



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.

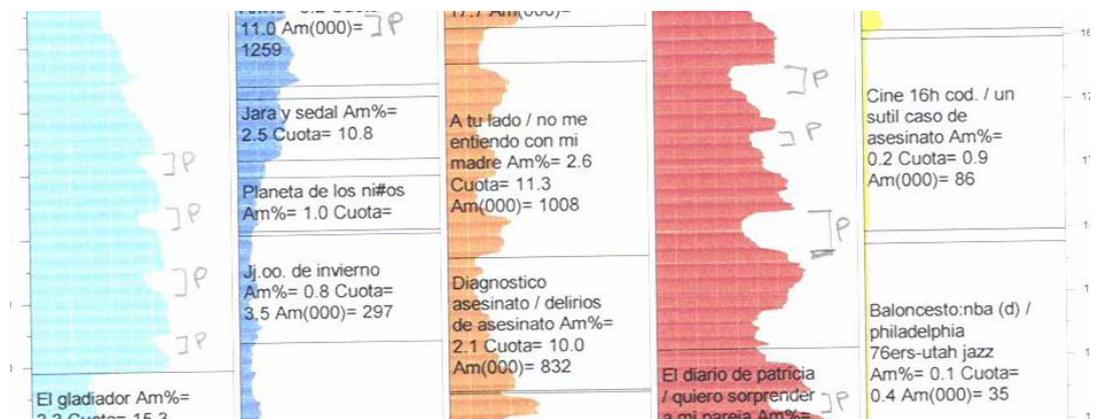


Fig. 0.1.- Perfil de audiencias Algunos de los cortes publicitarios han sido marcados con la letra P. Obsérvense los efectos migratorios de la audiencia en esos puntos.

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	¡Ala...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	¡Ala...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

