiento entre contrarios.
- E. **Disyuntivas.**- Aquellas tramas que se articulan substancial y accidentalmente, a partir de una elección del sujeto/objeto, entre dos decisiones o conjuntos de decisiones posibles.
- F. **Catárticas.**- Las que someten al sujeto/objeto a un proceso de transformación a resultas del cual, dicho sujeto u objeto obtiene algún tipo de mejora⁴².

Estas breves definiciones son sólo aproximativas, e iremos desarrollándolas a continuación con más detenimiento.

Pero antes de seguir, queremos insistir en la complicidad emisor-receptor, como base de cualquier reflexión *tramática*. Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis nos recuerdan la insistencia de Tynianov a la hora de considerar la fábula como un constructo elaborado por el espectador en su búsqueda personal dentro del relato. El relato es un juego con unas reglas, no lo perdamos de vista. El enunciatario va reconstruyendo la realidad deconstruida, a partir de una falsa realidad -de naturaleza

⁴² Así dicho parece algo que puede darse en casi todos los relatos (el personaje siempre sufre catársis), pero aquí esa catársis más que consecuencia de las peripecias de su devenir, se convierte en la esencia misma de la historia.

fragmentaria- que se le proporciona en las páginas del libro o en los planos de la película. Fruto de ese ejercicio y a partir de sus propias experiencias anteriores, el espectador trata de alcanzar el desenlace de la historia (y los desenlaces parciales de la misma o “nudos”), antes de que el texto se lo proporcione. El éxito comunicativo del mensaje se circunscribe a una cuestión de “tiempo” o más concretamente, de “sucesión de tiempos” e indirectamente de **ritmo**. La capacidad anticipatoria del espectador no debería superar con exceso de distancia esa resolución que confirma o desvanece sus expectativas, ya que de hacerlo, se sentiría defraudado (decepcionado por una excesiva previsibilidad; frustrado por una resolución fortuita).

La decisión de establecer estas seis categorías de trama, viene regida por un doble criterio diferenciador y restrictivo. Diferenciador en cuanto a que consideramos que cada categoría deberá tener en cuenta un elemento que sea importante y a la vez diferente en la totalidad de las categorías establecidas -en ese sentido hemos considerado el **objetivo** como elemento diferenciador principal-. Y un criterio restrictivo, en el que hemos procurado que el número de familias no fuera tan extenso que hiciera poco operativas dichas categorías, así como que en lo posible, una misma trama base, no pudiera aparecer en más de una categoría.

5.2. Tramas conectivas

Denominamos tramas conectivas a aquellas en las que el personaje principal tiene como programa el logro de un objeto u otro sujeto. Dicho objeto o sujeto constituye la finalidad última del programa narrativo del personaje.

Respecto a lo anterior, dos salvedades importantes:

La primera: los sujetos/objetos que conectan y son conectados no tienen por qué ser individuos, puede tratarse de unidades sociales mayores como sociedades, empresas, comunidades, etc... En segundo lugar, subyace en ese encuentro una idea de consecución de forma que a veces, el sujeto/objeto conseguido puede poseer la forma de una recompensa final.

Las tramas de búsqueda

Constituyen uno de los más ricos filones de esta categoría. La búsqueda podrá ser física o intelectual (mental, si se quiere) y el objeto de la búsqueda, podrá ser una persona, un animal o un objeto. La búsqueda se desarrolla normalmente en una dirección, pero en ocasiones puede llegar a cerrar un círculo completo dejando al personaje en una situación parecida a aquella en la que se encontraba en el momento de iniciarse la búsqueda. En el primer acto, conoceremos las motivaciones que originan esa búsqueda, así como los propósitos de los personajes **buscadores**.

La búsqueda y sobre todo el encuentro, conlleva un necesario cambio en la psicología del buscador, incluso en el caso de que la búsqueda deje al buscador en el punto de partida, lo que puede acercar este tipo de tramas a las denominadas catárticas que analizaremos en último lugar. Sin embargo hay algunos elementos que permiten una diferenciación clara de esta trama como trama conectiva. Por ejemplo que la esencia de la historia que se cuenta esté en el logro del objeto/sujeto y no tanto en la transformación del buscador⁴³. Pero en todo caso esa transformación debe darse. Tobías, por ejemplo, no considera *En busca del arca perdida* (*Raiders of the lost ark*; Steven Spielberg, 1981), una auténtica trama de búsqueda, mientras que sí lo serían las historias protagonizadas por Gilgamesh (inmortalidad), Don Quijote (Dulcinea), Lord Jim (el honor perdido) o Jasón (el vellocino de oro).

⁴³ De hecho suele considerarse la transformación del personaje en sí como requisito deseable en cualquier tipo de trama, en la medida en que la historia debería enriquecer respecto al personaje, el propio conocimiento de sí mismo (Tobías, 1999, 43)

En la trama de búsqueda suele existir un coadyuvante denominado **compañero**, cuya aparición suele darse al final del primer acto, en el primer punto de giro. Es distinto al **ayudante**, propiamente dicho, cuya colaboración con el buscador presenta una implicación menor, pero cuyo efecto suele ser más eficaz (el compañero suele saber menos que el héroe, en tanto que el *auxiliar* o ayudante posee más información; uno acompaña, el otro proporciona claves para la consecución del sujeto/objeto buscado). El segundo acto de este tipo de tramas es un mero puente entre el primero (que responde a las preguntas “¿Quién?” y “¿Qué?”) y centra su razón de ser en la respuesta a la pregunta “¿Cómo?”, una vez que los “quienes” y los “qués”, han quedado planteados. A partir de ahí podemos imaginar una serie de obstáculos que separarán al buscador de su objetivo, llevándole tal vez a situaciones límite en las que sería difícil imaginar el éxito de su programa para, a medida que progresa el relato, provocar un acercamiento a la meta, que como nos recuerda permanentemente Tobías, no deberá resultar “forzado”⁴⁴. Finalmente, el tercer acto incluye dos situaciones posibles:

- a. El logro del objetivo programático y sus consecuencias
- b. El no logro del objetivo programático y sus consecuencias.

Se da a menudo un “desplazamiento” entre lo buscado y lo encontrado (la estatuilla de *El halcón maltés* (*The maltese falcon*; John Huston, 1941)

⁴⁴ Este autor insiste mucho en la fórmula “que lo casual, parezca causal”.

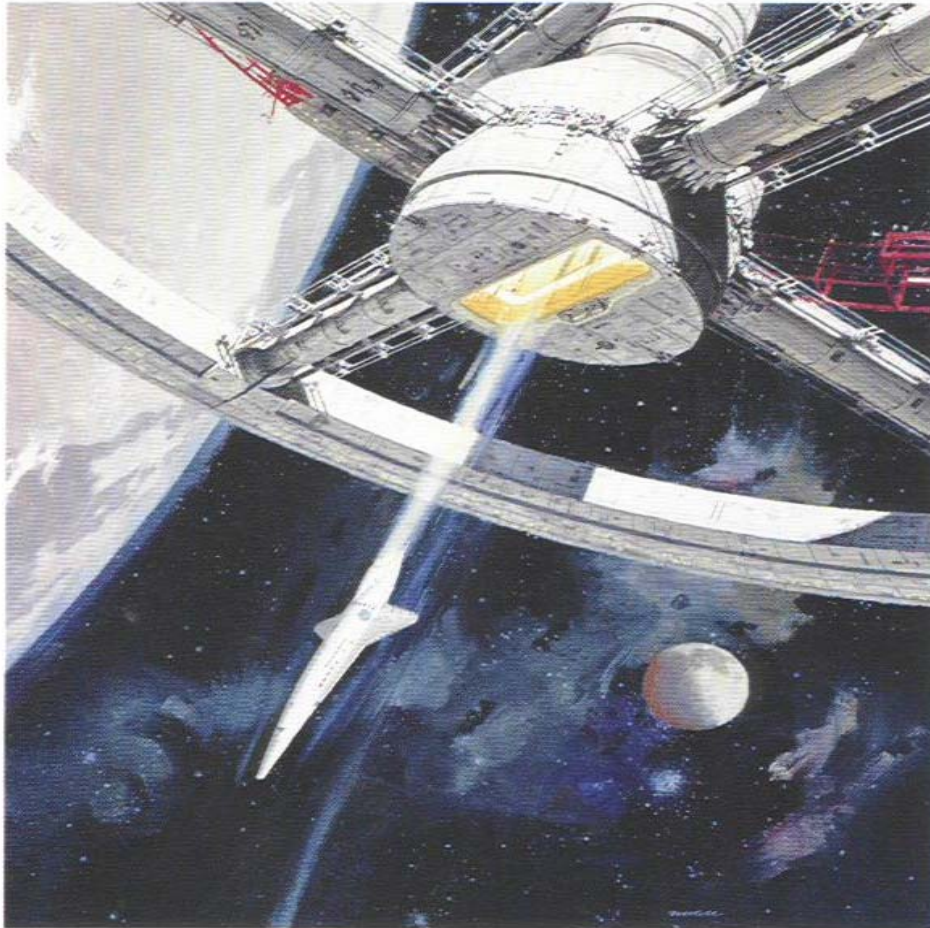
Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...



Fig. 3.5. Ejemplo de trama conectiva de búsqueda (fuente: Warner Bros. Inc. & Turner Entertainment).

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...



STANLEY KUBRICK
2001:
una odisea del espacio

Fig. 5.4. *2001 una odisea del espacio* reproduce una versión futurista del *Argos* (fuente: Warner Bros. Inc. & Turner Entertainment).

O bien éste encierra un elemento inesperado; Dulcinea es una excusa para fundamentar una búsqueda de metas más ambiciosas como la erradicación de la injusticia y la defensa de los débiles; Conway en *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*; Frank Capra, 1937) busca el sentido de la vida, cuando “accidentalmente” descubre Shangri-Lá, que es a su vez un MacGuffin, como el halcón de cerámica, el cual va a proporcionarle muchas respuestas a las preguntas que se ha estado haciendo en los últimos años...) y no siempre se encuentra lo que se busca, sino que las consecuencias de la búsqueda van mucho más allá de lo esperado por el buscador (pensemos en *2001 A Space Odyssey - 2001, una odisea del espacio-*, Stanley Kubrick, 1968, por poner un ejemplo de este “Argos” futurista, -como lo denominan Balló y Pérez- convertido ya en un clásico).

También la situación 35ª de Polti (recuperar), guarda relación con este esquema, si bien en un caso concreto: aquél en el que lo buscado es algo que se perdió con anterioridad. Polti habla de un único personaje clave (el que recupera), más un complemento (lo recuperado). Situación base de *El héroe y la Ninfa* de Kalidasa, la segunda parte de *Sakuntala*. También de la *Historia de Rama* de Bhavabouti (segunda parte de *Un cuento de invierno*) o de *Pericles* de Shakespeare (Polti, 115).

Las tramas de persecución

Si en el caso anterior lo importante eran los personajes y su evolución de cara a conseguir un objeto o sujeto, en estas, va a ser la acción y el concepto de “cacería” lo que va a regir las prioridades del relato. Dejaremos claro que no siempre el **perseguidor** se identifica con el héroe y suele darse una constante que nos atrevemos a formular aquí:

Tanto si $P = H$ (el perseguidor es el héroe) como si $p=H$ (el perseguido es el héroe) crece la tensión del relato, en todas aquellas situaciones en las que la caza está a punto de llegar a su final.

Por tanto es requisito indispensable que tanto en un caso como en otro, se den situaciones en las que P (sea H o A = antagonista), logre al sujeto/objeto que intenta escapar, si quiere conseguirse una mayor respuesta en el espectador. Para ello, el peligro/beneficio de la captura ha de quedar perfectamente definido durante el primer acto, igual que las reglas de la persecución. En cierta medida esto implica dar pistas claras sobre los resultados de la captura en caso de producirse ésta (cárcel, muerte, matrimonio...), y suele presentarse un **incidente desencadenante** que motiva al **perseguidor** a iniciar la persecución, y al **perseguido** a emprender la huida.

Para Tobias, no es, ni más ni menos, que la versión literaria del popular juego del escondite (permanente filón de innumerables juegos interactivos). Según este autor es en la trama de la persecución donde antes se quiebra una de las reglas aristotélicas, la de que “la acción define al personaje”, ya que en este tipo de tramas suele aparecer acción cuya razón de ser en el relato no es otra que la de atraer la mirada del espectador, aunque estas acciones por sí mismas, revelen poco o nada sobre los personajes implicados en ellas. *A la caza del Octubre Rojo* (*The hunt for Red October*, John McTiernan, 1990) es un exponente clásico de este tipo de trama, en la que suele existir un **elemento oculto** al espectador, cuya revelación justifica un quiebro inicial o final –según los casos– que orienta hacia el desenlace (el comandante Marko Ramius va a utilizar la nave Octubre Rojo de acuerdo a un objetivo específico que iremos descubriendo a lo largo del relato, y la especificidad de su programa le llevará a enfrentarse durante una parte del texto tanto a sus oponentes como a los que espera convertir en sus aliados –la flota americana–).

Polti destaca la importancia del castigo y del personaje fugitivo, en lo que constituye su situación 5ª. Considera esta trama recíproca de la trama de venganza y admite en ella cuatro variantes:

- A) Fugitivos de la justicia perseguidos por bandidaje, delitos políticos, etc...
- B) Perseguido por culpa de amor

- C) Héroe en lucha contra un poder
- D) Pseudo-loco luchando contra un enajenador semejante a Yago

El supuesto C, desde nuestra clasificación, excede este apartado y se aproxima a la trama de intruso benefactor explicada más adelante.

Las tramas de huida

¿Qué diferencia habría entre una huida y una persecución, desde el punto de vista narrativo en nuestra clasificación dramática? En primer lugar, en una trama de huida se parte de una situación previa de cautiverio y rara vez el héroe no resulta ser el perseguido. Si así fuera, parecería difícil que la trama no se convirtiera en una trama de persecución. En la huida, el personaje que huye debe ser aquel con el que se identifique más la audiencia y aunque puede darse una situación de persecución en el relato, es la huida el objetivo y su planificación lo que sirve para construir el argumento.

El acto primero puede incluir los primeros intentos de evasión que quedan frustrados, pero de los que el personaje saca la cualificación necesaria para conseguir el objetivo programático, que es la huida. El acto segundo se centra en los planes de fuga del héroe (cómo convertir los objetos cotidianos en herramientas para facilitar la huida, búsqueda de aliados, detección de antagonistas encubiertos, camuflaje de las vías de escape y de las propias intenciones del personaje...) Finalmente en el acto tres se produce la fuga, cuyo desenlace suele ser la libertad o la muerte.

Para Tobías, esta trama resulta complementaria de la trama del rescate, que estudiaremos a continuación y como ya hemos adelantado, puede incluir una mini-trama de persecución en el último acto. La distribución de las proporciones es, por tanto, lo que la hace diferente. Casi todo el denominado “cine carcelario” entra en esta categoría, lo que abarca productos tan dispares como nuestra *La Fuga de Segovia* (Inmanol Uribe, 1981), o la estadounidense *The Shawshank*

redemption (*Cadena Perpetua*) uno de cuyos principales aciertos será la permanente exposición y camuflaje del **artefacto de huida**, a los ojos del espectador, quien sólo lo descubrirá cuando lo hagan los personajes antagonistas del **evadido**. Si el artefacto de huida no está elaborado con un mínimo ingenio, a la trama sólo le queda condensar las expectativas en los argumentos morales, políticos o éticos de los evadidos o aspirantes a serlo y se cae con facilidad en productos de propaganda, generalmente zafios, como el de la citada película española, que trata de disimular la notoria falta de medios (y de ingenio) con que fue producida, con un paupérrimo tono de docu-drama, falso de principio a fin, como un caballo de cartón.

Las tramas de rescate

En ellas, entre la figura del héroe y la del antagonista⁴⁵, aparece la de la víctima, de cuya indefensión y debilidad, no cabe esperar mucho. En la trama de rescate, el héroe no huye, sino que ayuda a escapar a la víctima cuyo cautiverio, el espectador debe asumir como injusto. El acto primero se centra en la relación entre héroe y víctima, lo que nos ayuda a entender más el dolor de la separación. Todo el acto segundo se centra en la búsqueda, a partir de pistas y falsas pistas. Nuevamente detectamos un enlace con la situación nº 35 de Polti, si consideramos que “lo recuperado” puede ser una persona. Si el primer nudo de trama lo marca la separación entre el protagonista y la víctima (o **capturado**) del antagonista, al que denominaremos **captor**, el segundo nudo viene dado por la reunión entre el **rescatador** (héroe) y la víctima, lo que suele implicar a continuación un enfrentamiento captor-rescatador, que suele ir aderezado con algún peligro creciente para la víctima.

La debilidad física de la víctima está corroborada con frecuencia por una debilidad psíquica o llamémosle dramática y es que, como reconoce Tobías, en estas tramas, la víctima es la parte más débil del

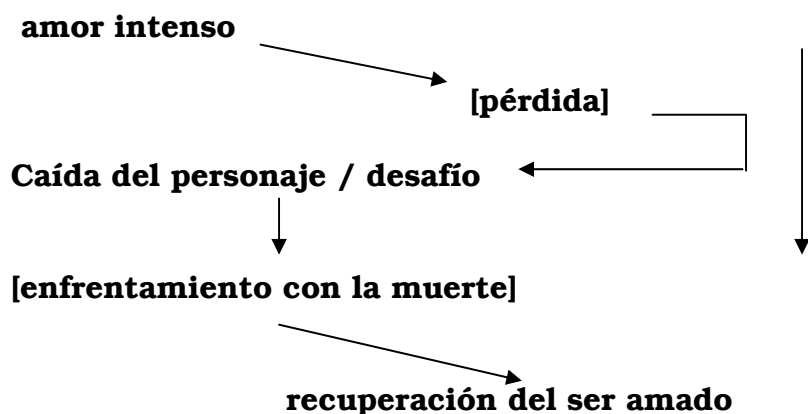
⁴⁵ Como convención utilizaremos siempre el singular, si bien se sobreentiende que pueden ser varios los personajes asignados en cada función mencionada.

triángulo (dramáticamente hablando), a lo más “encarnación metafórica de lo que el héroe está buscando” (1999, 113).

The silence of the lambs (*El silencio de los corderos*, Johnathan Demme, 1991), es un ejemplo relativamente reciente y de los más brillantes, al que precedieron otros como *The searchers* (*Centauros del desierto*; John Ford, 1956) o el mítico King-kong, que introduce, en la versión de 1977 una variante basada en el mito de *La bella y la bestia* (Balló, J. & Pérez, X; 1997). La versión de Merian C. Cooper (1933) circunscribe a la bestia al ámbito de lo monstruoso lo que convierte al relato en una trama de rescate típica en la que Kong es claramente el antagonista, en tanto que la versión posterior de John Guillermin (1977) dota al gigantesco simio de valores cuasi-humanos, lo que permite situarla más bien entre las tramas de amor redentor, donde el antagonista (Kong) es en realidad un héroe oculto, que tapa con su grandeza las miserias del verdadero antagonista (una sociedad mercantilizada en exceso por la codicia humana). Como héroe único en estado puro, su inmolación se explica desde un rudimentario, pero eficaz y comprensible sentido de la protección hacia el débil (Jessica Lange), que sin duda se sabe ganar el afecto del espectador.

El amor como elemento motivador del rescate, nos lleva a un subgrupo más concreto de tramas, herederas de la tradición de Orfeo, en las que la pérdida del ser amado se produce más allá de la propia vida. La muerte física del otro es el primer nudo de la trama y el objetivo programático del personaje, sigue siendo el reencuentro con el ser amado más allá de la vida. Taxonómicamente podemos entenderlas como un puente entre la trama de rescate convencional y la amplia familia de las tramas de amor. Tal vez no son tramas de amor en sentido puro porque en ellas prevalece el concepto de rescate sobre el de amor como motivo dominante, pero no cabe duda de que la decisión del héroe o heroína para desafiar incluso a las más ocultas fuerzas de la naturaleza para recuperar al ser amado, es en sí misma el desencadenante principal.

La estructura de los tres actos guarda un parecido evidente con la estructura de una trama de rescate:



Teñida de tintes necrófilos que son superados al alimentarse la expectativa de que el ser amado puede volver a vivir, las tramas que Balló y Pérez denominan de “descenso a los infiernos”, tramas avérricas si se quiere, gozan de una característica que en cierto modo las convierte en privilegiadas: son susceptibles de una síntesis muy interesante entre la recuperación del ser amado y la inspiración creativa (Balló & Pérez, 1997, 291). Tal síntesis coloca al personaje en un plano intermedio entre sus pulsiones naturales y sobre-naturales, entre la sensualidad carnal y las más elevadas aspiraciones espirituales, a la vez que cumplen con la más vieja aspiración del ser humano, como es la superación de la muerte.

Las tramas de amor

En el cuento prodigioso, la obtención de la princesa, toda vez que el héroe ha derrotado a sus virtuales enemigos, se convierte en una instrumentalización del amor que pasa a ser una mera recompensa (ver en Propp, 1998, 449 y siguientes, sobre el papel de la princesa y las pruebas que ésta exige para darse en matrimonio). No entendemos este esquema como una trama amorosa en sentido exacto. Pocas son

las películas y series en la que no se contempla el amor entre seres humanos y en cualquiera de sus variantes, pero la mera aparición del hecho amoroso no convierte siempre a éste en el motivo dominante de la trama.

Además, deben hacerse distinguos oportunos entre las variantes del amor porque no todos los amores siguen un proceso parecido, a diferencia de lo que ocurre con las huidas, las búsquedas o las persecuciones. En su configuración más genérica, la más preferenciada al menos desde el culebrón latinoamericano⁴⁶ y algunas otras series de emisión diaria, sí puede partirse de un esquema básico: **la trama de amor convencional que** consistiría en crear una **atracción** inicial y levantar a la vez un gran **obstáculo**⁴⁷. Los primeros intentos de solución fallan, pero sabemos que cuanto más duro sea el camino, más grata se hará la llegada.

En el primer acto, los futuros amantes se encuentran, si bien el reconocimiento entre ambos se da en forma de un extraño sentimiento que parece abocarles al enfrentamiento. Casi todo el segundo acto les mantiene separados. El tercer acto narra la reunión e incluye el cierre de todos los flecos que hayan impedido en el pasado tal encuentro. La versión trágica termina con la partida de uno de los dos y la consiguiente separación final. El recorrido de los personajes puede justificarse con una progresiva pérdida de la identidad individual de ambos (al principio son opuestos, pero van cediendo en sus planteamientos, hasta que el uno se convierte un poco en el otro y las diferencias quedan superadas, como en *The African Queen –La Reina de Africa*; John Huston, 1951).

El amor prohibido presenta substanciales diferencias. Para empezar, el otro vértice del triángulo que hace de freno o antagonista,

⁴⁶ Junto a las novelas de kiosco tipo *Jazmin*.

⁴⁷ En la aludida telenovela latina, el impedimento es con frecuencia de naturaleza económica y muchas de las más exitosas novelas de autores como César Marmol o Delia Fiallo lo resuelven con la equiparación económica de los contendientes, merced a alguna genealogía escondida o un golpe de fortuna. Sorprendente y explicativo a la vez.

es indispensable o al menos, se convierte en más necesario. Puede actuar a ambos lados de la relación bajo la forma de un viejo conflicto de estirpes (caso de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare tantas veces adaptada con diferentes títulos), actuar como chantajista, ser la personificación de la sociedad que se opone a un cierto tipo de relación juzgada como reprobable, pero aún a costa de este personaje que puede no tener cuerpo, los protagonistas (que suelen serlo por igual), los héroes del relato, se enfrentarán al convencionalismo si es necesario violando algún tabú (desafiando la tradición familiar, en el caso de *Romeo y Julieta*). Si en la trama de amor clásica el tono humorístico suele ser frecuente, en la trama de amor prohibido resulta prácticamente implanteable (las situaciones cómicas, si aparecen, se dan en las tramas entreveradas a la principal o secundarias, como mera fórmula desengrasante).

Durante el primer acto no es necesario levantar ningún obstáculo especial ya que la propia relación prohibida es y debe ser el muro infranqueable. Se profundiza aquí más bien en la contextualización social de la relación, cómo la afrontan los personajes y qué pérdida experimentan por el mero hecho de sentir que se gustan. El acto segundo desarrolla la **transgresión** a la **prohibición**. Ambos actos van unidos generalmente por un nudo inevitable, el momento en que dan el paso de unirse. A partir de ahí, los problemas se acumulan, no hay que buscar muchos obstáculos, brotan por sí solos. Con todo, suele darse un momento de plenitud. Ambos personajes viven instalados en la quimera de su amor y entonces surge el frío contacto con la realidad (social, familiar, generacional...), el motivo (mucho más difícil de encontrar) que inicia su declive.

El segundo nudo de la trama suele saldarse con la separación y todo el tercer acto explica cómo afrontan ambos personajes dicha separación. Es frecuente que el texto incluya un capítulo en el que quedan saldadas todas las cuentas morales merced al arrepentimiento, el castigo, etc...

El amor cambiante o voluble, según Balló y Pérez, utilizaría un modelo muy semejante al que opera en la obra de Shakespeare *El sueño de una noche de verano*. Suele ser una trama de vocación coral dominada por la polivalencia de los personajes que son los héroes de su propia relación, pudiendo convertirse a su vez en los antagonistas, los ayudantes, las víctimas, los falsos héroes, los antihéroes, etc... en las relaciones de los demás. Lo importante es que al final no todas las relaciones fraguan. Surgen insospechadas relaciones nuevas y fracasan aquellas que al principio del relato nos fueron mostradas como aparente punto de partida. Se da por tanto una cierta movilidad de los objetivos y programas de los personajes. Este tipo de tramas aparece con mucha frecuencia en las series juveniles tipo *Al salir de clase* o *Nada es para siempre* y su esencia incuestionablemente polígama suele justificarse por la incostancia del universo adolescente⁴⁸.

El amor redentor es otra variante de un amor imposible, pero en el que no hay (no suele haber) transgresión moral en sentido estricto, pero sí un desequilibrio notable en los rasgos físicos de uno de los dos amantes, al que se representa como enfermo, deforme, a veces animal o híbrido (de los pocos casos en los que, en efecto, habría restricción moral) lisiado o extraterrestre, entre otros. Nos situaríamos en lo que Tobías ha denominado trama de la metamorfosis, por la transformación física que a veces tiene lugar en uno de los personajes, no siempre para bien (Drácula)⁴⁹. El amor así entendido puede pasar del platonismo más estricto que se mantiene immaculado salvo que se produzca algún cambio físico en el amante **deforme**, a fuertes relaciones carnales en los linderos del canivalismo como es el caso de Drácula.

En el primer caso, la estructura aguantaría difícilmente la consolidación de un amor tan desigual, pero el personaje que, al principio, desde su belleza externa desprecia al personaje disminuido,

⁴⁸ En el adulto, el llamado *complejo de Peter Pan*, juega un papel parecido, frecuente en la comedia urbana de los 80-90.

⁴⁹ Balló y Pérez prefieren glosar a este legendario personaje en las tramas de “intrusos destructores” que nosotros hemos clasificado como “tramas malignas”.

termina por enamorarse de sus valores morales y el personaje disminuido, por su parte, evoluciona desde la crueldad consigo mismo y lo que le rodea, hacia una renuncia total en beneficio del ser amado. Renuncia que queda expresada en la asunción de su derrota (en algún momento, “la Bestia” deja marchar a “la Bella”). Cuando el personaje deforme no llega a ver transformada su apariencia, suele ser sacrificado ya que de otro modo, el personaje físicamente bello se encontraría ante el dilema de la renuncia recíproca hacia quien tanto amor y renuncia le ha demostrado. Que el público logre compartir con el personaje la superación de la repulsión física es aún más difícil.

La clave de la trama consiste en mostrar cómo el personaje recupera o alcanza su humanidad. Existe un encadenamiento de los personajes que acaban superando sus diferencias (proceso de alterización). En el primer acto se parte de la descripción de una **maldición**, sin explicar su origen y se presenta al deforme como presunto antagonista y foco de problemas. En el acto segundo tiene lugar la progresiva aproximación emocional entre los personajes que cristaliza en el acto tercero con la vuelta al origen o la redención por la muerte. Se dice siempre que el espectador debe comprender las causas de la maldición y sus motivaciones más profundas.

La seducción infatigable alimenta el mito de don Juan y todas sus secuelas. Más lejos en la historia, el mito de Zeus, seductor de diosas y heroínas y burlador de la puritana Hera. Si el mito de don Juan hubiera nacido en la época de la realidad virtual, seguramente no habría sido mayor su persistente necesidad de suplantación, de vivir otras vidas. Don Juan es un aventurero que roba a cada mujer una parte importante de su alma, valiéndose de cuantos engaños es capaz de forjar su mente para alcanzar una seducción que jamás le deja satisfecho. En casi todas sus variantes, sin embargo, se muestra al final su decadencia, como si el imaginario colectivo sólo admitiera para él un desenlace en forma de castigo: es “Eros” en su huida de “Tánatos”, que paradójicamente concluye el recorrido en su inevitable encuentro con la muerte. La versión femenina del don Juan aún se resiste a aparecer en las pantallas, tal vez porque el mito responde a una característica

que hoy por hoy sigue siendo más frecuente en el hombre que en la mujer (véase trama de la mujer adúltera). Casanova, Valmont y otros personajes de la literatura insistirán en la faceta atlética del seductor que el cine, algunas veces en tono de comedia, ha exagerado hasta los límites de la hipérbole.

5.3. Tramas constructivas

Las tramas constructivas aluden, en cierto sentido y por decirlo metafóricamente, al deseo innato en el hombre de emular a Dios. El programa del personaje principal consiste básicamente en la creación de algo y en ese sentido estas tramas pueden tener algo de meta-literario. A veces el personaje es colectivo, otras la creación tiene lugar en un lóbrego y solitario laboratorio. La naturaleza de la creación puede ser tecnológica, biológica, artística, económica o político-social.

Las tramas de aventura

La creación aparece expresada en forma de viaje, un viaje por lo común lleno de desafíos, a veces iniciático, en el que el individuo trata de construir desde cero un futuro muy diferente al que hasta ese momento le ha tocado vivir. A pesar de lo cuál no es una trama de personajes, sino de acción pues es más importante en estas tramas **lo que** ocurre, que **a quién** le ocurre.

Suele exigir entornos visuales que se perciben como alejados en el espacio o en el tiempo, nuevos mundos, nuevos lugares a los que el héroe acude en busca de fortuna. El cosmopolitismo de los ambientes las convierte por lo general en tramas plásticamente atractivas. En el primer acto, al héroe se le plantea un objetivo que tras diversos intentos no logra cubrir. Entonces se da el hecho desencadenante que actúa como nudo entre el primer acto y el segundo. El segundo acto es propiamente “el viaje” del personaje, pero en el primero se han sembrado elementos que el héroe utilizará en los actos segundo y

tercero. Como señala Tobías ésta es una trama para que el personaje disfrute del viaje y no está sujeta a las fatigas de la búsqueda. *Los tres lenguajes* en la versión de los hermanos Grimm ejemplifica bien esta trama. Un padre estricto impone a su hijo un modelo de educación. Veámoslo.

El hijo se dedica a aprender sucesivamente y con tres maestros distintos el lenguaje de los perros, de los pájaros y de las ranas. Tan pronto ve el padre en qué ha invertido su hijo el tiempo, decide echarlo de casa para que los criados acaben con su vida en el bosque, sólo que los criados le dejan vivo. Ahí empieza el segundo acto en el que el personaje utilizará sus habilidades en el lenguaje de los animales no sólo para sobrevivir en el bosque, sino también para conseguir una fortuna merced a la cual descubre a un segundo padre que le adopta, hasta alcanzar –tras una serie de vicisitudes–, la dignidad de Papa.

En *Europa, Europa* (Agnieszka Holland, 1991), un joven adolescente polaco, en los años de la invasión alemana, es obligado por su padre a abandonar el hogar familiar. En esta ocasión no como castigo, sino para evitar que el muchacho y su hermano caigan en manos de los nazis. La película es una perfecta mezcla entre una trama de aventura y una trama de maduración (como veremos en el siguiente epígrafe). El objetivo programático es la autoconstrucción del yo, sólo que aquí la aventura como tal, sólo merece ser explicada desde ese crecimiento interno del personaje y sus peripecias, actúan más como desencadenantes que como motivos principales. El muchacho, efectivamente, aprenderá varios idiomas (el alemán, el ruso y el de la diplomacia), para salvar su vida y mimetizarse en un medio hostil contra todo lo que huelga a semitismo.

Las tramas de transformación y maduración

Inducen a los personajes a un cambio fundamentalmente psíquico o de su percepción de los valores, a diferencia de las tramas de metamorfosis (amor redentor) en las que el cambio era fundamentalmente físico. Las tramas de transformación pueden darse

muy vinculadas a alguna trama de aventura de modo que se crea un paralelismo entre el viaje geográfico (exterior) del personaje y su evolución personal (interior).

La trama consiste en aislar una etapa crítica en la vida del personaje, momento en el que se opera el gran cambio. El **catalizador** del cambio puede ser otro personaje, una circunstancia, una anagnórisis, etc... El acto primero nos cuenta cómo es el personaje antes del cambio y llega hasta un primer incidente desencadenante que actúa de nudo. A partir de ahí se inicia el segundo acto, en el que se van mostrando progresivamente los efectos de la transformación a través de un autoexamen del personaje que dura hasta el segundo incidente desencadenante o segundo nudo de trama, tras el cual comienza el tercer acto. En el acto tercero el personaje comprende la verdadera naturaleza de lo que ha pasado, cambia sus objetivos iniciales y a menudo la tristeza no exenta de un cierto nihilismo, se convierte en el alto precio a pagar por su descubrimiento.

Sobre este esquema inicial, la trama de **maduración** propiamente dicha, limita al personaje generalmente al cambio biológico de la adolescencia que incluye cambio físico y puede guardar parecidos con una trama de metamorfosis. En la trama de maduración se presenta al personaje sin objetivos fijos o claros, en una actitud titubeante. En el primer acto se describe la inocencia y vida previa en los momentos anteriores al acontecimiento catalizador. El acto segundo narra el desconcierto inicial y la búsqueda desesperada de soluciones para, finalmente en el acto tercero, llevar al personaje hacia un nuevo sistema de valores o hacia su rechazo. En general es importante marcar el grado de aceptación y la resistencia al cambio del personaje. El cambio se da de manera gradual, no repentina.

En *Secretos del corazón* (M. Armendáriz, 1996) el personaje protagonista descubre la pre-adolescencia desintegradora desde el submundo integrador de la infancia, a partir de hechos inconexos profundamente connotadores de una realidad sexual (cópulas entre animales, actitud del personaje de la tía, etc...) En *El increíble Will*

Hunting (Gus Van Sant, 1999) se dan claves propias de una trama de aventura en cuanto a que el personaje pasa por sucesivos maestros y es desterrado por un psiquiatra (¿substitutivo del padre en el imaginario de un huérfano que lo es por partida doble), para reconciliarse con la figura paterna (el psicólogo interpretado por Robin Williams) y movilizar sus conocimientos anteriores (lo que ha aprendido en la universidad de la vida, en el grupo de amigos, etc...) para encaminarse a una meta que no es otra que la de la autoaceptación como “niño prodigio”.

Es frecuente la aparición de **un río** para subrayar simbólicamente esa evolución, ese paso entre dos fronteras (infancia-adolescencia; adolescencia-vida de adulto). En *Secretos del corazón*, se reitera la presencia de este elemento simbólico, centrándose todo el énfasis en la dificultad del paso entre las dos orillas, dificultad expresada en esas piedras que sirven de puente, pero que el niño no es capaz de superar (sí en cambio el muchacho adolescente).

En *Europa, Europa*, el cruce del río por la noche coincide con la accidental desaparición del hermano del protagonista (no volverán a reencontrarse hasta el final de la película). A partir de ahí, habrá de enfrentarse en solitario a sus contingencias. El río actúa en ambos casos como mera frontera visual, delimitadora entre las dos etapas. No se suele dar una figura guía a la manera de Caronte, el barquero que en la tradición latina acompañaba al muerto en la transición de una vida a la otra⁵⁰, pero sí es la separación de dos vidas, si se quiere, claramente distintas la una de la otra.

Tramas de fundación

Se basan según Balló y Pérez en el motivo de la tierra prometida, si bien desde nuestro punto de vista, el modelo bíblico que propone la trama de Moisés en su travesía del desierto, puede darse tanto en una trama de fundación como en otras (ejemplo claro de ello lo encontramos, siguiendo a Ramonet en *The Poseidon Adventure -La*

⁵⁰ El finado era enterrado con dos monedas cubriendo sus ojos, monedas que servían para pagar al barquero Caronte, al llegar a la otra orilla.

aventura del Poseidón, Ronald Neame, 1972- exponente del cine catastrofista de los setenta inspirada en una trama del laberinto – Ramonet 2000, 49 y siguientes). De hecho, la figura patriarcal del Moisés no siempre aparece y en muchas de estas tramas se opta por un personaje de naturaleza coral como demostración de la importancia de las aportaciones individuales en cuanto que factor “constructivo”, lo que no quiere decir que cuando existe en el texto, la figura del *líder* se revela indispensable. Un Moisés o un Eneas utilizado como motor de una trama fundacional, juega siempre con la tensión entre los deseos personales y las obligaciones colectivas.

Más allá de *La Eneida* de Virgilio o del *Exodo* israelí, modernas versiones del patriarca y su pueblo en la conquista de nuevos territorios nos han sido mostradas tanto en cine como en televisión, a través de géneros especialmente idóneos como el *western*. El líder, en una primera fase del relato, se niega a admitir su condición, quiere ser uno más en la comunidad, pero las circunstancias le empujan a una investidura marcada por los acontecimientos, en la que acepta los designios (divinos, democráticos, etc...) que le otorgan su estatus. A partir de ese momento se inicia una doble lucha dentro y fuera de la comunidad. En tanto que personaje mítico es reflejo de la sociedad a la que representa o más específicamente de lo que esa sociedad no es, de sus anhelos, de sus carencias... Por ese motivo debe enfrentarse a los suyos, a la molición que les domina, siendo uno de sus primeros objetivos programáticos conquistarles plenamente.

El segundo acto es el viaje, a veces un viaje estático representado en la construcción física de una unidad territorial, el pueblo, la comunidad... Infinidad de peligros externos la acechan, y como decimos, muchas veces el enemigo está en casa, reclamando su parcela de poder, pactando si es preciso con sus enemigos. El tercer acto lleva aparejada una situación en la que se percibe como equidistante la posibilidad de que la sociedad recién creada venza a sus enemigos o sea devorada por ellos.

Inevitable recordar aquí la serie de TV norteamericana *La casa de la pradera*, protagonizada por el conservador y ya fallecido Michael Landon. La serie, recordemos, se vertebraba alrededor de las vivencias de la familia Engels (curiosa elección del apellido) y los espectadores, cada semana, asistían al crecimiento de aquella ciudad pionera surgida en las azarosas tierras del Oeste americano. La vida en los carrromatos sembrada de incertidumbres tales como la voracidad de una serpiente o el ataque de un escorpión; la construcción de las primeras viviendas estables; la organización política interna de la comunidad; la llegada de conquistas tecnológicas tales como la imprenta, el telégrafo, el teléfono, las vías ferreas... Todo crecía como en una simulación de ordenador (las cuales, por cierto, recurren con frecuencia al motivo –no diremos trama- fundacional, lo que nos reitera su importancia como constante temática en nuestra cultura audiovisual).

La creación de la vida

Fuera de los procedimientos sabiamente establecidos por la naturaleza, es otra gran ambición secreta de la Humanidad, plasmada y tal vez sublimada en mitos tales como el fuego de Prometeo, o el laboratorio del doctor Frankenstein. Si en la trama fundacional, la figura del líder podía actuar como vicaria del poder divino, en las tramas de creación de la vida, el hombre juega definitivamente a convertirse en Dios. Nuestro héroe quiere ser Demiurgo, Ordenador Supremo y desafía a las fuerzas de la naturaleza para dar vida al barro, pero ya sin el ocultamiento de la metáfora, sin la suplantación del significado por un significante de naturaleza ambigua. El genio sufre el éxtasis bajo la admiración de su propia obra. Pero tarde o temprano el personaje **creado** reclama su independencia con respecto al **creador**, como un hijo que decide abandonar el hogar, o la obra artística que rebasa en su significación las ambiciones de quien un día se atrevió a soñarla. Unas veces la propia fragilidad del “creado” (Pinocho) da pie a los conflictos que urden la trama; otras por el contrario, la excesiva fuerza de este personaje y tal vez su torpeza en la comprensión de las normas (Frankenstein), ponen en peligro a cuantos a él se acercan. A veces,

fragilidad y peligro se entreveran de manera difusa (Eduardo Manostijeras).

Tras un primer acto, el acto de la creación, diríamos y tras un segundo acto, el de la emancipación, se da un tercer acto que suele tener como fundamento la *religión* (del latín **religo-are**) en su acepción más etimológica de re-unión con el Creador, bien en un sentido literal (caso de Pinocho o de Eduardo Manostijeras), bien a través de la muerte mediante quizá algún elemento de naturaleza catártica, como lo es el fuego.

El “creado” puede compartir con la propia sociedad el papel antagónico cuando ésta no está preparada para recibirle y prefiere juzgarlo, condenarlo y ejecutarlo sin darle opción a un cambio, ni a expresarse de modo alguno. En la variante infantil, al menos en Pinocho, no se da esta ambigüedad en el personaje. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), emblemático título del último cuarto del siglo XX, profundiza en la similitud de inquietudes entre el creador y el ser creado, aunque se trate de una trama de persecución⁵¹.

El “creado” genera situaciones de peligro y conflicto, es decir de tensión, cuando se plantea su presencia en el ámbito social. Pigmalión⁵² se pone en evidencia ante la mirada observante de su creador, el erudito e inflexible profesor Hyggins. Llega a darse incluso, en este último caso, un intercambio de roles, una alterización en un segmento del texto en el que los personajes sociales dan tácitamente la razón al “monstruo” y el creador se transforma temporalmente en el nuevo monstruo, a los ojos de los demás, porque la creación ha superado en humanidad el diseño inicial. En otras palabras, el creador no contaba con que el corazón de su obra, forjada a su propia imagen y semejanza, comenzaría a latir con ritmo propio.

⁵¹ Como queda expresado en el libro de Tobías, la trama rara vez se presenta en estado puro; lo hace más como motivo dominante, acompañada –contaminada si se quiere–, de otros motivos secundarios.

⁵² Nos referimos a la obra de B. Shaw que recupera el mito del escultor chipriota del mismo nombre, que cinceló una estatua de marfil la cual cobró vida.

5.4. Las tramas destructivas

Por contraposición a las anteriores, este tipo de tramas se basa en la aparición de un personaje que puede actuar como antagonista o antagonista protagónico y cuyo programa se basa en la destrucción, entendida ésta las más de las veces como desarticulación del juego de relaciones establecidas entre los personajes, desarboladora del orden social sin que ello suponga una propuesta de cambio a favor del progreso (sino más bien lo contrario), en definitiva, sumisión de los intereses de la mayoría a favor de un individuo tiránico, megalómano y frecuentemente paranoide o simplemente enemigo a muerte de un héroe al que previamente hemos aceptado como reflejo de un orden moral compartido por la mayoría de los espectadores.

Opera siempre como el mecanismo de una balanza: en uno de los platos se sitúa el ser **destructor** (antagonista); en el otro, el ser **protector** (héroe).

Tramas de venganza

Suele decirse de la venganza que es un plato que se sirve frío lo que en principio situaría este tipo de tramas en el plano de lo apolíneo, de la medida, del cálculo más racional. Y en efecto es así porque una reacción espontánea, de sangre caliente, a lo que se considera una afrenta, tiene más de defensa que de venganza. La venganza fermenta del odio, por lo que es indispensable que el **agraviado** sufra el **agravio** lo más posible, antes de decidirse por la eliminación del **agraviador**. El esquema narrativo es uno de los más clásicos e invariables, según nos recalca Tobías.

En el primer acto tiene lugar el agravio, que puede ir de la simple ofensa al crimen más brutal o a la fechoría más injusta. Se establecen diversos niveles de competencia para los distintos personajes que son esencialmente el héroe (**vengador**), el antagonista (**agraviador**) y una

víctima inocente (**agraviado**), cuando no se trata de un agravio directo sobre el propio héroe. Polti distingue entre “venganza después de un crimen”, que sólo afecta a los dos oponentes y “venganza entre parientes”, donde junto al vengador y al culpable, encontramos el recuerdo de la víctima.

Además, actúan otros personajes espúreos algunos de los cuales hacen de **frenadores** (policía, jueces, familiares que invocan el sometimiento a la ley o a unas reglas concretas, etc...) Durante todo el segundo acto tiene lugar la gestación de la venganza, tanto más sabrosa cuanto más inteligentemente planeada. Tanto más tolerable como injusta y dura haya sido la situación del agraviado a consecuencia del agravio. Si el primer nudo de trama lo constituye la consumación del agravio, el segundo tiene lugar con la consumación de la venganza que abre la puerta al tercer acto en el que se explican las consecuencias de la venganza, se produce un regreso a la legalidad por parte del agraviado y se justifican y cierran todos los flecos de la puesta en práctica de su programa narrativo.

Uno de los aspectos más inquietantes de la trama de la venganza reside en su ambigüedad moral. Como reconocen Tobías y otros, esta trama funciona cuando se ha conseguido implicar realmente al espectador en la problemática del agraviado, cuando hemos logrado transmitirle la idea de que lo que está ocurriendo en la imagen podría haberle sucedido a él/ella, por lo que esperamos una identificación plena con nuestro héroe. Al hacerlo, convertimos al tranquilo ciudadano medio en un alentador de los más bajos instintos, le obligamos a desear la violencia, a decir: “¡mátale, mátale...!”; aspiramos a revolver de arriba abajo si es preciso, su escala de valores. Ni más, ni menos. Es cierto que cualquier partido de fútbol con la temperatura ambiente medianamente caldeada presenta algunos de estos elementos. Pero no todos.

La vuelta al orden en el transcurso del tercer acto, no siempre se da y en todo caso no deja de ser un receso cínico llamado a dar un vuelco a la ética de la historia. En *The Godfather (El Padrino)*, F.F.

Coppola, 1972) asistimos a una *vendetta* mafiosa que se va tiñendo de rojo y que nada más puede concluir con la eliminación del contrario. Sólo que aquí, el cinismo se convierte en ironía a través del montaje paralelo entre los crímenes consecuencia de la venganza y la “sacralización” de una ceremonia religiosa en la que se bautiza a una futura continuadora de la estirpe de matadores que es la familia de los Corleone. El castigo para el vengador (o si se prefiere, la pérdida por su venganza), la encontramos en la secuencia final, donde percibimos claramente que el personaje no hallará descanso hasta la tumba, habiendo convertido su vida en una mentira que intenta a duras penas ocultar a su propia esposa. Las otras dos entregas de la saga, por lo demás, utilizan una arquitectura muy similar (pensemos en la muerte final de la hija y el grito sordo de Michael Corleone).

Las tramas de rivalidad

Si las tramas de venganza tienden a presentar una estructura triádica, las de rivalidad se basan en el enfrentamiento bipolar. Entre el protagonista y su antagonista (**rival**) se parte de un equilibrio de fuerzas, así como un espacio que se constituye en **objeto de la disputa**. Puede ser el éxito, el poder, el dinero, el amor de terceros, etc...

Un caso ambiguo entre la rivalidad y el amor se daría cuando el objeto de la disputa es el amor de una persona. La historia es contada siempre desde uno de los dos personajes que se erige como principal y desde el primer enfrentamiento, que coincide con el primer punto de giro o nudo, las curvas de poder entre los dos rivales presentan fases opuestas.

En el primer acto, los personajes que se van a enfrentar a lo largo de la historia, pueden ser presentados como amigos, incluso puede que esos lazos de amistad sean especialmente profundos, lo que hará aún más dramático el enfrentamiento. Lo normal es que el antagonista (del héroe) acceda a un nivel superior de poder tras el primer choque, en tanto el héroe cae vertiginosamente. Una vez ha

tocado fondo, el héroe se levanta, su caída le ha servido al menos en el aspecto competencial y entonces comienza su recuperación. Hacia la parte central del texto el antagonista y el héroe vuelven a encontrarse, sin que exista aún enfrentamiento, que sólo se presagia. Desde ese punto, el antagonista empieza a estar preocupado por su futuro. En el segundo nudo de trama, se da el segundo enfrentamiento con la victoria del héroe y todo el tercer acto explica las consecuencias de ese segundo enfrentamiento que suele tener carácter decisivo.

La novela *Ben-Hur* del general Lewis Wallace, a partir de la cual William Wyler rodó la película del mismo título en 1959 (de la que Fred Niblo había realizado una versión muda en 1926, para la MGM) es un ejemplo emblemático de este esquema narrativo y de su sólida aceptación por el público cinematográfico y audiovisual. La película incluye una relación previa de amistad contada en abismo, según la cual los personajes contendientes, Juda Ben-Hur y el tribuno Messala compartieron una juventud común. Los lazos se estrechan aún más a través del interés sugerido de Messala por la hermana de Judá. A raíz de una discrepancia política referida a la presencia Romana en tierras de Galilea (Ben-Hur es judío, Messala romano), Messala utilizará un desafortunado accidente para acusar a Ben-Hur de atentar contra la vida del gobernador romano en la región. Judá es condenado a galeras, pero durante una batalla naval, a dos pasos de la muerte, salva la vida de un general romano que decide tomarlo en adopción. Beh-Hur se dedica a las carreras de cuádrigas llegando a convertirse en campeón. Vuelve a su tierra natal y tras competir en una carrera contra el propio Messala, carrera que tiene más de combate sin ley que de competición deportiva, el tribuno Messala muere con sus propias armas al intentar sacar de la pista con las peores artes, la cuádriga de Ben-Hur. La victoria de Judá será amarga, pues en su lecho de muerte, Messala le confiesa que la madre y la hermana de Ben-Hur, a las que éste sospechaba muertas, viven desde hace tiempo en el valle de los leprosos, afectadas por la enfermedad. Todo el tercer acto se dedica a resolver este último quiebro de la historia quedando cerrada la trama de la rivalidad.

Desde Caín y Abel, las tramas de rivalidad han gozado siempre del favor del público y hoy es sistemáticamente empleada en las series de televisión por su profundo poder cohesivo. Una rivalidad mantenida con quiebros y requiebros a lo largo de un centenar de capítulos, parece garantizar –en ausencia de otros factores decisivos- el interés de los espectadores por verificar un desenlace que las más de las veces esperan. Desenlace que suele resolverse casi siempre (en televisión) a favor de Abel o lo que suele ser más lucrativo, con una reconciliación fraternal.

Las tramas de desbordamiento proponen siempre un personaje de naturaleza contradictoria, generalmente estimulado por otro para dar un gran salto que lo convierta en poderoso. Tobías distingue entre tramas de **exceso**, de **ascenso** y de **caída**, mientras Balló y Pérez que como dijimos se han centrado más en las características del personaje, prefieren hablar de tramas basadas en el ansia de poder.

Estas tramas retoman uno de los viejos filones de la tragedia griega: el cambio de fortuna. Cambio que es impulsado por el propio personaje como ocurre en *Macbeth* de Shakespeare, si bien esta línea argumental llega a ser una constante en la obra del autor inglés.

Se suele partir de dos premisas:

- a) La fascinación que produce en el espectador la pérdida de límites del personaje (la *némesis*).
- b) El miedo al infortunio compartido por espectador y personaje y que no deja de ser último antecedente causal en la conducta del personaje **ambicioso**.

Para la que denomina trama del exceso, Tobías identifica otros dos personajes con funciones específicas: el villano, que actúa como **revulsivo** en la conciencia del **ambicioso**, alimentando en él expectativas desmesuradas (obviamente con la idea de sacar partido por lo que interesa que exista una cercanía entre ambos –como ocurre con lady Macbeth-).

En el primer acto, el ambicioso mantiene en estado de crisálida sus impulsos. Es un sujeto cotidiano, cualquiera de nosotros. Sus miedos y preocupaciones son las nuestras. Se siembran pequeños indicios de esas preocupaciones en su proceder diario. Entonces, surge alguna propuesta o situación capaz de cambiar por completo el destino del ambicioso (la manzana del paraíso). Es el primer nudo que intersecciona los dos primeros actos. El personaje cercano al ambicioso, su revulsivo (Eva), se entera de la propuesta y en lugar de intentar desalentarla, fomenta en el ambicioso la creencia de su consecución.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...



Fig. 5.5.- Ciudadano Kane refleja la doble vertiente moral del personaje (fuente: Manga Films).

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

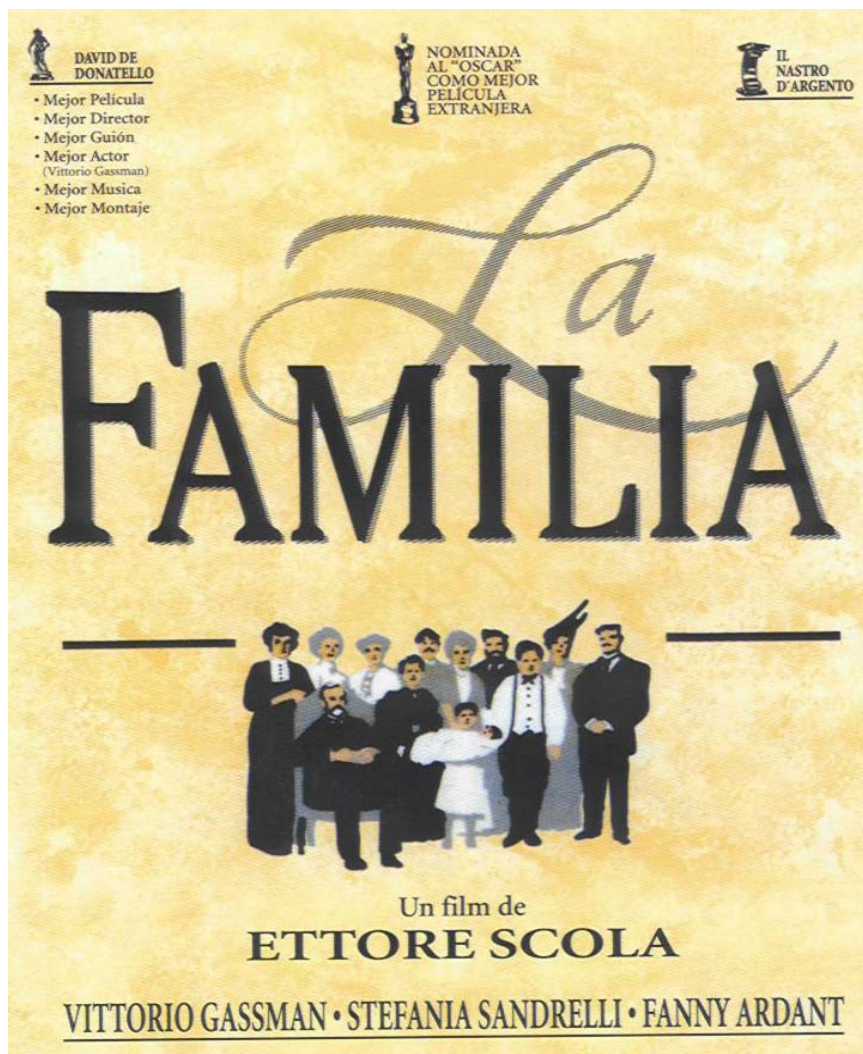


Fig. 5.6. *La familia*, trama dialéctica que nos muestra dos mundos en oposición. La casa, el hogar familiar, permanece impasible ante los cambios del mundo que evoluciona (Fuente Video Mercury Films, S.A.)

Durante el segundo acto, el ambicioso va perdiendo progresivamente el control de sí mismo. Al principio intentará ser fiel a alguna regla que justifique la ética de su comportamiento, pero tarde o temprano acabará poniendo en práctica la máxima maquiavélica de que “el fin justifica los medios”. Se cuenta aquí, cómo afecta al personaje esta pérdida de control sobre sí mismo y cómo los otros personajes van tomando conciencia de ella, percibiendo al personaje sin control como potencialmente peligroso. El segundo nudo de trama viene dado por un nuevo giro que debe orientar la historia en una de estas dos direcciones:

- a) La destrucción completa
- b) La redención total

Los “excesos” del personaje deben ser planteados con inteligencia o de otro modo se producirá un rechazo inmediato en el espectador. Aristóteles insistía de lo peligrosos que pueden llegar a ser los extremos; Tobías, nos lo recuerda: **el personaje ha de ser excesivo, el enunciador, no**. El espectador debe aceptar que él en esa situación podría llegar a actuar como el personaje sin que eso destruya su autoestima, sólo un público de psicópatas aceptaría un juego sin más reglas que la destrucción *per se*. En *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1940) Welles consigue comprender al personaje hasta hacer que el público sienta una cierta lástima por su empobrecimiento moral (frente al enriquecimiento en su fortuna).

Es importante destacar que, en estas tramas, el verdadero antagonista es el yo interno del personaje protagónico, su lado más ruin. Sus otros enemigos externos, lo son sólo incidentalmente, en momentos concretos de la historia.

Tramas malignas

Incluimos en este epígrafe las tramas de **intrusos destructores**, analizadas por Balló y Pérez y en general, todas las que giran en torno a un personaje de fuerte poder desintegrador y en las que se analiza su

capacidad para propagar el mal. Son por tanto opuestas a las tramas mesiánicas que hemos preferido situar entre las tramas catárticas.

La denominación, por otro lado, es meramente operativa, aunque las connotaciones “oncológicas” del término “maligno”, junto a las bíblicas, enriquecen su sentido. Se nos dibujan en ellas personajes oscuros, que como el cuerpo negro, absorben la energía del relato y de los otros personajes (también la del espectador, que les ve venir). Siembran la destrucción y la ruina allí por donde pasan. A veces de forma sutil, destrozando una familia, otras por medio de un armagedón debastador.

Hay un punto ilógico en estos personajes que no se da en otros personajes destructivos, ya que el **maligno**, si bien puede tener un fin último, éste es más bien una justificación, un esfuerzo por hacerlo comprensible. En realidad, opera siempre desde el mal por el mal mismo, es el espejo, el recíproco de un auténtico mesías y a veces juega a los disfraces presentándose bajo el aspecto de un salvador.

Con este perfil, el personaje de Drácula como tal, sólo encajaría en algunas de sus versiones. Drácula tiende a ser representado (y ahí coincidimos más con Tobías), como un ser torturado que en el fondo busca su liberación a través de la muerte. Se le sobrerentiende una cierta capacidad de amar, tal vez heterodoxa, alejada de lo habitual y, si se quiere, poco higiénica. Los personajes malignos, draculescos o no, decimos que son de naturaleza psicopática porque no necesitan argumentos morales como no sea para salvar el palmito en una situación concreta. Nacen para ser odiados por el espectador. Son en cierta medida un tótem sobre el que se arroja toda la carga visceral del ojo. Reflejan algo profundamente arraigado al común de las culturas, son la expresión del miedo a un vacío sin posibilidad de retorno, que cada religión, cada creencia ha dibujado a su manera en el transcurso de los siglos. Hoy, los medios de comunicación continúan reflejando su presencia tal vez como forma de advertirnos de un peligro abstracto, definible sólo a través de elementos metafóricos.

En *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, Steven Spielberg, 1971), asistimos a un “duelo” entre un camión conducido por alguien a quien no llegamos a ver nunca y un pobre viajante que intenta quitárselo de encima a lo largo de su itinerario. El maligno aquí insiste una y otra vez, en peripecias cuyo riesgo para el viajante progresa en una única dirección, la de la destrucción de la víctima. Y no hay nunca un motivo (por lo que no podría hablarse de trama de rivalidad o de trama de venganza), es irracional y eso lo hace imprevisible y doblemente peligroso.

En *Pacific Heights* (*De repente, un extraño*; John Schlesinger, 1990), una pareja joven que acaba de adquirir una casa antigua, para rehabilitarla y fundar en ella su hogar, decide cubrir los gastos iniciales que genera su aventura, alquilando la primera planta del edificio. Pero el inquilino resulta ser un individuo indeseable, cuyo comportamiento irracional no parece perseguir un objetivo concreto, sino tan sólo hundir a toda costa la incipiente felicidad de la pareja. Como vemos, en este tipo de tramas se eluden con frecuencia los “*por qué*s”.

El polimorfismo del intruso cubre un arco bastante extenso: monstruos, extraterrestres, armas de destrucción masiva, virus biológicos o informáticos, etc... e incluso, como se señala en la obra de Balló y Pérez, se da con cierta frecuencia en el cine clásico, una versión misógina en la que la pareja estable es “agredida” y sabotada por la aparición de una explosiva belleza femenina de alto voltaje sexual, que sólo persigue demostrarse a sí misma y a los demás, su poder para derribar los más infranqueables muros del amor. Cuando lo ha conseguido, prescinde por lo general del amante y huye en busca de una nueva presa, como una *amantis religiosa* que literalmente se lleva consigo la vida del macho, en este caso la vida quebrada cuyas realizaciones han quedado para siempre fuera del alcance del personaje, como en una especie de nueva pérdida del paraíso.

Curiosamente, esta figura femenina del maligno sucesora de *Lilith*, que tiende a desaparecer en el cine de hoy o en todo caso a transmutarse en su versión masculina (más acorde con los tiempos y la

igualdad de los sexos), no ha abandonado por completo su presencia en la pequeña pantalla. Hemos comprobado que sigue siendo un tema recurrente en series de argumento juvenil como *Al salir de clase*. Fuera de nuestras fronteras, la estadounidense *Dawson crece* (*Dawson Creek*), también ha utilizado algunos de estos recursos.

En narrativa audiovisual, generalmente más en los ámbitos creativos que analíticos, suele utilizarse con cierta frecuencia la expresión “descenso a los infiernos” para referirnos a segmentos parciales de una trama, en los que el personaje ha de enfrentarse a una dura caída que le va a permitir resurgir como al ave Fénix, a partir de sus propias cenizas, para finalmente resolver sus conflictos o perecer en el intento. Estos descensos parciales son muy frecuentes en algunas tramas catárticas, de modo que al analizar éstas volveremos más en profundidad sobre el asunto.

Las tramas-tipo objeto de nuestra clasificación, han de cumplir el requisito de perdurar en toda la unidad del relato⁵³ y de hacerlo en términos de preferencia jerárquica con respecto a las otras tramas con las que comparte espacio. Si no es así, estaríamos hablando de subtramas o tramas secundarias.

5.5. Las tramas dialécticas

Consisten en oponer personajes o grupos de personajes, situaciones u otras circunstancias, al objeto de establecer una relación entre el espectador y el texto. En esa relación, el enunciatario ha de juzgar sobre los “términos contrarios” establecidos en el texto y por lo general, se espera que su reflexión vaya orientada en la dirección propuesta por el enunciador.

⁵³ Si bien para el caso de una serie televisiva aceptaríamos como unidad del relato el capítulo o episodio.

Viejo versus nuevo

El *western* ha utilizado con frecuencia líneas argumentales referidas al contraste entre lo moderno y lo antiguo, como forma de poetizar sobre el paso del tiempo. Todo un subgénero denominado el *southern*, cuyo exponente más popular lo constituye sin duda *Gone with the wind* (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming, 1939), sobre el best-seller de Margaret Mitchell. También estas tramas presentan una vinculación profunda con la temática del cambio de fortuna y existe casi siempre en ellas una profunda vinculación entre los personajes y la tierra, entre el **espacio** (en el que suceden los hechos) y el **tiempo** (que se nos muestra a través de sus demoledores efectos sobre las cosas).

El audiovisual está plagado de obras de temática chejoviana, en las que se nos muestra la decadencia de una familia generalmente acomodada, la pérdida de sus recursos materiales y la llegada de un orden nuevo que les urge a la reconversión. En ellas se representa el espacio, generalmente “la casa”, casi como un personaje más de la trama, con su propia evolución si no psicológica, sí diremos efectiva, que se muestra en lo perceptual: en el primer acto, la casa es el lugar de acogida, supremo refugio de los personajes de carne y hueso, aparentemente inmune al paso del tiempo, que ha existido, existe y existirá más allá de la propia historia que se nos narra. En el segundo acto el espectador descubre que ese espacio privilegiado no es inmune al paso de los años y sus circunstancias, como había quedado insinuado al inicio de la trama. El tercer acto representa a menudo la “muerte” del hogar, dejando en orfandad a sus antiguos moradores.

En otras ocasiones, el espacio no domina la acción, pero la enclaustra de un modo que puede llegar a ser claustrofóbico. Y los personajes en decadencia, buscan en la tierra y en el espacio, el último reducto de su subsistencia, su verdadera razón de ser. Y cuanto más antagónico es su discurso con la realidad de los tiempos que corren, más profundo se muestra ese supuesto amor al espacio o sus confines, como los lares del hogar, los familiares y amigos desaparecidos, etc...

La famiglia (La familia, de Ettore Scola); *Il gatopardo* (El gatopardo, de Luchino Visconti); *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1949); *Viskningar och rop* (Gritos y susurros, de Ingmar Bergman, 1972); *Interiors* (Interiores, de Woody Allen, 1978), etc... son apenas una breve muestra de grandes películas construidas a partir de este esquema, pero curiosamente la ficción televisiva también ha mostrado grandes ejemplos en “seriales”, basados o no en obras literarias precedentes, pero que han dignificado los formatos de ficción televisiva por encima de prejuicios ignorantes: *Brishead Revisited* (Retorno a Brishead, Granada TV), *Upstairs, downstairs* (Arriba y abajo, BBC), *La saga de los Rius* (TVE), *A voluntad de Dios* (co-producción franco británica emitida por TVE en los años 80), etc...

En cine se utiliza con mucha frecuencia la analepsis para narrar argumentos tales como la bancarrota de una familia, la desintegración de una estirpe o la desaparición de una pequeña comunidad de pobladores que en otro tiempo disfrutó momentos de plenitud, como los han disfrutado dinastías, naciones y culturas enteras. Lo que intentan transmitir estas tramas es precisamente la sensación de irreversibilidad del tiempo, a veces mirando al futuro en lo que podría ser una loa al progreso, otras con clara nostalgia del pasado en una elegía para muchos perversa. ¿Y qué mejor vehículo que la televisión, donde no existe obligación de comprimir tanto el tiempo, donde es posible darle al espectador la sensación de que percibe en los personajes un devenir más o menos paralelo al suyo? Es, ya lo hemos dicho, un modelo muy explotado por el medio televisivo en años anteriores, y que posiblemente lo seguirá siendo en años venideros. La fragmentación por entregas hace menos pesado el discurso y el *flash-back*, que a veces se utiliza, no es tan necesario.

En un orden bien distinto, películas como *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) muestran esa decadencia unida al instinto gregario de la vinculación al espacio, de un modo no tan diferente al modelo clásico, como pudiera pensarse a primera vista. Faltan tal vez los nexos lógicos que en las otras narraciones mencionadas explican las razones de este comportamiento (es más fácil comprender la resistencia al

cambio del príncipe de Salina en la novela *Il Gatopardo* de Lampedusa o los intentos de Liudiov Andreievna por no perder la maravillosa mansión en la que tuvo una infancia feliz alejada de privaciones, en *El jardín de los cerezos* de Chéjov, que compartir con los invitados de la mansión que nos muestra Buñuel en *El ángel exterminador*, esa inexplicable agorafobia que les impide traspasar el umbral de la casa). Pero aún faltando las relaciones causales, se percibe la clara intención del enunciador de someter a contraste el anacronismo de sus personajes en la realidad que les envuelve, premisa original de estas tramas dialécticas.

Mártir versus tirano

Empecemos señalando que este tipo de tramas roza los límites de las tramas mesiánicas, explicadas en el apartado de tramas catárticas. El único argumento que nos parece puede justificar el desglose en dos tipos distintos, dentro de categorías diferentes es la componente estructural. Como señala Steiner (y recoge el libro de Balló y Pérez, 1997, 104), la tragedia de *Antígona* aglutina la esencia del enfrentamiento entre contrarios, a través de cinco piezas clave: el conflicto sexual (mujeres versus hombres); el conflicto adolescente (juventud versus senectud); el conflicto aislacionista (el individuo versus la sociedad); el conflicto religioso (lo humano versus lo divino) y el conflicto vital (vivos versus muertos).

En estas tramas se da preferencia al individuo y su lucha sobre los efectos reales de la misma. En *Antígona*, Creonte ha mandado enterrar viva a su sobrina (Antígona), que no puede soportar el miedo a ser emparedada viva en su tumba y se suicida. La inmolación del personaje principal envolverá a Creonte en una espiral de desgracias como recompensa -irónicamente hablando-, a su soberbia: su hijo Hemón (enamorado de Antígona) se quita igualmente la vida; su esposa Eurídice se pierde en la locura. Todo parece el resultado de un efecto dominó de naturaleza trágica, iniciado por un acto innoble (el castigo injusto de Creonte a Antígona por haber enterrado a su hermano Polinice) e indefectiblemente marcado por el *fatum*.

Lo esencial será la “crítica a las injustas leyes de los hombres” (op. Cít. 110), como ocurre en muchas de las tramas judiciales en las que un abogado, sin ser mártir como Antígona, se entrega a la defensa de un inocente al que todos consideran culpable. Unas veces conseguirá su objetivo (*Twelve angry men; Doce hombres sin piedad*; Sidney Lumet 1957, sobre una pieza dramática escrita por Reginald Rose para la TV); otras no (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957). El caso mostrado podrá ser incluso un alegato en contra de una determinada ley que el enunciador considere injusta, como ocurre claramente en *Dead man walking (Pena de muerte*, de Tim Robins, 1996), alegato dirigido no sólo a los personajes del drama sino más allá de los límites de la pantalla, hacia el lado del enunciatario. Caso similar al descrito por Porlti en el supuesto nº 33, que él denomina “error judicial” y que admite 4 variantes y 17 subvariantes.

En el primer acto queda resuelto el relato de los antecedentes (en el caso de *Antígona*, la cruel guerra civil que enfrentó a los dos hermanos de Antígona y que se saldó con la muerte de ambos). El primer nudo de trama catapulta el resto de la acción: bien será el desencadenante de la misma, la injusticia en sí (el tío de Antígona, que asume el poder de la ciudad, claramente a favor de uno de los dos bandos opta por la cruel solución de no enterrar a uno de los hermanos muertos), o sirve para informar a la vez al espectador y al personaje “antigónico”, de las proporciones de dicha injusticia⁵⁴.

El segundo acto va a ser la lucha por demostrar la injusticia, lo que incluye la superación de una serie de obstáculos y así llegamos a un segundo nudo o punto de giro en el que, o bien se resuelve la injusticia o se persevera en ella. En el primer caso se desenlaza la relación entre el **defensor** y el **defendido**; en el segundo, se muestran las consecuencias negativas que tiene la no reparación de la injusticia.

⁵⁴ En una serie de abogados o en una película de juicios, sería el momento en el que el defensor encuentra una evidencia que le convence sobre la inocencia del del defendido.

El segundo giro o nudo de trama que da paso al tercer acto, lo suele constituir el momento en el que se reitera o repara la injusticia, mostrándose a lo largo del tercer acto las consecuencias de la reparación o no reparación de la injusticia.

Tramas esquizoides

La esquizofrenia, como sabemos, es un tipo de cuadro psicótico en el cual el individuo fragmenta su mente en dos o más personalidades. En las tramas esquizoides, el sujeto evoluciona en un arco de acciones que tienen como motor su imposibilidad para dominarse a sí mismo, cuando deja de ser él mismo.

Naturalmente no cabe hablar de *tramas esquizoides* para referirnos sólo a personajes esquizofrénicos, es decir, patológicos. Rasgos esquizoides pueden darse en casi todos nosotros y la peligrosidad de tal tendencia estriba mayormente en el grado de control que sepamos ejercer sobre la misma y en la repercusión que sobre los de nuestro alrededor puedan tener algunos de nuestros actos.

Robert Louis Stevenson en su novela *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, lleva al extremo el impulso destructivo del ser desdoblado. Las múltiples adaptaciones al cine de este clásico confirman su vigencia. La relación especular entre el personaje **dualizado** y su “otro yo”, matiza sus profundas connotaciones edípicas. Puede presentarse en dos cuerpos distintos, lo que queda justificado con la argucia de su presentación bajo la forma de dos gemelos, pero en otros casos las dos mentes se obligarán a convivir en los límites de un solo cuerpo. Tan delimitado espacio genera un conflicto espacial, en el que ambas⁵⁵ partes intentan sobrevivir a costa de la otra.

Desde el propio Narciso que, deshumanizado por el excesivo apego a su belleza física acaba muriendo ahogado en el reflejo de su imagen sobre las aguas del estanque, hasta las más contemporáneas y excéntricas re-interpretaciones de este mito como *The Nutty professor*

⁵⁵ Siempre que hablamos de dos, podemos referirnos a “varias”.

(*El profesor chiflado*, Jerry Lewis, 1963), o locas historias de gemelos antagónicos mucho más recientes, puede decirse que la galería de ejemplos es inagotable.

Suele darse en casi todas, como complemento adicional, lo que hemos definido como el “artefacto de desdoblamiento”. Puede tratarse de una fórmula química, de un recuerdo en forma de flash-back, de una máquina, de un conjuro... La aparición del artefacto es el hecho causal de las crisis desdobladoras del personaje.

Un caso particular de este tipo de tramas tiene por asunto central la **suplantación**. Una suplantación accidental, al estilo de la relatada en *Príncipe y mendigo* de Mark Twain o *El prisionero de Zenda* de Anthony Hope, o una suplantación intencional del personaje que espera lograr un objetivo concreto (como un cambio de fortuna) por medio de la suplantación, recurso éste bastante utilizado en célebres telenovelas latinoamericanas. Algunas de estas producciones han trabajado con las pérdidas del “dominio del yo” para justificar conductas poco decorosas de un personaje que debía ser salvado por imperativo de su representante, la estación emisora o algún poder fáctico erigido en defensor de los espectadores.

La evolución en los tres actos suele implicar un camino de ida y otro de venida. El sujeto se desdobra en el primer nudo y vuelve a juntarse en el segundo: todo el acto central es la lucha entre contrarios. Puede ocurrir que sólo una de las dos partes sobreviva, que no haya un retorno a la situación inicial o bien el conflicto puede saldarse con la desaparición final de los dos miembros.

La serie *Una de dos* (TVE) partía de este concepto principal y si bien fue un fracaso completo de público, a pesar del “tirón” potencial de su protagonista (Lina Morgan), no cabe atribuir la totalidad de la culpa al concepto en sí. Según algunos informes elaborados al respecto y a los que hemos tenido acceso, se dieron otros elementos perturbadores como el diseño de producción, en general de una calidad ínfima, en el que los desatinos se sucedían desde la elección de los argumentos de

cada episodio, hasta algunos detalles toscos de la post-producción, pasando por los personajes, el *look* y un largo etcétra, cuya culpabilidad cabe sólo buscarla en los productores originales. Productores que por si fuera poco, no dudaron en firmar los guiones, cuando hasta un estudiante de pre-escolar se habría avergonzado al ver escrito su nombre en la cabecera de semejante engendro. Lo que mal empieza, suele acabar mucho peor.

5.6. Las tramas disyuntivas

Evocando el modelo gramatical, podríamos aceptar cierta homología entre la construcción de un texto integrado por proposiciones unidas a través de nexos disyuntivos, y la construcción de un texto audiovisual de naturaleza narrativa, basado en la permanente elección de un personaje entre dos alternativas (o entre diversas opciones).

Se podrá argumentar que toda narración implica una arquitectura de este estilo, en la que cada elección del personaje supone un nuevo movimiento en el trazado argumental. Y es cierto. Pero en las tramas disyuntivas, esa elección es la esencia del argumento, mientras que en otro tipo de tramas la disyunción sería el mecanismo, el resorte utilizado para hacerlas funcionar, en otras palabras, el medio y no el fin en sí mismo.

Recordemos que las instancias narrativas “narrador”, “autor” y “personaje”, junto con el enunciatario (desde fuera de la ficción), se involucran en una combinación de saberes posibles, entre los que cabe destacar, a partir de los planteamientos de Genet (Genet, G.; 1993, 67):

- A) Que el autor y el narrador sean distintos, siendo distintos también el autor y el personaje, pero coincidiendo narrador y personaje (ficción homodiegética).
N \neq A; A \neq P, pero N=P

- B) Que el autor, el narrador y el personaje sean distintos entre sí (ficción heterodiegética).
N≠A; A≠P; N≠P

Y tanto en un caso como en otro, la incertidumbre (sobre todo en las tramas del enigma), va a estar muy condicionada a la cantidad y cualidad de la información de que disponen tanto el personaje como el espectador, en el momento de producirse la disyunción.

Si supiera más el espectador que el personaje, se daría un cierto “suspense” que abriría la participación al enunciatario en el discurso desde el momento en que el espectador siente la necesidad de avisar al personaje sobre las consecuencias de su decisión.

Por el contrario, si la información de que dispone el espectador es menor que aquella otra de la cual dispone el personaje, estaríamos ante un relato de intriga al estilo de la mayor parte de las obras de Agatha Christie, o de series televisivas como *Murder she Wrote* (*Se ha escrito un crimen*).

Tramas enigmáticas

El texto narrativo presenta muchas similitudes, ya hemos hablado de ello, con el concepto de juego. Los enigmas (calambures, acertijos, etc...) son juegos sencillos en los que se pone a prueba la habilidad de los jugadores para identificar las claves de una realidad cifrada. En una trama enigmática se proporcionan al personaje distintas pistas para la resolución de un enigma. El personaje cuenta con una capacitación especial para actuar con acierto, bien desde el instante de comenzar el relato, o bien porque ha adquirido esa cualificación a lo largo del primer acto.

Para Tobías, el enigma consiste en saber esconder aquello que está a la vista de todos. Las pistas sirven para estimular la participación del espectador. En los denominados *showgames* (concursos para

TV⁵⁶), se utiliza una técnica discursiva en cierto modo parecida que consiste en mostrar el “puzzle” en pantalla el mayor tiempo posible. Los productores norteamericanos, cuando visitan los países europeos dando doctrina sobre cómo deben hacer sus “formatos” de concurso, insisten en el uso de las incrustaciones para mostrar el enigma el mayor tiempo posible a los ojos del espectador. De ese modo el espectador se implica y participa con el concursante. De modo parecido, las pistas de las tramas enigmáticas hacen que el espectador comparta intereses con el personaje e incluso llegue a competir con él.

Polti resalta el interés dramático de esta clase de tramas, pues se puede llegar a involucrar en ellas de tal modo al espectador, que llega a tener la percepción de que él mismo está contribuyendo de algún modo a la resolución del enigma (Polti, 45). Además, este autor, establece para esta situación, un total de seis variantes y subvariantes:

- A. Se debe encontrar a alguien so pena de muerte**
- B1. Se debe resolver un misterio so pena de muerte**
- B2. Se debe resolver un misterio so pena de muerte, pero donde el misterio es propuesto por la mujer codiciada**
- C1. Tentaciones con el fin de descubrir su nombre**
- C2. Tentaciones con el fin de descubrir su sexo**
- C3. Tentaciones con el fin de descubrir el estado mental**

Los conflictos de estas tramas se inspiran en establecer una diferencia entre lo que *ha sucedido* y lo que *parece haber sucedido*, por lo que se presentan ciclos de situaciones con una estructura entre oculta y engañosa. Utilizando el cuadrado semiótico, diríamos que con frecuencia se dan personajes que no son lo que parecen y personajes que parecen lo que en realidad no son.

El primer acto sirve para establecer las generalidades del enigma (personas, lugares y hechos), así como en algunos casos, tal como dijimos, proporcionar al personaje **descifrador** algunas herramientas

⁵⁶ Hemos tenido ocasión de trabajar algunos años cerca de algunos productores estadounidenses, dedicados a la exportación de formatos de programa concurso y comprobamos ahora cuánto de común tienen sus reglas, con las de las tramas enigmáticas.

que posibiliten su trabajo, es el acto del *qué*. El segundo acto se centra en lo específico, es decir, el progresivo descubrimiento de las verdaderas relaciones entre personajes, lugares y hechos, es el acto del *cómo*. El tercer acto resuelve extremos abiertos, a veces incluye (sobre todo en series de televisión), la reconstrucción de los hechos, es el acto del *por qué*.

Pueden darse elementos de “búsqueda” y de “venganza”, pero en estas tramas predomina sobre todo lo demás la explicación de los hechos.

En *The name of the Rose* (*El nombre de la Rosa*, Jean Jacques Annaud, 1986 –sobre la novela de Umberto Eco), el personaje de Guillermo de Canterbury (Sean Connery) debe descubrir la causa de diversas muertes ocurridas en una abadía. Asistido por su ayudante, el joven Adso de Melk, Guillermo comienza a observar que todos los monjes asesinados presentan una extraña coloración en la lengua y en su dedo índice (pista). Averigua también la existencia de una relación entre los finados y una obra maldita de Aristóteles en la que se mencionan algunas opiniones y razonamientos que parecen contravenir ciertos dogmas relacionados con la Fe. Guillermo descubrirá que las páginas del libro contienen un polvo venenoso. El gesto de chupar el dedo y pasar la página nos ha sido mostrado en algún momento de la película, pero sólo cobra su verdadero sentido al final, cuando Guillermo explica cómo se produjeron las muertes. La designación del culpable entre los sospechosos guarda relación con el contenido del libro, ya que uno de los monjes, más anclado en el ostracismo oscurantista, parece ser el único decidido a hacer lo que fuera necesario, para evitar que la curiosidad de los monjes más jóvenes, les lleve a una interpretación equívoca del dogma.

En *Se ha escrito un crimen* y en la serie *Don José* (Cocó-Cartel-Telecinco), proyecto del que se elaboró un piloto jamás emitido, se utiliza este esquema de manera sistemática.

Tramas tentativas

Las tentativas, son principios de ejecución de un delito que no llega a consumarse como tal, pero puede extenderse en este caso el concepto a cualquier otro acto no necesariamente delictivo, pero sí contrario a un cierto orden moral o social o sujeto a alguna otra restricción. Lleva implícita la tentación y nosotros diremos que en estas tramas a veces se da también la consumación plena, aunque lo habitual es que el personaje reaccione antes de perderse por completo “en los infiernos”⁵⁷.

En *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick, 1999 –sobre la obra *Relato soñado* de Arthur Schnitler-) Bill Harford (Tom Cruise), un joven y prometedor médico escucha de labios de su mujer una confesión insólita: que en cierta ocasión ella sintió deseos de hacer el amor con otro hombre, un oficial de marina alojado en el mismo hotel en el que la pareja pasaba unos días de descanso. El doctor Harford, movido en parte por el despecho, en parte por la curiosidad, siente la tentación de sumergirse en una nebulosa impregnada de pasiones que le lleva hasta una misteriosa mansión en la que se celebra una orgía, a la que acuden célebres personajes de las finanzas y la alta política ocultos tras inquietantes máscaras. Harford asiste como lo que es: un intruso. Logra entrar burlando la contraseña secreta (“Fidelio”), gracias a un viejo compañero de estudios que se la facilita. Cuando es descubierto, el médico recupera su instinto de conservación, toma consciencia de la peligrosidad de los pasos que ha dado y se reencuentra con su esposa a la que relata los pormenores de su fallida aventura que ha quedado en “grado de deseo”, ya que aparte del alivio *voyeur*, no llega a mantener ninguna relación sexual fuera de su matrimonio.

Al joven doctor Harford le salen al paso en su aventura, antes y después de la celebre fiesta en la mansión, diversos personajes femeninos que le sugieren promesas de idilio: una prostituta, su compañera de piso también del gremio, una menor retrasada mental

⁵⁷ Puede llegar a ellos, pero generalmente encuentra la salida. La razón de no utilizar dos tipos distintos según que la tentación se convierta o no en realización, se debe a que, sea uno u otro el desenlace, éste no modifica lo esencial de dicha trama.

que vive bajo la tutela de un proxeneta, una mujer que acaba de quedar viuda... Se trata de una sucesión de disyunciones en las que no siempre el personaje decide (a veces es la “casualidad heterodiegética” merced a un teléfono móvil que suena en un momento clave, etc...), unas veces para adentrarle en el misterio, otras para sacarle de ellos *in extremis*.

Tras un primer acto en el que se describe esa situación de necesidad del personaje, estimulada por diversas experiencias personales, llegamos al punto de giro: la confesión de Alice, la esposa. Descenso a los infiernos y llegada a un punto crítico, la expulsión de la fiesta. El segundo acto concluye con la amenaza al personaje para que no trate de averiguar más sobre lo que vio aquella noche y así llegamos a un tercer acto en el que otro amigo suyo, también asistente a la fiesta, le disuade “por las buenas” en el mismo sentido que quienes le han amenazado, razonando los pormenores de la trama (la secuencia de la sala de billar en la que se cuentan, entre otros detalles, cómo ese personaje dedujo quién pudo haberle dicho a Harford la contraseña) para instarle a un reencuentro con Alice y la vuelta a su vida “normal”, segmento de resolución de la trama.

Junto a las figuras imprescindibles del personaje tentado o **transgresor** (llamémosle así pues aunque no siempre la transgresión se lleva a efecto, existe en estado de potencia), se da como complemento un **catalizador homeostático**, una persona u objeto que significa la estabilidad en el orden social, moral, etc... puede ser un hijo, un marido sacrificado, una mujer abnegada... Algo o a alguien a quien puede perderse para siempre a consecuencia de un mal paso.

Tramas de pacto

Corresponde este tipo a todas aquellas tramas en las que un personaje acepta una contrapartida generalmente onerosa en el terreno moral, a cambio de ser investido con algún poder de índole sobrenatural. En sentido estricto se limitaría a líneas argumentales como la seguida en el *Fausto* de Goethe, con un planteamiento que

incluye el proceso de acercamiento e iniciación al entorno diabólico, una confrontación que abarca desde el momento del pacto (primer nudo de trama), hasta el fin del plazo dado en el contrato y un desenlace en el que puede haber algún intento por parte del personaje para no cumplir su parte del acuerdo (vender literalmente su alma).

En un sentido mucho más general, pueden detectarse indicios de una trama de pacto, en historias en las que se habla de poderes que rozan lo sobrenatural sin ser estrictamente sobrenaturales. Hoy en día el constructo denominado “demonio”, se representa a veces en forma de conquistas tecnológicas existentes como las armas nucleares. Bastaría alterar algunos términos de la ecuación y la estructura se mantendría en sus rasgos esenciales. Las películas catastrofistas referidas a intentos de manejar el “Arma” de forma arbitraria, suelen tener como desenlace la destrucción del personaje **transgresor**.

En *The Rock* (*La roca*, Michael Bay, 1996), el personaje del general sublevado, un verdadero “ángel caído” (pasado heroico en las fuerzas armadas de su país), amenaza con expandir un gas letal por la bahía de San Francisco al tiempo que tiene secuestrados a un grupo de turistas en la isla de Alcatraz. Para hacerse con un arma tan mortífera, el militar ha utilizado el espíritu combativo de algunos de sus antiguos hombres a los que aguarda una recompensa en dólares. El actúa en el relato como un perfecto demonio (de hecho es presentado como héroe al comienzo del mismo y sólo más tarde descubrimos que se trata de un “falso héroe” en el sentido utilizado por Propp) y pacta con sus hombres, un personaje colectivo, como lo haría Fausto con Mefistófeles. Se substituye el plazo de la recompensa que en este caso es vitalicia, pero el precio o **contrapartida** de la misma es no poder regresar nunca a la patria por la que un día lucharon (los EE. UU.) y a la que ahora someten a una grave extorsión.

En *Proposición indecente*, un atractivo millonario de cierta edad, ofrece a una joven pareja una importante cantidad en metálico a cambio de que ella pase una noche con él. En *La gran vida* (Antonio Cuadri, 2000), un hombre se va a suicidar, pero antes decide darse la gran vida

a costa del dinero que consigue de unos prestamistas. Sabe que estos le perseguirán si no devuelve el dinero, pero no le importa dado que desea morir. Lo malo es que una vez se ha acostumbrado al buen vivir, flaquea en sus deseos de desaparecer.

El segundo nudo de trama suele coincidir con el plazo dado al transgresor para entregar la contrapartida que se le ha pedido y el tercer acto se resume en un deseo de escape con desenlaces varios.

Tramas laberínticas

Como sabemos, un laberinto es una construcción formada por caminos cuyos continuos cruces y cierres tratan de impedir o de dificultar el paso de dentro hacia fuera o viceversa. El mito de Teseo que, ayudado por el hilo de Ariadna consigue salir del laberinto una vez ha derrotado al minotauro (García Igual, 1997, 72), no representa, aunque pudiera parecerlo, el paradigma de esta clase de tramas, aunque sí se trata de un ejemplo casi fundacional de las mismas. El episodio forma parte de un todo mayor, la leyenda de Teseo y en él, el héroe (Teseo) tiene un objetivo claro que rige su programa: encontrar al minotauro, destruirlo y liberar a sus rehenes. Rara vez esos elementos aparecen materializados en el texto de una manera tan concreta, pero en todo caso estaríamos ante una trama de rescate.

En la mayor parte de las tramas que hemos querido integrar bajo este epígrafe (tramas laberínticas), el individuo se enfrenta solo (sin la ayuda de Ariadna), contra un adversario muchas veces abstracto (no precisamente un minotauro de carne y hueso) y su objetivo, aunque aparentemente claro se va diluyendo en el transcurrir de la historia. En *El castillo* de Franz Kafka, se relatan las vicisitudes del agrimensor K, un hombre corriente, que debe enfrentarse al poder burocrático el cual le obliga a transcurrir por un laberinto de absurdas situaciones que no conducen a lugar alguno. Esta temática, poco habitual en series de televisión tal vez por el excesivo estrés que generan en el espectador (son tramas que invitan a abandonar la historia, a la vez que si se logra penetrar en ellas –lo que no es nada fácil en un medio como televisivo,

en el que predomina la falta de concentración-, excitan la curiosidad por el desenlace)⁵⁸.

En *Missing (Desaparecido)*, Constantin Costa-Gavras, 1982), un padre (Jack Lemmon) busca a su hijo que ha desaparecido bajo la mano de las más oscuras instancias de los poderes públicos, en la Chile de la dictadura pinochetista. Necesita saber si sigue con vida, o en su defecto, recuperar el cadáver. Es en parte una trama de búsqueda, pero está tan jalonada de elementos laberínticos que su análisis resultaría necesariamente parcial, de no tenerlo en cuenta.

Alfred Hitchcock se especializó en poner a algunos de sus personajes en laberintos complejos con amenazadores peligros detrás de cada pasillo. En *The wrong man (Falso culpable)*, 1957) un hombre inocente (Henry Fonda) debe escapar del acoso de la ley para encontrar las pruebas que demuestran su inocencia. Una vez más la omnipotencia del estado, ausente de una corporeidad material, se transforma en una red de caminos equívocos para el personaje.

En las tramas laberínticas los personajes se ven continuamente sometidos a difíciles elecciones (éste camino o el otro), lo que convierte a estas tramas inequívocamente en tramas de naturaleza disyuntiva. Cada paso dado va abriendo y cerrando puertas. Balló y Pérez resaltan la aparición de actantes bajo la forma de

“[...] una estructura universal, opaca e inmóvil (pg. 262)

Sería esa la nueva forma del laberinto en el contexto cultural de una sociedad cada día más globalizada y en la que el engranaje

⁵⁸ En algunas series sí hemos detectado la presencia de tramas de estructura laberíntica, pero generalmente relacionadas con personajes obsesionados con algún tipo de búsqueda interior y a los que se les cierran todas las puertas. Los recorridos de estas tramas conducen muy a menudo a la desaparición del personaje y a veces se utilizan como pretexto para dar salida a personajes malogrados o poco fiables.

burocrático suele ser percibido como amenaza contra la idiosincrasia individual.

Durante el primer acto, el personaje toma consciencia de un problema que le va a llevar al laberinto, a enfrentarse con el enemigo (a menudo, abstracto). Si va a utilizar algún aliado (una Ariadna), aparecerá por lo genral en el primer acto. La entrada en el laberinto, con independencia de que se haga en compañía del aliado o bien en solitario, marca el inicio de la confrontación, del segundo acto. A veces se dará un punto de crisis en el cual el personaje se siente incapaz de escapar o en el que la posibilidad de abandonar su búsqueda resulta tan tentadora, que la salida del laberinto parece quedar más lejos que nunca antes en todo el recorrido anterior. El personaje puede enfrentarse a un minotauro con la forma de un poder policial, burocrático, de carácter mafioso o instalado en los ambientes más influyentes de las finanzas, la alta política o la judicatura. La entrada en el tercer acto, viene marcada por el descubrimiento de una posible salida del laberinto, que nos arrojará al exterior o hará que nos perdamos para siempre. Esa salida del tercer acto, a veces consiste en “borrar las huellas”, para que una vez cumplido el objetivo principal (la derrota del minotauro), el personaje tenga garantizada una existencia sin sobresaltos.

Cuando el laberinto tiene forma física y visual como en *Cube*, de V. Natali, los obstáculos son una sucesión de trampas y salidas que el personaje **enclaustrado** debe descubrir por el método ensayo-error, o aplicando alguna suerte de lógica que compartirá con el espectador, en este caso, desde una mayor información (P>E)⁵⁹ y en menor medida con mecanismos de suspense en sentido clásico (donde E>P).

⁵⁹ El personaje sabe más que el espectador.

5.7. Las tramas catárticas

El concepto *catarsis*, aludido en la poética de Aristóteles y recuperado por el psicoanálisis bajo unas connotaciones más bien metodológicas y terapéuticas (más próximas tal vez, al concepto de *catártico* que nos ofrece la medicina), nos sirve aquí para aglutinar un pequeño conjunto de tramas cuya nota más definitoria sería la de suponer para el personaje principal, una fuerte descarga en el terreno emocional, afectivo, etc... en muchos casos exteriorizada a través de detalles externos de dicho personaje y que suele implicar una **superación** de ciertos impedimentos. Esa superación actúa como detonante para un cambio drástico.

La descarga emocional suele compartirse con el espectador (al menos esa es la idea), de cuyo nivel de proximidad con el personaje depende en parte la eficacia del discurso.

Tramas de desamparo

Para Tobías, estas tramas guardan importantes similitudes con las tramas de rivalidad, en tanto que suponen la existencia de dos personajes a lo largo de un texto, si bien aquí (y esto es lo que las diferencia) no se da una situación de igualdad entre ambos sino que por el contrario se parte de la relativa indefensión de uno de ellos (el **rival inferior**). Como recalca Tobías, en *Ben-Hur* el espectador difícilmente se siente a la altura de cualquiera de los dos contendientes, sin embargo en *Cenicienta*, la indefensión del desamparado provoca la rápida movilización de recuerdos y situaciones similares: ¿quién no se ha sentido alguna vez agraviado por un “enemigo” superior en fuerzas? O en todo caso, ¿quién no comprende al débil contra el fuerte o quién no es capaz de entender la necesidad de resolver un conflicto de esas características?

Coincide con la situación 24^a presentada por Polti como *Rivalidad entre desiguales*, con un total de cuatro variantes y 24

subvariantes (84). A pesar del desequilibrio de fuerzas, **rival superior** suele salir derrotado y curiosamente, el juego de alternancias en las curvas de poder actúa de una manera parecida a como sucedía en las tramas de rivalidad. También la distribución de los tres actos es casi idéntica, por lo que no merece la pena insistir sobre ello.

Este tipo de tramas, muy utilizado en seriales latinoamericanos en los que indefectiblemente David gana la partida a Goliath, en los que la “percusia”⁶⁰ utiliza su astucia para derrotar a una madrastra-bruja con forma de mujer fatal, gozan por lo general de una muy favorable acogida entre públicos poco exigentes y en horarios como la sobremesa, en los que tal vez, la receptividad se vuelve algo más pasiva.

Tramas de inserción

Las tramas de inserción presentan a individuos generalmente en una situación cercana al desamparo, que tratan de volver a un mundo del cual marcharon mucho tiempo atrás. La experiencia tiene para el personaje unas consecuencias tales que la historia a menudo no concluye con una verdadera inserción, y sí en cambio lo hace con una nueva huida o con un derrumbamiento final (ruina física, muerte, etc...). Podría parecer que la *catársis* queda en OFF, es la parte de la historia que no se cuenta, lo que el personaje ha vivido durante el tiempo que ha permanecido ausente, pero en realidad, las tramas de inserción se centran en un proceso mucho más interior y difícil de narrar: la nueva transformación que sufre el hijo pródigo al descubrir la evanescencia de un mundo que en otro tiempo creyó firmemente asentado. El personaje marchó y al volver descubre apenas las cenizas de su propio pasado. Pues bien, la trama de inserción nos muestra cómo el personaje asume e interioriza tales cambios, partiendo de esa otra transformación

⁶⁰ Voz utilizada en Venezuela para definir despectivamente a alguien a quien se considera de un rango muy bajo socialmente.

interior, ausente con frecuencia del texto⁶¹, pero que suponemos ha tenido lugar, trastocando la escala de valores del personaje.

Born on the Fourth of July (Oliver Stone, 1989), nos explica el proceso de adaptación de un ex-combatiente de vietnam (Tom Cruise), que vuelve de la contienda convertido en parapléjico, a una sociedad por la que lo arriesgó todo y que se muestra reacia a comprenderle. Es lo contrario a un héroe. Se le confina en un sórdido centro para minusválidos, debe afrontar la crítica de una parte de sus compatriotas contrarios a la guerra y su gran conflicto queda lejos de los prosaicos discursos sobre la razón de la lucha. Tan sólo debe aprender a vivir con las piernas paralizadas y a soportar las miradas de los que le rodean. Su pasado, mostrado de forma fragmentaria, nos habla de un idealismo juvenil que busca en la guerra la realización de unos valores de justicia, solidaridad, sentido del deber y entrega hacia los demás. Su presente nos muestra una contradicción profunda entre lo que buscó el personaje con su marcha y lo que finalmente ha encontrado. Siempre hay un “canto de sirenas” que conduce al personaje a una situación extrema. Balló y Pérez ven en *La Odisea* de Homero, el antecedente clásico de estas tramas que ellos denominan de “retorno al hogar”.

Travis, el personaje interpretado por Harry Dean Stanton en *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984; sobre la obra de Sam Shepard), reconstruye su memoria en un proceso paralelo a su reinserción; el director admitió haber trabajado intensamente con la obra de Homero antes de rodar su película.

Hasta cierto punto podríamos hablar de un primer movimiento que nos pone en antecedentes sobre el pasado del personaje, un segundo que nos cuenta su lucha presente para reasentarse y finalmente un tercero que desenlaza como hemos dicho, unas veces con su reinserción, otras con una nueva huida o puede que con su ruina, que en casos extremos es sinónimo de muerte. Ahora bien, la fragmentación del discurso en flash-backs es tan habitual, que no cabe

⁶¹ No siempre es así, a veces se opta por contar de forma breve ese lapso, durante el primer acto, o de forma fragmentada a lo largo de todo el texto.

hablar siempre de una estructura así calculada. En todo caso, el primer nudo de trama suele estar ocupado por el hecho desencadenante del retorno del personaje y el segundo nudo de trama, por algún acontecimiento que le ayuda a afrontar su conflicto, para bien o para mal, es decir en un sentido positivo o negativo.

En los relatos no unitarios (series de ficción televisiva), este tipo de tramas suele introducirse para hacer regresar a un personaje después de muchos episodios o para presentar a un personaje nuevo⁶² cuyo conflicto será precisamente ese pasado, que en pequeñas dosis irá siendo mostrado.

Tramas mesiánicas

Bajo esta denominación incluimos todas aquellas tramas en las que se nos presenta a una comunidad o un grupo de personajes cuyo conflicto suele ser compartido y que reciben la visita de un **extraño** o intruso, el cual viene a redimirles o a aportarles alguna solución a sus problemas. Son tramas complementarias a las tramas malignas en el sentido de que si aquellas giraban entorno a un intruso destructor, estas lo hacen entorno a un extraño benefactor, al que sin embargo muchos de los personajes (particularmente los antagonistas) perciben como antagonista o individuo peligroso.

Es importante el efecto catártico que genera el personaje en su paso por la vida de los otros personajes. Se produce un cambio traumático y liberador a la vez.

El primer acto suele constituirlo la descripción de la vida del grupo o comunidad, antes de la aparición del extraño. La aparición de éste por tanto suele entenderse como primer nudo de trama (más que la mera aparición, la primera pista en la que se percibe la disonancia entre este individuo y el grupo), que da paso al segundo acto, el cual consiste en la lucha del extraño por beneficiar a la comunidad o grupo,

⁶² Nuevo para la audiencia, pero conocido por los personajes y que puede haber sido aludido en OFF en capítulos anteriores.

salvando todos los obstáculos. El segundo nudo de trama puede ser la muerte del mesías o su captura. En el primer caso, el tercer acto nos narra las consecuencias redentoras que para el grupo o comunidad ha tenido la aparición del extraño. En el segundo se muestra su proceso, su defenestración, los pasos que conducen a su eliminación. Finalmente hay una variante que deja escapar al personaje liberador, si bien la resolución del “conflicto colectivo” se da por medio de un acontecimiento clave que constituye el segundo punto de giro.

En *Bad day at Black Rock* (*Conspiración de silencio*, John Sturges, 1955, sobre la obra *Bad time at Hondo*, de H. Breslin), un investigador (Spencer Tracy) discapacitado por la pérdida de uno de sus dos brazos, debe resolver un caso de linchamiento a una familia de emigrantes japoneses, ocurrido en los días de venganza y odio posteriores al bombardeo de Pearl Harbour. El detective liberará a una perdida comunidad del oeste del vergonzoso silencio al que viven sometidos por la actitud “caciquil” de los culpables. Con su detención, la comunidad recupera su dignidad perdida y su libertad olvidada.

Muchas series se han valido de personajes mesiánicos que han introducido tramas episódicas o del *story-line*. En la celeberrima y muy ponderada *Verano azul* (TVE), dirigida íntegramente por Antonio Mercero, uno de los capítulos mostraba un personaje ambiguo que se autodefinía como extraterrestre, pero que era percibido por los adultos como un simple loco. El personaje logra conectar con el mundo de los niños y su paso adquiere resonancias indudablemente catárticas para ellos.

El **extraño benefactor** o mesías es un personaje liberador que tiende a resurgir en el imaginario colectivo, cuando la sociedad se encuentra inmersa en un estado carencial de libertades. Es el reflejo de un personaje ausente en la realidad, pero tal vez existente en el deseo del artista, como quizá ocurriera en *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), película producida con una intención superficial, pero que el director llevará hacia una épica revolucionaria, en unos momentos en los que

aún humean las ascuas de una “caza de brujas” cuyas heridas tardarán un tiempo en cicatrizar.

La situación octava prevista por Polti (*Rebelión*, pág. 39), entraría en esta categoría. La situación vigésima (*Sacrificarse por un ideal*, 71), quedaría a mitad de camino entre este grupo y las tramas de sacrificio.

Tramas de sacrificio

En la catársis mesiánica siempre se da un sacrificio, pero cuando éste va revestido de un cierto dilema moral en el personaje **sacrificado**⁶³, es susceptible de formar una familia aparte, ya que por lo general su estructura se ve sometida a otro modelo que en poco se parece al anterior.

Las tramas de sacrificio responden mejor a la forma como nos son presentados los sacrificios en los libros sagrados y míticos, por lo que tienen de pacto con la divinidad (Abraham, Alceste...). Siempre hay una pérdida importante después del sacrificio, ya se trate de una pérdida física, psíquica o de la propia vida. Tobías insiste en la importancia de comprender al personaje dando a conocer sus motivaciones, esto es, debemos comprender la verdadera naturaleza de la renuncia que implica el sacrificio, cómo el personaje abandona todos sus planteamientos personales en pos de esa entrega y lo que es aún más difícil de conseguir, que esa progresión resulte coherente y no contradictoria (o que esa inconsistencia no resulte caprichosa).

El acto primero presenta al personaje en una actitud cerrada, poco dispuesta a hacer nada si no es a cambio de algo. En el acto segundo vamos conociendo pistas que cambiarán los valores referenciales del personaje de modo progresivo, y sin que nunca lleguemos a sospechar su entrega, su decisión. El segundo nudo de trama podría ser ese hecho catalizador que le anima a dar el paso. En el tercer acto, el personaje ha cambiado y está listo para entregarse. Es

⁶³ Lo que acerca esta trama a las disyuntivas, si bien no adquiere en la disyunción sino en la catársis la totalidad de su sentido.

la fase más emotiva y más peligrosa de la escritura. Hay que resolver cómo afecta el sacrificio al personaje y a los miembros de su entorno, en términos de pérdidas y ganancias (más pérdidas que ganancias), en el aspecto humano, material, profesional, etc...

En el otro lado de la balanza encontramos siempre al personaje acreedor, aquel que le pide cuentas al sacrificado invitándole al sacrificio y que no suele ser un personaje negativo, sí ausente (en apariencia) de atributos humanos (o humanitarios), pero defensor de una lógica que invita a considerar necesario el sacrificio.

En las series que retratan la vida cotidiana, este esquema continúa vigente. Series como *Al salir de clase*, *Compañeros*, *Periodistas*, se esfuerzan en retratar (muy de vez en cuando, es cierto), comportamientos solidarios que implican un sacrificio y una renuncia generalmente sentimental. Su impacto sigue siendo grande, aún cuando las tramas de rivalidad, donde lejos de la renuncia se lucha encarnizadamente por el objetivo programático, siguen siendo preferidas por los diseñadores de contenido.

Tramas anagnóricas

El adjetivo, si bien de invención propia, procede del sustantivo *anagnórisis*, enunciado y explicado en La Poética. La *anagnórisis* o *agnición*, es el

“[...] reencuentro y reconocimiento de dos o más personajes a los que el tiempo y las circunstancias adversas han separado.”

En el teatro griego supone:

“[...] el reconocimiento de la identidad de un personaje por otro u otros y era parte esencial de la *acción*. Se consideraban mejores las que se unían a la *peripecia*. En su desarrollo

tenían gran importancia los objetos (marcas, señales, anillos, medallones...) que contribuyesen a la identificación y era condición inexcusable que produjesen asombro.”

También se designaba con este nombre al...

“Autorreconocimiento o reconocimiento ignorado de alguien sobre uno mismo: Edipo descubre quién es él mismo en *Edipo Rey*, de Sófocles.”

En la novela bizantina, la *anagnórisis* era el...

“[...] reconocimiento entre personajes que antes han pasado por muy diversas dificultades”
(Platas Tasende, 2000; 38)

Ese reconocimiento pasa por ser a menudo del propio personaje respecto de sí mismo o de alguna cognición referente a su ser, la cual ignoraba (fortuna, parentesco, identidad, pasado oculto bajo los efectos de la amnesia, etc...). *Edipo Rey* se convierte en el paradigma de esta clase de tramas, pero su estructura ha sido ampliamente reproducida en numerosos textos posteriores, cobrando una especial significación en los de naturaleza audiovisual.

El acto primero nos muestra lo que el personaje *era* antes de su descubrimiento; el primer nudo de trama es un hecho catalizador que desencadena el proceso de re-definición del personaje. Todo el segundo acto se caracteriza por consistir en la búsqueda que el personaje realiza respecto a su propia identidad una vez que ha tomado conciencia de no ser quien creía. Todo ese segundo acto constituye lo que el personaje *es* y un segundo suceso que actúa como segundo nudo de trama orientará al personaje hacia su futuro, lo que finalmente será: es el tercer acto.

En *Children's hour* (*La calumnia*, William Wyler, 1962; sobre la obra *These three*, de Lillian Kellman), el personaje interpretado por Audrey Hepburn se ve injustamente acusado por una de sus alumnas, de mantener relaciones lésbicas con el personaje interpretado por Shirley MacLaine, co-propietaria del colegio femenino que ambas regentan. A partir de esa "calumnia", este segundo personaje inicia una escalada de reconocimiento que le llevará a confesar lo que realmente siente por su amiga y al no verse correspondida, su declive finaliza con el inevitable suicidio.

El reconocimiento en este caso es mutuo: el personaje de Audrey Hepburn descubre lo que siente su amiga, el transfondo de verdad que acompaña a la calumnia y por su parte, el personaje de Shirley MacLaine acaba por admitir la verdadera naturaleza de sus sentimientos, por asumir quién es realmente y por zanjar el rechazo hacia sí misma con una fatal decisión que la llevará a ahorcarse.

Casi todas las tramas que introducen la amnesia como elemento dramático, recalcan en este concepto final de anagnórisis, de reconocimiento. *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990; basada en el relato breve de Phillip K. Dick *We can remember it for you wholesale*), desde la ciencia ficción, juega con un futuro en el que una agencia de ocio ofrece injertos de memoria de situaciones no vividas, que dotan al individuo del recuerdo de sensaciones que en verdad no ha experimentado nunca. A través de una de ellas, el protagonista (Arnold Schwarzenegger) descubre que fue utilizado en una intriga política al servicio de oscuros intereses.

En ciertas series podríamos hablar de elementos anagnóricos para referirnos a personajes que indagan sobre su paternidad (motivo recurrente y vulgar, pero hartamente frecuente). Series como *El súper* o *Al salir de clase* lo han utilizado de manera eficaz, para resolver incestos

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...



Fig. 5.7. *Conspiración de silencio* y *La calumnia* (carteles para la distribución en España; fuente Turner Entertainment Co.)

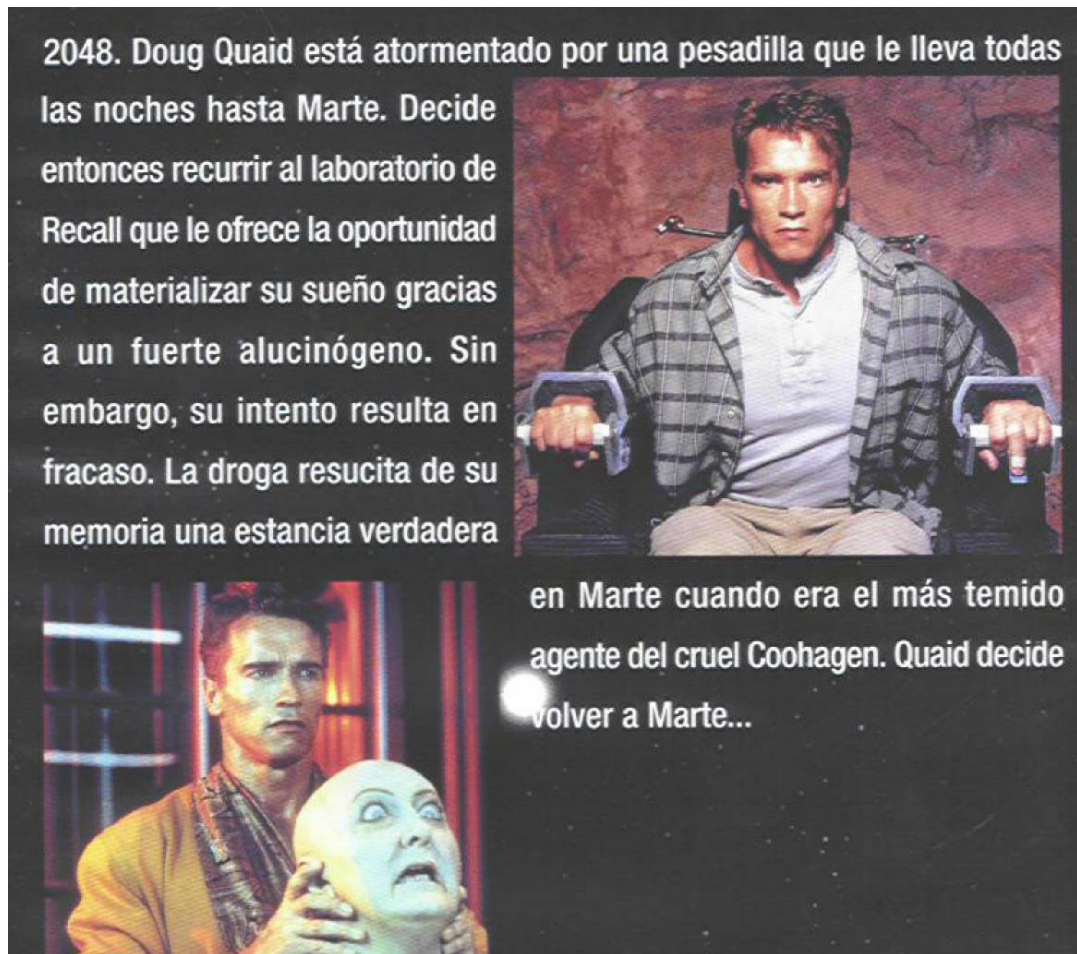


Fig.- 5.7. Desafío total, dos momentos del film con la sinopsis promocional para su distribución en DVD (Columbia Tristar Home Video)

que dejan de serlo al asumir el personaje una nueva situación sanguínea. Curioso que ambas series (no son las únicas) lo hayan empleado en su primera temporada, casi como un recurso de género (o de formato más bien, pues ambas son de emisión diaria, aunque de género bien distinto).

La ascensión por amor (*Cenicienta*) y el tema de la mujer adúltera (*Madame Bovary*), mencionados por Balló y Pérez en su trabajo, entrarían fácilmente en esta categoría, aunque no se trate propiamente de un reconocimiento o no al menos en el sentido que le hemos querido dar a esta palabra hasta el momento. Sin embargo ambas tramas potencian un “yo” interno del personaje que en el transcurso de la historia sale a relucir. Ciertamente que ambas tramas tienen un alto poder conectivo (logrado en *Cenicienta*, frustrado en *Madame Bovary*), siendo fácilmente catalogables como tramas de amor. Sólo cuando la versión de ambas historias incide más en los efectos transformadores de ese reconocimiento que en el logro conectivo final (la consumación o no de la historia de amor), estaríamos hablando de un mayor peso del elemento catártico.

Resumen

La segmentación del texto en núcleos NCI (núcleos de condensación informativa), nos permite analizar el tamaño de sus componentes estructurales mínimos relacionados con la trama. Por su parte, las tramas son susceptibles de una clasificación en función de su contenido. Teniendo en cuenta ambos elementos, podemos investigar si en función del formato, del género o de cualquier otra variable, se producen utilidades en cuanto al tamaño de los núcleos que son específicas de dichos géneros, formatos, etc... También si hay una mayor frecuencia de aparición de unas tramas con respecto a otras.

El audiovisual utiliza, en el aspecto dramático, configuraciones argumentales que se repiten con variaciones de algunos de sus elementos.

Dicha repetición tiende a mantener una estructura común y estable en una importante y

significativa cantidad de casos. En ellos se percibe una lógica textual que tiende a establecer de manera parecida, la articulación de los tres actos con nudos de trama, puntos de giro o *plot-points*, de similares características y colocación muchas veces idéntica.

Hemos clasificado estas configuraciones dramáticas, estudiadas por varios autores, en diversas categorías según el motivo dominante que las caracteriza:

Conectivas, cuando la principal función de la trama consiste en enlazar al sujeto con un objeto u otro sujeto; Constructivas, cuando el objetivo programático del personaje principal consiste en la edificación, invención o desarrollo de algo que resulta novedoso para los otros personajes, ya sea la propia personalidad, un proyecto de naturaleza material, etc..; Destructivas cuando el motivo principal desarrolla líneas de

acción en las que ciertos personajes buscan la eliminación de otros o de sus bienes; Dialécticas, cuando el motivo principal de la trama consiste en la contraposición de sujetos o universos antagónicos, obligados a una convivencia temporal que se salda con la superación de uno de ellos; Disyuntivas cuando el motivo principal descansa en una estructura en la que el personaje, bien de modo continuo, bien en momentos particulares del relato, debe decidir entre una o varias alternativas de procedimiento y finalmente catárticas, cuando la crisis que relata la historia se

centra en el efecto purificador, debastador a veces, que los hechos dejan sobre la impronta de los personajes.

Durante las clasificación, hemos ido analizando el modo característico en el que estas tramas se adecúan al paradigma de los tres actos, resaltando sus puntos de giro y otros centros de interés. Esto nos permite tener una visión bastante completa del modo operativo en el que actúan. El paso siguiente será establecer nuevas unidades de segmentación.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

TIPO	TRAMA	PERSONAJES ESENCIALES	COMPLEMENTO I (directo, indirecto, circunstancial, suplementario...)
<u>GRUPO A:</u> Conectivas	De búsqueda De persecución De huida De rescate De amor	Buscadores, compañeros, ayudantes... Perseguidor, perseguido... Evidado. Captor, capturado, rescatador. Amantes	[objeto / sujeto buscado] [elemento oculto] [artefacto de evasión] [lugar del cautiverio] [motivo atracción/obstáculo]
<u>GRUPO B:</u> Constructivas	De aventura De transformación/maduración De fundación De creación de la vida	Inductor (padre), aventurero carente / adolescente líder / sociedad Creador, creado.	[habilidad extraordinaria] [catalizador del cambio] [proyecto] [habilidad extraordinaria]
<u>GRUPO C:</u> Destructivas	De venganza De rivalidad Exceso Ascenso/caída Malignas	Agravado, agraviador, frenadores... Rivales ambicioso, revulsivo ambicioso, revulsivo Intruso destructor (maligno)	[agravio/s] [objeto de la disputa] [enemigo interior] [enemigo interior] [enemigo interior]
<u>GRUPO D:</u> Dialécticas	Viejo Vs. Nuevo Mártir Vs. Tirano Esquizoide	Patriarca (o su memoria) Mártir (defensor/defendido), tirano. Dualizados (ej: suplantador, suplantado)	[espacio/tiempo] [situación injusta] [artefacto de desdoblamiento]

cuadro de tramas

<u>GRUPO E:</u> Disyuntivas	Enigmáticas Tentativas De pacto Laberínticas	Descifrador Tentadores, transgresor Tentador, transgresor Inclaustrado	[enigma] [catalizador homeostático] [contrapartida] [laberinto]
<u>GRUPO F:</u> Catárticas	Sacrificio Desamparo Reinserción Mesiánicas	Sacrificado, acreedor Rival superior, rival inferior Desvalido Extraño (benefactor)	[causa moral] [objeto de disputa] [pasado, sociedad] [grupo, causa moral, situación injusta]

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

VI

Descendiendo hacia las unidades menores

Estamos intentando explicar la ficción televisiva como una **sucesión de ritmos** definida por la duración de los segmentos que integran el contenido. A la estructura de orden superior que permite relacionar unos segmentos de **aparición discontinua** con un contenido común, la hemos denominado **trama**. Conviene hablar ahora de esos otros segmentos menores en dimensión, pero de **aparición continua**, a los que hemos denominado **núcleos**.

La ficción televisiva seriada en la España de finales del siglo XX recurre a repertorios argumentales que enlazan con la más pura tradición descrita por los autores –llamémosles- reduccionistas (Polti, Tobías...), aunque no respetando estructuras específicas.

Se detecta, según hemos podido comprobar, una cierta contaminación con los hechos de la realidad, contaminación a la que ya hemos aludido anteriormente y, merced a ella o tal vez a la propia **estructura emergente** del “nuevo ficcional televisivo”, se produce una variabilidad enorme respecto a las dimensiones de los actos, sus centros de interés, etc...

¿Qué intentamos constatar, con esto de “estructura emergente del nuevo ficcional televisivo”? Nuestras hipótesis descansan sobre una idea de base: el modelo tradicional de los tres actos sólo sirve **parcialmente** para explicar el comportamiento de la ficción televisiva actual. Las series, que han sido casi siempre un ejemplo de conservadurismo tanto en el plano de los contenidos, como en el de la expresión, han respetado durante muchos años las líneas más clásicas de construcción. Entre ellas, el “paradigma” de los tres actos.

Pero, cada día abundan más series que posponen las resoluciones, dilatan los giros, tienden a la estructura minimalista. En ellas cuesta desentrañar “el tema” de la trama principal del capítulo o episodio, porque cuesta separar las tramas de serie, de las tramas capitulares o episódicas.

Aún con todo, la mayor parte de las series analizadas, cuando son de periodicidad semanal, desarrollan al menos una trama autoconclusiva, en tanto que en las series diarias es menos frecuente encontrar una trama que comience y acabe en la misma entrega, lo que se traduce en efectos evidentes sobre la ubicación de los giros y otros puntos de interés. Por el contrario, las tramas autoconclusivas se atienen, por su propia naturaleza, a una distribución en tres actos (planteamiento-confrontación-resolución), guardan un final cerrado, van alimentadas por un personaje central, los conflictos son de tipo externo y la realidad que se describe en ellas es consecuente o acorde a la lógica racional del espectador.

Puede parecer que esto último es más discutible si nos atenemos al estado de opinión generalizado, que sobre esta clase de producto se vierte de continuo en la prensa especializada. Aducimos sin embargo que cuando la realidad lógica se viola en beneficio de cambios cuasi-subrealistas de los personajes -lo que ocurre con frecuencia-, la forma confusa en la que son presentados los hechos, permite diagnosticar más bien evidentes errores de diseño (fruto muchas veces de la improvisación), que hablar de una clara intención connotativa por parte del enunciador.

En este capítulo daremos cuenta de las unidades de análisis (secuencias, bloques, etc...), su definición y descripción. Algunas de estas unidades han sido mencionadas, otras aparecen ahora para darnos una visión diseccionadora, en la que mostraremos la relación entre las unidades de contenido más amplio (las tramas) y las de contenido menor (los núcleos), para, finalmente, aplicar sobre el corpus una **medida y cuantificación** de esos elementos.

6.1. Las unidades mayores: capítulos y episodios

A priori, la distinción se nos antoja más operativa que terminológica porque si atendemos a la raíz etimológica de ambas palabras, parece poco justificable la diferenciación aquí establecida. Nos remitimos a la hora de establecer la diferencia, a la terminología – equivocada o no-, que es de más frecuente uso en los medios profesionales y así, con el fin de establecer una clara delimitación entre la naturaleza autoconclusiva o no, de la trama con mayor presencia (principal), comenzaremos distinguiendo entre **capítulos** y **episodios**.

Entendemos que el uso indistinto de ambos conceptos, no sólo provoca a veces errores semánticos lamentables (los profesionales se refieren a conceptos distintos que el no iniciado confunde bajo una misma palabra), sino que además dificulta la claridad en las definiciones ocultando ciertos matices que juzgamos de interés. Así mismo, el hecho de que realizadores, productores, guionistas... utilicen continuamente uno u otro término para referirse a ambos, se nos antoja motivo suficiente para establecer de una vez por todas dicha distinción.

Llamaremos capítulo a cada entrega de una serie, cuyas tramas se vinculan mayoritariamente a futuras entregas de esa misma serie.

No implica, como suele creerse, la *necesidad* absoluta de todas ellas, aunque en ciertos casos, la pérdida de un capítulo pueda notarse más que en otros.

Un capítulo de *Los gozos y las sombras* (TVE, S.A.; 1982)⁶⁴ - como tal vez no podría ser de otro modo en una adaptación literaria-, va a contener un número suficiente de datos relevantes, cuya omisión de lectura por parte del espectador dificultaría sensiblemente la interpretación final del texto en su conjunto (en cuanto a la serie completa). O en todo caso, puede suponerse que la ausencia de dicha información, sesgaría las percepciones del capítulo contiguo.

No siempre las series están pensadas con esa limitación. En las que mayoritariamente se producen hoy (dramedias, series de ficción diarias...), la *redundancia* se utiliza precisamente para mitigar el efecto negativo que sobre futuras emisiones podría tener el que una parte del público se perdiera un determinado capítulo. De no hacerlo así, acabaría produciéndose un “efecto dominó” o “bola de nieve”: los espectadores que por motivos personales dejaran de ver una entrega o quedaran rezagados en varias de ellas, acabarían retirándose. El mejor modo de prevenirlo son las alusiones al pasado, sin duda. Bien es cierto que las series actuales abusan de este recurso.

Por tanto: **el capítulo nos remite a la estructura abierta**. El capítulo supe o puede suplir los problemas de fidelidad con la redundancia informativa. Hoy en día, las series estructuradas en capítulos y que dan prioridad por tanto al *story-line* (una trama dramática continuada), recuperan información de modo recurrente,

⁶⁴ Exitosa adaptación de la obra homónima de Gonzalo Torrente Ballester, adaptación de Jesús Navascués, dirigida por Rafael Moreno Alba.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...



<http://www.magicspain.com/bocaboca/comisario/estudio/index.html>

05/02/07

Fig. 6.1. página web de *El comisario*; No todo el discurso existente de cada ficción se consume en la fase de emisión. Las webs alimentan todo un mercado de contenidos no presentes en el texto emitido (fuente: Telecinco).

The screenshot shows the website for the TV series "Hospital Central" on the Telecinco channel. The page features a navigation menu on the left with various program categories. The main content area includes a header for "a tu lado", a "HOSPITAL CENTRAL" logo, and a detailed description of the series. A central section titled "LA SERIE" highlights two specific plot points: "Ataduras" (19.06.02) and "Un día cualquiera" (26.06.02). Below these, a poll titled "SON DE O" asks if it seems good for Vilches to take over the emergency department. The poll options are: "No, Santiago está más preparado.", "Sí, es un gran profesional y ama su trabajo.", and "No le veo dirigiendo a tanta gente." There are buttons for "VOTAR" and "RESULTADOS". To the right, there are links for "CONTACTA CON HOSPITAL CENTRAL" and "Escribenos". At the bottom, a "FICHA TÉCNICA" section lists production credits.

WEBS TELECINCO.ES

- A tu lado
- Al salir de clase
- Caiga Quien Caiga
- Cine Telecinco
- Crónicas Marcianas
- Día a Día
- Gran Hermano
- Hospital Central
- Informativos
- La corriente alterna
- Más que coches
- Mi Cartera
- Miss España
- nosolomusica
- Periodistas
- Popstars
- Visto y no visto
- Otras Webs

EL FOTOMATÓN.COM
si te gusta mirar...

LCA

MUNDO TELECINCO

- Boletines
- Buscador TV
- Chats
- Elfotomaton.com
- Foros
- Juegos y descargas
- Reportera Telecinco.es
- Ven al plató
- Vip Chat
- 12 meses 12 causas

a tu lado

→ ESTA NOCHE | 22:45 Popstars | Programación Lun

HOSPITAL CENTRAL

Todos los miércoles, a las 22:00 horas, regresa a la programación de sus series más emblemáticas: "Hospital Central". La prod Picasso ha continuado durante este tiempo de descanso en pais nuevos casos clínicos, indagando en los historiales médicos de la actualidad de sucesos de la que ha extraído aquellos que mi la opinión pública para trasladarlos de forma real a los guiones!

El resultado es un producto muy cercano al espectador, que se la mayoría de sus tramas. Los actores, verdaderos expertos en medicina tras casi dos años de continuo estudio de términos, r movimientos y vocablos -con una supervisión continua por par médico- han logrado que escenas de una operación, un parto, auxilios o una atención psicológica parezcan tan reales como l cualquier hospital de una gran ciudad.

No obstante, el objetivo final de "Hospital Central" sigue siel historia personal del propio paciente, por encima de sus enferm historias de los médicos que les atienden.

LA SERIE

"Ataduras" (19.06.02)
El Samur atiende a un anciano atropellado y se destaca el lamentable estado en residencia de la que huyó. Los médicos atienden además a una inmigrante embai provocarse el parto para que no la expulsen del país. Santiago es la apuesta de F en la dirección del hospital dada su jubilación forzosa. Vilches vuelve a atender a esta vez al borde la muerte, y se enfrenta a Mario porque considera que Diana de despedida por su actitud.

"Un día cualquiera" (26.06.02)
El Samur atiende en el aeropuerto a una mujer de parto y se encuentran con dos bodega de un avión de carga. En el hospital se descubre que uno de los heridos e del Ebola; el centro, colapsado de pacientes, debe someterse a aislamiento y cua aguas en medio del caos generalizado. Santiago, sólo con la ayuda de Teresa, ati no pueden acudir a maternidad.

SON DE O

¿Te parece bien que Vilches ocupe la jefatura de urgencias?

- No, Santiago está más preparado.
- Sí, es un gran profesional y ama su trabajo.
- No le veo dirigiendo a tanta gente.

VOTAR **RESULTADOS**

CONTACTA CON HOSPITAL CENTRAL

Escribenos
Envíanos tus opiniones sobre " Hospital Central" a través de un correo electrónico

Foros Hospital Central
Opina sobre los personajes de Vilches, Andrea, Mario...y tam piensan sobre ellos el resto de

FICHA TÉCNICA

COORDINACIÓN DE GUIONES: Jorge Díaz
PRODUCCIÓN: Estudios Picasso y VideoMedia
PRODUCCIÓN EJECUTIVA ESTUDIOS PICASSO: Manuel Requena
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Mireia Acosta
MÚSICA ORIGINAL: Francis Amat

Fig. 6.2. página web de *Hospital Central*; el sondeo permite pulsar las opiniones de la audiencia respecto a los sucesos más relevantes de las tramas de serie (marco de las relaciones; fuente: Telecinco).

para evitar pérdidas en la lectura, en la decodificación. En los años setenta era frecuente el uso de **sumarios explícitos**, cuya utilización hoy es mucho menor⁶⁵. En general, los sumarios no integrados en el diálogo tienen mala fama en las audiencias, que los perciben como un mero elemento de relleno que busca apenas quemar minutos de emisión. Al programador le sirven para ajustar tiempos de continuidad, igualando la duración de todos los capítulos o episodios. Actualmente se prefiere incorporar estas informaciones en los diálogos de los personajes y así lo hemos comprobado en el corpus investigado.

Por el contrario...

El episodio será para nosotros cada entrega de una serie, cuando la mayor parte de las tramas no precisen de continuación en futuras entregas.

Es decir, cuando se dé por razón de género o formato, una mayor tendencia a la trama autoconclusiva.

6.1.1. Las tramas *autoconclusivas* y el ritmo dramático

Se viene definiendo bajo este nombre a aquellas tramas que quedan cerradas en cada entrega. Según la definición anterior de **episodio**, tiene poco sentido hablar de tramas autoconclusivas en las series estructuradas en capítulos. La *autoconclusividad* a la que se alude en el medio demanda formatos cuya unidad de emisión es el episodio.

Las series de género de los setenta se construyen a partir de capítulos en casos como *Los gozos y las sombras*, *Ramón y Cajal...* y a partir de episodios, en el más puro sentido del término, en series como

⁶⁵ Estas modas, sin embargo, parecen responder a tendencias pendulares.

Starsky & Hutch, *El coche fantástico*, etc... La tendencia de los noventa es algo menos clara, ya que aun las series claramente estructuradas en episodios, tienden a presentar un *story-line* que aporta continuidad, pero se trata de un elemento de fondo. En todo caso la diferencia de peso entre lo “cerrado” y lo “abierto” sigue estando marcada. Lo que está ocurriendo es simplemente, en nuestra opinión, que lo “cerrado” tiende a ser cada vez más “abierto”.

El ritmo dramático entendido como una consecuencia de tensiones y distensiones de duración variable, pero cuya intensidad aumenta a medida que nos acercamos a un punto de giro o a un desenlace, debería verse afectado por esa característica estructural de las series, que nos permite clasificarlas como abiertas o cerradas. Las series estructuradas en capítulos poseeran ritmos sostenidos mucho más difíciles de analizar que aquellas otras en las que la propia unidad de entrega (el episodio) deja cerrada una o varias tramas⁶⁶.

En unas y otras series, el conocimiento de los personajes por el espectador (grado de empatía, identificación, comprensión de la problemática interna y otros factores), resulta esencial de cara a la consecución del objetivo principal de los programadores: la fidelidad de la audiencia. Pero su extensión en la representación no necesita guardar proporción alguna a esa importancia (volvemos a lo de siempre: el hábito de lectura también es otro muy distinto al del cine). Basta con que esté ahí. Y su avance será tímido porque hay que dosificarlo sin abrumar.

⁶⁶ De ahí que el corpus en las series diarias se haya confeccionado ponderando por semanas (cinco capítulos) y no por unidad de entrega (el capítulo).

6.1.2. Trama *autoconclusiva* y contenido

Las tramas autoconclusivas no son ya compartimentos-estanco, han modernizado sus características adaptándose a una realidad nueva. Pueden dejar huella en los personajes, ser desencadenantes de su conflicto interior o del conflicto exterior con los otros personajes, pero eso no las convierte en “capitulares”, porque su esencia sigue estando en el episodio en el que nacen y mueren, allí está su planteamiento, su confrontación y su resolución. Hay que saber distinguir por un lado entre la trama del personaje marcada en el *story-line*, y por otro, el hecho de que una trama autoconclusiva pueda, a la vez, actuar como un segmento más del *story-line*⁶⁷.

6.2. Los sintagmas

Christian Metz nos dice:

“Hay una *gran sintagmática* del film narrativo. Un film de ficción se divide en cierto número de *segmentos autónomos*. Evidentemente su autonomía es sólo relativa, puesto que cada uno adquiere su sentido en relación con el film (siendo éste último el *sintagma máximo* del cine). Sin embargo, llamaremos aquí “segmento autónomo” a todo segmento fílmico que sea una subdivisión de primer nivel, es decir, una subdivisión directa del film (y no una subdivisión de una parte del film)”.

(Metz, Ch.; en Barthes y otros, 1974)

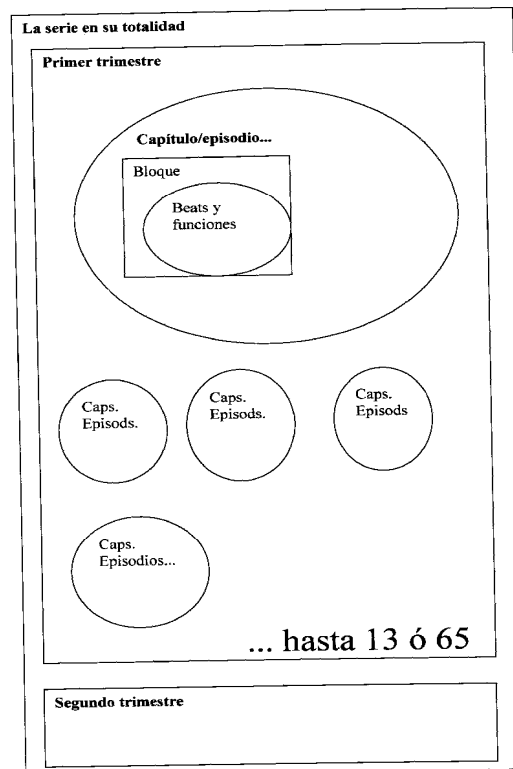
⁶⁷ Lo que ocurre muy a menudo; esto provocó durante la investigación algunos problemas a la hora de considerar aquellos segmentos de acción que debían ser tenidos por “trama”. Se optó por incluir incluso aquellos que aludían a subtramas del *story-line*.

No es necesario añadir más razones que el puro sentido común, para defender que lo que en Metz es aplicable al cine, podemos aceptarlo como posible en cualquier otro audiovisual. Únicamente que al hablar de series, la división no es exclusivamente sintagmática en el nivel establecido por Metz, y puede producirse en dos direcciones (ascendente-descendente), tomando como epicentro cada entrega de esa serie, ya se trate de capítulos o episodios.

En el extremo superior encontraríamos “la serie”, como totalidad; habría tal vez un segundo nivel en la programación por temporadas, un tercero en el trimestre y finalmente nos encontraríamos con la unidad base (el capítulo/episodio) que a la vez sería susceptible de una división en actos y en otros “sintagmas menores”, de los que enseguida hablaremos...

Metz habla de cinco tipos de sintagma dentro de un texto, lo que para nosotros podría ser un capítulo o un episodio. Distingue entre escena, secuencia, sintagma alternante, sintagma frecuentativo y sintagma descriptivo, mas otra unidad a la que denomina *plano autónomo*, que en las series, especialmente *sitcoms* (pero también series diarias), es un recurso bastante frecuente. Sería equivalente a los denominados planos de situación o cortinillas (denominación a todas luces incorrecta, pero de uso frecuente en el ámbito profesional), que ubican al espectador con relación al espacio y la hora del día, aunque a veces también sean potenciales elementos separadores entre tramas (tal vez de ahí que se les denomine a veces *cortinillas*).

Unidades de contenido en una serie de ficción



Esquema 6.1. Una serie es un gran texto que se subdivide temporadas; cada temporada conforma uno o varios trimestres; cada trimestre se compone de capítulos o episodios (unidad de entrega); cada unidad de entrega se compone de bloques (secuencias) y cada secuencia está formada de uno o varios segmentos de contenido en los que se busca dar avance o explicación a alguna de las tramas planteadas.

El nuestro no es un estudio sobre programación sino esencialmente narrativo, de ahí que hayamos partido de la consideración de que para nosotros cada texto es una unidad de entrega. El esquema 6.1. pretende tan solo completar la visión general de las series que aquí estamos planteando, pero nuestro nivel de análisis comienza en el capítulo/episodio, desciende al nivel de la secuencia y llega finalmente al núcleo. La relación dimensional entre núcleo y secuencia nos sirve para acercarnos a las consecuencias rítmicas que genera la velocidad con la que el discurso televisivo devora cada suceso narrativo.

Aprovechamos para recalcar la diferencia terminológica, no excesiva pero sí de matiz, entre los elementos señalados por Metz y los que aquí pretendemos hacer operativos (secuencia mecánica, secuencia dramática y otros ya explicados...).

En las series, es frecuente encontrar algunos sintagmas que estando vinculados a alguno de los grupos descritos por Metz, merecen por su especificidad una denominación concreta.

Denominamos teaser, al segmento anterior a los títulos de crédito que muestra a modo de *trailer* publicitario, algunas de las imágenes contenidas en el episodio.

A veces también, se aplica esta denominación a una secuencia completa, previa a los créditos o a la cabecera de la serie, en la que se inicia una de las tramas, por lo general, la de más peso en el episodio o trama principal. En estos casos, preferimos aplicar el término **prólogo** a dicha figura, pues aunque la funcionalidad resulta parecida a la del *teaser*, las imágenes contenidas en ese sintagma **no son mostradas de nuevo**, lo que además las convierte en elemento necesario para la comprensión de la historia.

El *teaser* como selección de imágenes del episodio, es extradiegético; además puede no emitirse y ello no alteraría la comprensión total del programa, lo que lo convierte en un segmento de naturaleza expletiva; pero el prólogo, muchas veces es el “primer impulso” de la trama –en la terminología de Mckee-, difícilmente se apreciaría la trama en toda su intensidad si no lo tuviéramos en cuenta.

En cuanto a los segmentos que aparecen al final de cada episodio o capítulo, cabe distinguir entre **epílogos** y **tags**.

Denominamos tag, al segmento último del texto (capítulo o episodio) que muestra a modo de *trailer* publicitario, algunas de las imágenes contenidas en el episodio siguiente.

El **epílogo** es una secuencia independiente que suele cerrar una trama, añadir información general de escasa relevancia y a veces incluso, mostrar sólo reacciones ulteriores de los personajes al margen de las tramas (reconciliaciones, piques, bromas..) o requiebros que nada tienen que ver con lo contado. El **tag** por el contrario, nace con una vocación de nexos.

Podríamos valorar la posibilidad de considerar secuencias con valor nexual de *tag*, aquellas secuencias finales de un capítulo o episodio que son en realidad, la primera secuencia del capítulo siguiente, frente a la “versión sumarial” del tag, utilizada en series como *Al salir de clase*, que nos ofrece una selección de imágenes del siguiente capítulo, las cuales volverán a verse en su tiempo discursivo natural, buscándose con esta anticipación, suscitar el interés de la audiencia. Son momentos escogidos que anticipan algo de lo que se verá al día siguiente, pero que no pueden ser reveladoras en exceso (una vez más, se plantean las preguntas pero no las respuestas).

Prólogo y *teaser* van al principio; epílogo y tag se sitúan al final de cada entrega del texto.

Por último, y sin querer ser excesivamente prolijos, hemos hablado también de los **sumarios explícitos**, selección de imágenes de capítulos o episodios anteriores, que suele mostrarse antes de la cabecera. Si van al principio son un *teaser*, si aparecen al final, son un *tag*.

6.3. Los sintagmas menores

Bremond, para referirse a esas unidades, se acerca a la terminología de Propp y utiliza el término **función** al referirse a la unidad básica o átomo narrativo.

“La unidad de base, el átomo narrativo, sigue siendo la *función*, aplicada, como en Propp, a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato” (Bremond, en Barthes y otros, 1974, 87)

Bremond, para quien el relato es fundamentalmente “sucesión de hechos”, distingue una secuencia elemental de tres funciones: *posibilidad, acto y resultado*. Ante cualquier nuevo movimiento de la historia, el narrador puede enfatizar en alguno de estos tres pasos. Puede sugerir la posibilidad de que el personaje realice una determinada acción (declaración de amor, confesión, crimen, robo, injuria, etc...), deleitarse en la consumación del hecho o explicar por medio de nuevas cadenas de acción, sus consecuencias.

Hemos observado que en las series del periodo analizado, se apura la *fase de posibilidad* por las enormes expectativas que genera entre el público. La pregunta “¿lo hará o no lo hará?”, mantiene el texto en un permanente estado de latencia. Como dijimos en otro momento, el universo ficcional de la televisión se basa en posponer las

resoluciones como forma unas veces sutil, otras grosera, de mantener el interés. Es parte de su dinámica natural, de su **ritmo dramático** y con independencia del posicionamiento estético que se tenga, debe aceptarse cuando se pretende hacer un producto seriado con visos de continuidad (el reto está quizá en hacerlo de una forma que no resulte burda o evidente).

La fuerza narrativa del relato televisivo, se basa en estos tres momentos o más concretamente, en la **relación de sucesión** establecida entre ellos, sin la cual, según este autor, no cabe hablar de relato:

“Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay **sucesión**⁶⁸, no hay relato, por ejemplo, descripción (si los objetos del discurso están asociados por una contigüidad espacial), deducción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc... Donde no hay **integración** en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino sólo *cronología*, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Donde, por último, no hay **implicación** de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes, ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos), no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada”. (Bremond, en Barthes, 74, 90)

⁶⁸ Los resaltados en negrita son nuestros.

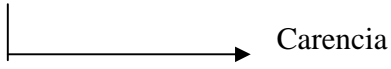
Sucesión, integración e implicación serían las condiciones necesarias para que el relato tenga lugar. La **serie temporal estructurada** viene a demandar la necesidad de un **ritmo dramático**.

Por otro lado, acudiendo a los trabajos originales de Vladimir Propp, vemos que él consiguió aislar series de funciones por su contenido, antes que por su estado de realización. Sintetizando mucho su esfuerzo:

FUNCIONES DEL PERSONAJE SEGÚN PROPP

PERSONAJES:

Agresor, víctima, héroe, donante, guía, falso héroe, persecutor.

- 1) Alejamiento
 - 2) Prohibición
 - 3) Transgresión de la prohibición
 - 4) Interrogatorio
 - 5) Información
 - 6) Engaño
 - 7) Complicidad
 - 8) Fechoría
 - 9) Mediación
 - 10) Principio de la acción contraria
 - 11) Partida (del héroe)
 - 12) Primera función del donante
 - 13) Reacción del Héroe
 - 14) Recepción del objeto mágico
 - 15) Desplazamiento (viaje con un guía)
 - 16) Combate
 - 17) Marca
 - 18) Victoria
 - 19) Reparación
 - 20) Vuelta
 - 21) Persecución
 - 22) Socorro
- 
- Carenia

- 23) Llegada de incógnito
- 24) Pretensiones engañosas
- 25) Tarea difícil
- 26) Tarea cumplida
- 27) Reconocimiento
- 28) Descubrimiento
- 29) Transfiguración
- 30) Castigo
- 31) Matrimonio

Esquema 6.2. Funciones de Vladimir Propp, extractadas de su *Morfología del cuento*.

Nosotros vamos a intentar delimitar espacios de texto en los que un determinado personaje va a “liderar” segmentos inferiores a la secuencia y vamos a contabilizar cuántos de estos segmentos, eminentemente funcionales, tienen lugar en cada secuencia. Esto será lo que nos aproxime al **ritmo** con el que cada texto muestra la cadena de sucesos, al **ritmo narrativo** en suma.

Pero, ¿qué entendemos por “liderar”? Decimos que el personaje lidera un segmento de texto, cuando asume la iniciativa de hacer progresar la trama, creando conflicto, tal y como Egri (106) define al personaje “pivotal”. Un pivotal es un protagonista, pero en este caso no referido a todo el texto sino al sintagma analizado, la secuencia-bloque o simplemente el núcleo. Porque los planos autónomos de Metz, quedan fuera de nuestro análisis y aunque es innegable su intervención en el ritmo final, corresponden al campo de la realización y no al del guión (tampoco al de la dramaturgia audiovisual), las decisiones sobre su uso.

Partiendo de las secuencias, desintegraremos éstas en unidades menores, muy cercanas al concepto de **beats**, que utiliza Mckee para referirse a cambios de comportamiento en los efectos de acción y reacción de los personajes:

“A BEAT is an exchange of behavior in action/reaction. Beat by beat these changing behaviors shape the turning of a scene.” (Mckee, R; 1997, 37)

Aunque la obra de este autor es más una poética contemporánea que un tratado científico producto de un análisis exhaustivo, sus conceptos son tan válidos para la creatividad como para el análisis. Mckee pone gran énfasis en la tensión entre contrarios que debe permanecer latente en el desarrollo de cada secuencia (si el personaje ha decidido no hacer algo, se resaltará continuamente la posibilidad de que finalmente cambie de opinión y lo haga) y esta tensión es fácilmente observable en cualquier texto audiovisual (su ausencia o su presencia). Desde luego que los beats no dejan de ser sintagmas, pero se sitúan en un nivel informativo claramente inferior al de las unidades anteriormente estudiadas.

Si nos fijamos, al considerar un proceso de fragmentación progresiva entre la serie en su totalidad, la serie en su diseño de programación, es decir, por trimestres, la serie en sus diversas entregas sean éstas capitulares o episódicas o en su división por bloques y por beats y funciones, existe un problema de confusión respecto a la horizontalidad-verticalidad seguida en el proceso de disección de las unidades aisladas.

Respecto al macrotexto (la programación), la serie es una unidad inferior y respecto a ésta, cada entrega sería una unidad aún más pequeña. ¿Qué lugar cabe asignar a los “actos”? Si los hemos dejado fuera se debe a que el concepto “acto” en televisión se presta a una interpretación tanto vertical como horizontal. En una trama autoconclusiva, que empieza y acaba en la misma entrega, tiene sentido afirmar que el “acto” viene delimitado por los puntos de giro de la trama principal, tal como Seger y otros autores nos explican. Esto significa que cada episodio suele contener (contiene siempre de hecho)

tres actos, aunque a veces el acto central de la confrontación se subdivida en dos o más actos factuales.

Pero también, al menos así lo creemos, las tramas que abarcan varios capítulos o episodios, tienden igualmente a una estructuración semejante, lo que ocurre es que sus puntos de giro, el punto de crisis, el clímax (catástasis)... están desperdigados en las distintas entregas de esa trama, lo que invita sin duda a una analítica de tipo horizontal.

Muchas de las series tipo *dramedia*, emplean tramas que duran dos, tres, cuatro episodios, a la vez que otras ocupan la totalidad del trimestre o más. Sin ir más lejos, los tres estados de la función proppiana que nos recuerda Bremond (posibilidad, acto y resultado), invitan a una aplicación horizontal en el desarrollo, derivada del efecto mismo de **sucesión** antes mencionado como caracterizador de todo relato narrativo.

En nuestra investigación, ha predominado el análisis de los *beats*, a partir de la secuencia televisiva o bloque (que abarca los sintagmas establecidos por Metz y excluye los planos autónomos). Como quedó explicado en el capítulo anterior, nuestros *beats* entendidos como núcleos NCI, son –en principio– elementos de avance o progresión de una trama. Y como adelantamos entonces, es preciso emplear el término *función* en un sentido similar, que no idéntico, a como lo empleara Vladimir Propp.

Para Propp, las funciones...

“... se deben definir sin tener en cuenta la identidad de aquel que las realiza”. [...] “tampoco debemos tener en cuenta la forma en que se rellenan.” (Propp, 1992; 75)”.

Para nosotros, por el contrario:

La función de un Núcleo de Condensación Informativa o NCI es el contenido semántico en términos de acción que predomina en dicho núcleo.

Por tanto tiene un sujeto y tiene al menos un objeto. El establecimiento de las funciones, en nuestro caso, se ceñirá nuevamente (como en la clasificación de tramas), a un criterio restrictivo, según el cual no definiremos con dos términos diferentes dos funciones que presenten suficiente parecido como para formar parte de una sola categoría, pero además consideraremos una función por NCI, de modo que será la propia función del segmento la que determinará su tamaño en el texto (si se observara cambio de función, habría un nuevo núcleo con su correspondiente medida).

La razón de esto es bien simple. El redundante discurso televisivo puede presentar (de hecho presenta), segmentos de información que no consuman el estado de posibilidad en forma de acto, de modo que el avance apenas se percibe (de ahí que hayamos insistido en distinguir el *beat* de McKee de nuestro NCI. Creemos que la autonomía de estos segmentos se establece en tales casos por su intersección con otros segmentos de la misma secuencia en los que se puede introducir:

- A) Una información de carácter expletivo
- B) Una información de otra trama

Por todo ello y por las características del corpus, predomina la verticalidad del análisis sobre su horizontalidad. Hay que tener en cuenta que se han escogido varios capítulos y episodios de la mayor parte de las series en los periodos de emisión investigados. La otra opción, habría sido un análisis intensivo de una sola de las series durante un periodo de programación amplio, pero esto, ni habría satisfecho las necesidades textuales que demandaba nuestra hipótesis, ni las conclusiones extraídas nos habrían resultado de aplicación fuera de ese contexto.

¿Por qué considerar una sola función por núcleo? Recordemos que para McKee, el *beat* exige cambio. Nosotros hemos observado que en la mayor parte de nuestras series, el cambio es leve, discutible, a veces no se ejecuta... Cada vez que una trama reaparece en un nuevo bloque, lo normal es que se añada algo de información, pero:

- A) la información añadida puede ser redundante por la propia naturaleza del medio televisivo, lo que implica que no cabe hablar de “cambio” y sí tan solo de “avance”.
- B) el cambio no siempre parte de una lucha de contrarios, de un estado de latencia entre la **posibilidad A** o su **alternativa**, lo que desde nuestro punto de vista –pero siguiendo a los autores citados–, resta dinamismo al relato. Este segundo caso, podríamos considerarlo un defecto de estilo, más que una peculiaridad del mismo. Como ya anticipamos, la creciente demanda de profesionales en el sector ha provocado que hoy desarrollen su actividad como guionistas, personas de cierto talento en el desarrollo de los diálogos, redactores, periodistas... algunos de ellos, sin la mínima formación dramática que requiere un mundo tan complejo como el de la escritura de guiones ficcionales para la televisión, en el que una técnica sólida (y hay que decir que “por desgracia”), resulta a menudo mucho más conveniente que la originalidad creadora.

Nuestras indagaciones tratan de encontrar una relación causal entre el grado de aplicabilidad de estos patrones y la respuesta del público. Relación de indicios, pues el conjunto de las otras variables (realización, reparto, etc...) es tan amplio que sólo otras investigaciones más específicas en dichos campos, podrían contrastar los resultados aquí obtenidos.

Volvamos ahora a la noción de **función**. Habiendo establecido que el tamaño del *NCI* viene marcado por los puntos de entrada y salida

de una información concerniente a una trama, queda etiquetar la funcionalidad de ese bloque informativo con una palabra o definición breve. Preferimos mantener el término **núcleos de condensación informativa (NCI)** para referirnos a estos segmentos, en cierto modo síntesis de la función proppiana y del *beat* de Mckee, pero reservamos el término “función”, para referirnos más específicamente a la característica general que define el segmento y que le dota de una funcionalidad concreta en el texto.

El Núcleo de Condensación Informativa es ahora el segmento mínimo con unidad de contenido, tomado por su dimensionalidad, mientras que la función es la etiqueta semántica que se atribuye a cada NCI, en razón del elemento predominante de “aquello que se cuenta” (castigo, enfrentamiento, reconciliación, etc...).

En una misma secuencia, hemos encontrado diversas configuraciones:

- A) Un núcleo único (segmento referido a una sola trama)
- B) Varios núcleos de distintas tramas
- C) Núcleos de serie o referidos a la evolución de los personajes

Además se detectaron segmentos de información no vinculables a ninguna trama, ni tampoco indispensables en la evolución de los personajes, meras transiciones con escaso valor narrativo. Son **satélites** o segmentos de naturaleza expletiva porque, lejos de actuar como elementos cohesivos, acaban adoptando la forma de fragmentos segregadores del texto, o al menos, separadores entre dos intenciones sucesivas.

Siguiendo a Barthes, Chatman (Chatman, 56) habla de **satélites** para referirse a los segmentos que ocupan la jerarquía inferior en el texto. Mientras...

“[Los núcleos] hacen avanzar la trama al plantear y resolver cuestiones... [...] no pueden suprimirse sin destruir la lógica narrativa... [el satélite] no es crucial en este sentido. Puede ser suprimido sin alterar la lógica de la trama, aunque está claro que su omisión va a empobrecer estéticamente la narración.” (Chatman, 56)

Ese riesgo de empobrecimiento, en nuestra opinión, es complementario a otro riesgo, abusar de los satélites des-substancializando la narración. En cierto sentido, los segmentos de contenido narrativo menor son peligrosos enemigos de la estructura, aunque no siempre se dan por defecto del guión o despiste del guionista. A diferencia del cine, la TV –obligada por la extremada dificultad de sus plazos de entrega–, presenta una mayor tendencia a que directores y realizadores transijan con las “aportaciones” de los actores, con los que a veces no se discute, ni se negocia, por no perder minutos preciosos (se juzga más el rendimiento que la calidad). Esto hace que, en ocasiones, el actor utilice “morcillas” fuera de control y de contexto y que la longitud de dichos segmentos (satélites), de claro lucimiento para el artista, acabe por perjudicar a la totalidad del producto.

¿Nos importa mucho, en realidad que tales movimientos difusos y dilatorios que no son propiamente *beats* de trama, sean o no achacables al guión? Recordemos que nuestra investigación se ha realizado sobre textos finales y los añadidos al guión, cuantan para

nosotros tanto, como el mismo guión, ya que va a ser eso lo que finalmente quede en el texto y lo que llegue a los espectadores.

6.4. La medida de las unidades

Con vistas a determinar la estructura rítmica de cada secuencia y de la totalidad de ellas, hemos medido:

- La **longitud de los segmentos** (a los que hemos denominado NCI) de cada secuencia, medida en segundos de duración.
- El **número total** de ellos.
- Su variedad, entendiendo por tal **la función** predominante que era posible atribuir a cada NCI (reconciliación, consejo, chantaje...⁶⁹

A ello hay que añadir el **grado de presencia de cada NCI**, que se refiere al tamaño que ocupa dentro de la secuencia. Dicho tamaño es mensurable en términos de Tiempo (segundos), pero necesitamos conocer el tamaño de la secuencia medido en las mismas unidades. Como veremos más adelante, este dato nos aporta detalles interesantes relativos al ritmo, como la dimensión predominante, la comparación entre textos, la comparación entre géneros...

⁶⁹ La relación de todas las funciones encontradas se detalla en el capítulo correspondiente.

- El grado de presencia de cada NCI, será cuantificado con el uso de coeficientes temporales establecidos a través de la siguiente fórmula:

segundos de trama principal

**total segundos de la
secuencia**

Para simplificar durante la exposición denominaremos a este número **coeficiente Ñ**. Tal vez lo adecuado sería denominarlo coeficiente NCI, pero la utilización de la letra Ñ, de infrecuente aparición, nos simplifica su rápida localización en los procesos de búsqueda. La N es demasiado general y ya la hemos utilizado numerosas veces (por ejemplo al hablar de la relación entre el Tiempo de la historia y el Tiempo del discuso según Genette).

- El **valor medio del anterior coeficiente (media Ñ)** nos proporciona datos estables sobre el nivel de presencia media que cada texto concede a sus núcleos (cuánto tiende a ocupar el núcleo en función del tamaño total de la secuencia en la que se da, cada vez que aparece).
- La **frecuencia** de aparición entendida como:
 - A) Número de NCI's por secuencia, de los que se extrajo un valor medio, valorándose también el grado de dispersión que presentaba cada texto respecto a ese valor medio.
 - B) Número TOTAL de *beats* NCI que con independencia de su duración/tamaño, aparecen en cada capítulo ó episodio.

A continuación explicaremos los motivos en la elección de estos parámetros.

6.4.1. Longitud de los segmentos

El poder narrativo de cualquier segmento se basa sobre todo en su contenido, pero ponderar la importancia de un determinado núcleo sobre otro, pasa necesariamente por una estimación subjetiva que de forma deliberada pretendemos eludir. En su lugar, preferimos atenernos a su tamaño, ya que en la mayoría de los casos –si no en la totalidad de los mismos–, hemos comprobado que la relación entre su intensidad (importancia del suceso en la historia –en su relación con los otros sucesos–) y su nivel de presencia (segundos de imagen consumidos en mostrarnos el suceso) tiende a ser directamente proporcional, de modo que difícilmente nos encontraremos con elementos de gran relevancia con una aparición anecdótica.

Como toda regla, ésta tiene sus excepciones. Es cierto que a veces algunos motivos esenciales (un gesto, esconder un arma, mirar por una ventana...) condensan en apenas un par de segundos (a veces *planos autónomos*, *intercuts*, etc...) mayor potencia expresiva que varias páginas de diálogo, pero entendida de una forma global, la aparición de estos segmentos es comprensible a través de sus antecedentes⁷⁰ y la importancia total de ellos, depende de su tamaño sumatorio o si se quiere, referido a la totalidad del texto.

Por otro lado, una trama que avanza en segmentos breves posee unas **características rítmicas** sensiblemente distintas a otras que utilizan segmentos mayores y esto, con independencia del número total de ellas, que como veremos nos introduce en una casuística algo distinta.

⁷⁰ Cadena de segmentos con los que se preparó la importancia trascendental de un determinado segmento, subrayándola por tanto (cabe hablar también de consecuentes o cadena de segmentos que se siguen del segmento trascendental).

6.4.2. Número total de segmentos

Si importante es el tamaño que se le asigna a cada segmento de una trama, no lo es menos el número total de ellos que se muestra en cada capítulo o episodio. Si descubriéramos por ejemplo, que la trama principal tiende a ser mostrada en pocas, pero largas apariciones, estaríamos ante una configuración discursiva opuesta al hecho de que, por ejemplo se mostrase en muy frecuentes, pero muy breves apariciones (hablamos de situaciones extremas que no tienen por qué darse, naturalmente). En el primer caso, se detectaría una cierta tendencia a darle a la trama una densidad que a priori parece contradecir una de las características generales de la televisión de hoy, su segmentación, lo que posiblemente iría en beneficio del grado de profundidad en el tratamiento de personajes y situaciones; en el segundo, por el contrario, se corroboraría esta tendencia del macrodiscurso (programación) en el microdiscurso (unidad textual).

Insistamos en que una de las características del lenguaje televisivo ficcional es su redundancia y ésta se centra sobre todo en los elementos que son potencialmente importantes. Casi podríamos decir que la **redundancia** de tales contenidos, “tiende a” guardar una relación también directa con su **importancia**. El concepto **relevancia** de la trama, no sería de hecho más que la *actualización de la importancia en función de su redundancia*.

6.4.3. Variedad de los segmentos

Desde el principio de la investigación se tuvo muy en cuenta la posibilidad de que uno de los elementos estructurales que desde el punto de vista exclusivamente dramático más podía actuar sobre el ritmo narrativo, fuese la heterogeneidad temática de los contenidos, el

ofrecer al público continuos cambios de temática (tramas diversas) en consonancia con las necesidades fragmentarias del discurso televisivo.

Así mismo, se aceptó como posibilidad (sin que llegara a alcanzar ésta rango de hipótesis), que dicha pluralidad podía actuar en un sentido contradictorio, por un lado activando el ritmo cuando el número de estas tramas resultaba suficiente para abrir diversas expectativas, y a la vez, generando desconcierto y dificultando su seguimiento, cuando la multiplicidad de asuntos rebasaba ciertos niveles.

A juzgar por los resultados de ciertas series, particularmente estadounidenses (*Emergency room*, V. Gr.), en las que se ha optado por un esquema basado en un número de tramas superior a 20 en muchos casos, pero con un espacio de desarrollo mínimo para cada una de ellas, tal vez no se pueda hablar de un efecto negativo en la respuesta del público cuando el grado de dispersión y sobre todo, la ausencia de una trama nítidamente perceptible como más importante que las otras, se barroquiza de tal modo. Aunque también es verdad que la citada serie no cosechó en nuestro país *ratings* de audiencia demasiado optimistas (sí en su territorio de origen, los EE. UU.).

Lo cierto es que, con independencia de la respuesta del público, la tendencia a estructurar las secuencias mezclando o no las tramas, consolida modos discursivos diferentes y entendemos que el trabajo de observación no puede, en ningún caso, pasar por alto el hecho (relevante y significativo, por lo demás), de que dichas secuencias tiendan a ser monotemáticas o por el contrario, favorezcan la alternancia y las transiciones de unas a otras tramas.

A este respecto, también hay que advertir, que los segmentos no vinculables a ninguna trama, son aditamentos que como ya hemos señalado, tienden a empobrecer la solidez de los elementos estructurales. Pueden tener un contenido humorístico y como tal desengrasante. Pueden servir para suavizar tensiones. Incluso para marcar más a los personajes, contribuir al crecimiento de su

background, etc... Un análisis de la estructura, en todo caso, no puede quedarse sólo con la medida del segmento, debe contemplar también su composición.

Así, hemos tenido en cuenta que durante la observación, podrían aparecer:

- Secuencias monotrama
- Secuencias multitrama

Y así mismo, que en uno y otro caso, la información podría darse con ausencia/presencia de segmentos independientes, es decir, sin trama. Verdaderos satélites por su invitación a despegar la mirada de la columna vertebral de la historia, que es su estructura.

Pero lo más importante fue descubrir el valor añadido que la sola pertenencia de un NCI a una u otra trama no aportaba por sí solo. Las charlas posteriores a los grupos de discusión mostraban indefectiblemente que los fragmentos más monótonos lo eran por darse en ellos una cierta cantidad de NCI's con función semejante y no tanto por la presencia/ausencia de alternancia en el desarrollo de las tramas.

6.4.4. Grado de aparición de las tramas (el coeficiente Ñ)

Como hemos adelantado, dividiendo el total de segundos en los que se detecta presencia de una trama entre el total de segundos de la secuencia, obtenemos un número que nunca podrá ser superior a la unidad, pero que cuanto más se aproxime a ella, nos indicará una mayor presencia de la trama en la secuencia o sintagma analizado.

En las primeras temporadas de *Al salir de clase*, se dio una importancia extraordinaria a la "trama del día" (que actuaba como trama principal o de mayor presencia), en tanto que elemento asentador de contenidos que, aun tratándose de una serie diaria, era capaz de dotar

al producto (a cada unidad del producto), de una relativa autonomía con respecto a los demás. Algunas otras series han trazado su diseño dando prioridad a las tramas secundarias, pero la tendencia de las series de periodicidad semanal (*sitcoms*, *dramedies*...) es introducir alguna trama autoconclusiva que actúa como principal.

Sospechamos que entre la mayor parte de las producciones que han encontrado afianzamiento de audiencia y continuidad en su seguimiento, predominan coeficientes altos (próximos a la unidad) en la mayor parte de las secuencias en las que hace su aparición la trama de mayor presencia. Tengamos en cuenta que las tramas principales son las que más se revisan, aquellas sobre las que más se duda a la hora de aprobarlas para un futuro guión... Por supuesto que esto no garantiza su calidad, pero en la mayor parte de las ocasiones se utilizan inquietudes latentes de la sociedad como acicates que espolean el interés de las audiencias.

6.4.5. Valor medio del coeficiente \tilde{N}

Este coeficiente nos aporta información muy diversa. Entre otros aspectos, cabe señalar:

- La tendencia en términos numéricos a ocupar mayor o menor espacio dentro de la secuencia en la que se incluye el segmento, siendo el límite, como hemos señalado, la unidad (aquella secuencia en la que desde el primer *frame* al último se nos están dando datos que hacen progresar una trama).
- La **media parcial** del coeficiente \tilde{N} para una trama, nos invita a considerar en términos generales el nivel de presencia de esa trama para una secuencia dada.

- La **media** de los valores del coeficiente \tilde{N} para la totalidad de las tramas, nos muestra el tamaño medio que en cada capítulo llevan los bloques de información esencial, aunque nos oculta la variabilidad de tamaños que es posible encontrar en el texto.
- La **moda** \tilde{N} nos mostraría el valor más repetido para ese coeficiente. Sería de interés para un estudio que se propusiera demostrar alguna tendencia hacia un valor concreto o establecer comparativas entre textos, lo que en líneas generales no es el caso de nuestra investigación.
- La **mediana** \tilde{N} nos indicaría, entre todos los valores registrados para \tilde{N} , aquel que ocupa el lugar medio de la tabla. Si ese valor medio estuviera, por ejemplo, por encima de 0,8 significaría que la mitad de los valores encontrados para \tilde{N} , tienden a la unidad, estando la otra mitad dispersa en el intervalo 0-0,7. Sería útil considerar este dato en trabajos que quisieran incidir en el grado de dispersión de los núcleos, lo que nuevamente se sale de nuestro proyecto.

Sin desdeñar todas estas posibilidades entre las que ya de partida hemos descartado otras, el valor que a priori parece darnos más información sobre la “tendencia” del enunciador a otorgar a las tramas (especialmente a la principal cuando la hay) mucho o poco espacio en cada secuencia en la que aparece, sería **la media** de los valores obtenidos en las distintas secuencias.

Si la media tiende a la unidad, en líneas generales el enunciador se decanta por los NCI densos en el contexto de la secuencia. La presencia de los sucesos nucleares necesita de más espacio para su representación. Si luego esta clase de ritmo es más frecuente en un género que en otro, en un formato que en otro, será algo a determinar posteriormente.

La variabilidad y dispersión de los resultados nunca dejará de ser tomada en cuenta en cualquier caso, ya que nos informa sobre la existencia de estructuras dinámicas y poliformes, o en caso contrario (NCI de duración semejante) de la existencia de estructuras monótonas, que a su vez podrían ser de carácter creciente (se hacen más largas según avanza el relato) o decrecientes (se hacen más corta), aunque también cabe la posibilidad de que su “forma de onda” representada en una gráfica de coordenadas muestre un perfil discontinuo.

Lo que sí es cierto es que el nivel de presencia de la trama, permite establecer de modo razonable, los criterios del enunciador a la hora de ponderar dicha presencia en la totalidad del texto. Si asigna espacios mayores, cabe pensar que en un orden jerárquico está dando a esa trama una preferencia. Sería difícil sostener que tal hecho sea consecuencia de una toma de decisiones meramente al azar.

6.4.6. La frecuencia de aparición de una trama

Si hemos tenido en cuenta el periodo de aparición (duración de cada *beat* NCI, tiempo que tarda en desarrollar un ciclo unitario dentro de la secuencia), conviene tener en cuenta su presencia no sólo en terminos totales (referidos al texto completo), o parciales (referidos a la secuencia), sino también en lo que se refiere al número de veces que aparece y su distribución a lo largo del texto.

El concepto frecuencia no se refiere aquí a la relación temporal entre las veces que un suceso es mostrado en el texto y las que se supone que acaece en la historia, según la terminología de Genette (1993), sino al número de NCI's por secuencia, hablando igualmente en términos de promedio.

Como ya hemos dicho, las secuencias analizadas presentaron dos configuraciones muy claras:

- A) Llamamos **Secuencias unitarias** a las que se componían de un único NCI.
- B) Llamamos **Secuencias Múltiples**, a las que se componían de varios NCI's, coexistiendo dentro de esta categoría, las **unitrama** (si todos los NCI's pertenecen a una sola trama) y las **multitrama** (si proceden de más de una trama)

Resumen

Para poder medir y cuantificar necesitamos delimitar las unidades de análisis. Diseccionando el tejido textual por capas, hemos ido enumerando algunas de las unidades sintagmáticas características del discurso audiovisual y lo hemos hecho en sentido descendente, de mayor a menor. Así, hemos mencionado algunas diferencias entre capítulos y episodios, hemos mencionado y descrito ciertas unidades específicas (*teaser*, *prólogo*, *epílogo* y *tag*) y partiendo de las consideraciones de Bremond sobre los elementos configuradores del discurso narrativo, sucesión, integración e implicación, hemos establecido la necesidad de realizar un análisis que implique no sólo la determinación, tamaño y cualidad de las unidades,

sino ciertos elementos de relación relativos a las tramas.

Dichas relaciones adquieren especial importancia entre las unidades menores como los *beats* de que nos habla Mckee, entendidos como segmentos de información en los que se genera un pequeño cambio o avance. Nosotros, sin exigirle al *beat* la condición de cambio –cuando se da la condición de aparición redundante-, hemos elaborado de Núcleos de Condensación Informativa, para referirnos a los segmentos de contenido mínimo e independiente sobre los que se articula el discurso narrativo.

La unidad de análisis empleada es la secuencia mecánica (más concretamente el bloque

televisivo –bloque de producción, ya explicado-) y dentro de la misma el NCI, medido en su dimensión dentro de la secuencia y analizado en sus características a través del concepto función.

Nos proponemos realizar la medida de los Núcleos de Condensación Informativa (NCI's) utilizando como parámetros su longitud en el texto, el número de ellos y su variedad dentro de la secuencia. Así mismo, hemos establecido el uso de un coeficiente al que denominaremos coeficiente \tilde{N} , que nos proporciona información diversa sobre la relación de tamaño entre el NCI y la unidad sintagmática menor de la que forma parte (la secuencia).

VII

Las funciones

Hemos hablado de la relación entre funciones y núcleos NCI. Señalemos ahora que si el NCI es el lugar (en sentido temporal, no espacial), que ocupa la información esencial del texto, definida ésta como el conjunto de datos que necesitamos conocer para apreciar la narratividad de dicho texto⁷¹, **la función** sería el motivo o si se quiere, *la razón de ser* de esa información en su contexto, entendida como unidad. Aquello, gracias a lo cual el NCI tiene sentido como elemento autónomo. Algo cuyo comienzo y cuyo final resulta perceptible. Gracias a que lo percibimos, podemos separar unos NCI's de otros, así como la información esencial de la adicional, la meramente descriptiva, la accesoria y la de naturaleza expletiva.

Si el núcleo define el espacio, la función marca el significado. Su contenido, sin dejar de ser **ritmo**, perfila la semántica del núcleo. Y la variedad semántica en la elección del contenido de los distintos

⁷¹ En Peña Timón, V (2001, p. 88 y S.S.), se utiliza una unidad de análisis muy parecida, ya que se habla del *acontecimiento*, delimitado por el **cambio** que éste es capaz de introducir en el relato, así como por las consecuencias que genera y en cómo se modifican las relaciones entre los actores.

núcleos, remite a un cierto tipo de elemento dinámico, que representa un cambio en el tono, énfasis o modo discursivo.

Nos proponemos hacer en este capítulo una enumeración y definición exhaustiva de cada una de las funciones encontradas en los núcleos. La totalidad de estos NCI's va referida estrictamente al corpus de análisis. Es evidente que habrá muchas más en el panorama global, pero creemos que la selección puede representar de forma bastante completa, el repertorio funcional de las series de ficción españolas estrenadas en los últimos meses del siglo XX. El grado de concentración o de dispersión de las funciones, será un indicador bastante fiable que confirmará o refutará (respectivamente) esta sospecha.

Finalmente señalemos que si el **coeficiente Ñ** nos daba información cuantitativa sobre el núcleo, la **función** aporta el complemento cualitativo necesario a esa información en bruto. Además brinda datos sobre el ritmo, principalmente la frecuencia de aparición.

7.1. Relación de funciones encontradas

Hemos conseguido catalogar y describir hasta 67 funciones distintas, entre las cuales se dan ciertas relaciones de oposición, reciprocidad, complementariedad, etc... Pero para concretar, nos limitamos aquí a una definición que intenta establecer los límites, dentro de los cuales el núcleo merece ser catalogado con dicha etiqueta.

1. Accidente.- Suceso del tipo "acontecimiento" (Chatman, 27), en el que tienen lugar hechos introducidos por el autor concreto, casi siempre no esperados por los personajes y cuya finalidad es la de provocar cambios sustanciales en la acción o generar reacciones en los personajes.

2. Acercamiento.- Indicio de proximidad entre dos o más personajes que en fases anteriores del relato se manifestaron rechazo (distancia psíquica) o entre los que hubo alejamiento (distancia física). Merced a esta función, se inicia entre dichos personajes un principio de reencuentro. A menudo supone un paso previo indispensable hacia la función de “reconciliación”.

3. Acusación.- Cuando un personaje enuncia una sucesión de hechos o circunstancias con la intención de alterar el estado de otro personaje o la percepción que del mismo, puedan tener el espectador o el resto de personajes. A veces se presenta en forma similar a la “provocación”, pero se distingue de ésta porque no resulta evidente la intencionalidad del sujeto de la acción en lo que se refiere a provocar reacciones en el sujeto-objeto receptor de la acción.

4. Advertencia.- Verbalización de una acción o acontecimiento *posible*, sujeta a otra acción, con la que forma una estructura condicional (Si X, puede que Y). Sólo adquiere su verdadero valor catafórico cuando la consumación de la acción propuesta en el segundo término (Y) tiene lugar, tal y como sucede en el “presagio”.

5. Agresión.- Ejecución de actos generalmente acompañados de palabras en los que uno o varios personajes pretenden infligir daños de carácter físico o moral a otro/s personaje/s. A diferencia de la función denominada “enfrentamiento”, la agresión tiene como sujeto de acción a una de las partes, siendo la otra mero agente receptor. Se incluye el concepto de “agravio” como una forma de agresión que se diferencia claramente de la provocación en que ésta última posee el valor de una acción estratégica (busca que el otro personaje realice alguna acción concreta), mientras que la agresión en sí misma, sólo establece dentro del relato una dinámica de poder entre los personajes. Por tanto la burla o el escarnio, serían formas refinadas de agresión.

6. Alejamiento.- Primer movimiento de un personaje hacia la separación temporal o definitiva de otro u otros. Se distingue de la “huida” por no implicar persecución. Puede ir seguida de retorno o ser una puerta abierta para la salida de personajes del universo textual (en el universo ficcional permanecen, aunque sea de forma elíptica).

7. Alucinación.- Focalización de un personaje destinada a describir estados perceptivos alterados. Tiene su comienzo en los primeros síntomas denotados desde el personaje, anteriores incluso a la focalización en sí y su final, en el último cuadro de la focalización o de la reacción final.

8. Amenaza.- Cualquier proposición proferida por alguno de los personajes y destinada a disuadir a otro/s de su comportamiento actual. Alcanza grado de ultimátum en casos extremos, sin que por ello se haya establecido distinción, ya que la amenaza surte efecto no tanto por su valor en sentido absoluto (descontextualizada), como por la relación que el personaje establece entre el riesgo de no escucharla y el beneficio obtenido en proporción. Al igual que la advertencia, pero a diferencia de ésta, se plantea como consecuencia y no como posibilidad (si X, entonces Y). Posee dos términos claramente distinguibles: uno de naturaleza condicional (*si lo haces...*) y otro que anticipa acciones posibles con valor de decreto (ver función de decreto), pero que no puede escindirse ya que su cumplimiento (*... te mataré*) está *condicionado* al primer término. Puede darse sin presencia de la palabra (v. gr. sacar un arma).

9. Asesinato.- Supone la eliminación de un adversario, un oponente técnico o cualquier otro tipo de personaje. Si queda en grado de intento frustrado, se considera agresión.

10. Auxilio.- Siempre que un personaje preste asistencia a otro por voluntad propia o bajo *petición* del asistido o de un tercero.

11. Autodefinition.- Definición real, supuesta, aparente o inventada de un personaje sobre sí mismo. Puede (y suele) entrar en contradicción con la definición que el propio texto hace de ese personaje.

12. Búsqueda.- Acción acompañada o no de verbalización en la que se pone de manifiesto el deseo de un personaje de encontrar a otro o a un objeto. Generalmente se denota por contexto (sabemos que la mirada del personaje es una mirada de búsqueda, porque conocemos previamente su estado carencial respecto al sujeto u objeto buscado), salvo en los casos en los que se verbaliza. En estos, puede presentar el aspecto de un “interrogatorio”, llegando a ser difícil la distinción entre ambas funciones. Nosotros hemos optado por considerar “interrogatorio”, cualquier NCI en el que el elemento predominante fuese “hacer preguntas” y “búsqueda”, aquel otro en el que tanto las preguntas como las respuestas supusieran un mero adorno en el camino recorrido por el personaje (cuando por tanto predominaba la búsqueda en sentido estricto).

13. Cambio.- Acción o dicción de un personaje en la que se contradicen sus anteriores pautas de pensamiento, acción o actuación en el relato. Incluye ciertas situaciones equívocas en su fase de resolución, como la deslealtad, la traición, etc... También las transiciones marcadas en las que se aprecia esa misma contradicción con lo que el personaje ha sentido, creído o ha sido hasta ese momento en el relato.

14. Captura.- Cuando un personaje es detenido, secuestrado o privado en general de su libertad por otros personajes del texto. Puede ir precedido de persecución. La intersección entre ambos segmentos se

produce en el momento de establecerse el contacto físico entre el perseguidor y el perseguido, conducente a esa privación de libertad. A veces es acción resolutive con la que se cierra una trama. Guarda relación de complementariedad con las funciones de “huida” y “liberación”.

15. Castigo.- Función opuesta a la recompensa, que implica la enunciación o ejecución de una acción de un personaje sobre otro, como respuesta a una conducta previa del que recibe la acción. Puede haber sido enunciado antes de que la conducta que es objeto de castigo se ejecute, en cuyo caso tiene un claro valor catafórico y precisa de una transgresión (“prohibición”+ “amenaza”+“transgresión”+“castigo”) o, por el contrario, permanecer en el texto en forma elíptica (el marido infiel sabe tan bien como el espectador que si es descubierto por su esposa, será castigado, aunque ella no le haya advertido de este extremo).

16. Catáfora.- Función semánticamente indeterminada en la que se percibe la presencia del enunciador a través de un núcleo cuyo único objeto es la anticipación de un núcleo posterior. Aunque figura retórica, sirve a la narración en la medida en la que hace posible el crecimiento de alguna expectativa. Ya hemos señalado algunas formas clásicas de catáfora en el discurso ficcional televisivo, como el *teaser* o el *tag*. La consideración de ésta como función, implica su aparición en el interior del texto ficcional neto⁷², ya que por su definición, el texto ficcional bruto, es decir, considerado en su totalidad, suele incluir catáforas (a veces anáforas, en el caso de los sumarios explícitos). Las premoniciones y vaticinios de los personajes entrarían dentro de esta categoría, tanto si son enunciados mediante el diálogo, el monólogo o la imagen mental.

⁷² Lo que nos obliga a efectuar una diferenciación entre lo que sería el **texto ficcional bruto**, o totalidad de las imágenes incluidas cabecera, *teaser* y *tag*; y **texto ficcional neto** que excluye estos segmentos, pero incluye los prólogos y los epílogos.

17. Chantaje.- Propuesta de un personaje hacia otro en la que se advierten de modo explícito o implícito, consecuencias adversas ante una posible negativa o rechazo del personaje receptor de la acción. Se separa de la simple oferta en tanto que ésta, a lo sumo, puede incluir promesas de “recompensa”, pero nunca acciones de “castigo” o “amenaza”

18. Cita.- Forma específica de pacto en la que dos o más personajes posponen alguna clase de acción futura a un encuentro en un lugar prefijado. En esencia abre dos líneas posibles, una orientada hacia la consumación de la cita y la otra, hacia su frustración.

19. Confirmación.- Reiteración que disipa dudas o expectativas en sentido negativo (es decir, si estaba apuntada la posibilidad de que una acción no se llevara a efecto, la confirmación anula esa posibilidad). Aunque en apariencia su participación en el crecimiento de la historia parece discutible, por no aportar en apariencia nada novedoso, la novedad que introduce y que justifica su presencia en una categoría propia es la de direccionar la historia en un itinerario concreto de entre los muchos itinerarios posibles o, en otras palabras, mover la acción desde un estado de posibilidad, al estado de factualidad.

20. Consejo.- Forma específica de auxilio sustentada en la verbalización. El “auxilio” en sentido general suele preferenciar la acción sobre la palabra. Lo que diferencia el consejo del auxilio es precisamente el uso necesario del elemento verbal. Cuando es precedido por la petición del personaje receptor de la acción en la secuencia yuxtapuesta “petición”-“consejo”, ambos segmentos se han medido por separado y consecutivamente. El punto de corte sería el momento en el que el personaje donante empieza a proferir el consejo.

21. Consuelo.- Cuando un personaje reconforta a otro tras algún suceso del relato en el que este segundo personaje puede haber sufrido privación, merma, menoscabo o pérdida de algún tipo. En algunos casos, esta función dota al NCI de un gran poder de avance, ya que puede servir para dar un giro a las relaciones entre dos personajes, antes indiferentes o antagonistas, y desde ese instante aliados. Aún en este caso no se trata de un “pacto”, dado que la inflexión se produce de manera espontánea y sin previo acuerdo entre las partes.

22. Decreto.- Entendemos por decreto todo pronunciamiento de un personaje destinado a la acción futura. En general, el término es utilizado en Narrativa para expresar acciones futuras del propio personaje y relacionadas con su autoridad⁷³, pero nosotros lo hemos incluido en un sentido algo más amplio, no sólo como la verbalización de sus comportamientos futuros, sino también las órdenes de naturaleza imperativa respecto a otros personajes, ya que igualmente éstas anticipan segmentos de acción venideros o en estado de posibilidad.

23. Decisión.- Función complementaria a la “duda”, en la que se ejecuta una elección previamente planteada como posible.

24. Desafío.- Cada vez que un personaje, por medio de la palabra, profiere un enunciado posible del texto, cuyo logro corresponde a ese mismo personaje o al que recibe la acción (el desafío), sobreentendiéndose que sólo uno alcanzará el objetivo planteado. Incluye las apuestas, pero difiere de la provocación por cuanto los sujetos buscan superar una rivalidad o dirimir sus derechos sobre algún bien material antes que realizar una acción estratégica con vistas a forzar una acción del contrario.

⁷³ “... ejecutar poder, fuerza o influencia, nombrar para un puesto, advertir, ordenar, etc...”
(García Jiménez, 1996; 310)

25. Deseo.- Toda muestra verbal o gestual de un personaje hacia otro o hacia un objeto que promueve su interés. Cuando se verbaliza en forma de función lingüística proferida (función desiderativa), los límites del núcleo vienen impuestos por la primera y última locución fonológica del texto que expresa ese deseo. Sin embargo, cuando se trata de un núcleo visual, deberíamos remontarnos al famoso experimento de Kulechov (descrito en Sadoul, G. 1982, p. 166), en el que se observaron los efectos sobre el significado, de la yuxtaposición de planos⁷⁴, para comprender que es preciso acudir a unidades sintagmáticas (algo mayores que el plano), si queremos acertar mínimamente en la medida de su dimensionalidad. En nuestro caso, los escasísimos núcleos visuales (carentes de apoyo verbal proferido), detectados durante la investigación, incluyen tanto el plano índice (y entendemos por tal, aquel que nos informa de la existencia del núcleo o es indicio de ella), junto a aquellos otros con los que presenta una relación inmediata, en la que se percibe clara e inequívocamente una cronología causa-efecto.

26. Descubrimiento.- Siempre que un personaje encuentre fortuitamente algo con independencia de que lo busque o no. Puede tener como variante la *revelación*. Convierte al personaje en elemento pasivo cuando el descubrimiento se presenta de forma fortuita, como una acción de otros o un acontecimiento⁷⁵.

27. Despedida.- Cuando el contenido del núcleo se centra en la separación entre un personaje y los demás (normalmente coadyuvantes, compañeros y con menos frecuencia, antagonistas). Aunque incluye el “alejamiento”, esta función no se ha contemplado en

⁷⁴ El experimento consistió en mostrar un PP del actor Mosjukin y yuxtaponerlo consecutivamente a: un plano de un niño, otro de un plato de sopa y un tercero de un féretro (siempre el mismo plano); los sujetos experimentales afirmaron leer en el rostro de Mosjukin ternura, hambre y tristeza.

⁷⁵ En general utilizamos la terminología de Chatman respecto a la diferencia entre acciones y acontecimientos (ambas sucesos de la historia).

estos casos como ligada a la anterior por quedar reducido (el alejamiento) a una mera consecuencia.

28. Duda.- Cualquier núcleo en el que un personaje toma conciencia sobre la necesidad de escoger entre dos o más opciones previamente formuladas. Es siempre función abierta en tanto que plantea, no resuelve. El relato en sí es una sucesión de dilemas, pero la duda adquiere el estatuto funcional cuando se convierte en la esencia del núcleo. Puede manifestarse por medio de la palabra o de la acción (casi siempre acción pasiva o deponente⁷⁶), e igualmente expresar algún tipo de transición posible en el sujeto, con relación a su futura conducta dentro del relato. Suele preceder a los giros de dicho personaje y es de vocación catafórica en la medida en que pueda servir para anticipar alguna conducta concreta. Lo distinguimos de la sospecha porque se refiere a la propia capacidad del sujeto para decidir sobre su acción o sus acciones futuras (la sospecha incluye subtramas en estado de latencia que abarcan cadenas de acción: lo que el personaje supone que ha pasado, el contra-relato que propone al narrador).

29. Encuentro.- Forma específica de descubrimiento en la que dos o más personajes coinciden en un núcleo, manifestando plena conciencia de ello a través de la gestualidad o la palabra, o bien, cuando esa coincidencia no se da por vez primera, pero sí después de un largo periodo temporal que, por lo general, queda fuera de la narración. También puede detectarse por contexto.

30. Enfrentamiento.- Cualquier situación en la que se produzca una disputa entre dos o más personajes, un personaje contra un grupo o varios grupos entre sí. Presenta una gradación que oscila entre las diferencias de criterio respecto a un objeto de opinión y el contacto

⁷⁶ En la **acción pasiva**, “la inactividad externa es el significante de la inacción interior (=pasividad)”; En la **acción deponente**, “la inactividad externa es el significante de la acción interior (=pasionalidad)” (en García Jiménez, 1996, p. 329)

físico en su modalidad más extrema. A diferencia de la agresión, en el enfrentamiento, a ninguna de las dos o más partes en litigio se le presupone una mayor predisposición a la acción.

31. Huida.- Alejamiento de un personaje por voluntad propia para evitar una captura, agresión u otro tipo de acción destinada a interceptarle, a interferir en sus intereses o a provocarle cualquier clase de deterioro.

32. Información.- Cuando un personaje recoge sumariamente datos, por lo general para que el enunciador pueda hacérselos llegar al espectador a través de otro personaje que escucha. El receptor hace uso de esa información, situándose en el mismo nivel de conocimiento sobre los hechos que el propio espectador. En los géneros de intriga estas aportaciones informativas, especialmente las de carácter sumarial, favorecen el seguimiento de la trama. Son un exponente claro de la redundancia informativa en el texto ficcional televisivo.

33. Interrogatorio.- En todos los casos en los que una información verbalizada se obtiene mediante la utilización de preguntas. El espacio funcional del interrogatorio, sin embargo, rebasa a nuestro entender lo que podríamos definir como límite exacto de la secuencia de acción *pregunta-respuesta*. Es de uso común evitar una excesiva acumulación de proposiciones interrogativas en la escritura del guión, para evitar efectos indeseados de monotonía (ritmos reiterativos). En lugar de ello, se suele combinar el interrogatorio con lo que sería una mera función de información, donde el personaje no sólo contesta, sino que puede aportar datos que no le son preguntados. En la investigación, todo el segmento –desde la primera pregunta hasta la última respuesta- ha sido considerado un mismo NCI con función de interrogatorio, independientemente de que existan o no estas pequeñas cesuras.

34. Interrupción.- Cuando la aparición de un personaje supone la fractura en dos partes de una misma función (más concretamente del segmento, del núcleo NCI y su función), o un impedimento definitivo que determina el fin de un núcleo (NCI). Puede resultar discutible si su función es nuclear o de satélite. Cuando la interrupción presenta ausencia de contenido, el segmento se considerará satélite. Cuando la interrupción sea utilizada para presentar información sobre alguna de las tramas, la definición del núcleo será “interrupción” sólo cuando el aporte informativo sea nulo, escaso o redundante, es decir, cuando se aprecie que el verdadero sentido de ubicar en tal lugar el segmento, no sea en realidad otro que el de segmentar el discurso en ese lugar.

35. Lamento.- Manifestación verbal en la que un personaje manifiesta su mundo emocional interno, tras algún suceso del relato audiovisual respecto al que se considera específicamente afectado. Adquiere el valor de una *elegía* cuando el suceso antecedente es la muerte de algún personaje. Casi siempre es la respuesta a una pérdida previa.

36. Liberación.- Tipo de “auxilio” que cierra una secuencia menor de enunciados⁷⁷, en el que un personaje consigue para otro la exención de algún castigo, el final del menoscabo de su libertad moral o personal, o de su clausura física. Suele ir acompañada de “huida” y posee una especificidad mayor que la del simple “auxilio”, ya que éste puede ser coyuntural, mientras que la “liberación” nos aproxima casi siempre a algún tipo de desenlace (de hecho, cuando la huida no es necesaria tiende a convertirse en “acción resolutive”, en la que el “motivo”, tal como lo entiende García Jiménez (valor germinal, ver en García Jiménez, 1996; p. 341), es el propio hecho de la liberación entendido como clímax o catástasis.

⁷⁷ “La narración audiovisual, tanto histórica como de ficción, está construida con *enunciados*.” (PEÑA TIMÓN, V. p. 51) Lo que en la narrativa teórica conocemos como enunciado equivale a la noción de *pitch* de los pragmáticos: la definición lingüística de cada segmento (funcional) de acción (con independencia de que éste sea de naturaleza nuclear o satélite).



Fig. 7.1. Función de liberación (36); serie *Policías* (fuente: Telecinco).



Fig. 7.2. Función de “enfrentamiento” (30) de *Médico de familia* (fuente: Telecinco)



Fig. 7.3. Función de “Auxilio” (10) en *Hospital Central* (fuente: Telecinco)

37. Logro.- Cuando el personaje consigue su objetivo programático, algún objetivo secundario o un instrumento que le permita llegar a alguno de los anteriores. Es importante en el *logro* que se detecte voluntad por parte del personaje que se convierte en sujeto activo de la acción (si un personaje obtiene algo por *recompensa* estaríamos ante otra función diferente cuyo sujeto es el personaje donante y cuyo agente sería el personaje receptor).

38. Llegada.- No se trata de la mera aparición de un sujeto en la acción, lo que marcaría un cambio de escena (siguiendo la terminología heredera del teatro), sino un momento preciso del discurso en el que dicha aparición destaca en el sentido de lo novedoso (la llegada del personaje produce alguna clase de ruptura con respecto a la línea de acción actual) o de lo esperado (dicha aparición ha sido anticipada por procedimientos catafóricos).

39. Malentendido.- Contradicción entre dos significados desde un mismo significante de naturaleza polisémica.

40. Mediación.- Intercesión entendida como una forma de acción estratégica, destinada a conseguir una posterior “reconciliación” entre otros dos personajes previamente enfrentados. En el discurso ficcional televisivo analizado, hemos podido comprobar que esta función se presenta siempre a través de la palabra.

41. Muerte.- Se refiere exclusivamente a la muerte física del personaje. Quedan por tanto excluidos los estados físicos intermedios (estados vegetativos), pero incluye las “falsas muertes”, ya que estas se presentan en el texto como muertes reales.

42. Observación.- Esta función suele presentarse sin refuerzo de diálogo o con un diálogo irrelevante, pero su presencia ha de ser causa de otras funciones que le suceden. Se da cuando un personaje trata de obtener información sin establecer contacto directo con los sujetos/objetos de su búsqueda. Suele requerir la *focalización visual interna secundaria*⁷⁸, a veces con fuerte acompañamiento retórico. Un ejemplo característico lo encontramos cuando el personaje toma instantáneas de otros personajes o de cualquiera de los existentes y el punto de vista de la cámara fotográfica es compartido por el espectador. Si la focalización visual se convierte en elemento imprescindible, la focalización sonora no suele faltar (en el caso del ejemplo, el sonido del obturador).

43. Ocultamiento.- Cuando un personaje deniega a otro información que conoce; cuando intenta impedir que cualquiera de los otros personajes tengan conocimiento del paradero de un objeto u otro personaje; cuando trata de librarse de la observación de los demás.

44. Oferta.- Cada vez que un personaje expresa su deseo de conceder algo a otro sin que se deduzca de modo directo la intención de obtener a cambio una contrapartida. Si esta intención existe, no es explícita, aunque puede ser sospechada por el espectador cuando se le adelantan pistas suficientes⁷⁹. Incluye las sugerencias de tipo sexual, en las que un personaje propone a otro mediante gestos o palabras, la consumación del acto. Entre la “oferta” y el “pacto” hay un caso intermedio: cuando el personaje que propone el pacto recibe una negativa de su oponente. Un *pacto fallido* de esta naturaleza, se

⁷⁸ Vemos con los ojos del personaje, pero efecto de subjetividad se consigue mediante técnicas de manipulación visual, por ejemplo la imagen fingida de un visor de cámara (García Jiménez, 1994; 57).

⁷⁹ Cuando se desea obtener contrapartida estaríamos ante una función de “pacto”.

considera en realidad una suma de otras dos funciones (oferta + rechazo).

45. Olvido.- Omisión de un personaje respecto a un decreto, pocas veces verbalizable y expresado a menudo a través de la inacción.

46. Pacto.- Cada vez que un personaje expresa su deseo de conceder algo a otro, esperando obtener a cambio una contrapartida que manifiesta de modo inequívoco a su oponente. Como en la “amenaza” hay un término condicional (si me das lo que te pido...) y otro con proyección de decreto (... te daré lo que necesitas). El pacto exige aceptación (que no consumación) o de lo contrario se convierte en mera oferta sin contestación o en oferta+rechazo (pacto fallido).

47. Paradoja.- Tienen función paradójica aquellos núcleos en los que no se detecta ninguna otra intención que resaltar la convivencia forzada de dos elementos de naturaleza opuesta. Ejemplo: en el capítulo de Hospital Central emitido el 30 de abril de 2000, una paciente en estado terminal se esfuerza en consolar a una novata e inexperta enfermera. Se detecta núcleo, por cuanto se produce una evolución inesperada de la trama que depende de ese segmento.

48. Perdón.- Tipo de recompensa que se obtiene sin pacto previo y tras la compensación de un agravio. A diferencia de un recompensa ordinaria, tal y como la hemos descrito aquí, la secuencia lógica de sucesos sería: “agravio” + ”superación de prueba”+”perdón”.

49. Persecución.- Aunque construida a partir de la mera acción, en los ficcionales de TV, esta función suele aparecer acompañada de cierto refuerzo verbal, generalmente de naturaleza heterogénea y proferido a través de exhortaciones breves (decretos generalmente), informaciones, etc... Dado que el elemento conector es el hecho físico

de la persecución (seguimiento de uno o varios personajes a otro u otros con una clara finalidad de captura), se ha considerado que el valor narrativo dominante (la persecución) debía designar en estos casos una única función, en vez de ser considerados independientemente cada uno de los segmentos de que se compone. La diferencia entre persecución, huida y alejamiento estriba en que el alejamiento no implica que otro u otros personajes sigan los pasos del que huye con la intención de alcanzarle; tampoco ocurre esto necesariamente en la huida (se puede huir de algo sin ser perseguido), aunque en este caso sí hay un elemento que dispara la acción (p. ej. el personaje presume que habrá persecución y escapa para prevenirla, aunque finalmente no la haya); la diferencia de ésta con respecto a la persecución, estriba en el posicionamiento de los personajes establecido en el enunciado: si se busca guiar la acción desde el personaje que huye o desde el que realiza la persecución, si se percibe como sujeto al perseguidor o al que intenta evitar la captura, si se percibe como objeto al perseguidor o al que intenta evitar la captura... La persecución además, en tanto que el alejamiento es una opción del personaje, escogida entre otras posibles, pero que no implica necesidad (la marcha no equivale a evitar la captura).

50. Petición.- Cuando uno o varios personajes solicitan la intercesión de otro, ya sea para conseguir auxilio en una situación de dificultad (petición de auxilio), ya se trate de solicitar un objeto físico, un cambio de actitud o de comportamiento, etc... En la petición puede haber ruego, pero no se ofrecen contrapartidas, de modo que la matriz ficcional de la historia queda abierta sólo en dos posibles sentidos (aceptación o rechazo).

51. Provocación.- Cualquier hacer o decir de un personaje (y por decir ha de entenderse siempre un hacer), destinado a lograr de otro una reacción generalmente agresiva hacia el sujeto provocador. Sería un tipo de acción estratégica en la medida en la que el segundo personaje actúa incitado por el otro y desconociendo su verdadero objetivo.

52. Rechazo.- Contestación en sentido negativo a una “oferta” o propuesta de “pacto”. También, cualquier declaración de un personaje destinada a manifestar su abierta hostilidad hacia otro u otros, si no se percibe una clara intención de suscitar reacción (lo que sería “provocación”).

53. Recompensa.- Beneficio indirecto que obtiene un personaje por la realización de una acción concreta, una sucesión de ellas o, finalmente, el logro de un objetivo programático. Este beneficio puede ser aportado por un personaje que actúa como donante, ser consecuencia de un pacto (v. gr. la secuencia “pacto”+”logro”+”recompensa”, en su configuración más simple) o no, y a su vez aparecer de modo esperado o inesperado.

54. Reconocimiento.- Anagnórisis o agnición. Cuando la intención del núcleo se centra en desvelar la identidad de algún personaje. Caso específico de revelación, de uso muy frecuente en la telenovela latinoamericana.

55. Reconciliación.- Cambio en la actitud de personajes inicialmente enfrentados, gracias al cual éstos evolucionan hacia un entendimiento en el que ambas partes aceptan por igual la necesidad de ese cambio, sin que se perciban síntomas de victoria de uno sobre el otro, aunque suela llevar uno la iniciativa. Tiende a aparecer precedida por el “enfrentamiento” y éste a su vez, por una situación inicial en la que ambos personajes son aliados (la secuencia quedaría expresada en tres movimientos claros: amistad-enemistad-amistad fortalecida), o bien se parte de una situación previa de posicionamiento hostil entre ambos (en estos casos se trata más bien de una “conciliación” y se resuelve en dos movimientos: enemistad-amistad).

56. Recuerdo.- Plasmación, por medio de una imagen mental, de algún suceso residente en la memoria del personaje, aparecido en el transcurso del texto o anterior a él. En la ficción televisiva, el recuerdo puede tener también una presencia restringida a la palabra, por medio de la denominada “puesta en abismo”, o pequeño microrelato proferido por el personaje para dar a conocer hechos o situaciones desconocidas para otros personajes o para el espectador. Incluso pueden darse combinaciones de imágenes mentales y relatos en abismo que serían igualmente núcleos con función de “recuerdo”. Es de naturaleza anafórica por cuanto remite a segmentos anteriores del texto (o incluso anteriores al texto, en las analepsis externas)

57. Reflexión.- Verbalización de una secuencia de razonamientos que efectúa el personaje y que tiene como finalidad última reorganizar la información referente a su conocimiento sobre los otros personajes, la trama, etc... o que persigue explicar su posicionamiento respecto a algún suceso del texto. Con frecuencia tiene carácter sumarial, es decir, recopila elementos de trama para que el espectador reorganice también esa información (a la vez que el personaje). A menudo es mera excusa para dar salida a los procesos mentales de los protagonistas de la acción, procesos a los que el espectador sólo podría tener acceso a través de procedimientos de focalización interna como la voz en OFF. La elocución es su vehículo natural de expresión, resultando de dudosa interpretación segmentos en los que supuestamente la reflexión queda representada a través de la inacción (en este caso ausencia de la palabra). Entendemos por tanto la reflexión del personaje como orientada hacia la monosemia del lenguaje explícito, con escasa presencia del subtexto y si bien puede ser una reflexión compartida por más de un personaje (lo que adultera el concepto etimológico del término), es condición necesaria que lo que se dice exprese con nitidez el pensar o sentir del personaje en su máximo nivel de verdad (caso contrario podría ser “trampa”, “decreto” o cualquier otra función estratégica, entendiéndose por tal la que busca movilizar futuras acciones de otros personajes).

58. Rendición.- Renuncia expresa de un personaje al logro de su objetivo programático. Esta función tiende a quedar subsumida en la función de “logro” pues casi siempre la rendición del personaje implica la victoria de su oponente (expresada en términos de “logro”). Se ha contabilizado como una categoría aparte sólo en los casos en los que la pérdida no implicaba el “logro” por parte de personajes subsidiarios.

59. Restitución.- Desenlace parcial o total, por lo general un tipo concreto de “logro”, que conduce a alguna situación inicial o previamente conocida. Dicha situación pudo ser el punto de partida de la trama. También puede aparecer de forma elíptica (cuando la cadena de sucesos a los que llamamos historia, comienza una vez que el equilibrio ya ha sido roto y no nos es mostrada esa ruptura). Finalmente puede no ser un “logro” en sentido estricto, cuando no va vinculada a la acción sino a los acontecimientos, en los que no hay un sujeto que impulse ese desenlace, sino que el desenlace se produce como consecuencia lógica de sucesos antecedentes, con independencia de que sea buscado o no.

60. Retorno.- Función complementaria del alejamiento que implica la vuelta de un personaje al ámbito de aquellos otros con los que en el pasado tuvo relación.

61. Revelación.- Forma concreta de descubrimiento sorprendente, no esperado y de común inaccesible, que tiende a cambiar la dirección de los sucesos de la historia. La revelación, a veces, ocupa un “punto de giro”, pero también puede tener un componente de acción, cuando va vehiculada a través de un personaje que actúa como confesor. El valor cualitativo de esta información impide homologarla como simple “información”.

62. Robo.- Sustracción consciente de un objeto físico por parte de un personaje, con independencia de que se aporten datos o no respecto al personaje que acusa esa acción. Puede tratarse de animales, pero no de personas (v gr. “robar una novia” o el amor de otra persona), ya que la definición entonces, entraría en conflicto con las de otras funciones.

63. Seducción.- Toda acción regida o no por la palabra en la que un personaje consigue un beneficio de naturaleza moral, sexual o ideológica, respecto a otro que se convierte en agente receptor. Implica un personaje predominante y se distingue de la mera oferta sexual (función de oferta) por existir una respuesta inmediata del agente, a favor de la propuesta del personaje predominante. La seducción es consumatoria, puede posponer reacciones posteriores de ambos personajes, engendrar giros en sus respectivos itinerarios dramáticos, pero en sí misma se ejecuta dentro del núcleo.

64. Sospecha.- cualquier manifestación verbal o gestual en la que se percibe una duda de un personaje respecto a otro, respecto a sus intenciones o respecto a alguna de sus declaraciones y cuando además dicho personaje enuncia alternativas concretas entre el parecer y el ser. También cuando alguno de los personajes concentra alguna reflexión verbalizada en esa duda⁸⁰.

65. Sugerencia.- Sobreentendido que posiciona al personaje respecto a un suceso o existente del texto y con el que dicho personaje pretende informar a otro u otros personajes. No siempre se deduce en ello una forma de acción estratégica en el decir, ya que la sugerencia puede ser mera plasmación de un estado emocional difícil de contener (puede no buscar acciones de otros personajes, aunque colateralmente suscite estos efectos). Se distingue de la sospecha por ser menos concreta y

⁸⁰ Por tanto la función “reflexión” es considerada “sospecha” cuando el sentido de lo dicho en el razonamiento, va encaminado a lograr la desconfianza del personaje y/o público.

quedar abierta a múltiples significados. Cuando es de contenido sexual, queda dentro del ámbito de la función denominada “seducción”.

66. Trampa.- Cualquier acción de un personaje encaminada a lograr de otro/s una percepción falseada de la realidad (realidad del relato, se entiende) con vistas a conseguir un objetivo generalmente no declarado, pero que puede ser comprendido por el espectador. Entran en este grupo gran número de acciones estratégicas⁸¹, situaciones engañosas, falsas informaciones, etc... También cuando un personaje se vale de alguna treta para obtener de otro algo que por un medio lícito seguramente no conseguiría. La secuencia trampa-logro tiene su inflexión en el punto en el que lo deseado llega a manos del personaje.

67. Venganza.- Todo hacer de un personaje, incluido el decir, que tenga por causa la respuesta a un agravio previo y que suponga una intención deliberada de perjudicarlo, en lo físico o en lo moral. Rebase el ámbito de la agresión por cuanto suele ser el último enunciado de una cadena de sucesos, sin cuyos enunciados previos no tiene la misma significación para el espectador. Se habla de trama de venganza cuando rebasa el ámbito nuclear y utilizando otras funciones (la agresión, la provocación, etc...) actúa sobre la globalidad del texto⁸².

Entre estas 67 funciones se dan, como decíamos, cierto tipo de relaciones. No es difícil, por ejemplo, advertir *relaciones de oposición o antagonismo* entre el “acercamiento” y el “alejamiento”; o entre el “alejamiento” y el “retorno” ; o tal vez *relaciones de complementariedad*

⁸¹ De nuevo, por acción estratégica entendemos aquella que es emprendida por un personaje para movilizar acciones de otro/s personaje/s con el objetivo de lograr un fin; dicho fin es buscado por el primer personaje, pero conseguido por los otros a los que convierte en *pseudoayudantes*.

⁸² Recordemos al respecto lo que nos dice Tobías sobre la complicidad del espectador cuando el motivo de la venganza hace su aparición en el relato (Tobías, 1999; p. 123 y ss.)

entre la “persecución” y la “huida” o entre la “búsqueda” y el “descubrimiento”...

Son simples características del modelo de análisis que en lo que respecta al **ritmo** no parecen aportar gran cosa. Respecto a nuestro objeto de estudio, el “ritmo dramático”, sólo existiría un tipo de relaciones que podría influir en la medida de los segmentos y por tanto, en la explicación del ritmo. Las hemos denominado *relaciones de yuxtaposición*.

7.2. El ritmo y las *funciones yuxtapuestas*

Relaciones yuxtapuestas son aquellas que se suelen dar muy próximas y el problema que plantean se refiere a la dificultad que conlleva delimitar dónde termina una y dónde empieza la siguiente función. A efectos de **ritmo** el verdadero problema reside en saber si se trata de un solo núcleo o de varios y a consecuencia de ello, si cabe hablar de una función predominante o de varias.

Las funciones yuxtapuestas están unidas por fuertes lazos de causalidad. Son consecutivas. Les une una lógica compartida con el mundo espectral de los receptores. Las relaciones yuxtapuestas detectadas entre las 67 funciones descritas a partir del corpus de análisis, son:

Acercamiento-reconciliación
Amenaza-castigo
Huida-persecución
Persecución-captura
Búsqueda-encuentro
Interrogatorio-información
Oferta-pacto

Como la proximidad entre ellas dificultaba de manera extrema su delimitación, se decidió aplicar un criterio invariable para todos los casos. Según tal criterio, cuando el texto presentaba una cesura entre dos funciones (por ejemplo, huida-persecución), se consideró que ambas constituían núcleos claramente mensurables por separado, por lo que podía hablarse de dos funciones y computarse ambas. En estos casos, la cesura solía ser una “interrupción” o un segmento de texto de naturaleza no nuclear (satélite).

Cuando tal división no resultaba practicable, entonces se daba por válida la medida de un único núcleo y se computaba la función correspondiente a la intención de la última parte del segmento por ser la consecuencia final y coincidir, presumiblemente, con la intención final prevista por el enunciador para ese segmento de texto (en nuestro ejemplo, la función del núcleo único habría quedado catalogada como persecución; como captura, en el caso de que el segmento mostrara también esta última).

Aunque no se dieron muchos casos de esta naturaleza, una valoración no estable de los contenidos podría haber alterado los resultados finales, relativos al **ritmo dramático**. El análisis se ha realizado teniendo muy presente siempre la idea de **contenido**. De ahí que el ritmo lo estableciéramos a partir de la medida del número de núcleos por secuencia y no del número de núcleos por unidad de tiempo (por ejemplo, el minuto), porque las unidades de tiempo no son unidades de contenido, mientras que las secuencias del texto sí que lo son. Delimitar la dimensión del núcleo equivocadamente nos habría llevado a contabilizar un número erróneo de funciones (expresión del contenido del núcleo) por lo que estos casos especialmente ambiguos debieron ser tratados de una manera especial. Queremos aquí, tan solo, constatar las dificultades de esta investigación.

Resumen

En este capítulo hemos definido hasta un total de 67 funciones diferentes observadas en los 30 textos del corpus. La definición de estas funciones es un paso previo para determinar las frecuencias de aparición de cada una de ellas.

La medida del núcleo y la determinación de su función en el interior del texto nos sirve de aproximación a las características rítmicas de los contenidos del texto. La definición precisa de las funciones contribuye a delimitar la dimensión exacta de cada núcleo.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

PARTE 4: ANÁLISIS

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

VIII

Modelo de análisis y distribución de los núcleos

Se observó durante la toma de datos, que los núcleos presentaban una tendencia variable en cuanto al número y el modo en el que aparecían distribuidos dentro de la secuencia, pero que dicha tendencia respondía a patrones estables. Comparando los resultados de las distintas series, comenzamos a pensar que podía darse algún tipo de relación entre la distribución de los núcleos y el formato de que se tratara. Aquí vimos que la **proporción** (tamaño del núcleo en relación al tamaño de la secuencia) volvía a jugar un papel destacado según el tipo de serie.

Entendemos por **distribución de los núcleos** su posición en el interior de la secuencia. Proporción y distribución medidas conjunta o separadamente, generan **ritmos dramáticos** diferentes cuando introducimos en la ecuación el factor **Tiempo**. El ritmo dramático es diferente según que la secuencia ofrezca muchos o pocos núcleos, y la globalidad del texto muestra una configuración rítmica muy distinta según que estos núcleos se sitúen de manera uniforme o no uniforme.

Hemos encontrado que *sitcom*, *dramedy* o serie diaria, utilizan recursos claramente distintos a la hora de “gestionar” la información esencial que da vida a las tramas. Intentaremos a continuación, mostrar cuáles han sido los resultados más frecuentes en cuanto a la disposición y tamaño de los núcleos en los distintos capítulos y episodios analizados.

8.1. Reglas para la localización de los núcleos

Al objeto de ponernos de acuerdo respecto a cómo medir, establecemos unas normas que serán de aplicación a la totalidad de los casos y que garantizarán la fiabilidad del proceso, reduciendo los efectos de variabilidad inter-observadores. El procedimiento a seguir queda descrito de la siguiente forma:

Tras un primer visionado de cada episodio se determinan las tramas que lo constituyen. Se etiquetan como A, B, C, D... sin que esta denominación se relacione con la importancia de la trama (si es principal o secundaria). La denominación alude al orden de aparición, de modo que la trama C aparece después que la B, la A antes que la B, etc... Aisladas todas las tramas, se procede a una descomposición sintagmática del texto por secuencias.

Establecimos que la aparición de una nueva secuencia viene determinada por:

- a) Un **cambio de espacio**, siempre que no existiera continuidad a través de un personaje que transcurre entre lugares próximos y es objeto de seguimiento por el punto de vista de la cámara⁸³.

⁸³ No se considera cambio de espacio la mera transición entre espacios conjuntos por medio de un plano de acompañamiento, según nota siguiente.

- b) Un **cambio de tiempo**, incluso no habiendo cambios de espacio, ya se tratará de elipsis, analepsis o prolepsis.

El simple cambio del punto de vista no provoca cambio de secuencia salvo que exista una transición marcada entre dos planos contiguos o se perciba un cambio en el punto de vista figurado. Explicaremos con más detalle ambas posibilidades.

Se denomina **transición** al nexo visual entre dos planos contiguos cuando estos no van enlazados por *raccord* directo, es decir, por corte. Las transiciones (a menudo simples fundidos encadenados) son frecuentes en los cambios de secuencia y sirven como indicadores de los mismos, pero para lograr agilidad visual en el texto se ha estandarizado la fórmula de no emplearlos sistemáticamente, es decir, que usualmente se omiten por lo que los indicadores más fiables del cambio de secuencia son los cambios de espacio y de tiempo, antes que la presencia/ausencia de una transición denotada. A pesar de ello, la transición se utiliza a menudo para denotar elipsis (supresión de un tiempo de la historia en el discurso). Ya advertimos que esto, en función de nuestra definición de secuencia, debe interpretarse como una sucesión de dos secuencias distintas y no como una sola.

Pero no siempre la transición marca un punto de unión entre secuencias. Los sintagmas descriptivos compuestos de sucesiones de planos enlazados por medio de transiciones, componen para nosotros una única secuencia o sintagma de análisis, ya que el sentido de lo que muestra el relato tiende a componer un enunciado autónomo⁸⁴.

Respecto al punto de vista figurado, hay que decir que un cambio del mismo en el transcurso de una secuencia sí podría inducirnos a considerar un cambio de secuencia. Se entiende por punto de vista figurado el cambio de perspectiva no literal, gracias al cual vemos la realidad textual tamizada por la versión que nos da de ella un personaje concreto (el punto de vista literal significa ver con los ojos del personaje,

⁸⁴ De hecho suelen darse ligados a un mismo corte musical, lo que facilita su unidad sintagmática.

es decir, lo que él ve y siempre se da integrado en la secuencia). No incidiremos mucho en ello porque no se dio en la práctica ningún caso de estas características y si lo aclaramos en con vistas a mantener el rigor metodológico en futuras líneas de investigación o en la replicación del análisis con otro corpus. Tan solo aclarar que el cambio de punto de vista figurado sí puede entenderse como segmentación, es decir, cambio de secuencia, en los casos en los que se percibe con claridad una contraposición de intenciones (del sentido), por ejemplo cuando un personaje muestra o cuenta su versión de un suceso e inmediatamente se nos muestra la versión de otro personaje o del narrador.

Ya hemos mencionado con anterioridad a qué nos referimos cuando hablamos de secuencias (mecánicas o dramáticas) o de bloques. En sentido general, *la secuencia mecánica viene caracterizada por unidad de tiempo y de lugar, no necesariamente de acción.*

Por el contrario, la secuencia dramática posee, aunque sea de modo vago e impreciso, una unidad de acción, pero suele cumplirse la siguiente regla: *cuando la secuencia dramática posee unidad temporal no posee unidad espacial y viceversa, cuando posee unidad de espacio no respeta la unidad de tiempo.* Aprovechamos ahora para recordar de modo un poco más amplio estos conceptos.

Ya dijimos que en los poemas dramáticos, se conocía como la *regla de las tres unidades* a aquella norma según la cual, una sola acción debía desarrollarse en un solo lugar y en un solo día. Y ya dijimos también que esta condición formulada por los griegos, ni siquiera por ellos mismos fue respetada, al menos no de una manera rígida. La unidad de acción, la más observada por Esquilo, no fue despreciada por Sófocles, por mucho que este autor tendiera a mezclar la línea de acción principal con episodios de naturaleza más bien secundaria. Queremos decir con esto que la unidad de acción no desaparece por el hecho de que un segmento aparezca levemente contaminado por un elemento perteneciente a otra trama.

Cuando decimos que la secuencia mecánica puede respetar o no la unidad de acción, estamos constatando que no es ésta característica la esencial (*sine qua non*) para la definición del término, ya que pueden ocurrir sucesos o se pueden realizar acciones, vinculables a varias tramas, e incluso que todas ellas tengan una presencia y un peso equivalentes. De hecho, nos encontraremos a menudo que en televisión, esto es bastante habitual si parangonamos el concepto de bloque con el de secuencia mecánica.

Pero también decimos que la unidad de tiempo es imprescindible en la definición de secuencia mecánica, ya que cualquier elipsis requeriría una nueva secuencia mecánica, si bien ambas podrían formar parte (de hecho, cabe pensar que así sería), de una misma secuencia dramática. También, hablando en términos televisivos, se trataría de dos bloques de grabación distintos.

Igual ocurre con la unidad de lugar, entre otros motivos porque el concepto de secuencia mecánica es más una aportación del ámbito de la producción que de la narrativa o de la dramaturgia audiovisual. El concepto espacial es esencial en términos de producción de cara a establecer necesidades de rodaje/grabación. Dos lugares distintos implicarían generalmente cambios importantes en la logística de las necesidades⁸⁵, algo que por evidente no merece más comentario.

En lo que se respecta a la unidad de tiempo es importante resaltar que nos referimos, clara diferencia con respecto a los clásicos, a una continuidad temporal y no a que el tiempo utilizado en el discurso (el tiempo de la historia), exceda del plazo de un día o jornada.

⁸⁵ Si varios espacios quedan cubiertos desde un único punto de vista sin interrupción, habría que hablar de secuencia mecánica antes que de secuencia dramática; ambos términos encontrarían en este caso en particular una zona confusa de delimitación, sin embargo. El productor consideraría, sin duda, todo ello una misma secuencia mecánica, pero esto no desdice el principio de unidad de acción por cuanto los espacios que mostraría la imagen serían en todo caso contiguos, próximos o cercanos.

Unidad de tiempo en este caso es, para nosotros, igual a continuidad temporal o discurso en tiempo real (TH=TD)

Pero, ¿por qué hemos dicho que la secuencia dramática tiende a cumplir la unidad de acción y que cuando cumple la unidad de espacio no cumple la de tiempo y viceversa? Contestemos por partes.

La secuencia dramática decimos que tiende a cumplir la unidad de acción porque, aunque en ella se puedan incluir, como en la secuencia mecánica elementos de muy diversas tramas, el enunciatario lee y percibe como unidad ese segmento porque hay algo en él que hace privilegiar una trama sobre las demás. “La secuencia de la persecución”, decimos con frecuencia, para referirnos a un fragmento concreto. Y a lo mejor estamos hablando de un sintagma paralelo⁸⁶, en el que aparecen motivos de otras tramas. Pero es la persecución, un suceso o una cadena de acciones con antecedentes y consecuentes muy claros, lo que impregna nuestro recuerdo. Esta tendencia no excluye la presencia de otros elementos de acción, pero sí deja lo secundario en un claro segundo término.

Respecto al antagonismo entre las unidades de lugar y de tiempo, basta con remitirnos nuevamente a la definición de secuencia mecánica. Si mantenemos la unidad espacial en el mismo tiempo, estamos inevitablemente ante una secuencia dramática; tendremos que vulnerar una de las dos para pasar a un ámbito mayor que exceda de esa definición.

Pequeñas cuestiones de naturaleza cuasi etimológica, pero que conviene aclarar por dos motivos: la poca literatura existente y la precisión y rigor que necesitamos para analizar el **ritmo**. Si estamos relacionando el número de núcleos con la unidad mayor en la que van enmarcados (la secuencia), la precisión ha de ser tan cuidadosa en la definición del núcleo como en la definición de la secuencia.

⁸⁶ Preferiríamos decir convergente.

En cuanto al bloque (segmento grabado de un tirón), requiere por la propia lógica de producción conservar unidad de tiempo. Cuando cumple la unidad de espacio es equivalente a la secuencia mecánica cinematográfica y, cuando no, puede coincidir con la secuencia dramática, de ahí que no insistamos mucho en la definición de esta clase de segmento: tenemos serias dudas respecto a su verdadera autonomía.

Tras este inciso, tal vez prolijo pero necesario, volvamos a nuestras reglas operativas, las que han dominado el proceso de observación.

Cuando un personaje transcurre entre diversos espacios y hay un seguimiento (en ocasiones, una focalización visual externa de carácter primario)⁸⁷, se consideró la totalidad del segmento como una misma secuencia.

También en los casos en los que se pasaba a un espacio inmediato, aunque fuera por corte (por ejemplo en un sintagma alternante) y siempre que la duración posterior a ese corte, no excediese de los 15 segundos. La elección de ese lapso de tiempo, aún siendo arbitraria nos parece apropiada, ya que hemos notado que con cierta frecuencia se dan pliegues finales en las secuencias, donde se apostilla alguna información adicional. Son segmentos de una duración generalmente inferior a los 15 segundos y que, por su contenido, consideramos insuficientes para constituir por sí solas una secuencia. Considerarlas como tales influiría en la medida final, alejándonos del espíritu del trabajo que intenta descubrir estructuras estables.

Con estas normas, garantizamos que el proceso de observación será fiable y riguroso y no sometible a los criterios improvisados del observador.

⁸⁷ Vemos con los ojos de un personaje participante e identificamos esta intención a partir de las marcas contenidas en la propia imagen, sin que esa denotación lleve implícito efecto de montaje, con lo que no podemos ver al personaje que mira (García Jiménez, 1994; 57)

En el proceso de toma de datos se hace constar la numeración correlativa de las secuencias, al objeto de facilitar su conteo y la localización exacta de los puntos de mayor interés, en cualquier momento de la investigación. A continuación se determinan, en un primer visionado, el número y la temática de cada núcleo. Una vez establecidos qué contenidos informativos se consideraban parte de un núcleo y cuáles no, se procede en segundo visionado, a su medida, utilizando el segundo como unidad de medición.

El primer obstáculo surge, a la hora de determinar cuándo una información es nuclear y cuando no. En este sentido se adopta un criterio, también unificador, que se deduce en parte de las consideraciones hechas hasta ahora. Si, como hemos señalado, el núcleo hace avanzar las tramas, abre puertas, sugiere nuevas direcciones o simplemente impulsos en el desarrollo de cualquiera de las historias o reiteración sobre las mismas, sólo deberemos considerar núcleos, aquellas partes de texto en las que se añada alguna información referida a las tramas. Para ser más precisos, sólo se tomarían como núcleos, los segmentos en los que hubiera alusiones a:

- a) una de las tramas del capítulo/episodio
- b) el story-line

Por tanto, cualquier otra información colateral o suplementaria, de naturaleza visual o sonora y dentro de éstas, las dialogadas y las que no lo eran, sería considerada secundaria o satélite, por no cumplir, al menos, una de las dos condiciones mencionadas.

Por ejemplo, en la secuencia 3 del capítulo de la serie *Compañeros* (A3 & Globo Media) , emitido el 8 de Diciembre de 1999, se detecta enseguida que dos son los temas tratados en la secuencia, a saber, una información que se da a través de uno de los personajes, en la que se nos cuenta que van a tener lugar unas jornadas sobre la Constitución, así como que las relaciones entre Quimi y Valle, protagonistas juveniles, atraviesan un periodo crítico. Ambos son temas de la secuencia a valorar. La primera de ambas informaciones, porque

una de las actividades que se organiza con motivo de la Constitución, se vinculará de manera directa a la trama principal (es subtrama de la trama principal, estando centrada la acción de la trama principal en un secuestro del colegio en el que se ve involucrada una policía nacional que daba una charla sobre las fuerzas del orden y la constitución). La segunda, porque el conato de discusión acrecienta el interés de las relaciones entre Quimi y Valle (¿romperán definitivamente? ¿se reconciliarán?...). Junto a esto, encontramos diversos comentarios de personajes que vienen y van, pero que no guardan relaciones, a no ser de meros nexos, con ninguna de estas dos tramas. Es la información accesoria, la que no forma parte de los núcleos y que por tanto debemos separar, al objeto de aislar bien los núcleos.

8.2. Protocolos de investigación

Se utilizó un protocolo para cada secuencia y un segundo protocolo para cada capítulo, en el que se resumían los cómputos y se añadían elementos globales. De esta forma, quedaba encabezado el estudio de cada capítulo o episodio con el segundo protocolo.

Observemos el ejemplo de protocolo 1 utilizado en el análisis de la secuencia antes comentada:

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Serie _____ Capítulo _____ Sec. _____ Localiz. _____ Exterior Interior Día Noche Amanecer Atardecer No denotado	Duración Segundos
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------

Pitches:

A: _____
 B: _____
 C: _____
 D: _____
 E: _____
 F: _____

NCI	COMIENZA	FINALIZA	TOTAL SEGUNDOS	COEFICIENTE Ñ	FUNCION

Total NUCLEOS A: _____ Media coef Ñ en A _____
 Total NUCLEOS B: _____ Media coef Ñ en B _____
 Total NUCLEOS C: _____ Media coef Ñ en C _____
 Total NUCLEOS D: _____ Media coef Ñ en D _____
 Total NUCLEOS E: _____ Media coef Ñ en E _____
 Total NUCLEOS F: _____ Media coef Ñ en F _____

Fig. 8.1. Protocolo de observación nº 1

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Serie <u>Compañeros</u>					Duración 2,02 Segundos	
Capítulo <u>8/12/99</u>					122-	
Sec. <u>3</u> Localiz. <u>Aula Colegio</u>						
Exterior <input type="checkbox"/> Interior <input checked="" type="checkbox"/> Día <input checked="" type="checkbox"/> Noche <input type="checkbox"/> Amanecer <input type="checkbox"/> Atardecer <input type="checkbox"/> No denotado <input type="checkbox"/>						

Pitches:
A: _____
B: Viva de las profesoras informa a los alumnos sobre el hecho Constit
C: Valle, Quiérvase expresar opiniones divergentes al respecto
D: _____
E: _____
F: _____

NCI	COMIENZA	FINALIZA	TOTAL SEGUNDOS	COEFICIENTE N	FUNCION
B	0,05	0,08	3	0,02	INFORMACION
B	0,27	0,31	7	0,05	TRAMPA
C	1,18	1,21	3	0,02	ENFRENTAMIENTO
B	1,22	1,35	13	0,1	DECRETO
B	1,36	1,48	12	0,07	DECRETO

Total NUCLEOS A: _____ Media coef N en A _____
Total NUCLEOS B: 4 Media coef N en B 0,06
Total NUCLEOS C: 1 Media coef N en C 0,02
Total NUCLEOS D: _____ Media coef N en D _____
Total NUCLEOS E: _____ Media coef N en E _____
Total NUCLEOS F: _____ Media coef N en F _____

Protocolo 1

Fig. 8.2. Protocolo de observación nº 1; ejemplo con datos reales anotados.

El título de la serie y el capítulo se consignaban sistemáticamente para evitar errores en la manipulación de los impresos, que pudieran llevar a considerar equivocadamente una medida como perteneciente a otro capítulo distinto al suyo. La numeración de las secuencias, como hemos indicado, facilita la identificación del material, además de ofrecer datos sobre el orden que ocupa cada secuencia en el interior del texto. Más adelante veremos que este dato puede ser importante. El tipo de espacio representado, tanto su denominación como si era interior o exterior, diurno, nocturno o no denotado, no resultó ser relevante, pero se incluyó por la facilidad de su obtención en el momento de la observación y las dificultades que habría supuesto el necesitar dicho dato a posteriori.

Los *itches* o enunciados definen el segmento de acción y permiten recordar al observador, de forma casi inmediata, el segmento completo. El *itch* debía resumir la parte de cada trama que era entregada en cada secuencia, por eso aparece ordenada según sea la trama A, B, C... En la parte superior derecha se destacaba la duración de la secuencia en los dos sistemas, el sexagesimal coincidente con el instrumento de observación (cronómetro) y el decimal, más cómodo durante el proceso de cuantificación.

En el cuadrante se muestran los datos numéricos. En las casillas encabezadas con las siglas NCI (Núcleos de Condensación Informativa), se etiquetaba cada núcleo como perteneciente a una determinada trama. No era posible vincular un núcleo a más de una trama, ya que el esfuerzo delimitador y la propia definición de núcleo, aconsejaban tratar por separado ambos segmentos como pertenecientes a otras tantas tramas y definirlos como núcleos independientes. Inmediatamente después se consigna el momento en el que comienza y el momento en el que termina, utilizando como cero absoluto el comienzo de la secuencia, pues emplear códigos de tiempo totales habría sido complicar innecesariamente el proceso.

Terminada la observación se completa el resto de los datos. Dichos datos son:

- La medida en segundos de cada núcleo, obtenida restando tiempos de inicio y de final;
- el **coeficiente Ñ**, obtenido al dividir esos segundos entre el total de la secuencia al objeto de referenciar todos los valores a la unidad y la función. Como vimos, la función es una segunda etiqueta nominal que cualifica el dato objetivo medido. En principio, se deja a la libertad del observador su denominación, para luego, en un proceso posterior ir eliminando la redundancia. Por ejemplo, funciones tales como “pelea”, “combate”, “lucha”... quedarían bajo la común denominación de “enfrentamiento”, aunque existan formas de enfrentamiento (por ejemplo el enfrentamiento verbal, el gestual...) que no implican un contacto físico. De todo ello hablaremos con más detalle en próximas páginas;
- finalmente vemos en el último cuerpo del protocolo, los sumatorios. Total de núcleos de cada trama y duración media de ellos.

El segundo protocolo, como hemos dicho, resumía en la totalidad del texto, todos estos valores.

Serie _____						
Capítulo _____						
Nº de secs.: _____						
Exterior	Interior	Día	Noche	Amanecer	Atardecer	No denotado

Pitches:

A: _____
B: _____
C: _____
D: _____
E: _____
F: _____
G: _____
H: _____
I: _____

MEDIA Ñ: _____
DURAC. MEDIA DE LOS SEGMENTOS: _____
RELAC. EXT-INT: _____
MEDIA DE NCI's por SECUENCIA: _____

Fig. 8.3. Protocolo resumen de observación por capítulo/episodio

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Serie <u>Compañeros</u>						
Capítulo <u>8/12/99 "¿Lo hiciste por mí?"</u>						
Nº de secs.: <u>49</u>						
Exterior	Interior	Día	Noche	Amanecer	Atardecer	No denotado
8	41	30	16	—	3	—

Pitches:
A: Alfredo vive los días siguientes a un día
B: Unos atracadores, huyendo de la policía, secuestran al colegio
C: _____
D: los Directores se declaran a Félix
E: _____
F: _____
G: _____
H: _____
I: _____

MEDIA Ñ: 0,32
DURAC. MEDIA DE LOS SEGMENTOS: 91 (1 min, 31 seg)
RELAC. EXT-INT: 8-41 (1-5)
MEDIA DE NCI's por SECUENCIA: 1,04

Protocolo 2

Fig. 8.4. Protocolo resumen de observación por capítulo/episodio; ejemplo con datos reales.

Los datos genéricos del texto, tales como serie o capítulo (o episodio) se completaban con alguna información más como el título del capítulo (cuando lo había), cuya presencia en todos y cada uno de los impresos correspondientes a cada secuencia resultaba innecesaria. Después del primer visionado se sacaban los enunciados de cada trama (*itches*). Su definición no sólo era algo fundamental desde el punto de vista metodológico (¿cómo habríamos sabido qué buscar si no lo delimitamos adecuadamente antes?), sino también muy conveniente para que el observador pudiera notar la presencia de un núcleo y asignarlo a su correspondiente trama.

La **media** , media de todos los coeficientes, nos permitiría comparar cada capítulo o episodio con los demás y en su caso, establecer correlaciones. Lo mismo cabe decir respecto a la media de núcleos por secuencia. La duración media de las secuencias, también podría invitar a esta clase de comparativas y en cuanto a la relación entre exteriores e interiores, no pasaba de ser un dato secundario de cierta utilidad según los casos.

8.2.1. Medida de contraste

El experimentador eligió a 12 sujetos a los que previamente se instruyó sobre el objetivo de la investigación y las reglas de análisis. Con ello se pretendía comprobar que los resultados de la medida eran fiables e independientes del observador. Se les pidió que acudieran provistos de cronómetros o con relojes que permitieran una medida del tiempo fiable y expresada en segundos. Se facilitaron cronómetros a 3 de los sujetos que no acudieron a la prueba con el instrumental adecuado.

A continuación se detalla una relación sobre los componentes del grupo.

GRUPO DE CONTRASTE

25 años, mujer, clase media, origen geog.: Madrid
22 años, varón, clase media, origen geog.: Galicia
22 años, varón, clase media, origen geog.: Canarias
23 años, varón, clase media, origen geog.: Madrid
23 años, mujer, clase media, origen geog.: Madrid
22 años, mujer, clase media, origen geog.: Madrid
23 años, mujer, clase media, origen geog.: Cataluña
22 años, varón, clase media, origen geog.: Madrid
25 años, mujer, clase media, origen geog.: Castilla-La Mancha
22 años, mujer, clase media, origen geog.: Madrid
22 años, varón, clase media, origen geog.: La Rioja
22 años, varón, clase media, origen geog.: Extremadura

TEXTO MOSTRADO: De las 844 secuencias analizadas, se mostró a los 12 sujetos una selección de 60 secuencias (7.1 %), tomando al azar 2 secuencias de cada texto analizado. Se les pidió que delimitaran y midieran en cada secuencia los diferentes núcleos, después de que se les explicara previamente el contenido de la secuencia y su relación con el resto del texto, ya que de otro modo no habrían podido juzgar qué información podían vincular a las tramas y cuál no.

8.3. Posición de los núcleos

Observemos que hasta ahora se ha tenido en cuenta la proporción, el tamaño y la temática de los distintos núcleos, pero no su posición en el texto ni, más concretamente, su ubicación en el interior de la secuencia. La medida objetiva nos proporciona interesantes datos, pero quedaría desaprovechado el esfuerzo investigador si no mostráramos algunos comentarios adicionales sobre ciertas tendencias, cuya certeza estadística no hemos conseguido probar por la indefinición misma del objeto.

Y esto es lo que ocurre cuando nos planteamos que los núcleos podrían ocupar emplazamientos parecidos en obras de un mismo formato y opuestas en su concepción, en obras de formato distinto. Esta elucubración no carece de base si consideramos que la duración global de los capítulos/episodios provoca por pura lógica necesidades rítmicas diferentes. Ahora bien, la demostración empírica presenta insalvables barreras.

¿Cómo conseguir establecer en cada secuencia un único diagrama representacional, válido para todos los observadores, en el que se pudiera apreciar con incuestionable nitidez la naturaleza de los núcleos y su disposición? Mediante –creemos- un entrenamiento mucho más complejo y exhaustivo de los observadores y la repetición de la prueba a partir de una amplia muestra del corpus, utilizada con todos ellos. Ni el grupo de observadores podía estar a nuestra disposición el tiempo necesario, ni teníamos en nuestra mano la posibilidad de realizar el programa de entrenamiento necesario que habría requerido esta prueba. No siendo en realidad éste el objeto principal de nuestro estudio sino, una expectativa colateral surgida a partir de las observaciones, le dedicamos apenas un desarrollo subsidiario que en todo caso invita a abrir futuras líneas de investigación.

8.3.1. El grupo de discusión

Nada de lo que vamos a exponer a continuación debe tomarse como una constatación empírica destinada a verificar ninguna hipótesis. Nos parece, así sí, que tiene valor de sondeo y que gracias al mismo es posible apuntar futuras líneas de trabajo.

Se trataba de extraer apenas datos preliminares para futuras investigaciones. La importancia de los datos radicaba en su valor cualitativo por encima de su mero valor cuantitativo, así que se optó por formar un único grupo de discusión equiparado cuyo perfil era el siguiente:

- Cuatro varones y cuatro mujeres
- Todos estudiantes de 4º de Comunicación Audiovisual, con probados conocimientos sobre la materia
- Todos en edades comprendidas entre los 21 y los 25 años de edad
- Extracción social heterogénea (familias de clases media-baja, media-media y media-alta)
- Origen geográfico diverso (Madrid, 2; Asturias, 1; Cataluña, 1; País Vasco, 1; Andalucía, 1; Latinoamérica, 2)

Siguiendo las recomendaciones de Wimmer y Dominick (Wimmer & Dominick, 1996) para esta clase de prueba, se reúne a los participantes unos días antes de la charla. Se les explica que les van a ser mostradas diversas imágenes y que se espera den su opinión respecto al material visionado, debiendo movilizar algunos de los conceptos estudiados en la asignatura de **Narrativa Audiovisual**. Dado que en el temario las nociones de núcleo, satélite, etc... no tenían una relevancia especial, se les recordó dichos conceptos, se les ampliaron

algunas explicaciones y se procedió a la aclaración de cuantas dudas pudieran tener. No fue utilizado ningún incentivo económico, siendo la participación enteramente voluntaria.

El día de la prueba se les pasa un cuestionario con las siguientes preguntas:

1. Teniendo en cuenta lo que se te ha explicado en la asignatura así como las explicaciones adicionales, define estos conceptos: *dramedy*, *sitcom*, serie diaria.
2. ¿Qué es una secuencia y en qué elementos se podría subdividir?
3. En base a qué criterio establecerías la importancia o predominio de un núcleo respecto al resto de la información de la secuencia.
4. ¿Consideras que la disposición de estos núcleos en el texto guarda relación alguna con respecto al género o formato en el que podamos encuadrar dicho texto?
5. El tamaño del núcleo entendido como su dimensión temporal (duración respecto al total de la secuencia), ¿te parece un dato relevante y vinculable a su importancia?
6. ¿Qué otros elementos diferentes a la palabra te parece que pueden tener un papel decisivo a la hora de destacar la importancia de un núcleo?
7. ¿En qué puntos del texto esperas encontrar núcleos de más relevancia?
8. ¿La aparición del personaje protagonista determina siempre el nivel de relevancia de la información que nos aporta un segmento del texto?
9. ¿Qué entiendes por función?
10. Observa el siguiente segmento. Define con una palabra la razón de ser de lo mostrado.

Cuestionario Previo utilizado con los participantes al grupo de discusión.

Las diez preguntas del cuestionario tenían por objeto:

- Contrastar el nivel de conocimiento de los sujetos
- Valorar el grado de flexibilidad de los sujetos (en qué medida sus opiniones previas podían variar en el transcurso de la prueba)
- Valorar el grado de fiabilidad de los sujetos (estabilidad en las respuestas).

A la pregunta número 1, en la que se les pedía que definieran los conceptos de *dramedy*, *sitcom* y *serie diaria*, los ocho sujetos mostraron un nivel aceptable, dejando claro que entendían dichos conceptos, los manejaban con fluidez y, si bien se observaron pequeñas omisiones en algunas de las definiciones (por ejemplo la periodicidad de emisión), luego se pudo constatar que tales omisiones se debieron más a cierta falta de cuidado en la respuesta.

En lo que se refiere a la pregunta número 2, qué es una secuencia y en qué elementos se puede subdividir, se produjo dispersión en la primera parte de la misma (concepto secuencia), como era de esperar unos se referían a la secuencia mecánica, mientras otros lo hacían a la dramática, pero bastante unanimidad (7 sobre 8) respecto a la certeza de que hay unidades de contenido menores que aportan avance a la trama.

Por lo que respecta al ítem número 3, la variabilidad fue absoluta: 2 no respondieron, el resto lo hizo de manera muy diversa (porque lo que se dice es importante:2; por la música:1; por la realización:1; por una determinada acción:1; porque lo que pasa traerá consecuencias:1).

En la respuesta a la pregunta número 4 no hubo ninguna divergencia, todos están convencidos a priori de que el género o el formato imprimen maneras de hacer muy concretas y que dichas estrategias discursivas influyen de manera clara en el caso que nos ocupa (8 de 8).

A la pregunta número 5 (si el tamaño del núcleo era un dato relevante que cabía vincular a la importancia de ese núcleo en su contexto), seis personas dijeron que sí y dos que no, aclarando una de ellas que un hecho extraordinariamente importante podía suceder en un segmento muy breve del texto. Posteriormente en la discusión, todos aceptaron que esto podía ser así, en efecto, pero que no constituía lo habitual. Hubo consenso al respecto.

Respecto a la pregunta número 6 en la que se les pedía a los sujetos que mencionaran algún elemento que pudiera tener un papel decisivo a la hora de destacar la importancia de un núcleo, 4 dijeron la música, dos los primeros planos, 1 los movimientos de cámara y 1 la gestualidad del actor. En el grupo de discusión se observó una clara escisión del grupo en dos tendencias, por un lado los técnicos que conceden una mayor responsabilidad a la caligrafía visual aportada por la cámara, la realización, el montaje... y por otro, aquellos a los que denominaré dramaturgistas, que dan prioridad al contenido, a la información neta sobre todo lo demás (proporciones 5 a 3 respectivamente).

La pregunta 7, tal vez demasiado ambigua desde su concepción (“¿En qué puntos del texto esperas encontrar núcleos de más relevancia?”), quedó sin contestar en 5 casos. Las otras tres respuestas fueron: “al final”, “antes de los anuncios” y “a la mitad más o menos”. Se esperaba que el sujeto respondiente orientara su respuesta hacia la vinculación de la información más relevante con los nudos de trama o puntos de giro. No fue así.

Respecto a la pregunta número 8, si la aparición del personaje protagonista determinaba siempre el nivel de relevancia de la información que nos aporta un segmento del texto, unánimemente respondieron que sí. Durante la discusión se les hizo ver que a veces el peso fuerte de esa información recae en el antagonista, pero aquí la discusión derivó hacia lo que cada uno entendía como personaje protagónico (para algunos de ellos, el antagonista es una suerte de protagonista en negativo; para otros no).

En la pregunta número 9 se les pedía una definición de función. La mayor parte de ellos se inclinaron por el concepto proppiano, explicado en clase, algo distinto respecto al uso que le estamos dando en nuestra investigación, pero coincidieron mayoritariamente en que en el texto los núcleos tienen una razón de ser clara, sirven para algo, para establecer una dirección en la historia, hacerla avanzar o retroceder, reorientarla, intensificar su espectacularidad, generar expectativas, etc...

Finalmente, para responder a la pregunta número 10 del cuestionario, se les mostraron a los sujetos dos secuencias del corpus, extraídas al azar. La primera, fue la secuencia 29 del capítulo *No eres el ombligo del mundo* de la serie *compañeros* (emitido en fecha 1 de diciembre de 1999), secuencia en la que los alumnos plantan a Alfredo, uno de los profesores que debido a problemas personales está perdiendo su sentido de la justicia. La segunda, fue la secuencia número 15 del capítulo *No es fácil ser Raquel* (emitido el 17 de Enero de 2000) de la serie *Raquel busca su sitio*, en la que Raquel acepta visitar a la madre de un niño.

Tras el visionado de la primera secuencia, los sujetos identifican claramente dos núcleos, los mismos que han quedado registrado en los datos de observación. Tras el visionado de la segunda secuencia, identificaron un único núcleo, el mismo que quedó registrado en los datos de observación. A la hora de etiquetar estos núcleos por su función, no resultaba posible (ni operativo), que los sujetos conocieran a la perfección las definiciones de las funciones descritas en el capítulo 7 por lo que se orientó la respuesta dejando elegir entre cuatro opciones. Excepto en un par de casos, la opción elegida por los sujetos vino a coincidir con la del observador.

Realizadas las pruebas previas, se procedió a iniciar la sesión de trabajo. Se decidió (y así se le hizo saber a los participantes), que la

prueba duraría aproximadamente 3 horas. Finalmente la duración fue algo superior, 3 horas, 32 minutos.

Utilizamos como esquema previo el siguiente gui3n:

1. Introducci3n: el investigador recuerda a los participantes el objeto de la reuni3n
2. Algunos comentarios sobre los cuestionarios previos cuyas notas m3s relevantes ya han quedado transcritas
3. Visionado del cap3tulo 540 de la serie *Al salir de clase*, escogido al azar entre todos los cap3tulos/episodios del corpus cuya duraci3n no exced3a de los 30 minutos
4. Nuevo visionado de 6 secuencias del cap3tulo, para identificar los n3cleos. Tras el visionado de cada secuencia se mostraron a los sujetos varios diagramas como los que se describen m3s adelante, al objeto de que los sujetos relacionaran la disposici3n de los n3cleos con algunos de los esquemas propuestos. Tras visionar esa secuencia, los integrantes del grupo deb3an discutir por espacio m3ximo de 5 minutos, a qu3 modelo de organizaci3n respond3a la secuencia mostrada. Se vio que en la mayor3a de los casos, las opiniones eran coincidentes.
5. Conclusiones finales

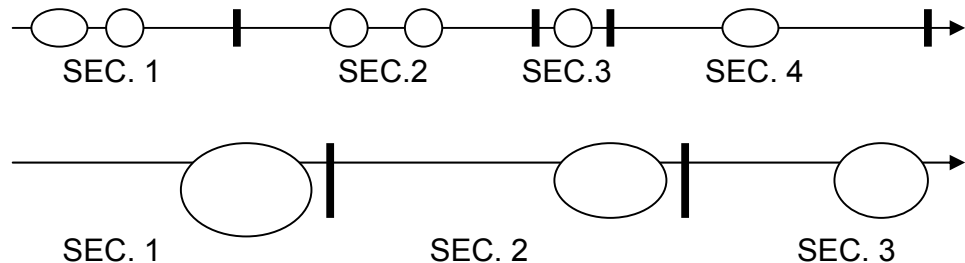
8.3.2. Algunas conclusiones sobre el grupo

Tras la valoración inicial se constató que el nivel de conocimiento de los sujetos que integraban el grupo de discusión era adecuado al objeto de la prueba. Respecto a su flexibilidad, quedó de manifiesto que uno de los sujetos era extremadamente cambiante en sus opiniones, resultando que al final de la prueba, muchas de sus opiniones habían sido sustancialmente modificadas (sospechamos que hasta que dicho sujeto se encontrara con alguien en la esquina siguiente a la del lugar de la reunión). Por el contrario, la mayor parte de los sujetos mantenían niveles similares de estabilidad en sus respuestas.

8.3.3. Algunas conclusiones parciales

Comparando sin excesivo rigor las estructuras, no sólo por el tamaño y variedad de sus elementos constitutivos o nucleares, sino valorando también su distribución, en seguida se observan ciertas tendencias que al menos de pasada, merecen un comentario aparte, por cuanto no parecen ser el fruto de una mera intuición del investigador sino, como quedó patente en el grupo de discusión, algo más que un simple indicio.

Según que el texto se encuadre en uno de los tres formatos más habituales en la teleficción de estos años (*sitcom*, *drammedy* o serie diaria), da la impresión de que la ubicación de los núcleos responde a una intencionalidad diferente. Para explicarlo mejor, vamos a utilizar un modelo basado en el diagrama adjunto. Imaginemos una línea de tiempo y segmentemos sobre ella los cortes o transiciones que delimitan la secuencia televisiva o bloque (líneas gruesas y verticales). Añadamos los núcleos de cada secuencia (formas ovalares) y ahora comparemos el resultado entre dos series de características distintas.



El primer esquema nos muestra una secuencia 1 con dos núcleos, mayor el primero que el segundo, una secuencia 2, con otros dos núcleos de parecido tamaño y en este caso duración muy similar, una secuencia 3 con un único núcleo que abarca casi toda la secuencia, por lo demás una secuencia breve y finalmente una secuencia 4, de cierta duración, pero cuyo valor informativo es escaso, a juzgar por el poco tiempo empleado en el desarrollo del núcleo, en comparación al tiempo total empleado en el desarrollo de la secuencia. Pero veamos que su ubicación, dentro de cada secuencia, es muy semejante en todos los casos: los núcleos están centrados.

En el segundo esquema, por el contrario, observamos que la duración de las secuencias es muy semejante, creando si se quiere una arquitectura monótona. Y que además los núcleos se sitúan al final de la secuencia, son lo que se denomina en el argot profesional el “cierre”. Por supuesto hay muchas otras maneras de construir el discurso dramático audiovisual para las series de ficción, pero estas dos, junto a una tercera de la que hablaremos a continuación, son el modelo característico en la mayor parte de las series de ficción semanal, tipo *dramedy* (esquema primero) y de las series de ficción diaria (esquema segundo)

El tercer caso viene representado por la *sitcom*. Recordemos que este formato televisivo que es coincidente en cuanto a contenidos con

lo que muchos autores denominan género comedia⁸⁸, establece en su discurso una sucesión de situaciones a las que los personajes deben reaccionar. Los núcleos no guardan una relación transitiva tan evidente como la que podemos encontrar en los otros dos formatos dominantes (dramedia y serie diaria), es decir, lo que se cuenta en ese núcleo no siempre es el antecedente fundamental de lo que viene detrás. En ocasiones, las secuencias tienen una narratividad escasa si por tal se entiende la capacidad del texto para abrir líneas dramáticas nuevas, hacer avanzar las ya en curso o modificar su sentido o dirección.

La plenitud se logra en el gag, que a veces es altamente narrativo, entendiendo por narrativo susceptible al cambio (Peña Timón, 2001, 130) porque lleva la acción a un punto inesperado, pero otras se quedan en mera ornamentación (humorística). Y hay que decir que muchas veces ese humor no está tanto en el texto como en el subtexto, en el contenido cuanto en la *performance*, en la invención/disposición, sino en la elocución. Así, no es de extrañar que la estructura de la secuencia de la *sitcom* clásica, a menudo sea profundamente *autoconclusiva*, que tienda a la estructura cerrada, abriendo escasas o nulas expectativas, ganándose el favor del público merced al *crescendo* conseguido por la ubicación de los motivos más hilarantes hacia la parte final del sintagma. Si atendemos a la calidad informativa de los núcleos como tales, posiblemente no encontraríamos más de uno o dos por secuencia, a veces ninguno (las secuencias se quedan más bien en el terreno de lo descriptivo antes que en el de lo narrativo). Si lo que buscamos es puntos que concentren la atención del espectador merced al humor (y no nos atrevemos a definirlos como núcleos por su escaso valor narrativo, ya que entraríamos en conflicto con nuestra propia definición, la que sustenta todo nuestro estudio), entonces tal vez su disposición sería semejante a la del dramedia

⁸⁸ Mckee por ejemplo, habla de la *sitcom* como de una variante, dentro de la comedia, equiparable a otros subgéneros como la parodia, la sátira, las *screw-balls*, la farsa o el humor negro... Nosotros preferimos considerar la *sitcom* como un formato televisivo que sólo admite un género, la comedia, pero dentro de éste, la mayor parte de los subgéneros. Por tanto nos referimos al formato como una estructura específica y al género, en cuanto que contenido concreto.

(combinación de núcleos de distintas tramas en un mismo sintagma) e incluso a la de la serie diaria (concentración de los núcleos más intensos hacia el final de la secuencia).

En lo que respecta a la serie diaria, nuestras informaciones parecen quedar confirmadas con las de los sujetos participantes en el grupo de discusión. Sin embargo sería necesaria la repetición de esta prueba con otros formatos como la ya mencionada *sitcom* o el *dramedia*, para empezar a considerar seriamente la estructura invariable en la configuración de los núcleos para cada formato o género.

Resumen

Una vez determinadas las características de los núcleos, se adoptaron unas reglas fijas de observación que serían utilizadas por el resto de los observadores en las pruebas de contraste. Se trabajó con 12 sujetos al objeto de comprobar que la delimitación de los núcleos coincidía en la mayor parte de los casos. Los resultados fueron satisfactorios.

Se creó un grupo de discusión para intentar aclarar algunos aspectos sobre la posición de los núcleos y su papel en el texto. Dado que nuestro estudio se centra sobre todo en el ritmo dramático, esta parte de la investigación se limitaba a ser un simple sondeo respecto a ciertos indicios observados durante el proceso de medida.

En líneas generales se observó que la estructura interna de las secuencias variaba según se tratara de una sitcom, un drammedy o una serie diaria,

pero estos resultados no pueden extrapolarse a la totalidad de los géneros, ni siquiera a ninguno de ellos en lo que respecta a las líneas de producción que se siguen en las distintas partes del mundo, pero sí que apuntan indicios bastante más claros en lo que se refiere a la producción ficcional desarrollada en nuestro país en estos años. A la aportación de los sujetos integrantes del grupo, hay que añadir la profunda homogeneidad formal de casi todo lo que se produce hoy día.

Hasta cierto punto, parece cumplirse que, en la ficción televisiva al menos, el formato (dimensión, periodicidad...) apunta a una mayor estabilidad que el género (temática del contenido) por cuanto son bastante claros los límites al menos en lo que se refiere a los formatos más habituales en la ficción televisiva analizada (*sitcom, drammedy, serie diaria...*).

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

IX

Presencia de las tramas: el ritmo en los argumentos

En el capítulo 5, al hablar de la naturaleza rítmica de los argumentos, intentábamos mostrar las opiniones de algunos autores que consideran el argumento mismo como susceptible de una clasificación temática bastante cerrada. En este clase de tipologías se pretende demostrar que el audiovisual tiende a recurrir una y otra vez a los mismos asuntos, bien por su probada eficacia en el terreno pragmático, bien por la dificultad que entraña dar con entornos narrativos realmente novedosos. En uno y otro caso, para salvar riesgos innecesarios o como predisposición natural de los narradores.

Siguiendo dicha tendencia, cabría hablar de “tramas tipo”, cuando nos encontramos con ejemplos estables que explican un suficiente número de casos y cuando observamos que dichos casos particulares son nuevas versiones de un mismo modelo. El desarrollo de la mayor parte de las tramas se basaría en tales disposiciones estables (giros parecidos, proporcionalidad de los actos muy similar, etc...).

Considerando que algunos de estos argumentos presentan una cierta frecuencia de aparición, cabe hablar de un **ritmo** en el nivel de los argumentos, en cierta medida similar al ritmo que habíamos observado en la presencia de los núcleos. Si el repertorio de situaciones es finito (limitado), el efecto de novedad se logra por una **combinación rítmica** basada en la distancia, en la frecuencia, etc... de cada una de las fases que se repite.

Veremos en este capítulo cuáles de estos argumentos se muestran más afines a ciertos formatos (sobre todo, en lo que respecta a los tres grandes formatos explorados en esta investigación: sitcom, dramedia y serie diaria). Hasta ahora hemos venido adoptando un método analítico, de sucesiva descomposición por partes. Comenzamos desde este momento, un proceso de síntesis, de reconstrucción, que nos permitirá alejarnos y ver con mayor claridad la relación entre las diferentes partes de los textos analizados. Se trata de, una vez medidas las características de aparición de los microsegmentos, buscar explicaciones sobre cómo éstos articulan tramas cuya presencia y repetición nos interesa igualmente conocer.

9.1. Dificultades rítmicas de la trama

Las primera dudas sobre un estudio de esta naturaleza, pueden surgir al considerar el ámbito perceptivo de los espectadores como una variable excesivamente difícil de controlar o de someter a observación. Cuando vemos un capítulo o episodio de una serie de ficción, ¿identificamos todos las mismas tramas? Desde el punto de vista de la Teoría del Guión, la Dramaturgia y la Narrativa Audiovisual, bastaría con evocar aquella norma o precepto que nos anima a escribir trabajando la estructura de modo compacto, para considerar que así es o así debería ser.

La mayor parte de las técnicas de escritura en vigor animan a construir bien la trama, disponiendo sus elementos según una

estrategia que garantice el mantenimiento del interés acerca de aquello que estamos contando. ¿Y esto qué significa? En casi todos los casos, las recomendaciones van encaminadas a hacer visible dicha trama⁸⁹.

La esencia de una historia es como la energía del átomo, nos dice Robert McKee (135), algo intangible que subyace detrás de cada secuencia escrita, que está presente en cada momento del guión, en cada paso que hace avanzar la historia.

El éxito o el fracaso estriba muchas veces en que la fórmula de elocución elegida no entorpezca el proceso comunicativo, de forma que el espectador perciba con nitidez esa estructura. Que las tramas sean, en una palabra, perceptibles. A la estructura cuyo reflejo llamamos trama, se le suele atribuir un papel muy importante (decisivo en bastantes casos), en el efecto de enganche del espectador. A menudo, la trama es causa de que la mirada de la audiencia siga demandando emociones o de que cunda en los usuarios el desánimo y en última instancia el desinterés que les llevará a cambiar una señal por otra.

Sólo en el modelo de la anti-estructura (anti-trama), ya explicado anteriormente (ver cap. 4), se pretende desarrollar un relato audiovisual eludiendo que el interés proceda de las secuencias lógicas sobre las que el espectador se hace continuas preguntas del tipo ¿sucederá o no sucederá?, pero se trata de algo marginal desde un punto de vista histórico y marginal también desde la comercialidad del presente que tantas normas impone en el fenómeno creativo, pues productos de esta clase apenas existen en el mercado de la ficción audiovisual y menos aún en el de la ficción televisiva.

Tal vez las mercanarrativas y dentro de éstas, más concretamente los *spots*, puedan permitirse, por su brevedad, eludir una estructura clara (aún cuando a menudo la tienen), pero

⁸⁹ La vieja pregunta de los productores de Hollywood *¿de qué va tu historia?* resume este espíritu de concreción en una auténtica e imperiosa necesidad de conocer el máximo posible de un proyecto con el número de elementos constitutivos más elemental.

precisamente eso les aleja del ámbito de lo narrativo, para acercarlas a lo descriptivo, aunque partiendo de esta consideración:

“[...] no existen, debido a su naturaleza, narraciones *puras* de carácter discursivo narrativo o de carácter discursivo descriptivo, sino predominio de una clase de valor constitutivo sobre la otra.” (Peña Timón, V; 2001, 145)

En el caso de los “spots” es fácil la distinción entre los anunciantes que emplean la historia como vehículo de seducción (V. gr.: los relatos proferidos en los anuncios de detergente) y los que optan por una descripción plagada de recursos retóricos como la amplificación, la metáfora (muy común en automóviles), la hipérbole (el niño que no toma cereales y cae al suelo por el peso de su cartera), etc...

Cuando hablamos de ficción, el esfuerzo por captar a una audiencia se resume a veces en tres sencillos pasos: atracción, anticipación y satisfacción (Hicks, 1999; p. 9 y s.s.) o lo que es lo mismo: primer acto, segundo acto, tercer acto (Field, 1995; 31). Si la estructura no se percibe, no existe. Si no existe, afirmarían la mayor parte de los teóricos del guión, el discurso no puede funcionar.

Quiere esto decir que la historia puede ser mejor o peor, puede estar adornada con personajes más o menos interesantes, escenarios más o menos atractivos, pero si no hay un orden pre-establecido y que se pueda percibir con claridad, el espectador se desmotiva, pierde el interés por lo que le estamos contando. La estructura minimalista es otra clase de estructura, pero estructura en definitiva. Y en cuanto a la antiestructura, aparte de algo marginal, no deja de ser sino una reacción al hecho de que siempre, en toda historia, particularmente en las narrativas escénicas y especialmente en las audiovisuales, los espectadores buscan el hilo integrador que les permita orientarse en el laberinto. Esto es, la estructura, la trama.

Si los productores a menudo piden “el pitch” de la historia antes de leer el guión es porque en parte, basta con muy pocas palabras para marcar el principio y final de una historia (Wolf & Cox, 1988; p. 7 y s.s.), antes de plantearnos cuál ha de ser el recorrido que deba enlazar ambos límites o el discurso formal que deba conformar dicho itinerario.

“¿Qué es lo primero que llama la atención de un director? La historia. ¿Qué es lo que atrae a los mejores actores? Lo mismo. ¿Cuáles son las primeras preguntas que hacen todos los que están relacionados con hacer una película? <<¿Cuál es la historia? ¿De qué trata?>>.” (Ford Coppola, F; 2002, 7)

Y si la Teoría del Guión nos aconseja construir una historia clara, la Pragmática, que como sabemos estudia el lenguaje en su relación con los usuarios y el contexto de la comunicación, no es menos explícita. La mayor parte de las investigaciones de mercado comienzan detectando problemas de superficie como errores en la elección del reparto, para terminar casi siempre en el mismo lugar: “ausencia de historia”. Ni que decir tiene que ese diagnóstico, el cual ya hemos traducido en otra ocasión como ausencia de sucesos interesantes, en realidad merece ahora alguna precisión. No son propiamente sucesos lo que el espectador-observador echa en falta, sino más bien la relación (estrictamente causal o no) entre los mismos, que confiere al todo el valor relativo de sus partes. Sugerimos que el espectador demanda de la historia sensación de recorrido, sensación de que le han contado algo, de que los personajes han evolucionado en alguna dirección concreta (incluiríamos en ello lo que Aristóteles denominaba el “cambio de fortuna”).

Al margen de otras consideraciones, conviene precisar que en los textos el resultado final a veces va mucho más allá que la mera suma de los resultados parciales de las partes. Se da un cierto efecto de sinergia que admite un difícil control en lo que respecta al observador. Dado que nosotros y desde el principio, hemos procedido

con escrúpulo en la medida de los segmentos y por el contrario, con cierta flexibilidad en su catalogación, se hacía preciso algún tipo de prueba de contraste en la que otros ojos, distintos a los del investigador, aportaran el veredicto de su mirada crítica.

Cualquier información “extra” del investigador con respecto a los jueces, puede variar considerablemente los resultados. Recordemos, por ejemplo, los estudios de Thakerar J y Giles Howard (1981), citados por García García (1997, 58) sobre la influencia en la estimación de los jueces de una información extra referida a los hablantes cuando el contenido del discurso era inconexo.

La ficción audiovisual se cimbra sobre unas pautas estables y claras en el ámbito decisorio de quienes las diseñan, pero bastante menos nítidas en el contexto de quienes las reciben. Pero esto no significa en modo alguno que se dé en esa recepción un caos absoluto en el que no sea posible la observación rigurosa.

Albert Laffay definía el relato por oposición al mundo. Mientras el mundo (para nosotros) no tiene comienzo ni fin, el relato sí lo tiene y su orden es lógico (en Gaudreault & Jost, 1995, p. 22). Tantos siglos de transmisión de historias, primero a través de la tradición oral, más tarde, del documento escrito y finalmente, del texto audiovisual⁹⁰, nos lleva necesariamente a suponer en los receptores, pautas de receptividad muy semejantes. El análisis de estas pautas, la relación entre las estrategias discursivas y las estrategias de búsqueda y localización de elementos por el espectador, sería campo tan amplio y desconocido aún que, por sí mismo podría constituir el objeto de estudio de otra tesis doctoral, en la que estarían implicadas áreas del saber ciertamente alejadas de nuestro campo, como la psicología, la fisiología, etc... rebasando con mucho los límites que hemos establecido en ésta que nos ocupa.

⁹⁰ Mucho más recientemente, del texto audiovisual interactivo.

9.2. Datos: obtención y proceso de cuantificación

Como decimos, aunque los teóricos del guión recomienden que la trama se perciba como nítida, no podríamos seguir adelante si no estuviéramos completamente seguros de que los textos del corpus cumplieran este requisito, pues ante la posibilidad de que los textos analizados no cumplieran dicho estándar, los resultados habrían tenido una validez dudosa. Tal vez no habría afectado la parte de nuestra investigación referida a los segmentos NCI, pero sí a la parte final en la que intentamos establecer consideraciones aplicables al texto en su conjunto.

Nuestra impresión general era que sí la cumplían. La lógica acompañaba esta percepción, entre otras razones porque a poco que uno conozca los engranajes que dominan la industria, sabe que un guión no pasa los primeros filtros si las tramas no están claras y delimitadas⁹¹. Aún así, necesitábamos una prueba que corroborase esa impresión de partida.

Establecimos dos grupos equiparados de 11 sujetos cada uno. A cada grupo se le mostraría un capítulo/episodio de los analizados en el corpus, elegido al azar y se le pediría posteriormente a sus miembros una identificación de las tramas.

⁹¹ Lo que no quiere decir que no superen ese filtro y con facilidad extrema, tramas zafias y de mal gusto, el criterio no es la “calidad” en términos cualitativos, sino en términos de estructura y a nuestro parecer, de ritmo.

GRUPO A

Sujetos de ambos sexos, con edades entre 22 y 25 años, formación universitaria y extracción geográfica variada.

TEXTO MOSTRADO: Hospital Central; *Los mejores cuidados* Emisión: 7 de Mayo de 2000 // *Drammedy* // Género médico

RESULTADO: El grupo de los 11 jueces identificó 5 tramas.

1. *Motorista que toma unas pastillas para no correr en una prueba a la cual le anima a participar su propio padre, corredor fracasado y ávido de éxitos deportivos del muchacho;*

2. *una paciente adivina antes que los médicos su diagnóstico y algunos otros hechos y acaba por predecir su destino;*

3. *Una de las chicas del staff a la que todos llaman "la rara", empieza a salir con Mario, uno de los personajes habituales de la serie;*

4. *Santiago mueve todas sus influencias para impedir el traslado de Elisa, Enfermera Jefe y exmujer de Santiago;*

5. *El hijo de Vilches sufre una crisis durante la primera comunión debido a que es cíliaco y no puede ingerir la comunión.*

OBSERVACIONES: Se constató que los motivos que los 11 sujetos identificaron como trama, coincidían con los que en su día identificara el investigador.

GRUPO B

Sujetos de ambos sexos, con edades entre 22 y 25 años, formación universitaria y extracción geográfica variada.

TEXTO MOSTRADO: *Ala Dina; Cristóbal Colón es mallorquín* Emisión: 18 de Enero de 2000 // *Sítcom* // Género fantástico

RESULTADO: El grupo de los 11 jueces identificó 3 tramas.

1. *El personaje de la hija encomienda a Dina la custodia de unos bombones que desea regalar a su abuela, pero estos pasan por sucesivas manos;*
2. *El personaje denominado Paloma consigue progresar profesionalmente y comparte con Tomás sus progresos;*
3. *El niño ha suspendido la asignatura de Historia y Dina, valiéndose de sus poderes, consigue que Cristóbal Colón venga del más allá a dar una clase particular al chico.*

OBSERVACIONES: Se constató que los motivos que los 11 sujetos identificaron como trama, coincidían con los que en su día identificara el investigador.

Transcurridos tres meses desde el visionado, el investigador volvió a visionar los capítulos sin haber contrastado durante todo ese tiempo, ninguna de las notas de campo archivadas sobre los mismos, los protocolos de observación, ni ningún otro material relacionado directa o indirectamente con los textos sujetos a esta contrastación. Igualmente comprobó que las tramas identificadas en ese segundo visionado personal eran las mismas que identificaran los grupos de 11 jueces y las que él mismo identificara en el primer visionado.⁹²

Los resultados fueron lo suficientemente claros como para que pudiéramos dar por buena la identificación de tramas de los otros 28 textos, sin más pruebas de contraste. Hay que decir que aunque la elección de los textos sometidos a contraste se efectuó al azar, se adoptó el acuerdo de excluir los textos ya contrastados en el grupo de discusión, así como el de repetir la selección aleatoria en el caso de que ambos textos hubieran pertenecido a un mismo formato o a una misma serie. Se trataba de rentabilizar al máximo la prueba de contrastación. Tratando formatos distintos, en caso de no haber sido clara la detección de las tramas, el paso siguiente habría ido dirigido hacia otros textos del mismo formato, por si esta variable pudiera ser causa del defecto.

Hay que decir que no fue necesario nada de esto porque bastó con la primera selección al azar para conseguir los dos textos citados, que por su temática y formato se juzgaron lo suficientemente distintos para dar por válido el análisis.

⁹² Por supuesto, cada cuál la definía con sus propias palabras.

9.3. Ritmo basado en la frecuencia de Trama

Los datos cuantitativos referidos a la cantidad de tramas quedaban contrastados con la anterior prueba, pero la información conseguida con esta contrastación, si bien aportaba márgenes de certeza aceptables que afectaban a la totalidad del trabajo, dejaba escaso lugar para reflexiones cualitativas. Había estas tramas, pero, ¿qué tramas eran estas? ¿Cómo clasificarlas? ¿Se daba una repetición a nivel temático, comparable a la que habíamos encontrado en nuestras denominadas “funciones”?

9.3.1. Obtención de datos

Nos pareció interesante desde el primer momento utilizar la tabla de tramas tipo que diseñamos en el capítulo cinco, a partir de los estudios de Polti, Balló, Pérez, Tobías y otros autores. Por supuesto, dábamos por hecho que tal vez no estarían ahí todas las tramas que pudiésemos encontrar en el corpus, del mismo modo que muchas de las tramas mencionadas en el cuadro, tampoco tendrían por qué aparecer en el corpus. Los resultados, fueron sin embargo sorprendentes.

Recordemos cuáles habían sido las tramas clasificadas en el capítulo 5:

TIPO	TRAMA	PERSONAJES ESENCIALES	COMPLEMENTO I
<u>GRUPO A:</u> Conectivas	De búsqueda De persecución De huida De rescate De amor	Buscadores, compañeros, ayudantes... Perseguidor, perseguido... Evidado. Captor, capturado, rescatador. Amantes	(directo, indirecto, circunstancial, suplementario...) [objeto / sujeto buscado] [elemento oculto] [artefacto de evasión] [lugar del cautiverio] [motivo atracción/obstáculo]
<u>GRUPO B:</u> Constructivas	De aventura De transformación/maduración De fundación De creación de la vida	Inductor (padre), aventurero carente / adolescente líder / sociedad Creador, creado.	[habilidad extraordinaria] [catalizador del cambio] [proyecto] [habilidad extraordinaria]
<u>GRUPO C:</u> Destructivas	De venganza De rivalidad Exceso Ascenso/caída Malignas	Agraviado, agraviador, frenadores... Rivales ambicioso, revulsivo ambicioso, revulsivo Intruso destructor (maligno)	[agravio/s] [objeto de la disputa] [enemigo interior] [enemigo interior] [enemigo interior]
<u>GRUPO D:</u> Dialécticas	Viejo Vs. Nuevo Mártir Vs. Tirano Esquizoides	Patriarca (o su memoria) Mártir (defensor/defendido), tirano. Dualizados (ej: suplantador, suplantado)	[espacio/tiempo] [situación injusta] [artefacto de desdoblamiento]

cuadro de tramas

<u>GRUPO E:</u>	
Disyuntivas	
Enigmáticas	Descifrador
Tentativas	Tentadores, transgresor
De pacto	Tentador, transgresor
Laberínticas	Enclaustrado
	[enigma]
	[catalizador homeostático]
	[contrapartida]
	[laberinto]
<u>GRUPO F:</u>	
Catárticas	
Sacrificio	Sacrificado, acreedor
Desamparo	Rival superior, rival inferior
Reinserción	Desvalido
Mesiánicas	Extraño (benefactor)
	[causa moral]
	[objeto de disputa]
	[pasado, sociedad]
	[grupo, causa moral, situación injusta]

Los criterios para decidir si la trama de un capítulo o episodio podía identificarse con las incluidas en una determinada categoría fueron los siguientes:

1. *Presencia de los personajes esenciales.*- Recordemos y puede verse en el cuadro anterior, que cada trama solía incluir determinados personajes cuya razón de ser en el texto se justificaba por la relación entre su objetivo programático y el objetivo global de la trama.
2. *Presencia del/los complemento/s.*- Denominábamos complementos a los elementos que solían aparecer en los momentos críticos del texto, generalmente receptores de acción y cuya presencia transversal (explícita o elíptica) era de vital importancia; no dijimos entonces, pero aprovechamos ahora para señalarlo, que algunos de estos elementos eran de naturaleza material y concreta (lugar del cautiverio, artefacto de evasión, catalizador del cambio...), otros podían ser inmateriales o abstractos (un agravio, un enigma...) y otros, finalmente, de naturaleza mixta (laberinto, situación injusta...)
3. *Semejanza del arco.*- El arco, entendido como recorrido del personaje en la trama, debía progresar de modo parecido (entre la trama-tipo y la trama analizada) y ese progresar de modo parecido implicaba que los puntos de partida y llegada, más algún punto intermedio de la estructura, debían presentar equivalencias con los descritos. Respecto a los puntos de giro y su ubicación, no lo consideramos requisito imprescindible, ya que desde el principio hemos tenido serias dudas respecto a la validez del modelo aristotélico y la extrapolación que autores como Field hacen, en lo referido a la trama televisiva en el producto seriado⁹³. Por otra parte y, aún en el supuesto

⁹³ La validez del modelo aristotélico en sí, nos parece indiscutible en el cine clásico. Incluso, en su formulación original, lleno de plenitud para la mayor parte de la ficción audiovisual por su efecto mimético mayor al de otras narrativas escénicas y a las noscénicas (articulación en tres

de que las tramas tipo representen un número importante de casos en el ficcional audiovisual de hoy, nos parece que su descripción excesiva reduce considerablemente el total de dichos casos. En otras palabras, cuanto más ortodoxia le exigimos a la trama y su discurso, menor es el número de casos que encontramos. Consideramos un punto aceptable, aquel en el que se dan estos requisitos aquí descritos.

Con estos criterios, la búsqueda de las tramas tipo en los textos del corpus se simplificaba extraordinariamente, sin embargo, no era posible utilizar observadores, dado que el nivel de adiestramiento que habríamos requerido para ellos, imposibilitaba de partida cualquier movimiento emprendido en esa dirección.

Por tanto, el grado de fiabilidad no se ha tenido en cuenta en esta parte del estudio, por cuanto resulta imposible calcularlo. Sabíamos, eso sí, que resultados difusos nos conducirían a la anulación plena de una buena parte de las consideraciones que llevábamos acumuladas, debiendo en tal caso dar un giro copernicano a nuestra búsqueda. Por el contrario, una tendencia clara, aunque no aportara evidencias definitivas, nos animaba a seguir nuestras indagaciones en la misma línea. Podríamos aceptar, por ejemplo, que determinado tipo de tramas presentara una mayor probabilidad de aparición en unos géneros o en unos formatos que en otros. Así sucedió.

tiempos, partes cuantitativas...), pero los matices introducidos por Field y su escuela en cuanto a dimensiones, no son muy realistas en lo que se refiere al ficcional seriado

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

CUADRO DE FRECUENCIAS DE TRAMA

	A	P	P	PD	C	C	M	M	M	R	PR	PR	H	H	CN	CN	TV	AD	AD	24	CL	
Búsqueda						1				2											1	
Persecuci.			1																			
Huida				1																		
Rescate																						
Amor		1	1		1	2	2	1		3	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	2
Aventura																						
Transforma.			1					1					1									
Fundación																						
Creac. Vida																						
Venganza					1																	
Rivalidad												1										1
Exceso			1					1														1
Ascenso											1											1
Malignas						1																1
Vejo/Nuevo																						1
Mártir/tiran.																						1
Esquizoides			1				1															1
Enigmáticas			1	1	1																	1
Tentativas							1															1
Pacto																						1
Laberintica.														2								1
Sacrificio				1																		1
Desamparo					1																	1
Reinserción	1		1								1											1
Mesámicas																						1

Códigos - A (Antivicio) ; P (Policías) ; PD (Pera Delicado) ; C (El Comisario) ; M (Médico de familia) ; R (Raquel busca su sitio) ; PR (Periodistas) ; H (Hospital Central) ; CN (Compañeros) ; TV (7 Vidas) ; AD (A la Dina) ; 24 (24 horas) ; CL (La casa de los llos)

Cuadro 9.1. Frecuencias de trama en las series semanales

CUADRO DE FRECUENCIAS DE TRAMA

	AS	AS	AS	AS	AS	AS	CN	CN	CN	CN	CN	CN
Búsqueda												
Persecuci.												
Huida												
Rescate												
Amor	1	2	3	1	1	3	2	3	2	3		
Aventura												
T ransforma.						1	1	1	1	1		
Fundación												
Creac. Vida												
Venganza	1	1										
Rivalidad			1	1	1	1	1	1	1	1		
Exceso	1											
Ascenso	2	1	2	1	1	2						
Malignas	1		1	1	1	1						
Viejo/Nuevo												
Mártir/tiran.			1	1	1							
Esquizoides			1	1	1							
Enigmáticas		1				1	1					
Tentativas												
Pacto												
Laberintica.												
Sacrificio	1	1			1	1						
Desamparo												
Reinserción												
Mesíasnicas												

Códigos - AS (Al salir de clase) ; CN (Calle Nueva)

Cuadro 9.2. Frecuencias de trama en las series diarias

9.3.2. Distintas tramas, distintos ritmos.

En los dos cuadros se sitúa en el eje vertical la denominación de cada una de las tramas tipo y en el horizontal una clave para identificar cada serie analizada. Las claves se repiten porque como ya vimos, el corpus está integrado normalmente por más de un texto-muestra de cada serie. El orden en el que aparecen los capítulos/episodios dentro del cuadro para cada serie, es el orden de visionado, con lo que si fuera necesario (que no lo fue) podríamos añadir en otro esquema más complejo a qué episodio concreto de esa serie había que vincular los datos. Como en términos cuantitativos dicha información, a priori, no era de interés, no tuvimos muy en cuenta la singularización de las unidades de emisión, dando prioridad a la serie a la que pertenecían y en una posterior revisión de datos, al formato en el que se encuadraban.

Como aclaración a los cuadros adjuntos, añadamos que a veces, cuando en un mismo capítulo se produjo una repetición en el tipo de trama, fue necesario marcar con números (1, 2, 3...) las veces que una trama-tipo resultaba detectada en un mismo texto.

En el primer cuadro se situaron de izquierda a derecha y por este orden, las series *Antivicio*, *Petra Delicado*, *Policías* y *El comisario*, todos productos de género policíaco. A continuación, *Médico de Familia*, *Raquel busca su sitio*, *Periodistas*, *Hospital Central* y *Compañeros*, todos ellos dramedias de ámbito familiar/profesional. En tercer lugar *Siete Vidas*, *Ala Dina*, *24 horas* y *La casa de los líos*, es decir, producto sitcom.

Sin embargo, el orden correlativo dentro de cada serie siempre fue respetado (se visionaron los capítulos en su orden natural de emisión). Es en las series diarias donde, gracias a esto, hemos podido descubrir posibles ritmos relativos a la trama, cuya presencia observable en los distintos capítulos, parecía responder a un orden preestablecido. Es plausible suponer que algo parecido podría estar

ocurriendo en las series semanales aunque por la propia naturaleza del corpus, en las series semanales sólo pudimos analizar el ritmo dramático dentro de cada capítulo o episodio, estrictamente a través de la medida de los núcleos que componían cada trama (orden, duración y frecuencia de los mismos).

En el cuadro 2, relativo a las series diarias, podemos observar por ejemplo, que en la serie *Calle Nueva* se han utilizado hasta 3 **tramas de amor**, articuladas siguiendo un patrón rítmico bastante uniforme. Hemos constatado que se trató de las mismas tramas para los cinco capítulos analizados, pero nótese que en los capítulos 1º, 3º y 5º (correspondientes en emisión a lunes, miércoles y viernes), se hizo uso de las tres tramas, en tanto en los capítulos 2º y 4º, la presencia del elemento amoroso se redujo a 2 de las tres tramas. La serie en cuestión es un formato de serie diaria, pero perteneciente al género romántico, lo que tal vez explica esa presencia tan planificada de su componente esencial.

En cambio, en la serie *Al salir de clase*, observamos que si bien hay también tres tramas de amor, la distribución no responde a un patrón tan equilibrado. Martes y miércoles son los días fuertes para las tramas de amor, mostrándose las tres tramas de amor el miércoles y dos de ellas en el capítulo del martes. Lunes, jueves y viernes, sólo una de las tramas de amor (la misma) tiene algún tipo de presencia en el capítulo.

Añadamos una explicación necesaria en lo que respecta al ritmo dramático de las series diarias. Lunes y viernes suelen ser los días fuertes, en los que deben condensarse los sucesos de mayor impacto (los más decisivos) y en los que debe darse cabida al contenido principal ya que hay que garantizar la fidelidad tras el **intervalo nulo** (espacio del fin de semana en el que no se emite). *Al salir de clase* es una serie diaria de contenido juvenil donde, si bien el amor es importante como trama, no constituye el ingrediente principal (de hecho, es más un aspecto específico del amor, el sexo, lo que se suele plantear en estas tramas). Se aprovechan las pulsiones más agresivas

del público al que va dirigida la serie, para sublimar instintos de todo tipo (ambición, violencia, etc...), siendo estos componentes en realidad los que generan más expectación en la serie.

Rítmicamente hablando, la **trama de la rivalidad** es un elemento monótono en *Calle Nueva* y monótono creciente en *Al salir de clase*. Se afianza más hacia el final de la semana porque se espera con ello generar un mayor interés por la serie, mientras que la **trama amorosa** se desarrolla más entre martes y miércoles, días mucho menos importantes en términos de audiencia. Esto respalda la idea de que la trama de amor, siendo una constante, no es preferente en *Al salir de clase* y no lo es no por un bajo nivel de presencia sino por la forma estratégica en la que van dispuestas sus apariciones.

La trama de ascenso en *Al salir de clase* muestra presencia doble los días impares (lunes, miércoles y viernes) que los pares (martes y jueves) en los que la presencia es de una sola trama (la misma) en cada capítulo⁹⁴. Parece privilegiarse de algún modo este contenido sobre los demás al buscarse una estructura equidistante entre las secuencias que dan avance a esas tramas.

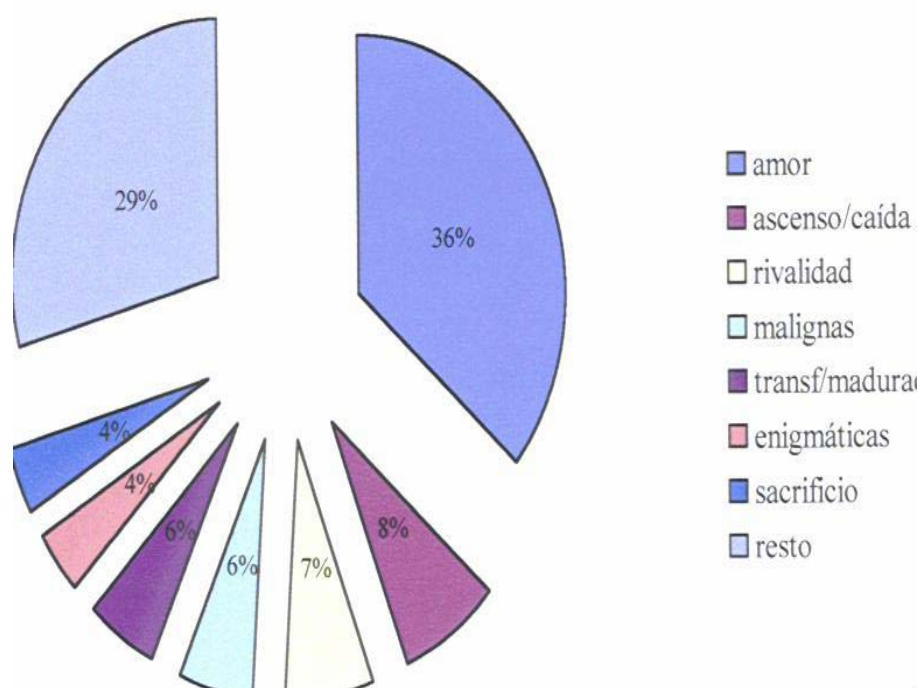
La trama de transformación en *Calle Nueva* invita a comparar este contenido con el de la trama de la rivalidad: mismo nivel de presencia (un caso por capítulo) e idéntica distribución (ritmo monótono). Este dato es coherente con la mencionada preferencia que se le da al contenido amoroso. Mientras la trama de amor ofrece más requiebros rítmicos, la totalidad de las otras tramas muestra una nebulosa que parece actuar rítmicamente hablando, como mero relleno que arropa las tramas de mayor importancia.

La trama del sacrificio en *Al salir de clase* muestra una configuración rítmica igualmente curiosa, ya que se rompe su uniformidad monótona al ser el miércoles, día central de la semana, el único en el que dicha trama carece de presencia.

⁹⁴ Esquema parecido al de *Calle Nueva* con respecto a las tramas de amor.

La trama enigmática de *Calle Nueva* se ofrece sólo en lunes y martes, pero hay que decir que en este caso se trata de una mera presencia resolutive, la cual sin embargo, nos ayuda a explicar cierto fenómeno típico de las series diarias. En estas series, las resoluciones tienden a posponerse a los primeros días de la semana para provocar en el final de la semana anterior el máximo nivel de incertidumbre y con ello potenciar al máximo el interés del espectador.

FRECUENCIAS DE TRAMA



Cuadro 9.3. Presencia de tramas en el corpus en porcentaje; los porcentajes nos dan una idea de la presencia global de los contenidos en el contexto de la ficción de producción nacional dentro del periodo de estudio (1999-2000).

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

9.3.2.1 Las tramas de amor

Las **tramas de amor** son las que presentan una mayor frecuencia de aparición, estando presente al menos una trama de esta categoría en la práctica totalidad de casos, duplicándose esa presencia en el 43.33 % de casos y triplicándose en el 16.66 % de los textos analizados. Si mencionáramos en cierto momento que el *eros* y el *tanathos*, seguían siendo los dos grandes filones en la concepción literaria del guión audiovisual hoy, en lo que se refiere al *eros* podemos asegurar además que esta presencia se contrasta con datos numéricos poco sorprendentes, bastante previsibles y escasamente discutibles.

Frecuencias

<i>Trama amor</i>	<i>Textos</i>	<i>Porcentaje de textos</i>
1	28	93.33 %
2	13	43.33 %
3	5	16.67 %

Tabla 9.1.

En los sucesivos visionados del material, se constató que estas tramas eran utilizadas a menudo como tramas de serie. Recordemos que al hablar de los tres grandes formatos de la ficción televisiva española de finales del XX (sitcom, dramedia y serie diaria), el formato de mayor apertura de trama, el que más se resiste a cerrar historias dentro de un capítulo era la serie diaria. Curiosamente es también el que mayor concentración de trama amorosa presenta: hasta un 40 % de triple repetición (llegaban a detectarse hasta 3 tramas amorosas en el 40 % del material analizado, casi el triple que en los otros dos formatos).

Pero es que el segundo formato más abierto, el dramedia, nos entrega datos que muestran sólo una leve pérdida de presencia de la trama amorosa, pudiendo decirse que casi el 40 % mostraban, al menos, 2 apariciones de esta trama en un mismo episodio. Mientras

que para la sitcom, el más autoconclusivo de estos formatos, sin descender esa presencia del 40 %, sí que desaparecen por completo las triples apariciones.

Como anécdota y desde luego sin excesivo rigor probatorio, señalemos que los dos únicos episodios del corpus que no mostraban trama de amor pertenecen a series manifiestamente fallidas en lo que se refiere a resultados de audiencia (*Antivicio* y *Petra Delicado*).

Puntualicemos, fuera ya del ámbito de nuestro estudio, que la serie *Petra Delicado*, en sucesivas entregas, desarrolló una trama muy sutil que pretendía mostrar una relación que hasta cierto punto podría catalogarse como trama de amor. El programa amoroso entre los dos personajes protagonistas, que por su temperamento antagónico estaba salpicado de conflictos pero tejido desde la complicidad más absoluta, sustituía la relación explícita por una relación sugerida. Suele hablarse de TSNR (tensión sexual no resuelta) cuando se ofrecen grados precarios de una relación entre dos personajes. El caso que nos ocupa es el de dos personajes encarnados por dos actores muy populares (Ana Belén y Santiago Segura), pero la mezcla en el reparto resulta tan exuberante que sus efectos no pueden obviarse. A veces se intenta mezclar el agua con el aceite y la tensión sexual no resuelta se convierte, como en este caso, en una tensión sexual irresoluble. Lo dicho, tal vez demasiado sutil. Nos remitimos a las primeras consideraciones sobre el nivel de verbalización de la ficción televisiva y lo explícito de sus acciones.

El nuestro no es –no ha sido– un estudio de naturaleza lingüística, que también sería interesante abordar en un futuro, pero no ha pasado en ningún caso por alto que si algo diferencia la escritura cinematográfica de la televisiva, en lo que se refiere a ficción, es esencialmente el alto grado de descarga explícita que presenta el texto televisivo, incluso el considerado por la crítica “de mejores calidades”, con respecto a su equivalente cinematográfico.

Se apura, muchas veces hasta el límite, la enunciación verbal de sentimientos, de propuestas de los personajes que, actuando a modo de catáforas, anticipan realizaciones posteriores (o por el contrario, se recuerdan sucesos ya vistos o cualquier otra suerte de anáforas que remiten a enunciados anteriores del texto). Sin duda en el “fracaso” de *Petra Delicado*, como en todo fracaso o éxito televisivo, se hace preciso buscar las causas en más de una variable, pero no deja de ser sospechoso que a la ausencia de trama amorosa explícita acompañe una relación quizá excesivamente fría de los personajes y unos resultados de audiencia extraordinariamente pobres⁹⁵.

La serie se produce en un momento en el que las cadenas detectan interés por los temas relacionados con lo policíaco, el mundo de la delincuencia en sus distintos niveles, desde la marginalidad al guante blanco de la estafa financiera a alto nivel... Se lanzan a producir series como *El comisario* o *Policías*, también *Petra Delicado*, en algunos aspectos hasta mejor rodada que las anteriores, desde un punto de vista estrictamente filmico.

El comisario no tarda en asentarse, logrando su nicho del lunes, franja nada sencilla, en la programación de Telecinco. *Policías*, tendrá algunas dificultades adicionales, entre otras, una realización a veces demasiado agresiva, empleándose técnicas de “cámara en mano”, síncopas y otros recursos retóricos... Sólo la constancia de la cadena en mantener el producto, parece explicar su subida al cabo de varias temporadas y logrado el efecto de habituación de las audiencias. Como ya hemos dicho, en los capítulos analizados de esta serie, encontramos más figuras retóricas que en todo el resto del corpus⁹⁶, exceptuando la

⁹⁵ Share: 14.2; Rating: 6.2; Espectadores: 2.397.000 aprox. En *prime time*, todo lo que baje de un 20 de share, se considera un resultado pobre, con lo que en este caso hemos sido más que benévolo en la elección del adjetivo, cuando deberíamos substantivar la apreciación como fracaso.

⁹⁶ Esta afirmación no es ni gratuita, ni tan siquiera aproximada; junto a los protocolos de observación se utilizaron unos diarios de campo, en los que anotábamos incidencias del texto, en principio no relacionadas de modo directo con nuestra búsqueda, por si más adelante dichos indicios podían ser utilizados para aportar datos a favor o en contra de nuestras hipótesis.

serie *Ala Dina*, que por cierto, tampoco cosechó nunca grandes éxitos de audiencia.

Por lo que fuera, *Petra Delicado* nunca llegó a asentarse y eso que contaba en el reparto, con la presencia de Santiago Segura, uno de los más sorprendentes fenómenos mediáticos del audiovisual español de fin de siglo. ¿Significa esto que la ausencia de ciertas constantes como la trama amorosa, excluyen el efecto de identificación de un público excesivamente dócil, que antes que nada busca la evasión muy por encima de la reflexión y que desprecia los virtuosismos formales en beneficio de que lo que le contemos le resulte cercano? Podría ser. Desde luego es una afirmación tentadora sobre la que planean indicios, como vemos. A falta de una contrastación, cabe darla por algo más que probable y en consonancia con ciertos estudios recientes sobre la identificación en la ficción, según los cuales, el fenómeno de la identificación "... depende más de los conflictos en que se ven envueltos los protagonistas que de las características asignadas a los personajes" (citado en Huertas Bailén, A; 2002, 94 sobre un estudio de la serie *Compañeros*).

Lo verdaderamente interesante para nosotros es comprobar la relación que parece darse entre la aparición constante de este tipo de trama, como **fenómeno rítmico** y el "**efecto de compactado**" que se consigue. La presencia contante de las tramas de amor parece crear un compás sobre el que se sujeta el resto de la estructura, tanto en el nivel del capítulo/episodio como en el nivel de la serie. Es como si la presencia del público en futuras entregas quedara más garantizada por esta forma de aparición rítmica.

Y sin salirnos de esa omnipresencia de las tramas de amor, que han sido históricamente las preferidas del público, qué añadir, sino que su vigencia parece no resentirse con el paso de los tiempos. Tal vez cabría aún, alguna consideración desde la perspectiva personal y profesional. Dichas tramas son en sí mismas eficaces conectivas,

Nuestra investigación no es un análisis retórico, por tanto no entramos a fondo en esta cuestión que queda como fleco abierto a las líneas futuras de nuestros próximos trabajos.

suplen las deficiencias de las otras tramas con las que se intercalan y relacionan, mantienen las expectativas en alto -de manera especial cuando la trama se mantiene en estado de posibilidad-, facilitan el recuerdo de otros hechos, la relación de los sucesos... Hay bastantes estudios respecto a la relación entre los contenidos violentos en la ficción y el grado de identificación de los espectadores, algunos apoyados desde la escuela de Frankfurt sobre la idea de una ética de la violencia como forma de consecución del éxito, otros en el efecto sobre audiencias específicas como la infancia (García Galera, M.C., 2002), pero prácticamente nulos, los que centran su objeto en lo contrario, la presencia de la trama de amor como amalgamadora de intereses entre audiencias y personajes.

En cambio, desde el ámbito de la Técnica Narrativa son múltiples las alusiones que podemos encontrar sobre la incidencia de estas tramas en el texto (Mckee, 189; Sautter, 57...). uno de sus aspectos más interesantes es la capacidad de generar expectativas por la enorme gradación y consecuentemente el interminable número de situaciones que pueden plantearse en las relaciones de dos personajes, partiendo del antagonismo y caminando hacia estados muy diversos como el desprecio, la curiosidad por el otro, el interés, la amistad en sus distintos grados y finalmente el amor.

Claro que a esta panacea de posibles, quizá cabría contraponer que lo que hemos llamado trama amorosa se aleja de las otras categorías por la ingente extensión de su polimorfismo. En efecto, bajo la denominación "tramas amorosas", ya decíamos se esconde en realidad una amplia familia de tramas que tienen como único factor común la relación amorosa entre dos o más sujetos, pero cuyos personajes básicos (los amantes) y complementos (motivo de atracción, obstáculo...) se concretan en personajes y complementos mucho más específicos⁹⁷. A efectos contables de cara a nuestra investigación, dicha heterogeneidad no se ha tenido en cuenta, pues habríamos caído en un

⁹⁷ El denominado "amor imposible", por ejemplo, tendría como obstáculo más específico la incompatibilidad, física en unos casos (*La bella y la bestia*), moral en otros (*Muerte en venecia*), etc...

considerable error formal, al haber aceptado como iguales, niveles de categorización diferentes.

Basta retroceder unas páginas para observar que en lo que se refiere a las tramas hemos intentado realizar una taxonomía ordenada en función de ciertos **tipos de trama**. Así distinguimos en su momento entre tramas conectivas, constructivas, destructivas, dialécticas, disyuntivas y catárticas. Dentro de cada tipo, establecíamos diferentes **clases** de trama. Dentro de las conectivas, hablábamos de tramas “de búsqueda”, “de persecución”, “de huida” “de rescate” y “de amor”. Utilizando una denominación más aséptica, más estandarizable y simplificadora:

TIPO A (conectivas)

“De búsqueda”	clase BQ
“De persecución”	clase PS
“De huida”	clase HU
“De rescate”	clase RC
”De amor”	clase AR.

TIPO B (constructivas)

“De aventura”	clase AV
“De transformación/maduración”	clase TM
“De fundación”	clase FU
“De creación de la vida”	clase CV

TIPO C (destructivas)

“De venganza”	clase VE
“De rivalidad”	clase RI
“De exceso”	clase EX
“De ascenso/caída”	clase AC
“Malignas”	clase MG

TIPO D (dialécticas)

“Viejo versus nuevo”	clase VN
“Mártir versus tirano”	clase MT
“Esquizoides”	clase EZ

TIPO E (disyuntivas)

“Enigmáticas”	clase EG
---------------	----------

“Tentativas”	clase TT
“De pacto”	clase PA
“Laberínticas”	clase LA
TIPO F (catárticas)	
“Sacrificio”	clase SA
“Desamparo”	clase DE
“Reinserción”	clase RE
“Mesiánicas”	clase ME

A su vez, las tramas del tipo A, clase AR (de amor) presentarían una variedad que sin violar los criterios clasificatorios establecidos, nos obligaría a abrir una nueva llave, un nuevo nivel de subdivisión, al que hemos denominado **familia**, donde ya hablaríamos de:

Amor imposible	Familia (I)
Amor redentor	Familia (R)
Amor voluble	Familia (V)
Seducción	Familia (S)...

Nuestro interés no se centra ahora en establecer una taxonomía de tramas que descienda al nivel “familia” por lo que no viene al caso un desarrollo en tal sentido, ni nos detendremos en ello más de lo necesario. Pero sí es preciso recordar que tanto Polti, como Tobías y los demás autores, no dejaron de reconocer que dentro de las tramas que aquí hemos denominado del tipo AR se daba una variedad extrema. La familia “I” (amor imposible), mostraba un desarrollo específico como lo vemos en el ejemplo paradigmático de *Romeo y Julieta*, el cual nada tenía que ver con el desarrollo amoroso de una trama AR de la familia “S”, por ejemplo, *Don Juan* y así sucesivamente. Esta versatilidad no es tan clara en los otros tipos. Los autores más reduccionistas tal vez llegarían a considerar que por debajo del nivel del tipo no se dan ya variantes estables de “búsqueda”, “persecución”, “huida”... sino que el patrón seguido es en todos los casos prácticamente idéntico.

DIAGRAMA CLASIFICATORIO DE LAS TRAMAS

TIPO	CLASE	FAMILIA
Conectivas	BQ	
	PS	
	HU	
	RC	
	AR	I
		R
		V
		S

Tabla 9.2. La clasificación de las tramas por clase, tipo, familia... obliga a establecer relaciones dentro de cada nivel y hace incompatible estas relaciones con las que pudieran establecerse entre los distintos niveles.

Lo importante para nosotros es resaltar que tratándose de cortezas distintas del mismo fruto, no sería lícito epistemológicamente equipararlas, situando en el recuento categorías pertenecientes a distintos niveles. Las “tramas de amor” se han tratado como una clase de tramas conectivas (clase AR). Dentro de éstas el estudio refleja en un mismo grupo las que pertenecen a las familias “I”, “R”, “V” ó “S”...

Nuestra cuantificación ha tenido especialmente en cuenta la presencia de cada tipo, porque es en ese nivel en el que nos hemos situado. Descender a las “clases” implicaba enriquecer en exceso el repertorio tramático. Dado que la fase de síntesis de nuestro trabajo, en la que ahora estamos, buscaba alcanzar los espacios más comunes de las tramas, resultaba poco operativo cualquier paso que nos situara en puntos intermedios, entre lo más común y lo más concreto, dado que ya en las funciones que establecimos para los NCI's, el material molecular quedaba substancialmente completado.

9.3.2.2 Las tramas de género

Mencionábamos también, cierta tendencia observada en algunos textos del corpus a constituirse en **tramas de género**. Aquí es necesario rescatar algunos conceptos formulados ya en el capítulo cuatro, cuando distinguíamos entre *género* (criterio clasificatorio desde nuestro punto de vista, en función de la temática del contenido: misterio, policíaco, western...) y *formato* (conjunto de características estructurales y temporales compartidas por una cierta cantidad de textos, a su vez pertenecientes a géneros diversos).

El denominado género policíaco aparece en los formatos dramedia de ese género específico y con frecuencia también, en algunas series diarias. En el corpus analizado, constatamos que las únicas tramas enigmáticas aparecidas se dan en ambos tipos de serie, pero no aparecen en ninguna de las otras. No significa que no puedan darse, sólo que la tendencia de aparición es, a priori, menor. De hecho, estamos convencidos de que un corpus más extensivo habría acabado arrojando algún dato favorable a su presencia, pero su relevancia no sería por ello mucho mayor.

Los datos de la investigación parecen dar la razón a la impresión general que teníamos (y que gran parte de la profesión comparte), respecto a que los dramedias son historias cotidianas en las que aparece eventualmente un componente externo, de género, que participando en una trama concreta, colorea esa historia cotidiana con

esencias del drama social, la acción, etc... La alta presencia de la trama de amor se traduce ocasionalmente en que estas tramas pueden aparecer tanto como episódicas (autoconclusivas en el nivel del episodio), como de temporalidad intermedia (semanal en las diarias, mensual en las diarias y semanales..., lo mismo que otras tramas) o bien, ser tramas de serie que marcan la evolución de los personajes (aparecen en toda la serie, una temporada o trimestre de programación, lo que ya parece mucho más específico de estas tramas). A menudo se elige el plano sentimental para catalizar dicho cambio en los personajes, como hemos dicho, por esa sintonía ancestral con el público, que las caracteriza desde siempre.

No sorprende la presencia de tramas de acción como “la huida”, ni las más elaboradas intelectualmente como las “laberínticas” o las de reivindicación social, como “el sacrificio”, “el desamparo”, “la reinserción”, etc... El elemento policíaco, tramas enigmáticas fundamentalmente, se deja ver sólo en los dramedia de género policíaco y la serie diaria. Hay que decir que el componente de acción prima en aquel y a veces se utiliza también como elemento rítmico para tejer la historia.

El formato de serie diaria acepta la coexistencia razonable de tramas propias de casi todos los géneros (nos atreveríamos a decir de todos, sin excepción). De *Al salir de clase*, por ejemplo, ha llegado a decirse que se trataba de una serie de género juvenil. Supuesto que tal género exista como tal, no es la temática juvenil la única presente en el texto. Más bien al contrario, la serie destila en forma de géneros, desde el drama social a lo paranormal, pasando por la comedia de costumbres, empleándose a veces un tratamiento serio y otras humorístico. Si optamos por buscarle una denominación a través del valor predominante, entonces sí, podemos catalogarla como serie diaria (formato) juvenil (género).

Nuevamente creemos que la razón de ello se debe a que tanto ésta como las otras series diarias necesitan crear la sensación de cambio (sensación falsa casi siempre), mucho más que los otros

formatos. ¿Por qué? Por su periodicidad. El espectador que se engancha percibe la lentitud en el progreso de las tramas. ¿A qué se debe esta lentitud? A una cláusula muy específica del contrato fiduciario. Aclaremos primero qué significa esto.

El grupo de Entrevernes, tal como recoge Peña Timón (2001, 60), habla de una relación pragmática de valor entre el enunciador y el enunciatario por la que los espectadores aceptamos el valor nominal de lo que se nos presenta, al margen de su verosimilitud. Pues bien, en nuestra opinión, una cláusula importante de ese contrato en lo que a formatos televisivos se refiere, viene sugerido por la periodicidad. La amplitud temporal de los capítulos/episodios tiende a coincidir con el periodo de frecuencia de emisión (analepsis aparte, naturalmente). El tiempo de la historia en un dramedia tiende a ser de una semana porque la frecuencia de emisión es semanal. Sobre esto, hay una variante. En algunas series (V. gr. *Hospital*), toda la acción del episodio puede transcurrir en un día, pero entonces la **distancia** o tiempo transcurrido entre episodios, completa los seis días ausentes de la semana y por supuesto, las fechas señaladas del calendario, las estaciones del año, etc... se hacen coincidir en la ficción con la realidad.

En la serie diaria sucede otro tanto, pero en este formato, el nivel de crisis de los personajes alcanza cotas cuasisurrealistas porque nadie en tan poco tiempo y con tanta frecuencia puede estar sometido a experiencias tan trepidantes (o traumáticas), sin fenecer por sobredosis. En cambio, si se relaja la acción en exceso, perdemos el interés de la audiencia. Si se nos va el pie en el acelerador, lo que pueda quedar de creíble en los términos establecidos por el contrato, salta por los aires. **Parece pues que la única forma de durar en la pequeña pantalla es alternar géneros, creando una especie de rítmica de los contenidos.**

Aquí hemos estado hablando por separado de géneros y formatos, en cierta medida siguiendo los pasos de Wellek y Warren (1993), considerando por una parte la forma externa de los textos (lo que nosotros limitamos al formato) y la forma interna (lo que nosotros

limitábamos al contenido, excluyendo el tono, que para nosotros plantea un tercer eje). Sin entrar en la encendida polémica entre los defensores del género (Todorov) y sus detractores⁹⁸ (Croce), nos limitamos a constatar que en lo referente a los formatos ficcionales televisivos, la alternancia de géneros y a veces su simultaneidad en una misma serie es consustancial a la esencia misma del discurso ficcional seriado de televisión, marcada por las exigencias de la programación y su tendencia a la no conclusión y el *continuará*.

Un formato unitario, llámese *TV movie* o película de cine, difícilmente aceptaría esta versatilidad de los contenidos, el espectador se preguntaría: ¿esto dónde nos lleva? Quedaría desconcertado. No estamos diciendo que las hibridaciones no fueran aceptadas desde siempre, en parte como una forma de evolución de los géneros, sino que éstas, en el relato cinematográfico, surgían probablemente como consecuencia de un proceso de búsqueda, de innovación tal vez, mientras que en televisión, la tendencia se enfatiza en los formatos con periodicidad más alta. De ahí que la serie diaria demande una mayor rítmica inter-géneros.

Nuestra primera impresión nos animaba a creer que la duración del texto, combinada con la periodicidad en la emisión, provocaba consecuencias inmediatas en dicha tendencia, incluso que era la variable independiente que más pesaba en el hecho de que las sícoms eludieran las mezclas de géneros, de ahí que a menudo se la considere (Mckee, 82) un género, cuando más estrictamente cabría hablar de formato.

En efecto, el comportamiento de la sitcom, sobre todo si analizamos los ejemplos de la producción norteamericana (*Friends*, *Seinfeld*, *Frasier...*), presenta una línea estructural clara. Las tramas, casi nunca más de tres, a menudo dos y a veces una sola, giran en torno a situaciones de corte costumbrista. Los vicios de la sociedad que retrata tienen su reflejo en este formato, como lo tenían en el auto

⁹⁸ Nos bastan las argumentaciones de Altman al respecto, la industria produce bajo políticas de género, el público reconoce esos géneros (Altman, 2000; 34).

sacramental o en el género bufo. Es un tipo de texto popular, de consumo asequible y cercano al paladar de las masas. A lo sumo y en momentos muy puntuales, puede llegar a la parodia. Tal vez en esos casos cabría hablar de una sítcom paródica, pero la aparición repentina de la parodia como género en la sítcom, es decir, su presencia en un episodio concreto, si tiene lugar, suele reservarse para emisiones muy concretas (programas especiales, conmemorativos, homenajes...). ¿Cabe entonces hablar de mezcla de géneros dentro del formato sítcom? Creemos que no, por varias razones.

Primero, sería absurdo aceptar como necesario, un hecho que como vemos es de naturaleza contingente (que puede suceder o no) y casual (limitado al caso).

En segundo lugar, supuesto que la sítcom (como formato) admitiera sistemáticamente la convivencia de géneros, ¿cómo se explicaría la no presencia de la mayor parte de ellos, particularmente los que demandan un tratamiento o tono dramático, que son unos cuantos? La respuesta es sencilla. Renunciando a la definición misma de sítcom, “comedia de situación”. De hecho una serie de humor de estas características en la que sistemáticamente se incluyera una trama dramática⁹⁹ manteniendo los demás elementos intactos, no podría admitirse en ningún caso como verdadera sítcom, estaríamos reduciendo el sofisma al nivel de una paradoja porque tal formato sería, en todo caso, una hibridación entre la sítcom y el dramedia (¿sitmedia?).

Y finalmente, si aceptamos que la sítcom es un formato muy específico en el que lo más característico aparece introducido por el tono o tratamiento (humor), ¿no sería una mera parodia cualquier transcodificación de género, desde el momento mismo en que utilizáramos el tono humorístico para adaptar la textura del contenido a este singular formato?

⁹⁹ Excluimos las situaciones dramáticas tratadas en un tono cómico porque el resultado final es cómico, naturalmente.

La sítcom, como se dijo, es un formato de duración normalmente no superior a los 25 minutos (Brenner, 138). Sin embargo en España y esto es algo que la investigación ha constatado de forma contundente, se ha manifestado en los últimos años una cierta tendencia del productor/programador a transgredir esta dimensión. Hoy día se producen sítcoms con duraciones próximas a la hora televisiva (52 minutos de programación). Aún en estos casos, el resto de elementos característicos de la sítcom estaban presentes. Como señala Altman, la percepción del género estriba casi siempre en el reconocimiento intuitivo que el público hace del mismo:

“[...] los teóricos de los géneros cinematográficos, han aceptado de manera sistemática una relación casi mágica entre los propósitos de la industria y la respuesta del público: casi mágica porque la mecánica de la relación entre la industria y el público se describe de una manera totalmente primitiva.” (Altman, 2000; 36-37)

Con el formato, nosotros creemos que ocurre algo semejante. La sítcom pura se da en contadas ocasiones, sin embargo, suele haber acuerdo a la hora de considerar que series como *A la dina*, *Siete vidas*, *La casa de los líos* lo son. El **ritmo dramático** no se da, a nuestro entender, por la aparición de registros volubles en cuanto a género. Sí en cambio creemos en la presencia de puntos de giro casi siempre muy perceptibles. Además se introduce muy a menudo (casi siempre), un elemento formal que hace muy reconocible el formato y es la risa extradiegética (risa enlatada). Su presencia siguiendo pautas específicas de frecuencia, se convierte en un **elemento rítmico indispensable** y se remonta a los años de la radio. Una anécdota al parecer histórica, recogida en Álvarez Berciano (1999), da cuenta de esta accidental inclusión de dicho elemento formal en los mass-media. A pesar de la longitud del fragmento, lo recogemos en su integridad:

“La utilización de una audiencia en directo fue una atrevida innovación de la radio a comienzos de los años treinta. Los espectadores tenían prohibido con anterioridad estar en el estudio de grabación de la radio, y si acudían veían la

emisión detrás de una amplia mampara de cristal que evitaba que se escapara algún ruido a la transmisión. Los espectadores seguían el programa a través de altavoces y se les advertía que estuvieran tan callados como fuera posible. Eddie Cantor fue tal vez el primer radio *entertainer* en disfrutar de una audiencia en directo, pero instruida inicialmente para que no aplaudiera ni riera puesto que tales “ruidos” distraerían a los oyentes en sus casas. Esta política cambió por accidente en 1932 cuando Eddie Cantor utilizó en su rutina el sombrero de su mujer a la que había descubierto entre el público. La audiencia aplaudió la acción de Cantor y rió históricamente durante la transmisión. El programa fue un éxito. Se había comprobado que la incorporación de la audiencia no sólo mejoraba la *performance* del cómico-animador, sino que la risa de la gente en el estudio contagiaba a los oyentes en sus casas, que, en definitiva, era un grupo pequeño de individuos aislados. Un sondeo a finales de 1935 mostraba que muchos oyentes pensaban que el humor de la radio había mejorado por el aplauso y las risas del público en el estudio.”

En Álvarez Berciano (1999, 39), tomado de Wertheim, A.F; *Radio Comedy*, Oxford University Press, 1979.

Aunque en la sitcom es mucho más difícil esa convivencia inter-géneros, no estamos diciendo con ello que no existan alusiones a géneros concretos alejados del humor. Desde siempre ha habido comedias de situación, que sin dejar de ser comedias utilizaban códigos representacionales de géneros como el terror (*Los Monster*), el género bélico (*Mash*), el subgénero de espionaje (*Superagente 86*), aunque la utilización del espacio en algunas de estas series podría hacernos dudar respecto a si se trata de sitcoms reales¹⁰⁰ o si se escapa de la

¹⁰⁰ Para Brenner por ejemplo, no hay duda de que se trata de auténticas **sitcoms** porque se dan todos los otros elementos característicos (Brenner, 138), con lo que tal vez el criterio de

definición misma de *sitcom*, con lo que tal vez habría que crear para ellas alguna nueva etiqueta. En todo caso, estas transcodificaciones nos conducen de nuevo al ámbito de la parodia y éste sí que es un género compatible con el formato. En la *sitcom* predomina la épica de lo cotidiano, donde personajes sujetos a ciertas taras se enfrentan a situaciones que no son sino caricatura, como dijimos, del mundo inmediato, iconos –como ellos mismos- plenamente reconocibles para los espectadores. El territorio de géneros es más limitado.

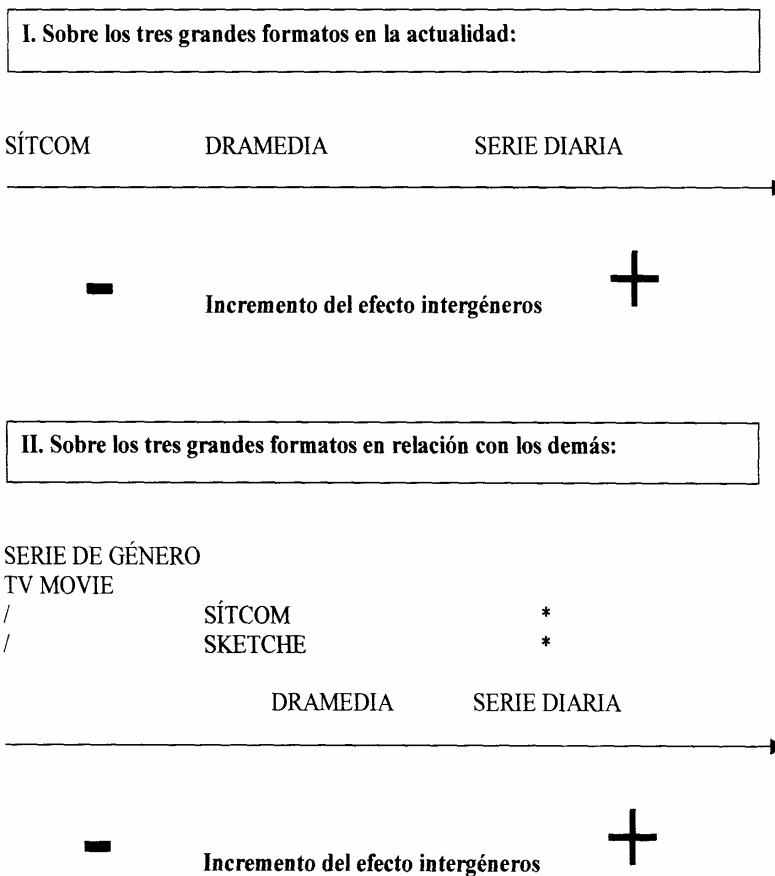
Aún podríamos ser más específicos en lo que se refiere a las *sitcoms* analizadas en el corpus. De ellas, sólo *Ala Dina* y *24 horas*, cumplían una duración inferior a la media hora, estando las otras dos (*La casa de los líos* y *7 vidas*), en una duración próxima a los 60’.

En cuanto a las series diarias hay que mencionar algunas circunstancias accidentales. Encontramos tramas enigmáticas en ambas series analizadas, lo que deja poco lugar a una mera casualidad. Viene a corroborar esta circunstancia, la idea de que la serie diaria es una especie de omnibus en el que conviven plenamente tramas de tono cómico y dramático, así como géneros propiamente dichos, de naturaleza muy diversa –desde el romántico a lo paranormal-.

Intentando un primer esquema diseñado para explicar un poco esta porción de la realidad, diríamos que se detecta una cierta tendencia en un sentido concreto. Observémoslo:

inclusión o exclusión de cada texto en un formato pasa por considerar el número de sus características formales típicas que presenta.

Penetración de los géneros en los formatos



Esquema 9.1.

La parte superior del esquema nos muestra una primera tendencia en la que la permeabilidad de los formatos se hace mayor en la medida en la que nos alejamos de la sítcom. Hasta aquí, los datos de la investigación parecen corroborar dicha apreciación. En la parte

inferior sin embargo, fuera de los resultados del estudio, nos atrevemos a sospechar que esa misma tendencia podría mantenerse al hablar de los formatos menos habituales en cuanto a producción ficcional de estreno de las cadenas de ámbito nacional se refiere. Sospechamos que la serie a la que hemos denominado “de género” y que incluye las adaptaciones, *biopics*, grandes relatos... en dos acepciones distintas, por un lado las diseñadas con un número reducido de entregas (generalmente inferior a 13) y final cerrado o semi-cerrado con la última de ellas, o bien, las diseñadas con episodios autoconclusivos (final cerrado en cada episodio) y por el contrario, número ilimitado de entregas, se sitúa en un terreno donde la permeabilidad intergéneros es prácticamente nula, por el claro predominio temático de las tramas principales, que tienden a situar el producto en un registro de género concreto.

Prosiguiendo con el recorrido de formatos establecido en nuestro esquema, lo mismo que vimos sucedía con las series de género, sucede y en mayor medida con la *TV movie*¹⁰¹. Entendemos por tal el ficcional televisivo de naturaleza unitaria, que suele centrarse en temáticas de actualidad, las cuales ya de por sí determinan tono (comedia-drama) y género. También, las miniseries de 2-3 entregas, que tienden a ser emitidas en un solo día adoptando la forma final de un *TV-movie* de larga duración.

En el siguiente escalón hemos situado dos formatos de tono comedia (marcado con los símbolos [/ *]). Su desplazamiento leve hacia la zona de más permeabilidad no debe tomarse teniendo en cuenta las dimensiones del esquema. Sólo queríamos establecer para estos formatos una posible permeabilidad mayor que viene explicada por la capacidad de estos formatos para desarrollarse en forma de parodia, lo que produce un cierto tipo de contaminación con otros géneros.

¹⁰¹ Suele preferirse este término al de *telefilm*, por cuanto a veces se ha utilizado esta palabra para designar cada uno de los episodios de una serie de género. En el mercado latino se les suele denominar unitarios.

Inmediatamente después encontramos el dramedia, ya claramente más permeable a esa contaminación y por último la serie diaria, el gran portaviones de la flota, capaz de llevar en sus bodegas toda suerte de géneros y mercaderías ultramarinas.

Nótese que a medida que nos acercamos a la zona de mayor permeabilidad, aumenta la periodicidad de emisión. El *TV movie* posee una periodicidad nula ya que como producto unitario sólo se emite una vez. Casi lo mismo hay que decir de las series (mini-series) de género, por cuanto muchas veces las entregas tienden a ser programadas en el mismo día.

Las otras series de género de mayor extensión, con una periodicidad semanal, presentan sin embargo una clara diferencia con sus hermanas las dramedias. Las que son de naturaleza más autoconclusiva (*Petra Delicado*), presentan menos problemas a la hora de ser desplazadas en la programación para dar entrada a otro tipo de programas (retransmisiones, especiales, contraprogramaciones...), con lo que su periodicidad aún siendo semanal, en la práctica es más irregular. En cuanto a las otras, la del tipo “grandes relatos”, el periodo investigado se caracteriza porque dichas series, respetando su frecuencia de emisión o periodicidad, casi no se han dado.

El dramedia, formato rey para muchos en lo que respecta al periodo del corpus, aumenta levemente la frecuencia de emisión por ser mucho más restrictiva la posibilidad de ser desplazado en la parrilla (aunque de hecho lo sea) y a la vez, es también mayor la permeabilidad intergéneros.

La serie diaria, nos da unos resultados en la misma dirección. Su periodicidad aumenta a una emisión por día y la permeabilidad intergéneros es casi absoluta.

En el mercado cinematográfico, la cuestión del género se aborda desde una múltiple vertiente: el género es un criterio de producción (supranarradores), una estética de construcción (autores), un criterio de

distribución-catalogación (distribuidores/exhibidores) y un código de reconocimiento (público).

En televisión el panorama a priori no parece muy distinto, sin embargo hay un hecho que invita al matiz y es el fenómeno de la programación, que impone ciertas restricciones. Como sabemos, las sucesivas entregas de una misma ficción inducen a una situación de espera por parte de las audiencias, no comparable ni siquiera a la espera que se produce en la saga cinematográfica cuya vigencia se remonta a la época del cine mudo (Zecca, Feuillade...). El planteamiento de nuestra tesis descansa en la idea de que esa situación en el contexto de la realidad televisiva vigente se resuelve con un permanente cambio en las propuestas (**ritmo dramático**), que actúa en el nivel de los enunciados como presumíamos al principio de nuestra investigación, pero también, y esto es lo novedoso, en un nivel superior, el de los géneros.

Pero mientras en el cine las contaminaciones inter-género son entendidas por la crítica como una hibridación que a menudo no es interesante analizar demasiado¹⁰², por ser poco representativa, en televisión parece más completa la idea de que es posible el mantenimiento de varios géneros en un mismo texto porque lo que realmente cuenta es el formato. Esta cohabitación, a nuestro entender, no se resuelve por un proceso de síntesis, como en el cine, sino como tal cohabitación, es decir, manteniendo cada género su identidad, en unos casos más pura y en otros menos. Además se realiza en lo sincrónico (coexistencia, como decimos, de tramas de distintos géneros que el espectador identifica por sus códigos de modo inmediato) y en lo diacrónico (la misma serie –dramedia y serie diaria como formatos más permeables, se entiende- da en su devenir giros que constituyen, en sí mismos, verdaderos cambios de género).

En todo esto, se intuye una pequeña contradicción que, no obstante intentaremos explicar. Por un lado estamos diciendo que el

¹⁰² La crítica suele preferir el análisis de los casos paradigmáticos, entre otras razones para asentar las categorías.

género en la ficción televisiva participa de esa característica tan definitoria del discurso televisivo que es la **fragmentación**. Fragmentación que hace de árbol que no nos deja ver el bosque porque parece invitarnos a percibir antes el formato que el género. Por otro, estamos diciendo que cuando esta fragmentación actúa en el tiempo (diacrónicamente), el espectador tiene una percepción de género que parece sobreponerse a la del formato.

Tal vez parezca incongruente que ambas situaciones puedan darse a un tiempo. La única explicación lógica que se nos ocurre, guarda nuevamente relación con la temporalidad de las series. Es tal la cantidad de texto que se produce de cada serie que, o bien la descodificación se adultera y la audiencia pierde hasta cierto punto algunas de sus referencias temporales, o bien, se muestra en tal mansedumbre respecto al discurso que cuando el género gana presencia porque alguna trama se hace considerablemente más fuerte que las demás, el espectador la percibe de modo rápido.

La primera vez que observamos este fenómeno fue a raíz de ciertos estudios de mercado que Telecinco encargó con motivo de su serie diaria de más éxito, *Al salir de clase*. Tras los sucesivos análisis de los datos (desde luego con todos los filtros con que éstos nos llegaron), fue tejiéndose un estado de opinión entre las instancias decisorias de la cadena, favorable a considerar que existía desde las audiencias una crítica que podía traducirse en términos de claro posicionamiento respecto a los enunciados y argumentos de la serie, que quedaban muy claramente localizados en el estudio. Así, en el análisis de datos de dichos sondeos, se vertían opiniones encabezadas por alusiones muy concretas como: “la trama de intriga...”, “la trama de misterio...” No se estaban designando las tramas por la etiqueta simplificadora de los hechos (persecución, búsqueda, o cualquier otra que el público hubiera considerado necesario utilizar...), sino por el distintivo de género en su combinación sincrónica.

A la vez, dichos estudios mencionaban juicios de valor diacrónico, al reflejar “el cariz que la serie ha tomado últimamente hacia

el melodrama...”, “...los últimos capítulos de miedo...”, etc... como si realmente se percibiera la serie como algo abierto en términos de género, que podía cambiar no sólo a nivel de trama sino en un contexto más amplio.

Siguiendo de nuevo a Rick Altman:

“Si los espectadores deben experimentar los films en términos del género al que pertenecen, entonces no pueden existir dudas acerca de la identidad genérica; debe presuponerse una reconocibilidad instantánea.” (Altman, R. 2000, 40)

Nos parece aplicable a lo anterior.

9.3.2.3 La concentración

Hemos dicho: la **concentración** de tramas de una misma categoría es mayor en las series diarias que en el resto de formatos. Queremos simplemente mencionar que una vez detectada una cierta categoría de trama (tipo de trama o trama tipo, esto es, amor, rivalidad, ascenso/caída...) ésta tendía a tener continuidad en un mayor número de casos para la serie diaria que para la serie semanal. No sólo se repetía el tipo de trama, sino que la trama desarrollada en los capítulos contiguos era estrictamente la misma, cuyo avance continuaba, con la aparición más espaciada de los NCI que hacían avanzar la trama en su sentido dramático (introduciendo novedades, giros, segmentos de información relevante, etc...).

Se puede comprobar a simple vista en el cuadro II de frecuencias de trama que categorías aparecidas en una misma serie diaria tendían a repetir su aparición en los capítulos inmediatos. Obsérvese que sólo en un caso se da una aparición esporádica (trama de exceso en un capítulo de *Al salir de clase*). Mencionaremos que esta trama había sido sembrada durante las dos semanas anteriores de emisión y que en la muestra llegamos sólo a su desenlace. Esto explica esa única

aparición esporádica. En todos los otros casos, cada trama tenía su continuación en los capítulos sucesivos, cuando menos en un caso adicional (2 frecuencias/semana). Pero aún es posible acotar más los datos, ya que de dos frecuencias/semana se dan dos casos más e igualmente, se comprobó que ambas tramas habían tenido su siembra en periodos anteriores a la muestra (una y dos semanas, en cada caso).

Por lo demás, para una entrega de 25 minutos de media, se encontraron restos de entre 6 y 9 tramas distintas. Cifras muy superiores a las del dramedia (entre 2 y 6) y a las de la sitcom (entre 2 y 3, exceptuando el caso de *La casa de los líos*, cuya duración superior a la hora excedía con mucho los límites clásicos de este formato).

CANTIDAD DE TRAMAS SEGÚN FORMATOS

SITCOM	DRAMEDIA	SERIE DIARIA
2-3	2-6	6-9

Tabla 9.3.

Es decir, a medida que pasamos de la sitcom al dramedia y del dramedia a la serie diaria, la textura dramática de la obra se desgrana en un mayor número de tramas, lo que tiene como consecuencia una mayor apertura estructural del relato, que se va haciendo más dependiente a las futuras entregas, más catafórico (y anafórico en la medida en la que depende de lo anterior y redundante sobre lo dicho).

En lo que se refiere a personajes, nuestro estudio no ha incluido dicho elemento en la contabilidad de elementos cuantitativos que nos interesaba valorar en la estructura, pero *grosso modo*, se ha ido observando paralelamente que el número de éstos crece igualmente a medida que nos desplazamos en ese eje imaginario que hemos establecido entre los tres grandes formatos ficcionales de la televisión

de ámbito nacional (producción propia), para el periodo 1999-2000. En efecto, la sitcom se defendía con una horquilla de entre 4 y 8 **personajes estables**¹⁰³. El dramedia subía a un rango de entre 7 y 16 personajes estables. Finalmente la serie diaria no bajaba de los 20 personajes estables, pudiendo alcanzar la treintena.

Siguiendo las clasificaciones de McKee, diríamos que la evolución de la sitcom a la serie diaria, se percibe también y paralelamente, como una evolución de la trama clásica (*archplot*) a la trama minimalista (*miniplot*). La ubicación de los tres formatos en un único vector que sigue la dirección de la lectura, responde por nuestra parte al único fin expositivo de dar una representación lo más clarificadora posible a un fenómeno que nos parece extraordinariamente marcado y de cuya mención no hemos encontrado vestigio ni constatación ninguna, tal vez también porque fuera de nuestras fronteras, no se siga con tanta claridad y porque dentro, el ficcional televisivo aún se entiende como algo de interés relativo, donde lo más destacable serían sobre todo los efectos en el ámbito de lo social.

Otros elementos mencionados por McKee como la casualidad, la consistencia o reconocibilidad del mundo representado en relación al mundo del público, quedan abiertos a futuras investigaciones. Pero en lo que respecta a los más relacionados con la rítmica de los sucesos y existentes, sirva como resumen la siguiente tabla de rangos:

¹⁰³ Definimos como “personajes estables” aquellos cuya presencia se da en la mayor parte de capítulos/episodios de la serie durante un periodo de programación (trimestre, semestre o temporada).

	<u>SÍTCOM</u>	<u>DRAMEDIA</u>	<u>SERIE DIARIA</u>
TRAMAS	2-3	2-6	6-9
PERSONAJES	4-8	7-16	+20
EXTERIORES	0-0.1	0.03-0.58	0-0.33
DURAC./SEC.	1.43-3.59	1.04-2.29	2.02-2.33

Tabla 9.4.

Obsérvese que el número de tramas y el número de personajes nos dan unos rangos claramente crecientes a medida que nos desplazamos desde la sítcom a la serie diaria, mientras que el promedio de exteriores y la duración media de las secuencias (contemplada a partir del valor medio de duración encontrado en cada unidad investigada -capítulo/episodio-), muestra rangos en general más bajos para la sítcom, mucho más elevados para el dramedia e intermedios para la serie diaria.

9.3.2.4 Los supranarradores

Entendemos por supranarradores aquellas instancias del discurso cuya "... voz individualizada se transforma a la vez en <<voz corporativa>>, que editorializa y habla en nombre de la institución..." (García Jiménez, 1994, p. 121). Entendíamos que podían delatar su presencia a dos niveles distintos: el de la estación emisora y el de la productora, o síntesis de ambas.

Las series que se producen en España son casi en su totalidad co-producciones entre las productoras (Boca-Boca, Videomedia, Globomedia, Europroducciones, Zeppelin...) y programadores (TVE, A3, Tele5 y FORTA). Las productoras ponen en algunas ocasiones los medios técnicos (*Calle nueva*, Zeppelin), dependiendo de las cláusulas de contratación. Otras veces gestionan el trabajo intelectual de las series ocupándose de diseñar los contenidos y contratar al personal artístico. En todo caso, la cadena nunca pierde el control completamente, manifestando no sólo su opinión respecto a lo que desea emitir, sino decidiendo drásticamente al respecto. Como anécdota histórica, señalemos que la serie *Hospital* (Videomedia) fue arrojada a la basura después de varios episodios rodados porque lo que se estaba produciendo no entraba en la línea corporativa que la cadena pretendía mantener (se buscaba demasiada espectacularidad en lo visceral y temían una reacción adversa de crítica y público).

En el plano semántico, como ya hemos anticipado, no se detectaron tendencias ni a nivel de productoras, ni a nivel de programadores. Tampoco se encontraron medias de duración de los segmentos NCI, ni de las secuencias, ni del factor de exteriores, ni del número de NCI's por secuencia... que indicaran correlación entre algún elemento rítmico de los analizados, con influencia en la historia, en el contenido y cuya variable independiente fuera la identidad del productor o programador del mensaje.

Sólo el ya mencionado caso, por lo demás anecdótico, de la alta carga retórica (principalmente en la realización), que caracteriza los productos "Globomedia", productora que por lo demás acapara la mayor parte del mercado¹⁰⁴. Estos elementos no son objeto de nuestra investigación, por lo tanto preferimos dejarlos al margen, con la intención de abordar tal vez en el futuro un estudio más riguroso en esa línea.

¹⁰⁴ Los contenidos de esta macro-empresa suele diseñarlos otra del mismo grupo *Factoría de Ficción*, en tanto los estudios de mercado corren a cargo de una tercera *Geca Consulting*, lo que nos da una idea de la magnitud empresarial de este *holding* de la comunicación, con amplia implantación en el mercado de la ficción.

9.3.2.5 Las tramas ausentes

Existen **tramas ausentes** en todos los textos; estas fueron las tramas pertenecientes a las clases RC, AV, FU, CV y VN (rescate, aventura, fundación, creación de la vida y de lo viejo versus lo nuevo). No merece más comentario salvo que probablemente si hiciéramos un estudio más continuado o alguna replicación sobre un corpus de meses después, muy posiblemente dichas tramas habrían tenido su presencia ya que no se observan a priori indicios respecto a que su ausencia se deba a motivos claros relacionados con el ritmo o las características de los argumentos.

9.3.2.6 Los tipos de trama

Contra lo que suponíamos al principio, todas las tramas detectadas encuentran acomodo y correlato en alguna de las tramas-tipo establecidas en el cuadro. Dábamos por hecho que no sería así, que aún quedarían resquicios de creatividad tal vez importada de otros medios como el cine, en los que se conseguiría escamotear esa sistemática presencia de las plantillas más habituales con las que reconocemos patrones estándar de construcción. ¿Quiere esto decir que pese a su éxito, nuestro ficcional televisivo se encuentra bajo mínimos en lo que respecta a la puesta en marcha de soluciones novedosas? Claramente sí.

Y lo que es más preocupante: en series manifiestamente rechazadas por el público no encontramos un mejor panorama. Quizá resulte tópico pero se suele decir que a veces el público no es capaz de aceptar lo novedoso y de ahí que ciertos productos aplaudidos mucho tiempo después de su estreno, se revelaron como fracasos comerciales en su día (pensemos en la filmografía de O. Welles, sin ir muy lejos).

Digamos claramente que no es el caso. Al menos no en lo temático y su tratamiento.

9.3.3. El ritmo funcional: repetición de funciones en los textos

En sentido general, definiríamos como **frecuencia de aparición de una función** al número total de veces que se detecta su presencia en un texto o segmento del mismo. Cabe hablar de una frecuencia por secuencia, de una frecuencia por capítulo o episodio, de una frecuencia referida a la totalidad del corpus, a la totalidad de capítulos emitidos de una misma serie, etc... pero hemos preferido contabilizar las funciones del corpus en cada texto, con la idea de establecer una tendencia general que nos aporte algún dato sobre la preferencia de ciertos contenidos sobre otros para el periodo de estudio, de modo similar a como hemos hecho con las tramas. Según esto:

La frecuencia de aparición de una función es el número de veces que una misma función aparece en un mismo capítulo o episodio.

Su relación con el **ritmo dramático** es clara. Cada función actúa dentro del texto como una nota que introduce una variación o mantiene una constante (según que la función sea la misma o varíe). Ocasionalmente se podría tener en cuenta la **frecuencia intertextos** o lo que es lo mismo, el número total de veces que se detecta la presencia de una función en la totalidad del corpus (los 30 textos analizados).

Un texto en el que se observen pocas funciones ampliamente repetidas nos muestra una tendencia rítmica basada en una estructura monótona en tanto que un texto en el que se muestre una gran dispersión en el número de funciones y bajos niveles de repetición, nos da una tendencia rítmica de naturaleza variada. Volviendo a nuestra

hipótesis, nosotros mantenemos que la mayor parte de los textos comparten un repertorio bastante limitado de tramas y ahora añadimos que esa limitación puede observarse también en el nivel funcional del núcleo.

La siguiente tabla, muestra la distribución de las funciones encontradas en cada uno de los textos analizados:

Tabla9.5.

CUADRO DE FUNCIONES Y FRECUENCIAS DE APARICIÓN
(1)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1. Accidente	2	2	7	2	5	11	1	1		3	1	1	4		2
2. Acercamiento									4		2	3	1		1
3. acusación			1												1
4. advertencia	1		2	2							2	1	3	1	5
5. agresión	9	10	1					3	9	4		1			2
6. alejamiento				1						1				1	1
7. alucinación													2	1	
8. amenaza	4	3	2	3	1	1		2	6		4	2			9
9. asesinato	2														
10. auxilio	2	5	13	1				1	7	5	4	3	6	2	
11. autodefinition				1											
12. búsqueda	1			1				1	1	2	1	1	1	3	1
13. cambio			3									1			
14. captura	1	5	4				1		3					2	1
15. castigo							1				2	2			
16. catáfora				3			1								
17. chantaje														1	
18. cita				2					1						
19. confirmación				1					1	1					
20. consejo			2	1		1	1	4	3			6	3		3
21. consuelo		1					1								
22. decreto	9	5	4	1	1	2		3	9	1	5	3	6	5	7
23. decisión							1								
24. desafío							1	1					1		3
25. deseo				1				1							
26. descubrimiento	5	10	18	9	8	10	5	10	14	7	13	15	11	14	6
27. despedida			1					5							
28. duda				1				1	1		2			1	
29. encuentro				9				1	1	3			1		
30. enfrentamiento	4		3	2			4	11	13	4	3	7	9	1	2
31. huida	1	1	4	1	1	1		5	5	1	1	2	3		
32. información	13	7	19	1	3	1	11	10	16	14	18	6	8	16	14
33. interrogatorio	4			1	1		2	4	5	15	5	9	5	18	18

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

34. interrupción	1																				
35. lamento								1													
36. liberación		1						1		1											1
37. logro	2	1						1		1											1
38. llegada			1	2		3			9	6	4	7	6	5	5						
39. malentendido				1	2	1	2	1					1	2							
40. mediación																					
41. muerte			1						1												
42. observación	5	1		1				2		1	6				4						
43. ocultamiento	1			1	1						2	1									
44. oferta	4	5	9	1	5		1	9	6	4	15	4	11								1
45. olvido				1																	
46. pacto	4	1	1	5	3	3	5		2					2	5	1	1				
47. paradoja																					
48. perdón				1																	
49. persecución			4		2	1					1										1
50. petición	3	3	3	5	1		1			3	2		6	6	8						
51. provocación	1	1	8		1		2	1		5	1										
52. rechazo	3	2	2	1			2	2		1	1	1	1								1
53. recompensa		1			3			1			7			1							
54. reconocimiento				3						1											
55. reconciliación		2		2				2	1			2									
56. recuerdo										1											1
57. reflexión										1	2	6	8	2	6						
58. rendición																					
59. restitución		1								1											
60. retorno				1																	
61. revelación	1		2	1					13	8	3	2	4	3							3
62. robo		2	1	1																	
63. seducción	3			2																	
64. sospecha	4			2	1				3	1	1	2	1	4	1	5					
65. sugerencia				2				1													
66. trampa	8	2	3	2	3		5	4	7	3	8	2	11	3	3						
67. venganza							1		1												

CUADRO DE FUNCIONES Y FRECUENCIAS DE APARICIÓN

(y 2)

	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
1. Accidente	1	6	4					1				1		1	1
2. Acercamiento		3	7			2			5						1
3. Acusación					1				1					1	1
4. advertencia	2	4		1	1		2	1	2		1	1			
5. agresión	2	2	1	1				2							
6. alejamiento									1				1		
7. alucinación															
8. amenaza	3	1	3	9	5	3		1		3	1	2		2	
9. asesinato															
10. auxilio	2	4	5			2								1	1
11. autodefinición															
12. búsqueda	2	3	1												
13. cambio															
14. captura	2														
15. castigo								1			1			1	
16. catáfora		1	5							1	1	2			
17. chantaje															
18. cita															
19. confirmación															
20. consejo	1	5	7	3		3	1			2					2
21. consuelo											1		1		
22. decreto	10	22	8	1	3	2	3	3	4	7	3	2	1	6	13
23. decisión															
24. desafío															
25. deseo															
26. descubrimiento	13	11	11	3	1	4	1	4	5	1	1	1	2	1	7
27. despedida									1		1				
28. duda									1		2			1	
29. encuentro	1	2					1	1	1						1
30. enfrentamiento	5	5	10	4	5	5	3	1	2		4	2	5	1	3
31. huida	2	1	1				4								1
32. información	23	18	21	5	4	4	2	7	10	8	6	5	3	2	8
33. interrogatorio	18	16	18	5	4	1	1	2	1	2		4	3	3	6

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

34. interrupción															
35. lamento															
36. liberación		3													
37. logro														1	
38. llegada	6	7	2	1	4	2	1	2	2	2		2		2	2
39. malentendido														2	
40. mediación									1					1	
41. muerte															
42. observación	3			1					2			1	1		
43. ocultamiento															
44. oferta	2	7	4	5		4	2	2		3	6	2	3		19
45. olvido															
46. pacto	3		1	3	1	1	1	2			1	1			3
47. paradoja		1													
48. perdón															
49. persecución	1														
50. petición	8	11	4	1	3	2	2	2	6		3	3	4	2	5
51. provocación		2	1	1	2		2					2			1
52. rechazo			2		1	1		2		1	3	3	1	5	4
53. recompensa	1	4	1						1	1	1				1
54. reconocimiento															
55. reconciliación		2	1				1	1			1				
56. recuerdo										1		2	1		1
57. reflexión	3	2	3	4	1	1			1				5	1	5
58. rendición														1	
59. restitución															
60. retorno															
61. revelación	4	3	5	1	1		1		7	8	5	6	3		2
62. robo															
63. seducción															
64. sospecha	2	4	3	1	2	1	3	2	1	1	2	2	1	4	2
65. sugerencia															
66. trampa	3	6	6				2	1		1	4	3	1	3	9
67. venganza															

Los códigos utilizados para identificar cada serie son los siguientes:

1. *Antivicio* (26/04/00)
2. *Policías* (04/04/00)
3. *Policías* (11/01/00)
4. *Raquel busca su sitio* (17/01/00)
5. *Ala Dina* (18/01/00)
6. *Ala Dina* (27/03/00)
7. *7 Vidas* (16/04/00)
8. *Compañeros* (01/12/99)
9. *Compañeros* (08/12/99)
10. *Periodistas* (29/11/99)
11. *Periodistas* (13/12/99)
12. *Médico de familia* (31/11/99)
13. *Médico de familia* (07/12/99)
14. *Petra Delicado* (02/12/99)
15. *El comisario* (10/01/00)
16. *El comisario* (17/04/00)
17. *Hospital Central* (30/04/00)
18. *Hospital Central* (07/05/00)
19. *Al salir de clase* (08/11/99)
20. *Al salir de clase* (09/11/99)
21. *Al salir de clase* (10/11/99)
22. *Al salir de clase* (11/11/99)
23. *Al salir de clase* (12/11/99)
24. *Calle nueva* (08/05/00)
25. *Calle nueva* (09/05/00)
26. *Calle nueva* (10/05/00)
27. *Calle nueva* (11/05/00)
28. *Calle nueva* (12/05/00)
29. *24 Horas* (12/01/0)
30. *La casa de los líos* (30/03/00)

Resumiendo dichos resultados obtenemos las funciones con mayor presencia en la totalidad del corpus:

FRECUENCIAS POR FUNCIÓN

1. Accidente	57	29. Encuentro	22
2. Acercamiento	29	30. Enfrentam.	118
3. Acusación	6	31. Huida	35
4. Advertencia	32	32. Información	283
5. Agresión	47	33. Interrogatorio	171
6. Alejamiento	6	34. Interrupción	1
7. Alucinación	3	35. Lamento	1
8. Amenaza	70	36. Liberación	6
9. Asesinato	2	37. Logro	7
10. Auxilio	64	38. Llegada	83
11. Autodefinic.	1	39. Malentendido	12
12. Búsqueda	19	40. Mediación	2
13. Cambio	4	41. Muerte	2
14. Captura	19	42. Observación	28
15. Castigo	8	43. Ocultamiento	6
16. Catáfora	14	44. Oferta	134
17. Chantaje	1	45. Olvido	1
18. Cita	3	46. Pacto	50
19. Confirmación	3	47. Paradoja	1
20. Consejo	48	48. Perdón	1
21. Consuelo	4	49. Persecución	10
22. Decreto	149	50. Petición	97
23. Decisión	1	51. Provocación	31
24. Desafío	6	52. Rechazo	40
25. Deseo	2	53. Recompensa	23
26. Descubrim.	221	54. Reconocim.	4
27. Despedida	8	55. Reconciliac.	15
28. Duda	10	56. Recuerdo	7

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

57. Reflexión	51
58. Rendición	1
59. Restitución	2
60. Retorno	1
61. Revelación	86
62. Robo	4
63. Seducción	5
64. Sospecha	56
65. Sugerencia	3
66. Trampa	103
67. Venganza	2

Funciones más frecuentes: **Información** (283); **Descubrimiento** (221); **Interrogatorio** (171); **Decreto** (149); **Oferta** (134); **Enfrentamiento** (118); **Trampa** (103)

Funciones menos frecuentes: **Autodefinición, chantaje, decisión, interrupción, lamento, olvido, paradoja, perdón, rendición y retorno** (1)

Tabla 9.6.

9.3.3.1. Relaciones rítmicas entre núcleo y género o formato

Se han detectado funciones más afines a determinados géneros y a determinados formatos, así como otras equiprobables (cuya probabilidad de aparición no parece específicamente vinculada al género, ni al formato).

Entre las primeras, la “acusación”, la “advertencia”, la “agresión” y el “alejamiento”, no presentan ninguna frecuencia en los textos de sítcom (textos 5, 6, 7 y 29); la “agresión”, que es muy frecuente en el dramedia (textos 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 y 18) se revalida como imprescindible en los dramedia que son de contenido (género) policiaco-acción (1, 2, 3, 15, 16, 17 y 18).

Entre las segundas, el “accidente”, el “decreto”, el “descubrimiento” o la “información”, se dan en la totalidad de géneros y formatos por lo que no es relevante. Aunque hay diferencias en cuanto al número de frecuencias, no cabe atribuirlo específicamente al género o al formato, ya que encontramos, indistintamente frecuencias altas y bajas en casi todos ellos.

9.3.3.2. Relaciones rítmicas entre función y trama

Parece coherente considerar que igual que un tipo de trama puede presentar una mayor frecuencia de aparición en ciertos formatos

o en ciertos géneros, también las funciones que vertebran esas tramas podrían presentar una mayor probabilidad de aparición en unas tramas que en otras. Esta posibilidad nos obliga a relacionar tramas con funciones.

Entre las tramas del tipo A (conectivas), las tramas de amor presentes en la mayor parte de los textos investigados (llegando a 51 el total de tramas AR encontradas) mostraban hasta 86 núcleos con función de “información”, dándose al menos un caso en cada trama y no existiendo tampoco una sola trama AR en la que la función de información no se detectara al menos una vez. Si consideramos que las tramas de amor son las más frecuentes y, como hemos dicho contribuyen a compactar la relación entre textos de una misma serie, todo ello parece corroborar la idea de que el ficcional televisivo (a diferencia tal vez de, por ejemplo, el cine) presenta muy altos niveles de verbalización y de redundancia, ya que como indicamos en la definición de la función de información, ambas son características de la misma (la información, tal como la definimos en su momento, es una de las funciones más verbalizadas y más redundantes).

La función de “Oferta” se da 49 veces en 26 de las 51 tramas de amor (prácticamente el 51%). La función de “enfrentamiento” arroja idéntico porcentaje para un número mayor de núcleos afectados (53). La función de “revelación” se da en un total de 55 núcleos NCI, pero apareciendo sólo en 24 de las 51 tramas de amor detectadas. El resto de las funciones va decreciendo sin que la aparición de una determinada función sea vinculante al tipo de trama.

La única trama del tipo B (grupo B, constructivas) presente en el corpus, la de **transformación maduración** (con 8 frecuencias), presenta una tendencia bastante uniforme a utilizar algún núcleo con función de “trampa”.

Entre las tramas del tipo C (destructivas), las tramas de venganza (5 en total), muestran núcleos con funciones de “interrogatorio”, “información” y “amenaza”, al menos una vez en todos

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

los casos; y núcleos con funciones de “petición” en 4 de las 5 tramas de esta clase aparecidas en el corpus.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

	TRAMAS TIPO A				B		TRAMAS TIPO C				TIPO D			TRAMAS TIPO E			TRAMAS TIPO F				
	BQ	PS	HU	AR	TM	VE	RI	EX	AC	MG	VN	MT	EZ	EG	TT	PA	LA	SA	DE	RE	ME
Accidente	1	3	2	8	2	1	1	7	3		14		1	2		3	5	1	1	1	1
acercamiento				20	1					1							3			2	1
Acusación	1		1			1	1		1									1			
Advertencia	2			6		4	4	3	3				1				5	3			1
Agresión		1		12	2	2	1	1	3	14			5	6							
Alejamiento			1	4														1			
Alucinación				1										1			1				
Amenaza	5	2	1	21		8	2	7	5	8	1	1		3	1		1	2	2		
Asesinato														2							
Auxilio	1	1	3	17	1			10	8	12				1			6	1	2	1	
Autodefinition																					
Busqueda	4			2	1	1	1		1	1				2			3	1	1	2	
Cambio																					
Captura	1	3		1	1			1	2	4			2	6							
Castigo	1			2					1								1			1	
Catáfora	1		1	3	1	1	1			1											4
Chantaje														1							
Cita				2		1															
Confirmación				2						1											
Consejo	3	1	2	16	7	3	3		6						2	1		1	1	1	2
Consuelo	1			2															1		
Decreto	18	3	2	31	3	6	11	1	11	9		1		14	2	3	24	3	3		4
Decisión					1																
Desafío	1			2	2								1								
Deseo				2																	
Descubrimiento	19	7	2	54	8	5	8	6	14	14	12	1	7	17	2	4	17	9	4	5	4
Despedida				6														2			
Duda				7			1										2	2			
Encuentro	4			10					2	1				1			2				
Enfrentamiento	2	1	1	53	5	3	7	3	12	9			1	4	2		4	8	2	1	
Huida	2	1		12			1	1	4	6	1	1		1	1	1	1	2	2	1	
Información	27	7	7	86	7	12	17	9	12	20	1	1	4	32	1	2	17	6	6	4	5
Interrogatorio	19		3	55	3	14	6	7	6	3			4	17	2	1	17		7	4	3
Interrupción				1																	

Cuadro 9.4. Relación entre funciones y tramas

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

	BO	PS	HU	AR	TM	VE	RI	EX	AC	MG	VN	MT	EZ	EG	TT	PA	LA	SA	DE	RE	ME	
Lamento				1																		
Libерación				2						1				1			2					
Logro		2												2			1				1	1
Llegada		1	2	32		1	6	1	5	11	2			4	1	1	8	4	1	3		
Malentendido				5	1						1			1			3					1
Mediación				2																		
Muerte					1					1												
Observación				9	1		2			2				11			3					
Ocultamiento				3										1	1	1						
Oferta		7		49	2	1	6	10	19	6	1	1	3	10	1	2	10	3				3
Olvido				1																		
Pacto			4	13	2	2	2	4	3	4	2		1	6				7				
Paradoja																	1					
Perdón					1																	
Persecución			3	1		1								1		2	1	1				
Petición			1	24	7	10	12	6	3	1		1	2	6		1	17	2	3		1	
Provocación				6	5		1		4	1			1	1		4	4	3		4	1	
Rechazo			2	18	1		6		2			1		7			7	3		3		
Recompensa				12			1	1	1										1			
Reconocimiento				3												1						
Reconciliación			1	8	1		2						2					1				
Recuerdo				3			4															
Reflexión				15		4	4	4	2				1	6	1		8	3	3			
Rendición			1																			
Restitución											1										1	
Retorno				1																		
Revelación			1	55	6	1	6	2	3	2			1	3	1		1	2			1	
Robo				2										1				1				
Seducción				1					1		1			2								
Sospescha				20	3	3	4	1	2	2		1		4			8	3		2	2	
Sugerencia				2			1							1								
Trampa			4	24	14	3	2	8	8	13			3	11		1	8	1				3
Venganza				1													1					

Cuadro 9.4. (bis)

La trama de rivalidad muestra siempre algún núcleo identificado con la función de “decreto”. Las 10 frecuencias detectadas arrojan alguna presencia de núcleos afectados también con la trama de información, pero mientras el “decreto” oscila entre 1 y 3 apariciones cada vez (hasta un total de 11), la “información” alcanza hasta 4 frecuencias en una de las 10 tramas RI, 3 en otra (hasta un total de 17 en la totalidad de tramas) y está presente en todas ellas al menos una vez. La presencia del “enfrentamiento” es alta (7 de las 10 tramas), pero el nivel de presencia bajo (1 frecuencia en cada trama).

Respecto a las otras tramas de este tipo (EX, AC y MG), todas ellas presentan una similar tendencia excepto en lo que respecta a la “oferta” que si en la trama VE tiene una sola aparición en 1 de las 5 tramas detectadas, en las tramas RI, EX y AC, aparece al menos una vez en cada aparición de cada una de esas tramas.

En cuanto a las tramas del tipo D (dialécticas), hay que decir que el número de casos de aparición de estas tramas en el corpus es tan bajo que cualquier relación podría deberse a la casualidad, excepto en las denominadas **tramas esquizoides** (EZ) que con 5 frecuencias sí permiten detectar indicios no debidos a la casualidad. La función de “agresión” presenta una distribución uniforme dándose una sola vez en cada trama de esta clase.

En las tramas del tipo E (disyuntivas), se observa que **la trama del enigma**, la cual presentaba un total de 6 apariciones (*Antivicio, Policías, Petra Delicado, Al salir de clase* y *Calle Nueva*, esta última con una doble frecuencia, recordemos), mantiene para todos los casos muy altos niveles de presencia de la función a la que hemos denominada **descubrimiento**. Esto nos permite establecer una relación posible entre función necesaria y trama. Igualmente se encontraron altos niveles de presencia de las funciones de **información, interrogatorio, observación, oferta, petición y revelación** para la mayor parte de tramas EG (enigma) .

Este mismo fenómeno es observable en las tramas de clase TT, PA y LA, pertenecientes a este mismo tipo, excepto en lo que respecta a la “observación” que no se da en las tramas TT y PA, así como en lo que respecta a la función de “petición” que tampoco se da en las TT y la “revelación” que no se da en las PA, pero hay que decir al respecto que las tramas TT y PA arrojan un total de 1 y 2 tramas por lo que las excepciones no son demasiado significativas.

Por último, en las tramas del tipo F (catárticas), sólo “descubrimiento” e “información” se dan al menos una vez en cada una de estas tramas, lo que no hace diferente la tendencia de este tipo con respecto a los otros. En lo que respecta a las clases, sólo las tramas SA (de sacrificio) ofrecen un número de frecuencias suficiente (6 de las 141 tramas investigadas, 4.2%) como para aceptar que el “descubrimiento” y el “enfrentamiento” tienden a aparecer siempre, al menos una vez en cada trama, ya que así fue en los casos analizados.

En el resto de tramas no se llega a alcanzar nunca la presencia al menos de una vez de una determinada función para la totalidad de los casos en los que se detectó la presencia de dicha trama por lo que los datos no merecen mayor comentario. En los tipos de trama con una mayor dispersión cualquier tendencia habría sido atribuible a la casualidad por el reducido número de casos encontrados.

Resumen

La trama considerada como conjunto de núcleos relativos a un mismo asunto, puede darse en formas muy diversas, pero existe una serie de substratos comunes a tramas parecidas que nos permite hablar de patrones o tramas primitivas, similares para un grupo de casos e inspiración en última instancia, de las que finalmente impregnan el texto.

Una vez se ha conseguido establecer el repertorio de dichas tramas, se puede comprobar su presencia en un determinado corpus. Para validar las observaciones hemos utilizado equipos de once jueces que demostraron percibir con claridad las diversas tramas que componían un texto, de modo hasta cierto punto parecido a como las audiencias perciben (intuitivamente) la pertenencia de un texto a un determinado género.

La catalogación final de las tramas observadas, pasa finalmente por un proceso

cuantificador gracias al cual hemos podido hacer un balance final de la presencia de cada trama-tipo en los textos del corpus analizado.

TOTAL FRECUENCIAS

Búsqueda	5	Malignas	8
Persecución	1	Viejo/Nuevo	1
Huida	2	Mártir/Tirano	2
Rescate	-	Esquizoides	5
Amor	51	Enigmáticas	6
Aventura	-	Tentativas	1
Transf./madur.	8	Pacto	2
Fundación	-	Laberínticas	4
Creación vida	-	Sacrificio	6
Venganza	5	Desamparo	3
Rivalidad	10	Reinserción	4
Exceso	4	Mesiánicas	2
Ascenso/caída	11		

Los criterios para decidir cuándo una trama debía formar parte de su “tipo”, fueron: la presencia de los personajes esenciales, la presencia de/los complemento/s y la semejanza del arco, teniendo por tal un mismo punto de partida, un mismo punto de llegada y algún punto intermedio de su recorrido.

Se observó entonces que la presencia de la trama de amor en sus distintas variantes aparecía en casi todos los casos, que el ritmo de aparición de las tramas en las series diarias presentaba patrones fijos de aparición, así como que algunas tramas mostraban mayor tendencia a aparecer en ciertos formatos.

También se observó que los formatos parecen “abrirse” en estructura según procedemos desde la sitcom al dramedia y del dramedia a la serie diaria, siendo ésta la de estructura más abierta.

Se detectó que algunas funciones aparecían siempre en determinadas tramas, así como que otras presentaban una clara tendencia de aparición dándose

un alto número de casos en los que así sucedía.

La relación entre las tramas y las distintas funciones de los núcleos muestra que cada trama suele tener una serie de funciones que le son afines y que se dan siempre, casi siempre o con más frecuencia que otras en los núcleos que conforman el desarrollo de dicha trama, de modo que ciertas funciones aparecen alguna vez en todas las tramas, en tanto otras se dan en todas o casi todas las tramas de una cierta clase (amor, rivalidad, venganza...).

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

**PARTE 5:
CONCLUSIONES Y
APLICACIONES**

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

X

Contraste de hipótesis: análisis e interpretación de los datos

Una vez definido el objeto de estudio, determinadas las unidades de medida y elementos de cuantificación, extraídos los datos del corpus y contrastadas las observaciones siguiendo los procedimientos antes descritos, presentamos en este capítulo la redacción final de las hipótesis, los resúmenes de los datos obtenidos durante la observación junto a cada hipótesis planteada y un informe final respecto al grado de cumplimiento o incumplimiento de las hipótesis.

10.1. Hipótesis

Nuestro trabajo ha descansado desde el principio sobre una idea general: el ficcional televisivo presenta claras diferencias narrativas achacables al ritmo de los sucesos, con respecto a lo que nos ofrece la ficción cinematográfica. Nuestras medidas no se han efectuado sobre la imagen visual, sino que se ha dado prioridad a la forma en la que se presenta el contenido (forma del contenido; Chatman, 27). Recordemos

que nuestro propósito iba orientado a descubrir elementos que en sí mismos pueden estar previstos en la fase de guión, esto es, que atañen fundamentalmente a la dramaturgia del texto.

Hemos analizado el modo de aparición de sucesos y existentes, algunas características de dichos sucesos que nos han permitido su etiquetado y clasificación; hemos trabajado sobre todo con la información contenida en los diálogos después de comprobar que era sobre éstos sobre los que recaían las claves de legibilidad del texto, su información esencial. Hemos comprobado junto a la alta verbalización una alta redundancia de lo que se expresaba. Recordando la frase de Orson Welles en la que el director norteamericano se reconciliaba con el *entertainer* radiofónico al asegurar que la televisión era una radio con imágenes, no un cine de pequeñas dimensiones, hemos abordado la especificidad televisiva desde la narratología, combinando análisis de contenido y análisis del texto a varios niveles, pero dejando a un lado una hermenéutica estrictamente semiótica.

Era la estructura lo que nos interesaba, entendida como el conjunto de microsegmentos que añaden información al texto y muy especialmente su **ritmo de aparición**. El tiempo de los textos incluía elipsis y algunos cambios de dirección, pero no dilataciones temporales con lo que la unidad de análisis (bloque o secuencia televisiva) cubría en tiempo real los sucesos mostrados. Al mantenerse fijo ese parámetro (TH=TD para cada secuencia), hemos realizado la medida analizando la **dimensión** de cada segmento de información, sobre la **dimensión** de cada unidad o secuencia. En dichos segmentos se concentraba la información esencial en lo que hemos llamado NCI's (Núcleos de Condensación Informativa).

Los NCI's trazan el rumbo de los personajes en el relato, orientan su dirección. A veces ese rumbo no se concreta en una llegada a un punto específico y más parece el andar errante de un vagabundo, porque en lo que se refiere a los ficcionales televisivos, la clara tendencia a la no conclusión de las tramas, pasa por ser uno de los elementos más diferenciadores con respecto al cine. De cualquier

forma, sobra decir que a estas alturas, después de más de medio siglo de existencia real¹⁰⁵, la televisión se ha ganado su autonomía con respecto a los otros sistemas de representación audiovisual, de los que sin duda es deudor.

En cuanto a las características estructurales del texto a este respecto y el grado de aceptación de las audiencias, consideramos que el éxito generalizado de esta clase de discurso hacía suponer que productores y programadores habían dado con patrones estables referidos al ritmo de los contenidos y que, aunque fuera de un modo intuitivo, tendían a ponerlas en práctica de forma casi repetitiva.

Dicha formulación quedaría planteada del siguiente modo:

Existen elementos estructurales comunes en los discursos ficcionales televisivos que alcanzan la aceptación del público.

Y por otro lado:

La inexistencia de ciertos elementos estructurales en algunos discursos ficcionales televisivos, podría explicar, en parte, el escaso interés del público respecto a dichos textos.

Lo que conlleva una serie de afirmaciones, algunas de las cuales (la mayor parte de las cuales), hemos ido enunciando sobre la marcha, pero que ahora recapitulamos a modo de sumario:

1. Las series estudiadas comparten en su mayoría configuraciones rítmicas semejantes, basadas en parecidos coeficientes de duración de sus núcleos o segmentos de información esencial.

¹⁰⁵ Si tomamos los 50, la época de su eclosión, como el inicio real y nos olvidamos de su larga fase de incubación experimental.

2. A pesar de poseer unas configuraciones rítmicas similares, se dan diferencias que tienen que ver con el género (temática) y/o el formato (estructura, periodicidad...).

2.1. Pueden existir coeficientes óptimos en función del género o del formato, los cuales marcan preferencias claras en lo que respecta a la audiencia.

2.1.1 En la sítcom el porcentaje de secuencias unitarias (un solo NCI) tiende a ser menor que en los otros formatos; en el dramedia, tienden a predominar las secuencias múltiples unitrama (varios NCI de una misma trama), siendo este predominio absoluto en las series diarias.

2.1.2. La posición (distribución) de los núcleos también tiende a variar dependiendo del género y/o del formato.

2.2. Las secuencias con coeficiente más alto se corresponden con las de mayor “peso” en la historia.

3. Se dan “estilemas rítmicos” relacionados con la retórica de los supranarradores.

Aunque de los existentes, apenas hemos hecho alguna alusión a los personajes y referida sobre todo al número predominante de estos para cada formato ficcional, es momento ahora de considerar que dado que casi siempre el cambio de secuencia lleva aparejado un cambio de espacio que actúa sobre el ritmo dramático produciendo “sensación de novedad”, cabe añadir ahora:

4. Se da una narrativa basada en espacios reconocibles (el entorno de la serie) y limitados en número y variedad y caracterizada además por situaciones y argumentos que a su vez forman parte de un repertorio bastante cerrado.

- 4.1 Existe una relación entre el formato y el ritmo expresado por la frecuencia en el uso del espacio interior/exterior.
- 4.2. Los argumentos utilizados más habitualmente forman parte de un repertorio escaso y reducido; algunos de estos argumentos son más probables en unos formatos y/o series que en otro/s.
- 4.3. Tramas con igual denominación (pertenecientes a la misma clase) presentan funciones fijas para algunos de sus núcleos, junto a otras funciones variables.
5. El ficcional televisivo, al modo del relato periodístico¹⁰⁶, tiende a la no conclusión, a crear ritmos dramáticos crecientes y no resolutivos.

10.2. Verificación de hipótesis

Sobre la primera hipótesis:

- 1. Las series estudiadas comparten en su mayoría configuraciones rítmicas semejantes, basadas en parecidos coeficientes de duración de sus núcleos o segmentos de información esencial.**

Si observamos la tabla adjunta, la relación de coeficientes obtenida permite hablar de rangos medios que oscilan entre el 0.08 (*Siete Vidas*, 06-04-00) y el 0.32 (*Compañeros*, 08-12-99).

	MEDIA Ñ
31. <i>Antivicio</i> (26/04/00)	0.19
32. <i>Policías</i> (04/04/00)	0.19
33. <i>Policías</i> (11/01/00)	0.19
34. <i>Raquel busca su sitio</i> (17/01/00)	0.14
35. <i>Ala Dina</i> (18/01/00)	0.1

¹⁰⁶ Tal y como vimos que ocurría en el caso estudiado por Gritti (← 106)

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

36.	<i>Ala Dina</i> (27/03/00)	0.17
37.	<i>7 Vidas</i> (16/04/00)	0.08
38.	<i>Compañeros</i> (01/12/99)	0.16
39.	<i>Compañeros</i> (08/12/99)	0.32
40.	<i>Periodistas</i> (29/11/99)	0.23
41.	<i>Periodistas</i> (13/12/99)	0.2
42.	<i>Médico de familia</i> (31/11/99)	0.26
43.	<i>Médico de familia</i> (07/12/99)	0.18
44.	<i>Petra Delicado</i> (02/12/99)	0.28
45.	<i>El comisario</i> (10/01/00)	0.26
46.	<i>El comisario</i> (17/04/00)	0.27
47.	<i>Hospital Central</i> (30/04/00)	0.28
48.	<i>Hospital Central</i> (07/05/00)	0.29
49.	<i>Al salir de clase</i> (08/11/99)	0.18
50.	<i>Al salir de clase</i> (09/11/99)	0.17
51.	<i>Al salir de clase</i> (10/11/99)	0.25
52.	<i>Al salir de clase</i> (11/11/99)	0.26
53.	<i>Al salir de clase</i> (12/11/99)	0.22
54.	<i>Calle nueva</i> (08/05/00)	0.19
55.	<i>Calle nueva</i> (09/05/00)	0.21
56.	<i>Calle nueva</i> (10/05/00)	0.2
57.	<i>Calle nueva</i> (11/05/00)	0.22
58.	<i>Calle nueva</i> (12/05/00)	0.24
59.	<i>24 Horas</i> (12/01/0)	0.16
60.	<i>La casa de los líos</i> (30/03/00)	0.15

Tabla 10.1.- Junto a cada capítulo/episodio se muestra la fecha de emisión y la media del coeficiente Ñ obtenido.

Resumiendo y ordenando estos datos, tenemos que:

0.08 0.1 0.14 0.15 0.16 0.16 0.17 0.17 0.18 0.18
0.19 0.19 0.19 0.19 0.2 // 0.2 0.21 0.22 0.22
0.23 0.24 0.25 0.26 0.26 0.26 0.27 0.28 0.28
0.29 0.32

Con lo que:

Rango: **0.08-0.32**

Moda: **0.19**

Mediana: **0.2**

Media: **0.2**

Que de un total de 844 secuencias distribuidas en 30 textos no hayamos obtenido una media de coeficientes por episodios fuera de un rango que queda claramente establecido en la zona inferior al tercio de la unidad, así como el hecho de que haya tantos valores medios que se repitan (0.17; 0.18; 0.19; 0.2...) nos sugiere que en lo que se refiere a las medidas de tendencia central se dan claros indicios de que, en efecto, la mayor parte de las series estudiadas comparte en su mayoría parecidos coeficientes de duración de sus núcleos o segmentos de información esencial.

Aunque como sabemos, la media aritmética tiende a homogeneizar el valor de cada NCI respecto a un valor central, se comprobó que la dispersión era escasa y que en general, la mayor parte de los NCI detectados en cada texto, “tendían” al valor de su media. Lo que no equivale a decir que su valor en segundos fuese parecido, ya que el coeficiente del núcleo es un valor obtenido sobre las dimensiones de la secuencia, pero sí que permite asegurar que el tamaño de los núcleos guarda dentro del texto proporciones semejantes respecto al sintagma secuencia anteriormente definido.

Sobre la segunda hipótesis:

2.A pesar de poseer unas configuraciones rítmicas similares, se dan diferencias que tienen que ver con el género (temática) y/o el formato (estructura, periodicidad...).

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

Observemos la siguiente tabla en la que las series aparecen ordenadas por sus respectivos formatos y en la que también resultan relacionables por sus formatos:

Tabla 10.2. Datos por tipos de serie:

	EMISIÓN	MEDIA Ñ	DUR. SEC.	EX-IN	NCI's / sec.	SHARE	RATING	MILES
Dramedia de acción								
Antivicio	25/04/00	0.19	1' 55"	1--5	2.32	17.2	7.3	2828
Policías	04/04/00	0.19	1' 42"	1--2,4	1.78	20.5	8.6	3309
Policías	11/01/00	0.19	1' 31"	1--1,7	1.87	22.8	10.2	3943
Petra Delicado	02/12/99	0.28	1' 36"	1--1,5	2.69	14.2	6.2	2397
El comisario	10/01/00	0.26	1' 27"	1--1,9	2.87	21.2	10.2	3949
El comisario	17/04/00	0.27	1' 16"	1--8	2.8	23.1	9.8	3777
Dramedia familiar								
Médico de familia	30/11/99	0.26	1' 47"	1--6,7,5	3.06	42.5	19.1	7338
Médico de familia	07/12/99	0.18	2' 29"	1--3,1	3.68	38	16	6146
Dramedia profesional								
Raquel busca su sitio	17/01/00	0.14	1' 42"	1--4	2.6	18.5	8.6	3313
Periodistas	29/11/99	0.23	1' 53"	1--10	1.36	31.4	14.1	5430
Periodistas	13/12/99	0.2	2' 06"	1--3,3	1.7	31.1	14.3	5475
Hospital Central	30/04/00	0.28	1' 04"	1--3,8	2.6	20.5	6.9	2667
Hospital Central	07/05/00	0.29	1' 16"	1--4,6	2.6	19.4	7.9	3053
Dramedia juvenil								
Compañeros	01/12/99	0.16	1' 45"	1--9,7	2.6	36.4	16.5	6330
Compañeros	08/12/99	0.32	1' 31"	1--5	1.04	36.9	17.1	6662
Sitcom								
7 vidas	06/04/00	0.08	3' 59"	0--12	4.5	22.1	9.1	3510
A la Dina	18/01/00	0.1	2' 12"	0--14	3	28.5	13.4	5194
A la Dina	27/03/00	0.17	2' 51"	1--10	2.8	22.2	10.2	3943
24 horas	12/01/00	0.16	1' 43"	0--14	3	23.7	10.9	4221
La casa de los lios	30/03/00	0.15	2' 46"	0--28	3.39	20.6	5.1	1977
Telenovela Juvenil								
Al salir de clase	08/11/99	0.18	2' 10"	0--12	3.9	25.1	7.4	2856
Al salir de clase	09/11/99	0.17	2' 17"	1--10	3.8	23.6	7.1	2739
Al salir de clase	10/11/99	0.25	2' 04"	1--3,6	2.7	26.3	7.8	3001
Al salir de clase	11/11/99	0.26	2' 09"	1--1,3	2.35	24.1	7.5	2884
Al salir de clase	12/11/99	0.22	2' 02"	1--5	3.25	24.7	8.1	3099

Telenovela familiar								
Calle Nueva	08/05/00	0.19	2'10"	1--2'75	36	20	56	2162
Calle Nueva	09/05/00	0.21	2'10"	0--14	307	17.5	4.9	1895
Calle Nueva	10/05/00	0.2	2'33"	1--11	4	17.6	5	1940
Calle Nueva	11/05/00	0.22	2'19"	1--11	3.9	18.1	5.1	1980
Calle Nueva	12/05/00	0.24	2'15"	1--3	308	17	4.8	1947

Dentro del dramedia de acción (y hay que decir que todo él viene representado en este caso por textos de género policíaco), nos encontramos con un rango respecto a la media del coeficiente que oscila entre 0.19 y 0.28; el dramedia familiar, aunque contemplado en una única serie pero con valores bastante dispares, sin embargo, el mismo rango se sitúa entre el 0.18 y el 0.26, es decir, con parecidos valores sin que se observe que la temática “de acción” (lo que nosotros hemos redefinido como “género”) haga variar mucho los números. El dramedia profesional entrega, sin embargo, valores de coeficiente algo más dispersos, estando entre el 0.14 y el 0.29 y finalmente, el dramedia juvenil, mantiene una tendencia similar, situándose el intervalo entre el 0.16 y el 0.32 (téngase en cuenta sin embargo que sólo hay dos casos).

Pasemos a la sitcom. Vemos entonces que el rango desciende en su valor mínimo hasta el 0.08, llegando el límite superior del intervalo a un valor máximo de 0.17. Si comparamos con el formato dramedia, diríamos que prácticamente allí donde acaba el valor máximo de la sitcom, llegamos al valor mínimo del dramedia, salvo esa pequeña zona de solapamiento situada entre 0.14 y 0.16, que no parece relevante.

Respecto a lo que en el cuadro denominamos telenovela juvenil, más bien serie diaria juvenil, vemos que el intervalo se abre con valores parecidos a los del dramedia, aunque más recortados en el límite superior. Lo mismo sucede con la segunda serie diaria analizada.

Creemos que la hipótesis es válida, si bien hay que precisar que las medias de los coeficientes que determinan lo que hemos llamado “ritmo dramático”, presentan tendencia a cambiar en función del formato, en menor medida del género. Los cuatro géneros de dramedia y los dos de serie diaria, no presentan diferencias claras.

2.1. Pueden existir coeficientes óptimos en función del género o del formato, los cuales marcan preferencias claras en lo que respecta a la audiencia.

El mismo cuadro nos muestra los datos de audiencia obtenidos durante la emisión de cada capítulo/episodio. Se presenta el *share* o cuota de pantalla (porcentaje de espectadores que sintoniza, del total que está viendo la televisión –también es un valor medio-); el *rating* (porcentaje de espectadores que sintoniza sobre el universo de espectadores); Los miles de espectadores que supone eso en cifras redondas (añadir tres ceros para calcular la cifra en millones¹⁰⁷). Basta con utilizar uno de estos tres índices para hacernos una idea. Utilizaremos el *share* o cuota de pantalla, por ser el más tenido en cuenta.

No se detectó correlación entre determinados valores del NCI y la respuesta del público, con lo que *a priori* la hipótesis queda descartada. Tal vez sea necesario reconocer que el número de casos era insuficiente para conseguir probar la hipótesis.

2.1.1 En la sítcom, el porcentaje de secuencias unitarias (un solo NCI) tiende a ser menor que en los otros formatos; en el dramedia, tienden a predominar las secuencias múltiples unitrama (varios NCI de una misma trama), siendo este predominio absoluto en las series diarias.

¹⁰⁷ Datos obtenidos de Barlovento Comunicación.

Veamos el siguiente resumen de datos:

	Sec unitarias en %	Sec. múltiples unitrama en %	Sec. múltiples multitrama en %
Dramedia de acción			
Antivicio (25/04/00)	30.2	55.8	13.9
Policías (04/04/00)	51.2	41.4	7.3
Policías (11/01/00)	43.9	40.9	12.2
Petra Delicado (02/12/99)	9	78.7	12.2
El comisario (10/01/00)	15	67.5	15
El comisario (17/04/01)	24.4	55.5	15.5
Dramedia familiar			
Médico de familia (30/11/99)	6.4	77.4	12.9
Médico de familia (07/12/99)	6.2	68.7	18.7
Dramedia profesional			
Raquel busca su sitio (17/01/00)	39.4	31.5	26.3
Periodistas (29/11/99)	15.1	60.6	21.2
Periodistas (13/12/99)	11.7	38.2	48.8
Hospital Central (30/04/00)	17.24	50.1	29.3
Hospital Central (07/05/00)	23.5	58.8	13.7
Dramedia Juvenil			
Compañeros (01/12/99)	18.6	67.4	11.6
Compañeros (08/12/99)	24.4	71.4	2
Sitcom			
7 Vidas (06/04/00)	0	50.0	50.0
Ala Dina (18/01/00)	21.5	35.7	42.8
Ala Dina (27/03/00)	9	63.6	27.2
24 horas (12/01/00)	21.4	35.7	42.8
La casa de los líos (30/03/00)	14.2	64.2	14.2
Telenovela juvenil			
Al salir de clase (08/11/99)	0	91.6	8.3
Al salir de clase (09/11/99)	0	90.9	9
Al salir de clase (10/11/99)	7.1	64.2	28.5
Al salir de clase (11/11/99)	14.2	85.7	0
Al salir de clase (12/11/99)	0	75	25
Telenovela Familiar			
Calle Nueva (08/05/00)	6.66	93.3	0
Calle Nueva (09/05/00)	21.4	71.4	7.14
Calle Nueva (10/05/00)	8.3	83.3	8.3
Calle Nueva (11/05/00)	16.6	75	8.3
Calle Nueva (12/05/00)	8.3	75	16.6

Tabla 10.3 Conteo tabulado de porcentajes de secuencias unitarias (un solo NCI/secuencia), múltiples unitratrama (varios NCI's de una misma trama) y múltiples multitrama (varios NCI's de varias tramas).

En lo que respecta a la sitcom, el porcentaje más alto de secuencias unitarias está en un 21.5 %. El dramedia de acción llega a alcanzar hasta un 43.9 %, pero hay una excepción muy clara, la del dramedia familiar que se sitúa en porcentajes inferiores al 7. Por otro lado, es claro que las series diarias tienden a minimizar las secuencias unitarias, tanto o más que la sitcom. Esto nos reafirma en el profundo “hibridismo” que caracteriza a este formato.

Las secuencias múltiples unitrama predominan claramente en todos los formatos, si bien es la serie diaria donde más destaca este predominio llegando a alcanzar porcentajes superiores al 90.

Por tanto, si la primera parte de la hipótesis no queda plenamente demostrada, la segunda, parece ser que sí. En términos de tendencia puede afirmarse una mayor probabilidad de secuencias múltiples unitrama en todas las series en general y en las series diarias en especial. La incidencia de ello sobre el ritmo, parece clara. Se opta por un ritmo basado en la presentación de núcleos de una misma trama, pero se opta por encuadrarlos bajo una misma secuencia (espacio).

2.1.2. La posición (distribución) de los núcleos tiende a variar dependiendo del género y/o del formato.

Se comprobó que las sitcom tendían a utilizar núcleos de reiteración, en los que no se daban claves de avance de las tramas y sí en cambios redundancias (de contenido humorístico), consubstanciales al formato (comedia de situación). Como es la situación y no la acción lo que más pesa en estas series, no resulta sorprendente que la posición de núcleos presente una distribución uniforme. Por el contrario, en el dramedia y más aún en la serie diaria, se observa una clara tendencia al *in crescendo*, de forma que el núcleo que más expectativas genera se sitúa al final, estando los núcleos casi siempre en mayor

concentración hacia la segunda mitad de la secuencia. Se comprobó que esto era así en más de 800 secuencias de las 844 analizadas. Por tanto la hipótesis queda confirmada.

2.2. Las secuencias con coeficiente más alto se corresponden con las de mayor “peso” en la historia.

Esta característica nos parece muy plausible, sin embargo presenta algunos problemas en lo que se refiere a su contrastación. Los estudios prospectivos daban a entender que así era en efecto, pero la complejidad de la demostración hizo imposible en la práctica, llegar a alguna certeza al respecto, ya que el peso narrativo de la historia no siempre se percibe de la misma manera. Se advierte que en un amplio número de casos las situaciones más decisivas, las que más pueden cambiar el rumbo del relato, tienden a aparecer solas (en secuencias unitrama) o al final de secuencias múltiples (unitrama o multitrama). Cuando aparecen solas su coeficiente es casi siempre muy alto (superior al 0.75).

3. Se dan “estilemas rítmicos” relacionados con la retórica de los supranarradores.

El concepto de supranarrador, del que ya hemos hablado en su momento, alude a un constructo que trata de implicar a varias instancias narrativas. En general, una “política de estudio” es un supranarrador, pero en la televisión actual, ya lo dijimos, se da una clara dicotomía entre el hecho de la producción (que recae en los productores) y el hecho de la programación (que recae en las cadenas, a las que en este estudio hemos denominado muy a menudo “programadores”). Entendidas separadamente, ambas instancias cumplen la denominación de supranarradores, ya que las dos intervienen en el aspecto final del discurso, implicando a equipos humanos más o menos amplios en la toma de decisiones que precede a la construcción del texto. Detectar un estilema de contenido en la

programación de una cadena, no resulta especialmente complejo por cuanto todas ellas tienen políticas de programación más o menos claras. Sin embargo, en el ámbito específico de las series de ficción, nos parecía más interesante buscar elementos discursivos relacionados con el ritmo dramático, propios de algunas productoras. Creíamos que en el nivel estructural, sus discursos no variarían mucho entre las diferentes series, por el mero hecho de que fuesen programadas en cadenas diferentes.

Nos sorprendió que los coeficientes medios de las series *Globomedia*, tuviesen medias de coeficiente \bar{N} tan semejantes:

Policías	0.19
Policías	0.19
Médico de familia	0.26
Médico de familia	0.18
Periodistas	0.23
Periodistas	0.20
Compañeros	0.16
Compañeros	0.32
Siete Vidas	0.08

No se da una tendencia hacia coeficientes concretos, pero sí se detecta, sobre todo en los dramedias profesionales (incluso en el familiar), una clara tendencia a respetar un valor medio respecto al tamaño que ocupan los núcleos dentro de la secuencia. Sorprende incluso la coincidencia exacta de coeficiente (0.19) para los dos episodios analizados de la serie "Policías". La tendencia se disipa, en el dramedia juvenil *Compañeros* y es claramente distinta en la sitcom *Siete Vidas*.

Puede aducirse una interacción entre la tendencia del formato y la estandarización que el supranarrador impone, en este caso, en función de ese formato. Esto no sólo refuerza en nuestra opinión, la hipótesis de que hay una relación entre formato y valor del NCI, sino que detecta un esfuerzo claro (tal vez no consciente) de la mayor

productora de nuestro país en términos de facturación, por realizar un producto claramente estandarizado.

4. Se produce una tendencia a una narrativa basada en espacios reconocibles (el entorno de la serie) y limitados en número y variedad y caracterizada además por situaciones y argumentos que a su vez forman parte de un repertorio bastante cerrado.

Precisamos hacer más operativa la hipótesis a través de varios pasos:

4.1 Existe una relación entre el formato y la frecuencia en el uso del espacio interior o exterior.

Si nuevamente observamos la tabla 10.2, comprobamos inmediatamente que los géneros son muy diferenciables por el nivel de presencia de las localizaciones exteriores. En la tabla, el dato aparece en forma de proporción comparativa. No es promedio sino un dato objetivo de cada texto medido. En general, pueden verse dos tendencias claras: el uso sistemático o frecuente de localizaciones exteriores o la escasa presencia o no presencia de dichos espacios. En el dramedia, se observa una mayor presencia de estos espacios con respecto a los otros formatos. Nuevamente, tampoco aquí se detecta influencia del género, ya que dentro del género policíaco, por ejemplo, nos encontramos con promedios que oscilan entre 1 exterior por cada 1.5 exteriores (*Petra Delicado*) y 1 exterior por cada 19 interiores (*El comisario*, 10-01-00). En la sitcom, el uso de localizaciones exteriores es prácticamente nulo (nulo en 4 de los 5 casos analizados y con una sola presencia en el quinto). La serie diaria presenta valores más cercanos a los de la sitcom. No hay indicios claros respecto a que este elemento incida en la satisfacción del público por cuanto vemos que hay altos niveles de presencia de exteriores con altos y bajos niveles de

share (*Policías* y *Petra Delicado*, respectivamente), y baja presencia de exteriores con altos y bajos niveles de *share* (*Médico de Familia* y *Raquel busca su sitio*), aunque es cierto que entre los dramedias que peor funcionaron (*Antivicio*, *Petra Delicado* y *Raquel busca su sitio*, todo con *share* medio inferior al 20), se da la coincidencia de presentar todos ellos un cierto abuso en la utilización de exteriores, con porcentajes que oscilan entre el 25 y casi el 50%.

Siendo los interiores, en general, predominantes, podemos considerar la aparición de los espacios exteriores como elementos aceleradores del ritmo dramático, en tanto dotan a la nueva secuencia de un elemento añadido de novedad que en la mayor parte de los casos incidirá en el resto de los contenidos de la secuencia.

4.2. Los argumentos utilizados más habitualmente forman parte de un repertorio escaso y reducido; algunos de estos argumentos son más probables en unos formatos y/o series que en otros/s.

Como observamos en el capítulo relativo a la presencia de las tramas, dado un repertorio finito de las mismas, es posible encontrar **tramas omnipresentes**, cuya presencia es observable en la totalidad de los textos; **tramas de género-formato**, es decir, de aparición más probable en unos géneros y/o formatos que en otros, así como **tramas ausentes** cuya presencia no se observa en ninguno de los textos analizados.

El dato más sorprendente fue descubrir que ni una sola trama de las encontradas en los treinta textos e identificadas por sus elementos estructurales (personajes, complementos, situación de partida, situación de llegada, mas un paso intermedio en el arco dramático de los personajes), caía fuera del repertorio sintetizado a partir de los estudios precedentes (Polti, Tobías, etc...).

Las funciones, entendidas como la etiqueta causal del núcleo, la razón de ser de cada microsegmento dentro de la secuencia, presentan también unas frecuencias de aparición que en principio podrían relacionarse con el tipo de argumento. En nuestro corpus se aislaron hasta 67 funciones diferentes. Se vio que algunas como la acusación, la advertencia, la agresión y el alejamiento, no aparecían en los textos de sítcom. Su probabilidad de aparición parecía menor. Sin embargo, el accidente, el decreto, el descubrimiento o la información, se daban – como ocurre con los argumentos- en la totalidad de géneros y formatos.

4.3. Tramas con igual denominación (pertenecientes a la misma clase) presentan funciones fijas para algunos de sus núcleos, junto a otras funciones variables.

Como vimos en el capítulo anterior, cada trama suele tener al menos una función típicas, pero lo normal es que posean varias. Se trata de núcleos que aparecen siempre o casi siempre que se da esa clase de trama. Podemos hablar de **ritmo** al establecer que cada nueva versión de una trama, es en realidad una **variación rítmica** que se produce por la diferente disposición de esos núcleos fijos, su diferencia en número, la diferente distancia entre ellos y la inclusión de núcleos pertenecientes a otras funciones, todo lo cual diferencia individualmente cada trama de la misma clase.

5. El ficcional televisivo, al modo del relato periodístico¹⁰⁸, tiende a la no conclusión.

Todos los textos sin excepción presentaban desenlaces con tramas abiertas. Normalmente se daba una cohabitación entre las tramas abiertas (sin desenlace) y las denominadas autoconclusivas, claramente a favor de aquellas y en perjuicio de estas últimas (excepto

¹⁰⁸ Tal y como vimos que ocurría en el caso estudiado por Gritti (← 106)

en el formato sítcom). La serie diaria resultó el caso más extremo, por no existir en los diez capítulos analizados de estas series, ni una sola trama que encontrara conclusión, siendo la totalidad de ellas, tramas abiertas.

La tendencia generalizada del ficcional televisivo de finales del siglo XX, apunta claramente hacia la no conclusión del texto.

10.3. Contrastación de la medida

Junto a todas las pruebas de contraste ya descritas, hay que decir que después de un periodo de aproximadamente 5 meses, se realizó un nuevo análisis sobre todo el corpus. Se registraron prácticamente las mismas funciones, la misma identificación de tramas e idéntica duración de los NCI. Los errores de registro observados en esta fase se situaron por debajo del 1%¹⁰⁹, lo que en nuestra opinión es síntoma inequívoco de la fiabilidad de la prueba.

¹⁰⁹ De los 2382 NCI's identificados, sólo en 16 de ellos se advirtió un registro de función diferente al de la primera observación.

Resumen

Consideramos probada la existencia de un ritmo latente en la mayor parte de los textos en función de las dimensiones de sus núcleos NCI y que se refiere a una determinada manera de dar la información esencial. Así mismo se aprecian diferencias que son propias de determinados formatos, siendo la influencia del género (contenido) en este sentido, mucho menos clara que la del formato.

En la *sítcom*, el porcentaje de secuencias unitarias (un solo NCI) tiende a ser menor que en los otros formatos; en el *dramedia*, tienden a predominar las secuencias múltiples unitrama (varios NCI de una misma trama), siendo este predominio absoluto en las series diarias. A medida que pasamos del formato *sítcom* al *dramedia* y del *dramedia* a la serie diaria, no sólo observamos un mayor número de tramas en la acción, sino también que los núcleos tienden a

concentrarse hacia el final de la secuencia.

Algunos supranarradores dejan huella de su presencia en el texto a través del ritmo en el que los núcleos NCI construyen la secuencia; concretamente se observa esta tendencia en las series producidas por el productor de más peso en la industria televisiva de ficción durante el periodo de estudio (*Globomedia*); productor que además ha conseguido en estos años establecer una sintonía clara entre su línea de producto y los gustos de las audiencias generalistas.

Se da una relación entre el formato y el uso de las localizaciones exteriores (más frecuentes en el *dramedia* que en los demás formatos; de utilización nula en la *sítcom*).

Argumentos y funciones también varían su probabilidad de

aparición según el formato del texto.

Las tramas tienden a presentar una estructura basada en la aparición segura de algunas funciones, cuya variación se basa en el ritmo.

En general, se vio que las tramas tienden a la no conclusión, siendo este efecto mayor en la serie diaria que en los demás formatos y minimizándose en la sitcom.

XI

Conclusiones

Las series de ficción de producción nacional, tantas veces acusadas durante los últimos años de un exceso de servidumbre a la realidad mediada, así como de regirse por normas clónicas, comparten efectivamente y en su mayoría, ciertos elementos relativos al ritmo en el que son presentados sus contenidos, lo que les da una estructura similar.

Las tramas mostradas por estas series tienden a presentarse en continuidad y a desarrollarse en varias entregas (capítulos/episodios). Cada trama se compone de una serie de segmentos de información relevante (a los que hemos llamado núcleos de condensación informativa), en los que se subdividen los distintos movimientos dramáticos de cada trama. A su vez, cada núcleo posee una función que marca la dirección de ese movimiento. La mayor parte de los textos sostiene un repertorio limitado de funciones y tramas sin que, a juzgar por su respuesta favorable, se produzca un efecto de saturación en las audiencias.

11.1. Conclusiones generales

1. El ritmo narrativo que relaciona el Tiempo de la Historia con el Tiempo del Discurso, nos muestra que las series actuales respetan la siguiente regla:

TH = TD para cada secuencia

TD = Periodo de emisión, para cada texto

Lo que significa que las series presentan una nula manipulación temporal dentro de la secuencia (consecuencia tal vez del sistema de grabación multicámara), a la vez que el tiempo del discurso en lo que respecta al texto es equiparable al Tiempo del periodo de emisión.

2. Ciertos elementos rítmicos del contenido (dimensiones de los núcleos, frecuencia de aparición de las distintas tramas y presencia periódica de las localizaciones exteriores), presentan características rítmicas (con influencia en el ritmo dramático) diferenciadoras para cada formato. El formato, a menudo, se hace reconocible por la presencia de dichos elementos.
3. El no cumplimiento de los patrones rítmicos y estructurales que rigen la mayoría de las series no es causa suficiente para explicar el fracaso de algunas series; si bien se da una alta coincidencia entre la no aparición sistemática de ciertos contenidos y el bajo rendimiento de audiencia, el número de casos (2 sobre 30) resulta insuficiente.

11.2. Conclusiones particulares

1. La **sitcom** tiende a disponer los centros de interés narrativo en estructuras rítmicas equilibradas, en las que lo importante se muestra con una cadencia monótona subrayada por la “risa extradiegética” como recurso enfatizador de ese ritmo; el **dramedia** y, en mucha mayor medida, la **serie diaria**, tienden por el contrario a mostrar los centros de interés en zonas fijas, casi siempre el final de las secuencias, creando con ello ritmos **crecientes y sin resolución** (dentro de la misma secuencia).
2. Las series actuales conceden más espacio a los núcleos con mayor intensidad dramática entendiendo por tal la capacidad del núcleo para generar situaciones inesperadas, desarrollar segmentos de especial interés o dramatismo o incluir dosis excepcionales de espectacularidad. Tal y como se comprobó en la hipótesis (punto 2.2) estos segmentos de información tienden a aparecer solos en la secuencia, o bien se muestran **al final** de una secuencia en la que conviven con otros núcleos, pero cuando aparecen solos muestran coeficientes de presencia entorno al 0.75.
3. Desde un punto de vista rítmico y estructural, algunas productoras parecen querer implantar unos estándares muy homogéneos para sus series en lo que respecta a aquellos elementos que más inciden en el ritmo dramático (dimensión nuclear principalmente), pero no se detecta correlación ninguna entre el tipo de trama y la productora que ha generado el producto, o la cadena que lo ha emitido, es decir, los supra-narradores no se denotan específicamente en la elección de las tramas, lo que no

excluye que puedan hacerlo en la definición de perfiles de los personajes o en la realización¹¹⁰.

4. El contenido de las actuales series se basa en la repetición alternada de un repertorio limitado de tramas tipo, así como de un repertorio igualmente limitado de funciones que definen la naturaleza de los núcleos. Ambos repertorios muestran una alta o muy alta coincidencia de ciertas tramas y de ciertas funciones sobre el total de las reconocidas. En otras palabras, aunque los repertorios de tramas y funciones arrojan agrupaciones amplias de las mismas, siendo su amplitud variable en función de las características del corpus, parece existir un grupo bastante reducido de tipos de trama, así como de funciones, cuya presencia se da en mucha mayor medida. Esto permite suponer que las series recurren a la **alternancia rítmica** de estos elementos **constantes** con otros de naturaleza **variable** y aparición mucho menos frecuente.
5. Las **tramas de amor** son las más insistentemente utilizadas, no dándose más que dos únicos casos en los que no se detectara la aparición de esta clase de tramas y alcanzando el mayor número de frecuencias por capítulo (hasta 3 frecuencias en nada menos que 5 de los 30 casos estudiados, un 93% de aparición y casi un 17% de triple aparición)¹¹¹.
6. Existen **tramas de género-formato**, o más propensas a aparecer en determinados géneros y formatos, por

¹¹⁰ Es una opinión bastante generalizada entre realizadores que las series “Globo Media” llevan su marchamo característico de realización, basado en una especie de pseudo-dogma televisivo muy *light*, plenamente posmoderno con frecuentes manipulaciones de los contrastes, paneos fugaces y tirones de cámara, síncopas... Nosotros pudimos constatar mayor aparición de figuras retóricas visuales como síncopas de plano, anadiplosis, etc... en estas series (*Policías*, *Compañeros* y *Siete vidas*, no tanto en *Médico de familia*), que en el resto del corpus analizado.

¹¹¹ En el 93 % de los textos analizados, aparecía una trama de amor; en el 43% aparecían dos tramas de amor; en el 17% aparecían tres tramas de amor.

ejemplo las enigmáticas. Estas se dan en los formatos que admiten el género policíaco como ingrediente (en ambas series diarias) o como materia prima principal (Dramedia policíaco).

7. La homogeneidad actual de la ficción televisiva (producción nacional), puede ser en buena parte explicada por la interacción de **tres distintos niveles de ritmo**:

Ritmo intergéneros.- Las series aumentan la tendencia a mezclar géneros diversos conforme la periodicidad del formato es mayor y la naturaleza del discurso se hace más abierta.

Ritmo de trama.- Algunas tramas actúan como “cohesionadores del discurso” apareciendo invariablemente en la mayor parte de los textos (por ejemplo, tramas AR); del ritmo de aparición de dichas tramas podría depender en buena parte el nivel de fidelidad de las audiencias, pues en los escasos textos (sólo 2) del corpus donde esta trama no existía, se comprobó que los niveles de audiencia registrada eran excepcionalmente bajos.

Por otro lado, las series presentan una alternancia rítmica de las tramas por medio de núcleos pertenecientes a distintas tramas que conviven en una misma secuencia. Las actuales series prefieren esta forma de construcción, alternándola con secuencias en las que se muestran varios núcleos pertenecientes a una misma trama. Las secuencias que muestran un único núcleo (de una sola trama), son escasas. Todo ello parece indicar que en lo que respecta al ritmo del contenido, se ha optado por la fragmentación (a veces excesiva) del discurso.

Ritmo funcional.- Existen funciones cuya presencia se da de modo sistemático en ciertas tramas.

8. La **concentración** de tramas de una misma categoría es mayor en las series diarias que en el resto de formatos, lo que corrobora la repetitividad mayor y una casi total ausencia de estructuras autoconclusivas; la mayor parte de las tramas se resuelven a lo largo de una semana (o más tiempo).
9. El discurso ficcional televisivo de mayor implantación (**sitcom**, **dramedia** y **serie diaria**), tiende a la estructura abierta y al minimalismo de trama. Se observa esta tendencia de un modo progresivo, según evolucionamos de la **sitcom** al **dramedia** y de éste, a la **serie diaria**.
10. Las series diarias distribuyen las tramas según dos ritmos preferentes: monótono (para las tramas de relleno) y monótono creciente (para las tramas de mayor impacto y continuidad).

11.3. Algunas reflexiones globales

Desde una perspectiva diacrónica, los textos escénicos nos muestran diferentes concepciones en lo que respecta al modo en el que queda distribuida la duración idónea de las distintas partes de la obra, como factor relevante para mantener la atención de los públicos. Los autores se han esforzado en articular el texto en segmentos y en ocasiones han querido también que esa división fuera perceptible por el público. Manejando situaciones diversas, de intensidad dramática variable y empleando extensiones distintas para cada segmento, el

enunciador busca de algún modo optimizar la fruición del enunciatario durante el consumo del texto.

Los indicios que nos proporciona la antropología sobre cierta clase de representaciones, prehistóricas para nosotros y de las que por tanto no tenemos testimonios escritos, pero aún existentes en ciertas culturas cuasi-neolíticas que subsisten sobre la faz del planeta y que por ello son observables, junto a la amplia tradición normativa en el terreno poético desplegada desde Aristóteles hasta nuestros días, hablan de esta preocupación por dar a los sucesos de la narración escénica un tamaño adecuado a la duración del texto y la temática del contenido.

El ritmo dramático, dependiente de la **extensión** (duración) de los sucesos, tanto como de la **intensidad** de los mismos, busca establecer un equilibrio cohesivo de fuerzas. Casi siempre se intenta con ello desarrollar una estética específica en el enunciador cuyo objetivo no es otro que el de captar audiencia.

Una de las aportaciones del medio televisivo estriba en el modo en el que la información se construye dentro del bloque/secuencia. La fragmentación como fenómeno muy específico, regido como sabemos por las reglas de la publicidad, obliga a **crear centros de interés, en lugares concretos** de cada bloque-secuencia. Esa necesidad, según parece, resulta variable en función del **formato**. Así, los formatos más abiertos (series diarias), tienden a condensar bloques de información más relevante hacia el final de la secuencia. Los más cerrados, como la sitcom, reservan el espacio final de la secuencia para dar añadidos de información accesoria o menos relevante.

Si en el cine más comercial se da prioridad a la espectacularidad, a los efectos especiales, etc... ¿cómo explicar que muchas de las series de acción norteamericanas, con abundantes recursos de este tipo, sigan estrellándose en la parrilla de programación? ¿Por qué la serie *Antivicio* o la serie *Policías* en sus primeros capítulos, que orientaron el contenido de sus argumentos claramente a favor de la acción pura,

cosecharon unos resultados de audiencia tan pobres, siendo eliminada de la parrilla la primera y sustancialmente modificado el enfoque de la segunda? ¿No sería más lógico afirmar que el **ritmo dramático**, en TV, no se explica sólo por la frecuencia de sucesos espectaculares, sino también y muy principalmente por la frecuencia de aparición de los segmentos de información verbalizada, en los que residen las claves de interpretación de las tramas?

Por descontado, “no es ritmo todo lo que reluce”. Sobre los pilares estables de un ritmo sólido muy adaptado al medio (y en eso poco difieren nuestras series de las producidas en otros países), se ha tendido un puente que une ficción con realidad. Antes de que la llama de la noticia se apague, la oportunidad y el dinamismo en la producción ficcional nos presenta los hechos cercanos contados como el público quiere recibirlos, vividos por sus personajes cotidianos, esos entes de ficción cuya **aparición periódica** determina sus propios hábitos en la distribución de horarios y obligaciones. Esto significa reestructurar **el ritmo** de la noticia para convertirlo en ficción, dotando de una presencia más amplia a aquellas partes del relato que más pueden hacer crecer el interés de los hechos narrados.

En esta investigación no hemos llegado –ni lo pretendíamos– a explicaciones racionales sobre la conducta del público. Ni ante los formatos, ni ante los contenidos. Aunque claramente se aprecia una pérdida notable de presencia de la sitcom respecto a los otros dos formatos mayoritarios, el dramedia y la serie diaria. Curioso, eso sí, que la sitcom sea, como vimos, de los tres formatos el que presenta una mayor tendencia a la estructura cerrada. Como si la parte más “clásica” del discurso televisivo atravesara por una situación de crisis, a favor de discursos ficcionales mucho más orientados hacia otra clase de narrativas, de tramas minimalistas en las que los personajes adquieren valor frente a la acción, compartiendo protagonismo en favor de la coralidad frente al protagonista único de las tramas clásicas.

Hemos visto que la relación entre los contenidos y el formato puede ser explicada en función de la presencia y forma de los núcleos,

en los que reside la información esencial del texto. Futuras investigaciones podrían profundizar en los efectos que sobre el público tienen las distintas pautas estructurales aquí analizadas, diseccionadas y clasificadas. No hemos desdeñado la importancia de los “asuntos” o de las temáticas que se utilizan más habitualmente en la elaboración de las series y sus argumentos. Al contrario, nuestro esfuerzo se ha centrado en buscar una explicación de la realidad desde una perspectiva tendente a valorar la interacción entre ambos elementos, el estructural y el referido al contenido. Pero queda fuera de nuestras intenciones, como ya dijimos al principio, establecer una relación causa-efecto entre las características del texto y las respuestas de la audiencia. Por eso, en este sentido, hemos sido cautos en el alcance de las afirmaciones referidas al comportamiento del público y hemos preferido hablar de tendencias, entre otros motivos porque, como dijimos en su momento, el único instrumento de medida a nuestro alcance es el audímetro y, en nuestra opinión, hay demasiadas dudas respecto a su fiabilidad.

Creemos que ese estudio que analizara efectos claros sobre las audiencias debe posponerse al día, no muy lejano, en el que los receptores de televisión estén conectados bidireccionalmente con las estaciones emisoras o con algún organismo autónomo nacido para aportar datos rigurosamente fiables sobre el número exacto de espectadores que sigue cada emisión. La tecnología evoluciona en esa línea. Una página *web* por ejemplo, contabiliza el número total de visitas y aunque puedan darse sesgos o distorsiones interesadas, se tiene –en alguna parte- el dato verdadero del número total de sujetos que han establecido contacto con esos contenidos. Incluso, a través de sus *cookies*, pueden conocerse los rastro de navegación de esos usuarios, sus otros lugares frecuentados y gracias a ello, sus hábitos, gustos y tendencias que influirán sin él saberlo en los futuros contenidos de esas webs. Son las nuevas huellas de los enunciatarios, mucho más profundas y superficiales a la vez, con más consecuencias pero más evanescentes también que las que hasta ahora han retroalimentado los medios de comunicación masivos.

Hoy día, la televisión generalista carece de esta clase de recursos. Pero también en gran medida le sucede a los canales de las actuales plataformas digitales, que sólo controlan de manera directa la audiencia de algunos de sus contenidos, concretamente los de *pay per view*, obviamente, porque a través de los ingresos generados en cada emisión, la emisora sabe el número de usuarios que ha conectado, como si se tratara de una taquilla de cine. Y ese es el nombre, “taquilla”, con el que a menudo se identifica este servicio.

Sin embargo se le pone fecha ya a la verdadera TV digital interactiva, en la que esa bidireccionalidad será, para bien o para mal, un hecho. Los más optimistas marcan un plazo de 8 años, pero ni los más escépticos se atreven a establecer un periodo de adaptación que supere el lapso de 15 años.

11.4. Algunas reflexiones prospectivas

Uno de las interpretaciones de nuestra investigación va dirigida hacia ese futuro inmediato que se nos viene encima. Quizá la única con alguna vocación prospectiva, pues desde el principio nos hemos situado en la esfera del pensamiento de Deutsch, buscando explicar la realidad antes que predecir una realidad futura.

En el ficcional televisivo que se viene produciendo durante los últimos años, se observa cómo las tramas de serie ganan espacio a las denominadas tramas autoconclusivas. Los espectadores parecen decididamente entregados a la tarea de comparar sus propias vidas a las de los personajes que la ficción televisiva les suministra. A juzgar por lo que los enunciadores ofrecen, las audiencias no demandan héroes de cartón piedra, sino más bien héroes cotidianos cuyas intimidades observan en una suerte de corte transversal de sus espacios íntimos, cuya versión más radical sería la constituida por los formatos tipo *Gran Hermano*, los cuales no se consideran propiamente ficcionales aunque se asista en ellos a una construcción del personaje a

partir de la persona, parecida a la que realiza el actor en las series durante la fabricación de la *mímesis*.

Los públicos quieren ver que sus propios problemas e inquietudes representados en las carnes de sus personajes preferidos. Ansían vivir con ellos la resolución de sus propios conflictos. Quieren descubrirse a sí mismos en el perfil costumbrista de esos personajes y en su defecto, se divierten también a costa de las caricaturas grotescas de los estereotipos más alejados de su mundo real, que les facilitan los formatos más deformadores, como la *sítcom*. Son las dos caras de una misma moneda que utiliza la realidad como patrón.

Además hay que decir que la *sítcom*, cuando extrema sus planteamientos divergentes con la realidad, cuando exagera la caricatura y se acerca peligrosamente a la bufonada o al astracán, suele provocar un efecto contrario al esperado. La serie *Moncloa, ¿dígame?* (Telecinco & Diagonal) es un claro ejemplo de ello, pero no el único. Y sin embargo, nótese que otros programas, tal vez mucho más execrables –no entramos a discutirlo ahora-, como las microficciones de los programas de variedades de ciertos cómicos (caso de Arévalo, Los morancos, etc...), que utilizan similares registros de realidad, la respuesta de la audiencia es mucho más favorable. Como si la duración máxima (o la tolerancia máxima del espectador, en este sentido), el **ritmo demandado**, no debiera sobrepasar los límites del sketch.

Hemos visto cómo el tiempo del discurso tiende a abarcar los límites de su periodicidad. En otras palabras, la ficción diaria utiliza el día como unidad de referencia que constituye el tiempo de su discurso, mientras la ficción semanal hace lo propio con respecto a la semana. Y no sólo eso. También que la práctica totalidad de las series ocurren en el presente de los espectadores y se intenta incorporar en ellas alusiones a la realidad más inmediata. Sin embargo, en los meses posteriores a nuestro estudio se estrenó una serie que parecía partir de un planteamiento algo distinto. Nos referimos a *Cuéntame* (TVE & Cartel), serie de gran éxito ambientada en una época distinta a la

actualidad de la audiencia, concretamente en el final de la década de los 60.

Hay que decir que uno de los principales motivos por los que se busca ambientar las series en el presente, se debe a la práctica del denominado *product placement*, fórmula comercial que consiste en incorporar las marcas entre los objetos de uso de los personajes a los que el espectador observa consumiendo dichos productos. Una serie ambientada en la antigua Grecia tendría por tanto pocas posibilidades de explotar semejante tipo de publicidad. En *Cuéntame* se logra sortear el obstáculo con bastante habilidad. Hay menor presencia de marcas, es cierto, pero se muestran marcas legendarias algunas de las cuales existen, con lo que indirectamente se revaloriza la imagen tradicional de ciertos productos, sobre todo alimenticios. Lo más interesante ha sido descubrir que no era esa la única correspondencia, el único lazo de enganche establecido entre el tiempo de los personajes y el tiempo de los espectadores.

En efecto, a pesar de constituir una clara excepción, *Cuéntame* no es diferente a las demás series en la representación del tiempo que ocurre, si no de forma igual, de manera muy parecida a como viven ese tiempo los espectadores durante la recepción del mensaje. La Navidad de 1968 sucede en la ficción de la serie a la vez que la Navidad de los espectadores en 2001. La semana santa de 1969 se hace coincidir en fechas con la semana santa de 2002. Y así sucesivamente. En este caso, la comparación entre los dos mundos, es un atractivo añadido a los muchos que la serie de por sí pueda poseer.

Hemos mencionado también que las series hoy, tienden a explotar los temas sobre los que previamente se ha detectado una mayor inquietud social. Por supuesto no es un oportunismo exclusivo del medio televisivo. Algunas películas también lo hacen, aunque suelen ser recibidas con una fría acogida por parte de la crítica. Las funciones que hemos ido aislando en nuestro estudio y que dan cuenta de la razón de ser de cada núcleo dentro de la secuencia, ya que nos indican lo que predomina en ese núcleo (castigo, chantaje,

reconocimiento, sospecha...), conforman como vimos estructuras de más envergadura: las tramas. Tramas que admiten también una clasificación por su contenido (amor, ascenso/caída, rivalidad, malignas, transformación/maduración, enigmáticas y de sacrificio, por citar las más recurridas). Unas y otras son un claro indicio de las preocupaciones de esa sociedad.

No sorprende en absoluto descubrir que lo sentimental ocupa el lugar más destacado entre esas inquietudes, aún cuando muchos piensan que vivimos tiempos en los que el amor es un valor a la baja, una mercancía más, de rápido consumo y escasa durabilidad. Tal vez haya tras la persistente demanda del público de esta clase de tramas, un anhelo -¿por qué no una reivindicación o una esperanza?-, respecto a algo que si nunca sobró, ahora menos que nunca, destaca por su abundancia. Del mismo modo que puede intuirse tras la alta frecuencia de tramas de ascenso/caída, la sombra de ciertos escándalos. Historias de enriquecimientos rápidos y de repentinas pérdidas de fortuna. De nuevo, el reflejo de la realidad. El lugar hacia el que la ficción televisiva, aunque sea de forma parcial, parece mirar siempre, con machacona y melancólica insistencia.

La cuestión es saber si definitivamente el medio televisivo es el más apto para reflejar el mundo real a través de una ficción que se formula en un mundo paralelo, que eleva a rango de extraordinario lo que no es más que simple rutina. Si efectivamente esa tendencia es irreversible y va orientada hacia la demotelevisión o la autotelevisión que tantos preconizan, en la que el usuario se convierte en una pieza más del texto. Si el ritmo de la ficción, cada vez más sincopado, no acabará alterando nuestras propias vidas hasta el punto de hacernos demandar vivencias insólitas con creciente urgencia.

La respuesta nos la dará el tiempo, pero sí podemos afirmar que el ficcional televisivo vuelve a buscar su ritmo y su estructura para adaptarse a los nuevos tiempos. A la fragmentación visual, precede o sucede -según los casos-, una segmentación del contenido que tiende a dispersar la estructura del texto. Las tramas se abren hacia lo que se

conoce como minimalismo. Los núcleos no cierran actos con la precisión escrupulosa con la que lo haría el cine más clásico. El ficcional televisivo es pura estructura, soporte, cimbra... Pensado para vehicular otros elementos, como la ideología de consumo o la visión contemporánea de la realidad, plantea en lo que respecta a la ficción, un tipo de ritmo dramático diseñado para plantear situaciones mucho antes que para resolverlas, que proporciona al texto muy tímidos avances y que lo hace desde la redundancia y la reiteración.

A falta de una variedad semántica que destaque por su riqueza, precisamente por la extrema pobreza de sus significados que rara vez se alejan del mundo cotidiano, el ficcional televisivo persevera de forma fatigosa en el ritmo, tal vez como mejor modo de eludir la infinita vaciedad de su fórmulas.

La TV ha superado hoy, herencia de la radio y la literatura, los rigores de una dramaturgia excesivamente aristotélica y se prepara en nuestra opinión para una nueva metamorfosis: la que al parecer impondrá en muy cercanos tiempos la TV digital, la que ha comenzado ya en Internet desde hace algunos años. Nuevos modos diegéticos en los que la dirección de los sucesos que conforman la historia parecen poseer una escasa relevancia, en los que la finalidad del acto es sustituida por una sucesión de nudos, nexos, núcleos o como se les quiera denominar y en los que la referencia más cercana sólo podemos encontrarla en discursos de naturaleza abierta, como el hipertexto.

El hipertexto propone que a través de una red de enlaces, el propio usuario construya el itinerario narrativo entre los posibles que el texto le presenta. La "autoridad de la autoría" se comparte con el enunciatario. Como Landow (1997; 115) preferimos hablar de una multilinealidad, antes que de una no linealidad. En ella, se opone al discurso discurrido (el que finalmente ha descubierto o re-construido el enunciatario), el discurso almacenado (todos los "posibles" no utilizados por el usuario, pero que tienen existencia latente en el texto).

Casi ninguna serie olvida las posibilidades de difusión que la red aporta como nuevo soporte de la ficción y son frecuentes las páginas *web*, en las que se dice mantener una relación comunicativa con los espectadores. Incluso se han llegado a producir las primeras series específicamente pensadas para su consumo en Internet, cuya duración total no supera la de un largometraje, pero cuya explotación se realiza a través de microcapítulos/microepisodios de apenas 5 minutos de duración.

En estos nuevos formatos específicamente pensados para la red, se trabajan ritmos cercanos a lo observado en las actuales series de ficción: núcleos desplazados hacia delante, altos niveles de fragmentación, apertura del texto, etc... No suponen en modo alguno una ruptura sino que más bien parecen confirmar cuantas tendencias venimos describiendo. No es el futuro, sino un presente aún muy restringido, donde si bien es cierto que el público no ha accedido de modo comparable a como tiene acceso a los demás medios portadores de ficción, no menos cierto es que la incorporación de adeptos no cesa en lo que parece una expansión sin límite.

Como le ocurrió a la radio en la época del denominado *caos del éter*, la necesidad del uso está saturando los canales por un exceso de oferta generado a partir de una demanda tan amplia como heterogénea. Nos parece que la constitución de los núcleos de información esencial en las actuales series de ficción, marca la esencia de lo venidero, es un antecedente claro, una transición hacia esas nuevas estructuras cuyo repertorio funcional no necesitará ser muy distinto, ni mucho más rico o extenso que el hasta ahora utilizado.

Los núcleos tal vez serán nodos o puertas para navegar por el discurso, vínculos de elección para el usuario. La riqueza en la diversidad de la fragmentación determinará a su vez la riqueza de los posibles narrativos, pero el verdadero motor de búsqueda de los usuarios, lo que esos espectadores interactivos aspiren a encontrar en el texto, continuará posiblemente oculto en los intersticios de lo inconfesable, aunque en esta ocasión, tal vez más que nunca antes, la

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

distancia entre la realidad y el deseo se habrá reducido hasta lo inapreciable.

XII

Aplicaciones

Las aplicaciones de este trabajo pueden reunirse, según nos parece, en tres diferentes ámbitos. Por una parte, las **replicaciones** de la investigación nos mostrarían cómo va evolucionando la forma en la que el enunciador decide construir el texto en lo que respecta a su ritmo dramático. Por otro, un **análisis comparado** situado en las mismas fechas, pero sobre corpus de series producidas en otros países, nos aportaría informaciones interesantes respecto a la exportabilidad de los modelos rítmicos, su globalidad y sus elementos constantes. Por último, una **línea experimental**, de laboratorio, nos permitiría medir las respuestas de los sujetos a las manipulaciones rítmicas que pudiésemos efectuar sobre los textos analizados, otros textos o textos específicamente creados para el trabajo de laboratorio.

12.1. Replicaciones

Siendo el medio televisivo un ente en continua evolución, es de suponer que las tendencias manifestadas en el ritmo dramático de las series analizadas sufrirán las lógicas evoluciones que la realidad de

cada momento imponga. La aplicación del modelo aquí presentado sobre un corpus de un periodo posterior, por ejemplo, un lustro (para las series de 2005), nos mostraría en qué medida y en qué dirección se ha producido esa evolución, cuál es la presencia y naturaleza de los elementos rítmicos (núcleos-funciones, tramas, etc...)

Una replicación de carácter retrospectivo a partir de un corpus anterior al analizado, podría mostrarnos un punto más en esa línea evolutiva. Su aplicación a los formatos investigados en épocas anteriores quizá no sería muy operativa, pues la importancia que estos formatos tienen en la actualidad, no es comparable a la que puedan haber tenido en el pasado. Hace 15 años el concepto de **dramedia**, ni siquiera estaba acuñado porque tampoco se daban series que pudieran responder a sus características. Además se hacía una **sitcom** mucho más pura, sujeta en mucha mayor medida que actualmente a la lista de características paradigmáticas que definen este formato. En cuanto a las series diarias, las que había cosechaban importantes éxitos en la programación, pero ninguna de ellas era de producción nacional, se trataba esencialmente de producto importado y mayoritariamente latinoamericano. En aquellos años, las “series de género” eran las grandes estrellas de la producción nacional.

Aún con todo, cabría considerar un estudio que tuviera en cuenta un sistema de agrupación por formatos parecido al que aquí hemos desarrollado, pero adaptado a la realidad de aquel momento: cuáles eran los formatos ficcionales dominantes y posteriormente cuáles fueron sus características en lo que respecta al ritmo dramático. Su análisis y una comparación de resultados, nos permitiría evaluar:

- A) La amplitud del repertorio argumental (de tramas) y funcional (de funciones), su riqueza y su grado de repetición.
- B) La dimensión de los núcleos, si su tamaño se ha hecho mayor o menor respecto a la dimensión temporal de la secuencia en la época actual.

- C) El nivel de presencia de secuencias unitarias, múltiples unitrama y múltiples multitrama para cada formato/género.
- D) La tendencia mayor o menor al discurso cerrado/abierto: mayor o menor número de tramas autoconclusivas por episodio, secuencias cerradas, etc...

Los resultados podrían sorprendernos en un doble sentido: supongamos que no ha habido prácticamente evolución en los distintos periodos de análisis. Este dato nos diría que, en lo rítmico y en lo estructural, el ficcional televisivo sólo modifica sus formas más externas; supongamos que, por el contrario, observáramos una desaceleración o una aceleración (esto último es lo que nos parece más plausible) de los ritmos dramáticos de las series de ficción, ofreciendo mayor número de núcleos con una tendencia a una dimensión distinta... Se podría examinar incluso si esa evolución, caso de haberla, es lineal o cíclica.

12.2. Análisis comparado

En el periodo 1996-2000 España logró situarse en los primeros puestos en cuanto a horas de producción ficcional, detrás de Alemania y antes o después del Reino Unido, dependiendo de la temporada en concreto de la que estemos hablando (Vilches, L.; en VV.AA., 2001), pero esa tendencia al crecimiento, no es privativa en los países líderes –sectorialmente hablando– de la Unión, sino que se da, en mayor o menor medida, en casi todos los países europeos con una cierta infraestructura televisual.

Para muchos productores, la causa principal por la que las producciones nacionales están consiguiendo arrebatar espacio al coloso americano en lo que a ficción televisiva se refiere, se debe en gran parte a la sensación de cercanía que las audiencias experimentan

cuando ven el producto ambientado en entornos que les son mucho más próximos.

[Las series de ficción] no van a perder su relevancia porque a través de ellas las comunidades sociales construidas en torno a la televisión organizan su autopercepción. (Arnanz, 2002; 126)

Nosotros hemos intentado justificar que junto a ello, se da un elemento estructural y rítmico que parece mantener como cierta una falsa sensación de novedad en el espectador, mediante unos contenidos ficcionales de apariencia cambiante, pero sujetos a la permanente variación rítmica de unos cuantos elementos, no tan numerosos, mezclados con una cierta habilidad.

Comprobar si los elementos que caracterizan el ritmo dramático están presentes de un modo parecido en las series de esos países, demostraría la existencia de una substancia común a todos los discursos o a la mayor parte de ellos. La comparación de dichos patrones rítmicos con los propios del producto americano, podría indicarnos el grado de dependencia de lo que se produce en relación al discurso que nos ofrecen las series de aquel país.

Si se diera una alta coincidencia en la dimensión de los núcleos, la frecuencia de aparición de las tramas o su construcción recurrente a partir de un repertorio funcional semejante, habría que terminar aceptando que en la relación pragmática entre lo que los enunciatarios demandan y lo que los enunciadores ofrecen, el sometimiento a ciertas claves rítmicas pasa por ser un requisito necesario en la mayor parte de las series con independencia de su origen o lugar de procedencia.

12.3 Experimentalidad

Tras la definición de todos los elementos que han formado parte de nuestro estudio y su análisis en un corpus real, cabe la posibilidad de elaborar ciertos modelos experimentales o cuasi experimentales, destinados a analizar las variables y su grado de influencia en las respuestas de las audiencias.

Un posible experimento consistiría en la manipulación de ciertos textos del corpus cuyas características ya conocemos con bastante profundidad. Mediante procesos de edición, podríamos redimensionar los núcleos alterando por tanto la estructura rítmica de los textos. Manteniendo constantes las otras variables, podríamos someter a varios grupos de sujetos a distintas versiones rítmicas de un mismo texto y medir su aceptación general y local del discurso por un sistema respondiente de plantillas o automatizado, por medio del cual el sujeto experimental fuese dejando constancia de su grado de satisfacción o insatisfacción con respecto al texto que le va siendo mostrado.

Conocidas ya algunas características del **ritmo dramático** cabría incluso confeccionar textos específicamente pensados para la manipulación, sobre los que, siguiendo un diseño semejante al anterior, pudiéramos hacer las consiguientes alteraciones de la configuración rítmica, al objeto de medir el nivel de aceptación o rechazo de los sujetos. La hipótesis de si existen ritmos óptimos para los diferentes formatos serían por fin plenamente contrastables. Cabría también establecer los umbrales de saturación del público o puntos a partir de los cuales un incremento del ritmo dramático provoca una reacción negativa en las audiencias.

La vinculación de cualquiera de estas experiencias o de otras al trabajo precedente y a las averiguaciones que en él se vierten, pasarían por considerar cualquier alteración del ritmo a partir de:

1. El número de núcleos por secuencia

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

2. La dimensión temporal del núcleo con respecto al valor temporal de la secuencia expresado en segundos (coeficiente)
3. La pertenencia de los núcleos a las diferentes tramas que integran el texto y el nivel de copresencia de tramas diversas en una misma secuencia (unitarias, múltiples, etc...)

PARTE 6: BIBLIOGRAFÍA

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

I.- BIBLIOGRAFIA GENERAL

ABRIL VICO, E. (1997) *Teoría General de la información*. Cátedra. Madrid.

ADRADOS, F.R. (1999) *Del teatro griego, al teatro de hoy*. Clásicos de Grecia y Roma, Alianza editorial; Madrid.

ALADRO VICO, E. (1998) *Teoría de la información y la comunicación efectiva*. Fragua. Madrid.

ALCAIDE INCHAUSTI, J. (1975) *Estadística aplicada a las ciencias sociales*. Pirámide. Madrid.

ALONSO DE SANTOS, J.L. (1998) *La escritura dramática*. Editorial Castalia. Madrid.

ALTMAN, R. (2000) *Los géneros cinematográficos*. Paidós. Barcelona-Buenos Aires-Méjico.

ALVAREZ BERCIANO, R. (1999) *La comedia enlatada. De Lucille Ball a Los Simpson*. Gedisa. Barcelona.

ARIÈS, P. & DUBY, G. (1991) *Historia de la vida privada. Imperio romano y antigüedad tardía*. Taurus. Madrid.

ARISTOTELES (1970) *El arte poética*. Espasa Calpe (cuarta edición). Madrid.

ARISTÓTELES (1996) *Poética* (Junto con ANÓNIMO: *Sobre lo sublime*) Colección Erasmo. Bosch. Barcelona.

ARMAZ, C.M. (2002) *Negocios de televisión. Transformaciones de valor en el modelo digital*. Gedisa & Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión. Barcelona.

ARROYO, I, GARCÍA, F & MARTÍNEZ-VAL, J (2001) *Imágenes y cultura. Del cerebro a la tecnología*. Ediciones del Laberinto, S.L. Madrid.

AZCÁRATE RISTORI, J.M. y otros (1983) *Historia del Arte*. Ediciones Anaya. Madrid.

BACHELARD, G. (1973) *Epistemología*. Anagrama. Barcelona.

BAL, M. (1995) *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la Narratología)*. Cátedra. Madrid.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

BALLO, J & PEREZ, X. (1997) *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama, colección argumentos. Barcelona.

BAÑOS, M (1999) *Métodos heurísticos y creación publicitaria*. Tesis doctoral. UCM.

BARRON, F. (1972) *Artists in the making*. Seminar Press. New York.

BARROSO GARCIA, J. (1996) *Realización de los géneros televisivos*. Síntesis. Madrid.

BARTHES, R (1971) *Elementos de semiología*. Alberto Coprazón. Alcobendas (Madrid).

BARTHES, R y otros; (1974) 3ª edición. *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires.

BARTHES, R. (1980) *Mitologías*. Siglo XXI. Madrid.

BARTHES, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Comunicación. Barcelona.

BENJAMIN, W. (1979) *El narrador*. Tecnos. Madrid.

BETTETINI, G. *La conversación audiovisual*. Cátedra (signo e imagen) Madrid.

BINMORE, K.G. (1993) *Teoría de los juegos*. MacGraw Hill. Madrid.

BUENO, G (2000) *Televisión: apariencia y verdad* Gedisa. Barcelona

BLUM, R. A. & LINDHEIM, R. D. (1989) *Programación de las cadenas de televisión en horario de máxima audiencia*. IORTV. Madrid.

BOGDANOVICH, P (1994) *Ciudadano Welles* Grijalbo. Barcelona.

BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Paidós comunicación. Madrid.

BRACKETT, Ch; WILDER, B & Marshman, D.M. (1999) *Sunset Boulevard*. University of California Press. Berkeley/L.A./London.

BRADY, J. (1995) *El oficio del guionista*. Gedisa. Barcelona.

BRENNER, A. (1992) *TV scriptwriter's handbook. Dramatic writing for television and films*. Silman-James Press. Los Angeles.

BROOK, P. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Edición revolucionaria. La Habana.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

BUCETA, L. (1992). *Fundamentos psicosociales de la información*. Centro de Estudios Ramón Areces, S.A. Madrid.

BUENO, G. (2000) *Televisión: apariencia y verdad*. Gedisa. Barcelona.

BUJEDA, J. (1974) *Manual de técnicas de investigación social*. Instituto de Estudios Políticos.

BUNGE, M (1969) *La investigación científica*. Ariel. Barcelona.

BUONANO, M. (1999) *El drama televisivo*. Gedisa. Barcelona.

BURCH, N. (1999) *El tragaluz del infinito*. Cuarta edición. Cátedra. Madrid.

BUSTAMANTE, E. (1999) *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados* Gedisa. Barcelona

BUSTAMANTE, E. (2001) *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados* Gedisa & ACTV. Barcelona

CALLEJO, J. (2001) *Investigar las audiencias. Un análisis cualitativo*. Paidós. Barcelona.

CAMPBELL, D. y STANLEY, J. (1970) *Diseños experimentales y cuasiexperimentales en la investigación social*. Buenos Aires.

CANO, P.L. (1999) *De Aristóteles a Woody Allen; Poética y retórica para cine y TV*. Gedisa. Barcelona.

CAPILLA, A. & SOLÉ, J. (1999) *Telemanía; las 500 mejores series de TV de nuestra vida*. SALVAT. Barcelona.

CARMONA, R. (1996) *Cómo se comenta un texto fílmico*. (tercera edición) Cátedra, signo e imagen. Madrid.

CARPENTIER, J. & LEBRUN, F. (dirs) (1994) *Historia de Europa*. Alianza editorial. Madrid.

CASSETTI, F & CHIO, FEDERICO DI (1990) *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona.

CASSANY, D. (1989) *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*. Paidós. Barcelona.

CASTILLA DEL PINO, C. y otros; (1989). *Teoría del personaje*. Alianza Editorial. Madrid.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

CEBRIAN HERREROS, M (1998) *Información audiovisual: concepto, técnica, expresión y aplicaciones* Síntesis. Madrid.

CIMENT, M (1994) *Billy y Joe; conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz* Plot. Madrid.

COMPARATO, D. (1993) *De la creación al guión*. IORTV. Madrid.

CHATMAN, S. (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus Humanidades. Madrid.

CHICO RICO, F. (1988) *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante.

CHION, M. (2000) *Cómo se escribe un guión*. Cátedra (signo e imagen). Madrid.

DELEUZE, G. (1986) *La imagen tiempo*. Paidós Comunicación. Barcelona-Buenos Aires-México.

DELGADO, J.M. & GUTIERREZ, J. (1994) *Métodos y técnicas cualitativas y de investigación en Ciencias Sociales*. Síntesis. Madrid.

DEL REY MORATÓ, J (1996) *Democracia y posmodernidad; Teoría General de la Información*. Editorial complutense. Madrid.

DESROSIERS, *La creatividad verbal*. Oikos-Tau. Barcelona.

DEUTSCH, D (1999) *La estructura de la realidad*. Anagrama. Barcelona.

DIJK, Teun A. van (1983) *La ciencia del texto*. Paidos. Barcelona.

DOLEZEL, L y otros (1996) *El texto narrativo*. Síntesis. Madrid.

DOWNING, D (1984) *Jack Nicholson* Stein & Day Publishers. New York.

ECO, U (2000) *Cómo se hace una tesis*. Gedisa. Barcelona.

EGRI, L. (1960) *The art of dramatic writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. Touchstone. New-York.

EPHRON, N (1999) *When harry met sally*. Alfred A Knopf. N. York

EISENSTEIN, S.M. (1958) *Teoría y técnica cinematográficas* (3ª edición) Rialp. Madrid.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

- FELDMAN, T. (1994) *Multimedia*. Blueprint. London.
- FERNANDEZ TRESPALACIOS, J. L. (1994) *Psicología General I*. Gráficas Maravillas, S.L. Madrid.
- FESTINGER, L. (1975) *Teoría de la disonancia cognoscitiva*. Instituto de Estudios políticos. Madrid.
- FIELD, S. (1994) *El libro del guión*. Plot. Madrid.
- FIELD, S. (1995) *El manual del guionista*. Plot. Madrid.
- FIELD, S. (1997) *Prácticas con cuatro guiones*. Plot. Madrid.
- FIELD, S. (1998) *The screenwriter's problem solver. How to recognize, identify and define screenwriting problems*. Del Trade Paperback. New York.
- FORD COPPOLA, F. (2002) *Zoetrope: All-Story*. Emecé. Barcelona.
- FRATTINI, E & PALMER, O. (1999) *Guía básica del cómic*. Nuer ediciones. Madrid.
- FROUG, W. (1992) *Screen-writing tricks of the trade*. Silman-James Press. Los Angeles.
- GAITAN MOYA, J.A. & PIÑUEL RAIGADA, J.L. (1998) *Técnicas de investigación en comunicación social (Elaboración y registro de datos)* Síntexis. Madrid.
- GARCIA FERRANDO, M. (1979) *Sobre el método*. CIS. Madrid.
- GARCÍA GALERA, M. C. (2002) *Televisión, violencia e infancia. El impacto de los medios*. Gedisa & Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión. Barcelona.
- GARCIA GARCIA, F. (1981) *Creatividad e Imagen en los niños*. Servicio de publicaciones del MED. Madrid.
- GARCIA GARCIA, F. (1984) *Estudios de creatividad icónica individual y colectiva en niños en edad escolar*. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- GARCIA GARCIA, F. (et alt.) (1997) *Radio fin de siglo*. Ediciones Trípode (comunicación e imagen). Sevilla.
- GARCIA JIMENEZ, J. (1995) *La imagen narrativa*. Paraninfo. Madrid.
- GARCIA JIMENEZ, J. (1996) *Narrativa audiovisual (segunda edición)*. Cátedra, signo e imagen. Madrid.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

GARCIA JIMENEZ, J (1999) *Información audiovisual. Orígenes-concepto-identidad*. Tomo I. Paraninfo. Madrid.

GARCIA JIMENEZ, J (1999) *Información audiovisual. Los géneros*. Tomo II. Paraninfo. Madrid.

GARCIA MARQUEZ, G. (1995) *Cómo se cuenta un cuento (Taller de guión de Gabriel García Márquez)*. EICTV / Ollero & Ramos, Editores. Madrid.

GARCIA MARQUEZ, G. (1997) *Me alquilo para soñar (Taller de guión de Gabriel García Márquez)*. EICTV / Ollero & Ramos, Editores. Madrid.

GARRIDO DOMINGUEZ, A (1996) *El texto narrativo*. Síntesis. Madrid.

GAUDREAU, A & JOST, F (1995) *El relato cinematográfico*. Paidós. Barcelona-Buenos Aires-Méjico.

GEERTZ, C. (1990) *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona.

GENETTE, G (1993) *Ficción y dicción*. Lumen. Barcelona.

GOLDMAN, W. (1992) *Las aventuras de un guionista en Hollywood*. Plot. Madrid.

GOLDSCHLAGER, L & LISTER, A (1986) *Introducción moderna a la ciencia de la computación con un enfoque algorítmico*. Prentice Hall. México.

GOLEMAN, D. (1997) *Inteligencia emocional*. Kairós. Barcelona.

GOLEMAN, D. (1999) *La práctica de la inteligencia emocional*. Kairós. Barcelona.

GÓMEZ ALONSO, R. (2001) *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Ediciones del Laberinto, S.L.. Madrid.

GONZALEZ REQUENA, J. (1989) *El espectáculo informativo*. Akal. Madrid.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1999) *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra (signo e imagen), Madrid.

GRUPO M (1993) *Tratado del signo visual*. Cátedra, signo e imagen. Madrid.

GUBERN, R. (1998) *Historia del cine* (5ª edición). Lumen. Barcelona.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

GUBERN, R; MONTERDE, J.E.; PEREZ PERUCHA, J; RIAMBAU, E y TORREIRO, C (1995) *Historia del cine español*. Cátedra, signo e imagen. Madrid.

GUTIERREZ ESPADA, L (1979) *Historia de los medios audiovisuales (1838-1926)*. Pirámide. Madrid.

GUTIERREZ ESPADA, L (1980) *Historia de los medios audiovisuales (desde 1926) Cine y fotografía*. Pirámide. Madrid.

GUTIERREZ ESPADA, L (1982) *Historia de los medios audiovisuales (desde 1926) Radio y televisión*. Pirámide. Madrid.

HAMON, Ph. (1977) *Pour un statut sémiologique du personnage*", en VV.AA. *Poétique du récit*, Editions du Seuil, 1977. (Traducción de M Dolores Zambade Jiménez, F.C.I.; inédita).

HART, J.D. *American Literature*. Oxford University Press (Oxford paperback reference). New York.

HARRIS, M. (1985) *Jefes, cabecillas, abusones*. Alianza cien. Madrid.

HEREDERO, C.F. (1984) *John Huston* Ediciones JC. Madrid.

HICKS, N.D. (1999) *Screenwriting 101. The essential craft of feature film writing*. Michael Wiese Productions. Michigan.

HORACIO (1986) *Obras completas*. Planeta. Barcelona.

HUERTAS BAILÉN, A. (2002) *La audiencia investigada*. Gedisa & Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión. Barcelona.

HUNTER, L. (1993) *Screenwriting 434*. Perigee Books. New York.

HUSTON, J (1986) *A libro abierto*. Espasa Calpe. Madrid.

IMBERT, G. (1990) *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*. Akal Comunicación. Madrid.

JENSEN, K.B. & JANKOWSKY, N.W. (1993) *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Comunicación Bosch. Barcelona.

KARASEK, H (1993) *Nadie es perfecto: Billy Wilder* Grijalbo. Barcelona.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

KAZAN, E (1988) *Mi vida; memorias de un testigo excepcional de los tiempos dorados de Broadway y Hollywood* Temas de hoy. Madrid.

KRIPPENDORFF, K. (1997) *Metodología del análisis de contenido. Teoría y práctica.* Paidós comunicación. Barcelona.

KUNDERA, M (1995) *La lentitud.* Tusquets. Barcelona.

LACALLE, Ch (2001) *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento.* Gedisa & Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión. Barcelona.

LAGNY, M (1997) *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica.* Bosch Comunicación, Barcelona.

LANDOW, G.P. (1995) *Hipertexto. La convergencia de la Teoría Crítica contemporánea y la Tecnología.* Paidós Hipermedia. Barcelona.

LANDOW, G.P. y otros. (1997) *Teoría del Hipertexto.* Paidós Multimedia. Barcelona.

LAX, E. (1991) *Woody Allen* Ediciones B. Barcelona

LOZANO, J; PEÑA-MARIN, C; ABRIL, G. (1997) *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual.* Cátedra. Madrid.

MAILER, N. (1973) *Maidstone. Seguido de un curso de realización cinematográfica.* Fundamentos. Madrid.

MARTIN, A. (2000) *Los inventores del cómic español 1873-1900.* Planeta de Agostini. Barcelona.

MARTIN-BARBERO, J & REY, G. (1999) *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva.* Gedisa. Barcelona.

MARTIN FLINN, D. (1999) *How not to write a screenplay. 101 common mistakes most screenwriters make.* Lone eagle. Los Angeles.

MARTIN PROHARAM, M.A. (1985) *La organización de la producción en el cine y la televisión.* Forja. Madrid.

MATTELART, A & M. (1996) *Historia de las teorías de la comunicación*

MCKEE, R. (1997) *Story. Substance, structure, style and the principles of creenwriting.* Regan Books. New York.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

MELGAR, L. T. *El oficio de escribir cine y televisión*. Fundación Antonio de Nebrija. Hoyo de Manzanares (Madrid)

METZ, Ch. (1970) *Análisis de las imágenes*. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires.

METZ, Ch. (1979) *El significante imaginario*. Gustavo Gili. Barcelona.

MITRY, J. (1986) *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. Vol. I. Siglo XXI. Madrid.

MITRY, J. (1986) *Estética y psicología del cine. Las formas*. Vol. II. Siglo XXI. Madrid.

MOLES, A.A. (1991) *La imagen. Comunicación funcional*. Trillas. México D.F.

MCGILLIGAN, P. (1993). *Backstory. Conversaciones con guionistas de la edad de oro*. Plot. Madrid.

MOLES, A.A. (1991). *La Imagen. Comunicación funcional*. Trillas. México D.F.

MONTERDE, J. E. (1993) *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Paidós Studio. Barcelona.

MORALES DOMINGUEZ, J. F. (1988) *Metodología y teoría de la psicología* (2 vol.). UNED. Madrid.

MORTARA GARAVELLI, B. (1991) *Manual de retórica*. Segunda edición. Cátedra. Madrid.

OLIVA, C & TORRES MONREAL, F (1997) *Historia básica del arte escénico*. Cátedra, crítica y estudios literarios. Madrid.

OROZCO, G. (1997) *Televisión y audiencias*. Ediciones de la Torre. Madrid.

PALACIO, M. (2001) *Historia de la televisión en España*. Gedisa. Barcelona.

PEÑA TIMÓN, V (2001) *Narración audiovisual. Investigaciones*. Ediciones del Laberinto. Madrid.

PEREZ DE SILVA, J. (2002) *La televisión ha muerto. La nueva producción audiovisual en la era de Internet: La tercera revolución industrial*. Gedisa & Academia de las Ciencias y las Artes de la Televisión. Barcelona.

PERKINS, V. (1990) *El lenguaje del cine*. (3ª edición) Fundamentos. Madrid.

POLTI, G. (2000) *Las 36 situaciones dramáticas*. La avispa/ensayo. Madrid.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

- PROPP, V. (1992) *Morfología del cuento* (8ª edición) Fundamentos. Madrid.
- PROPP, V. (1998) *Las raíces históricas del cuento* (6ª edición). Fundamentos. Madrid.
- PUENTE FERRERAS, A. (1999) *El cerebro creador*. Alianza editorial. Madrid.
- QUIN, R. MCMAHON, B. (1997) *Historias y estereotipos*. Ediciones de la Torre. Madrid.
- RAMONET, I. (2000) *La golosina visual*. Debate. Madrid.
- RAPHAEL, F. (1999) *Eyes wide shut*. Warner Books. N. York.
- RAPHAEL, F. (1999) *Aquí Kubrick*. Mondadori. Barcelona.
- RICOEUR, P (1987) *Tiempo y narración (configuración del tiempo en el relato histórico)* Ediciones cristiandad. Madrid.
- RIZK, B.J. (1991) *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva*. Col escenología. Méjico.
- ROOT, W (1979) *Writing the script. A practical guide for films and television*. Owl books. N. York.
- SADOUL, G. (1982) *Historia del cine mundial* Editorial siglo XXI. Madrid.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2002) *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial. Madrid.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001) *Estrategias de guión cinematográfico* Ariel Cine. Barcelona.
- SAUTTER, C (1988) *How to sell your screenplay. The real rules of film and television*. New chapter press. N.York.
- SAWYER, T & WEINGARTEN, A.D. *Plots unlimited. A creative source for generating a virtually limitless number and variety of story-plots and outlines*. Ashleywilde, Inc. Malibú, California (USA)
- SEARLE, J. (1980) *Actos de habla*. Cátedra. Madrid.
- SEGER, L. (1994) *From script to screen. The collaborative art of filmmaking*. Owl Books. N. York.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

SEGER, L. (1999) *Cómo convertir un buen guión en un guión estupendo* (6ª edición) Rialp. Madrid.

SEGER, L. (2000) *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Paidós Comunicación, Barcelona.

SMITH, E.S. (1999) *Writing television sitcoms*. Perigee. N. York.

SNOW, R.E. (1979) *Diseños representativos y cuasirepresentativos para la investigación en la enseñanza*. F. Alviria. Madrid.

SOUGEZ, Marie-Loup (1999) *Historia de la fotografía*. Cátedra. Madrid.

STAM, R; BURGOYNE, R; FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós Comunicación, Barcelona.

TOBIAS, RONAL B.(1999). *El guión y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Ediciones Internacionales Universitarias. Madrid.

TOPOLSKY, J. (1976) *Methodology of History*. PSP. Varsovia.

TORAN, E. (1998) *Tecnología audiovisual II. Parámetros audiovisuales*. Síntesis, Madrid.

TORRES, A. M. (1997) *El cine español en 119 películas*. Alianza editorial. Madrid.

TRUFFAUT, F. (1985) *El cine según Hitchcock*. Alianza editorial. Madrid.

VALBUENA DE LA FUENTE, F (1997) *Teoría general de la información*. Noesis. Madrid.

VALE, E. (1993) *Técnicas del guión para cine y televisión*. Gedisa. Barcelona.

VILCHES, L. comp. (1998) *Taller de escritura para cine*. Gedisa. Barcelona.

VILCHES, L. (2001) *La migración digital*. Gedisa & Academia de las Ciencias y las Artes de la Televisión. Barcelona.

VILLAFañE, J & MINGUEZ, N. (1996) *Principios de Teoría General de la Imagen*. Ediciones Pirámide. Madrid.

VOLEK, E. (y otros) (1995) *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Fundamentos. Madrid.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

- VV. AA. Tomo I: *Historia general del cine. Orígenes del cine*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo II: *Historia general del cine. EE:UU 1908-1915*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo III: *Historia general del cine. Europa 1908-1918*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo IV: *Historia general del cine. América 1915-1928*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo V: *Historia general del cine. Europa y Asia 1918-1930*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo VI: *Historia general del cine. La transición del mudo al sonoro*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo VII: *Historia general del cine. Europa y Asia 1930-1945*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo VIII: *Historia general del cine. Estados Unidos 1932-1955*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo IX: *Historia general del cine. Europa y Asia 1945-1959*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo X: *Historia general del cine. América 1955-1975*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo XI: *Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA. Tomo XII: *Historia general del cine. El cine en la era audiovisual*. Cátedra. Madrid.
- VV. AA (1995) *Ficción televisiva: series*. SGAE. Madrid.
- VV.AA. (1972) *Introducción al análisis del relato*. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires.
- VV. AA. (1987) *Psicología matemática* (2 vol.). UNED. Madrid.
- VV. AA *Screamplays*. Ballantine Books. N. York.
- VV. AA. (1998-99) *Curso de Teoría y Práctica del Relato* (12 vols.) Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja. Madrid.
- VV. AA. (1999) *The Frasier scripts*. Newmarket press. N. York.
- VV. AA. (2001) *La nueva era de la televisión* Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España. Madrid.

Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones: introducción al estudio del ritmo...

WALTER, R. (1988) *Screenwriting; The art, craft and business of film and television writing*. A plume book. New York.

WELLEK, R & WARREN, A (1993) *Teoría literaria*. Gredos. Madrid.

WILDER, B & DIAMOND, I.A.L. (1998) *The apartment*. Faber & Faber. London.

WIMMER, R.D. & DOMINICK, J.R. (1996) *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. Barcelona.

WOLF, J. & COX, K. (1988) *Successfull scriptwriting. How to write and pitch winning scripts for movies, sitcoms, soaps, serials and variety shows*. Writer's digest books. Cincinnati (Ohio).

WOLF, M. (1996) *La investigación de la comunicación de masas; crítica y perspectivas*. Paidós. barcelona.

ZUBIAUR CARREÑO, F.J. (1999) *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Ediciones Universidad de Navarra (Eunsa). Pamplona.

II.- OBRAS DE REFERENCIA

DORSCH, F. *Diccionario de psicología*. (1991) Herder. Barcelona.

GARCIA IGUAL, C. *Diccionario de mitos*. (1997) Planeta. Barcelona.

GASCA, L. *Un siglo de cine español*. (1998) Enciclopedias Planeta. Barcelona.

KATZ, E. *The Macmillan International Film Encyclopedia* (new edition) (1996) Macmillan. New York.

MONTERDE, J. E. (1993) *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Paidós Studio. Barcelona.

PLATAS TASENDE, Ana María (2000) *Diccionario de términos literarios*

TORRES, A. M. (1997) *El cine español en 119 películas*. Alianza editorial. Madrid.

VV. AA. (1996) *Cines Renoir. 10 años de películas (1986-1996)*. Cines Renoir. Madrid.

VV. AA. (1996) *Cines Renoir. 10 años de películas (1986-1996) ANEXO*. Cines Renoir. Madrid.

Soporte CD-ROM:

LOPEZ YEPES, A, et alters... (1998) *Enciclopedia del cine español*. Micronet, Madrid.