DEPARTAMENTO
DE PERIODISMO
Y CIENCIAS DE LA
COMUNICACION

2013

TESIS DOCTORAL:

La (re)construcción televisiva de la *realidad*

Una comparación entre la ficción norteamericana y la española

María Luz Sánchez Ares
Directora: María Rosario Lacalle Zalduendo
Facultad de ciencias de la comunicación

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

María Luz Sánchez Ares

La (re)construcción televisiva de la *realidad.* Una comparación entre la ficción norteamericana y la española

Tesis doctoral

Directora: María Rosario Lacalle Zalduendo

Doctorado en Comunicación y Periodismo
Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad Autónoma de Barcelona
2013

Agradecimientos

Escribir esta tesis ha sido un viaje apasionante en el que he tenido la inmensa suerte de contar con la mejor compañía. En estas líneas quiero dar las gracias a todas aquellas personas que han formado parte de este proceso, con grandes y pequeños gestos, con consejos y paciencia, con sonrisas y cariño. Expresar en unas pocas líneas mi agradecimiento es una tarea difícil, por lo que os ruego seáis indulgentes si os habéis sentido partícipes de esta aventura y, quizás, haya olvidado mencionaros.

Me gustaría dar las gracias a Charo, porque esta tesis no habría sido posible sin sus consejos, sus ánimos y sus acertadas críticas. Gracias por compartir tu experiencia y ayudarme a crecer como investigadora y como persona.

Gracias a mis padres, de todo corazón, por vuestro cariño y por confiar siempre en mí. Después de tantas páginas escritas, me faltan ahora las palabras para reflejar lo importante que ha sido siempre vuestro apoyo. Gracias a toda mi familia, y especialmente a mi hermano, por transmitirme tu espíritu crítico y por estar siempre a mi lado cuando te he necesitado.

Gracias Alex, por tu apoyo incondicional, tus ánimos, tu paciencia y las muchas horas escuchando mis divagaciones. Muchas gracias por acompañarme en este viaje y convertirlo en una aventura maravillosa.

Gracias a todos mis amigos, en especial a Ana y Rafel, por los cafés endulzados de buenos consejos. Y también a Fidel, por la portada, porque el resto necesitaría su propia tesis.

Muchas gracias a las profesoras Milly Buonanno y Jacqueline Botterill, por hacer posible mi estancia en Canadá. Y gracias al profesor Greg Elmer, por su interés y sus buenos consejos.

Por último, me gustaría dar las gracias al profesor James Nadler, la profesora Montserrat Robert y Sarah Levinsky, por su inestimable ayuda en la organización de los *focus group*, así como a todos los participantes.

Índice

0. Introducción 11

0.1. Presentación 11

0.2. Hipótesis 14

0.3. Objetivos 15

0.4. Justificación 16

0.4.1. *Realidad* y ficción televisiva 16

0.4.2. La ficción televisiva 18

0.4.3. El biopic televisivo 20

0.5. Tipo de estudio y metodología 21

0.5.1. Corpus de análisis 23

0.6. Estructura de la investigación 25

Parte I. Marco teórico y mapa de interrelaciones

1. Marco teórico 31

1.1. Introducción 31

1.2. Antecedentes de la investigación 32

1.2.1. Panorámica de los efectos de la televisión 33

1.2.2. Ficción televisiva y *realidad* 52

1.3. Representación y percepción de *realidad* 55

1.3.1. Dimensiones de la percepción de realismo televisivo 57
1.3.2. Herramientas de medición 65
1.3.3. Procesos de incorporación de información ficcional 66
1.4. Construcción del marco conceptual 73
1.4.1. Existencia de múltiples *realidades* 73
1.4.2. Entre *realidad* y ficción 77
1.4.3. Interacción entre *realidades* 79
1.4.4. La frontera con otros géneros televisivos 83
1.4.5. La ficción televisiva: género y formato 91
2. Mecanismos de interrelación 95
2.1. Introducción 95
2.2. Interacciones entre los tres tipos de *realidad* 97
2.3. *Realidad* objetiva → *Realidad* simbólica 100
2.3.1. La historia como telón de fondo 101
2.3.2. Temas de actualidad 102
2.4. *Realidad* simbólica → *Realidad* objetiva 104
2.4.1. Merchandising tradicional 105
2.4.2. Merchandising transmediático 106
2.5. *Realidad* subjetiva → *Realidad* simbólica 109
2.5.1. Aportaciones subjetivas para la creación de personajes e historias reales 109
2.5.2. Hibridación de personajes 110
2.5.3. Participación de la audiencia 112
2.6. *Realidad* simbólica → *Realidad* subjetiva 113
2.6.1. Creación de identidad 113
2.6.2. Mantenimiento y/o evolución de la identidad: Lenguaje 116
2.7. Retroalimentación 121

2.7.1. Casos en espiral 121
2.7.2. La función pedagógica de la ficción 131
2.8. Tablas resumen del mapa de interrelaciones 160

Parte II. Construcción de realidad en la ficción televisiva

3. *TV movies* y miniseries 167
3.1. Introducción 167
3.2. Formatos y tipología 168
3.2.1. La *TV movie* 168
3.2.2. La miniserie 170
3.2.3. Tipología de los formatos nobles basados en la *realidad* 172
3.3. Contexto televisivo 176
3.3.1. Tradición norteamericana vs. Tradición europea 176
3.3.2. Peculiaridades del contexto televisivo español 178
3.4. Miniseries y *TV movies* norteamericanas 182
3.4.1. Panorámica de las *TV movies* 182
3.4.2. Panorámica de las miniseries 190
3.5. El caso español 195
3.5.1. De la miniserie literaria al telefilm de sucesos (1970-2000) 195
3.5.2. Los formatos nobles del nuevo milenio 198
3.6. Los formatos nobles como producto intertextual 209

4. Análisis de caso: El biopic televisivo 213
4.1. Introducción 213
4.2. La biografía: entre el hecho y la ficción 217
4.2.1. La (re)construcción de la *realidad* en la biografía literaria 218
4.2.2. La (re)construcción de la *realidad* en el cine histórico 219

4.2.3. La (re)construcción de la *realidad* en el biopic cinematográfico 224
4.3. El biopic televisivo 236
4.3.1. Ídolos de la producción: el biopic político 238
4.3.2. Ídolos del consumo: el biopic sobre vida personal 239
4.3.3. Ídolos del esfuerzo: el biopic de lucha 242
4.4. Metodología 244
4.4.1. Guión de análisis 245
4.4.2. Bases de datos complementarias 249
4.5. Análisis de personajes 252
4.5.1. Protagonismo 252
4.5.2. Perfil de los personajes 255
4.5.3. Caracterización de los personajes 264
4.5.4. Esfera familiar 282
4.5.5. Esfera sentimental 287
4.5.6. Esfera profesional 291
4.5.7. Esfera de la amistad 293
4.5.8. Problemas materiales 295
4.5.9. Escenarios 296
4.5.10. Roles actanciales 302
4.6. Análisis del relato 308
4.6.1. Formatos del biopic 308
4.6.2. Perspectiva narrativa 308
4.6.3. Fases del relato 310
4.6.4. Temporalidad 312
4.6.5. Montaje 314
4.6.6. Construcción del plano y uso de la cámara 316

4.6.7. Funciones de la música 317
4.6.8. Otros elementos de construcción de verosimilitud 318
4.7. En los límites del biopic 319

Parte III. Recepción de ficción televisiva

5. Análisis de la recepción 323
5.1. Introducción 323
5.2. Metodología del análisis etnográfico 324
5.2.1. Construcción de los focus group 324
5.2.2. Metodología 326
5.3. Resultados del análisis etnográfico 328
5.3.1. Hábitos de consumo televisivo 328
5.3.2. Retroalimentación entre la ficción y la *realidad* 333
5.3.3. Representación y percepción de realismo en las ficciones basadas en la *realidad* 354
5.3.4. Ficción televisiva inspirada en la *realidad* 365

Parte IV. Conclusiones y Bibliografía

6. Conclusiones 371
6.1. Mecanismos de interrelación 371
6.1.1. Ficción televisiva y mundo objetivo 371
6.1.2. Ficción televisiva y *realidad* subjetiva 372
6.1.3. Retroalimentación 373
6.2. Evolución de los formatos nobles: España y Norteamérica 374
6.3. La (re)construcción de la *realidad* en el biopic televisivo 376
6.3.1. Los personajes 378
6.3.2. El relato 388
6.4. Análisis de la recepción 391

7. Bibliografía 399

7.1. Bibliografía especializada 399

7.2. Bibliografía divulgativa 421

7.3. Legislación consultada 429

7.4. Páginas web 430

Parte V. Anexos 433

I. Ficciones citadas 435

II. Fichas de los biopics analizados 439

III. Cuestionarios de *focus group* 447

IV. Guión de *focus group* 451

0. Introducción

0.1. Presentación

Esta tesis doctoral estudia los procesos de retroalimentación entre la *realidad*[1] y la ficción televisiva, prestando especial atención a los mecanismos que permiten su construcción recíproca. Por un lado, se examina la reconstrucción de la *realidad* en las ficciones inspiradas en hechos acaecidos, a partir del estudio del biopic televisivo. Por el otro, se explora la recepción de la ficción televisiva por parte de la audiencia. Además, con el objetivo de enriquecer el análisis, se ha realizado una comparación entre España y Norteamérica[2], tanto de los textos audiovisuales como de los procesos de recepción.

Tradicionalmente, en los estudios sobre comunicación de masas ha existido una clara distinción entre "hecho" y "ficción" (Lacalle, 2008a). No obstante, el interés de nuestro trabajo radica, precisamente, en que desafía esta dicotomía y centra el análisis en la intersección entre lo *real* y lo ficticio. Se enmarca, por lo tanto, en aquellas investigaciones que subrayan la permeabilidad

[1] El término *realidad* es un concepto filosófico complejo que a lo largo de la historia ha sido abordado por numerosos pensadores de múltiples ámbitos y disciplinas. Así por ejemplo, *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (Audi, 1999) señala que en su uso estándar en filosofía, dicho concepto se refiere a "how things actually are, in contrast with their mere appearance". Por su parte, Ferrater Mora (1971) señala que la realidad unas veces es definida de forma positiva y otras de forma negativa. "En el primer caso se afirma que el ser real (frecuentemente designación común de 'es real' y 'realidad') sólo puede entenderse como un ser contrapuesto al ser aparente, o al ser potencial, o al ser posible. (…) En el segundo caso se afirma que 'es real' equivale a 'es' o a 'es actual' o a 'existe' (y 'realidad' equivale a 'ser, a 'actualidad', a 'existencia'" (Ferrater Mora, 1971:535). Ferrater Mora indica que ambas formas de definir la *realidad* tienen sus ventajas e inconvenientes. El objetivo de nuestro trabajo no es el de debatir la noción de *realidad*, ni tampoco cuestionar su existencia. Por lo tanto, hemos dado la *realidad* por supuesta y nos hemos centrado en cambio en explorar los procesos de interrelación que se establecen entre dicha *realidad* y la ficción televisiva.

[2] La transnacionalización de la producción estadounidense con frecuencia da lugar a ficciones como las "*runaway productions*", financiadas por compañías de Estados Unidos, pero producidas y filmadas en Canadá (Beaty y Sullivan, 2006). Algunos autores subrayan incluso las dificultades que a menudo existen para definir un programa como "estadounidense" cuando, por ejemplo, una parte importante del elenco y la producción son canadienses (Attallah & Foster, 2006). Esta situación ha conducido a la incorporación al análisis de cuatro títulos de ficción canadiense. Asimismo, el análisis etnográfico ha incluido cuatro focus group canadienses organizados gracias a los contactos establecidos durante la participación en el Visiting International Scholar Program de la Brock University (Canadá).

de la frontera que separa *realidad* de ficción televisiva (Ang, 1985[1982]; Livingstone, 1990a; Buonanno, 1999; Henderson, 2007; Lacalle, 2008a).

Esta investigación supone, además, la continuidad de mi trabajo de investigación *La interconexión entre realidad y ficción. Las instant movies*[3], en el que se realizó una primera aproximación al tema de la retroalimentación entre ficción televisiva y *realidad*. Se examinaban los principales mecanismos de retroalimentación, que el presente trabajo ha actualizado y reelaborado para trazar un mapa complejo de dichas interacciones. Las conclusiones ponían de relieve la importancia de la ficción en el contexto de la vida cotidiana.

Además, el trabajo incluía un estudio de caso sobre la reconstrucción de la ficción a partir de hechos noticiosos en la *instant movie*[4] *Fago* (2008)[5]. El crimen que inspiró la miniserie había tenido una enorme cobertura mediática, lo que representaba tanto una ventaja como un inconveniente. Por un lado, el interés despertado por el suceso podía servir como aliciente para atraer al público. Por el otro, contar con un desenlace ampliamente conocido podía desmotivar a los espectadores que quizás no quisiesen ver una ficción *que ya saben cómo termina*. De hecho, Tomashevski (1978[1965]) señala que no es suficiente que una historia tenga un tema interesante, sino que además hace falta mantener el interés del lector estimulando su atención, por lo que es fundamental suscitar emociones en el destinatario: "hay que simpatizar, indignarse, alegrarse o rebelarse" (Tomashevski, 1978[1965]:201). Según el autor, el recurso más frecuente consiste en provocar la "simpatía" o la "antipatía" del lector respecto a ciertos personajes.

La miniserie *Fago* utilizó con destreza las estrategias de construcción de la trama definidas por el autor ruso. Con el objetivo de mantener el interés, la ficción se centró en la construcción de los personajes desde una perspectiva intimista, que abordaba el lado más personal de los protagonistas al retratar sus relaciones sentimentales, familiares y de amistad. De esta forma, se desmarcaba del relato periodístico, que había analizado con detalle "los hechos", y aportaba así una faceta de la historia desconocida hasta el momento. Es más, la centralidad de los

[3] Trabajo de investigación doctoral presentado el 9 de enero de 2009, en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

[4] La *instant movie* es una ficción televisiva inspirada en sucesos acaecidos caracterizada por su inmediatez Para una definición más completa véase el capítulo 4.

[5] Miniserie de tres capítulos emitida en 2008 en La1, inspirada en el suceso *real* del misterioso asesinato de Miguel Grima, controvertido alcalde de un pequeño pueblo del Pirineo aragonés.

personajes le permitía crear situaciones en las que el espectador podía sentir "simpatía" o "antipatía" respecto a dichos personajes, explotando así la vertiente emocional para mantener la atención de la audiencia. Por lo tanto, uno de los aspectos más relevantes de *Fago*, era la combinación del relato de crónica negra con elementos de la vida cotidiana de los protagonistas.

Mi interés por la ficción televisiva me ha llevado a formar parte del Observatorio de Ficción Española y Nuevas Tecnologías (OFENT) y del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL), donde he realizado un seguimiento y análisis sistemático de la ficción televisiva española desde el año 2008 y he participado en diversos proyectos de investigación. Mi implicación en ambos observatorios ha contribuido de forma determinante a mi formación como investigadora, a la vez que me ha permitido conocer las tendencias de la ficción en nuestro país. Es así como, gracias a mi trabajo en OFENT y OBITEL-España, detecto que a partir del 2009 las cadenas de televisión abandonan progresivamente la programación de *instant movies*[6], substituidas por biopics sobre personajes que, en su mayoría, son famosos por su aparición en la prensa del corazón española (v. capítulo 3). El biopic se adapta con facilidad al medio televisivo debido a su personalización y preferencia por las historias de carácter íntimo, a la vez que se convierte en un vehículo idóneo para abordar temáticas sociales o históricas desde un punto de vista personal (Anderson, 1988:340). Las características del biopic, así como su auge dentro del panorama televisivo español, me han conducido a escoger esta forma como objeto de análisis empírico para mi tesis doctoral.

No obstante, al realizar el repaso a la bibliografía sobre el tema, se hace evidente que, aunque relativamente novedoso dentro del territorio español, el biopic cuenta con una larga tradición norteamericana, tanto en el cine como en la televisión (v. capítulo 3). Me planteo entonces la posible existencia de una serie de estrategias de reconstrucción de la *realidad* en el biopic televisivo que vayan más allá de las especificidades nacionales, y que permitan la elaboración de una tipología de este subgénero. Esto da lugar a que formule mi tesis como una comparativa entre España y Norteamérica, que sirva para determinar si, efectivamente, la reconstrucción de

[6] Entre las razones que llevan a las cadenas a abandonar progresivamente el formato *instant movie,* se encuentran los problemas derivados de abordar temas no resueltos judicialmente, que suelen conllevar protestas, y a menudo querellas, por parte de las personas representadas. Esto sucedió, por ejemplo, con las ficciones *Fago* (EFE, 2008c), *El caso Wanninkhof* (EFE, 2008d), *El Bloke. Coslada cero* (EFE, 2009) y *Vuelo IL 8714* (Murillo y Seco, 2010). Es más, RTVE anunció a comienzos de 2011 que no emitiría más producciones inspiradas en hechos *reales* que no estuviesen resueltas judicialmente (Piña, 2011).

la *realidad* responde a elementos estructurales del biopic o si las características nacionales tienen un peso mayor.

Por último, la incorporación del estudio de la recepción en esta tesis representa dos innovaciones importantes respecto a mi trabajo doctoral. Por un lado, trabajar con un corpus de análisis extenso integrado por 26 biopics televisivos permite explorar los elementos estructurales de reconstrucción de *realidad* en este tipo de programas. Por el otro, la utilización de la técnica de *focus group* ha permitido explorar los procesos de comprensión de los participantes (Lunt y Livingstone, 1996), ya que hace posible analizar, no sólo lo que la gente está pensando, sino también "cómo y porqué" piensan de determinada manera (Kitzinger, 1995). Por lo tanto, han sido de gran utilidad para recopilar valiosa información respecto al funcionamiento de los mecanismos de interrelación y comprobar la validez de diversas hipótesis de trabajo.

0.2. Hipótesis

La hipótesis general de la cual parte este trabajo, presupone que los límites que separan la *realidad* de la ficción televisiva son permeables y, por lo tanto, permiten que se establezcan procesos de retroalimentación que contribuyen a su construcción recíproca.

Hipótesis específicas:

- La ficción televisiva contribuye a la construcción social de la *realidad*, interactuando con los mundos objetivo y subjetivo en un proceso dinámico multidireccional.
- La ficción televisiva interviene en algunos aspectos del proceso de socialización, como la creación y el mantenimiento de la identidad personal.
- La ficción televisiva cumple una función didáctica ligada, fundamentalmente, al aprendizaje emocional.
- Las ficciones televisivas inspiradas en la *realidad* pueden contribuir a la visión y el conocimiento que tiene la audiencia sobre el hecho y/o persona representado.
- El biopic televisivo contiene elementos estructurales que responden a una tipología de reconstrucción de la *realidad* relacionada con la representación de la fama del "héroe o heroína".

- Los biopics televisivos españoles y norteamericanos incorporan elementos específicos característicos de cada región, pero conservan los componentes estructurales que definen el tipo de biopic.

0.3. Objetivos

Nuestro trabajo está integrado por tres partes diferenciadas que persiguen objetivos complementarios. El objetivo general es examinar las interrelaciones entre la ficción televisiva y la *realidad* desde una perspectiva holística, a partir de un triple análisis (teórico, del texto y de la recepción), que se complementa con un estudio comparativo (España – Norteamérica).

La primera parte del trabajo, que incluye el examen de 117 casos de retroalimentación, tiene como objetivo profundizar en el análisis de las relaciones que se establecen entre *realidad* y ficción, contextualizando así la posterior investigación. La segunda parte, centrada en el biopic televisivo, persigue examinar los mecanismos y estrategias empleados por la ficción para reconstruir la *realidad*. La tercera parte, el análisis etnográfico, tiene como objetivo comprobar el funcionamiento de las interrelaciones entre la *realidad* y la ficción televisiva a partir del análisis de la recepción.

Objetivos específicos:

- Construir un mapa de las relaciones que se establecen entre ficción televisiva y *realidad*.
- Realizar una panorámica general de las producciones televisivas inspiradas en sucesos y personas *reales* con tal de establecer el estado de la cuestión.
- Analizar una muestra representativa de biopics televisivos españoles y norteamericanos.
- Describir los procesos de reconstrucción de *realidad* que utilizan los biopics televisivos para determinar la existencia de patrones recurrentes que identifiquen este tipo de ficción.
- Realizar un análisis comparativo de los biopics televisivos españoles y norteamericanos que permita señalar las diferencias y similitudes entre las producciones de cada región.
- Realizar un análisis de recepción de la ficción televisiva, con el objetivo de establecer el papel que desempeña la ficción televisiva en los procesos de construcción de *realidad* y de socialización y su posible función didáctica.

- Realizar un análisis comparativo de la recepción en España y Norteamérica, con el objetivo de identificar posibles diferencias entre regiones.

0.4. Justificación

Este trabajo representa una innovación respecto a investigaciones anteriores en tanto que aborda los procesos de retroalimentación entre la ficción televisiva y la *realidad* de forma exhaustiva, aportando tres miradas complementarias sobre el objeto de estudio. En primer lugar, el diseño de un mapa de interacciones, que examina de forma detallada los *puentes* que unen ficción televisiva y *realidad,* supone una aportación teórica a los estudios sobre la interrelación entre *realidad* y ficción. En segundo lugar, el análisis del texto audiovisual a partir de una muestra amplia de biopics televisivos permite identificar las estrategias de reconstrucción de *realidad* por parte de la ficción televisiva. La elección del biopic televisivo como objeto de estudio empírico supone una aportación relevante sobre un subgénero de la ficción prácticamente inexplorado desde el campo de los estudios sobre televisión. Finalmente, el análisis de la recepción explora de qué forma los individuos interactúan con la información ficcional, contribuyendo así a los estudios sobre audiencia televisiva y las investigaciones sobre la percepción de realismo.

Así pues, la perspectiva integradora adoptada en este trabajo hace posible su contribución a diferentes líneas de investigación. Las aportaciones de este trabajo son especialmente relevantes para los estudios sobre ficción televisiva, que subrayan la importancia de analizar este género más allá del entretenimiento, por ejemplo en relación a su potencial didáctico.

0.4.1. *Realidad* y ficción televisiva

La bibliografía sobre las interrelaciones entre la ficción televisiva y la *realidad* se divide en dos grandes áreas que contribuyen de forma significativa pero parcial al estudio del tema. Por un lado, se sitúan las investigaciones que abordan la retroalimentación como una noción general, y que con frecuencia entienden la ficción de manera genérica, sin estar ligada al medio televisivo (por ejemplo, la ficción en el cine y la literatura). Estas aportaciones son fundamentales para comprender el funcionamiento de los mecanismos de interrelación a diferentes niveles. No obstante, su interés no se encuentra en el análisis específico de la ficción televisiva, sino que abordan otras áreas del conocimiento. Por el otro lado, hay diversas investigaciones sobre

ficción televisiva que tratan sobre la retroalimentación como parte de un estudio más amplio, o que se concentran en un tipo de relación específica, por ejemplo la construcción de identidad o la didáctica de los programas. Todas estas líneas de investigación confinan con nuestro objeto de estudio, por lo que constituyen aportaciones relevantes para nuestro trabajo. Sin embargo, a diferencia de esta tesis doctoral, no abordan el tema de forma exhaustiva.

Entre el primer tipo de investigaciones se sitúa el estudio de Berger y Luckmann (2006[1967]) sobre la construcción social de la *realidad*, así como los trabajos de Alfred Schutz (1990[1962]; 1976[1964]), inspirados en la teoría sobre *realidades* múltiples de William James. También se incluyen las aportaciones de la teoría social cognitiva de Albert Bandura (1996[1994]) y la propuesta de retroalimentación entre las *realidades* subjetiva, objetiva y simbólica de Adoni y Mane (1984).

Otra línea de investigación íntimamente relacionada con nuestro objeto de estudio que analiza la noción de "percepción de realismo", un concepto multidimensional que ha sido redefinido en diversas ocasiones (Atkin, 1976; Hawkins, 1977; Reeves, 1978; Hawkins y Pingree, 1980; Elliott y Slater, 1980; Potter, 1986, 1988 y 1992; Dorr, Kovaric y Doubleday, 1990; Flavell et al, 1990; Busselle y Greenberg, 2000; Hall, 2003; Shapiro y Chock, 2003; Busselle, Ryabovolova y Wilson, 2004; entre otros). También hay estudios sobre la incorporación de la información ficcional al conocimiento previo que tratan sobre la ficción en general, pero que en ocasiones hacen referencia a la forma televisiva (Feshback, 1972 y 1976; Atkin, 1983; Potts, St. John y Kirson, 1989; Shapiro y Lang, 1991; Gerrig y Prentice, 1991; Prentice y Gerrig, 1999).

En este primer grupo se incluyen, además, las investigaciones que debaten la reconstrucción de *realidad* en medios no televisivos, como el cine histórico (Jarvie, 1978; Rosenstone, 1988, 1997, 2007; Raack, 1983; White, 1988; Herlihy, 1988; Toplin, 1988). También pertenecen a este conjunto las investigaciones que en algún momento abordan la retroalimentación entre hechos y ficción en formas literarias como la novela romántica (Radway, 1987[1984]) o la biografía (Schabert, 1982; Nadel, 1984; Heilbrun, 1993; Backscheider, 1999). Por último, se sitúan los estudios que intentan definir y categorizar los géneros audiovisuales que se mueven en la frontera entre la *realidad* y la ficción y resultan en formas híbridas como por ejemplo el docudrama (Paget, 1990; Woodhead, 1999; Rosenthal, 1999; McBride, 1999; Hoffer & Nelson, 1999; Corner, 2001; Roscoe y Hight, 2001; Rhodes y Springer, 2006; Lipkin, Paget y Roscoe,

2006). Precisamente, y como se verá más adelante, las ficciones televisivas inspiradas en la *realidad* pueden considerarse una subcategoría del docudrama (v. marco teórico).

En el segundo tipo de investigaciones, se incluyen aquellos estudios sobre ficción televisiva que abordan las interrelaciones entre ficción televisiva y *realidad* como parte de estudios más amplios, como por ejemplo la *soap opera* (Ang, 1985[1982]; Livingstone, 1990a). Aunque escasos, también hay algunos trabajos que abordan de forma más directa la retroalimentación entre la ficción televisiva y la *realidad*, a pesar de que éste no sea su objeto de estudio principal (Buonanno, 1999; Henderson, 2007; Lacalle, 2008a). Es más frecuente, en cambio, encontrar estudios que se centran en un aspecto concreto de la retroalimentación, como por ejemplo los procesos de identificación de los espectadores con los personajes de ficción (Von Feilitzen y Linné, 1975, Zillmann, 1994; Livingstone, 1989; Hall, 2003; Hoffner y Buchannan, 2005; Tamborini et al. 2010). También hay estudios que se interesan por la representación en la ficción televisiva de colectivos concretos de la sociedad, como los inmigrantes (Galán Fajardo, 2006; Lacalle, 2008a), las mujeres (Modleski, 1979; Lacalle et al. 2011b), los jóvenes (Buckingham y Bragg, 2004; Montero, 2005; Lacalle et al., 2010d y 2012c), o los homosexuales (Rossmann et al. 2007); y otros que centran su análisis en cómo se aborda una determinada temática en las ficciones, como por ejemplo el aborto (Condit, 1990), o la adopción transnacional y el matrimonio interracial (Nishime, 2011).

Los temas abordados en esta tesis doctoral suponen una contribución relevante a las líneas de trabajo mencionadas en este apartado. Tanto a aquellas que centran su interés en la retroalimentación, independientemente de si el medio es televisivo, como a las que tienen como objeto de estudio la ficción televisiva y tratan la interrelación como una materia complementaria o como parte de la investigación principal.

0.4.2. La ficción televisiva

La ficción televisiva se ha estudiado en gran medida como una fuente de entretenimiento y de placer (Henderson, 2007). No obstante, cada vez hay más autores que insisten en la importancia de su estudio para la comprensión de cuestiones más amplias, relacionadas con la cultura y la sociedad. Por ejemplo, Milly Buonanno (1999) sostiene que las historias narradas por la televisión reescriben y comentan la *realidad*, sin representarla ni deformarla. Así, ocupan un lugar relevante dentro de las esferas de las "prácticas interpretativas" que los seres humanos

han utilizado para crear sus propias visiones y versiones del mundo, otorgando sentido a la vida cotidiana (Buonanno, 1999:62).

Mary Jane Miller (1987) coincide con Buonanno (1999) cuando señala que la ficción televisiva ocupa un lugar fundamental en la configuración de la identidad de una sociedad. Según Miller, la ficción televisiva es uno de los vehículos que utilizamos las personas para contar historias sobre nosotros mismos y, de esta forma, existir como nación: "Like all cultures, we find our sense of self, not in facts, but in fiction, in the songs and plays that express our view of the world" (Miller, 1987:18). Charo Lacalle (2008a) también subraya el papel de la ficción televisiva en la construcción del imaginario colectivo, así como el proceso de retroalimentación entre la ficción y sus espectadores.

> En el caso de la ficción, el *contrato fiduciario enunciativo o contrato de veridicción* (Greimas y Courtés, 1979), que se establece entre el género y el espectador, determina bajo diferentes modalidades y estrategias de construcción de verosimilitud un proceso de retroalimentación que configura dos trayectorias paralelas pero inversas. Mientras que, por un lado, la representación televisiva *deconstruye* y *reconstruye* el sentido social a partir de la *semiosfera* del propio espectador, por otro lado le ofrece todo un repertorio de *frames* interpretativos que se superponen o incluso desplazan sus propios esquemas cognitivos (Livingstone, 1990). Los *frames* interpretativos actúan como esquemas cognitivos en la construcción del imaginario colectivo y la recomposición del sentido social se lleva a cabo des-localizando y des-socializando fragmentos procedentes del *background* televisivo del espectador, que se mezclan de manera inextricable con su propia experiencia y con sus conocimientos para conformar así las diferentes "actitudes de recepción" del público televisivo (Sorlin, 1992:92). (Lacalle, 2008a:17).

Desde el terreno de la producción de ficción televisiva, se ha tomado conciencia, asimismo, de que la ficción, además de entretener, puede cumplir otras funciones relevantes para la sociedad, como por ejemplo educar sobre temas de interés público. Este hecho queda patente en el proyecto Hollywood, Health and Society (HH&S) desarrollado por el Norman Lear Center, que asesora a profesionales de la industria audiovisual para que incorporen en las líneas argumentales temáticas relacionadas con la salud, como por ejemplo la donación de órganos (Arango y Stelter, 2009).

De hecho, numerosos autores coinciden en destacar la importancia de la vertiente didáctica de la ficción televisiva (Livingstone, 1990a; Buckingham y Bragg, 2004; Lacalle, 2005; Casas, 2007; Henderson, 2007). Ang (1985[1982]) distingue entre los conocimientos prácticos y los emocionales, una diferenciación que se ha incorporado a nuestro análisis. Algunas investigaciones exploran la posibilidad de adquirir conocimientos "prácticos" a partir de la ficción en ámbitos tan diversos como la salud (Morgan, Movious y Cody, 2009; Porter Novelli, 2005;

Wilkin et al., 2007; Howe, Owen-Smith y Richardson, 2002; Richardson, Owen-Smith y Howe, 2002), la legislación (Robbers, 2008; Durnal, 2010; Dowler, Fleming, y Muzzatti, 2006), la historia (Rosenstone, 2006; Gray, 2008; Chicharro, 2011), o las profesiones laborales (Millward, Houston, Brown y Barrett, 2006), entre otros. Finalmente, hay investigaciones que exploran la capacidad de la ficción televisiva para incidir de algún modo en el aprendizaje emocional (Ang, 1985[1982]; Buckingham y Bragg, 2004; Henderson, 2007; Gray, 2008; Lacalle, 2012b).

Este trabajo representa una contribución a las líneas de investigación que señalan la capacidad de la ficción televisiva para *extenderse* más allá de los límites de la pequeña pantalla e interactuar de algún como con la *realidad*. Tal y como se verá al exponer los resultados de los *focus group* realizados, que una ficción sea "entretenida" no imposibilita que las personas incorporen algún tipo de información ficcional a su conocimiento, o que se establezca una interrelación entre la ficción televisiva y *realidad*.

0.4.3. El biopic televisivo

El biopic ha desempeñado un papel clave en la construcción y el mantenimiento de la historia pública desde sus comienzos durante la época clásica del cine de Hollywood (Custen, 1992). Diversos autores han subrayado la importancia de la biografía cinematográfica como vehículo para comprender el pasado (Hueso Montón, 2009), como una forma de moldear la memoria pública y el consenso social (Gordon, 1999), e incluso como una manera para que el espectador se conozca a sí mismo y sea capaz de imaginarse cómo es la vida del otro (Shor, 1984). Al igual que su homólogo cinematográfico, el biopic televisivo puede asumir todas estas funciones, por lo que el estudio de los mecanismos de reconstrucción de *realidad* que emplean este tipo de producciones contribuirá al entendimiento de los procesos de interrelación que se establecen entre ficción y *realidad*.

Así pues, el biopic constituye un objeto de análisis idóneo para explorar los mecanismos de reconstrucción de *realidad* en la ficción televisiva. A este interés se suma, además, el auge de este tipo de producciones en España, que desde la temporada 2008/2009 han incrementado de forma substancial su presencia en las parrillas televisivas[7]. En este sentido resulta interesante la

[7] Para un análisis detallado de la evolución de la ficción española desde el año 2008 hasta la actualidad, véanse los anuarios de OBITEL (Lacalle et al., 2009, 2010a, 2011c; 2012a).

comparación realizada con los biopics norteamericanos, que cuentan con una larga tradición ligada a la del formato *TV movie*, y que nos permitirá señalar, si las hay, las diferencias en la reconstrucción de la *realidad* ligadas a las especificidades de cada región. La ficción del otro lado del Atlántico ha sido, desde sus inicios, precursora y fuente de inspiración para la producción española. Tal y como señala Josep Mª Baget, desde principio de los años '70, en los Estados Unidos, "las historias basadas en hechos reales se convirtieron de repente en un nuevo género de códigos narrativos y contenidos específicos que han sido punto de partida de innumerables TVM" (Baget, 1999).

No obstante, la mayor parte de las investigaciones sobre comunicación han relegado a un segundo plano el estudio del biopic, que incluso en su forma cinematográfica goza de una "mala reputación" (Anderson, 1988; Neale, 2000; Doherty, 2000; Rosenstone, 2007; Bingham, 2010). En el caso del biopic televisivo, esta "mala fama" se ve acentuada por su asociación con el formato *TV movie*, que con frecuencia ha visto cuestionada su calidad y se le ha asignado una dudosa reputación (Edgerton, 1991; Schulze, 1990; Rapping, 1992). De hecho, y con contadas excepciones (Anderson, 1988; Custen, 1992; Bingham, 2010; Buonanno, 2011; Buonanno, 2012), no ha habido intentos de analizar el biopic más allá del caso particular con la intención de establecer una tipología. La mayoría de trabajos forman parte de estudios sobre temáticas más amplias, como el docudrama (Rosenthal, 1999; Paget, 1990), o realizan análisis detallados de una o varias ficciones normalmente cinematográficas (Tibbetts, 1998; Doherty, 2000; Crawford, 2000; Lent, 2007; Frus, 2008; Burns y Bartley, 2011; Linke, 2011; Palmer, 2011) y con menor frecuencia televisivas (Auster, 1991; Letort, 2012).

En este sentido, nuestro estudio sobre la reconstrucción de *realidad* en el biopic televisivo, que propone una tipología de este subgénero, constituye una aportación innovadora a los estudios sobre la ficción televisiva. Es más, contribuye a la superación de los prejuicios tradicionalmente asociados con el biopic televisivo que lo han conducido al *ostracismo* en el campo de las investigaciones sobre comunicación.

0.5. Tipo de estudio y metodología

Esta investigación se enmarca en los trabajos sobre ficción televisiva que conciben este género como un objeto de estudio relevante más allá del entretenimiento, que permite la comprensión de temáticas amplias relacionadas con la cultura o la sociedad (Ang, 1985[1982]; Condit, 1990;

Liebes y Katz, 1990; Livingstone, 1990a; Buonanno, 1999; Henderson, 2007; Lacalle, 2008a; entre otros).

La investigación tiene un carácter descriptivo, demostrativo y correlacional. La primera parte está dedicada a la construcción del marco teórico y la descripción del mapa de interrelaciones entre la *realidad* y la ficción. En la segunda y tercera parte, además de una tener una vertiente descriptiva, se aplica el método hipotético-deductivo para intentar demostrar las hipótesis concretadas anteriormente en relación a los biopics televisivos y los procesos de retroalimentación desde el punto de vista de la recepción. Asimismo, nuestra tesis tiene un carácter correlativo, ya que compara las ficciones producidas en Norteamérica y en España, señalando las diferencias y similitudes entre una y otra, así como los procesos de recepción de ficción televisiva en ambas regiones.

Se ha creído conveniente explicar la metodología específica utilizada para diseñar la clasificación de mecanismos de interrelación, el análisis de los biopics televisivos, así como el estudio de la recepción, en sus capítulos correspondientes. Opinamos que esta es la forma más apropiada para facilitar la lectura y comprensión del trabajo. Sin embargo, es preciso señalar que la metodología utilizada en el estudio de los biopics televisivos, así como en el análisis etnográfico, es una adaptación de la metodología desarrollada por el grupo de investigación OFENT[8]. A continuación se señalan de forma breve los principios metodológicos generales utilizados en cada apartado.

La clasificación de mecanismos de interacción entre la *realidad* y la ficción televisiva se ha realizado combinando los métodos inductivo y deductivo, utilizando aportaciones de autores consolidados, y recurriendo a una muestra de 117 ejemplos sobre procesos de retroalimentación.

El análisis de caso ha consistido en un estudio de los biopics televisivos españoles y norteamericanos. Para ello se ha adaptado la metodología desarrollada y consolidada por el OFENT a las características propias de nuestro objeto de estudio. Así, partiendo de un guión

[8] Observatorio de la Ficción Española y las Nuevas Tecnologías, dirigido por la catedrática de la UAB Charo Lacalle y del cual formo parte desde su creación en 2008. OFENT ha desarrollado diversos proyectos financiados por el Gobierno español (I+D+I Ministerio de ciencia e innovación) y la Generalitat de Catalunya (Institut de la Joventut, Institut de la Dona) centrados en la ficción televisiva española y las nuevas tecnologías. Cfr. http://ofent.org/ [Consultada: 6 diciembre 2012].

socio-semiótico se ha desarrollado un análisis cualitativo del biopic, con el objetivo de construir una tipología de estos programas, atendiendo a las posibles diferencias entre los títulos españoles y norteamericanos. Asimismo, el guión de análisis ha sido codificado mediante el programa de cálculo estadístico SPSS. Los datos cuantitativos extraídos han servido para contextualizar y completar el análisis textual. Al igual que Custen (1992), estamos interesados en los códigos y patrones que configuran la biografía televisiva con el objetivo de identificar las estrategias de reconstrucción de *realidad* en este tipo de ficción. No obstante, mientras el autor norteamericano centra su interés en la construcción de la historia por parte de los estudios de Hollywood, nuestra investigación tiene un carácter transnacional y comparativo. La comparación entre las producciones españolas y las norteamericanas permite identificar las características que conforman la esencia *universal* del biopic, diferenciándolas de las especificidades ligadas al carácter doméstico de la ficción televisiva.

Por último, el estudio de recepción se ha realizado mediante la técnica del *focus group*[9] y a partir de los métodos específicos sobre ficción televisiva consolidados por OFENT. Se han llevado a cabo un total de ocho entrevistas grupales, cuatro en Norteamérica y cuatro en España, lo que supone un total de 82 participantes agrupados en tres franjas de edad: adolescentes estudiantes de secundaria (14-17 años); estudiantes universitarios (18-24 años); y jóvenes adultos trabajadores (25-35 años). También se ha incluido un cuestionario previo al *focus group*, cuyos datos han sido codificados para su análisis en SPSS y han servido para contextualizar y verificar la información obtenida durante la entrevista grupal.

0.5.1. Corpus de análisis

La construcción de la muestra de análisis ha partido, en primer lugar, de la definición del biopic realizada por George Custen (1992) quien lo describe en los siguientes términos.

> Minimally composed of the life, or the portion of a life, of a real person whose real name is used. Other than this trait, the definition of what constitutes a biopic –and with it, what counts as fame- shifts anew with each generation (Custen, 1992:6-7).

[9] Véase Kitzinger, 1994 y 1995; Morgan, 1996; Lunt y Livingstone, 1996; y Wilkinson, 2006[1997].

Esta definición nos ha llevado a excluir del corpus aquellas ficciones que no cumplen con los requisitos mínimos señalados por el autor[10].Tal y como se ha mencionado con anterioridad, el objetivo de este análisis es identificar los elementos estructurales del biopic televisivo que van más allá de las particularidades de cada historia de vida para examinar así las estrategias de reconstrucción de *realidad*. Creemos que, de forma similar a los cuentos maravillosos (Propp, 1968[1928]), la biografía televisiva se estructura a partir de ciertos componentes que son independientes de la especificidad del tema tratado. En el caso que nos ocupa, y como se verá en el capítulo correspondiente, esto hace posible la creación de una tipología del biopic en función de la construcción de la fama del "héroe o heroína".

Así pues, la muestra de análisis de este trabajo está compuesta por 26 biopics televisivos emitidos en el periodo 2008-2012 en España (14 títulos) y en Norteamérica (12 títulos)[11]. Se trata de una muestra representativa lo suficientemente amplia como para poder identificar los elementos de construcción de *realidad* característicos de la biografía televisiva. Además, el número de producciones permite realizar un análisis cualitativo detallado de todos ellos. El inicio del periodo temporal coincide con el auge de este tipo de ficción en España, y concluye justo antes de comenzar la redacción de este trabajo.

<u>España</u>

1. Adolfo Suárez, el presidente (Antena3, 2010)
2. Alfonso, el príncipe maldito (Tele5, 2010)
3. Carmina (Tele5, 2012)
4. Clara Campoamor, la mujer olvidada (La1, 2011)
5. El ángel de Budapest (La1, 2011)
6. La duquesa (Tele5, 2010)
7. Marisol (Antena3, 2009)
8. Mi gitana (Tele5, 2012)
9. Paquirri (Tele5, 2009)
10. Raphael (Antena3, 2010)

[10] Este es el caso de *Hoy quiero confesar* (Antena3), una ficción que no utiliza el nombre verdadero de la protagonista de la historia (Isabel Pantoja) sino que prefiere contar la vida de la artista bajo un nombre ficticio.

[11] Véase la ficha técnica y resumen incluidos en los anexos del trabajo.

11. Rocío Dúrcal: Volver a verte (Tele5, 2011)
12. Sofía (Antena3, 2011)
13. Tarancón, el quinto mandamiento (Canal9, 2010)
14. Tita Cervera: La baronesa (Tele5, 2011)

Norteamérica[12]

1. Céline (CBC, 2008)
2. Georgia O'Keeffe (Lifetime, 2009)
3. Gifted hands: The Ben Carson story (TNT, 2009)
4. Grey gardens (HBO, 2009)
5. John A: Birth of a country (CBC, 2011)
6. John Adams (HBO, 2008)
7. Keep your head up, kid. The Don Cherry story (CBC, 2010)
8. Magic beyond words. The J.K. Rowling story (Lifetime, 2011)
9. Temple Grandin (HBO, 2010)
10. The courageous heart of Irena Sendler (CBS, 2009)
11. Victor: The Victor Davis story (CBC, 2008)
12. You don't know Jack (HBO, 2010)

0.6. Estructura de la investigación

Esta tesis doctoral se articula tres partes. La primera está integrada por el marco teórico y el mapa de las relaciones que se establecen entre la ficción televisiva y la *realidad*. En la segunda parte, se realiza un análisis del biopic televisivo, destinado a construir una tipología de este tipo de ficciones en función de las estrategias de reconstrucción de la *realidad* empleadas. Por último, la tercera parte expone los resultados de un análisis etnográfico que trata de comprobar el funcionamiento de los mecanismos de retroalimentación abordados en la primera parte, y la funcionalidad de las estrategias de reconstrucción de la ficción televisiva, establecidas en la segunda.

[12] Los títulos de ficción canadiense son *Céline; Keep your head up, kid; John A. Birth of a countr, y Victor* (v. nota 2).

En el capítulo 1, se construye el marco teórico del trabajo, que está dividido en tres apartados. En el primero, se repasan los antecedentes de nuestra investigación y se realiza una panorámica de los estudios sobre los efectos de la televisión y estableciendo el estado de la cuestión respecto a los trabajos sobre ficción televisiva y *realidad*. En el segundo, se aborda la noción de percepción de *realidad* y se examinan diferentes teorías sobre la incorporación de información ficcional al conocimiento. Por último, se construye el marco conceptual del trabajo, donde se definen las nociones básicas y se establecen los fundamentos de la posterior investigación.

El capítulo 2, *Mecanismos de interrelación,* trata de discernir el tipo de interacciones que se producen entre la *realidad* y la ficción. Para ello, se parte de las aportaciones teóricas sobre el tema que han realizado autores consolidados, así como de una muestra de 117 casos en los que se han detectado procesos de interrelación entre la ficción y la *realidad*. A partir de la combinación de los métodos deductivo e inductivo se crea una clasificación de dichas interrelaciones y de los mecanismos de retroalimentación entre la *realidad* y la ficción. Se traza así un mapa de la retroalimentación que, partiendo de la propuesta de Adoni y Mane (1984), examina las interacciones de la ficción televisiva (*realidad* simbólica) con el mundo objetivo y la *realidad* subjetiva.

La segunda parte del trabajo comienza con el capítulo 3, *TV movies y miniseries*, que realiza una panorámica de los formatos nobles televisivos y sirve como introducción y contextualización del posterior análisis textual. En primer lugar se identifican las principales características de la *TV movie* y la miniserie, y se propone una tipología de formatos nobles inspirados en la *realidad*. A continuación, se hace un repaso histórico de la *TV movie* y la miniserie tanto en España como en Norteamérica, subrayando las similitudes y diferencias entre las tradiciones de ambas regiones.

En el capítulo 4, *Análisis de caso: El biopic televisivo,* se desarrolla el estudio de caso en el que se analizan los biopics televisivos en España y Norteamérica. En primer lugar, se plantean los principales retos a los que se enfrentan aquellos subgéneros (literarios, cinematográficos, televisivos) que se sitúan en la intersección de la *realidad* y la ficción. Seguidamente, se realiza un repaso a la evolución, tradición y elementos estructurales de reconstrucción de *realidad* del biopic cinematográfico, como principal antecedente de nuestro objeto de estudio empírico. Tras detallar la metodología utilizada, el análisis se articula en dos apartados, los personajes y el relato.

La tercera parte está integrada por el capítulo 5, *Análisis de la recepción*, que examina los resultados de los ocho *focus group* realizados en Norteamérica y España. El estudio etnográfico permite confrontar la propuesta de mecanismos de interrelación y el análisis textual con los resultados obtenidos a partir de las entrevistas grupales. Esto permite determinar de manera más precisa la retroalimentación entre la *realidad* y la ficción televisiva.

Parte I.

Marco teórico y mapa de interrelaciones

1. Marco teórico

1.1. Introducción

El presente capítulo tiene como objetivo la contextualización de los procesos dialécticos *realidad*↔ficción televisiva. No se pretende realizar una análisis exhaustivo de cada teoría, sino definir el estado de la cuestión respecto al tema que nos ocupa (la interrelación entre la ficción televisiva y la *realidad*) y ubicarlo dentro de su marco teórico. Somos conscientes de que el estudio de los medios de comunicación, en general, y el de la televisión, en particular, es un ámbito de investigación muy diverso que incluye otro tipo de análisis más allá de los efectos y la recepción. No obstante, creemos conveniente acotar nuestro marco teórico a estas tendencias con el objetivo de aproximarnos lo más posible a nuestro objeto de estudio.

El marco teórico se divide en dos partes. La primera está dedicada a los antecedentes de la presente investigación, y se abre con una breve panorámica de los estudios sobre los efectos de la televisión y sus audiencias[13]. Este apartado no sólo señala los trabajos clave en esta área de la comunicación, sino que destaca aquellos aspectos de las investigaciones que aluden de forma más directa a la ficción televisiva y a su interrelación con la *realidad*. A continuación se contextualizan las investigaciones sobre ficción televisiva y *realidad*[14]. Por último, se abordan los estudios que han tratado sobre la representación y percepción de *realidad*, de nuevo destacando aquellos aspectos relacionados de forma más estricta con nuestro objeto de estudio.

La segunda parte de este capítulo construye el marco conceptual de la investigación. Partiendo de los conceptos de múltiples *realidades* de Schutz (1990[1962] y 1976[1964]) y de construcción social de la *realidad* de Berger y Luckmann (2006[1967]), se aborda la existencia de varias

[13] Al tratarse de una panorámica, resulta útil relatar la historia de los efectos organizándola por etapas que recogen las principales corrientes investigadoras. Sin embargo, somos conscientes de que la historia de los efectos se aproxima más a lo que Mauro Wolf (1994[1992]), define como "reconstrucción por presencia conjunta" y que él opone a la tradicional reconstrucción de la historia de los efectos por ciclos propuesta, entre otros autores, por Denis McQuail. Así, se verá como muchas de las aportaciones recogidas en estas páginas se desarrollan de forma simultánea y comparten un mismo marco temporal.

[14] Con el objetivo de facilitar la lectura, y debido al carácter teórico del siguiente capítulo, dedicado a los mecanismos de interrelación entre la ficción y la *realidad*, se ha creído conveniente incluir en dicho capítulo las aportaciones más específicas sobre este tema.

realidades, sus interrelaciones y la frontera que divide la ficción de la *realidad*. A continuación se trazan los límites que separan la ficción televisiva de otros géneros que, de alguna forma, también entrelazan con la *realidad*. Finalmente, se establecen los conceptos fundamentales en relación a la ficción televisiva que se utilizarán a lo largo del presente trabajo.

1.2. Antecedentes de la investigación

La historia de los estudios sobre comunicación está marcada por la oscilación entre dos perspectivas enfrentadas. La primera, afirma que los medios influyen de forma importante (y puede que incluso peligrosa) sobre la sociedad. La segunda, en cambio, apuesta por una influencia menor, matizada por la complejidad de las relaciones que se establecen entre los medios de comunicación y la sociedad (Wolf, 1994[1992]:9). Tal y como sostiene Denis McQuail, "todo el estudio de la comunicación de masas se basa en la premisa de que los media tienen efectos significativos, si bien apenas hay consenso sobre la naturaleza y alcance de dichos efectos" (McQuail, 2000[1983]:494). Charo Lacalle coincide con esta postura cuando indica que la alternancia de paradigmas, así como la falta de unanimidad entre los propios investigadores, son indicativas de las dificultades para determinar la influencia de los medios de comunicación en la audiencia (Lacalle, 2008a:41-42).

En el caso específico de la televisión, la problemática del análisis de sus efectos es, como era de esperar, un tema recurrente entre sus estudiosos. Así por ejemplo, Roger Silverstone (1994) señala la incapacidad de los investigadores para responder a la que él cree es la pregunta clave: ¿cuál es la influencia de la televisión? Tamar Liebes y Elihu Katz (1990a) indican el enorme reto que supone demostrar los efectos de este medio, aunque no dudan en afirmar que investigar sobre televisión supone, precisamente, estudiar sus efectos. Por su parte, Justin Lewis (1991) mantiene que el efecto de ver televisión está ligado a complejos procesos sociales e identifica varias dificultades a las que tiene que enfrentarse el estudioso de la televisión al abordar su objeto de estudio. En una línea similar Sonia Livingstone (1990a) indica la incapacidad de la investigación tradicional sociológica y psicológica dentro de la *mass communications research* para ofrecer conclusiones claras respecto al impacto de la televisión.

A pesar de las complejidades de su estudio, los efectos de la televisión sobre la audiencia constituyen el área más estudiada dentro del campo de investigación de los medios de comunicación (Livingstone, 1990a) y la historia de la investigación sobre audiencias televisivas

es casi tan antigua como la historia del visionado televisivo (Lewis, 1991). En este contexto, entender el rol de la audiencia en relación a la ficción televisiva es especialmente relevante, incluso más que respecto a los géneros informativos. Tal y como señalan Akiba Cohen e Ithshak Roeh (1992), los espectadores desempeñan un papel crucial en la mediación de la ficción, mientras que el peso de la mediación en la información recae en otros mecanismos:

> All texts, both fiction and news, are mediated. But whereas in the case of fiction the mediation is done mainly by the viewers, the mediation in the case of news is in many ways accomplished for the viewers by different social mechanisms, including the television organization (Cohen y Roeh, 1992:29)

Veamos pues, a continuación, los orígenes y evolución de las principales teorías que de alguna forma contribuyen al estudio de los efectos de los medios y el papel que desempeña la audiencia en el proceso de recepción.

1.2.1. Panorámica de los efectos de la televisión

1.2.1.1. Los efectos de los medios

Las investigaciones sobre los efectos de los medios de comunicación tienen sus orígenes a finales del siglo XIX, aunque la investigación sistemática no se inició hasta las décadas de 1920 y 1930 (McQuail, 2000[1983]:495). Quizás la *teoría* más conocida de este período sea la de la aguja hipodérmica[15], que advertía de la poderosa y casi instantánea influencia de los medios, pero que en realidad se aproximaba más a un clima de opinión que no a un verdadero estudio científico (Wolf, 1994[1992]:35). En la misma época se publican los doce volúmenes de la Payne Fund Studies (1933) que, a diferencia de la aguja hipodérmica, sostienen que las películas de cine son una más de las muchas influencias que reciben los jóvenes. Paralelamente, se desarrolló en Estados Unidos la Escuela de Chicago, cuyas contribuciones ejercieron una importante influencia sobre la sociología entre 1890 y 1940. Robert E. Park, una de las figuras más influyentes de esta corriente, entendía la ciudad como un laboratorio social y, entre otros muchos temas, se interesó por el papel del periodismo en la formación de la opinión pública (Park y Burguess, 1972[1921]).

[15] También conocida como "bala mágica" (De Fleur y Ball-Rokech, 1993[1989]).

Sin embargo, en los años ‘40 los estudios de la Escuela de Chicago perdieron protagonismo en favor de la *mass communication research*, una tradición iniciada por Paul Lazarsfeld en el Bureau of Applied Social Research de la Columbia University. La publicación de *The people´s choice* (Lazarsfeld, Berelson y Gaudet, 1940) dio origen a esta perspectiva, conocida como modelo de los efectos limitados. El redescubrimiento de los grupos primarios, la importancia de los líderes de opinión, la influencia personal, el proceso de comunicación en dos escalones, así como la capacidad selectiva de la audiencia en cuanto a exposición, percepción y memorización (Katz y Lazarsfeld, 1979[1955]), son algunas de las principales contribuciones de este modelo.

Investigaciones posteriores han acusado a esta tradición de centrarse en los efectos a corto plazo y de restringir el poder de los medios, subordinándolo a la capacidad selectiva de las audiencias. Sin embargo, David Morley (1998) señala que es en el desarrollo posterior del modelo de los efectos cuando se pierde la complejidad de las primeras investigaciones. Katz y Lazarsfeld (1979[1955]) ya señalaban la importancia de estudiar los efectos a medio y largo término. Mientras que la tercera función atribuida a los medios por Lazarsfeld y Merton (1971[1948]), además de la concesión de estatus y la narcotización, era la de refuerzo de las normas sociales existentes. En este sentido, Elihu Katz señala que “they state explicitly what would come to be one of the strongest arguments of critical theory, namely, that the media not only uphold the status quo, but *omit* mention of alternative ways of thinking and behaving” (Katz, 2001:273). De hecho, Katz indica la vigencia de las primeras contribuciones del modelo de los efectos limitados, aunque con ciertas modificaciones. Así, dicho autor propone, entre otros, la ampliación del mapa de los efectos diseñado por Lazarsfeld a fin de incluir el contexto social de la recepción. Por su parte, James Curran (1998) señala la alteración de las condiciones en las que se concibió la propuesta original y que hacen que la actitud defensiva para evitar mensajes disonantes tenga más sentido definida como desinterés en lugar de abstención (Curran, 1998).

1.2.1.2. Hacia una audiencia activa

En general, los estudios sobre los efectos resultaron ser inadecuados desde un punto de vista teórico para abordar una materia tan compleja y la mayoría no pudieron demostrar sin ambigüedades la naturaleza y la influencia de la televisión (Lewis, 1991). Así, a finales de los años ‘50 y principios de los ‘60, algunos investigadores, decepcionados con los resultados

obtenidos al medir los efectos a corto plazo de las campañas de los medios de comunicación, buscaron alternativas dando lugar a la corriente de los usos y las gratificaciones[16]. Elihu Katz (1959) ejemplifica el paso del modelo de los efectos limitados a esta nueva aproximación funcionalista al cambiar la pregunta de investigación "what do the media do to people?" por "what do people do with the media?" De esta forma, las investigaciones sobre comunicación se alejan del estudio de los efectos y otorgan el protagonismo a la audiencia. De hecho, la novedad dentro de este paradigma fue la incorporación de estudios etnográficos de audiencia y recepción (Mattelart y Mattelart, 1995[1997]:102).

El desarrollo de esta corriente se expande hasta los años '70, y son muchos los autores cuyos trabajos pueden enmarcarse dentro de esta perspectiva. Entre los antecedentes del modelo destaca Herta Herzog (1979[1944]), quien ya había abordado este tema en los años '40 con su análisis sobre los seriales radiofónicos estadounidenses. Herzog propone una tipología de las gratificaciones que obtienen las oyentes y, a partir de un estudio preliminar, sugiere tres grandes tipos de gratificaciones: el alivio emocional, el serial como forma de ilusionarse (llenar un vacío), y el serial como consejero. Más tarde, Wilbur Schramm, Jack Lyle y Edwin Parker (1965[1961]) examinan los usos de la televisión por parte de los niños, e identifican las motivaciones que les llevan a ver televisión. Los autores señalan que la televisión ofrece dos tipos de materiales que proporcionan dos clases de satisfacción diferentes y estimulan dos formas distintas de comportarse: la *fantasía* y la *realidad*. Señalan que la función de la televisión predominante es la relacionada con la fantasía.

Por su parte, Katz, Blumler y Gurevitch (1974) indican los cinco elementos principales de este modelo: 1) la audiencia es activa; 2) en el proceso de comunicación de masas gran parte de la iniciativa relacionada con la gratificación de necesidades y elección de los medios recae en la audiencia; 3) los medios compiten con otras fuentes para la satisfacción de necesidades; 4) las personas son lo suficientemente conscientes como para ser capaces de informar de sus intereses y motivos sobre casos específicos, y 5) los juicios de valor sobre la importancia cultural de los medios de comunicación deberían suspenderse mientras las orientaciones de la audiencia se exploran en sus propios términos (Katz, Blumler y Gurevitch, 1974:21-22). A finales de la

[16] Tal y como veremos más adelante, no todos los investigadores renunciaron al estudio de los efectos. Algunas teorías posteriores, como la de la aculturación (Gerbner, Gross y Signorielli, 1996), continuaron investigando los efectos, e intentaron superar las críticas a este modelo centrándose en las influencias a largo plazo.

década de los '70, Jay Blumler (1978) incorpora un nuevo matiz a la corriente de usos y gratificaciones al entender la actividad de la audiencia como una variable, y propone diferenciar entre el antes, el durante y el después del consumo de medios para medir la actividad de la audiencia.

A pesar de que la incorporación de la noción de audiencia supuso un nuevo impulso para los estudios sobre comunicación, también conlleva una serie de nuevos problemas y abre a su vez una "caja de pandora teórica" (Lewis, 1991) que da paso a nuevas dificultades en la investigación. Así por ejemplo De Fleur y Ball-Rockeach, (1993[1989]) exponen las limitaciones de esta corriente y recogen las críticas que la califican de una variante del modelo de efectos limitados y las teorías de la influencia selectiva.

Las deficiencias teóricas del modelo de los efectos limitados así como de la corriente de los usos y las gratificaciones forman parte del fracaso general de la sociología dominante para hacer frente a la cultura y el significado cultural (Lewis, 1991). En los años '60 dicho fracaso da lugar al nacimiento de los estudios culturales, y en 1964 se funda el *Centre for Contemporary Cultural Studies.* También conocido como la Escuela de Birmingham, el centro tiene como principal objeto de estudio la cultura en las sociedades contemporáneas, sus prácticas y formas. Como parte importante de esa cultura, se encuentran los medios de comunicación. Precisamente la originalidad así como la problemática de los estudios culturales de aquella época radica en la constitución de grupos de trabajo centrados en diferentes campos de investigación (etnografía, *media studies*, teoría del lenguaje y subjetividad, literatura y sociedad, etc.) y su vinculación a cuestiones suscitadas por movimientos sociales, especialmente el feminismo (Mattelart y Mattelart, 1997[1995]:73-74).

Uno de los principales avances de esta corriente es la liberación del estudio de la cultura de dos callejones intelectuales sin salida (Lewis, 1991). Por un lado, como resultado de su aproximación antropológica a la cultura, el ámbito cultural ya no pertenece tan solo a "los cultos", sino que se ahora se inscribe dentro del día a día. Por el otro, los estudios culturales superan la idea heredada del marxismo ortodoxo de la cultura como producto o función del sistema económico de la sociedad (Lewis, 1991:37).

Así pues, aunque los estudios culturales recogen, en parte, la tradición crítica de la Escuela de Frankfurt, lo cierto es que existen diferencias fundamentales entre ambas corrientes. La más destacada es, sin duda, el papel activo que los estudios culturales atribuyen a la audiencia. En

este sentido, se aproximan más a las posiciones que el funcionalismo inauguró con el concepto de selección (Katz y Lazarsfeld, 1979[1955]) que no a las posturas marxistas de la industria cultural (Adorno y Horkheimer, 1993[1944]).

El protagonismo que esta corriente otorga a los receptores está influenciado, entre otros, por el desarrollo de la semiótica[17], cuyo marco conceptual va más allá de los modelos de los efectos y los usos y las gratificaciones (Lewis, 1991). En este sentido, hay diferentes los autores que reconocen la importancia de las contribuciones de la semiótica al estudio de los medios de comunicación y, más concretamente, su influencia en el desarrollo de los estudios culturales (Morley, 1998; Hall, 2005[1980]). Es más, Sonia Livingstone (1998) señala que a finales de los años setenta, y como parte de un movimiento más amplio hacia la interdisciplinariedad dentro de las ciencias sociales, pueden identificarse seis trayectorias que constituirán lo que es conocido como *audience reception studies*. Una de dichas líneas de investigación es la semiótica[18].

Una de las nociones principales de la semiótica, es la participación del lector/espectador en la construcción de significado a partir del texto. Así por ejemplo, para Wolfgang Iser "the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader –though this in turn is acted upon by the different patterns of the text" (Iser, 1980[1974]:50). Desde este punto de vista el estudio del papel del lector en la interpretación del texto, así como la exploración de las posibilidades que el propio texto ofrece para ser interpretado, cobran gran importancia. En este sentido es fundamental el concepto de *lector modelo* desarrollado por Umberto Eco[19], que el semiótico italiano define como "un conjunto de instrucciones textuales, que se manifiestan en la superficie del texto, precisamente en forma de afirmaciones u otras señales" (Eco, 1996[1994]:23-24). De forma parecida, Eco concibe al *autor* del texto como una estrategia textual que estable correlaciones semánticas y activa al

[17] Un estudio detallado de la teoría de la semiótica se escapa de nuestro objeto de análisis. Para una explicación más amplia de este tema véase, por ejemplo, *A theory of semiotics* (Eco, 1979[1976]).

[18] Livingstone menciona 6 trayectorias que, grosso modo son 1) teorías centradas en los procesos de producción y reproducción de la cultura, como el *encoding-decoding* de Stuart Hall; 2) los usos y gratificaciones; 3) las teorías dentro de la *critical mass communications research*; 4) las corrientes que forman parte del movimiento postestructuralista del análisis textual, así como la teoría del *model reader* de Umberto Eco; 5) las aproximaciones feministas; y 6) el giro etnográfico, que incluye el análisis de la cultura del día a día, y que aparece un poco más tarde que el resto (Livingstone, 1998).

[19] Para un análisis más detallado de las diferencias entre el *lector modelo* de Umberto Eco y el *lector implícito* de Wolfgang Iser, véase *Seis paseos por los bosques narrativos* (Eco, 1996[1994]).

lector modelo (Eco, (1983[1979]:11). Tal y como veremos a continuación, tanto la idea del lector modelo como los conceptos de texto *abierto* y texto *cerrado*[20] propuestos por Umberto Eco (1983[1979]), así como la importancia que dicho autor otorga a los códigos textuales, resultan fundamentales en el desarrollo de los estudios sobre audiencia y recepción que se llevan a cabo desde finales de los años '70.

La introducción de conceptos derivados de la semiótica permiten explorar las relaciones autor-texto-lector desde una nueva perspectiva, en la que el lector forma parte activa del proceso interpretativo. Sonia Livingstone resume esta relación bidireccional cuando señala "the reader is affected by the reading just as she or he affects the textual meaning through the constructive process of reading" (Livingstone, 1990a:40). Un ejemplo de ello es el análisis de los procesos de *encoding* y *decoding* por parte de Stuart Hall (2005[1980]). Dicho autor señala la existencia de un "dominant or preferred meaning" en el texto, pero a la vez subraya el papel activo de la audiencia, que no siempre opta por una lectura dominante en la que prevalece el significado hegemónico, sino que también pueden negociar con el texto e incluso hacer una lectura crítica de éste.

Por lo tanto, la investigación sobre recepción incorpora el papel activo de la audiencia así como el carácter negociado de la interpretación. Como resultado, surgen diversas líneas de investigación que tratan sobre colectivos sociales (las mujeres o los homosexuales) o cuestiones como la racial[21], que tradicionalmente habían sido relegados a un segundo plano[22] (Lacalle, et al., 2010c). De hecho, en los años noventa, se constata la influencia de los estudios culturales más allá de Gran Bretaña, extendiéndose por el resto de Europa, Norteamérica y Sudamérica.

[20] De forma breve podemos señalar que los textos *cerrados* son creados pensando en un lector empírico concreto, lo que puede dar lugar a descodificaciones "aberrantes" por parte de individuos que no encajan con el perfil que el autor del texto tenía en mente. En cambio, los textos *abiertos* incluyen un proyecto más o menos cerrado de lector modelo como parte de su estrategia estructural y esperan una determinada colaboración por parte de éste. El lector modelo es capaz de dominar diferentes códigos y está deseoso de enfrentarse al texto como si éste fuese una especie de laberinto que contiene diversos problemas a resolver. No obstante, en el análisis del texto lo que importa no son dichos problemas, sino la estructura laberíntica del texto. Así, en un texto abierto "you cannot use the text as you want, but only as the text wants you to use it. An open text, however 'open' it be, cannot afford whatever interpretation" (Eco, (1983[1979]:9).

[21] Para un análisis detallado véase *El discurso televisivo sobre inmigración,* (Lacalle, 2008a).

[22] Otros temas, como la violencia en los medios de comunicación, en cambio, cuentan con una larga tradición que se refleja en las numerosas investigaciones empíricas en otras áreas como la psicología, la psiquiatría o la sociología (Lacalle et al, 2010c).

Así, "la hipòtesi de l'*audiència activa* va esdevenir un dels baluards de la investigació sobre els mitjans de comunicació" (Lacalle, et al., 2010c:37).

Una de las líneas de investigación que toma relevancia durante este periodo son los estudios desde una perspectiva feminista (Modleski, 1979; Hobson, 1982; Ang, 1985[1982], Radway, 1987[1984]) en los que se analiza la recepción de géneros normalmente asociados con la audiencia femenina, como la *soap opera* o la novela romántica. Janet McCabe y Kim Akass (2006) sostienen que la relación entre el feminismo y la televisión se benefició de las aportaciones de los estudios culturales, sobre todo en cuanto a la metodología (aproximaciones empíricas, cualitativas y etnográficas). Además, identificaron formas como las *soap operas* o las *sitcom*, que hasta el momento no habían sido exploradas, y señalaron "how the viewing experience gets determined by, but also determines, a gendered sense of self" (McCabe y Akass, 2006:109). Así pues, dichos estudios coinciden en señalar la complejidad de las relaciones entre audiencia y texto, alejándose de la idea de la ficción como mero escapismo o forma de entretenimiento simplista. Por el contrario, las investigaciones feministas sugieren que las mujeres conectan con la ficción a un nivel emocional y que dicho género les lleva a reflexionar sobre su propia vida. Es más, a menudo los personajes e historias sirven para suplir de forma vicaria carencias de su vida *real*[23].

Tania Modleski (1979) defiende la capacidad de las *soap operas* para enseñar algo sobre la vida, aunque dicho algo no sea del agrado de todo el mundo. Es más, la autora sostiene que este formato fomenta la autorreflexión por parte de sus espectadoras. Modlesky señala que el placer narrativo" obtenido de la *soap opera* puede ser muy diferente para hombres y mujeres. Por otra parte, el trabajo de Dorothy Hobson (1982), realizado a partir de una serie de entrevistas sobre la *soap opera* británica *Crosswords*, apunta la relevancia de las comunidades interpretativas basadas en el género en el proceso de recepción. También en una óptica feminista, el trabajo de Ien Ang (1985[1982]) sobre *Dallas* indica cómo la "estructura trágica del sentimiento"[24] en la

[23] Una noción que, en parte, ya apuntaba Herta Herzog (1979[1944]) al señalar al sugerir que el serial radiofónico puede actuar como terapia emocional para sus oyentes.

[24] La *tragic structure of feeling* resulta de la combinación de los elementos melodramáticos y la estructura de la *soap opera* (ficción abierta que, en potencia, se alarga indefinidamente). Tal y como Ang indica: ""The melodramatic imagination is therefore the expression of a refusal, or inability, to accept insignificant everyday life as banal and meaningless, and is born of a vague, inarticulate dissatisfaction with existence here and now. This then is the tragic structure of feeling: it is not about the great suffering which plays such a prominent role in the history of humankind

soap opera constituye a la vez una crítica y una perpetuación de las normas del patriarcado. En relación a la interacción entre *realidad* y ficción, dicha autora sostiene que los seguidores de *Dallas* la encuentran atractiva debido principalmente a su *realismo*. Alejándose de las posturas del realismo clásico y del realismo empírico, Ang afirma que la concepción del serial como realista no deriva de los conocimientos concretos que éste aporta sobre el mundo, sino de la experiencia subjetiva del mundo que proporciona a sus espectadores (la conocida como *structure of feeling*). Por lo tanto, el público de un programa como *Dallas* no adquiere conocimientos situados en un plano práctico, sino referentes al nivel emocional.

Como parte de la corriente de estudios de recepción feministas[25], Janice Radway (1987[1984]) señala que las mujeres del grupo analizado leen asiduamente novelas románticas primordialmente con el objetivo de suplir necesidades psicológicas. Las lectoras se implican mucho en los romances y han desarrollado toda una serie de estrategias para conseguir una gratificación emocional al acabar el libro. La autora observa que el romance cumple una función terapéutica para las lectoras, quienes encuentran en sus páginas la forma de satisfacer vicariamente unas necesidades que la sociedad actual no puede nutrir. Aunque Radway admite que el suplir de este modo las necesidades de cariño y protección puede contribuir a que no se busque una satisfacción en la vida real (perpetuación del patriarcado), también sugiere que las mujeres de su estudio reivindican parcialmente para su propio uso la forma patriarcal del romance al seleccionar tan solo aquellas historias que refuerzan sus sentimientos de autoestima, lo que sugiere una lectura crítica (Hall, 2005[1980]) de la novela romántica. La autora también observa que las descripciones precisas del mundo cotidiano de las lectoras confiere un estatus de veracidad a las novelas románticas. Gracias a dicho estatus, cuando las novelas tratan sobre mundos alejados de la cotidianeidad de su público éste tiende a aceptar también dichas representaciones como verdaderas.

---

and which is generally known as human tragedy – the sufferings of war, concentration camps, famine, etc. – but is rather about what is usually not acknowledged as tragic at all and for that very reason is so difficult to communicate. (…) By making that ordinariness something special and meaningful in the imagination, that sense of loss can – at least for a time – be removed. It is in this world of the imagination that watching melodramatic soap operas like *Dallas* can be pleasurable" (Ang, 1985[1982]:79-80).

[25] En el momento de escribir *Reading the romance* la autora no era consciente de la existencia de un campo de "estudios culturales británicos" como tal, aunque reconoce la influencia de la lectura de los primeros textos de Stuart Hall y Pierre Bordieu en su obra (Williams, 2006).

Ya en los años `90, Elihu Katz y Tamar Liebes (1990a; 1990b) realizan un estudio transcultural de la recepción de *Dallas* entre diferentes grupos étnicos en Estados Unidos, Israel y Japón. Los resultados señalan que cada uno de dichos grupos "negocia" con el programa de una manera particular que incluye diferentes tipos de lecturas, niveles de participación y mecanismos de autodefensa. A grandes rasgos se detectaron, además, dos tipos de descodificaciones[26]: referencial (tratan el programa como si éste se pudiese aplicar a la vida real a nivel social y psicológico), y crítica (tratan el programa como un mensaje construido, como una fórmula narrativa). En relación a la participación de la ficción en la construcción de la *realidad*, Katz y Liebes creen que si la ficción es capaz de penetrar en la cultura, es a través de las "comunidades interpretativas", es decir, los grupos de personas que discuten sobre el programa de televisión. Ambos autores observaron que a partir de las conversaciones en torno al serial, surgen ciertas interpretaciones que pueden generar más que significados compartidos: "they may be the mechanism through which ideas from the program insinuate themselves into the culture" (Katz y Liebes, 1990b:58).

Paralelamente a los estudios etnográficos mencionados anteriormente, la investigación sobre recepción profundiza en un concepto fundamental relacionado con la audiencia activa: la polisemia de los textos. En este sentido, John Fiske (1986) sostiene que para alcanzar popularidad, la televisión debe llegar a una audiencia muy variada. Para que la audiencia escoja dichos textos, éstos tienen que ser *abiertos* (Eco, 1983[1979]), permitiendo así que las diferentes subculturas generen aquellos significados que necesitan para sus identidades. Es por este motivo que el texto tiene que ser polisémico. De acuerdo con Fiske, la popularidad de un texto radica en las contradicciones no resueltas que permiten al espectador encontrar similitudes entre el texto y sus relaciones sociales o la propia identidad. Fiske reconoce la existencia de un significado dominante en el texto, pero otorga a la audiencia la capacidad para utilizar con éxito estrategias de resistencia "that change, subvert or reject the authoritatively proposed meanings." (Fiske, 1986:394). El autor incorpora además la noción de "exceso semiótico", que sostiene que la lectura dominante no agota todo el potencial semiótico de un texto. En cambio, reconoce la existencia de significados que escapan al control del significado hegemónico y que están disponibles para que la audiencia los utilice adecuándolos a sus intereses culturales y políticos.

[26] Los autores realizan una segunda clasificación dentro de dichas categorías al distinguir entre participación emocionalmente "caliente" y cognitivamente "fría" (Katz y Liebes, 1990a).

En un trabajo posterior, Fiske (1987) introduce su conocido concepto de *semiotic democracy* para señalar que la televisión delega la producción de significados y placeres a los espectadores. Como consecuencia, texto y espectador comparten la producción de significado y el rol del autor es delegado o, como mínimo, compartido, con la audiencia.

Hodge y Tripp (1986) sitúan su trabajo en una línea de investigación similar a la de Fiske al señalar la participación activa de la audiencia en la interpretación del texto. Dichos autores sostienen que los espectadores no son víctimas indefensas de la televisión y señalan la importancia del contexto en la construcción de significado. Así, en su estudio sobre televisión e infancia, subrayan que los niños prefieren programas diferentes de los adultos debido a que realizan una lectura diferente de dichos programas.

En cambio, Klaus Bruhn Jensen se aleja de la postura de Fiske cuando sostiene que la producción de significado a través de los medios es "variable, but patterned", ya que aunque los receptores pueden intervenir y aplicar diferentes marcos interpretativos, la interpretación en sí misma está modelada por los usos políticos y sociales sugeridos por los géneros convencionales (Jensen, 1987:23). Por esa razón, Jensen examina cuatro factores clave para el análisis de la recepción: situacionales (contexto de la recepción)[27]; mediáticos (importancia de las convenciones de género y *flow* de los programas); la audiencia (comunidades interpretativas); y factores analíticos (autoconciencia de dichos factores).

Otro interesante estudio en relación a la relación entre espectadores y texto es el de Greg Philo (1990) sobre la huelga de mineros de 1984 en el Reino Unido. Philo señala que aunque algunos miembros de la audiencia claramente negocian el significado de lo que las noticias les cuentan, la influencia de los medios y especialmente de la televisión es central. Es más, este estudio sugiere "that there may be a clear correspondence between some themes as they are developed in the news and what is understood and remembered by the audience" (Philo, 1990:162).

A pesar de las posibilidades que abre la incorporación de la semiótica a los estudios sobre comunicación, diversos autores lamentan que en el proceso de adaptación algunos conceptos se hayan visto distorsionados (Livingstone, 1990a; Lewis, 1991). Así, Sonia Livingstone señala que

[27] Aunque se aleja de nuestro objeto de estudio, y por lo tanto no podemos extendernos, es inevitable mencionar aquí el trabajo de James Lull sobre los usos sociales de la televisión y la familia (1980, 1988).

la idea de texto *abierto* se ha utilizado como sinónimo de indeterminación, lo que aleja este concepto de la idea original de Eco. De forma parecida, Lewis sostiene que algunas líneas de investigación (por ejemplo la de la revista británica *Screen*) se han apropiado de la semiótica con resultados restrictivos y han distorsionado los esfuerzos semióticos, no para mostrar lo que el texto puede significar, sino para afirmar lo que quiere decir (Lewis, 1991:34).

En una línea similar, Celeste M. Condit (1989) señala que los estudios críticos de audiencia[28] han enfatizado la "polisemia" del texto[29], cuando sería más apropiado hablar de "polivalencia[30]". Así, los estudios críticos de audiencia tienden a sobrevalorar el papel de dicha audiencia. La autora critica la noción de democracia semiótica (Fiske, 1987) ya que supondría asumir que, o bien la televisión es un fiel productor del interés popular, o que pronto ser reformará para serlo. A partir de un estudio sobre la recepción de un episodio de *Cagney & Lacey* que trata sobre el aborto, la autora sugiere que el tema central no es si la audiencia puede construir una variedad de respuestas a los textos, sino "to what extent do these responses constitute liberating pleasure and social empowerment?" (Condit, 1989:108). Es más, su estudio sugiere que las lecturas críticas o negociadas requieren más trabajo por parte de los espectadores que no las lecturas dominantes. Así la autora concluye que existen importantes limitaciones en la interpretación del texto por parte de la audiencia impuestas por las situaciones retóricas en las que tiene lugar la lectura.

Curran (1998) y Morley (1998) coinciden con Condit al señalar la tendencia de algunos estudios a insistir en la polisemia de los textos y asumir que la descodificación crítica es más habitual que las formas de subordinación o reproducción de los significados dominantes del texto. Morley señala que "la valoración implícita del placer de la audiencia, en esta obra, desemboca fácilmente en un relativismo cultural que, como Curran observa, se incorpora de inmediato a una

---

[28] Condit señala la existencia de dos escuelas que abordan el estudio del carácter polisémico de los textos. Por un lado, la escuela norteamericana enfatiza la variedad de posiciones ideológicas que contienen los medios. Por el otro, la aproximación británica subraya la variedad de decodificaciones posibles de un mismo texto o mensaje (Condit, 1989:104).

[29] James Curran (1998) y David Morley (1998) coinciden con Condit al señalar la tendencia de algunos estudios a insistir en la polisemia de los textos y asumir que la descodificación crítica es más habitual que las formas de subordinación o reproducción de los significados dominantes del texto.

[30] La polivalencia tiene lugar cuando "audience members share understandings of the denotations of a text but disagree about the valuation of those denotations to such a degree that they produce notably different interpretations" (Condit, 1989:106).

retórica neoliberal populista". Dicha retórica abandonaría la preocupación por las funciones y los valores culturales para justificar así las posturas liberalizadoras que pretenden acabar con la radio y la televisión públicas (Morley, 1998:428).

Así pues, el estudio de la recepción es un claro ejemplo de la oscilación señalada en la introducción de este capítulo entre las posturas que abogan por una influencia fuerte de los medios (significados dominantes) y aquellas que matizan sus efectos (audiencia activa, rol del lector). En este sentido, Sonia Livingstone (1991) señala la importancia de una nueva aproximación a los estudios sobre audiencia, la *empirical reception research*, que ofrece una aproximación convergente e integradora a la audiencia televisiva. Según la autora, esta perspectiva se centra en la interpretación activa de los espectadores (o negociación de significado) de los programas televisivos, que son analizados en el contexto del día a día. La investigación de la recepción empírica considera primarias las interpretaciones de los espectadores y, en un segundo término, busca relacionar dichas interpretaciones con cuestiones pertenecientes a la etnografía y los efectos. Livingstone indica que "not only should we ask what readers do to texts or how texts direct readers but also the dynamic between text and reader should be addressed" (Livingstone, 1991:3). Esta es precisamente la línea de investigación en la que se sitúa el presente trabajo, ya que no sólo analizamos los textos (ficción televisiva basada en la *realidad*) y la interpretación de por parte de la audiencia (*focus group*), sino que también incorporamos la exploración de los procesos de interrelación entre *realidad* y ficción.

1.2.1.3. El retorno al poder de los medios

Paralelamente al desarrollo de los estudios sobre efectos y audiencia, la década de los setenta y ochenta marcan un cambio de orientación en las investigaciones sobre comunicación (Wolf, 1994[1992]) con el regreso al concepto de los *powerful media* (Noelle-Neumann, 1973). Las líneas de investigación que se enmarcan en esta nueva tendencia se caracterizan principalmente por su interés en las influencias a largo plazo[31], sobre todo por aquellas que no se ejercen sobre

[31] Mauro Wolf (1994[1992]) advierte de la importancia de diferenciar entre dos tipos de modelos en la nueva investigación sobre comunicación. De un lado, nos encontramos con aquellos que rechazan la teoría de los efectos limitados y conciben los medios como entes de gran poder de influencia. Por el otro, hay investigaciones que hablan del poder acumulativo de los medios. Según Wolf, no se deben mezclar estas dos ideas, ya que se puede llegar a afirmaciones no del todo precisas como que los medios tienen una gran influencia a largo plazo debido a su poder acumulativo.

un único individuo sino sobre el conjunto del sistema social o alguna de sus partes (Wolf, 1994[1992]). Además, se pasa a prestar atención "a las percepciones en vez de las actitudes y sentimientos, a las variables coadyuvantes del contexto, a la disposición y motivación y a fenómenos colectivos como climas de opinión pública, estructuras de convicciones, ideologías y pautas culturales y formas institucionales de provisión mediática" (McQuail, 2000[1983]:499).

Mauro Wolf (1994[1992]) distingue entre dos directrices que enmarcan las principales teorías de esta etapa. La primera enmarca los modelos de influencia fuerte, como la espiral del silencio (Noelle-Neumann, 1973), el *knowledge gap* (Tichenor, Donohue y Olien, 1970), las investigaciones sobre dependencia (De Fleur y Ball-Rockeach, 1993[1989]), o la teoría del cultivo (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1996). La segunda directriz engloba diversas corrientes que tratan sobre la socialización o a la construcción social de la *realidad*, y que surgen a raíz de la aproximación entre las teorías sociológicas y el estudio de los medios. En primer lugar se repasarán brevemente los modelos pertenecientes a la primera tendencia, con la excepción de la teoría del cultivo, ya que ésta también puede considerarse como la primera etapa de la reflexión sobre los medios como agentes de socialización (Wolf, 1994[1992]:96). Posteriormente se abordan los antecedentes sobre la construcción social de la *realidad* y la socialización relacionados con el presente trabajo.

La espiral del silencio

La teoría de la espiral del silencio fue concebida por Noelle-Neumann en la década de los '70, a partir de las investigaciones sobre los resultados de las elecciones alemanas de 1965. La espiral del silencio otorga un poder de influencia fuerte a los medios, que intervienen en la creación de opinión pública de dos formas. Por un lado, su apoyo a un determinado punto de vista, aunque sea minoritario, hace que el grupo que defiende esas ideas esté más inclinado a expresarlas. Es más, pueden incluso influir en la legitimación de determinadas posiciones que en principio estarían mal vistas por el conjunto de la sociedad, ya que "dar a conocer una conducta que viola normas sin censurarla enérgicamente la hace más adecuada socialmente, más aceptable. Todos pueden ver que esa conducta ya no aísla." (Noelle-Neumann, 1995[1984]:206). En segundo lugar, los medios ejercen una función de articulación de esas ideas. Es decir, al reflejar unas opiniones contribuyen a que las personas que están en consonancia con éstas tengan más argumentos y estén mejor equipados para expresarlas y defenderlas.

Knowledge gap

La teoría inicial sobre el distanciamiento del conocimiento (Tichenor, Donohue y Olien, 1970), pone en relación la penetración de los medios de comunicación con la aparición del llamado *knowledge gap.* Dicha investigación sugería que las personas de un estatus socio-económico más elevado tienden a adquirir más rápidamente la información que los segmentos de población de un estatus más bajo. Más adelante, se produjo una redefinición de este modelo y se indicó como motivo del distanciamiento la motivación de la población y la funcionalidad de la información (Wolf, 1994[1992]).

Modelo de la dependencia

El modelo de dependencia de los medios de comunicación (De Fleur y Ball-Rokeach, 1993[1989]) tiene en su base la idea de que los medios de comunicación actúan como mediadores de una parte de nuestro conocimiento de la sociedad. Basándose en que supervivencia y crecimiento son las principales motivaciones humanas, el modelo establece tres tipos de dependencia: cognitivas, de orientación y de diversión. En los tres casos, se hace una distinción entre dependencia personal y social. El modelo respeta la capacidad de elección de las personas, que pueden construir sus propios sistemas de medios, según sus intereses en cada momento. Sin embargo, las características tecnológicas y la especialización de contenidos de los medios, puede reducir las posibilidades de elección.

Socialización y medios. Teoría del cultivo

Respecto a los procesos de socialización, Berger y Luckmann (2006[1967]) señalan que la sociedad se entiende como un proceso dialéctico que se compone de tres momentos: externalización, objetivación e internalización. Berger y Luckmann advierten que el individuo "no nace miembro de una sociedad: nace con una predisposición hacia la socialidad, y luego llega a ser miembro de una sociedad" (Berger y Luckmann, 2006[1967]:162). Para llegar a formar parte de la sociedad, el punto de partida es la internalización, que establece la base necesaria tanto para comprender al otro, como para que los individuos sean capaces de aprehender el mundo como una *realidad* que tiene un significado y es a la vez social. Al comprender al otro, comprendemos también su mundo y ese mundo pasa a pertenecernos. El resultado final es que se crea una relación en la que los individuos definimos de forma recíproca las situaciones. "No solo vivimos en el mismo mundo, sino que participamos cada uno en el ser del otro" (Berger y Luckmann, 2006[1967]:163). Los investigadores afirman que tan solo cuando se llega a ese nivel

de internalización de la *realidad* es cuando el individuo forma parte de la sociedad de forma plena. El proceso que lleva a esta situación, recibe el nombre de socialización:

> Solamente cuando el individuo ha llegado a este grado de internalización puede considerárselo miembro de la sociedad. El proceso ontogenético por el cual esto se realiza se denomina socialización, y, por lo tanto, puede definirse como la inducción amplia y coherente de un individuo en el mundo objetivo de una sociedad o en un sector de él. La socialización primaria es la primera por la que el individuo atraviesa en la niñez; por medio de ella se convierte en miembro de la sociedad. La socialización secundaria es cualquier proceso posterior que induce al individuo ya socializado a nuevos sectores del mundo objetivo de su sociedad. (Berger y Luckmann, 2006[1967]:164)

El mundo que el niño aprehende de sus otros significantes durante la socialización primaria, no es uno de muchos mundos posibles. Para él, se trata de *el mundo*, del único que existe. Esta es la razón de que el mundo de la socialización primaria esté implantado de forma mucho más intensa que los que aparezcan durante la socialización secundaria. Los contenidos específicos que se internalizan durante la socialización primaria varían de una sociedad a otra. Sin embargo, lo fundamental es la internalización del lenguaje, los esquemas institucionales que proporcionan los motivos y las formas de interpretar situaciones, así como las nociones básicas del aparato legitimador (Berger y Luckmann, 2006[1967]:169-170). La socialización secundaria del individuo se refiere a "la internalización de <<submundos>> institucionales o basados sobre instituciones" (Berger y Luckmann, 2006[1967]:172). Se trata de un proceso relacionado, básicamente, con la adquisición de conocimientos específicos de los roles que surgen, directa o indirectamente, de la división social del trabajo.

Mauro Wolf (1994[1992]) señala la teoría del cultivo (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1996) como la primera etapa de los modelos sobre socialización[32]. La teoría de la aculturación (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1996) considera que la televisión es el gran narrador de historias de nuestro tiempo. Este medio ha sustituido a los grandes relatos y mitos, y se ha convertido en una "fuente primaria común de socialización e información cotidiana (mayormente en forma de diversión) para lo que antes eran poblaciones heterogéneas, trascendiendo barreras históricas de movilidad y de cultura" (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1996:36). Por lo tanto, la televisión, y especialmente la ficción televisiva, desempeñan una función legitimadora del

[32] Cabe destacar, además, el papel de la Annenberg School of Communication (en la que participó George Gerbner), que en los años '70 recuperó el interés por los efectos a largo plazo y sirvió de puente entre la teoría clásica y los estudios más recientes.

orden social existente, que tradicionalmente había pertenecido a las religiones, los mitos o las ideologías.

Los principales autores de esta teoría consideran que la aculturación se produce al exponer a grupos de personas a un tipo de programación durante un periodo prolongado de tiempo. Como consecuencia, las personas con un consumo elevado de televisión ("heavy viewers") ofrecen "television answers", es decir, su imagen de la *realidad* coincide más con aquello ofrecido en el medio televisivo que no con las tendencias *reales* que se encuentran en la sociedad. Es más, de acuerdo con dicho modelo, la televisión no solo cultiva sistemas de creencias sino que al producirse un consumo elevado es posible que tengan lugar actitudes emotivas en consonancia con dichos sistemas. No obstante, los autores advierten que la aculturación depende de hasta qué punto las imágenes televisivas dominan las fuentes de información de los espectadores. Así, la llamada "resonancia" (cuando encontramos el mismo mensaje en la *realidad* cotidiana y la televisión) puede favorecer la aculturación.

Diversos autores han apuntado las limitaciones de esta teoría, sobre todo relacionadas con los aspectos metodológicos (véase por ejemplo Wolf, 1994[1992]). A este respecto, James Potter (1986) concluye que aunque es posible que exista aculturación de las creencias, el proceso es mucho más complejo que el supuesto en la hipótesis original. Es más, su investigación señala que los niveles de exposición a la televisión son menos importantes que las actitudes y percepciones de los individuos. En una línea similar, la investigación de Alan Rubin, Elizabeth Perse y Donald Taylor (1988) relega a un segundo plano la importancia de los niveles de exposición a la televisión, y subraya en cambio la intervención de otras variables en los índices de actitud social: "For example, age, gender, socioeconomic status, viewing intention, and perceived realism were better predictors of faith in others than was television exposure" (Rubin, Pearse, Taylor, 1988:126). En relación a nuestro trabajo, resulta especialmente significativo que la percepción de *realismo* de los contenidos televisivos sea uno de los principales elementos que parecen influenciar en la construcción de la *realidad* social por parte de los espectadores. Por lo tanto, dentro del marco conceptual se aborda esta área con mayor detenimiento.

Tal y como señala Mauro Wolf (1994[1992]), la teoría de la aculturación no agota el tema de las relaciones que se establecen entre los medios de comunicación y el proceso de socialización. Es más, dicho autor reconoce la gran heterogeneidad existente en la investigación empírica, que incluye temas tan diversos como la socialización política, el aprendizaje de roles sexuales y

raciales, o la socialización del comportamiento asocial, entre otros. Abordar cada uno de estos aspectos resulta imposible en el contexto de la presente investigación. No obstante, cabe destacar lo que Wolf define como socialización en las esferas más "personales". En este sentido, estaca el trabajo de Milly Buonanno, quien destaca el papel de la ficción televisiva en la contribución a la diversificación y normalización de múltiples imágenes y modelos familiares (Buonanno, 1999:124).

Construcción social de la *realidad* y medios

Mauro Wolf (1994[1992]) sitúa el origen de los estudios sobre construcción social de la *realidad* y medios de comunicación a finales de los años ochenta, cuando diversas investigaciones comienzan a entrelazar la sociología fenomenológica inspirada en Schutz, con los estudios sobre medios de comunicación. Así, se forma el concepto de los *media* como constructores de la *realidad*, que no se compone de una tendencia bien definida, sino que se trata de una "etiqueta" que combina planteamientos heterogéneos (Wolf, 1994[1992]:113).

Hanna Adoni y Sherrill Mane (1984) indican la existencia de dos aproximaciones básicas a este tema: 1) la construcción social de la realidad como una faceta importante en la relación que se establece entre cultura y sociedad; y 2) la construcción social de la *realidad* como uno de los efectos de los medios. Dichas autoras sostienen que ninguna aproximación por si sola puede ofrecer una visión que abarque por completo el papel de los medios en el proceso de la construcción social. Como ambas aproximaciones están interesadas en los procesos básicos de construcción social de la *realidad*, las dos pueden compartir un mismo marco teórico, basado en las teorías de Schutz y de Berger y Luckmann (v. marco conceptual del trabajo).

Wolf (1994[1992]) focaliza el interés de esta temática en "el proceso por medio del cual alas representaciones simbólicas de los media se utilizan como recursos para elaborar los sistemas de conocimiento de los consumidores" (Wolf, 1994[1992]:114). En este sentido, el presente trabajo coincide con la propuesta de Wolf, al explorar los procesos de retroalimentación entre la *realidad* y la ficción televisiva. El autor italiano enfatiza la importancia de que el modelo no se limite a establecer equivalencias entre los medios y los sistemas de representación. Su objetivo debería consistir en explicar cómo esas representaciones son integradas en los sistemas de conocimiento de los receptores, y como pueden convertirse en recursos cognitivos y sociales. Wolf propone un enfoque que centra su atención en los procesos que hacen que los medios sean constructores de *realidad* para superar, así, la discusión de si su influencia es mayor o

menor que la de otros elementos, como por ejemplo la experiencia directa. Los modelos señalan que el conocimiento adquirido a través de los medios no es uno más entre otros, sino un conocimiento "for all practical purposes", es decir, se utiliza para la orientación y la comprensión durante las interacciones cotidianas (Wolf, 1994[1992]:115).

Las teorías de este modelo coinciden en que no se pueden obviar que otros muchos elementos intervienen en la construcción social, además de los medios. En su repaso a la bibliografía sobre la influencia de la televisión en la construcción social de la *realidad* Robert Hawkins y Suzanne Pingree (1982) señalan que la influencia de este medio debe entenderse como un proceso complejo que tiene lugar dentro de contextos individuales (Hawkins y Pingree, 1982:245). Dichos investigadores reconocen las dificultades para establecer una relación de causalidad entre la construcción de la *realidad* social y los contenidos televisivos y apuestan, en cambio, por subrayar el proceso de retroalimentación entre ambos:

> The evidence concerning the casual direction of television's impact on social reality is not sufficient for strong conclusions. It is fairly consistent, however, and suggests that television *can* teach about social reality and that the relationship between viewing and social reality may be reciprocal: Television viewing causes a social reality to be constructed in a certain way, but this construction of social reality may also direct viewing behavior (Hawkins y Pingree, 1982:239)

Hawkins y Pingree (1982) examinan las implicaciones de la aculturación en la construcción social de la *realidad* a partir del contenido televisivo. Así, los autores señalan cinco procesos que podrían estar implicados en dicha interacción: 1) habilidades para procesar información y limitaciones cognitivo-estructurales; 2) conciencia crítica al aproximarse a la televisión; 3) experiencia directa u otras fuentes de información que confirmen o refuten los mensajes televisivos; 4) influencias socio-estructurales; y 5) aculturación identificada con contenidos específico y visionado selectivo en vez de consumo rutinario de la televisión (Hawkins y Pingree, 1982:239).

Por su parte, Martín Serrano (1990) en referencia a la construcción del mundo por parte de los niños coincide con Hawkins y Pingree al destacar la importancia de otros elementos, además de los medios de comunicación. Así, dicho autor comenta que todas las investigaciones que han tenido en cuenta otras formas de acceder al mundo, han obtenido un resultado similar, que destaca la importancia del sistema social, económico, familiar, laboral, escolar, etc. del niño/a por encima de los contenidos mediáticos (Martín Serrano, 1990: 17-18).

Martín Serrano distingue entre la información que los sujetos obtienen por sí mismos y la que obtienen a través de fuentes comunicativas. El autor advierte que aunque el primer caso parece el más objetivo, no se puede olvidar que nuestros métodos de observación, lo que sentimos, etc. también están influenciados por patrones culturales. Respecto a la segunda idea, afirma que "la información está mediada porque toda narración exige un sentido para que sea inteligible" (Martin Serrano, 1990:10). La diferencia principal entre la observación directa y la comunicación (mediada) está en el modelo de verificación, ya que cuando alguien (la televisión, un maestro…) nos explica un relato, la credibilidad de éste depende de la confianza que tengamos en el que comunica. Es lo que llama juicio de autoridad. En su estudio, el autor realiza una crítica del modelo behaviorista, que establece que primero tiene lugar la información y más tarde el comportamiento. Sugiere que los individuos perciben información y acción como un proceso continuo:

> Es cierto que con la información adquirida, luego se hacen cosas: pero también es igualmente cierto que las cosas que se hacen afectan luego a la forma en que se percibe la información, a la selección de datos y a la elaboración cognitiva de los datos (Martín Serrano, 1990:15-16).

Martín Serrano pone como ejemplo la posible influencia de los cuentos de hadas sobre los roles femeninos que adoptan las niñas. Según el autor se puede abordar el análisis de dos formas diferentes. En una, se entendería que la lectura del cuento puede llevar a la niña a asumir e interiorizar alguno de los roles de mujer que ofrece la historia. No obstante, también se puede partir de la idea que los productores del cuento ya se encuentran inmersos en un tipo de estratificación social concreta. De esta forma los relatos que elaboran son coherentes con aquellos roles que ya desempeñan o se encuentran en su vida personal. (Martín Serrano, 1990:15).

Por último, es interesante destacar en este apartado la teoría de la *agenda-setting*. Tiene su origen en un estudio que Maxwell E. McCombs y Donald L. Shaw elaboraron a finales de los años sesenta en relación al tratamiento mediático de las elecciones de 1968, y la forma en que las personas percibían qué temas eran importantes y cuáles no. Los autores consideran los medios de comunicación como la fuente primaria de información política de la mayoría de la población, ya que pocas personas participan activamente en las campañas y aún menos son las que se presentan como candidatos. Tal y como McCombs y Shaw expresan, "the media are the major primary sources of national political information; for most, mass media provide the best – and only – easily available approximation of ever changing political realities" (McCombs y Shaw:

1972:185). La conclusión principal de su estudio sobre la función de *agenda–setting* de los medios señala una correspondencia importante entre los temas a los cuales los medios dedican más atención y aquellos asuntos que las personas expuestas a ese medio consideran de mayor relevancia:

> In short, the data suggest a very strong relationship between the emphasis placed on different campaign issues by the media (reflecting to a considerable degree the emphasis by candidates) and the judgements of voters as to the salience and importance of various campaign topics. (McCombs y Shaw: 1972:181)

De esta forma, se señala que el orden del día de los medios (la agenda) se convierte en el orden del día del público (la agenda pública). Esta investigación se completó con otra realizada en 1972, más exhaustiva, que en general sirvió de confirmación de las conclusiones del primer estudio. (De Fleur y Ball-Rockeach, (1993[1989]): 341-343). A pesar de que se trata de un modelo que centra su atención en la información política, es útil para nuestro trabajo ya que, como se verá más adelante, también se puede aplicar este modelo al estudio de los géneros de ficción televisiva.

1.2.2. Ficción televisiva y *realidad*

La mayoría de estudios que tratan sobre la retroalimentación entre la ficción televisiva y la *realidad* suelen incluir este aspecto como uno más de los temas analizados dentro de un corpus de investigación más amplio, como por ejemplo la recepción de las *soap operas*, o las investigaciones sobre juventud y televisión. Así, tal y como se verá a continuación, los estudios sobre interrelaciones *realidad*-ficción televisiva derivan de una tradición heterogénea. Es por este motivo que el presente apartado no pretende ser una panorámica exhaustiva de los estudios sobre ficción televisiva, sino que busca contextualizar la investigación sobre retroalimentación dentro de una tradición más amplia de estudios sobre ficción.

Tal y como se ha visto anteriormente, los efectos de la televisión sobre la audiencia constituyen una de las áreas más estudiadas dentro del campo de investigación de los medios de comunicación. No obstante, en el caso específico de la ficción televisiva se observa que el estudio de este género ha sido generalmente relegado a un segundo plano en favor de las investigaciones sobre la información. Así por ejemplo, Lesley Henderson (2007) sostiene que la ficción televisiva ha sido analizada sobre todo como fuente de entretenimiento y placer, a pesar de su importancia en la transmisión de significados sociales y formas culturales. A mediados de

los años '90, Jostein Gripsrud (1995) ya señalaba la falta de estudios sobre la producción de la ficción televisiva. Por su parte, Charo Lacalle (2008a) sugiere que la separación entre hechos y ficción ha favorecido el estudio de los géneros informativos por encima de la ficción.

> Como previamente había ocurrido con el cine, cuyo estatus epistemológico liminal entre la comunicación y el arte no ha favorecido las investigaciones sobre sus efectos, la polarización tradicional entre *facts* y *fiction* ha confinado a esta última en una especie de tierra de nadie de los estudios de comunicación de masas. Es probable que la preeminencia de las investigaciones sobre información respecto a la ficción, heredera de la *mass communication research* haya podido acentuar de manera decisiva la tendencia a atribuir mayor impacto a la primera que a la segunda, aunque las conclusiones de los diferentes estudios distan mucho de ser homogéneas (Lacalle, 2008a:42)

Así pues, tradicionalmente las investigaciones sobre televisión han otorgado más peso a la información que a la ficción. Sin embargo, esto no significa en ningún caso una ausencia total de este tipo de estudios. A grandes rasgos, pueden distinguirse dos áreas de interés en la investigación sobre ficción televisiva. Por un lado, se sitúa la investigación realizada por el sector industrial, que tiene una finalidad comercial, y que responde a los intereses de las productoras, cadenas de televisión y aquellos agentes que la financian y que están implicados en el proceso productivo y de explotación de la ficción. Por el otro lado, existe la investigación de tipo académico, que cuenta con una larga tradición y responde a intereses muy diversos (AGMI, 2009:38-39). Es en esta última área donde se sitúan la mayoría de estudios que abordan algún aspecto de la retroalimentación entre *realidad* y ficción.

Hay diferentes líneas de estudio que tratan sobre aspectos generales de la ficción televisiva, como la calidad de dichos productos (Nelson, 2006; Orozco y Vassallo, 2011), las posibilidades transmediáticas del género (Jenkins, 2008[2006]), la recepción de la ficción dentro del contexto cotidiano (Barrios, 1988), o la confrontación de los paradigmas del imperialismo cultural y la indigenización (Buonanno, 1999).

A menudo, las investigaciones sobre ficción televisiva se centran en un formato o género específico como la *sitcom* (Haralovich, 1983), la *TV movie*[33] (Edgerton, 1991), la miniserie (De Vito y Tropea, 2010) o el serial[34] (Hobson, 2003). En otras ocasiones, en cambio, se realizan

[33] Tanto la *TV movie* como la miniserie serán abordadas con mayor detenimiento en el capítulo 3.

[34] En este sentido destacan los trabajos en torno a la soap opera mencionados en apartados anteriores (Modleski, 1979; Ang, 1985[1982]; Hobson, 1982; Katz y Liebes, 1990a, 1990b; Livingstone, 1990a, 1990b; Gripsrud, 1995; entre otros). Christine Geraghty otorga a este formato una gran importancia en el desarrollo de los estudios sobre

estudios de caso, normalmente con el objetivo de explorar áreas de la comunicación más amplias. Así por ejemplo, Katz y Liebes, (1990a) utilizan *Dallas* para realizar un estudio transcultural de la recepción, y Livingstone (1990a) recurre a *EastEnders, Coronation Street* y *Dallas* para hablar sobre el papel de la audiencia en la representación de los personajes. Por su parte Schulze (1986) analiza el telefilm *Getting Physical* para ejemplificar el constreñimiento de las temáticas sociales a los marcos de referencia dominantes; Sánchez Ares (2009a) parte de la miniserie *Fago* para analizar la reconstrucción ficcional de los hechos acaecidos; y Grandío (2001) utiliza *Heroes* para referirse a la representación del trauma y el riesgo tras el 11-S (Grandío, 2011).

Algunos autores analizan la representación en la ficción de un determinado colectivo social, como por ejemplo los inmigrantes (Galán Fajardo, 2006; Lacalle, 2008a), las mujeres (Modleski, 1979; Lacalle et al.2011b), o los jóvenes[35] (Buckingham y Bragg, 2004; Montero, 2005; Lacalle et al. 2012c). Además, encontramos ejemplos de estudios que abordan la representación de temáticas sociales concretas, como el aborto (Condit, 1990), o el matrimonio interracial y la adopción transnacional (Nishime, 2011). Diversas investigaciones abordan la representación de estereotipos de género (Emons, Wester y Scheepers, 2010), étnicos (Lacalle, 2008a), o del colectivo homosexual (Rossmann et al. 2007). También encontramos análisis que se refieren al tratamiento de temas relacionados con la salud en las ficciones televisivas, como por ejemplo la representación del cáncer (Henderson, 2007) o las consecuencias de dichas representaciones entre los espectadores (Richardson, Owen-Smith y Howe, 2002).

A la heterogeneidad de estas líneas de investigación hay que sumar los trabajos de observatorios nacionales e internacionales de la ficción como Eurofiction (1997-2004), el Observatorio Iberoamericano de la Ficción, OBITEL (2005-…), o el Observatorio de la Ficción Española y las Nuevas Tecnologías, OFENT (2009-…), cuyos informes tratan temas tan diversos como la producción, la circulación, la distribución o el consumo de la ficción televisiva, así como las nuevas tendencias asociadas a los nuevos medios de comunicación. En el caso específico de la interrelación entre *realidad* y ficción televisiva, destaca el proyecto Hollywood, Health and

televisión, al abrir la puerta a la perspectiva feminista y proporcionar la base para realizar exploraciones transculturales (Geraghty, 2006:129). Para una panorámica más completa sobre los estudios sobre televisión y la perspectiva feminista, véase, por ejemplo, McCabe y Akass (2006), y Lacalle et al. (2011b).

[35] Para una panorámica de las investigaciones sobre ficción televisiva y juventud, véase Lacalle (2010c).

Society (HH&S) desarrollado por el Norman Lear Center, que asesora a los profesionales de la industria audiovisual sobre temas de interés público relacionados con la salud para que sean incluidos en las líneas argumentales, explotando así la vertiente pedagógica de la ficción.

Además de los estudios sobre "entertainment-education"[36], existen diversas investigaciones que subrayan el carácter didáctico de la ficción televisiva en la normalización de colectivos sociales como los enfermos de sida (Lacalle, 2005) o los inmigrantes (Lacalle, 2008a), así como el uso creciente de herramientas pedagógicas en las ficciones destinadas al colectivo joven (Lacalle, 2010c). Diversos autores coinciden en subrayar el potencial pedagógico de la ficción, que puede servir como fuente informal de conocimiento (Buckingham y Bragg, 2004), puede utilizarse para comunicar temas tradicionalmente tabú (Henderson, 2007), o puede servir para proporcionar soluciones a problemas cotidianos que los espectadores encuentran útiles y realistas (Livingstone, 1990a).

Finalmente, baste con destacar la importancia de la ficción televisiva en la construcción social de la *realidad* y su papel como agente socializador (AGMI, 2009; Chicharro, 2010; Montero, 2005). Al referirnos a los mecanismos de interrelación entre *realidad* y ficción televisiva (v. capítulo 2) se tratará con detalle aquellos trabajos que abordan esta temática.

1.3. Representación y percepción de *realidad*

El presente apartado se centra en los trabajos dedicados a explorar la frontera entre *realidad* y ficción, a partir de la noción de percepción de realismo (*perceived realism*)[37] por parte de la audiencia televisiva[38].

Tal y como se ha señalado previamente, los estudios sobre recepción subrayan la importancia del realismo de las ficciones en la interacción con la audiencia. Por ejemplo, el realismo puede funcionar como fuente de atracción para los espectadores (Ang, 1985[1982]) y como mecanismo

[36] También conocida como "enter-educate" o "info-tainment", esta estrategia conlleva la inclusión de elementos educativos en formatos de entretenimiento con el objetivo de influenciar a la audiencia (Papa et al., 2000).

[37] En la literatura sobre el tema también es habitual referirse a este concepto como percepción de *realidad* (perceived *reality*).

[38] Tal y como se verá en el capítulo dedicado al análisis de la recepción, la percepción de verosimilitud o realismo fue uno de los temas tratados durante los *focus group*.

para establecer un estatus de veracidad que induce a la audiencia aceptar como verdaderas las representaciones de mundos alejados del propio (Radway, 1987[1984]). De hecho, la percepción del realismo del contenido televisivo suele desempeñar un rol mediador entre la exposición a dicho contenido y sus efectos sociales (Dorr, Kovaric y Doubleday, 1990:378). Es más, tal y como veremos más adelante, los trabajos sobre construcción social de la *realidad* señalan que aquellas personas que perciben la televisión como más realista, tienen más posibilidades de ser influenciadas por su contenido (Potter, 1986; Busselle y Greenberg, 2000:251). Sin embargo, no está claro por qué percibir un contenido como realista le otorga tal poder. Tal y como señalan Busselle, Ryabovolova y Wilson: "One can conclude with some certainty that realism judgments do play a role in linking content to effect, but the nature of that role is not clear" (Busselle, Ryabovolova y Wilson, 2004:365). Con la intención de responder a dicha cuestión, se han desarrollado diversas líneas de investigación que exploran la noción de realismo televiso y dedican especial atención a su conceptualización y medición[39].

Rick Busselle y Bradley Greenberg (2000), mencionan cuatro grandes áreas de investigación en relación con la percepción del realismo del contenido televisivo: 1) mediación del realismo percibido en la relación entre contenido violento y comportamiento agresivo; 2) percepción del realismo televisivo por parte de la infancia; 3) papel del realismo percibido en la construcción social de la *realidad*; y 4) definiciones de realismo percibido y estructura conceptual. Por otra parte, James Potter (1988) agrupa las investigaciones en torno a este tema en tres categorías: 1) aquellas asumen que la *realidad* del mensaje se encuentra dentro del mismo mensaje (determinismo del texto); 2) las que la asocian al receptor (la *realidad* como actitud que varía según la persona y como sinónimo de precisión); y 3) las que se centran en definir la noción de *realidad* percibida (tres dimensiones del concepto: ventana mágica, expectativas sociales -también conocida como instrucción o utilidad percibida-, e identidad).

A pesar de la validez de ambas clasificaciones, en nuestro caso creemos que lo más conveniente es relegar a un segundo plano las variables sobre violencia e infancia para centrarnos, en cambio, en las aportaciones que tratan sobre la interacción *realidad*-ficción. Así, en primer lugar, se realiza un repaso a los antecedentes sobre la percepción de realismo que han tratado de definir dicha noción. La exploración de las diferentes dimensiones de la

[39] Para un análisis detallado de dichas investigaciones véase Potter, 1988; y Busselle y Greenberg, 2000.

percepción de *realidad* resultará de gran utilidad a la hora de extraer conclusiones de nuestro análisis de la recepción. A continuación se señalan las herramientas de medición que tienen un impacto directo en la percepción de *realidad*. Finalmente, se dedica un apartado a tratar los procesos de incorporación de información ficcional. De esta forma, se pretende sentar las bases que permitan comprender el funcionamiento de la retroalimentación entre la *realidad* y la ficción.

1.3.1. Dimensiones de la percepción de realismo televisivo

No hay un acuerdo sobre la definición de la noción de realismo, ni tampoco sobre las herramientas de medición más adecuadas para abordarlo (Hall, 2003). La denominación del concepto como *percepción* de realismo implica que la *realidad* o la fantasía no pertenecen únicamente al texto, sino que se encuentran en la interpretación del receptor (Atkin, 1983), una idea en consonancia con la aproximación de la audiencia activa expuesta a lo largo del presente capítulo[40]. Diferentes investigadores (Hawkins, 1977; Hawkins y Pingree, 1980, Busselle, Ryabovolova y Wilson, 2004) coinciden en señalar que la idea básica tras la noción de *perceived reality of television* ha sido, tradicionalmente, que la percepción de la televisión como *real* incrementa la influencia de dicho contenido. Frente a esta idea han surgido aproximaciones alternativas al estudio del realismo, como la de Rick Busselle, Alina Ryabovolova y Brian Wilson (2004), quienes sostienen que la respuesta natural del espectador no es evaluar el realismo a menos que el programa (o el/la investigador/a) lo pidan. En cambio, adoptando una perspectiva narrativa, dichos investigadores proponen definir la percepción de realismo como "the extent to which viewers do not find flaws in the storytelling" (Busselle, Ryabovolova y Wilson, 2004:375).

Desde finales de los años '70 las diversas propuestas surgidas para conceptualizar la noción de percepción de realismo coinciden en subrayar su carácter multidimensional (Hawkins, 1977; Reeves, 1978; Potter, 1988; Potter, 1992; Busselle, 1995; Bussele y Greenberg, 2000). Como consecuencia, se han señalado hasta diez dimensiones conceptuales de la percepción de realismo (Busselle, 1995; Busselle, Ryabovolova y Wilson, 2004). En su análisis sobre el concepto y después de eliminar redundancias, Busselle y Greenberg (2000) identifican seis

[40] Algunas investigaciones sobre el tema dan prioridad al texto y asumen que la *realidad* del mensaje se encuentra en el texto y no en el receptor (cfr. Potter, 1988). No obstante, en el marco de nuestro trabajo y de forma coherente con los antecedentes sobre el tema presentados en este capítulo, creemos que la definición de Atkin es más apropiada para reflejar la interactividad entre el texto y la audiencia.

dimensiones conceptuales de la percepción de realismo en la bibliografía: ventana mágica, realismo social[41], verosimilitud, probabilidad, identidad y utilidad. Investigaciones más recientes han incorporado a esta lista la tipicidad (Hall, 2003; Shapiro y Chock, 2003). A continuación se definen brevemente estas dimensiones a partir de las aportaciones de expertos en la materia, y se subrayan aquellos elementos que resultarán de utilidad a la hora de realizar nuestro análisis o que están estrechamente relacionados con la interrelación *realidad*-ficción.

1.3.1.1. Ventana mágica

Los estudios sobre la ventana mágica conciben esta noción como un "umbral del desarrollo", que marca el momento en el que los niños y niñas se dan cuenta que las personas y sucesos que aparecen en televisión (al menos en la ficción) son representaciones que no existen en el mundo *real* (Busselle y Greenberg, 2000). Robert Hawkins (1977) a partir de un estudio sobre infancia y televisión define la *magic window* como un continuum que señala hasta qué punto la televisión se ve como una representación de la vida real y no una ficción[42]. De forma similar, Wright et al. (1994) hablan de *factuality* para referirse a si los eventos mostrados en televisión son ciertos más allá de la pequeña pantalla o si están escritos especialmente para televisión. Su estudio muestra que aunque los niños y niñas distinguen entre estímulos *reales* y ficcionales, los más pequeños bien tienden a creer por defecto que la televisión es ficción o bien aprenden antes a interpretar las señales que indican que algo es ficción.

James Potter (1988) sostiene que la ventana mágica es el componente central de la *perceived reality* y la define como la creencia en la *realidad* literal de los mensajes televisivos. Además, Potter distingue entre dos subcomponentes: 1) sintáctico, relacionado con la estética (la *realidad* se transmite a través del estilo del mensaje); 2) semántico, relacionado con el contenido (la *realidad* está encarnada en el mensaje o substancia del mensaje). Así, un programa puede ser concebido como realista a nivel sintáctico (ambientación, caracterización de personajes, etc.) pero no a nivel semántico (situaciones y personajes inverosímiles), y viceversa. En este sentido, el estudio desarrollado por Alice Hall (2003) destaca la importancia para la audiencia de los

[41] También conocido como parecido con el mundo real, o expectaciones sociales.

[42] Tal y como veremos, Hawkins (1977) señala dos variables independientes del concepto *perceived realism*: *magic window*, y *social expectations*. Hawkins completa estas dos dimensiones con otras dos variables que pueden modificar a las anteriores: la especificidad y el contexto.

elementos estéticos para crear *perceptual persuasiveness*, "the degree to which a text creates a compelling visual illusion, independent of the degree to which the content of the text may relate to real-world experience" (Hall, 2003:637).

La dimensión de la ventana mágica está, por lo tanto, relacionada de forma íntima con los estudios sobre percepción de realismo e infancia. Este tipo de estudios se han centrado en qué quieren decir los niños y niñas cuando se refieren a un contenido como *real* o *realista* (Busselle y Greenberg, 2000:251). Flavell et al. (1990), en su investigación sobre las interpretaciones de las imágenes televisivas por parte de niños y niñas de 3 y 4 años concluyen que de más edad claramente interpretan dichas imágenes como representaciones. Los datos recogidos sugieren que los niños y niñas de 3 años no creen que las imágenes sean objetos de verdad dentro de la pantalla, sino que debido a las dificultades en distinguir de forma conceptual entre imágenes y referentes, este grupo no puede señalar claramente que no cree en la *realidad* física de los objetos en la televisión (Flavell et al, 1990:416). Además de este tipo de estudios, una parte importante de las investigaciones tratan sobre las diferencias en la percepción de *realidad* a medida que uno se hace mayor, una idea en consonancia con la ventana mágica entendida como un continuum. Así, James Potter (1992) sostiene que la construcción de las percepciones de *realidad* televisiva es un proceso complejo y dinámico, que evoluciona de acuerdo con la edad. Por su parte, los resultados de Aimée Dorr, Peter Kovaric, y Catherine Doubleday (1990) sugieren que los niños en diferentes cursos juzgan y comparan categorías del contenido de forma diferente. Este hecho aporta elementos para corroborar la hipótesis que sostiene que diferentes patrones de desarrollo aparecen para diferentes tipos de contenido (Dorr, Kovaric y Doubleday, 1990:392).

1.3.1.2. Realismo social

La segunda dimensión identificada por Busselle y Greenberg (2000) es lo que Hawkins (1977) llama *social expectations*, es decir, hasta qué punto los personajes y eventos televisivos se parecen a las expectaciones que se tienen sobre el mundo *real*. Dorr, Kovaric y Doubleday (1990) miden el realismo preguntando a los participantes de su estudio hasta qué punto las familias televisivas o algunos aspectos de dichas familias tienen equivalentes en la vida real y denominan esta dimensión *social realism*. Wright et al. (1994) también utilizan este término para referirse a aquellos casos en los que, a pesar de saber que una historia es ficción, ésta se juzga como real porque las personas y los acontecimientos representados se parecen a los de la vida

real. Tal y como veremos al referirnos a los mecanismos de retroalimentación, esta noción está estrechamente relacionada con la experiencia directa que se tiene sobre el tema o persona representado, que puede llevar a una ruptura del pacto ficcional (Eco, 1996[1994]).

1.3.1.3. Verosimilitud, probabilidad y tipicidad

Las dimensiones conocidas como verosimilitud y probabilidad funcionan como criterios para juzgar el realismo (Busselle y Greenberg, 2000). Así, la verosimilitud indica hasta qué punto algo observado en la televisión podría existir en el mundo real, mientras que la probabilidad se refiere a la posibilidad de que algo aparecido en televisión suceda de verdad y con qué frecuencia ocurre.

En la investigación llevada a cabo por Alice Hall (2003), la autora observó que la verosimilitud es la conceptualización de realismo articulada más a menudo por los participantes en sus focus group. De acuerdo con Hall, las razones para que un texto televisivo se considere inverosímil son muy variadas e incluyen la forma de hablar de los personajes, sus estilos de vida (normalmente por encima de lo que sería de esperar en la vida *real*), o el tipo de relaciones que se establecen entre ellos. En una línea parecida, Lacalle et al. (2012b) observa que el deseo de imitar a los personajes más admirados por los jóvenes, así como la similitud entre la forma de hablar de los personajes y los jóvenes, da lugar a que los espectadores se aproximen a la ficción y muestra el proceso de retroalimentación inducido por el visionado televisivo (Lacalle, 2012b:116).

La noción de probabilidad está estrechamente relacionada a de la tipicidad. Michael Shapiro y Makana Chock (2003) sostienen que una manera de evaluar la *realidad* es valorar de forma relativamente inconsciente la tipicidad de las personas y los eventos televisivos en comparación a lo que se espera que suceda en una situación parecida (Shapiro y Chock, 2003:169). Los resultados de sus estudios sugieren que la percepción de tipicidad es una dimensión importante al procesar las historias de los medios de comunicación. Shapiro y Chock observaron que la experiencia directa e indirecta ejerce cierta influencia al valorar qué se considera típico. En este sentido coinciden con William Elliott y Dan Slater (1980) quienes mencionan la experiencia directa como un modificador de la relación entre el visionado televisivo y las percepciones de *realidad* de los programas.

No obstante, los estudios de Shapiro y Chock sugieren que dicha valoración tiene mucho más que ver con las expectativas de los individuos sobre qué se considera típico en una situación

específica, si dicha situación tuviese lugar. Este mecanismo permite a las personas evaluar la *realidad* de una gran variedad de situaciones que difícilmente se encontrarán en el día a día (Shapiro y Chock, 2003:169). En cuanto al origen de dichas expectaciones, los autores subrayan el papel de las experiencias mediatizadas, lo que refleja un aspecto del proceso de retroalimentación entre los medios de comunicación y la *realidad*.

> Typicality may be a two-edged sword. The typicality of story elements strongly influences what we think is real. On the other hand, media may change what we think is typical. Media dependency research seems to indicate that this is most likely to happen when we are unfamiliar with a topic (Ball-Rokeach, 1998; Ball-Rokeach & DeFleur, 1976). But even for relatively familiar topics (e.g., sex and romance), there is evidence that our notions of what is typical can be changed by some media depictions (Shapiro y Chock, 2003:189).

Alice Hall (2003) coincide con Shapiro y Chock (2003) en destacar la tipicidad como un aspecto importante en las evaluaciones sobre la *realidad* realizadas por los participantes en su investigación. De hecho, la autora sostiene que condicionar el realismo de una representación a si representa atributos que son representativos de gente "normal" o de una parte importante de la población del mundo *real* es una de las formulaciones de realismo más utilizadas por los investigadores sobre el tema (Hall, 2003:632). Así, para una parte de los entrevistados, el realismo se define en función de a qué tipo de personas se parecen las representaciones mediáticas. Hall (2003) afirma que tanto la tipicidad como la probabilidad son criterios más específicos que la plausibilidad. Algo tiene que ser verosímil para ser típico, pero el hecho de que algo sea plausible no significa que sea típico (Hall, 2003:633).

1.3.1.4. Utilidad

Hay diferentesetiquetas utilizadas para identificar esta dimensión: *instruction* (Potter, 1986) *social expectations, instruction* o *perceived utility* (Potter, 1988); *utility dimension* (Potter, 1992); o *function* (Busselle y Greenberg, 2000:258). Potter (1988, 1992) define esta noción como la creencia en la aplicabilidad de las lecciones transmitidas por la televisión a la vida *real* del espectador/a. Dicho autor señala que una parte de la audiencia puede sentir que aprende de forma vicaria viendo cómo los *role models* triunfan o fracasan, lo que relaciona esta dimensión con las aportaciones realizadas por la teoría social cognitiva y del modelaje (Bandura, 1996[1994]). Busselle y Greenberg sostienen que la dimensión de utilidad supone que una representación se considera realista debido a su utilidad en la vida del espectador/a y, al

contrario, una representación que se perciba como poco realista puede no servir el propósito de encontrar información útil (Busselle y Greenberg, 2000:258).

La idea de utilidad se remonta a la corriente de usos y gratificaciones. De hecho, Herta Herzog (1979[1944]) ya señaló la "función consejera" de los seriales radiofónicos y describió cómo las mujeres que los escuchaban percibían su utilidad, sobre todo en relación al aprendizaje emocional. Por su parte, Alan Rubin (1983) señala que cuando la motivación para ver la televisión es pasar el tiempo o entretenerse se consume más televisión, se siente una mayor afinidad con el medio, y se percibe el medio como más realista. En cambio, cuando la motivación es el escapismo, los niveles de visionado se reducen y no se contribuye a la sensación de afinidad o realismo con el medio.

1.3.1.5. Identidad e implicación

Finalmente, encontramos la variable identificación, un elemento central en las ficciones basadas en hechos reales, especialmente en el caso de los biopics. Esta noción ha sido sujeta a una gran variedad de definiciones que han resultado en múltiples y muy diversas interpretaciones (Zillmann, 1994; Hoffner y Buchanan, 2005). Las autoras Cecilia v. Feilitzen y Olga Linné (1975) sostienen que la identificación puede ser consciente o inconsciente, y que se produce cuando un individuo se reconoce a sí mismo/a en un personaje o desea parecérsele:

> An individual consciously or unconsciously recognizes him/herself in, or wishes to be, another individual so that he/she becomes involved in that individual and vicariously participates in his/her activities, feelings, and thoughts. As a consequence, the individual derives greater motivation for activities, feelings, and thoughts of his/her own. Defined this way, identification may also occur with a milieu or a situation or in a relationship (v. Feilitzen y Linné, 1975:52).

Potter (1988, 1992) especifica que la identidad no se define en relación a la atracción por los personajes a quien se quiere imitar. En cambio, dicho autor pone el acento en la relación que el/la espectador/a desarrolla con los personajes. Así, Potter define la identificación como un sentimiento de "cercanía" hacia los personajes de los programas televisivos, prácticamente como si los personajes ficticios fuesen un "amigo íntimo". En este sentido, coincide con Dolf Zillmann, quien señala que el público trata a los personajes de forma parecida a los amigos o enemigos en su entorno social inmediato, experimentando las emociones correspondientes, pero que eventualmente aprenden a contenerse para no intervenir en sus actividades (Zillmann, 1994:37). Sonia Livingstone sostiene que la audiencia a menudo considera a los personajes televisivos

como *significant others*, como personas *reales* que forman parte de las redes sociales de los espectadores (Livingstone, 1990a:152). En este sentido, Prentice y Gerrig (1999) acuñan el concepto de *participatory responses* para describir los pensamientos y emociones que tienen lugar durante la experiencia narrativa:

> These responses can reflect hopes and fears for the characters in a story, warnings or advice one would like to give them, comments on the ongoing narrative, elaborations of the characters' thoughts and statements, and any other thoughts or emotions that arise in the moment-to-moment experience of a narrative (Gerrig y Prentice, 1999:543).

Es más, las relaciones que el público establece con los personajes son determinantes para la interpretación de la narrativa por parte de la audiencia (Livingstone, 1990b:79). Así por ejemplo, en la *soap opera* la representación de los personajes es fundamental para comprender cómo la audiencia se involucra con el programa (Livingstone, 1989:31). En una línea parecida, Tamborini et al. (2010) sugieren que la percepción de las virtudes de un personaje afecta la percepción de los resultados de una acción como justa. Así, "reward for the same behavior is perceived as more righteous if performed by likable rather than unlikable characters" (Tamborini et al. 2010:635).

Alice Hall (2003) señala que los participantes de su estudio encuentran algo más realista si pueden sentir las emociones de los personajes o si pueden responder afectivamente como si se tratase de personas *reales*. Es lo que la autora llama *emotional realism* o *involvement*. Así, aunque un texto contenga elementos implausibles o atípicos, aún puede considerarse realista si la audiencia puede implicarse con los personajes y sentir algún tipo de conexión emocional. En una línea similar, Lacalle et al. (2012b) señala que los jóvenes de su estudio clasificados como "fanáticos"[43] consideran las características de los personajes realistas en el sentido emocional señalado por Ang (1985[1982]). En cambio, los entrevistados más "irónicos" ven los personajes como estereotípicos y opinan que sus experiencias no se parecen a las de los jóvenes *reales*.

Von Feilitzen y Linné (1975) proponen una importante distinción entre *similarity identification* y *wishful identification*. La identificación por similitud suele caracterizar a los programas realistas, y sugiere que cuanto más parecido es un personaje, mayor es la probabilidad de identificación. En cambio, *wishful identification* suele aparecer relacionada con los programas de ficción, y se basa

[43] Lacalle et al. (2012b) clasifican los jóvenes participantes en su estudio en cuatro grupos: 1) fanáticos (entusiastas de la ficción televisiva y seguidores habituales); 2) irónicos (les gusta la ficción televisiva pero sus sentimientos contradictorios a veces les llevan a adoptar una postura crítica); 3) no comprometidos (les atrae la ficción pero la siguen de forma esporádica); y 4) desdeñosos (llenos de prejuicios contra la ficción televisiva y raramente la ven).

en el deseo de *ser como* el personaje (Von Feilitzen y Linné, 1975:53). Las autoras introducen además la variable de la edad, y sugieren que la *similarity identification* es más característica de niños/as más jóvenes, mientras que los/las niños/as de más edad también experimentan *wishful identification*.

Por su parte, Cynthia Hoffner y Martha Buchannan (2005) señalan que mientras algunos investigadores limitan la identificación a la duración del programa, otros en cambio reconocen que el proceso puede extenderse más allá del visionado. Este proceso de mayor duración, es la mencionada *wishful identification*, y es el tipo de identificación más relevante para nuestro objeto de estudio, ya que implica que las relaciones con los personajes no se acaban al apagar el televisor. Esta postura es coherente con la definición de múltiples *realidades* interrelacionadas señalada más adelante (véase marco conceptual).

Hoffner y Buchannan (2005) analizan los factores que afectan la *wishful identification* con personajes de ficción centrándose en el papel que desempeña la percepción de similitud y los atributos de los personajes. Así, observar *ciertos* parecidos con otra persona parece promover el deseo de parecerse a dicho individuo en *otros aspectos*, especialmente cuando éstos se perciben como favorables o provechosos (Hoffner y Buchannan, 2005:328). Hoffner y Buchannan sostienen, además, que la audiencia tiende a sentirse como aquellos personajes con los que comparten características demográficas, como el género, la raza y la edad. Von Feilitzen y Linné (1975) ya constataron esta idea y señalaron que los niños/as suelen identificarse con figuras de su misma clase social o género. No obstante, las autoras señalan la excepción de las niñas, que muestran una mayor flexibilidad para identificarse con personajes masculinos.

Respecto a los atributos de los personajes, Hoffner y Buchannan (2005) exploran seis características y comportamientos de los personajes que contribuyen a la *wishful identification*: inteligencia, éxito, atractivo/a, humor, violencia y admiración por parte de otros personajes. Los resultados de su investigación muestran que tanto hombres como mujeres se identifican más con personajes que son admirados y tienen éxito con el otro género. No obstante, existen diferencias notables entre ambos géneros:

> Both men and women identified more strongly with successful and admired characters of the other gender. However, men and women differed in the attributes that predicted their wishful identification with same-gender characters. Specifically, men identified with male characters whom they perceived as successful, intelligent, and violent, whereas women identified with

> female characters whom they perceived as successful, intelligent, attractive, and admired (Hoffner y Buchannan, 2005:342).

Hoffner y Buchannan (2005) observan que los jóvenes adultos de su estudio tienden a identificarse con personajes que consideran parecidos a ellos mismos, especialmente con personajes del mismo sexo y con aquellos con los que comparten actitudes. No obstante, los autores advierten de la dificultad para asegurar la causalidad de la conexión entre similitud e identificación: "There is no way to tell whether the observed link between attittude similarity and whishful identification is causal, with similarity leading to identification" (Hoffner y Buchannan, 2005:342). Zillmann (1994) también advierte de esta dificultad, y señala que la noción original freudiana de identificación concebía el parecido con las características como una consecuencia de la identificación, y no a la inversa. Por esta razón, Zillmann propone alejarse de la confusión que resulta del uso poco cuidadoso de la noción de identificación. En cambio, dicho autor sugiere el uso del concepto de "empatía" para explicar los procesos "that engage our emotions in the confrontation with drama" (Zillmann, 1994:34).

Por último, una noción fundamental relacionada con la identificación es el conocido como "thid-person effect" (Davidson, 1983). Esta teoría señala que las personas tienden a sobreestimar los efectos de los medios de comunicación sobre el comportamiento y las actitudes de otros individuos (Davidson, 1983:3). Tal y como se verá más adelante, el análisis de recepción desarrollado en esta investigación recoge indicios de la existencia de este efecto, coincidiendo así con investigaciones previas como Lacalle et al. (2011b, 2012c).

1.3.2. Herramientas de medición

Busselle y Greenberg (2000) sostienen que para medir la percepción del realismo en cualquiera de las dimensiones anteriores es necesario tener en cuenta dos variables: el nivel de especificidad y los objetos sobre los que se realizan los juicios de valor sobre el realismo.

Hawkins (1977) ya subrayaba la importancia de tener en cuenta el nivel de especificidad como una variable independiente o como un modificador del resto de dimensiones del *perceived realism*. Dicho autor asume la posibilidad de que los sujetos (en su caso niños/as) respondan diferente a las preguntas dependiendo de si éstas tratan sobre la televisión en general, sobre programas específicos o sobre personajes concretos (Hawkins, 1977:304). Así, en su repaso a la bibliografía sobre el tema, Busselle y Greenberg (2000) identifican cuatro niveles de

especificidad básicos: global; género televisivo; programa televisivo concreto; y episodio/capítulo concreto, con la posibilidad de extender este último nivel a niveles mínimos como la escena, un incidente o una persona (Busselle y Greenberg, 2000:260). La investigación llevada a cabo por Dorr, Kovaric y Doubleday (1990) indica que cuanto más general es la pregunta, menor es el nivel de percepción de realismo: "Just as Greenberg and Reeves (1976) found, perceived general realism was lower than perceived realism in the more specific content domains of feelings, actions, and demographics" (Kovaric y Doubleday 1990:391).

La segunda variable se refiere a los objetos sobre los que se realizan los juicios sobre el realismo. En este sentido, Busselle y Greenberg (2000) señalan que los juicios sobre el realismo difieren dependiendo del referente que se haya identificado. Es lo que Hawkins (1977) denomina "contexto". La investigación de Hawkins mostró que los/as niños/as distinguen entre las personas y los eventos representados. Por su parte, Dorr Kovaric y Doubleday (1990) concluyeron que los participantes en su estudio percibían como más realistas los sentimientos que no los personajes o los datos demográficos de las familias televisivas (Kovaric y Doubleday 1990:388).

1.3.3. Procesos de incorporación de información ficcional

Como se ha mencionado anteriormente, la percepción de *realidad* de los contenidos televisivos es una de las variables que parecen ejercer una mayor influencia en la construcción de la visión del mundo que tienen los espectadores, superando en importancia a la cantidad de horas dedicadas a ver la televisión (v. apdo. 1.3.1). En general, la investigación en esta área ha demostrado que quienes consideran[44] la televisión como más realista tienen más probabilidades de ser influenciados por su contenido (Potter, 1986; Busselle y Greenberg, 2000:251).

Las investigaciones sobre percepción de *realidad* y violencia sugieren que los contenidos considerados *reales* promueven un mayor nivel de agresividad. En 1972, una investigación desarrollada por Seymour Feshbach muestra que aquellos sujetos que creen que la violencia es

[44] En cuanto a los juicios sobre la *realidad*, Busselle y Greenberg (2000) recogen la distinción que realiza la literatura sobre *social cognition* entre los juicios que se realizan mientras se recibe y se procesa información relevante (*online judgements*) y aquellos que tienen lugar a partir de información ya procesada y almacenada, normalmente en el contexto de una conversación o como respuesta a un cuestionario (*memory-based judgments*). Busselle, Ryabovolova y Wilson (2004) lamentan el predominio del segundo tipo de estudios, y subrayan la importancia de los juicios sobre realismo que se llevan a cabo *online*.

una noticia *real* se comportan de forma más agresiva que el grupo de control. En cambio, aquellos que viendo el mismo film creen que es una ficción se muestran considerablemente menos agresivos respecto al grupo de control. Feshback interpreta este resultado como posible consecuencia de un efecto catártico o de control cognitivo de la fantasía sobre los impulsos agresivos. Más tarde, Feshback (1976) reflexiona sobre cinco procesos por los cuales la fantasía puede servir para reducir la violencia o la agresividad: 1) como substituto de la agresividad[45]; 2) como oportunidad para expresar la ira o como forma de catarsis; 3) como control cognitivo; 4) como refuerzo positivo o satisfacción para reducir la ansiedad que provoca la violencia; y 5) como restructuración cognitiva, al promover la auto-reflexión y ayudar a comprender las fuentes de agresividad en uno mismo.

Charles Atkin (1976, 1983) coincide con Feshback en que un incidente violento que se presente como una noticia realista tiene un mayor impacto en la agresividad que esa misma escena representada como fantasía. En cambio, la investigación de Atkin contradice la idea del efecto catártico, ya que los resultados señalan que tanto la violencia televisiva *real* como la ficticia incrementan la agresión respecto a los a los grupos de control que no han sido expuestos a las muestras (Atkins, 1983:619).

Por su parte, Byron Reeves (1978) sostiene que el diseño de los experimentos de Feshback no permite llegar a conclusiones sobre los efectos de la *realidad* percibida como una variable mediadora de los efectos de la televisión en el comportamiento. Reeves trata de determinar si el tener en cuenta la percepción de *realidad* televisiva por parte de los niños y niñas puede contribuir a la relación entre el contenido televisivo pro-social y antisocial. Los resultados desmintieron su hipótesis inicial pero sugirieron la importancia de concebir el proceso de percepción de *realidad* desde una perspectiva multidimensional.

Precisamente, al explorar las interrelaciones entre las dimensiones utilidad, identidad y ventana mágica, James Potter (1986) descubrió que aquellos individuos que menos creen en las posibilidades de la televisión para instruir, son precisamente los que se ven más influenciados por este medio. Es más, las personas menos propensas a identificarse con los personajes son los que mostraron un mayor efecto de cultivo. El autor sugiere que quizás aquellos que obtienen un resultado elevado en la dimensión de instrucción son conscientes del potencial que la

[45] El propio autor reconoce que esta es una opción poco probable.

televisión tiene para instruir y realizan una criba de los mensajes. En cambio, las personas que creen que ven la televisión únicamente por entretenimiento, no filtrarían los mensajes, por lo que la influencia sería mayor.

> These people may feel that television is a medium for escape and cannot instruct them. If this is so, then these people think they are watching television purely for entertainment, and may not actively process the information. However, these people do appear to be learning about the mean and violent world of television. Similarly, perhaps high Identity viewers, like high Instruction viewers, are active processors of television messages, and they tend to discount the mean and violent aspects of the content. The low Identity subjects, who believe television is unreal, appear to be the most susceptible to the cultivation effect of television (Potter, 1986:171).

Así pues, el estudio de Potter (1986) sugiere que percibir el contenido televisivo como simple entretenimiento no significa que no se pueda aprender nada de éste. Pero, ¿Cómo es posible que a pesar de saber que algo no tiene estatus de *realidad* dichos elementos puedan modificar las creencias de los espectadores? A continuación se exploran los procesos que hacen posible que contenidos ficticios sean incorporados a la visión del mundo de la audiencia.

George Potts, Mark St. John y Donald Kirson (1989) exploran los procesos a través de los cuales la nueva información se incorpora al conocimiento ya existente. Sus resultados sugieren que la ficción tiene un mayor grado de compartimentación que la información considerada como *real.* Así, si un individuo cree que un elemento es ficticio, es más probable que lo almacene de forma más aislada que aquella información que percibe como un hecho. Desde una perspectiva similar, Gerrig y Prentice (1991) comprueban hasta qué punto la información adquirida a través de los mundos ficcionales es incorporada en el conocimiento del mundo real. De acuerdo con estos autores, los lectores de un texto ficticio se encuentran a menudo ante la disyuntiva de cómo almacenar su información:

> The readers' dilemma is evident: They might want to compartmentalize this information because, after all, it is fictional and, thus, comes with no assurances about real-world truth; conversely, they might want to incorporate this information into long-term memory because it has obvious application to real-world topics (Gerrig y Prentice, 1991:336).

Gerrig y Prentice (1991) señalan que no toda la información de un relato ficticio es pertinente para el mundo *real*. Así, distinguen entre dos polos opuestos de un continuo: los "detalles del contexto" (información específica para ese mundo ficcional) y las "aserciones libres de contexto" (afirmaciones que no están ligadas a ningún escenario en particular). Cuando existen detalles sobre el contexto, la información no se convierte en una alternativa plausible. En cambio, cuando las afirmaciones están libres de contexto, éstas tienen repercusión en los recuerdos. La

información no remplaza la ya existente pero se incorpora en la memoria a largo plazo domo una alternativa competitiva (Gerrig y Prentice, 1991:338). La investigación de Gerrig y Prentice encuentra evidencias de incorporación y compartimentación, por lo que los autores sugieren que la representación de la información ficcional en las historias adopta una forma híbrida. Finalmente, ambos concluyen que "readers bring a reasonable degree of sophistication to the representation and use of fictional information" (Gerrig y Prentice, 1991:340).

Por otra parte, el trabajo de Michael Shapiro y Annie Lang (1991) propone una teoría que describe los mecanismos psicofisiológicos y psicológicos, y su influencia mutua en los procesos a través de los cuales la información televisiva se incorpora a la visión del mundo. En líneas generales, los autores sugieren que, a pesar de que los individuos suelen seleccionar correctamente los recuerdos que son relevantes, los errores sistemáticos en este proceso pueden llevar a que recuerdos televisivos irrelevantes influencien decisiones sobre la *realidad* social. Una de las razones es la similitud entre la información contextual asociada a los recuerdos televisivos y la asociada a los sucesos *reales,* que favorece a este medio frente a otras fuentes de información con el mismo contenido (Shapiro y Lang, 1991:686).

Shapiro y Lang mencionan tres procesos que pueden intervenir en la toma de decisiones sobre la *realidad* social y que se ven afectados por la televisión: estimación de la frecuencia; extracción de prototipos; y monitoreo de la *realidad*. Dichos autores sostienen que en la mayoría de casos las personas realizan aproximaciones bastante precisas sobre la frecuencia de la situación (el número de veces que un suceso es experimentado en una situación específica) y los antecedentes (la acumulación de sucesos a lo largo de la vida). Esta noción está estrechamente relacionada con las dimensiones de verosimilitud y probabilidad del *perceived realism* analizadas en apartados anteriores.

En cuanto a la extracción de prototipos, Shapiro y Lang apuntan que cuanto más lejano y alieno es el entorno, mayor es la dependencia de los medios de comunicación para formar un prototipo, y menor será la certeza de la precisión de dicho prototipo (Shapiro y Lang, 1991:696). Esta idea está en la base de la teoría de la dependencia (De Fleur y Ball-Rockeach, 1993[1989]), mencionada en apartados anteriores y se trata de un proceso íntimamente relacionado con el mecanismo de conocimiento de mundos lejanos (v. capítulo 2).

Finalmente, Shapiro y Lang (1991) describen *reality monitoring* como el proceso que determina qué recuerdos son relevantes en la toma de decisiones sobre la *realidad* social. La experiencia

directa, la información contextual (incluyendo la emocional), así como la creencia en que un mensaje proviene de una fuente particular, influencian los juicios sobre la relevancia de un recuerdo en la construcción social de la *realidad*. Dichos autores, sostienen que a nivel micro, las personas responden a cada estímulo como si fuese *real* (al menos momentáneamente). Son los llamados *higher-order processes* los que determinan en un segundo momento si un evento es *real* o ficticio. Así, la información se procesa de forma diferente dependiendo de si el suceso es *realidad* o ficción, así como en relación a la credibilidad que se otorga a la fuente de dicha información.

Aunque en general los individuos utilizan de forma correcta la información contextual para juzgar la relevancia de los recuerdos de los sucesos, a veces las personas cometen errores. Shapiro y Lang sugieren que son precisamente los fallos en el monitoreo de la *realidad* los que hacen posible que la ficción televisiva pueda contribuir a la construcción social de la *realidad*, especialmente entre aquellos individuos que la teoría de la aculturación define como *heavy viewers*.

> Over time, heavy television entertainment watchers tend to accumulate more television entertainment memories tan do light viewers. If the reality-monitoring process were perfect – that is, if people could always accurately weigh and balance the relevance of an event – then the model would predict little or no difference between heavy and light television watchers, all other things being equal. Television entertainment memories would not, in general, be used in deciding what the real world is like because they come from an unreal source. However, the reality-´monitoring process is not perfect. If the error rate in reality-monitoring procedures is small but relatively constant, the more television entertainment memories a person has, the more such memories will be incorrectly used in constructing social reality (Shapiro y Lang, 1991:698).

Además, Shapiro y Lang (1991) añaden otros factores que contribuyen a que los recuerdos televisivos presenten dificultades para el proceso de monitoreo de la *realidad* relacionados con la credulidad de la ficción. Así, el hecho de que algo sea clasificado como entretenimiento no quiere decir que ese recuerdo sea irrelevante para la construcción de la *realidad* social. Dichos autores afirman que, precisamente, uno de los atractivos de la ficción es que representa experiencias que la audiencia no puede experimentar de forma directa. Este hecho facilita que las personas utilicen recuerdos basados en la ficción cuando realizan juicios sobre el mundo real (Shapiro y Lang, 1991:699).

De forma parecida a Shapiro y Lang (1991), Deborah Prentice y Richard Gerrig (1999) afirman que la información ficcional puede influenciar la visión del mundo que tienen sus receptores.

> Fictional information does influence beliefs about the real world. Readers can use works of fiction to gain access to distant people, places, and events that fall outside of their ordinary, everyday experience. Fiction can provide insight into human nature and the opportunity to explore possible worlds, varieties of characters, events that might occur (Prentice y Gerrig, 1999:529).

Ante la aparente incongruencia que resulta de la ficción influenciando el mundo *real*, Prentice y Gerrig se preguntan "How do readers reconcile the competing normative and experiential claims of fictional information on their beliefs about reality?" (Prentice y Gerrig, 1999:529). Dichos autores identifican dos tipos de modelos que pretenden dar respuesta a este interrogante. Por un lado, se sitúan los modelos desarrollados por filósofos y teóricos literarios, que creen en la existencia de operaciones mentales especiales diseñadas para procesar la ficción, diferentes de las utilizadas para procesar la información. La mayoría de dichos modelos se basan en la noción de *willing suspension of disbelief*, acuñada por Samuel Taylor Coleridge que señala el esfuerzo que realizan los lectores para *creerse* la historia de ficción. En este sentido, Umberto Eco (1996[1994]) sostiene que el lector de un texto narrativo establece un "pacto ficcional" con el autor del libro para *creerse* lo que éste dice, aunque sea consciente de que se trata de una historia nacida de la imaginación:

> La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba "la suspensión de la incredulidad". El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Searle, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad (Eco, 1996[1994]:85).

Prentice y Gerrig (1999) señalan la existencia de modelos basados en la psicología contemporánea contrarios a esta postura, que cuestionan la suspensión de incredulidad y afirman en cambio la inherente credulidad de las personas. No es el objetivo de nuestra investigación profundizar en el debate sobre si la audiencia realiza un esfuerzo para *creer* en la ficción o si, por el contrario, existe una especie de *credulidad por defecto*. De hecho, opinamos que, a pesar de lo sugerido por Prentice y Gerrig (1999), ambas ideas no son totalmente incompatibles. El hecho de que se establezca un pacto inicial entre lector y autor, no tiene porqué concebirse como una lucha con el texto, como un *esfuerzo constante de credulidad* a lo largo de todo la ficción. En cambio, una vez aceptado el pacto, el lector podría liberarse de esa *carga*, dando lugar a los procesos que Prentice y Gerrig (1999) describen, y que como veremos a continuación, incluyen el procesamiento no sistemático de la ficción. En cualquier caso, lo que es evidente y relevante para nuestro trabajo es que el receptor acepta la existencia de los

mundos ficcionales, tendiendo así puentes entre las múltiples *realidades* (v. marco conceptual) que permiten el funcionamiento de los mecanismos de retroalimentación.

Prentice y Gerrig (1999) utilizan el segundo tipo de modelo (*dual-process models*[46]) como punto de partida, y asumen que no existe una diferencia fundamental que obligue a utilizar modelos especiales para la ficción. De acuerdo con dichos autores, la información procedente de la ficción no se procesa sistemáticamente, y señalan dos motivos para realizar esta afirmación. En primer lugar, la ficción no está creada para resistir el escrutinio crítico. En segundo lugar, no existe ninguna razón para creer que los lectores (o espectadores) tengan la motivación y la capacidad necesaria para poner en marcha un procesamiento sistemático de la información procedente de obras de ficción. De hecho, los resultados de los experimentos llevados a cabo por Prentice y Gerrig muestran que la ficción implica una mayor credulidad por parte de la audiencia, aunque también una mayor selectividad. Así, la audiencia incorpora información ficcional en las estructuras del conocimiento sobre el mundo real, pero lo hacen de forma selectiva.

> They do incorporate fictional information into their real-world knowledge structures, but selectively, with an eye to its potential value for expanding their knowledge base. Compared to fact, fiction seems to be approached with greater credulity and greater abandon, but also with greater selectivity. Although this processing strategy is by no means foolproof (as we have demonstrated), it appears to be well designed to maximize the potential for intellectual and emotional gain from fiction, while minimizing the potential for being misled (Prentice y Gerrig, 1999:542).

Estos resultados contrastan con las aportaciones de otros autores como Feshbach (1972, 1976) o Atkins (1983), quienes señalaban que el estatus de *realidad* de la información tiene mayor impacto sobre la conducta (incremento de agresividad) respecto al estatus de ficción. En cambio, coinciden con los resultados de Potter (1986) que sugerían que cuando la audiencia concibe el texto como entretenimiento el proceso de criba es menor, por lo que se incrementa el potencial para influir en el receptor.

---

[46] Prentice y Gerrig (1999) señalan que las investigaciones sobre psicología han convergido en la idea de que los sistemas de procesamiento de información del ser humano operan en múltiples modos. Entre aquellos que se centran específicamente en actitudes y creencias, dichos autores señalan la existencia de dos procesos diferentes: un proceso sistemático, que opera de acuerdo con los principios de la lógica y la racionalidad, y un segundo proceso que opera de acuerdo con principios diferentes: "Taken together, dual-process models in social and personality psychology provide a useful starting point for a theory of the processing of fictional information. They concur on the existence of two separable processes – one systematic and deliberative and the other not- and they concur that the operation of the later depends on the absence of motivation or ability to perform the former" (Prentice y Gerrig, 1999:535).

Otro aspecto interesante de las investigaciones de Prentice y Gerrig (1999) es la mediación de la experiencia personal en los procesos de incorporación de nueva información. Así, cuando se trata de una historia lejana y desconocida, los receptores no tienen ni la motivación ni la habilidad para procesar la información de forma sistemática, por lo que tienden a aceptar incluso las afirmaciones más débiles de la historia (Prentice y Gerrig, 1999:539). Tal y como veremos al analizar los mecanismos de interrelación en el capítulo siguiente, esta idea coincide con la ruptura del pacto ficcional (Eco, 1996[1994]) como consecuencia de la proximidad de los mundos representados.

1.4. Construcción del marco conceptual

1.4.1. Existencia de múltiples *realidades*

Anteriormente ya hemos indicado que nuestro objetivo no es discutir el concepto filosófico de *realidad* (v. nota 1). Sin embargo, es imprescindible que hagamos una breve contextualización de dicha noción, tal y como será entendida a lo largo de este trabajo.

Desde diferentes disciplinas, un gran número de autores han intentado explicar el concepto de *realidad*. Sería imposible recoger en estas páginas todas esas aportaciones, y tampoco es la intención del presente estudio. Por lo tanto, nos limitaremos a señalar algunas contribuciones que creemos facilitarán la comprensión de los mecanismos de interrelación que se explicaran más adelante. Tal y como se ha mencionado anteriormente, Hanna Adoni y Sherrill Mane (1984) abogan por conjugar las dos aproximaciones básicas al tema de la construcción social de la *realidad* (construcción social de la *realidad* como 1) un aspecto relevante de la relación entre sociedad y cultura, y 2) uno de los efectos de los medios). Para ello sugieren la creación de un marco teórico basado en las teorías de Alfred Schutz y de Peter Berger y Thomas Luckmann. Esto tiene dos ventajas principales. Por un lado, contribuye a construir una aproximación holística al tema. Por el otro, ayuda a clarificar las ambigüedades que se derivan de la falta de conceptualización sistemática, típica de esta área del conocimiento.

Así pues, siguiendo la propuesta de Adoni y Mane (1984) en primer lugar, repasaremos brevemente la noción de Berger y Luckmann sobre la construcción social de la *realidad* (Berger y Luckmann, 2006[1967]), y destacaremos su concepción de la *realidad* como un proceso dialéctico en el que participa el ser humano. A continuación, se tratará el concepto de provincias

de significado que propone Alfred Schutz (1990[1962] y 1976[1964]). Dicho autor, basándose en la teoría sobre *realidades* múltiples de William James, señala la existencia de una variedad de *realidades* que se comunican entre sí. A partir de las nociones aportadas por ambos autores, se intentará distinguir entre aquello que entendemos como *realidad* cotidiana o suprema y el resto de *realidades*.

En su conocido libro *La construcción social de la realidad*, Peter Berger y Thomas Luckmann definen la *realidad* como aquella "cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición" (Berger y Luckmann, 2006[1967]:11). Es decir, la *realidad* está integrada por aquellos fenómenos que no podemos hacer desaparecer. Dichos autores indican que no solo la *realidad* es producto del ser humano sino que, a la vez, el ser humano también es producto de la sociedad que ha creado. Por lo tanto, existe una relación dialéctica entre el ser humano (productor) y su mundo social (producto) que es de especial relevancia para este análisis.

La ficción televisiva es un producto del ser humano y forma parte de la *realidad* que es construida por las personas. Así, la ficción también está inmersa en el proceso dialéctico de construcción mutua que acabamos de señalar. De esta forma, la ficción no se limita a ser el resultado de una acción humana, sino que tiene además capacidad para contribuir a la construcción de nuestra *realidad*. En los sucesivos capítulos de este trabajo analizaremos los pormenores de las interacciones que existen entre ficción televisiva y *realidad*.

Berger y Luckmann, consideran que existe más de una *realidad* y definen la *realidad* cotidiana como la *realidad* por excelencia, como aquella *realidad* que se presenta con más intensidad que el resto. Los autores también señalan que el paso de una *realidad* a otra es un proceso traumático. Tal como ellos mismos indican, "tengo conciencia de que el mundo consiste en realidades múltiples. Cuando paso de una *realidad* a otra, experimento por esa transición una especie de impacto" (Berger y Luckmann, 2006[1967]:36). Como veremos un poco más adelante, Schutz también comparte la idea de que existe más de una *realidad* y que el cambio de una a otra supone una especie de *shock*.

La herramienta que permite que la *realidad* del día a día se presente ante nosotros como preeminente, es el lenguaje, ya que hace posible que dicha *realidad* aparezca de forma ordenada. En contraste con la cotidiana, según los autores el resto de *realidades* se definen como "zonas limitadas de significado". (Berger y Luckmann, 2006[1967]:41). La importancia del

lenguaje de la vida cotidiana se refleja en el hecho de que los seres humanos lo utilizan también para interpretar y dar sentido a las otras *realidades*, como la del sueño, el teatro, etc. En definitiva, según los autores, el lenguaje desempeña un papel fundamental en la organización de las *realidades* varias. En consonancia con esta idea, para nuestro análisis será interesante explorar de qué forma el lenguaje participa en los procesos de interrelación entre *realidad* y ficción televisiva[47].

Finalmente, en relación al concepto de *realidad* de la vida cotidiana, Berger y Luckmann afirman que la *realidad* del día a día "se organiza alrededor del 'aquí' de mi cuerpo y el 'ahora' de mi presente", aunque también abarca otros fenómenos que no se limitan al aquí y ahora (Berger y Luckmann, 2006[1967]:37). Dicho modo de organización de la vida del día a día está en perfecta consonancia con los principios de inmediatez, tan característicos del medio televisivo. Los autores añaden que la *realidad* suprema es un mundo intersubjetivo, es decir, una *realidad* que todos los seres humanos compartimos[48]:

> La *realidad* de la vida cotidiana se me presenta además como un mundo intersubjetivo, un mundo que compartimos los unos con los otros. Esta intersubjetividad establece una señalada diferencia entre la vida cotidiana y otras realidades de las que tengo conciencia. Estoy solo en el mundo de mis sueños, pero sé que el mundo de la vida cotidiana es tan *real* para los otros como lo es para mí (Berger y Luckmann, 2006[1967]:38).

Por su parte, Schutz afirma que "llamar real a algo significa que esa cosa tiene cierta relación con nosotros" (Schutz, 1990[1962]:207). Esta idea, que señala la existencia de un puente entre el sujeto y ese algo que llamamos *real*, está conectada con la noción de la construcción social de la *realidad*, de Berger y Luckmann (2006[1967]). Schutz sostiene que los seres humanos, en un primer impulso, suelen aceptar de forma inmediata como *real* todo aquello que no sea contradicho. La contradicción solo se produce cuando un segundo elemento ataca algo inadmisible en el primero. Entonces tiene lugar una situación en la que se debe escoger entre una de las dos alternativas. Para el autor, la distinción entre *real* e irreal está basada en dos hechos mentales básicos: 1) solemos tender a pensar cosas diferentes de un mismo objeto; y 2)

[47] Véase los mecanismos de interrelación (capítulo 2) y el estudio de recepción (capítulo 5) en este trabajo.

[48] A lo largo del presente trabajo veremos cómo la ficción televisiva puede contribuir a dicha intersubjetividad, así como a la creación de un mundo que amplios grupos de población con características muy diferentes pueden entender y compartir.

una vez se nos ha planteado dicha disyuntiva, podemos escoger con qué forma de pensar nos quedamos y cuál es la que rechazamos.

Según el autor, esto significa que el origen de la *realidad* está en nosotros mismos y que, además, existen diversas *provincias finitas de significado*[49]. El término *provincias finitas de significado* sirve para designar la infinita variedad de *realidades* existentes. Algunos ejemplos de dichas provincias, son los mundos sobrenaturales del cielo y del infierno, el de la ciencia, el de los sueños, etc. Cada uno de estos mundos tiene su propio estilo cognitivo y coherencia interna. No obstante, hay dos provincias de significado que resultan especialmente interesantes para definir nuestro objeto de estudio. Se trata de la *paramount reality* (*realidad* suprema) y la ficción (Schutz, 1990[1962]:230).

La *paramount reality* y el mundo de la ficción tienen en común con el resto de subuniversos el hecho de que los entendemos como *reales* cuando colocamos sobre ellos el acento de *realidad*. Esto quiere decir que, mientras les prestemos atención, todos y cada uno de los subuniversos en los que nos desenvolvemos son *reales* para nosotros. A pesar de ello, hay un mundo que destaca por encima del resto, un mundo que se nos presenta como la *realidad* natural. Se trata del mundo de la *paramount reality*, el mundo de la vida diaria que experimentamos a través del sentido común y que no abandonamos fácilmente a no ser que suframos una especie de *shock*, un traspaso doloroso de un mundo a otro. En este sentido, se observa que la propuesta de Schutz coincide con la de Berger y Luckmann, señalada anteriormente.

La ficción (audiovisual, teatral, etc.) y el *shock* que supone pasar de la *realidad* cotidiana a la *realidad* de unos personajes de ficción constituyen un buen ejemplo de dicha transición. En el cine, este tránsito está simbolizado por el apagado y el encendido de las luces. En el teatro, el tránsito de una *realidad* a otra está claramente diferenciado por la subida y la bajada del telón. Mientras vemos un film, una obra de teatro, etc. la historia que nos cuentan para nosotros es *real*. Sin embargo, existe una distinción fundamental con la *realidad* de la vida cotidiana, y es la imposibilidad de intervenir en los destinos de los personajes de ficción. A diferencia de lo que

[49] Schutz señala que la noción de *provincias finitas de significado*, está basada en la idea de los *subuniversos* de William James.

sucede con nuestro entorno cotidiano, como espectadores, por ejemplo, de una película, no tenemos el poder de cambiar el devenir de la acción[50].

1.4.2. Entre *realidad* y ficción

Schutz considera que, una vez se cierra el telón, las personas dejan de creer en los personajes y en la historia. Las personas se retiran de esa *realidad* ficticia y vuelven de nuevo a la *realidad* cotidiana. El autor señala que cada una de las provincias de significado es *real* solo mientras le prestamos atención. Por lo tanto, para Schutz cada provincia finita de significado está separada del resto. Cerrar el libro que estamos leyendo significa también finalizar las aventuras que hasta ese momento se nos presentaban como *reale*s. Sin embargo, para nuestro trabajo no podemos asumir esta idea de forma estricta. El concepto de que los mundos están totalmente separados significaría que la ficción y la vida cotidiana no tienen nada que aportarse. Por esa razón, a pesar de estar de acuerdo con la propuesta de que existen múltiples provincias de significado, no coincidimos con Schutz en que dichos mundos estén totalmente separados. En cambio, nuestra concepción se aproxima a la propuesta de Milly Buonanno (1999) quien, en relación a la idea de Schultz, opina que la transición de un mundo a otro, especialmente si estamos hablando de la televisión, no significa que nos retiremos totalmente de esa *realidad*:

> ¿De verdad es así? ¿Sucede de verdad –en particular- que el mundo de la fantasía y de la ficción retroceda del todo, que pierda cualquier acento de realidad, frente al mundo de la vida cotidiana? La pregunta es puramente teórica. No es necesario adherirse a la visión radical de un <<efecto Don Quijote>> para afirmar que existen espacios de superposición y también de interacción entre las dos realidades: el imaginario es real, no sólo porque cuando estamos inmersos en él se deja creer, sino porque es susceptible de atravesar y, en cierta medida, de modificar nuestra propia vida cotidiana; o si no, más allá de la percepción que tenemos de algunas de sus dimensiones y de nuestro modo de relacionarnos con ellas. (Buonanno, 1999:53)

La autora italiana sostiene que la televisión es, precisamente, un medio que proporciona facilidades para la interacción entre el mundo de la ficción y el de la *realidad* suprema. La televisión se encuentra inmersa en nuestra vida cotidiana de una forma que ni el teatro o el cine, por ejemplo, pueden asumir. Mientras estos dos actos suelen requerir que les prestemos total atención, la televisión puede estar simplemente como ruido de fondo mientras desarrollamos

[50] Si bien es cierto que con las nuevas tecnologías hay una mayor posibilidad de interacción entre el espectador y los creadores de la ficción televisiva, se observa que la tendencia general no es dar "control" del programa a la audiencia, sino más bien proporcionar múltiples narrativas transmediáticas (Jenkins, 2008[2006]) que permitan la extensión de la ficción más allá de la pequeña pantalla.

otras actividades. La televisión tampoco dispone de un telón que suba y baje marcando el inicio y el final de su acento de *realidad*. En cambio, se entremezcla en nuestra vida cotidiana y esto propicia que se establezcan relaciones entre el medio y la *paramount reality* que Schutz no había tenido en cuenta en su propuesta. Son precisamente dichas relaciones las que creemos que es necesario explorar, tal como se hará a lo largo del presente trabajo.

Así, Deborah Prentice y Richard Gerrig (1999) sostienen que la relación entre la información que proviene de la ficción y los conocimientos y creencias del mundo *real* presentan una especie de "paradoja". Por un lado, la ficción se define como poco fidedigna pero, por el otro, los receptores de los textos de ficción pueden utilizar e incorporar la información de dichos textos en sus conocimientos y creencias sobre el mundo *real*.

> On the one hand, the information contained in Works of fiction is defined explicitly as unreliable (…). On the other hand, fictional information does influence beliefs about the real world. Readers can use works of fiction to gain access to distant people, places, and events that fall outside of their ordinary, everyday experience. Fiction can provide insight into human nature and the opportunity to explore possible worlds, varieties of characters, events that might occur (Prentice y Gerrig, 1999:529).

La investigación de Sonia Livingstone (1990a) coincide con Prentice y Gerrig (1999) al afirmar que es posible aprender hechos de una ficción. Es más, la autora señala que la distinción entre programación de ficción y hechos está perdiendo fuerza ya que, por ejemplo, no solo pueden adquirirse conocimientos viendo una *soap opera*, sino que las noticias pueden servir para aprender narrativas míticas. En una línea similar, Lesley Henderson (2007) sostiene que el terreno de la *soap opera* está cambiando, y se aproxima al dominio de los hechos *reales*, que hasta el momento pertenecían al terreno de las noticias o los documentales. La autora apunta el carácter cambiante de la frontera entre el mundo ficcional y la *realidad*, y sostiene que el estudio de estas relaciones es una preocupación legítima. Por su parte, Charo Lacalle (2008a) coincide en señalar el proceso de retroalimentación entre la ficción televisiva y la *realidad*, que resulta del hiperrealismo que cada vez es más común en la ficción televisiva.

> El consiguiente proceso de retroalimentación que se produce entre las referencias televisivas y la construcción de imaginarios sociales a partir de la representación, constituyen una especie de *realidad imaginada* (tercera) que se superpone a la *realidad empírica* (primera) y a la *realidad representada* (segunda) y se convierte en el *horizonte de expectativas* de las nuevas producciones, una función que tradicionalmente correspondía al género (Lacalle, 2008a:15-16)

Así pues, tal y como se ha visto a lo largo del presente capítulo, numerosas investigaciones sobre los efectos y la recepción han demostrado la presencia de interrelaciones entre audiencia

y texto. Los resultados de dichos estudios han demostrado que ficción y *realidad* no son dos provincias de significado totalmente aisladas. En cambio, la evidencia recogida señala la existencia de interrelaciones entre ambas, una noción que se encuentra en la base de nuestro trabajo.

1.4.3. Interacción entre *realidades*

El interés por los mecanismos de interacción se sitúa en la línea de investigación propuesta por Mauro Wolf (1994[1992]), quien apuesta por la investigación sobre el papel de los medios en la construcción social de la *realidad* centrando la atención en los procesos de dicha construcción. Gracias a este enfoque, se espera superar la discusión sobre si la influencia de los medios es mayor o menor que el resto de elementos del entorno. Nuestro análisis coincide con la perspectiva de Wolf al examinar los procesos de interacción, así como en su afán por eludir la cuestión de qué tiene mayor influencia. Creemos interesante completar el punto de vista de Wolf con algunas de las nociones propuestas por Hanna Adoni y Sherrill Mane (1984) y por Albert Bandura (1996[1994]) que sirven para construir el marco conceptual de nuestro análisis.

Una explicación detallada de la teoría social cognitiva de Albert Bandura (1996[1994]) necesitaría mucho más espacio del que podemos dedicarle en estas páginas. No obstante, dicha teoría aporta tres nociones que resultan de gran utilidad para comprender las bases del funcionamiento de los mecanismos de interrelación entre *realidad* y ficción televisiva: la causalidad triádica recíproca, el aprendizaje vicario y el modelado simbólico.

Con el objetivo de comprender los mecanismos psicosociales que utiliza la comunicación simbólica para influir sobre el pensamiento y las acciones de los seres humanos, la teoría social cognitiva se aleja de la causalidad unilateral. En cambio, propone el concepto de "causalidad triádica recíproca", que introduce un componente dinámico y señala que las relaciones entre comportamiento humano, factores sociales (cognitivos y biológico) y eventos ambientales se influyen recíprocamente y actúan, por lo tanto, como "determinantes interactivos". Albert Bandura señala que la reciprocidad de dichos factores no tiene porqué ser equilibrada ni simultánea, y subraya la necesidad de que transcurra un cierto período de tiempo para que se activen las

influencias recíprocas[51]. Además, el autor indica que el ser humano es producto y productor de su entorno, lo que permite que las personas ejerzan cierto control sobre su existencia[52].

Bandura señala, además, la importancia del aprendizaje vicario en el desarrollo humano, ya que la vida cotidiana solo da acceso en primera persona a una parte limitada del entorno social y físico. Por esta razón, una parte importante del aprendizaje social tiene lugar a través de la observación del comportamiento ajeno y de sus consecuencias. Pero eso no es todo, sino que la adquisición de información acerca de valores humanos, patrones de pensamiento y conducta también se adquiere a través de modelos simbólicos expresados de forma verbal o visual. El modelado simbólico hace posible, por lo tanto, la transmisión simultánea de nuevos modos de pensamiento y de comportamiento a una gran parte de la población en lugares muy dispersos. Así, la ficción televisiva se erige como una fuente de narrativas que permiten al espectador conocer de forma vicaria *otros mundos*[53] y otros modelos de comportamiento.

El impacto social y psicológico del modelado simbólico se incrementa al tener en consideración que las concepciones de la *realidad* social suelen estar influenciadas por experiencias vicarias que no incluyen correctivos directos. Así, inspirándose en las aportaciones de la teoría de la dependencia (De Fleur y Ball-Rockeach, 1993[1989]), Albert Bandura señala que "en gran medida, la sociedad actúa sobre sus imágenes de la realidad. Cuanto más dependen las imágenes de la realidad del entorno simbólico mediático, mayor es el impacto social" (Bandura, 1996[1994]:96). Así, como el mismo Bandura señala, "una exposición extensiva a este mundo simbólico puede eventualmente hacer que las imágenes televisadas parezcan el estado auténtico de los asuntos humanos" (Bandura, 1996[1994]:107). El autor advierte que "ver el mundo como lo describen los mensajes televisados significa albergar algunas concepciones equivocadas" (Bandura, 1996[1994]:108), y sostiene que muchos de los conceptos erróneos sobre aspectos vitales como objetivos profesionales, grupos étnicos, minorías, la tercera edad, roles sociales y sexuales, entre otros, son aculturaciones que tienen su origen, al menos en parte, en los estereotipos simbólicos. Por este motivo, y tal y como veremos al analizar los

5151 Una idea que está en línea con las investigaciones sobre aculturación (Gerbner et al. 1996).

[52] La noción de retroalimentación entre el ser humano y su entorno coincide con los trabajos de otros autores sobre la construcción social de la realidad como Berger y Luckmann (2006[1967]), o Adoni y Mane (1984).

[53] La ampliación de mundos conocidos es, precisamente, uno de los principales mecanismos de interrelación entre ficción y *realidad*.

mecanismos de interrelación (v. capítulo 2) no es de extrañar que los diversos colectivos sociales tiendan a romper el pacto ficcional (Eco, 1996[1994]) y protesten sobre la imagen *distorsionada* que la ficción televisiva ofrece sobre ellos.

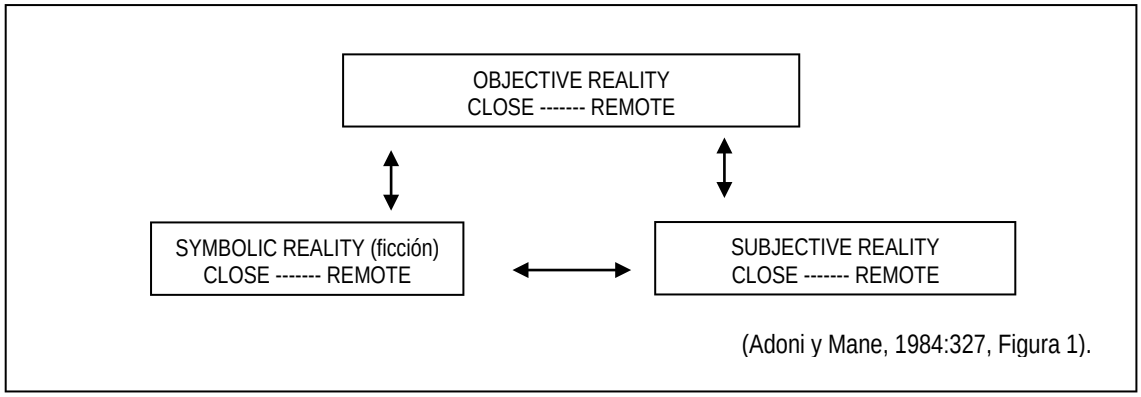
La noción de reciprocidad que aporta la teoría social cognitiva es un concepto clave de nuestro análisis, que basa el funcionamiento de los mecanismos de interrelación en las posibilidades que ofrece la retroalimentación entre *realidad* objetiva, subjetiva y simbólica, una propuesta realizada por Adoni y Mane (1984). Dichos autores proponen adoptar una perspectiva holística, que conjugue lo que ellos definen como las dos aproximaciones básicas a este tema: la importancia de la construcción social de la *realidad* como una faceta relevante de la relación que existe entre cultura y sociedad, por un lado; y la construcción social de la *realidad* como uno de los efectos de los medios de comunicación, por el otro. Para ello, Adoni y Mane recogen la idea fundamental propuesta por Berger y Luckmann (2006[1967]), sobre la dialéctica del proceso de construcción social de la *realidad*. En su artículo, los autores distinguen entre tres tipos de *realidad* que están implicadas en dicho proceso: objetiva, subjetiva y simbólica.

El primer tipo de *realidad* (objetiva) se refiere a aquello que los individuos experimentan como el mundo objetivo existente fuera de ellos mismos y que asimilan como hechos acaecidos. Se trata de la *realidad* por excelencia[54] y no necesita verificación. Aunque se puede poner en duda, para poder llevar a cabo las tareas rutinarias del día a día es necesario dejar de lado los cuestionamientos acerca de este tipo de *realidad*. El segundo tipo de *realidad* (simbólica) incluye cualquier clase de forma simbólica de expresión de la *realidad* objetiva, como el arte, la literatura o los contenidos mediáticos. Adoni y Mane (1984) señalan la existencia de más de una *realidad* simbólica, dependiendo del sistema de símbolos utilizado. Es precisamente en la *realidad* simbólica donde se enmarca la ficción televisiva, como parte de los contenidos de los medios de comunicación. Por último, nos encontramos con la *realidad* subjetiva. Los autores sostienen que las dos *realidades* anteriores, con sus aportaciones, contribuyen a la construcción de la *realidad* subjetiva del individuo. A pesar de ello, no se trata de una relación unidireccional, ya que la *realidad* subjetiva es, a su vez, la base que da lugar a la existencia de la *realidad* simbólica y la *realidad* objetiva:

[54] También conocida como *realidad* suprema o *realidad* cotidiana.

> Both the objective and the symbolic realities serve as an input for the construction of the individual's own subjective reality. In more general terms, it can be said that the objective world and its symbolic representations are fused into individual consciousness. However, as we are dealing with a dialectical process, this individually constructed, subjective reality provides the basis for the individual's social actions, and thus ensures the existence of objective reality and the meaningfulness of its symbolic expressions (Adoni y Mane, 1984:326).

A este entramado de interrelaciones, Adoni y Mane añaden, además, una segunda dimensión del proceso dialéctico de construcción social de la *realidad*. A los tres tipos de *realidad* se suma la noción del continuo cerca-lejos, basada en la hipótesis de la dependencia (De Fleur y Ball-Rokech, 1993[1989]). Por lo tanto, los autores proponen el siguiente modelo de interrelaciones, al que nosotros hemos añadido la ficción televisiva dentro de la *realidad* simbólica:



(Adoni y Mane, 1984:327, Figura 1).

Durante el análisis de los procesos de interrelación entre *realidad* y ficción televisiva (v. capítulo 2) se ha utilizado como marco de referencia la propuesta de Adoni y Mane (1984), asumiendo también su perspectiva holística. Con el objetivo de facilitar su estudio, las relaciones *realidad* – ficción se han separado en dos grandes grupos:

- *Realidad* simbólica ↔ *Realidad* objetiva
- *Realidad* simbólica ↔ *Realidad* subjetiva

No obstante, a pesar de esta división se debe tener siempre en cuenta que las interacciones entre las tres *realidades* tienen al individuo como su protagonista (recordemos que es productor y producto de la *realidad*). Es más, se trata de relaciones que en muchos casos son circulares (o espirales) y que, como veremos, no siempre tienen un origen sencillo de identificar. Por lo tanto, es útil tener en mente el esquema de Adoni y Mane representado más arriba, ya que algunas interacciones serán del tipo *realidad* simbólica + *realidad* objetiva + *realidad* subjetiva.

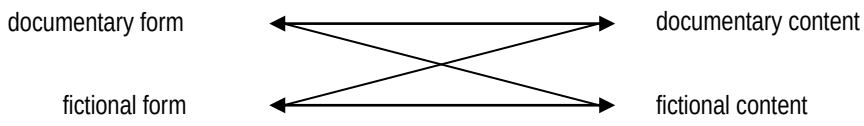
1.4.4. La frontera con otros géneros televisivos

Aunque a priori la línea que separa la ficción televisiva de otros macrogéneros como el informativo puede parecer bien definida, lo cierto es que la frontera entre la ficción y la no ficción es permeable y está en constante redefinición. Este hecho no es específico de la televisión sino que, tal y como señalan David Bordwell y Kristin Thompson, la hibridación también es habitual en el mundo del cine:

> Some of the most basic types of film line up as distinct alternatives. We commonly distinguish documentary from fiction, live-action from animation, and <<mainstream>> from experimental or avant-garde filmmaking. Yet these categories are not watertight: they often mix and combine. (Bordwell y Thompson, 1997:42)

Tal y como veremos a lo largo del presente apartado, este hecho se traduce en un complejo debate en torno a la categorización de aquellas producciones que, de una forma u otra, combinan ficción y *realidad*. De hecho, son muchos los autores que admiten la complejidad para definir aquellos productos que incluyen elementos *reales* y ficticios (Paget, 1990; Woodhead, 1999; Rosenthal, 1999; McBride, 1999; Corner, 2001; Roscoe y Hight, 2001; Rodhes y Springer, 2006; Lipkin, Paget y Roscoe, 2006). Cada una de las etiquetas escogidas tiene ciertas limitaciones, así como diferentes connotaciones dependiendo de los matices aportados por cada autor. Nuestro objetivo aquí no es realizar un estudio exhaustivo de cada una de las denominaciones. En cambio, pretendemos hacer un breve recorrido por las diferentes aportaciones a este respecto, señalando los aspectos más adecuados de cada definición que nos permitan delimitar nuestro objeto de estudio. Así podremos distinguirlo de otras formas televisivas como el documental, el *reality show*, o el *mockumentary*.

Con tal de delimitar de forma más precisa las fronteras entre el contenido de ficción y el documental, Gary D. Rhodes y John P. Springer (2006) proponen un mapa estructural que muestra las relaciones entre la narrativa ficcional y la documental. Dicho mapa es el resultado de la interacción de cuatro categorías básicas: la forma documental, el contenido documental, la forma ficcional, y el contenido ficcional. Así, la combinación de géneros y formatos da lugar a cuatro formas híbridas: documental, *mockumentary*, docudrama y ficción (Rhodes y Springer, 2006:4).



documentary form + documentary content = documentary
documentary form + fictional content = mockumentary
fictional form + documentary content = docudrama
fictional form + fictional content = fiction[55]

El esquema de Rhodes y Springer es relevante en cuanto refleja la existencia de múltiples interacciones entre ficción y no ficción. Sin embargo, aunque las categorías ofrecidas resultan útiles para ordenar el complejo sistema de relaciones entre ficción y *realidad*, también presentan ciertas limitaciones. A continuación se abordan las categorías del docudrama (donde se puede ubicarla ficción televisiva inspirada en la *realidad*), el documental, el *mockumentary*, así como una categoría que Rhodes y Springer no mencionan, el *reality show*. Más adelante se tratarán con más detalle algunos conceptos clave de la ficción televisiva.

1.4.4.1. Docudrama y ficción inspirada en la **realidad**

Rhodes y Springer definen el docudrama por su intento de representar material factual a través de la estética de la ficción y la narrativa (Rhodes y Springer, 2006:5-6). De acuerdo con estos autores, las ficciones televisivas inspiradas en la *realidad* deberían categorizarse como docudrama. No obstante, no queda claro que *grado* de contenido documental se necesita para formar parte de dicha categoría. Así, una ficción que utilizase personajes ficticios para relatar un suceso histórico, ¿sería considerada ficción o docudrama? En tanto que el contenido es ficticio así como documental, resulta difícil ubicarla en una de las categorías propuestas por dichos autores.

En este sentido, Bordwell y Thompson (1997)[56] sostienen que el hecho de que un film sea ficcional no significa que esté totalmente alejado de la *realidad*. Por un lado, existen películas en las que los personajes y sus actividades son ficticias, pero que cuentan con un contexto geográfico e histórico *real*. Por el otro, la ficción a menudo comenta sobre el mundo real:

[55] Esquema de Rhodes y Springer (2006:4)

[56] Aunque en su libro los autores se refieren al ámbito cinematográfico, creemos que su afirmación puede trasladarse también a los géneros televisivos.

"Through theme, subject, characterization, and other means, a fictional film can directly or obliquely present ideas about the world outside the film." (Bordwell y Thompson, 1997:45). Ambos autores sostienen que existen dos elementos clave que diferencian la ficción del documental: 1) los eventos representados son totalmente planeados y puestos en escena; y 2) dichos eventos son representados por actores y actrices.

> *Apollo 13* and *Schindler's List* base themselves on actual events, while *Malcolm X*, *Heart like a Wheel* and other "biopics "trace the careers of people who really existed. Are these documentaries or fictional films? In practice most such films add purely make-believe characters, speeches, or actions. But even if the films did not tamper with the record in this way, they would remain fictional according to our assumptions about how they were produced. Their events are wholly staged and the historical agents are portrayed through actors' performances. Like plays or novels based on real-life events, historical and biographical movies convey ideas about history by means of fictional portrayal. (Bordwell y Thompson, 1997:45)

Aunque somos conscientes de que estas fronteras que separan documental de ficción son sobre todo formales, la propuesta de Bordwell y Thompson resulta útil para reducir nuestro objeto de estudio a una escala manejable. Así, los límites formulados evitan que se incluya en la misma categoría, por ejemplo, un documental del National Geographic sobre la vida en la Antártica, y una producción de ciencia ficción situada en ese mismo continente. Aun así, antes de determinar si nuestro objeto de estudio (las ficciones televisivas inspiradas en la *realidad*) pertenece a la categoría del docudrama, de la ficción, o ambas, es necesario explorar con más detenimiento qué se entiende habitualmente por docudrama.

En primer lugar es preciso aclarar que aunque "docudrama" es una formulación muy extendida en los Estados Unidos, en Inglaterra y otras partes de Europa se utiliza la etiqueta "drama-documentary" para referirse a la combinación de elementos dramáticos y documentales en un programa (Corner, 2001:31-32). En el presente trabajo se ha optado por utilizar "docudrama" ya que, tal y como señalan Lipkin, Paget y Roscoe (2006:16), no solo se trata del término más extendido en la tradición norteamericana, sino que además cuenta con los biopics y el drama social como uno de sus subgéneros centrales.

> The two words are now used virtually interchangeably – and, for most people, confusingly. But "docudrama" wins on any usage test. "Dramadoc" more accurately refers to a British tradition more journalism-led, more "fact rich"; the term is more often used in the UK. The "docudrama" tends towards person-centered "biopics" and 'social dramas' – individual stories illustrative of particular issues – popularized by the American film industry. "Docudrama" Is used on both sides of the Atlantic, but would be recognized by most Americans as the key term. The two traditions began to merge as the film and television industries began to synergize. (Lipkin, Paget y Roscoe, 2006:16)

Para Derek Paget (1990), el gran número de etiquetas que intentan definir lo que el autor llama "True Stories" se debe principalmente a la naturaleza contradictoria del género, que combina dos polos aparentemente opuestos (*realidad* y ficción):

> Labels for what I am calling True Stories are many, especially for TV productions. (…) Thus it is possible to find in television scheduling not only 'documentary drama', but also 'drama-documentary', 'docudrama', 'dramadoc', 'dramatised documentary', and 'faction'. All these formulations have been coined to try to fix the precise nature of the meeting of two apparent opposites; all refer to differing rhetorical strategies, differing contexts of development within the broadcasting institution, and traceable past histories. Such formulations have tried, Canute-like, to hold back a tide of unease about the boundary between the 'factual' and the 'fictional' which has occasionally erupted into open controversy." (Paget, 1990:2)

En una línea parecida, Roscoe y Hight (2001) señalan que las producciones que incorporan elementos *reales* y ficticios suelen ser criticadas por su capacidad para engañar y confundir al espectador. Es más, dichos autores abordan uno de los puntos clave para nuestro análisis, la (falsa) creencia en que la ficción tan sólo puede entretener, y no aporta ningún tipo de valor añadido (conocimientos, valores, etc.).

> In the broad critical debate drama-documentaries are often seen as being problematic in both form and content. They are criticised for merging 'fact' and 'fiction' and for potentially misleading the viewing public. This concern over the blurring of the boundaries of documentary and drama relies on the notion of a fact/fiction dichotomy. It also relies on the idea that documentary television can deliver the 'facts' whilst drama can only deliver 'fiction'. (Roscoe y Hight, 2001:42-43)

Así pues, el término docudrama es entendido por la mayoría de investigadores sobre el tema como una especie de concepto-paraguas que puede recoger diferentes fórmulas que van desde el más puro documental hasta una ficción inspirada sin excesivo rigor en un hecho *real*. Así, Leslie Woodhead señala que el docudrama abarca un espectro que va desde la reconstrucción periodística hasta el drama, pasando por infinitas graduaciones (Woodhead, 1999:102). Por su parte, Alan Rosenthal sostiene que los docudramas pueden considerarse un género en sí mismos.

> Docudrama covers an amazing variety of dramatic forms, bound together by two things. They are all based on or inspired by reality, by the lives of real people, or by events that have happened in the recent or not too distant past. Furthermore, they would seem to have a higher responsibility to accuracy and to truth than does fiction. In short, fact-fiction film can be considered a special genus, worthy of study in its own right. (Rosenthal, 1999: XV)

En este sentido, Lipkin, Paget y Roscoe (2006) coinciden con Rosenthal cuando indican que debido a la convergencia cultural de finales del siglo XX, lo más oportuno es clasificar todas las

formas que mezclan drama y documental bajo la denominación de docudrama (Lipkin, Paget y Roscoe, 2006:15). Así, su definición de docudrama, y más concretamente, de las *TV movies* de este tipo, sugiere que estas producciones conjugan los elementos narrativos del Hollywood clásico con personajes que se caracterizan por ser víctimas y testigos.

> Jane Feuer has characterized much movie-of-the-week docudrama production as "trauma drama". Docudrama presents its actual subject matter, the real-life people and events it tells us about, through the prism of classical Hollywood realist narrative. If some of the central components of classical Hollywood narrative are character, conflict, and closure, these are fused in docudrama with subjects that configure as victims and witnesses. The notion of trauma drama underlines how much the "drama" in docudrama necessarily becomes *melodrama*. The lens of melodrama lends a moral clarity to the issues present – though some would claim that clarity is bought at the expense of complexity. (Lipkin, Paget y Roscoe, 2006:18)

Ante las dificultades que presentan las producciones basadas en la *realidad* para ser delimitadas, es normal que los diversos investigadores que han abordado este tema intenten realizar codificaciones dentro de un subgénero tan amplio. Así, Hoffer y Nelson (1999) realizan una interesante clasificación y señalan nueve tipos diferentes de docudrama que van desde lo que ellos definen como una "forma pura", hasta aquellas producciones que incluyen alguna forma de ficcionalización:

> "The nine category types are (1) monologues that re-create events or lives of actual persons, such as *Clarence Darrow* (September 1974, NBC-TV); (2) event-oriented programs such as *The Night That Panicked America* (October 1975, ABC-TV) and the six-part miniseries *Search for the Nile* (1972, NBC-TV); (3) biographical docudramas, typified by *Jennie, Lady Randolph Churchill* (October 1975, PBS); (4) docudramas with unusual topical or contemporary relevance re-created from events in the lives of actual persons, examples include *The Watergate Cover-up Trial* (March 1976, PBS) and *Victory at Entebbe* (December 1976, ABC-TV); (5) programs that re-create historical religious figures and themes drawn from religious writings; (6) shows drawn from historical or contemporary settings that do not identify actual persons by name were classified as <<documentarized fiction>> and separated out into this category as in *Washington: Behind Closed Doors* (September 1977, ABC-TV) or *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (January 1974, CBS-TV); (7) speculations about what <<might have been>> (such as *The Trial of Lee Harvey Oswald* [September 1977, ABC-TV] are listed here because we consider these aberrations, since most of the program or miniseries is fiction and can never be verified; (8) programs that only partially re-create events in the lives of actual persons were categorized here; (9) this category, almost the flip side to category 6, includes <<fictionalized documentary>> programs like *Roots*, which have characters and events independently verifiable and real but embellished with a degree of fictional elements to assist the continuity and development of the plot; Alex Haley, the author of *Roots*, has called such a process <<factionalizing>> as distinct from <<fictionalizing>>". (Hoffer & Nelson, 1999: 74-75)

Esta clasificación pone de relieve la amplia variedad de producciones en las que *realidad* y ficción se entremezclan de alguna forma. Aunque resulta imposible abordarlas todas durante esta tesis (probablemente necesitarían un trabajo específico para cada una), lo cierto es que la

clasificación resulta útil para cuando, en algún momento, se haga inevitable aludir al resto de categorías que no son específicamente ficción televisiva. En este caso, nuestro objeto de estudio no se limita a una única categoría de las mencionadas por Hoffer y Nelson, sino que se reparte entre varias (biopics, docudramas sobre vidas de personas *reales*, documentales ficcionalizados). A diferencia de Hoffer y Nelson, que crean una categoría específica para el biopic, para nuestro trabajo creemos que resulta más interesante concebir estas biografías ficcionalizadas como una sub-categoría de las producciones de ficción inspiradas en hechos *reales*.

Así pues, después de repasar las principales definiciones y clasificaciones del docudrama creemos que nuestro objeto de estudio (las ficciones televisivas inspiradas en la *realidad*) puede entenderse como una subcategoría del docudrama[57]. Sin embargo, no hay ninguna razón para que dicha categoría no pueda seguirse definiendo a partir de las características de la ficción. Tal y como hemos visto, son varios los autores que incluyen la ficción como una de las posibles formas que adopta el docudrama. En conclusión, creemos que el paraguas del docudrama sirve para enmarcar nuestro objeto de análisis dentro de una tendencia consolidada de producciones que apuestan por la hibridación de la *realidad* y ficción, aunque decir que tan solo que se trata de un "docudrama" no nos sirve para realizar una definición precisa. Es por ese motivo que, a lo largo de esta tesis, cuando hagamos referencia a nuestro objeto de estudio utilizaremos el término "ficciones televisivas inspiradas en la *realidad*" o una de sus variaciones. De esta forma, esperamos reflejar que se trata principalmente de productos de ficción pero que, debido a la incorporación de elementos *reales*, se ubican también dentro del amplio espectro del docudrama.

1.4.4.2. El documental

Tras haber determinado la intersección entre el docudrama y la ficción televisiva, pasamos ahora a ver los límites entre el documental y la ficción. Como se recordará, el esquema de Rhodes y Springer (2006) señala que el documental está formado por contenido así como forma documental. Pero, ¿qué quiere decir exactamente "contenido documental"? Tal y como sostiene

[57] En este caso nos referimos a producciones que, en su conjunto, están inspiradas en algún hecho o personaje *real* (ej. un biopic o una serie televisiva inspirada en casos *reales*). Por supuesto existen casos en los que, por ejemplo, en uno o varios episodios de una serie de ficción se produce algún tipo de interacción con la *realidad*. En este sentido, dicho episodio podría considerarse como docudrama, pero en ningún caso se debería considerar la serie entera como tal.

Rosa Álvarez Berciano, "el documental nunca fue un género cerrado". A lo largo de su historia puede observarse como en algunos periodos la reconstrucción ficcional se considera una forma legítima del documental y en otros, en cambio, este recurso es calificado de falsificación. Así, es posible encontrar muestras de hibridación del documental y la ficción ya antes de los años sesenta (Álvarez Berciano, 2007:8).

> Desde la utilización de forma parcial de la reconstrucción ficcional en épocas pre-televisivas, como lo fue la del noticiario *The March of Time*, a obras de referencia de los años sesenta como *Cathy come Home* (Ken Loach, 1966) o la última docuficción de la BBC, la libertad creativa con la que el documental y ficción se han mezclado ha sido una manifestación clara de la necesidad de escapar al dictado de "prohibido ficcionar" que impuso el documental desde los años sesenta (Álvarez Berciano, 2007:8)

De hecho, Bordwell y Thompson (1997) sostienen que el hecho de que un documental ponga en escena algunos eventos no hace que éste sea, automáticamente, considerado ficción. Una de las características del documental es que se presenta como digno de confianza en cuanto a los hechos representados a pesar de que no siempre es fidedigno. Así, aunque el documental sea poco fiable, no significa que deje de ser un documental. Igual que existen noticias erróneas, también hay documentales que cometen fallos (Bordwell y Thompson, 1997:43-44).

Álvarez Berciano señala que aunque recientemente se ha destacado la existencia de una aproximación entre el documental y la ficción, de hecho, desde los inicios del cine ya se advierte una cierta confusión entre ambas nociones. Según Álvarez Berciano, uno de los elementos que caracteriza la nueva etapa del documental es que éste ya no se asimila con los principios del periodismo (Álvarez Berciano, 2007:6). En este sentido la autora sostiene que desde los años ochenta se aprecia una doble tendencia. Por un lado, el documental se aleja de los principios del periodismo y, por el otro, el periodismo se inclina hacia el entretenimiento.

> Desde los años ochenta, mientras que el documental se libera del periodismo, el periodismo se dirige al entretenimiento. Principios como el de la "objetividad", la "fidelidad a los hechos" o la "imparcialidad" se tambalearán ante la avanzada imparable del sensacionalismo, servido por los talk shows o por los magacines informativos, y en una franca subjetividad que podrá ser discutida pero que es indudablemente popular (Álvarez Berciano, 2007:7)

De nuevo, se observa como la ficción encuentra puntos de intersección con los otros géneros televisivos. Es más, la autora apunta una tendencia hacia la subjetividad, un hecho que, como veremos a lo largo de este trabajo, también se constata en el ámbito de la ficción televisiva, con fórmulas cada vez más populares como el biopic.

1.4.4.3. El mockumentary

Por otro lado, la categoría del *mockumentary* o *mock-documentary*, se caracteriza porque su contenido es totalmente ficcional, y adopta los elementos formales de un documental con el objetivo de parodiar las expectativas asociadas con el discurso factual, y burlarse (*mock*) del estatus cultural de las convenciones y códigos genéricos del documental. Tal y como señalan Roscoe y Hight (2001), este tipo de producciones se dirige a una audiencia que (se supone) es capaz de reconocer el texto como una farsa y, en este sentido, no es la intención de los directores el confundir al espectador.

> The emphasis is on the promotion of the factual and 'truthful' foundation of such texts. Mock-documentaries foreground their fictionality; their intention is to play with, undermine or challenge documentary, rather than to seek validity through an association with the genre. (Roscoe y Hight, 2001: 47)

Es más, como sugieren Lipkin, Paget y Roscoe (2006), el *mockumentary* necesita que la audiencia lo vea como si fuese una presentación documental pero con pleno conocimiento de su estatus como ficción. Así, los espectadores tienen que conocer "la broma" con tal de poder participar de su humor, así como de la crítica política y cultural que ofrecen estas producciones (Lipkin, Paget y Roscoe, 2006:17).

1.4.4.4. El reality show

En la clasificación de Rhodes y Springer (2006) se echa en falta la mención a los *reality shows*. De acuerdo con Álvarez Berciano (2007), en este tipo de producto la experiencia *real* se convierte en relato. Hasta cierto punto, podría decirse que se trata tanto de contenido "documental", como de "forma documental", lo que lo situaría dentro de la categoría documental. Sin embargo, su singularidad así como su popularidad durante más de una década hace que nos inclinemos por otorgarle su propia categoría. En el caso español, se pueden distinguir dos *generaciones* de *realities*. La primera tiene lugar durante la década de los '90 y comprende títulos como *Quién sabe dónde* o *Cita con la vida,* entre otros. La segunda se inauguró en el año 2000, con la primera edición de *Gran hermano* y ha continuado con sus muchas versiones (Lacalle, 2008a:14).

Tanto en España como en Norteamérica las variaciones del *reality show* son prácticamente infinitas. Existen *realities* musicales (*Operación triunfo, American idol, X Factor, The voice*…), de supervivencia (*Survivor, La isa de los famosos*…), de aventuras y viajes (*The amazing aace,*

Pekín express…), de cocina (*Hell´s kitchen, Kitchen nightmares, Masterchef*…), sobre educación de niños y adolescentes (*The nanny, Hermano mayor…*), relacionados con el mundo de la moda (*America´s Next Top Model*, *Fashion Star*, *Project Runnaway*…), e incluso programas para encontrar pareja (*The Bachelor, The Bachelorette…*) entre muchos otros. Todo ello no viene sino a subrayar el éxito mundial de este tipo de programas que si sitúan en el límite de la ficción y la telerrealidad.

1.4.5. La ficción televisiva: género y formato

El término ficción es lo suficientemente amplio como para que pueda incluir desde historietas de cómic hasta películas de Hollywood, pasando por obras literarias de escritores clásicos. Al añadirle el adjetivo "televisiva" ya estamos circunscribiéndolo a aquellas obras que son creadas para este medio[58]. La elección de este género no es aleatoria, sino que se ha escogido la ficción televisiva porque constituye una de las formas mediáticas que mejor permiten acercarse al estudio de otras cuestiones más amplias, como la construcción social de la *realidad*. Tal y como señala Milly Buonanno, "la ficción televisiva constituye una entrada, incluso mejor que otras, y puede ofrecer una aproximación privilegiada a las más grandes y generales cuestiones sobre la cultura de los medios de comunicación y la cultura social" (Buonanno, 1999:10). Dentro de la ficción televisiva hemos de distinguir entre el género y el formato, dos conceptos que, como veremos a continuación, no solo están en constante redefinición, sino que también están intrínsecamente relacionados.

La importancia de la clasificación de géneros radica en el hecho de que no solo atañe a académicos o teóricos sino que, tal y como señala Steve Neale (2001), se trata de un elemento fundamental para la compresión del texto por parte de la audiencia.

> Most theorists of genre argue that generic norms and conventions are recognized and shared not only by theorists themselves, but also by audiences, readers and viewers. The classification of texts is not just the province of academic specialists, it is a fundamental aspect of the way texts of all kinds are understood. Thus if a character walking down the street on screen suddenly bursts into song, audiences accustomed to the genre are likely to classify the film they are watching as a musical. (Neale, 2001:1)

[58] Creemos oportuno continuar utilizando el término "ficción televisiva" aun cuando ésta se consuma a través de otros dispositivos (ordenador, móvil, *tablet*), ya que los elementos fundamentales que definen el género se conservan, aunque las circunstancias del visionado puedan ser diferentes.

Así, el género se define como una serie de normas y convenciones compartidas que permiten dar sentido a aquello que se está viendo. Son varios los autores (Bordwell y Thompson, 1997; Williams, 1968) que señalan que los géneros no se basan en normas escritas sino en convenciones, en acuerdos tácitos entre la audiencia y los creadores del programa o film. No se trata de un acuerdo formal ni tampoco de un proceso definitivo, sino que suele producirse de forma inconsciente. El resultado es que los géneros no son estáticos, sino que evolucionan, se incorporan nuevos matices a su definición y aparecen nuevos sub-géneros.

En el caso de los géneros televisivos, su clasificación está inspirada en los dos grandes géneros literarios (drama y comedia). No obstante, la creciente innovación y renovación ha desembocado en la aparición de géneros cono el *dramedy*, que mezclan elementos cómicos y dramáticos, así como de subgéneros como el drama policial (*CSI*), el *dramedy* fantástico (*Buffy, the vampire slayer*), el género de aventuras (*Águila Roja*) o el biopic (*La Duquesa*), entre otros. Este hecho pone de relieve la porosidad de las fronteras de los géneros televisivo.

Al estudiar la retroalimentación que existe entre *realidad* y ficción, el presente trabajo se centrará, en primer lugar, en ejemplos pertenecientes a todos los géneros televisivos en los que estos dos elementos interactúen de alguna forma (v. capítulo 2). Más adelante, en el estudio de caso nuestro objeto de estudio serán las ficciones televisivas, normalmente dramáticas, inspiradas en hechos o personajes *reales* (v. capítulos 3 y 4). Es más, debido a la extensa muestra de ficciones de este tipo, se ha creído conveniente focalizar aún más nuestro análisis, y se dedicará especial atención al subgénero conocido como *biopic*, o película biográfica. La relevancia de este subgénero para nuestro trabajo radica en su enorme potencial para convertirse en una importante fuente de información sobre un personaje o una era, tal y como señala George Custen: “While most biopics do not claim to be the definitive history of an individual or era, they are often the only source of information many people will ever have on a given historical subject.” (Custen, 1999:24-25)

Por otro lado, los formatos televisivos se refieren al esquema que adopta la ficción. La autora italiana Milly Buonanno sostiene que, al margen del contexto televisivo donde se utiliza, dicho término alude siempre directamente a “un concepto, un modelo o un esquema de transmisión televisiva elaborado (y probado) inicialmente en un país y, sucesivamente, exportado o adquirido en otros mercados” (Buonanno, 2005:20). La importancia de esta categoría radica en que hace posible la puesta en marcha de una estrategia narrativa propia:

> Si la categoría de formato no cesa de merecer nuestra atención (…) es sobre todo, porque un formato incorpora y pone en marcha una estrategia de comunicación propia o, en el caso de la ficción, una estrategia narrativa, que activa sus propios sistemas de significación y de expectativas, en base a los cuales ocupa – en indeterminado contexto y en un determinado período de duración breve o media – una cierta posición específica en el campo de la oferta y del consumo y, en general, de la cultura televisiva. (Bunonanno, 2005:21)

Buonanno señala que existen una serie de componentes estructurales que distinguen e identifican los formatos, como son el número de partes que tenga, la duración, la periodicidad, la morfología de los segmentos (si los capítulos[59] continúan o son episodios independientes, etc.), y la fórmula narrativa (si se trata de un serial abierto, cerrado, si existe conclusión final, etc.). Por lo tanto, tal y como Buonanno indica, todos los formatos de ficción se caracterizan por combinar dichos componentes de una forma específica, dentro de un contexto, y en un tiempo determinado. Así por ejemplo, en Brasil puede entenderse que una miniserie son una docena de capítulos, mientras que en Europa una miniserie puede tener un máximo de seis (Buonanno, 2005:20). Sin embargo, de forma parecida a como sucede con los géneros, cada vez es más común que se produzca una cierta hibridación de formatos. Por ejemplo, Glen Creeber señala que la creciente serialización y complejidad del drama televisivo hace cada vez más difícil distinguir claramente entre las series, los seriales y las miniseries (Creeber, 2001:35).

A pesar de ello, creemos que es necesario adoptar algún tipo de clasificación que nos permita abordar el análisis de la ficción televisiva. Para nuestro trabajo, la distinción entre los formatos y las características específicas de cada uno de ellos, coincide con la propuesta de Milly Buonanno (2005), quien distingue entre cuatro formatos: *TV movie*, miniserie, serial abierto y serial cerrado.

- *TV Movie*: ficción televisiva en una única entrega. También es conocida como telefilme, es decir una película creada especialmente para televisión[60].
- Miniserie: ficción televisiva, que en Europa difícilmente supera los seis capítulos y en Norteamérica llega con frecuencia a los doce.
- Serial abierto: se compone de capítulos que tienen final y continúan.

[59] Un capítulo no tienen final como tal, y continúa en la siguiente entrega. En cambio, un episodio es autoconclusivo.

[60] De acuerdo con Jeremy Butler (2002), una de las principales características que distingue las *TV movies* de las producciones cinematográficas es que las *TV movies* están diseñadas para ser interrumpidas. Es más, su cadena narrativa está dividida de forma que pueda aprovechar al máximo las pausas publicitarias, colocando pequeños clímax antes de los anuncios (Butler, 2002:21).

- Serial cerrado: se compone de episodios autoconclusivos, es lo que denominamos series.

El presente trabajo se centrará en las *TV movie* y miniseries, ya que se trata de los dos formatos más propicios para la adaptación televisiva de hechos *reales*[61]. Así por ejemplo, Glen Creeber (2001) señala que la miniserie ha tenido un éxito inusual para dramatizar grandes narrativas históricas. A pesar de que en ocasiones han sido criticadas por convertir complejos debates históricos en seriales, Creeber defiende su mayor capacidad frente a otras formas televisivas para tratar sobre temas importantes:

> In particular, a mini-series such as Roots (1976), Holocaust (1978), Das boot (Germany, 1982) and Heimat (Germany, 1984) have sometimes been criticized for turning complex historical debates into little more than soap opera fare. In contrast, critics such as Creeber have argued that the serial's personalization of the past creates a complex *Alltagsgeschichte* ('a history of the everyday'), providing a large and multilayered form of historical discourse rarely equaled by the single-text dynamics of either the cinema or theatre (Creeber, 2001a). Whether it resides in the form of the literary adaptation or the original screenplay, the mini-series or finite serial certainly seems to provide an important space for more complex issues and stylistic innovation than either the series or continuous serial can provide alone. (Creeber, 2001:38)

El género dramático inspirado en hechos reales también ha sido fundamental en el desarrollo del formato *TV movie*. Tal y como veremos más adelante (v. capítulo 3) es desde principios de los años setenta y gracias a la apuesta de la cadena estadounidense ABC, cuando se da un auge de este tipo de producciones, que dejan de lado otros géneros como el western o el melodrama:

> The ABC Movie of the Week's most significant contribution to the TV movie genre was converting the topicality of the new telefeature into the fact-based formula of the docudrama between 1971 and 1973. The growth of the topical telefeature had indeed changed the entertainment landscape for made-for-television movie forever. Older narrative types (e.g. Westerns, crime melodramas, etc.) were quickly abandoned in favor of an abundance of present-day stories inspired by social controversies, cultural trends, or whatever was on the public agenda. (Edgerton, 1991:121)

[61] Tal y como se verá más adelante (v. capítulo 3) se detecta que mientras en España predomina el formato miniserie para tratar acontecimientos reales, en Estados Unidos y Canadá la *TV movie* sigue teniendo una gran importancia. Esta es una de las razones por las que se ha decidido incluir ambos formatos en nuestro análisis.

2. Mecanismos de interrelación

2.1. Introducción

Al comienzo de esta tesis hemos visto las aportaciones de diferentes autores que tratan sobre la existencia de múltiples *realidades* que se comunican entre sí. Se han abordado los conceptos de subuniversos y provincias finitas de significado (Schutz, 1976[1964]; 1990[1962]), así como la noción de construcción social de la *realidad* (Berger y Luckmann, 2006[1967]) y de interrelación entre múltiples *realidades* (Adoni y Mane, 1984). A partir de estas y otras aportaciones se ha propuesto la idea de que las diferentes provincias de significado no se encuentran aisladas entres sí, sino que se entrelazan a través de puentes que hacen posible la existencia de procesos de retroactividad entre el mundo de la ficción y el de la *realidad* suprema. El objetivo de este capítulo es observar cómo se construyen dichos puentes. Es decir, se intentarán discernir los diferentes funcionamientos y mecanismos que conectan la ficción con la *realidad*, en un proceso de retroalimentación constante.

Para abordar el estudio de dichos mecanismos se han combinado los métodos deductivo e inductivo. Por un lado, se recurre a las aportaciones más relevantes sobre el tema, que han sido ampliamente tratadas y consolidadas por otros autores. Por el otro, se introducen diversos ejemplos de retroalimentación entre *realidad* y ficción, recopilados a partir de artículos procedentes tanto de la prensa como de Internet. Hay una gran cantidad de ejemplos, lo que hace imposible una recopilación exhaustiva de todos ellos. En cambio, se ha optado por componer una muestra significativa que refleje la mayor variedad de casos posible y contribuya de esta forma al entendimiento de los procesos de *feedback* entre la *realidad* y la ficción televisiva. En total, la muestra se compone de 117 casos en los que se observa uno o varios tipos de interacción. El periodo analizado comienza en abril de 1999 y se cierra en el momento de escribir estas líneas. La fecha de inicio coincide con uno de los casos paradigmáticos de retroalimentación, que hemos clasificado como caso en espiral: la matanza en el instituto Columbine (Estados Unidos) el 20 de abril de 1999 (v. apdo. 2.7.1.1).

La elección de la ficción televisiva como representante de la *realidad* simbólica se basa en su status como “central storyteller system” y su capacidad para llegar de forma continuada a

millones de hogares en todo el mundo gracias a lo que Milly Buonanno (1999) define como "función barda".

> La 'función barda' de la televisión y su estatuto de 'central story teller system' del presente no pueden ser fácilmente subestimados: no se trata simplemente de reconocer que la ficción televisiva es narrativa, sino que constituye además el corpus narrativo más imponente de nuestros días y quizá de todos los tiempos. Ningún otro sistema narrativo del presente o del pasado ha implicado a audiencias de decenas de millones de personas como las que cada día en todo el mundo se sintonizan a series y seriales televisivos (Buonanno, 1999:58).

La autora italiana señala tres funciones de la ficción televisiva que le permiten traspasar las fronteras de la *realidad* simbólica: la función fabuladora, la de familiarización con el mundo social, y la de mantenimiento de la comunidad. Por función fabuladora de la ficción, Buonanno entiende "la oferta repetida y la narración incesante de historias que nos hablan con una doble acepción: nos hablan a nosotros (…) y hablan de nosotros" (Buonanno, 1999:62-63). La ficción televisiva actúa como un gran altavoz que puede ser escuchado por una audiencia muy amplia[62]. Pero, ¿por qué es esta función importante para el mantenimiento del orden social? El orden social necesita explicarse y justificarse (Berger y Luckmann, 2006[1967]), y para ello necesita ser escuchado. La ficción televisiva se presenta, entonces, como un relato que dispone de la capacidad de comunicar las prácticas sociales aceptadas por dicho orden. Con esto no pretendemos decir que este tipo de producciones se creen con el propósito manifiesto de transmitir un mensaje de mantenimiento del status quo y de las instituciones sociales. Compartimos la opinión de Buonanno, cuando señala que la ficción no se limita a reproducir el orden social, sino que lo "rescribe y comenta". La ficción puede tratar sobre temas de nuestra *realidad*, pero lo hace en su propio lenguaje narrativo (Buonanno, 1999:62).

En un entorno como el actual, fragmentado y cambiante, la ficción televisiva proporciona a la comunidad valores y nociones compartidas por la mayoría de personas, cumpliendo así la función de familiarización social. Buonanno afirma que "la ficción aparece como intérprete de la comunidad, lugar de regreso, expresión y reafirmación de los significados compartidos" (Buonanno, 1999:66). Así, la ficción proporciona un lugar simbólico en el que individuos de comunidades amplias y variadas encuentran nexos de los que todos pueden participar. La ficción posee lo que Buonanno llama "naturaleza conservadora", ya que colabora con el mantenimiento

[62] Incluso más de lo que seguramente Buonanno tenía en mente en 1999, ya que Internet amplia las posibilidades de que la ficción puedan acceder prácticamente a todo el mundo.

de la unidad cultural: "Aquí conservar significa contribuir a 'mantener unida' la cultura, a garantizar su reconocimiento en un 'nosotros' más amplio" (Buonanno, 1999:65).

Por último, la tercera función de la ficción señalada es la de mantenimiento de la comunidad, que tiene lugar gracias a su capacidad para dar a conocer el mundo social. Buoanno señala la ficción televisiva articula "una (contenida, no infinita) multiplicidad de sintonías y consonancias parciales, en las cuales se expresan y se reconocen los heterogéneos 'nosotros' de una fragmentada cultura colectiva" (Buonanno, 1999:67). La ficción se presenta como una plataforma adecuada para este propósito. No solo por su alcance, sino también por su capacidad para incorporar y explicar el cambio, aunque, como se ha comentado, sea reescribiendo los hechos acaecidos, y no copiándolos.

Así pues, el presente capítulo abordará los diferentes procesos de retroalimentación entre la ficción televisiva, el mundo objetivo y el universo subjetivo. En primer lugar se establece el funcionamiento general de las interacciones entre las tres *realidades*. A continuación se analizan con detalle los procesos específicos que tienen lugar entre la ficción televisiva (*realidad* simbólica) y las otras dos *realidades* (objetiva y subjetiva). Somos conscientes que, en ocasiones, la complejidad de las interrelaciones *desborda* los límites establecidos en nuestra clasificación. No obstante, con el objetivo de realizar un análisis lo más funcional posible que nos permita comprender los mecanismos de retroalimentación, resulta imprescindible categorizar los ejemplos recogidos de forma sistemática. Para ello, se ha optado por identificar las *realidades* de origen y destino de los casos que componen la muestra de análisis, y agruparlos en concordancia con dicho criterio. El siguiente apartado aborda los procesos de retroalimentación más complejos en los que intervienen las tres *realidades*. Se tratará lo que hemos llamado "casos en espiral" y se abordará con detalle la capacidad pedagógica de la ficción televisiva. Finalmente, el capítulo se concluye con una reflexión sobre el papel que desempeña la ficción televisiva en la legitimación (o no) del orden social existente y un resumen de los ejemplos categorizados.

2.2. Interacciones entre los tres tipos de *realidad*

Tal y como se recordará, uno de los puntos centrales del marco conceptual de nuestra investigación es la existencia de múltiples *realidades* interrelacionadas entre sí (Adoni y Mane, 1984). Al tratarse, precisamente, de retroalimentación, es difícil establecer el origen (que hemos

llamado estadio 1) a partir del cual desarrollar el análisis. Por lo tanto, vamos a presentar tres esquemas que creemos pueden facilitar la comprensión del lector. En el primero, se explicará la retroalimentación teniendo como punto de partida la ficción televisiva, es decir, la *realidad* simbólica (Figura 1). En el segundo, el punto de origen será el mundo objetivo (Figura 2). Por último, en el tercer esquema las interrelaciones comienzan con el sujeto (Figura 3).

Es necesario aclarar que los procesos, precisamente por ser retroactivos, no tienen porqué suceder en el orden estricto que hemos descrito aquí. Nuestros esquemas son una simplificación en la que existe una sola ficción televisiva, un solo sujeto y un único mundo objetivo. En realidad hay infinitas variantes de las figuras descritas, una para cada individuo que tiene acceso a la ficción, e incluso una por cada ficción. Todos esos diagramas se relacionan a su vez entre sí, en un constante proceso dialéctico. Una representación de tal complejidad haría nuestro objeto de estudio inabarcable, por lo que se ha optado por presentarla de forma simplificada para hacer posible el análisis.

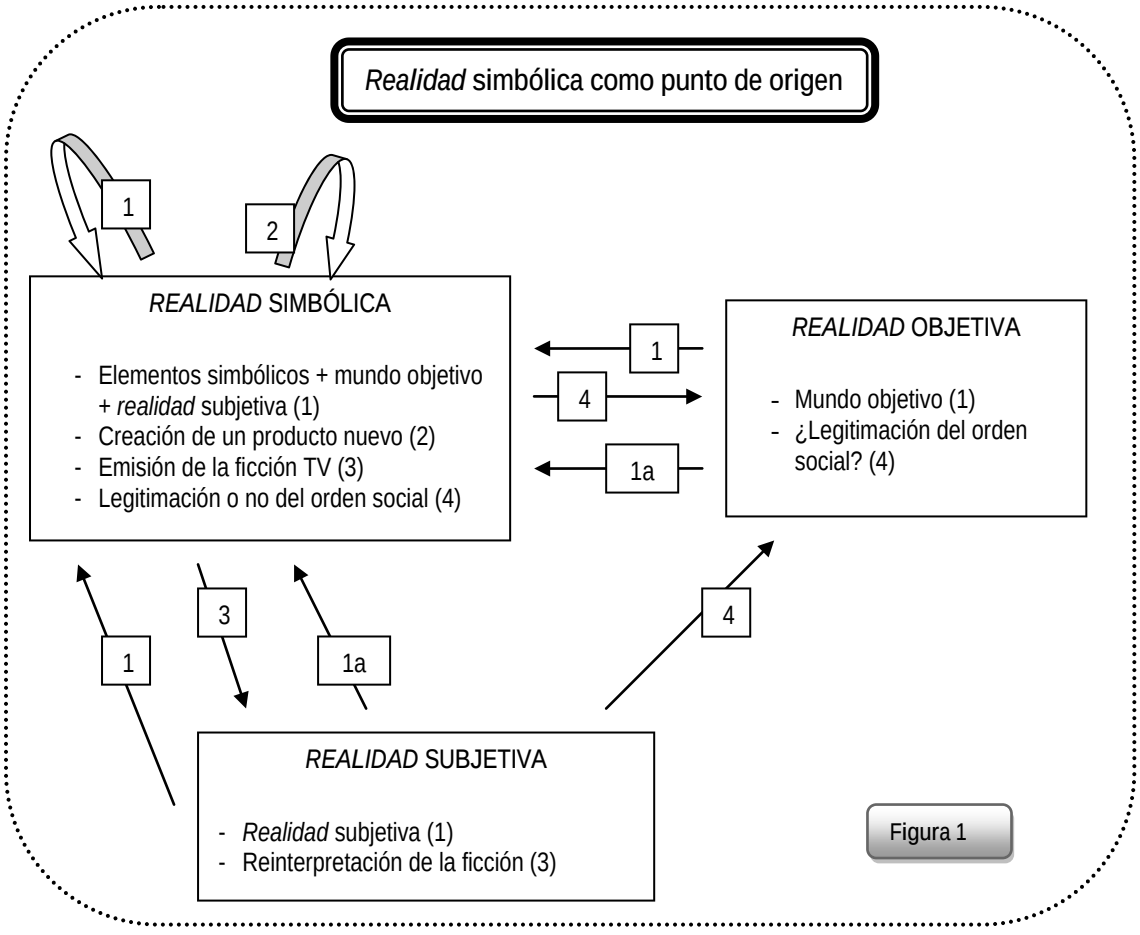


Figura 1

La ficción televisiva combina elementos tanto de su propia *realidad* (simbólica), como del mundo objetivo y la *realidad* subjetiva (estadio 1). Pero la ficción no se limita a reflejar las otras *realidades*, sino que las reelabora y crea un producto nuevo (2). A su vez, este producto es devuelto al sujeto, quien realiza su interpretación de esa ficción (3). La imagen del orden social que transmitan las ficciones puede ayudar a legitimarlo, o no (4). Pero eso no es todo, la *realidad* objetiva y subjetiva sufren modificaciones constantes que la ficción televisiva integra de nuevo en sus productos (1a). De esta forma, se produce una variación del estadio 1 y se reinicia el círculo de retroalimentación en espiral.

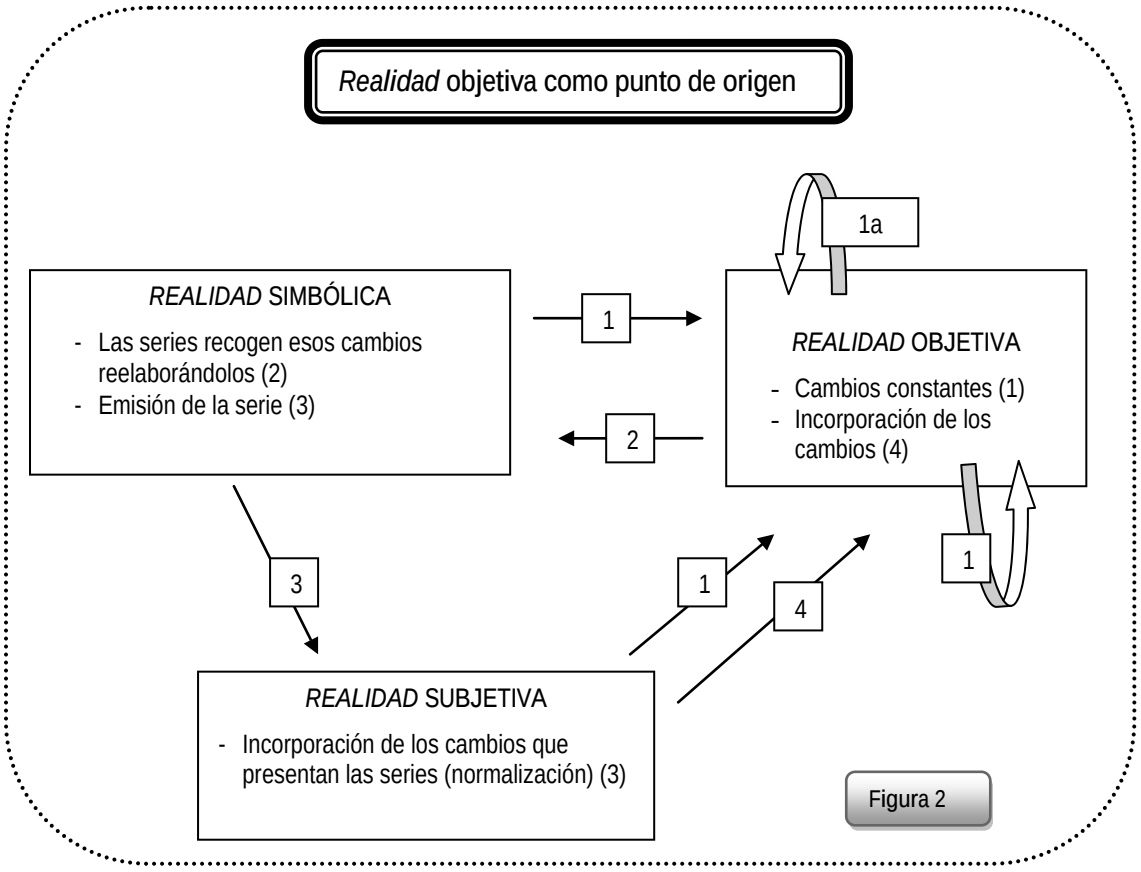


Figura 2

En el segundo caso, la sociedad sufre cambios constantes (estadio 1) que están relacionados tanto con el mundo subjetivo de las personas como con la *realidad* simbólica. Las ficciones televisivas tienen capacidad para incorporar dichos cambios (Buonanno, 1999) reinterpretándolos y adaptándolos a sus características intrínsecas (2). Una vez introducidos, los cambios son devueltos a la *realidad* subjetiva (3). Como se verá al explicar el mecanismo de normalización, la ficción televisiva puede colaborar a que se integren en la sociedad algunos comportamientos y opiniones que se consideraban marginales hasta ese entonces. De esta forma, al cambiar la percepción del mundo que tienen las personas, también cambia la

configuración de la *realidad* objetiva (4). La sociedad sigue incorporando cambios, lo que hace que se ponga de nuevo en marcha la espiral (1a).

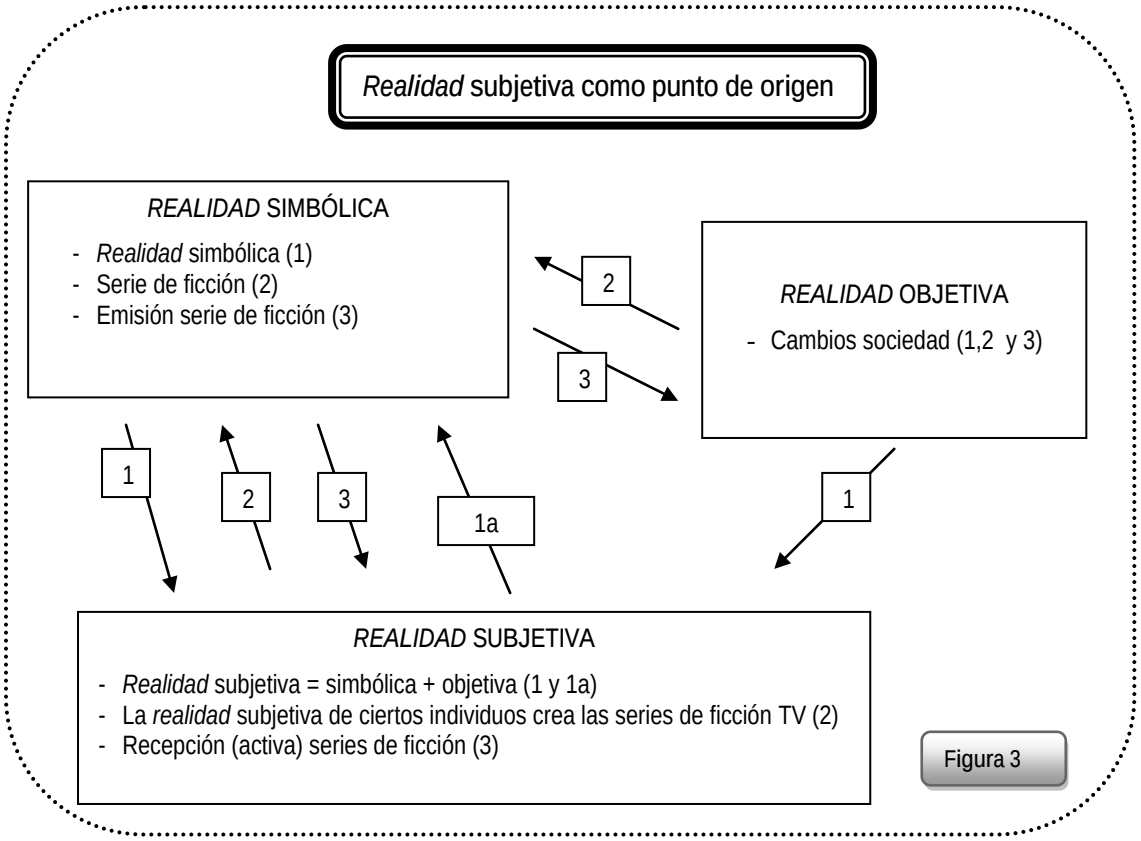


Figura 3

Finalmente, en el tercer caso partimos de la *realidad* subjetiva de los individuos que crean las ficciones. El sujeto construye su *realidad* a partir de elementos de la *realidad* simbólica y del mundo objetivo (estadio 1). A partir de sus experiencias, conocimientos e imaginación crea una ficción. Es decir, aporta elementos de su propia *realidad* subjetiva así como del mundo objetivo (2). En este momento, coincidimos con el estadio 1 de la figura 1. La ficción se emite y, como hemos visto en la figura 2, puede colaborar a normalizar e integrar ciertos cambios (3). Además, es recibida por la audiencia, quienes a su vez la reinterpretan (3). En el caso de los creadores de la ficción, éstos decidirán modificar, o no, dicha ficción, en función de las reacciones del resto de la audiencia, así como de sus propias experiencias y opiniones (1a).

2.3. *Realidad* objetiva → *Realidad* simbólica

Este tipo de relaciones se producen cuando la ficción se inspira en el mundo objetivo para crear alguno de sus elementos. La utilización de hechos y personajes *reales* como trasfondo de la

historia principal es una técnica habitual en todo tipo de ficciones (televisivas o de otro clase). Aunque sin referirse estrictamente a la televisión, Umberto Eco señala que el mundo ficticio tiene como trasfondo el mundo real (Eco, 1996[1994]:94-95). De hecho, con la excepción de la fantasía o la ciencia ficción, la vida cotidiana actual constituye el *background* de la mayor parte de ficciones televisivas. Aunque esto podría considerarse como un primer tipo de interacción, se ha creído conveniente dar por sentado que las ficciones no crean sus mundos desde cero, sino que sus tramas utilizan elementos que provienen del mundo *objetivo*. Realizar esta asunción nos permite centrarnos dos tipos de interacción que resultan de mayor interés para ejemplificar las interconexiones entre las múltiples *realidades*. Por un lado, se analiza el papel de la historia como trasfondo de la ficción televisiva, por el otro se aborda la interacción entre los temas de actualidad y este tipo de producciones.

2.3.1. La historia como telón de fondo

El pasado reciente y lejano es uno de los temas recurrentes de los géneros de ficción. Tanto en libros, como en películas, como en la televisión, es habitual situar a personajes ficticios en un periodo histórico determinado, e incluso mezclar dichos personajes con figuras relevantes del pasado. Precisamente, una estrategia habitual del *mainstream drama* consiste en centrar la narración en personas documentadas o personajes ficticios que se sitúan en medio de algún evento o momento histórico importante (Rosenstone, 2006). La perspectiva de dichos personajes, junto con los recursos propios de la narrativa, permite establecer una relación emocional entre la audiencia y la ficción. Como resultado el público no solo ve el pasado sino que llega a experimentarlo.

> Through their eyes and lives, adventures and loves, we see strikes, invasions, revolutions, dictatorships, ethnic conflict, scientific experiments, legal battles, political movements, holocausts. But we do more than see: we feel as well. Using image, music, and sound effect along with the spoken (and shouted, whispered, hummed, and cooed) word, the dramatic film aims directly at the emotions. (…) Portraying the world in the present tense, the dramatic feature plunges you into the midst of history, attempting to destroy the distance between you and the past and to obliterate – at least while you are watching – your ability to think about what you are seeing. Film does more than want to teach the lesson that history hurts; it wants you, the viewer, to experience the hurt (and pleasures) of the past (Rosenstone, 2006:15-16).

Hay múltiples ejemplos televisivos de este tipo de interacción. Por ejemplo, *Amar en tiempos revueltos* (La1) es una ficción conocida por explotar al máximo el trasfondo de la posguerra española, no solo como marco temporal para los personajes del serial, sino como un escenario

que permite abordar temáticas sociales actuales, como la homosexualidad o la conciliación de la vida laboral y profesional de la mujer. Otro ejemplo español de éxito indiscutible es el de *Águila roja*, que utiliza como telón de fondo la España del siglo XVII para narrar las aventuras de un héroe anónimo en busca de justicia y de su misterioso origen. En Norteamérica el ejemplo más conocido quizás sea el de *Mad men* (AMC). Esta ficción no solo recrea el ambiente de una agencia de publicidad de los años sesenta en New York con todo lujo de detalle, sino que captura el "espíritu" de toda una generación. Es más, tal y como veremos en apartados posteriores, la serie ha ejercido una influencia importante en el retorno del estilo de los años sesenta al mundo de la moda.

2.3.2. Temas de actualidad

Otra práctica habitual es la utilización de temas candentes en el mundo objetivo para la creación de hilos argumentales de las ficciones televisivas. Charo Lacalle (2008a) sostiene que el hiperrealismo de la televisión moderna se extiende también a la ficción televisiva, donde es habitual que las tramas encuentren inspiración en noticias recogidas por los medios. Otros autores (Schlesinger, 1983; García de Castro, 2008) también subrayan la utilización recurrente de temas de actualidad para crear las tramas de las ficciones españolas. A grandes rasgos, podemos distinguir entre las ficciones que utilizan historias concretas publicadas en la prensa y aquellas que se inclinan por inspirarse en una temática social de interés general recogida por los medios.

2.3.2.1. Hechos acaecidos

En ocasiones, las ficciones televisivas se inspiran en hechos concretos para dar vida a sus historias. Esta es una práctica muy habitual en las series dramáticas de profesiones, como por ejemplo *Hospital central* y *El comisario*, dos ficciones que a lo largo de su larga trayectoria a menudo han recurrido a los titulares de noticias (Gallo, 2004; Tele5, 2008). Por ejemplo, *El comisario* utiliza el crimen cometido por Pietro Arkan[63] como inspiración para una trama de su episodio 91 (2004). Esa misma ficción, recurre a una noticia sobre un reformatorio clandestino descubierto en Girona para la historia de su episodio 148 (2006). Esta misma historia fue

[63] En junio de 2001, el moldavo Pietro Arkan asesinó a un abogado madrileño en su chalé y agredió a sus dos hijas. El móvil fue el robo. En julio de 2003, Arkan fue condenado a 75 años de cárcel.

reinterpretada por la *TV movie El castigo* (Antena3), que narraba las vivencias de un grupo de adolescentes conflictivos sometidos a torturas y otras vejaciones. De hecho, un formato especialmente adecuado para la recreación ficcional de hechos acaecidos es, precisamente, el escogido para nuestro análisis de caso: las *TV movies* y miniseries inspiradas en hechos acaecidos. *Fago, Yo soy el solitario, Amish Grace, Playing for keeps, El caso Wanninkoff, La Ira, The pregnancy pact* o *El Pacto*, son solo algunos de los ejemplos de este tipo de producción.

Otras veces, las ficciones no se basan en un caso concreto, sino que utilizan un tema de actualidad recurrente, normalmente dentro del ámbito de los sucesos. Por ejemplo, en 2007 la serie policial *R.I.S* abordaba el tema de la corrupción urbanística en los ayuntamientos, cuando no había pasado ni un año de la llamada *Operación Malaya*[64].

También puede ocurrir que los hechos de actualidad no formen necesariamente parte de la trama, sino que se utilicen como referencias utilizadas por los personajes en sus diálogos. Por ejemplo, la comedia *La que se avecina* alude a "los robos en chalé con paliza" en uno de sus capítulos, coincidiendo con una ola de atracos de estas características. Por su parte, *Génesis, en la mente del asesino* incluye una mención al "Frente de liberación de los enanos de jardín", una organización internacional que desde 2001 cuenta con sección española.

2.3.2.2. Temáticas sociales

Dentro del segundo grupo (temáticas sociales) los ejemplos recogidos sugieren la existencia de dos estrategias diferenciadas: la abstracción y la personalización. La abstracción ocurre cuando las ficciones parten de diversas noticias *reales* que en algún momento han ocupado el espacio mediático para crear una historia ficcional. Normalmente se trata de una temática social de relativa actualidad. Dicha historia puede ser el eje principal de la ficción o puede convertirse en una de las varias tramas que se desarrollan en una serie o serial. Algunos ejemplos incluyen la legalización del matrimonio homosexual (*Aquí no hay quien viva*), la adopción por parte de parejas del mismo sexo (*Modern family*), el racismo (*Águila roja*) o el acoso escolar (*Génesis, en la mente del asesino*).

[64] Operación policial que puso al descubierto la corrupción urbanística del ayuntamiento de Marbella (Málaga). Esta operación tuvo el *morbo* añadido de contar con la implicación de la popular cantante Isabel Pantoja, que en aquel momento era pareja sentimental del alcalde de Marbella. Esta situación que dio lugar a un amplio seguimiento por parte no solo de la prensa *seria* sino también de la prensa corazón.

Tal y como veremos al tratar sobre el mecanismo de normalización (v. apdo. 2.7.2.4) esta característica está íntimamente relacionada con el potencial pedagógico de la ficción televisiva. Este aspecto es especialmente relevante en el caso de aquellas ficciones que abordan temas relacionados con la salud, una práctica que no se limita a los dramas médicos, sino que se extiende al resto de ficciones. Las varias temáticas dentro de este ámbito incluyen el tratamiento del cáncer (*Coronation street*), la donación de órganos (*CSI: NY, Grey's anatomy, House, Numb3rs*, *The bold and the beautiful*), o la estigmatización de personas portadoras del VIH (*The bold and the beautiful*), entre otros. Más adelante (v. apdo. 2.7.2.3), se verá que la inclusión de líneas argumentales sobre ciertas enfermedades tiene a su vez repercusiones sobre el mundo objetivo, lo que supone un ejemplo de retroalimentación. Precisamente con el objetivo de impactar sobre la sociedad, Tele5 decidió incluir en las tramas de *Hospital central* iniciativas de la campaña solidaria *12 meses, 12 causas* (Tele5, 2008).

Por otra parte, la personalización se caracteriza por recurrir a un hecho o personaje *real* concreto para representar una temática social determinada. Las *TV movies*, y sobre todo aquellas del subgénero biopic, son las producciones que, por sus características intrínsecas, pueden hacer un mejor uso de esta estrategia. Por ejemplo, la vida de Temple Grandin (*Temple Grandin*) sirve para arrojar luz sobre el autismo, mientras que la historia de Jack Kevorkian (*You don't know Jack*) retoma el debate sobre la eutanasia.

2.4. *Realidad* simbólica → *Realidad* objetiva

La ficción televisiva también puede afectar de alguna forma el mundo objetivo. Este es por ejemplo el caso de las campañas de promoción, donde el objetivo es "llevar" el mundo ficticio hasta los espectadores, con el objetivo de cautivar a la audiencia. En algunos casos el mundo simbólico invade *literalmente* el mundo objetivo, como sucedió por ejemplo cuando los zombies de *Walking dead* caminaron por la pasarela Cibeles o se dieron una vuelta por Sitges[65].

No obstante la interacción *realidad* simbólica → *realidad* objetiva se produce principalmente con la creación de productos a partir de una ficción televisiva, lo que habitualmente se conoce como

[65] Véase: "Un zombie de "The walking dead" se cuela en la Pasarela Cibeles", 19 septiembre 2011. [En línea] http://www.vertele.com/noticias/un-zombie-de-the-walking-dead-se-cuela-en-la-pasarela-cibeles/ [Consultada: 27 junio 2012].

merchandising. El cine lleva años explotando la vertiente comercial de los productos derivados de sus ficciones. El caso más paradigmático es, probablemente, el de la saga de *Star wars* y los innumerables productos creados a partir de la idea original. La decisión de George Lucas de renunciar a parte d su sueldo a cambio de beneficios complementarios constituye para muchos el punto de inflexión de una nueva estrategia mediática de producción y distribución (Jenkins, 2008[2006]).

Hay múltiples ejemplos de ficciones televisivas que se extienden más allá de la pequeña pantalla a través del *merchandising*. Muchos de estos productos pretenden expandir de algún modo el mundo narrativo de la ficción original, contribuyendo a la creación de producciones transmediáticas (Jenkins, 2008[2006]). Otros, en cambio, buscan el puro beneficio económico. Realizar una lista detallada de todos estos productos resulta prácticamente imposible. No obstante, a partir de la muestra de ejemplos recogida, podemos separar el *merchandising* en dos grandes categorías: el *merchandising* general y los productos transmediáticos.

2.4.1. Merchandising tradicional

La creación de este tipo de *merchandising* suele tener un fin esencialmente lucrativo y apela al espíritu coleccionista de los fans quienes acumulan todo tipo de productos relacionados con sus ficciones preferidas: figuras, posters, ropa, disfraces, música, etc. Así por ejemplo, los seguidores de *Breaking bad* pueden comprar obras de arte inspiradas en la ficción (Lagoa, 2012). En cambio, los fans de *Mad men* cuentan con toda una colección de ropa diseñada por Banana Republic y disponen, además, de una línea de maquillaje creada por Estée Lauder inspirada en la ficción (Abad, 2012). Incluso pueden adquirir muñecas Barbie de los personajes de la serie. HBO cuenta una tienda en New York dedicada exclusivamente a productos relacionados con sus ficciones[66]. En ella se puede encontrar desde botellas de "Tru Blood" y vasos del ficticio bar vampírico Fangtasia (*True blood*), hasta huevos de dragón a modo de pisapapeles (*Game of thrones*), pasando por petacas de *Boardwalk empire*, entro otra parafernalia derivada de sus ficciones televisivas.

La ficción española también cuenta con este tipo de productos. Por ejemplo, es posible adquirir el disfraz de *Águila roja*, o una camiseta de *Física o química*. Además, las nuevas tecnologías

[66] http://store.hbo.com/ [Consultada 9 septiembre 2012].

permiten explotar todavía más la vertiente más lucrativa de las interrelaciones entre los productos simbólicos y el mundo objetivo. Por ejemplo, la web española *El armario de la tele*[67] se ha dado a conocer por vender ropa y complementos que visten los personajes televisivos, como los protagonistas de *El barco* (Antena3) o *Los protegidos* (Antena3), entre otros.

2.4.2. Merchandising transmediático

Transmedia storytelling (narrativas transmediáticas) es un término acuñado por Henry Jenkins para referirse a las historias que tienen lugar a través de diferentes plataformas mediáticas, cuando cada uno de esos textos aporta algo relevante a la totalidad.

> Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada medio hace lo que se le da mejor, de suerte que una historia puede presentarse en una película y difundirse a través de la televisión, las novelas y los cómics; su mundo puede explorarse en videojuegos o experimentarse en un parque de atracciones. Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente, de forma que no sea preciso haber visto la película para disfrutar con el videojuego y viceversa (Jenkins, 2008[2006]:101-102).

En el actual contexto de convergencia mediática (Jenkins, 2008[2006]), en el que las interrelaciones entre los diferentes medios se vuelven cada vez más complejas y dan lugar a diferentes procesos de *remediation* (Bolter y Grusin, 2000[1999]), las narrativas transmediáticas son, sin lugar a dudas, un objeto de análisis relevante. No obstante, la mayoría no supone ningún tipo de retroalimentación entre las diferentes *realidades*, sino que con frecuencia se definen como nuevos productos de ficción y, por lo tanto, circunscritos a la *realidad* simbólica[68]. Por esta razón, la mayoría de narrativas transmediáticas se escapan a los límites de nuestro análisis[69]. No obstante, el merchandising transmediático es una excepción, al representar una

[67] http://www.elarmariodelatele.com/ [Consultada 9 septiembre 2012].

[68] Por supuesto, una vez incorporadas a la *realidad* simbólica, las narrativas transmediáticas establecerán nuevas interrelaciones con el mundo objetivo y subjetivo.

[69] Por ejemplo los *mobisodios* (ficciones para teléfono móvil) y los *webisodios* (ficciones para web) creados a partir de una ficción televisiva que, de algún modo, complementan y expanden su universo narrativo. Así por ejemplo, ya a comienzos de 2005 Fox lanzaba 24 *Conspiracy*, una ficción que surge como narrativa transmediática de la serie televisiva *24*, y que está ideada para ser vista a través del teléfono móvil. Fox continuó explorando la estrategia de los *mobisodes* complementarios a series de éxito con *Prison Break: Proof of innocence*, estrenada en 2006 de forma gratuita pero exclusiva para los clientes de la compañía telefónica Sprint. ABC se implicó de lleno en las narrativas transmediáticas gracias al éxito de *Lost,* una serie de fantasía/ciencia ficción repleta de misterios que contaba con una base de fans muy involucrada con el desarrollo de la trama. Así, entre la tercera y la cuarta temporada, la cadena lanzó una serie de 13 *mobisodes* de entre dos y tres minutos de duración titulada *Lost: The missing pieces*,

manifestación de la ficción televisiva en el mundo objetivo. En este caso, además de su interés por el aspecto monetario, este tipo de merchandising contribuye de alguna forma a extender el universo narrativo de las ficciones. Se trata de productos en auge, por lo que es imposible realizar una clasificación minuciosa dentro de los límites de nuestro estudio. Sin embargo, y a modo orientativo, a continuación se destacan las principales formas de productos transmediáticos relacionados más directamente con el mundo objetivo.

- DVD: Prácticamente todas las ficciones televisivas salen a la venta en DVD o Blu-ray tras la finalización de las temporadas. Dichos productos suelen incorporar material extra, como escenas eliminadas, entrevistas, *making of*, o comentarios de los episodios. No obstante, el futuro del formato DVD es incierto, ya que parece estar siendo substituido por tecnologías como el *video-on-demand* a través de las webs de las propias cadenas o de terceros (Ej. Apple Store, Netflix).
- Cómics: En algunas ocasiones, se utilizan los comics para continuar historias que han llegado a su fin televisivo. Por ejemplo, tras la finalización de la serie *Buffy, the vampire slayer* sus creadores decidieron continuar las historias del *Buffyverse* (el universo ficcional donde se ubica la serie) con una octava temporada disponible tan solo en cómic. Tras su abrupto final en 2004, *Angel,* el *spin-off* de *Buffy*, también recurrió al mundo del cómic para seguir narrando las aventuras de sus protagonistas. Otras veces, los cómics se desarrollan de forma paralela a la ficción televisiva, descubriendo nuevos aspectos de los personajes a través de historias paralelas que contribuyen a crear una narración transmediática (*Águila roja*; *Heroes*).
- Libros: Algunos libros sirven para ofrecer historias complementarias a la de la ficción televisiva, como la novela *La viña vieja*, que ofrece al lector una mirada a los sucesos 10 años antes de la ficción televisiva que le da origen, *Gran reserva*. En el caso de *Águila roja*, la ficción se complementa con libros del género "tú decides", donde el lector tiene la posibilidad de escoger entre diferentes opciones para avanzar en la historia.

y que fue distribuida a través de la compañía telefónica Verizon y más tarde ofrecida a través de su web como un *webisode*. En España también encontramos ejemplos de ficciones para el móvil que surgen como una extensión de una ficción televisiva, como por ejemplo la catalana *A pera picada*. Se trata de la primera producción exclusivamente para el móvil de TV3, protagonizada por Joan Pera y su hijo Roger, protagonistas a su vez de *13 anys i un dia* (TV3). También la serie juvenil *Física o química* contó con sus propios *webisodios* que complementaban la fición televisiva.

Otras veces, el libro aporta conocimientos que pueden utilizarse en el mundo objetivo. En este sentido son especialmente populares los relacionados con la cocina. El libro de *Amar en tiempos revueltos* (La1) ofrece recetas del bar ficticio de *El asturiano*, así como fotografías y anécdotas sobre el serial y sus protagonistas. También *Game of thrones* (HBO) ha generado un libro de cocina inspirado en la serie fantástica (*A feast of ice and fire*). En una línea similar, se ha publicado el *The unnoficial* Mad men *cookbook*, que recoge las comidas más populares de la época en que transcurre la serie. Gracias al atractivo que ejercen los años sesenta, *Mad men* es especialmente prolífica, con libros sobre moda (*The fashion file*), sobre el estilo de vida de la época (*Mad men: The illustrated world*) o recogiendo la peculiar sabiduría de alguno de sus personajes (*Sterling's gold: Wit and wisdom of an ad man*).

- Videojuegos: Al compartir el lenguaje audiovisual, los juegos online y los videojuegos constituyen quizás una de las extensiones más *naturales* de la ficción televisiva. Existen múltiples ejemplos, desde el juego de *El internado* (Antena3) para Nintendo DS que añadía nuevos misterios a los de la serie, hasta el juego para PlayStation *24: The game*, que complementa la ficción de Fox.
- Juegos de mesa: De nuevo, encontramos numerosos ejemplos de este tipo creados para diversas ficciones como *Lost* (ABC), *Águila roja* (La1), o *Doctor who* (BBC), entre otros.

Además, las ficciones televisivas utilizan con frecuencia las redes sociales para promocionarse y, en algunas ocasiones, estas estrategias sirven para extender su universo narrativo. Uno de los casos más recientes son los *twittersodios,* que suelen ofrecerse de forma paralela a la ficción televisiva y consisten en tweets publicados por los personajes ficticios del programa. Así por ejemplo, la segunda temporada de *Community* (NBC) se inauguró en septiembre de 2010 con un twittersodio en el que los protagonistas hablaban sobre las nuevas clases a través de la red social. De forma similar, la española *El Barco* (Antena3), ofreció twittersodios que permitían seguir los diálogos de los protagonistas durante la serie y que ofrecían información complementaria para resolver los misterios planteados. También *Nurse Jackie* (Showtime) utilizó una técnica parecida cuando, a comienzos de su segunda temporada, el Dr. Cooper (Peter Facinelli) apareció escribiendo en Twitter y los comentarios del personaje aparecían en tiempo real en su cuenta de la red social (@DoctorCoop). Este tipo de estrategias se sitúan en la periferia de lo que hemos considerado merchandising *transmediático* y se aproximan a las

narrativas transmediáticas como los *mobisodes* o *webisodes*. No obstante, en éste caso, además de complementar la ficción con información *extra*, existe una clara interacción con las otras dos *realidades,* ya que los personajes *se comunican* con los espectadores a través de internet.

Por último, otra posible interacción *realidad* simbólica - objetiva, se produciría cuando las personas utilizan elementos del mundo simbólico para interpretar el mundo objetivo. No obstante, en este caso consideramos que el protagonismo de la interrelación corresponde al sujeto. Por este motivo, hemos optado por situar este tipo de interacción en los siguientes apartados que tratan sobre las relaciones que entre *realidad* simbólica y subjetiva.

2.5. *Realidad* subjetiva → *Realidad* simbólica

La reciprocidad entre las tres *realidades*, revierte en el hecho de que toda *realidad* simbólica sea un producto creado por uno o varios individuos, que se inspiran en el mundo objetivo. No obstante, a efectos de nuestro análisis este apartado se centra en aquellas aportaciones concretas de sujetos a la creación de productos simbólicos. En este sentido, se ha realizado la siguiente clasificación: a) aportaciones subjetivas para la creación de personajes e historias *reales*; b) casos de hibridación; y c) participación de la audiencia en la construcción de significado.

2.5.1. Aportaciones subjetivas para la creación de personajes e historias reales

Partir de un personaje *real* para la creación de un producto simbólico, no es ni un hecho novedoso, ni tampoco exclusivo de la ficción televisiva. Por ejemplo, Arthur Conan Doyle se inspiró en su antiguo profesor de medicina, el doctor Joseph Bell, para crear parte de los rasgos definitorios de Sherlock Holmes (Sebeok y Umiker-Sebeok, 1989[1983]:54). Más tarde, en un claro ejemplo de retroalimentación entre la *realidad* y la ficción televisiva, el personaje de Holmes serviría, a su vez, como inspiración para otro personaje de ficción, en este caso, el televisivo doctor Gregory House, protagonista de *House M.D*. El propio creador de la serie, David Shore, ha admitido la influencia de Holmes en su obra:

> There is a similarity, certainly. Holmes was an inspiration and we've never hidden that. It's House and Wilson, instead of Holmes and Watson. His [House's] musical nature is a coincidence. His drug addiction is a coincidence. Dr. House's essential nature is to use reason and deduction as

> opposed to emotion. That's Holmes too. I'm fine with the similarities. We've even dropped big hints about that (Shore en Doyle, 2010).

El ejemplo más claro de ficciones televisivas inspiradas en personas *reales* lo constituyen los *biopics*, que utilizan la vida de personajes *reales* como eje conductor de su historia (v. capítulo 4). Por su parte, las ficciones ambientadas en el pasado suelen recurrir a la representación de personajes *reales* para dar verosimilitud a la narración. Este es el caso, por ejemplo, de *Águila roja* (La1), donde los protagonistas ficticios interactúan constantemente con personajes históricos españoles de la época, como el rey Felipe IV o el Duque de Alba.

Por su parte, los creadores de la ficción recurren habitualmente a sí mismos, a sus propias vivencias y creencias, para construir la historia y los personajes. De hecho, los propios guionistas admiten que la propia vida y la *realidad* constituyen la inspiración básica para la creación de personajes (Lacalle et al. 2011a). Así, Kathy Reichs, antropóloga forense y escritora de novelas de misterio ha inspirado la serie televisiva *Bones*. La creadora de *Girls*, Lena Dunham, también ha reconocido que los personajes de su comedia se basan en sus experiencias personales así como en su background, mitad judío, mitad WASP (NPR, 2012ª). Por otra parte, la producción canadiense *The bridge* está inspirada en la vida del ex-policía y antiguo director de sindicato de policías de Toronto, Craig Bromell, quien es, además, productor de la serie (Schaefer, 2010).

Los actores y las actrices también aportan experiencias personales a la creación de sus personajes. Por ejemplo, la actriz Mayim Bialik ha reconocido en varias ocasiones la utilización de elementos de su *background* personal en neurociencia para dar mayor verosimilitud a alguna escena de su personaje de Amy Farrah Fowler en *The big bang theory* (NPR, 2012a). En este mismo grupo se incluyen además todas aquellas series que consultan con expertos y profesionales para incrementar su verosimilitud, como por ejemplo *Dexter, Breaking bad* o *House M.D.*, entre muchos otros. Tal y como señala Charo Lacalle (2008a) esta práctica es cada vez más frecuente, sobre todo en el drama policíaco.

2.5.2. Hibridación de personajes

Una primera forma de hibridación la encontramos en aquellas personas que se interpretan a sí mismas en una ficción televisiva. Así por ejemplo, en 2011 la nueva temporada de *Aída* se estrenaba con un cameo Belén Esteban, habitual de las revistas del corazón y colaboradora del programa del corazón *Sálvame* (Tele5). La sitcom *The big bang theory* también ha contado con

apariciones de personajes famosos como el científico Stephen Hawking y el dibujante de cómics Stan Lee, quienes tuvieron ocasión de interpretarse a ellos mismos. La actriz Lucy Liu realizó un cameo como clienta de Samantha Jones en un episodio de *Sex and the city*. Recientemente, el conocido jugador de básquet Kareem Abdul-Jabbar apareció en la *season premiere* de la comedia *Guys with kids*.

Es posible encontrar ejemplos de actores que utilizan este tipo de autorreferencialidad para intentar relanzar sus carreras. Recientemente, James Van Der Beek se ha intepretado a sí mismo *en Don't trust the b... in apartment 23*, donde todo el mundo le llama Dawson, en una evidente referencia a la ficción que le dio a conocer (*Dawson's creek*). Matt Le Blanc nos ofrece un ejemplo similiar al hacer de sí mismo en *Episodes*, una comedia en la que una pareja de guionistas británicos tiene que realizar una versión de la exitosa serie *Friends* con la obligación de contar con Le Blanc como protagonista. En esta categoría se sitúan ejemplos que fuerzan la redefinición de las fronteras entre ficción y *realidad*, como es el caso de Jerry Seinfield (*Seinfield*) o Larry David (*Curb your enthusiasm*), quienes se interpretan a sí mismos no en un único capítulo, sino a lo largo de toda una serie de ficción.

Hay otro tipo de interrelación que podemos clasificar como hibridación. Se trata de aquellos casos en los que la frontera entre la vida de los actores/actrices y la de los personajes que interpretan se difumina de algún modo. Por ejemplo, *Suárez y Mariscal*, una serie policial española donde los protagonistas eran, a su vez, policías en la vida *real*. De forma parecida, cuando la soap opera americana *All my children* trató el tema de la sordera infantil, el actor escogido fue precisamente un niño de 10 años sordo de nacimiento (Associated Press, 2007). Otro caso donde la retroalimentación se hace incluso más evidente es en la serie *Sue Thomas, F.B.Eye*. Esta ficción no solo está inspirada en el caso real de Sue Thomas, quien a pesar de su sordera aprendió a hablar y trabajó como asistente especial para el FBI. Además, el papel protagonista está interpretado por Deanne Bray, una actriz que padece sordera[70].

También puede suceder que las condiciones personales del actor o actriz afecten a las líneas argumentales en torno a su personaje. Por ejemplo, cuando un actor/actriz tiene que acudir a un centro de rehabilitación y para ello abandona la ficción temporalmente, como sucedió con Alex O'Loughlin (*Hawaii 5-0 star*). También puede ocurrir que la conducta de un actor/actriz lleve a la

[70] http://www.suethomasfbeye.com/Pages/default.aspx [Consultada: 17 septiembre 2012].

eliminación permanente de su personaje, alterando así la línea argumental (Charlie Sheen, *Two and a half men*). Otro ejemplo son las actrices que se quedan embarazadas durante el rodaje aun cuando esta situación contradice a la del personaje. A veces es posible incluir el embarazo en los guiones (Paz, en *Aída*; Phoebe, en *Friends*; Miranda en *Sex and the city*). En otras ocasiones, en cambio, se decide ocultar el embarazo recurriendo a todo tipo de estrategias, como la ropa holgada, los planos cortos o la desaparición temporal del personaje (Mónica, en *Friends*; Robin en *How I met your mother*; Bree en *Desperate Housewives*)

2.5.3. Participación de la audiencia

La participación activa de los seguidores de una ficción televisiva da lugar al tercer tipo de interrelaciones *realidad* subjetiva → simbólica. La proliferación de las nuevas tecnologías ha facilitado la creación y difusión de múltiples productos derivados de la ficción televisiva creados por los propios fans, y que complementan la experiencia de la narrativa original, como por ejemplo los relatos de *fan fiction* de *Bandolera*, *Hospital central* o *Amar en tiempos revueltos*. Con frecuencia, los fans intentan influir en el desarrollo de la ficción e incluso intentan convencer a las cadenas de que no cancelen algunos de sus shows preferidos. Así ocurrió con *Jericho*, cuyos fans mandaron casi 20.000 kilos de frutos secos a CBS (en una referencia al último episodio) para protestar por la retirada del programa y lograron así evitar su cancelación (Mayerowitz, 2007).

Es frecuente que las personas que abordan un texto de ficción recurran a conocimientos aportados por otras *realidades* para interpretar dicha ficción, o incluso otros textos ficticios. Eco ejemplifica este tipo de interacción con lo que llama "paseos inferenciales", es decir, cuando "el lector para poder prever el desarrollo de la historia se remite a su experiencia de la vida, o a su experiencia de otras historias" (Eco, 1996[1994]:61). En este caso nos encontramos con un sujeto inmerso en una *realidad* simbólica, que recurre a otras *realidades* simbólicas (previamente integradas en su *realidad* subjetiva), así como a otras *realidades* objetivas que ha experimentado (también integradas ahora en su *realidad* subjetiva) para poder interpretar acontecimientos de la *realidad* simbólica (*realidad* subjetiva + *realidad* objetiva + *realidad* simbólica → *realidad* simbólica).

2.6. *Realidad* simbólica → *Realidad* subjetiva

Las representaciones simbólicas del mundo objetivo que proporciona la ficción televisiva, contribuyen a la configuración de la conciencia individual, es decir, de la *realidad* subjetiva (*realidad* simbólica → *realidad* subjetiva). Tal y como se ha hecho en apartados anteriores, a partir de los ejemplos recogidos se han extraído los principales rasgos de este tipo de interacción para construir así una tipología de interacciones[71].

2.6.1. Creación de identidad

En capítulos anteriores (v. marco teórico) se ha introducido la idea de que la ficción televisiva puede funcionar como un agente de socialización, aportando ideologías, creencias y valores que contribuyen configurar la visión del mundo que tiene el individuo. El papel de los medios en la socialización del individuo puede producirse de forma directa (la ficción televisiva influenciaría de alguna forma la socialización de la persona) o indirecta (la ficción televisiva influenciaría a alguno de los agentes socializadores del individuo).

El primer caso coincide con las aportaciones de la teoría del cultivo (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielly, 1996), que sostiene que a medio y largo plazo la televisión *acultura* a las personas que son grandes consumidoras, lo que convierte a este medio en un agente de socialización. El resultado es que dichos individuos tendrían concepciones y visiones en torno a la *realidad*, más próximas a la visión de los medios que no a las tendencias reales. Si bien es cierto que se han señalado muchas limitaciones al modelo de la aculturación, esto no lo invalida completamente para nuestro análisis. A pesar de las críticas metodológicas que se han hecho a este modelo, la idea central continua siendo válida para nuestro trabajo. Para nosotros, no es tan importante medir *cuanto* influye la ficción en la socialización, sino constatar que existe algún tipo de *puente* que permite que la ficción televisiva intervenga en el proceso de socialización.

La socialización indirecta a través de la influencia de otros significantes coincide con la reflexión de Martín Serrano sobre la producción de cuentos por parte de la infancia. Dicho autor señala que los sujetos "ya están inmersos en un sistema estratificado de roles y funciones", por lo que

[71] El presente apartado proporciona ejemplos de la influencia de la ficción televisiva en la formación de la identidad subjetiva. Los resultados del análisis de la recepción (v. capítulo 5) aportarán datos que completan los ejemplos categorizados en el presente apartado.

elaboran y reelaboran los reatos de forma congruente con su condición social (Martín Serrano, 1990:15). Así, otros significantes transmiten una visión del mundo determinada al sujeto en proceso de socialización. Dicha visión está compuesta por experiencias personales, así como por elementos de la *realidad* simbólica (ficción televisiva) que han influido previamente en el agente socializador. Por lo tanto, si los agentes de socialización han incorporado algún elemento procedente de la ficción televisiva, existe la posibilidad de que lo transmitan, a su vez, a la persona que está en proceso de socialización.

2.6.1.1. Futuro profesional

La influencia de la ficción televisiva en las decisiones sobre el futuro profesional (principalmente de los jóvenes) es a menudo objeto de consideración. Cada cierto tiempo los medios recogen noticias y reportajes que relacionan la ficción televisiva con el aumento de la demanda de una determinada carrera profesional. No obstante, no existe unanimidad respecto a la influencia concreta que ejerce la ficción sobre la elección del futuro profesional. Así, un estudio realizado entre adolescentes españoles no encontró correspondencia entre los modelos laborales de los personajes con los que se identificaban los integrantes de la muestra y las aspiraciones de los jóvenes (Reigosa, 2009). En cambio, la comisión central de deontología de la Organización Médica Colegial (OMC)[72] señala que las ficciones televisivas sobre medicina influyen en la decisión de muchos adolescentes de estudiar dicha carrera. La OMC advierte que las ficciones hospitalarias pueden crear falsa expectativas sobre la profesión y, en algunos casos, esto puede conducir al abandono de la carrera. Así, un estudio aparecido en 2007 en *La Voz de Asturias* sobre los jóvenes españoles mostraba que el 11% de los encuestados admitían haber sido influenciados por la televisión a la hora de escoger una carrera. En este caso, la opción preferida era medicina, un hecho que se relacionaba con el éxito de series como *House* y *Hospital Central*.

Fuera de España, una encuesta realizada en 2005 (Murray, 2006) por una empresa de empleo británica señalaba que el 62% de los jóvenes entre 16 y 24 años respondieron que los dramas como *CSI* y *Law & order* hacen que la ciencia forense parezca emocionante. Por esa razón considerarían dicha opción como una carrera profesional. La mitad de los entrevistados manifestaron su interés por convertirse en periodistas como Carrie Bradshaw (*Sex and the city*) y

[72] Comunicado del 1 de diciembre de 2007. [En línea] http://www.comtoledo.org/admin/media/documentos/10.pdf [Consultada: 17 septiembre 2012].

el 57% dijo que le gustaría tener un trabajo en una agencia gubernamental como el MI5 gracias a la ficción *Spooks*. De hecho, la asociación británica Women into Science and Engineering reconoce que el drama televisivo es una de las formas más poderosas para cambiar las percepciones sobre profesiones.

Otro estudio del Reino Unido (Millward, Houston, Brown y Barrett, 2006) sostiene que las ficciones televisivas pueden desafiar los estereotipos de género dominantes e incluso describir ciertas profesiones de forma que parezcan más atractivas (por ejemplo, la fontanería para las jóvenes). Es más, hay grupos, como la organización de ingenieros británica, que ofrecen a los guionistas premios de hasta £35,000 si representan de forma positiva a personajes ingenieros/as en el teatro, la radio, la televisión o en publicaciones literarias (Murray, 2006).

No obstante, una investigación llevada a cabo por el Institute for Policy Studies in Education de la London Metropolitan University, señalaba que los jóvenes de su estudio no querían ciertos trabajos únicamente porque apareciesen en televisión, sino que más bien veían dichos programas como una forma de aprendizaje sobre el mundo, incluyendo el mundo laboral (Mendick y Williams, 2010).

2.6.1.2. Estilo personal

En otras ocasiones, la influencia de la ficción televisiva se cierne sobre un terreno más personal, como el del estilo. La popular *Sex and the city* ha sido inspiración indiscutible para el mundo de la moda así como para aquellas seguidoras que querían imitar tanto el estilo de vida como el estilo propio de las protagonistas. Paula Correri, editora de accesorios del Tobe Report señala que a pesar de que Manolo Blahnik llevaba diseñando zapatos desde 1971, su éxito se disparó a consecuencia de la serie (Coster, 2008). Otro ejemplo de este tipo lo encontramos en *Gossip girl*. La directora de moda de Bloomingdale's señalaba que "the show has had a profound influence on retail". La serie ha sabido aprovechar, además, las ventajas que ofrecen las nuevas tecnologías y ha hecho posible comprar ropa del programa desde su propia página web, con tan solo un clic (La Ferla, 2008). En el caso de *Mad men* (AMC), la ficción no solo dispone de su propia línea de ropa en Banana Republic, sino que ha inspirado colecciones de famosos diseñadores como Michael Korrs (Thier, 2012), y revistas de moda como MaireClaire o Bazaar llenan sus páginas con consejos sobre cómo conseguir el look sesentero de la ficción. Todos

estos constituyen ejemplos de cómo la ficción televisiva tiene influencia sobre los gustos de su audiencia y, a su vez, este hecho repercute sobre la evolución del mercado de la moda.

2.6.2. Mantenimiento y/o evolución de la identidad: Lenguaje

La socialización es un proceso que nunca termina y nunca es definitivo. Aunque la *realidad* internalizada durante la socialización primaria se aprehende como inevitable, siempre existe una amenaza de cambio. Las internalizaciones adquiridas durante la socialización secundaria son más vulnerables que las de la socialización primaria frente a definiciones alternativas de *realidad*. Esto se debe a que están menos arraigadas en la conciencia.

> Una cosa es que un decoroso padre de familia sueñe con orgías indescriptibles en la soledad de la noche, y otra muy distinta ver que esos sueños se representan empíricamente por una vecina colonia de libertinos. Los sueños pueden aislarse con más facilidad dentro de la conciencia como "absurdos" (…). Una representación real se impone a la conciencia mucho más clamorosamente. (Berger y Luckmann, 2006[1967]:183-184).

En este sentido, la ficción puede ser considerada como un desafío, ya que tiene la posibilidad de presentar acontecimientos en competencia con la *realidad* internalizada durante la socialización primaria. Se puede argumentar que, al igual que los sueños, al estar inmersas en la *realidad* simbólica las ficciones televisivas pueden descartarse también como absurdas. Sin embargo, tal y como se verá más adelante dichas ficciones no solo se dirigen a nosotros, sino que hablan de nosotros. La función fabuladora de la ficción televisiva (Buonanno, 1999) le confiere un status, si no de veracidad, sí de verosimilitud del que carecen los sueños. Este hecho hace posible que la ficción sea percibida en algunas ocasiones como una amenaza de cambio.

Para conservar la *realidad* internalizada hay dos tipos generales de mantenimiento: el de rutina y el de crisis. No es nuestro trabajo entrar en los detalles de dichos procesos pero es importante señalar que "el vehículo más importante del mantenimiento de la *realidad* es el diálogo" (Berger y Luckmann, 2006[1967]). En la mayoría de los casos, se trata de un diálogo implícito. El diálogo tiene como telón de fondo todo un mundo que se da por establecido, un mundo que las personas compartimos y que no hace falta que describamos explícitamente en cada momento.

Pero el diálogo no solo mantiene la *realidad*, sino que la modifica constantemente. Así, cuando hay algo de lo que no se habla, su status como *realidad* se hace más difuso. Hablar sobre un tema hace que éste tome unos contornos más precisos. Si se recuerdan las explicaciones referentes a la espiral del silencio (v. marco teórico), Noelle-Neumann (1995[1984]) señalaba que

aquellas opiniones que se consideran fuera del consenso y de las cuales no se habla, quedan relegadas a grupos marginales y se convierten en tabú para la mayoría de la sociedad. Podemos decir que prácticamente desaparecen de la *realidad*, ya que el silencio las aleja del imaginario colectivo. Pero, ¿qué papel juega la ficción al respecto? Las ficciones televisivas pueden cumplir a la perfección las dos formas de configuración de la opinión pública que señala Neumann: a) los medios dan de qué hablar; y b) los medios contribuyen a la articulación de ideas. A continuación se exploran ambas nociones, a las que se ha añadido un tercer apartado referente a la construcción mutua de los lenguajes ficticios y del día a día.

2.6.2.1. La ficción como tema de conversación

Diversas investigaciones han resaltado la importancia de la televisión en general, y la ficción televisiva en particular, como fuente de temas de conversación (Buonanno, 1999; Katz y Liebes, 1990a, 1990b; Buckingham y Bragg, 2004; Henderson, 2007; Gray, 2008; Lacalle et al. 2012c).

Así, Milly Buonanno (1999) sostiene que la ficción televisiva da a conocer determinados comportamientos y sugiere temas que se incorporan al diálogo cotidiano. Según la representación que se haga de las actitudes, roles, opiniones, etc. se considerará que éstos están dentro del consenso social (y por lo tanto son normales) o están fuera de él[73]. Como la autora italiana señala:

> [La ficción televisiva] pone en contacto y habitúa a tratar con *realidades* simbólicas, donde suceden cosas y habitan seres de los cuales no sólo se alimenta el debate cotidiano (en una reedición del cotilleo colectivo y sus funciones de control y de integración a al vez), sino que también constituyen y despliegan un rico repertorio de objetos, estímulos, sugestiones – quizá aun más que modelos de comportamiento-, para aquella actividad de elaboración fantástica sobre ella misma y sobre el mundo, reconocida ya como parte esencial de los modernos procesos de construcción de la identidad. (Buonanno, 1999:64)

En su estudio sobre el serial estadounidense *Dallas*, Katz y Liebes (1990a, 1990b) indican que la discusión espontánea de temas relacionados con el serial contribuye a que exista coherencia y significados compartidos entre los grupos de su muestra. Aunque los autores admiten que falta probar esta hipótesis, señalan que sí existen por lo menos evidencias suficientes en su estudio que indican que el programa se veía y discutía en grupo. A partir de estas conversaciones

[73] Retomaremos este tema y lo ejemplificaremos al tratar el mecanismo de normalización y el de adquisición de conocimientos (v. apdo.2.7.2).

surgen ciertas interpretaciones. Katz y Liebes afirman que "such interpretations may generate more than shared meanings, they may be the mechanism through which ideas from the program insinuate themselves into the culture" (Katz y Liebes, 1990b:58). Así, el programa conduce a conversaciones reflexivas sobre uno mismo y sobre la sociedad.

Katz y Liebes creen que si la ficción es capaz de penetrar en la cultura es a través de las "comunidades interpretativas", es decir, los grupos de personas que discuten sobre el programa de televisión. Al hablar sobre el serial, la audiencia suele recurrir a su propia experiencia (a su *realidad* subjetiva y al mundo objetivo, añadimos nosotros) y la compara con la de la ficción. Por lo tanto, lo que más se comenta en el caso de *Dallas* son las relaciones sociales y las de parentesco. Los autores indican que este hecho podría conducir a que se dejase de hablar de otros temas procedentes, por ejemplo, de la esfera política. Por esta razón, Katz y Liebes sugieren que, sea o no con intención, los seriales y la televisión en general, tienen como consecuencia la despolitización de la audiencia (Katz y Liebes, 1990:58).

En este sentido, Katz y Liebes atribuyen a la ficción televisiva una función de agenda-setting (McCombs y Shaw, 1972). Aunque dichos autores destacan los aspectos negativos que dan como resultado la despolitización, también es posible que la ficción televisiva incluya temáticas sociales importantes en los debates cotidianos. Así, Henderson (2007) sostiene que la ficción televisiva representa un importante espacio público donde se pueden plantear problemas sociales de importancia[74]. Por ejemplo, el estudio de Condit (1990) sobre la representación del aborto en la ficción televisiva del prime time estadounidense muestra las consecuencias de la emisión de dichos programas para la evolución del debate público.

> Right-to-Life advocates specifically labeled Maude's decision a 'convenience abortion' and bemoaned that it 'preached individual selfishness.' By drawing particular attention to the *reasons* for Maude's abortion – by condemning her motives rather than abortion per se – they inadvertently created ground for negotiation. In the future, television would not back off from televising abortion but rather would portray the motives for it in more careful and complicated fashion (Condit, 1990:125).

A nivel más personal, la importancia de la ficción televisiva en los debates cotidianos se hace evidente cuando saber las novedades de la ficción televisiva de moda marca la diferencia entre

[74] Al tratar sobre la adquisición de conocimientos y el mecanismo de normalización se retomará de nuevo este tema.

sentirse integrado en un grupo o estar fuera de lugar. En este sentido, Schramm, Lyle y Parker (1965[1961]) señalan que la televisión tiene una utilidad social directa:

> Los programas de televisión de la noche anterior son un magnífico tema de conversación en la escuela sobre experiencias compartidas. El que no sabe hablar de nuevos programas o nuevas estrellas deja de estar al día con su pandilla de amigos; en consecuencia, la televisión es de una utilidad social directa. Ciertos niños se sienten realmente obligados a ver televisión (Schramm, Lyle y Parker, 1965[1961]:81).

En un estudio sobre adolescentes catalanes y televisión (Casas, 2007) también se señala la capacidad de este medio para proporcionar temas de conversación y hacer que uno se sienta integrado en el grupo. Aunque no todos los adolescentes de la muestra están de acuerdo con esta afirmación, una parte significativa señala la televisión, sobre todo la ficción y los deportes, como una forma de demostrar al resto de compañeros que se está al día.

La ficción televisiva también puede dar pie a que se traten asuntos que quizás se esquivarían por miedo o vergüenza. David Buckingham y Sarah Bragg (2004), en su estudio sobre jóvenes, medios de comunicación y sexo, señalan que la televisión se muestra como un elemento útil para sacar determinados temas de conversación que, de otra forma, sería embarazoso abordar. No obstante, estudios posteriores sobre jóvenes y ficción televisiva (Lacalle et al. 2012c) han detectado que los individuos que ven la televisión con la familia rara vez comentan temáticas que consideran delicadas, como por ejemplo el sexo. En cambio, se muestran más entusiastas a la hora de hablar con sus coetáneos.

2.6.2.2. Ficción y articulación de ideas

El segundo nivel de influencia de los medios de comunicación según la teoría de la espiral del silencio es la función de articulación de ideas. Las personas que están en consonancia con las actitudes y opiniones representadas en los medios, tendrán más vocabulario y argumentos para defender su postura que los que no disponen de este recurso.

Ien Ang, en su estudio sobre *Dallas* señala que, en cierto momento, no solo era relevante el enorme número de espectadores que tenía la ficción, sino el hecho de que las personas empezaron a utilizar categorías provenientes del serial para hablar de sus propias vidas: “At a certain moment you could no longer avoid talking about the popularity of Dallas when people

started using categories from it to help interpret their experiences" (Ang, 1985[1982]:5)[75]. En este sentido, la ficción televisiva puede proporcionar recursos a los espectadores para que se enfrenten a situaciones en su vida cotidiana. No obstante, Condit (1989) advierte que la televisión utiliza preferentemente el vocabulario de los grupos dominantes, por lo que la audiencia que pertenece a este sector obtiene un mayor placer con el visionado.

> It is because "makes present in public" a vocabulary that prefers the dominant audience's interests that the dominant audience gets the most pleasure from television and that television actively promotes its interest. The fact that other groups can counter-read this discourse, and enjoy doing so, does not disrupt the direct functions of governance that television serves for dominant groups (Condit, 1989, 112).

En una línea similar, Buckingham y Bragg (2004) señalan que en algunos casos los medios se convierten en una especie de plataforma desde la que hablar, proporcionando confianza al individuo que coincide con sus convenciones. Sin embargo, cuando la persona se aleja de esas convenciones aceptadas por la mayoría (se aleja del consenso), los discursos que los medios ofrecen no son ni tan propicios ni tan útiles para construir la propia identidad (Buckingham y Bragg, 2004:72).

2.6.2.3. Lenguaje televisivo

Los medios de comunicación no tan solo se convierten en fuente de conversación, sino que influyen en cómo recordamos los asuntos que tratan, así como en el lenguaje que se utiliza para describir los eventos representados (Philo, 1990). De hecho, los guionistas españoles entrevistados en un estudio sobre jóvenes y ficción televisiva, señalaron que "uno de los elementos más importantes para conseguir la identificación con los espectadores juveniles es la forma de hablar de los personajes" (Lacalle et al., 2011a:113).

Los Serrano representan un ejemplo de retroalimentación entre el lenguaje de las ficciones televisivas y el de la calle. Por un lado, los guionistas se inspiraron en el lenguaje cotidiano de bares y tascas para los crear los diálogos de sus personajes. El resultado fue un vocabulario muy característico, que los espectadores de la serie identificaron inmediatamente con los

[75] Esta idea está íntimamente relacionada con lo que hemos denominado "aprendizaje emocional", un tema que se abordará con más detalle en apartados posteriores (v. apdo. 2.7.2.2).

protagonistas de la ficción[76]. Por otro lado, el vocabulario se extendió entre los seguidores de la serie. Internet desempeñó un papel fundamental para difundir esta peculiar forma de hablar y gracias a los propios fans se crearon documentos específicos como "el diccionario de Fiti", con las expresiones más célebres del personaje[77].

2.7. Retroalimentación

2.7.1. Casos en espiral

Este apartado realiza un recorrido por algunos de los ejemplos más paradigmáticos de retroalimentación entre la ficción televisiva y la *realidad*. En algunos de estos casos, se puede pensar que se trata de meras coincidencias sin interés científico. Sin embargo, nuestro punto de vista no es cuestionar si la situación que dio origen al caso en espiral es una casualidad o no. Lo importante es describir el funcionamiento de las interacciones que se producen, sea su origen fortuito o no. Para ello aplicaremos los esquemas de interrelación presentados anteriormente a los siguientes casos, que hemos llamado en espiral.

2.7.1.1. De Columbine a V-Tech

El 20 de abril de 1999 tuvieron lugar los tiroteos del instituto Columbine (Colorado, Estados Unidos). Dos estudiantes, Eric Harris y Dylan Klebold, entraron armados en la escuela y mataron a doce compañeros y un profesor. A continuación se suicidaron. La noticia tuvo un gran impacto mediático[78] y reabrió el debate sobre la libertad de posesión de armas en Estados Unidos.

En esa misma época, la serie *Buffy the vampire slayer* estaba emitiendo su tercera temporada. En el episodio número 18, titulado *Earshot*, la protagonista adquiría poderes telepáticos y

[76] Véase "'Los Serrano' volverán antes de lo previsto a Tele5". En: *Vertele*, 26 noviembre 2004. [En línea] http://www.vertele.com/noticias/los-serrano-volveran-antes-de-lo-previsto-a-telecinco/ [Consultada: 18 septiembre 2012].

[77] Véase "Los últimos episodios de 'Los Serrano' contarán con un 'cross-over' con 'El comisario'". En: FormulaTV, 3 junio 2008. [En línea] http://www.formulatv.com/noticias/7764/los-ultimos-episodios-de-los-serrano-contaran-con-un-cross-over-con-el-comisario/2/ [Consultada: 18 septiembre 2012]

[78] No se trataba de la primera vez que algo así ocurría en Estados Unidos. El antecedente más dramático tuvo lugar en la Texas University, en 1968 cuando Charles Whittmann mató a 18 personas antes de ser abatido por la policía. (Hauser y O'Connor, 2007).

sospechaba que uno de los alumnos estaba planeando una matanza en el instituto. Se muestra una escena en la que un estudiante sostiene un arma. Finalmente, se descubre que el estudiante pretendía suicidarse y era otro personaje quien tenía la intención de matar a los alumnos envenenado su comida. A pesar de este giro de última hora, las similitudes entre los hechos acaecidos en Columbine y el argumento de *Earshot* hicieron que los responsables de la cadena (CW) retirasen el episodio, que no se emitió hasta el 21 de septiembre de 1999, cinco meses después. Esta no fue la única aventura que Buffy tuvo que posponer.

El 24 de mayo estaba prevista la emisión de la *season finale* de la serie. Se trataba de la segunda parte de un episodio titulado *Graduation Day* en el que se prendía fuego al instituto de Sunnydale (el pueblo ficticio donde vive la protagonista) para detener al alcalde demoníaco, convertido en serpiente gigante. A pesar de haber transcurrido más de un mes desde los hechos de Columbine, los directivos de la CW creyeron que no era oportuno emitirlo en un clima post-Columbine y retrasaron su estreno hasta el 13 de julio. Esta decisión de la cadena provocó la ira de muchos de los fans, que consideraban que no había razón para posponer un episodio tan claramente fantástico (recordemos que se trata de una cazadora de vampiros que organiza a sus compañeros de instituto para prender fuego a la serpiente gigante en la que se ha convertido el demonio-alcalde del pueblo). Fruto de esta situación, los fans no solo escribieron cartas de protesta a la cadena, sino que, en una era Pre-P2P, se organizaron para enviarse por correo cintas de videocasete con el capítulo que sí fue emitido por otra cadena en Canadá.

Detengámonos un momento a analizar esta situación desde el punto de vista de la interacción de los tres tipos de *realidad*. Para ello hemos diseñado un esquema que puede verse representado más abajo en la Figura 4. Vamos a establecer como punto de partida del análisis los dos sujetos que llevan a cabo los tiroteos de Columbine. Ambos individuos participan de una *realidad* subjetiva creada a partir de la *realidad* objetiva y la *realidad* simbólica. Se trata del primer estadio de nuestro análisis (1), que en el cuadro aparece con flechas de doble dirección para señalar la retroalimentación). Es interesante indicar que una de las características que los medios de comunicación destacaron sobre Eric y Dylan fue su relación de una determinada cultura mediática (la cual se inscribe dentro de la *realidad* simbólica). Por ejemplo, el *New York Times* los caracterizaba como “outcasts, obsessed with violent video games and intrigued by German rock music and Nazi culture” (Belluck y Wilgoren, 1999). El siguiente estadio (2) se produce cuando los dos sujetos llevan a cabo los tiroteos en el instituto. Los hechos se enmarcan dentro de la *realidad* objetiva. Este suceso provoca que los medios de comunicación (*realidad*

simbólica) utilicen lo sucedido en la *realidad* objetiva para construir las noticias, trasladando al lenguaje periodístico los hechos acaecidos (3). A continuación, las informaciones sobre Columbine son incorporadas a la *realidad* subjetiva de los espectadores (4).

Paralelamente, la cadena CW tiene entre su oferta la serie televisiva *Buffy, the vampire slayer* (ficción televisiva y, por lo tanto, *realidad* simbólica) que está en los capítulos finales de su tercera temporada. Los ejecutivos de CW opinan que los capítulos *Earshot* y *Graduation day (part 2)* pueden herir la sensibilidad de la audiencia y son poco apropiados en el contexto de los asesinatos de Columbine. Por esa razón, deciden no emitirlos. De esta forma, elementos de la *realidad* simbólica se ven afectados por hechos acaecidos en *realidad* objetiva (5). A su vez, este hecho provoca reacciones en los fans de la serie. Ante el temor de no ver nunca el final (o quizás por impaciencia) al posponerse el segundo episodio, deciden emprender acciones para obtener una grabación y distribuirla (6). Así, como consecuencia de un producto de la *realidad* simbólica se emprenden acciones que afectan a la *realidad* objetiva. Finalmente, la matanza de Columbine inspira una serie de creaciones que hemos situado dentro de las manifestaciones de la cultura popular (7). Recordemos que la ficción se inspira en la *realidad* objetiva, la reelabora y la rescribe (aunque no la mimetiza ni la copia). Algunas de las manifestaciones más conocidas son la película *Elephant*, (Gus Van Sant, 2003) o el documental *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002).

También encontramos capítulos de series que se inspiran en los hechos de Columbine, así como referencias intertextuales, más o menos explícitas, a lo sucedido (Ej. *Numb3rs*, temporada 2, episodio 19 *Dark matter*). Incluso se creó un videojuego titulado *Super columbine massacre role playing game!*, aparecido en la red en 2005. El videojuego sufrió una suerte similar a la de los episodios de *Buffy*, cuando se decidió retirarlo de la competición final del Slamdance Film Festival 2007 (Chaplin, 2007). El videojuego combinaba imágenes reales de Eric y Dylan con gráficos en 2D. A partir de lo sucedido con el videojuego podríamos abrir un nuevo bucle de este caso en espiral. Sin embargo, ya que nuestro trabajo se centra en la ficción televisiva, conduciremos el análisis hacia lo sucedido ocho años después de Columbine: la matanza en el campus de la universidad de Virginia Tech.

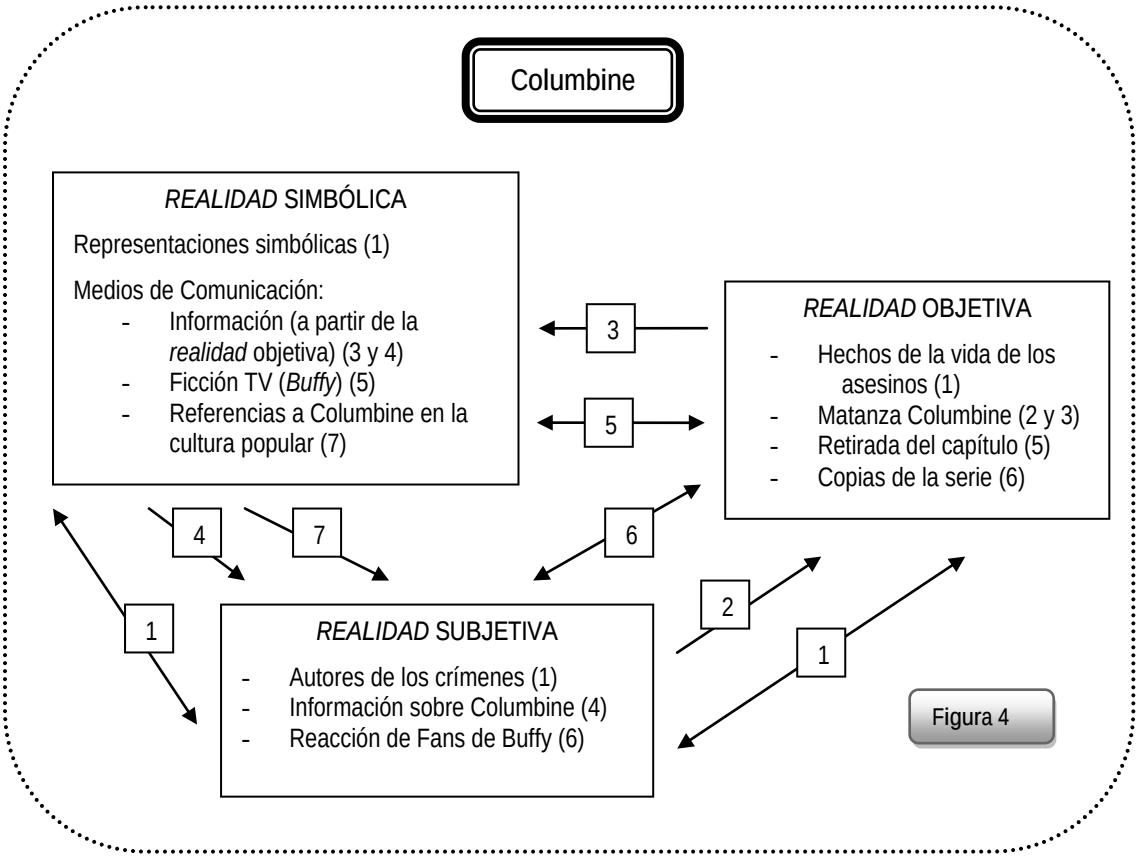


Figura 4

El 16 de abril de 2007, tuvo lugar una nueva matanza de estudiantes. Seung-Hui Cho asaltó el campus de V-Tech (Virgina, Estados Unidos) dejando tras de sí 32 muertos y 15 heridos. De nuevo, se produce un proceso similar al del caso Columbine. En esta ocasión son tres series televisivas y un serial los que deciden no emitir algunos de sus capítulos debido a las similitudes con los asesinatos de V-Tech. Por un lado, el canal CBS decidió desprogramar el episodio *Doubt*, de la serie *Criminal minds*, que tenían previsto emitir el 25 de abril. El argumento estaba centrado en un asesino que escogía a sus víctimas entre los estudiantes de un campus universitario. Mientras, la cadena Fox optó por posponer el episodio *Player under pressure* (episodio 11, temporada 3), de la serie *Bones*, ya que trataba sobre el asesinato de un jugador de baloncesto de un instituto. Para mayor coincidencia con el caso de Columbine y la retirada de Buffy, en ambas series interviene el actor David Boreneaz. La ficción de Boreneaz no es la única de la cadena Fox que sufrió alteraciones debido a V-Tech. La serie de ciencia ficción *The Sarah Connor chronicles*, basada en la saga *The terminator*, fue recortada para evitar un guión en el que el protagonista es atacado en la escuela (BBC News, 2007). Por último, nos encontramos con un caso aún más espectacular en cuanto a la magnitud de los cambios. Se trata de la soap opera *One life to live*, de la cadena ABC. En esta ocasión, el capítulo había sido escrito y rodado

en marzo de 2007, aproximadamente un mes antes de la matanza. Pero no solo eso, sino que se trataba de una línea argumental que afectaba a todos los personajes y que tenía su desarrollo a lo largo de 17 capítulos. A pesar de todo, ABC decidió no emitir los episodios y rescribir completamente los siguientes capítulos (Nista, 2007).

Este caso y el de Columbine tienen muchos elementos en común. De nuevo el autor del crimen construye su *realidad* subjetiva a partir de la *realidad* objetiva y la *realidad* simbólica (1). Comete la matanza en el campus de V-Tech (2) que a su vez es representada en los medios (3) y recibida por la audiencia (4). Las coincidencias temáticas con dos series de ficción hacen que las cadenas pospongan sus episodios. Un cuarto canal no solo desprograma el capítulo sino que rescribe el arco argumental de los siguientes 17 capítulos (5). Como en el caso anterior, la matanza de V-Tech da lugar a otras manifestaciones en la cultura popular (6), como por ejemplo otro polémico videojuego titulado V-Tech rampage (El País, 2007a).

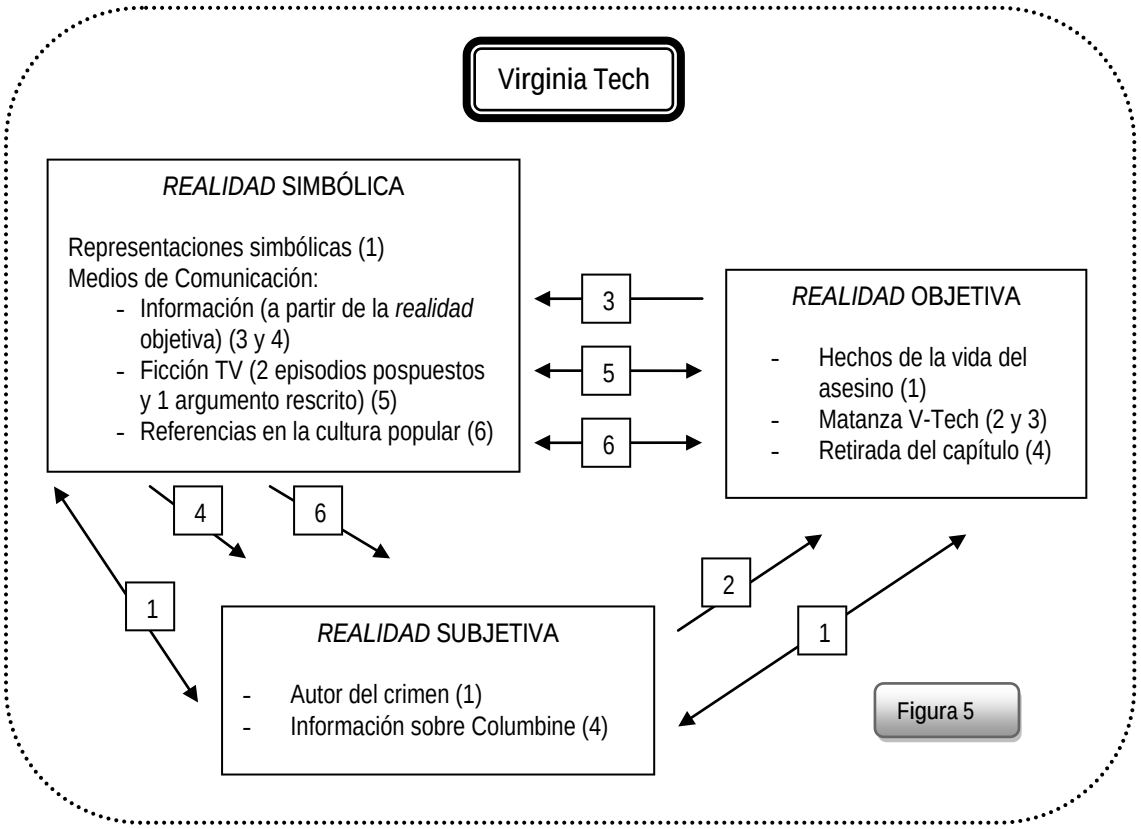


Figura 5

En conclusión, podemos afirmar que existe una dinámica de retroalimentación entre la ficción televisiva y las *realidades* objetiva y subjetiva. Es más, dicha dinámica puede ser definida como una espiral, en tanto que cada nuevo círculo es muy similar al anterior, pero no se trata de una reproducción exacta. Así por ejemplo, los casos de Columbine y V-Tech presentan elementos

comunes obvios, incluso el primero forma parte de la *realidad* simbólica del segundo. Sin embargo, son dos hechos con características diferentes.

2.7.1.2. ¿Matthew Santos o Barack Obama?

El caso que explicaremos a continuación vuelve a tomar una forma de espiral muy interesante. El diario británico *The Guardian*, publicaba el 21 de febrero de 2008 un reportaje sobre las semejanzas que existen entre el personaje ficticio de *The west wing*, Matthew Santos, y el candidato demócrata a la presidencia de Estados Unidos, Barack Obama (Freedland, 2008). Según el escritor y productor de *The west wing*, Eli Attie, el parecido no es una coincidencia, ya que el personaje de Santos está inspirado en Barack Obama, que en aquel momento (2004) era tan solo un joven político de Illinois. Santos se diferencia de Obama en que pertenece a la etnia hispana y no a la afroamericana. Existen otros cambios, como la mujer de Santos, que es blanca, a diferencia de Michelle Obama.

Sin embargo, son más los elementos que les unen, que no los que les separan. Attie, que había trabajado en los discursos de Al Gore durante la campaña electoral del año 2000, fue el encargado de escribir los principales episodios del personaje de Santos en la serie. El escritor explica en el reportaje de *The Guardian*, que tras ver la intervención de Obama en un congreso del partido, decidió llamar a su asesor personal, David Axelrod, para informarse sobre él. A partir de aquí, *The west wing* desarrolló un hilo argumental en torno al personaje de Santos en el que se criticaba su falta de experiencia en política, así como su capacidad para atraer a votantes a pesar de pertenecer a una minoría étnica. Ambos temas están estrechamente relacionados con lo sucedido en torno a Barack Obama (se ha cuestionado tanto su inexperiencia en política exterior como su habilidad para atraer a amplios sectores del electorado). No obstante, los capítulos que tratan sobre Santos y su lucha para convertirse en candidato a la presidencia por el partido demócrata fueron escritos y emitidos antes de las elecciones primarias de 2008, en las que Barak Obama fue protagonista. El artículo de *The Guardian* sostiene que "every aspect of that storyline has come true for Barack Obama. Axelrod, now chief strategist for the Obama campaign, recently joked in an email to Attie: 'We're living your scripts!'". Como hemos hecho en el caso de espiral de Columbine, pasemos a analizar las relaciones entre los tres tipos de *realidad* (Figura 6).

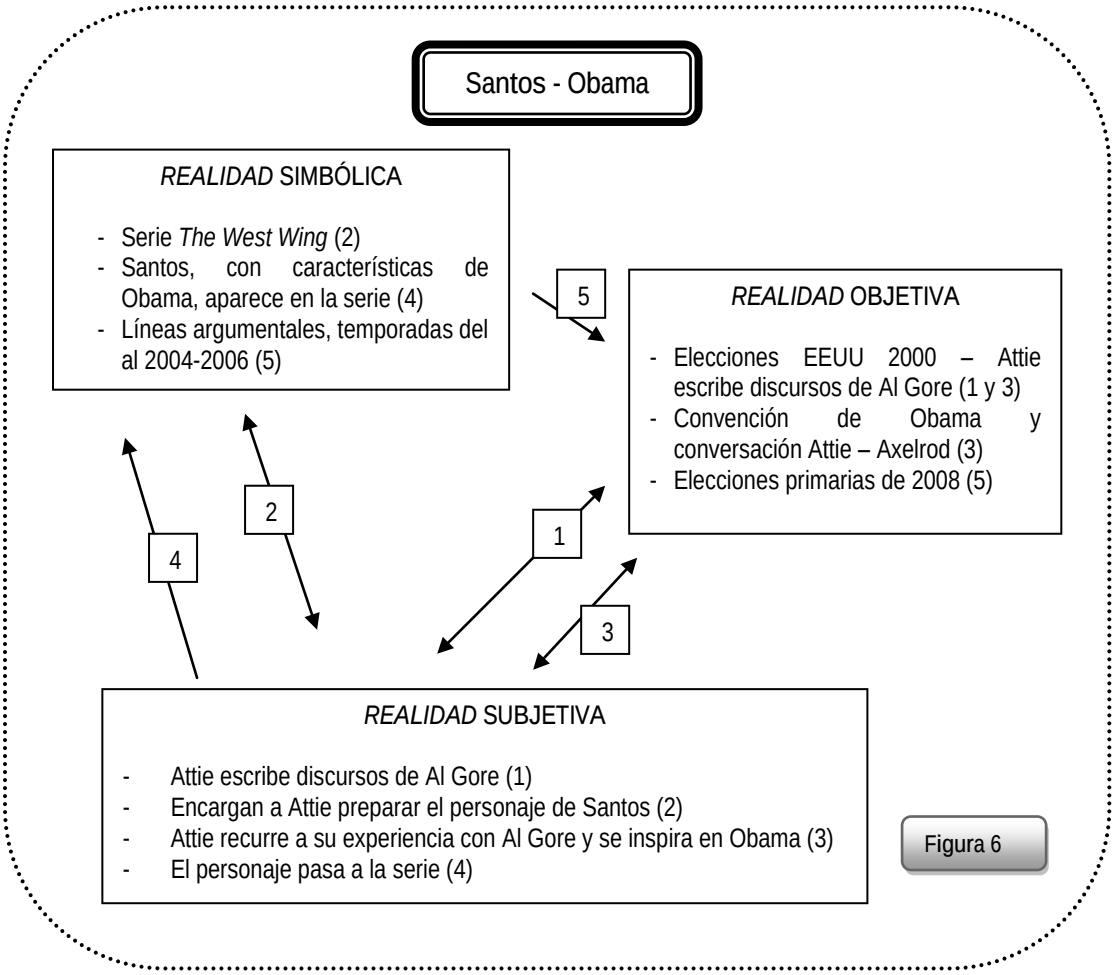


Figura 6

En el año 2000 tienen lugar las elecciones a la presidencia de EEUU (*realidad* objetiva), durante las cuales, Attie (*realidad* subjetiva) escribe discursos para el candidato Al Gore (1). En la temporada 2004-2005 de la serie *The west wing* (*realidad* simbólica) Attie se incorpora al equipo y debe crear al personaje de Santos (2). Para construir a Santos, recurre a su experiencia en la campaña de Gore, así como al personaje real de Barack Obama (3). De esta forma, el personaje de Santos pasa a formar parte del elenco de protagonistas de la serie (4). Una vez hace su aparición, se desarrollan líneas argumentales en torno a él que muestran coincidencias con la *realidad* objetiva y, más concretamente, con el desarrollo de las elecciones primarias en el 2008 (5). Se retorna, así, al estadio 1 de la *realidad* objetiva donde se ha comenzado el recorrido. Finalmente, Obama, al igual que Santos, ganó las elecciones generales en noviembre del 2008. En este caso, a diferencia de la de Columbine, la espiral tiene menos círculos, ya que *The west wing* finalizó sus emisiones en el año 2006. Así si en el futuro se producen nuevas retroalimentaciones, será a partir de otras ficciones televisivas, que recojan el legado de *The West Wing*.

2.7.1.3. La ley de Jack Bauer

Desde la primavera de 2008, la Georgetown University Law School ofrece un curso titulado *The law of 24*[79], basado en serie *24* de la cadena estadounidense FOX. En la ficción televisiva, el agente Jack Bauer se enfrenta a la amenaza terrorista que se cierne sobre Estados Unidos. Utilizando métodos que no siempre están dentro de la ley, planta cara al terror, a pesar de que diversas traiciones y planes secretos se lo ponen difícil. La asignatura de Georgetown utiliza las temáticas que trata la serie para discutir sobre temas legales relacionados con las acciones terroristas: "This course provides a detailed understanding of a very wide range of U.S. domestic and internacional legal sigues concerning counterterrorism raised by the plot of 24". El profesor del curso es Walter Sharp, teniente general del ejército de los EEUU y director del equipo Joint Chiefs of Staff.

A nivel de interrelaciones, este caso parece más sencillo que el de Obama o el de Columbine – Virginia Tech. Sin embargo, si lo analizamos con detalle vemos como la retroalimentación juega un papel muy importante (Figura 7). La amenaza terrorista forma parte del imaginario colectivo de Estados Unidos, así como de muchos otros países (*realidad* simbólica), especialmente después del 11-S (*realidad* objetiva). Sharp, como teniente general del ejército tiene tanto experiencia directa con el terrorismo, así como contacto con el imaginario colectivo. Nos encontramos, por lo tanto, en el estadio 1, en el que la *realidad* objetiva y simbólica se construyen mutuamente, a la vez que la *realidad* subjetiva de Sharp se forma con contribuciones de las otras dos *realidades* (1). También en el año 2001, se estrena la primera temporada de la serie 24 (*realidad* simbólica). No complicaremos más el análisis, pero recordemos que las ficciones televisivas están a su vez relacionadas con el mundo objetivo que actúa como telón de fondo. Seis años más tarde, Sharp concibe una asignatura en la que utiliza elementos de la ficción televisiva para tratar sobre el terrorismo que sucede en la *realidad* objetiva (2). Ese curso se convierte en *realidad* y pasa a la *realidad* objetiva (3). Ahora, los estudiantes tienen a su alcance una serie de conceptos en los que se mezclan situaciones ficticias de la serie *24* con la posibilidad real de atentados terroristas. Esto se incorpora tanto a las *realidades* subjetivas de los estudiantes como de nuevo vuelve al ámbito de la *realidad* simbólica (4). Se vuelve, de este

[79] http://www.law.georgetown.edu/curriculum/tab_courses.cfm?Status=Course&Detail=1534 [Consultada: 17 septiembre 2012].

modo, al estadio inicial en el que el terrorismo formaba parte del imaginario colectivo. Sin embargo, ahora se ha añadido otro elemento al concepto de terrorismo, al relacionarlo con las aventuras ficticias de Jack Bauer. La retroalimentación abre la puerta a un nuevo círculo de la espiral.

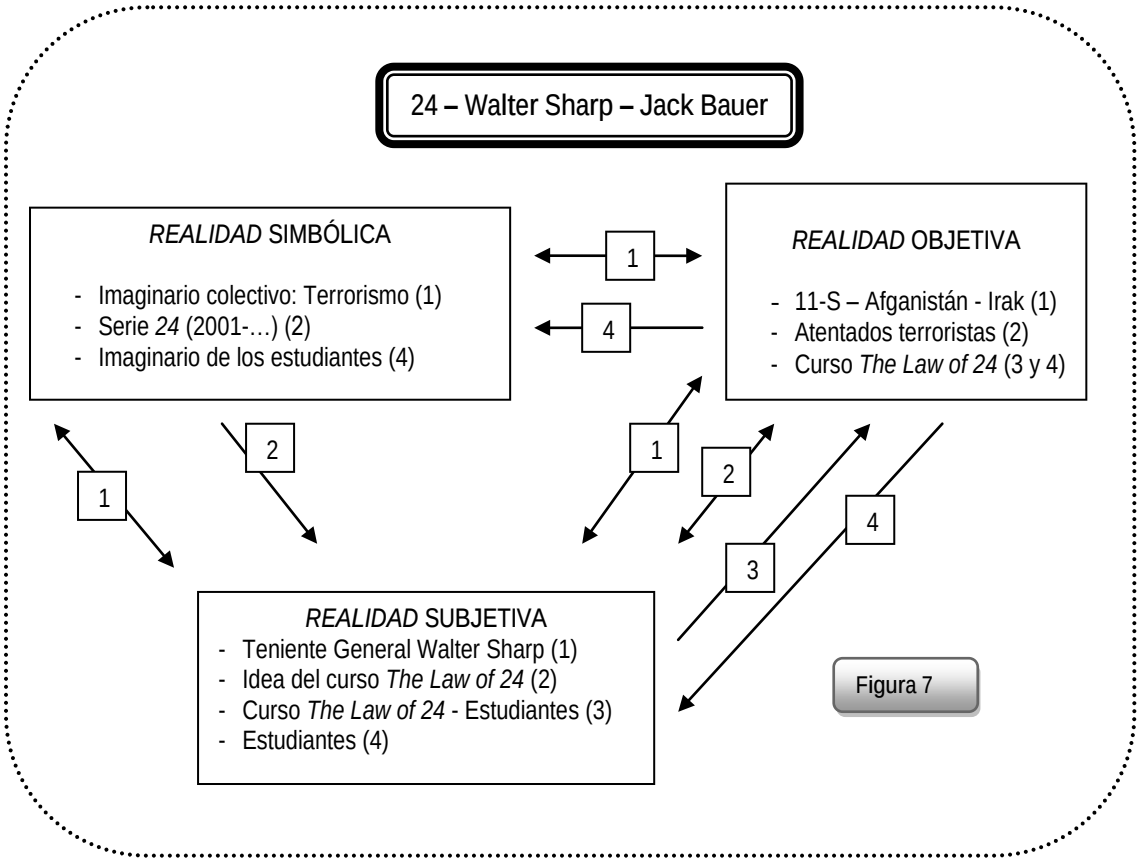


Figura 7

2.7.1.4. Programación y desprogramación de ficciones

Los hechos de actualidad no solo contribuyen a la incorporación de nuevas líneas argumentales en las ficciones, sino que también pueden provocar su retirada. Tal y como se explica al analizar los casos en espiral, las matanzas de Columbine (1999) y de Virgina Tech (2007) dieron lugar a la retirada de episodios de ficciones televisivas en las que se representaban sucesos similares. Se trata de un hecho relativamente habitual, en el que muchas ocasiones las cadenas se autocensuran para evitar controversia o críticas negativas. Por ejemplo, en enero de 2005 estaba programada una reposición del episodio *Crime wave*, de la serie estadounidense *CSI Miami*. No obstante, a pesar de los 30 millones de audiencia de su emisión original, las similitudes de su argumento con la reciente tragedia del Tsunami de diciembre de 2004 hicieron que la cadena CBS lo retirara (Fretts, 2005). Debido a la misma tragedia, Disney Channel retiró episodios de

cuatro programas: *Even Stevens*, *The proud familyi,* los dibujos animados *Lilo & Stich: The series* y la *TV movie Johnny Tsunami* (Fretts, 2005).

Este tipo de acciones no se limitan a Estados Unidos. En España, el miércoles 3 de septiembre de 2008 estaba previsto el estreno de la nueva temporada de *Hospital Central* (Tele5). En esta ocasión, el capítulo inaugural relataba un accidente aéreo del que era víctima Javier, uno de los personajes centrales de la serie. El episodio se había planeado en mayo y la grabación había tenido lugar dos meses antes del comienzo de la temporada. Sin embargo, nunca se llegó a emitir. El 20 de agosto tuvo lugar el accidente aéreo del aeropuerto de Barajas (Madrid) en el que murieron 154 personas. Este hecho hizo que la cadena, Tele5, comenzase la decimosexta temporada de la serie con la emisión del segundo episodio. Ya que en el primero sucedían hechos importantes para las tramas del resto de la temporada, se decidió ofrecer, además, un resumen en el que se excluían las imágenes correspondientes al accidente (Forn, 2008). En el Reino Unido, tras la matanza de 12 personas en Cumbria el 2 de junio de 2010, la cadena británica ITV decidió no emitir un capítulo de *Coronation street* programado para esa misma noche, en el que se mostraba un tiroteo similar (Deans, 2010).

Ni siquiera los dibujos animados se escapan de este tipo de situación. A lo largo de sus más de 20 temporadas en antena, el popular show *The Simpsons* también ha sufrido la retirada de varios episodios debido a su parecido con sucesos acaecidos en el mundo *real*. Poco después del 9/11 se dejó de emitir el capítulo en que Homer visita New York, debido a que aparecía el World Trade Center. En Canadá, OmniTV decidió retirar los episodios en los que se bromeaba sobre catástrofes nucleares debido a la catástrofe en la central nuclear de Fukushima (Japón), en marzo de 2011. Tras ese mismo suceso, una cadena australiana también retiró un episodio en el que se trataba sobre los maremotos en un tono humorístico (Millar, 2011).

No obstante, las cadenas de televisión no siempre se muestran tan precavidas. Así, en mayo de 2007 la desaparición de Madeleine McCann dio tema de conversación a magazines y programas de crónicas rosa en España. Algunas cadenas incluso contraprogramaron para ofrecer películas con temáticas parecidas a las del suceso McCann. Es más, Antena3 consiguió, de esta forma, liderar la audiencia con el telefilme *Desaparecida en la noche*.

2.7.2. La función pedagógica de la ficción

Al comienzo del presente capítulo se ha ejemplificado la retroalimentación entre las tres *realidades* a partir de los casos en espiral. El presente apartado aborda de nuevo el *feedback* entre los tres mundos pero desde una perspectiva diferente: la función pedagógica de la ficción televisiva y su papel en la adquisición de conocimientos (prácticos y emocionales). Tras establecer la capacidad didáctica de la ficción, se analiza de qué forma la ficción televisiva contribuye al aprendizaje emocional de sus seguidores, actuando como consejera y como una forma de terapia. A continuación, se analizan y tipifican los conocimientos prácticos que la audiencia puede recibir de la ficción televisiva en cuatro grandes grupos: mundos cercanos, mundos alejados, mundos pasados y mundos contemporáneos. Finalmente, se aborda el mecanismo de normalización de colectivos minoritarios o marginales a partir de la ficción televisiva.

2.7.2.1. Adquisición de conocimientos y didáctica de la ficción

Los efectos de los medios sobre el conocimiento es un tema recurrente y controvertido en las investigaciones sobre comunicación. El estudio de audiencia realizado por Janice Radway ya señalaba que las lectoras de novelas románticas admitían que las descripciones de los libros contenían información, instrucciones y conocimientos que podían utilizar más adelante en su vida (Radway, 1987[1984]:195).

Albert Bandura (1996[1994]) señala la importancia del aprendizaje vicario en el desarrollo humano, que sirve para completar las limitaciones de la experiencia directa. La capacidad de la audiencia para aprender a través de las historias que nos cuentan otros, abre las puertas a que la ficción televisiva sea uno de esos *otros* que aporta algún tipo de conocimiento a su público. En un estudio realizado por Morgan, Movious y Cody (2009), los investigadores aplican con éxito la teoría del aprendizaje social desarrollada Bandura a la capacidad pedagógica de la ficción televisiva en relación a la donación de órganos.

> The findings demonstrate how social learning theory can be applied to entertainment television. The theory posits that under certain conditions people observe and model attitudes and behaviors of others. This is the first study to demonstrate the application of SLT to the impact of entertainment television narratives on attitudes and behaviors relevant to organ donation. Because entertainment television dramas are highly emotionally involving and absorbing, they provide the prime conditions to, first, enhance attention to behaviors modeled, and second, to motivate people to act on such behaviors. Indeed, viewers attended to and remembered organ

> donation related attitudes and behaviors and claimed motivation to take action (Morgan, Movious y Cody, 2009: 147).

Ferran Casas (2007) en su estudio sobre las preferencias televisivas de los jóvenes catalanes señala que las cuatro grandes motivaciones de los adolescentes para ver la televisión son divertirse, entretenerse, informarse y aprender. Ante la pregunta de si algún programa podría cumplir las cuatro motivaciones, los adolescentes señalaron que la ficción televisiva podría ser la respuesta: "Les sèries poden ser una oportunitat perquè, en clau d'humor, s'expliqui una història amb anècdotes que ensenyin i informin sobre les temàtiques que interessen i preocupen als joves" (Casas, 2007:137). De hecho, un estudio reciente desarrollado por Lacalle et al. (2012b) sostiene que los jóvenes creen que la ficción tiene cierto valor didáctico. Aunque algunos participantes manifestaron que no creen que la ficción les enseñe nada, también hay quien considera este género como una fuente importante de aprendizaje y hay quien aprecia las informaciones históricas o sobre temas de actualidad proporcionadas por la ficción televisiva.

Por lo tanto, la adquisición de conocimientos a través de la ficción televisiva está relacionada con la función pedagógica de este tipo de programas. En este sentido, David Buckingham y Sarah Bragg (2004), distinguen entre pedagogía manifiesta (por ejemplo lecciones claras sobre moralidad y salud) y pedagogía encubierta (referida a actitudes generales y creencias que se pueden inferir de la ficción, estuviesen o no en las intenciones iniciales de los creadores). Los autores hallaron que la pedagogía en el caso de las *soap operas* es más efectiva cuando es menos explícita y se alienta a los espectadores a que realicen sus propios juicios de valor. No obstante, advierten que esta aparente autonomía puede ser engañosa, ya que los programas tienen un universo moral limitado e intentan definir las condiciones en las que dichos juicios pueden realizarse. Buckingham y Bragg también señalan que los jóvenes entrevistados tienden a relativizar lo que se puede aprender a partir de la ficción televisiva porque se considera que *solo es para entretener*, especialmente en el caso de las comedias. Sin embargo, los autores recuerdan que sería equivocado concluir que las personas no aprenden nada de la ficción simplemente porque digan que no se la toman en serio.

Las posibilidades didácticas de la ficción televisiva suelen abordarse bien desde una perspectiva *optimista*, o bien desde una óptica *alarmista*. La primera considera la ficción como una oportunidad para concienciar e incluso instruir a la audiencia respecto a ciertos temas de interés general, como la salud. La segunda en cambio advierte que la falta de precisión en la representación de temáticas consideradas de relevancia social puede informar de errónea a los

espectadores. En cualquier caso, para nuestro objeto de estudio es relevante que ambas perspectivas asumen que la ficción puede ejercer algún tipo de influencia, si bien en la mayoría de casos se recuerda que la ficción es una más de las muchas influencias que se ejercen sobre el individuo.

Ien Ang (1985[1982]) diferencia entre dos tipos de conocimientos que son accesibles a través de la ficción televisiva: los de carácter práctico y el aprendizaje emocional. Aunque la autora admite que se pueden encontrar ejemplos del primero, Ang sugiere que los conocimientos adquiridos por las participantes de su estudio sobre *Dallas*, fueron sobre todo a nivel emocional. Los dos apartados siguientes parten de la distinción realizada por Ang para construir una tipología de los diferentes aspectos de la función pedagógica de la ficción televisiva.

2.7.2.2. Aprendizaje emocional

Tanto los ejemplos de nuestra muestra, así como las investigaciones previas sobre el tema, apuntan varias situaciones en las que la ficción televisiva conecta con la audiencia a nivel emocional[80]. Anteriormente se ha explicado el papel que juega la identificación, proyección y empatía en el proceso de construcción de realismo en la ficción televisiva (v. marco teórico). El presente apartado se centra en las interrelaciones que contribuyen al aprendizaje emocional a partir de dichos programas. En este sentido, resulta adecuado partir de la propuesta desarrollada por John Gray (2008), quien subraya la capacidad de la televisión "to move us":

> Here, I use the word 'move' in both senses, for it is both our emotional involvement with television entertainment, and the medium's stunning capacity to take us places that combine to make it such a rich tool for identity creation (Gray, 2008:55)

De acuerdo con Gray, el entretenimiento televisivo (y particularmente la ficción) trasladan al espectador a lugares "foráneos" que a fuerza de ser visitados cada semana, o incluso diariamente, se convierten en espacios familiares, incluso personales. Cuando se comparten con otros, se convierten en sitios comunales, lo que explica su capacidad para contribuir a la construcción de identidad (Gray, 2008:55). De esta forma, el autor aúna en un concepto la función terapéutica de la ficción con el escapismo de la *realidad* a través de la fantasía.

[80] Este tema constituye una de las variables analizadas en el estudio de la recepción realizado para el presente trabajo, por lo que también se explorará desde esta perspectiva en el correspondiente capítulo.

En este sentido, la "función escapista" tradicionalmente atribuida a la televisión y en concreto al género ficción, no se trata de un fin en sí misma. En cambio, puede entenderse como un vehículo que permite al espectador establecer una conexión emocional con los programas. Ien Ang sostiene que el "vuelo" a un mundo fantástico no significa que se niegue la *realidad*, sino que se trata de una estrategia que permite al espectador negociar de forma placentera los límites entre lo real y lo ficticio (Ang, 1985[1982]:49). También Gray (2008) reconoce que la ficción proporciona al individuo un lugar para "jugar" con el mundo, para experimentar diferentes formas de ser o pensar, y para ver cómo otros se enfrentan a problemas que quizás sean desconocidos.

Nuestro trabajo se sitúa dentro de esta óptica, por lo que el escapismo no se analiza como un resultado del visionado de ficción. En cambio, el viaje al mundo ficcional se entiende como una herramienta que permite establecer conexiones emocionales entre el espectador y la ficción televisiva. Una vez creados dichos puentes se detectan, a grandes rasgos, dos funciones de la ficción televisiva relacionadas con el aprendizaje emocional: la ficción como como consejera ante los dilemas y situaciones de la vida; y la ficción como terapia emocional.

La ficción como consejera

En su estudio sobre la audiencia de los seriales radiofónicos, Herta Herzog (1979 [1944]) ya señalaba que la ficción permitía a las oyentes sentirse más capacitadas para dar consejos a terceras personas a partir de las historias de los seriales. Además, las entrevistadas admitían que este tipo de programas les enseñaban a manejar ciertas situaciones con la gente que les rodea. El estudio de Janice Radway (1987[1984]) sobre las lectoras de novelas románticas, coincide con los resultados de Herzog al señalar que este tipo de lectura favorece que sus seguidoras examinen situaciones que les son comunes (como el predominio masculino) y les proporciona estrategias para enfrentarse a ellas.

En una línea similar, Milly Buonanno señala que la ficción televisiva contribuye a la creación, reconstrucción y mantenimiento de un "sentido común en la vida cotidiana", e incluso proporciona respuestas a ciertos dilemas de la existencia, lo que sirve para familiarizar al individuo con el mundo social (Buonanno, 1999:64). Así por ejemplo, Leslie Henderson (2007) destaca que el poder de la *soap opera* "to take audiences behind closed doors". Este formato permite mostrar problemas privados, como la violencia física o las enfermedades mentales que no son tan fáciles de acceder a través de otras formas televisivas como el documental o las noticias (Henderson, 2007:84).

La afirmación de Henderson coincide con los resultados de un estudio sobre jóvenes, sexo y medios de comunicación llevado a cabo por David Buckingham y Sarah Bragg (2004). Dicha investigación señala que los jóvenes encuentran atractiva la ficción precisamente porque les muestra aspectos de la vida adulta que de otra forma les serían inaccesibles[81]. De acuerdo con dichos autores, los jóvenes de su estudio contemplan los seriales como una forma de promover valores como la fidelidad, el respecto y la confianza. Es más, su investigación sostiene que una parte significativa de los entrevistados encuentran útiles las ficciones televisivas para ofrecerles soluciones y ayudarles a enfrentarse a sus miedos relacionados con temas diversos, como la identidad. Los autores ponen como ejemplo las series norteamericanas *Sex and the City* (HBO) y *Ally McBeal* (FOX) y se refieren al caso de una joven que valora positivamente el mensaje que transmite Ally McBeal sobre las relaciones de pareja, donde se da la imagen de que existe alguien para todo el mundo (Buckingham y Bragg, 2004:76).

Una investigación más reciente de Lacalle et al. (2012b) sobre jóvenes y ficción televisiva confirma la importancia de este género en el proceso de socialización. Los participantes señalaron que este tipo de programas constituye una fuente de conocimiento que les ayuda a enfrentarse a problemas de carácter personal o de socialización.

La ficción como terapia emocional

La función terapéutica de la ficción no está limitada a las producciones creadas para el televisor, sino que se hace evidente en otras narrativas. Por ejemplo, Umberto Eco sostiene que la utilidad terapéutica de las novelas es que éstas contribuyen a evitar la angustia producida por el mundo *real*.

> Al leer novelas, eludimos la angustia que nos atenaza cuando intentamos decir algo verdadero sobre el mundo real. Esta es la función terapéutica de la narrativa y la razón por la cual los hombres, desde los orígenes de la humanidad, cuentan historias. Que es, al fin, la función de los mitos: dar forma al desorden de la experiencia." (Eco, 1994:96)

Dentro de una óptica similar, la investigación de Janice Radway (1987[1984]) señala que uno de los motivos que las lectoras dan para consumir las novelas románticas es, precisamente, su valor terapéutico. La importancia que otorgan a los finales felices sugiere que los romances son apreciados, sobre todo, en relación a su capacidad para hacer sentir mejor a sus lectoras. Así, cuando están estresadas o deprimidas debido a circunstancias personales de su vida cotidiana,

[81] Esta noción está ligada a la de ampliación de los mundos conocidos, que se abordará en apartados posteriores.

las mujeres entrevistadas recurren a los romances para consolarse. Es más, suelen releer historias que disponen de final feliz, y que ya saben cómo afectarán a su estado de ánimo (Radway, 1987[1984]:66-68).

De acuerdo con el estudio de Radway, las novelas permiten a las mujeres satisfacer de forma vicaria aquellas necesidades de gratificación emocional que no están cubiertas en su vida cotidiana. A través de las aventuras de los héroes y, sobre todo, las heroínas, las lectoras participan en una relación hombre-mujer caracterizada por el amor correspondido y la capacidad de los hombres para expresar su devoción y preocupación por el placer de la heroína (Radway, 1987[1984]:70). De esta forma, las novelas románticas se convierten en un instrumento que permite a las mujeres explorar su propia situación dentro de una sociedad patriarcal. Además, les permiten acceder a representaciones que difieren de su *realidad*, unas visiones del mundo en que su deseo de ser cuidadas y protegidas está cubierto:

> Romance reading supplements the avenues traditionally open to women for emotional gratification by supplying them vicariously with the attention and nurturance they do not get enough of in the round of day-to-day existence. (…) Romance reading and writing might be seen therefore as a collectively elaborated female ritual through which women explore the consequences of their common social condition as the appendages of men and attempt to imagine a more perfect state where all the needs they so intensely feel and accept as given would be adequately addressed (Radway, 1987[1984]:212).

El mismo mecanismo que Radway explica en relación a la novela romántica, puede ser aplicado con facilidad a otros tipos de ficción. Así por ejemplo, el estudio sobre preferencias televisivas en los adolescentes de Catalunya realizado por el CAC en 2006, refleja que los jóvenes de la muestra también recurren a materiales de ficción que saben que pueden modificar su ánimo de forma positiva, en este caso, películas (Casas, 2007). En el caso de la ficción televisiva, un estudio de Lacalle et al. (2012b) sugiere que la ficción terapéutica del género es uno de los motivos para su visionado.

> La facilidad con la que la mayor parte de los entrevistados se desenvuelven al hablar de ficción reafirma asimismo su carácter «terapéutico» y su función en cuanto catalizador de las relaciones sociales (Madill & Goldemeir, 2003), hasta el punto de que la utilidad social o de interacción (Rubin, 1985) parece ser uno de los motivos que impulsan a los jóvenes al consumo de ficción (Lacalle, 2012b:116).

2.7.2.3. Conocimientos prácticos

A partir de los ejemplos recogidos así como de las aportaciones teóricas consultadas, se han dividido los conocimientos prácticos en cuatro áreas: aquellos que tratan sobre mundos relativamente cercanos al espectador (ciencia, salud, leyes); los que se refieren a mundos alejados espacial y/o culturalmente; los mundos ambientados en épocas y personajes que forman parte de la historia; y los mundos contemporáneos que abordan vidas personales o hechos acaecidos en un pasado reciente. Las dos últimas categorías serán analizadas con mayor detenimiento en el siguiente capítulo sobre *TV movies* y miniseries inspiradas en personas y hechos *reales*.

Mundos cercanos: ciencia, salud y leyes[82]

La ciencia, la medicina y las leyes no son solo tres pilares fundamentales de la sociedad contemporánea occidental, sino que constituyen, además, tres temáticas recurrentes en las ficciones televisivas. Debido a esta coincidencia, no es de extrañar que la representación de estás tres áreas a través de la ficción televisiva sea a menudo objeto de controversia.

El programa Hollywood, Health & Society (HH&S) del Norman Lear Center es un ejemplo de la perspectiva *optimista* sobre los beneficios de la ficción para la educación (v. apdo. 2.7.2.1). En un claro ejemplo de la vertiente más pedagógica del género, este proyecto asesora a los profesionales de la industria audiovisual sobre temas relacionados con la salud para que incluyan dichos asuntos en las líneas argumentales. Martin Kaplan, director del centro, afirmaba en una entrevista concedida al New York Times que es más efectivo que un personaje de una ficción diga "voy a ser donante de órganos" que no repartir panfletos sobre el tema (Arango y Stelter, 2009). De hecho, en un estudio llevado a cabo por el HH&S y mencionado anteriormente (Morgan, Movious y Cody, 2009) los espectadores que contestaron a una encuesta online sobre donación de órganos y ficción televisiva afirmaron que adquirieron conocimientos a partir de dichos programas, a pesar de que los contenidos a veces fueran erróneos. Es más, aquellos

[82] Tal y como se ha mencionado en apartados anteriores, la ficción televisiva trata otras temáticas de interés social como la violencia de género, el matrimonio homosexual o la inmigración. No obstante, la larga lista de ejemplos hallados sobre las representaciones de los ámbitos científico, jurídico y de la salud, así como el debate generado en torno a dichas representaciones, nos conduce a utilizar estas temáticas para ejemplificar el funcionamiento del mecanismo de interrelación de ampliación de los mundos conocidos.

espectadores que no eran donantes de órganos antes de ver la ficción sobre el tema se mostraron más propensos a ser donantes si las series los animaban explícitamente.

La Sociedad Española de Neurología (SEN) coincide con la postura del HH&S y señala que las ficciones médicas como *House, ER, Hospital Central* o *Grey's Anatomy*, entre otras, contribuyen a que la audiencia tenga un mayor conocimiento sobre dolencias neurológicas. Los datos recogidos por la asociación señalan que gracias a este tipo de ficción un 30,0% de los españoles ahora sabe a qué especialista acudir para tratar enfermedades neurológicas. Igual que en el caso del HH&S, la SEN es una de las organizaciones que se encarga de asesorar a los guionistas de las ficciones españolas. Sin embargo, la ocasional falta de rigor científico de las ficciones suscita algunas críticas por parte de la asociación. En una línea similar a la SEN, los datos recogidos por la empresa norteamericana de relaciones públicas Porter Novelli, subrayan el rol de la ficción televisiva en la educación sobre temas relacionados con la salud pública.

> The HealthStyles findings suggest TV dramas/comedies serve a critical health education function when they provide accurate, timely information about disease, injury and disability in storylines for the vast majority of U.S. residents who watch at least a few times a month, and especially for 64% of the population (193.6 million people based on 2007 U.S. Census Bureau data) who are regular viewers watching two or more times a week (Porter Novelli, 2005:3).

La encuesta señala que dos de cada tres espectadores habituales de ficción en la franja matinal (67,0%) afirman que aprenden alguna cosa sobre salud gracias a este tipo de programas. En un ejemplo reciente, dos niñas estadounidenses reanimaron a la madre de una de ellas gracias a los conocimientos de primeros auxilios adquiridos a través de *Grey's Anatomy* (Stebner, 2011). En la encuesta de Porter Novelli un 34,0% de los espectadores diarios matutinos y un 28,0% de la audiencia del prime time sostienen que la mención de algún aspecto relacionado con la salud durante un programa de ficción televisiva les ha llevado a emprender acciones al respecto[83]. En esta misma línea, Valente et al. (2007) estudiaron los efectos de un episodio de *ER* (NBC) que

[83] Un estudio más reciente de la The Kaiser Family Foundation y el HH&S (Murphy, Hether, y Rideout, 2008) sobre la representación de los temas de salud en el prime time estadounidense mostraba que la mayoría incluía al menos una cantidad moderada de contenido educativo sobre salud (61,0%) y que la mayoría incluía un fuerte contenido educativo (31,0%). Aunque un 26,0% de este tipo de tramas se centraba en enfermedades raras o poco comunes, la mayoría incluía temas importantes como las enfermedades del corazón, el cáncer o las enfermedades mentales. No obstante, el estudio advertía que la visión del sistema sanitario estadounidense era quizás demasiado optimista, ya que pocas veces se abordaban temas como la falta de seguro médico, los problemas debido al estatus de inmigración, o los problemas institucionales.

incluía tramas sobre obesidad, hipertensión y la campaña "5 A Day"[84]. Los participantes en la investigación admitieron que la línea argumental influyó en que cambiasen sus comportamientos, y tuvo un modesto impacto en el conocimiento, las actitudes y las prácticas. Se detectó un mayor efecto entre los hombres, algo que los investigadores atribuyen al menor conocimiento de base entre el género masculino. Otro estudio realizado por Wilkin et al. (2007) para el HH&S también indica que la incorporación de información relativa a la salud en las líneas argumentales de la ficción televisiva tiene influencia tanto sobre el conocimiento como sobre las intenciones para comportarse de una forma u otra[85].

No obstante, el potencial pedagógico de la ficción es a veces un arma de doble filo con consecuencias inesperadas. En abril de 2001 y a raíz de una línea argumental en *Coronation street* sobre el cáncer de cuello de útero, los profesionales de la salud temieron que se redujese el número de mujeres que acuden a realizar citologías. En cambio, la respuesta del público fue la contraria, y el aumento en el número de citologías hizo que el tiempo de respuesta de los laboratorios se alargase más allá de los límites aceptables para asegurar la calidad de los resultados. De hecho, en algunos casos este tipo de exámenes no era necesario, lo que conllevó un coste considerable para la sanidad lo cual es considerado problemático desde el punto de vista de los autores del estudio (Howe, Owen-Smith y Richardson, 2002; Richardson, Owen-Smith y Howe, 2002). Por esta razón, aunque los investigadores reconocen la efectividad de la ficción televisiva (entre otros factores) para influir en el comportamiento y los hábitos de la salud, hacen un llamamiento para que se haga un uso responsable de este recurso.

> We have clearly demonstrated a large change in behaviour following a soap opera story line. Our results suggest that fictional television health stories may offer opportunities for health promotion although the difficulty of actually embedding health stories in entertainment television in the United Sates has been noted. Should behavior change, which may bring little benefit to population health but may lead to consumption of scarce resources, bring with it an ethical responsibility for programme makers? (Howe, Owen-Smith y Richardson, 2002:303)

De forma parecida, en España la Comisión Central de Deontología de la Organización Médica Colegial (OMC) lamenta que, a pesar del potencial de la ficción televisiva para educar al espectador, la imagen que se ofrece de la profesión esté alejada de la *realidad*, lo cual provoca

[84] Campaña internacional que pretende impulsar el consumo de cinco raciones diarias de frutas y verduras.

[85] El estudio de Wilkin et at. (2007) se centró en el impacto de los mensajes sobre el cáncer de pecho en la telenovela hispana *Ladrón de corazones*, emitida en Estados Unidos.

falsas expectativas en los pacientes y familiares en una situación similar. Además, según la organización, el número de diagnósticos y pruebas que se realizan en las ficciones tampoco es proporcional a lo que sucede en la *realidad*. Según la OMC "la promoción de exploraciones y tratamientos innecesarios aumenta el gasto sanitario y el despilfarro de recursos" (Benito, 2008), una postura que coincide claramente con la de Howe, Owen-Smith y Richardson (2002). Así pues, tal y como afirma Charo Lacalle (2008b), el potencial didáctico de la ficción con frecuencia suscita dudas entre el colectivo médico.

> Però l'hiperrealisme de la representació i l'impacte social que aquest tipus de programes provoquen entre els espectadors, susciten molts dubtes entre el col·lectiu mèdic sobre la preeminència del sensacionalisme i la legitimitat de la fusió inextricable entre realitat i ficció que s'hi duu a terme (Lacalle, 2008b:51).

Este tipo de preocupaciones no se limita a las ficciones médicas. En su estudio sobre ficción y conocimientos genéticos por parte del público, Mike Michel y Simon Carter (2001) detectaron que los participantes de sus *focus groups* y entrevistas veían la ciencia ficción como una fuente de información, movilización y entusiasmo, siempre que no tratase temas totalmente inverosímiles. No obstante, también se apreciaba cierta inquietud por la exactitud del conocimiento representado, una preocupación que coincide con la de los profesionales de la salud. Esta inquietud se extiende a otros ámbitos, como el criminal/jurídico. En este sentido, una de las implicaciones de la ficción televisiva de mayor resonancia en los últimos años es lo que se conoce popularmente como "efecto *CSI*"[86]. Aunque el *true crime* como género televisivo tiene sus inicios en los años '50 con la pionera serie *Dragnet* (Murley, 2008), ha sido el hiperrealismo inaugurado por la franquicia *CSI* la que está teniendo consecuencias para el sistema de justicia criminal. Mónica Robbers, criminóloga estadounidense, resume la noción de la siguiente forma:

> The CSI effect refers to the phenomenon in which jurors hold unrealistic expectations of forensic evidence and investigation techniques, and have an increased interest in the discipline of forensic science because of the influence of CSI-type television shows. This effect includes raising the state's burden of proof because of jury expectations that forensic evidence should always be discussed at trial, and the belief forensic evidence is never wrong (Robbers, 2008:86).

El estudio llevado a cabo por Robbers (2008) señala tres grandes áreas en las que los entrevistados (jueces, abogados y fiscales) consideran que existe un efecto *CSI*: 1) el 79.0% recuerdan casos concretos en los que el resultado del juicio estuvo influenciado por ficciones

[86] Véase Chaves (2011) para un repaso a la literatura sobre el efecto *CSI*.

televisivas forenses; 2) el 85,0% considera que sus trabajos han cambiado en algo debido a los programas forenses; y 3) los autores consideran que la visión que tienen los jurados del sistema de justicia criminal está moldeada por lo que han visto en los medios populares.

Evan Durnal (2010) actualiza la definición del efecto *CSI* y sostiene que afecta todas y cada una de las partes del proceso criminal, comenzando por los mismos criminales, hasta llegar a los miembros del jurado, pasando por la policía, los técnicos CSI, los abogados, los fiscales, los jueces e incluso los profesores y estudiantes de ciencia forense. Durnal afirma que "The CSI effect is very real. It may not influence very juror one way or another, but it most certainly has influence on the criminal justice system as a whole" (Durnal, 2010:5). También existen estudios empíricos como el de Dowler, Fleming, y Muzzatti (2006) que no detectaron un gran impacto de dicho efecto, no obstante, los propios autores reconocen la necesidad de profundizar en la investigación.

Según Murley (2008) la representación del crimen a través de la pequeña pantalla se diferencia de las revistas, libros o películas en que sitúa el asesinato dentro del hogar, creando así una "intimidad visual".

> The experience of watching television, with its many commercial interruptions and myriad environmental distractions, domesticates true crime and makes it prosaic and commonplace. When viewed in context with other types of programs – news, drams, game shows, reality programs, comedies, or sitcoms – true crime becomes just another form of entertainment, just as real, or unreal, as the other. Because it offers an endless parade of killers but brings them closer than ever by projecting them directly into the viewer's living room, television true crime reinforces the paradox, already a major aspect of the genre, which offers both closeness to and distance from murder (Murley, 2008:110).

En este sentido, la adquisición de conocimientos prácticos comparte el mismo mecanismo de retroalimentación que el aprendizaje emocional. Es decir, en ambos casos la ficción televisiva sirve para acceder de forma vicaria a experiencias que de otra forma serían inaccesibles para una gran parte de la población. Para ello, la ficción utiliza la proximidad e intimidad que permite el medio televisivo y consigue así crear un ambiente en el que el espectador puede tanto observar de cerca como tomar distancia con la narración.

La ruptura del pacto ficcional

Así pues, la ficción televisiva pone al alcance de sus espectadores representaciones de mundos que de otra forma les serían desconocidos. Gracias a la televisión, tenemos acceso a las oficinas del FBI, a las revistas de moda más reconocidas, a los despachos de prestigiosos abogados, a

las *high schools* americanas o incluso a las salas de operaciones de los hospitales, entre otros. Se trata de situaciones, colectivos profesionales y estilos de vida que no forman parte de la vida cotidiana de la mayoría de las personas. Por supuesto, se trata de representaciones y reinterpretaciones de esos mundos, no un reflejo exacto. Esto hecho suele provocar diferentes reacciones en aquellos individuos que sí tienen una experiencia directa sobre los temas reflejados en la ficción.

Por un lado, tal y como se ha visto, algunas personas subrayan la función pedagógica de la ficción para transmitir conocimientos sobre determinados temas e incrementar el conocimiento sobre asuntos de interés público, por ejemplo relacionados con la salud. Por el otro, existe el rechazo de aquellos individuos que sienten que su profesión o su punto de vista han sido mal representados y se alejan totalmente de la *realidad* que ellos viven. Pero, ¿por qué algunos se sienten tan ofendidos porque la imagen que se da de su colectivo en un contexto de fantasía no se ajusta a lo que ellos experimentan en su vida cotidiana? Para responder a esta pregunta es útil combinar dos conceptos que han sido abordados durante la construcción de nuestro marco teórico. Por un lado, la noción de pacto ficcional de Umberto Eco (1996[1994]), y por el otro, el modelo de la dependencia desarrollado por De Fleur y Ball-Rokeach (1993[1989]).

El pacto ficcional que se establece entre el lector (en nuestro caso espectador) y el texto (ficción televisiva) supone que se suspenda la incredulidad solo con respecto a ciertos aspectos. En general, se sobrentiende que todo aquello que no se nombra o describe específicamente se regula según las leyes y situaciones del mundo real. De esta forma, por un lado los textos establecen una conexión con el mundo objetivo que permite a los sujetos reconocer en éstos aspectos de su vida cotidiana. Por el otro, los textos introducen sus propias reglas que los alejan del mundo objetivo sin perder su verosimilitud. Pero, ¿es siempre así? En algunas ocasiones, el texto se puede contradecir a sí mismo. Las contradicciones se tienen que producir dentro de las normas que el mismo texto ha establecido con el lector. Así por ejemplo, si en un libro está ubicado en la Edad Media, el lector raramente admitirá la aparición de un coche de gasolina, a no ser que se de una explicación coherente dentro de las reglas de la novela (ej. existe la magia, viajan desde el futuro, etc.). Pero, a no ser que el texto rompa sus propias pautas, el lector debería fingir que aquello que está leyendo es cierto Umberto Eco (1996[1994]).

Sin embargo, puede suceder que, a pesar de que el texto mantenga coherencia interna y respete el pacto ficcional, sea el lector (o espectador) quien no respete dicho pacto. Esto sucede cuando

nos olvidamos de que lo que se está viendo es una ficción con sus propias normas y pertenece al mundo simbólico, no al mundo cotidiano que experimentamos cada día. Esto es precisamente lo que ocurre cuando ciertas personas se sienten ofendidas por la imagen que se representa de un colectivo que ellos conocen bien. Suspenden el pacto ficcional porque aplican las normas aprendidas en su experiencia cotidiana a un texto de ficción que se rige por sus propias reglas.

Esto nos sugiere otra cuestión. ¿Qué motivos son los que llevan a la audiencia a suspender el pacto ficcional? Para responder a esta pregunta, es útil recurrir a las contribuciones de la teoría de la dependencia (De Fleur y Ball-Rokeach, 1993[1989]). Si la imagen del mundo que dan los medios está muy alejada de nuestro día a día, esto hará que dependamos más de ellos, al no poder contrastar la visión que dan con nuestra propia experiencia. En cambio, si se dispone de una óptica cercana, nuestra dependencia es menor y tenemos formas de contrastar la *realidad* que presentan los medios. Precisamente esto es lo que sucede, por ejemplo, cuando un colectivo profesional manifiesta su indignación por la forma en que han sido retratados en una serie, serial, TVmovie, film... Su contacto directo con el mundo en que esa ficción está inspirada hace que pongan en tela de juicio dichas representaciones. Sin embargo, cuando no se tiene esa experiencia personal sobre el mundo representado, la audiencia puede utilizar la ficción para comprenderlos. En ese caso, cuando la ficción se usa para entender otras personas, culturas y acontecimientos, estaríamos hablando de que se produce una dependencia cognitiva (v. apdo. sobre mundos alejados y pasados).

Veamos a continuación varios ejemplos de colectivos que han declarado su oposición a ficciones porque sienten que están mal representados, se da una imagen negativa de ellos u opinan que la representación supone una amenaza para el orden social establecido (y por lo tanto puede ser perjudicial para la sociedad). Si bien es cierto que a veces su preocupación está justificada (recuérdese el caso de la sobreutilización innecesaria de recursos sanitarios), no es nuestra misión juzgar la validez de sus quejas. En cambio, lo que nos interesa ilustrar es los tipos de ruptura del pacto ficcional así como las implicaciones para la retroalimentación entre la ficción televisiva y las otras *realidades*. A grandes rasgos, los ejemplos recogidos sugieren dos motivos para romper el pacto ficcional: 1) los protestantes se sienten mal representados (*No somos ángeles, Desperate houseviwes* y *Lalola*); y 2) los protestantes perciben los textos como una amenaza para la sociedad y suponen, por lo tanto, un desafío al orden social que consideran el correcto (*Física o química, Sin tetas no hay paraíso, E-Ring,* y *Dexter*).

No somos ángeles

El 6 de septiembre de 2007, *La Vanguardia* publicaba una carta al director titulada *Enfermera de postín*, en referencia a la serie *No somos ángeles*, que en ese momento emitía Antena3. La firmaba Mª Jesús Almagro, enfermera y responsable del grupo de enfermeros de UGT-FSP en Catalunya. Almagro comenzaba la carta expresando su desilusión ante la serie que, por estar centrada en las enfermeras, ella esperaba que resarciese al colectivo de una imagen que según ella es totalmente equivocada. Pero no fue así. La enfermera afirma con contundencia que "no nos sentimos en absoluto identificados ni reflejados en esas enfermeras y enfermeros que salen en la serie. Los personajes coquetean, constantemente, carecen de autonomía respecto al médico, van a un ritmo relajado y la actitud con los pacientes es del todo paternalista". Almagro se queja de que la serie cuenta con un médico que les asesora pero no con una enfermera (Almagro, 2007).

De nuevo vemos como el colectivo sanitario (seguramente por ser uno de los más utilizados en las ficciones televisivas) cuestiona la representación que se hace de ellos en una serie. No ponemos en duda que las enfermeras de los hospitales trabajan a un ritmo mucho más acelerado que las del plató. Seguramente tampoco ocupan la mayor parte del tiempo discutiendo sus relaciones personales con el resto de personal del hospital. Las quejas sobre una representación inexacta tienen, por lo tanto, una base real. No obstante, Almagro olvida un hecho fundamental, y es que el objetivo que persiguen las ficciones televisivas no es el de ofrecer una representación exacta de lo que sucede en un hospital. A pesar de que tengan como telón de fondo la *realidad* cotidiana, a pesar de que se inspiren en sucesos acaecidos, la ficción sigue siendo ficción y, por lo tanto, se rige por sus propias normas narrativas, dentro de la *realidad* simbólica. Al fin y al cabo, las ficciones tienen como objetivo final atraer a la mayor audiencia posible y, para ello, buscan que sea entretenido. Y para conseguirlo, en muchas ocasiones renuncian a una reproducción exacta, en pos de la espectacularidad y el entretenimiento. Por lo tanto, Almagro rompe el pacto ficcional con la serie al exigirle que sea algo que no pretende ser: un reflejo fiel de la *realidad*.

Desperate Housewives

En octubre de 2007, el gobierno de Filipinas se planteó exigir de forma oficial una disculpa de la cadena estadounidense ABC. ¿El motivo? Un capítulo de la serie *Desperate Housewives* en el

que el personaje de Teri Hatcher pedía ver el diploma de su médico para "asegurarse de que no era de una facultad de medicina de Filipinas". Tras una petición online firmada por más de 30.000 personas, la cadena así como los productores de la ficción pidieron disculpas de forma pública por el comentario realizado. La petición fue iniciada por Kevin Nadal, un profesor de universidad Filipino-Estadounidense, que afirmó "I was immediately offended and, really, just hurt" (Elber, 2007).

Lalola

A principios de octubre de 2008, el Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad (CERMI) interpuso una demanda contra el serial de Antena3, *Lalola*, por lo que ellos consideran un trato "vejatorio, denigrante y humillante" de las personas que padecen tartamudez. El CERMI señala que los creadores de Lalola desconocen por completo esta problemática y reclaman que se dignifique la tartamudez y la persona que la sufre, evitando convertir a los individuos con dicho problema en "el payaso/a de turno" (Servimedia, 2008).

Física o química

El 4 de febrero de 2008, Antena3 estrenaba la serie *Física o química*. Apenas dos semanas más tarde, el día 20 del mismo mes, la Confederación de Padres y Madres de Alumnos (COFAPA) pide la retirada de la serie, entre otras cosas, "por el trato denigrante dado al colectivo de profesores". La ficción de Antena3 se desarrolla en un instituto español y se centra en las aventuras de alumnos y profesores. Según el colectivo de padres y madres "el argumento de la serie, limitado a cuestiones de sexo y violencia, transmite una conducta deformada a nuestros niños y jóvenes" (EFE, 2008a). Otras organizaciones de padres y madres de alumnos como Fapel, Concapa y Cece también se unieron a la queja y señalaron que los contenidos de la ficción "atentan contra la dignidad de la comunidad educativa: padres, profesores y alumnos" (Rubio, 2008).

Observamos, como en el caso anterior, que las quejas provienen de organizaciones muy vinculadas al mundo en que está ambientada la serie, en este caso, las escuelas. La proximidad con los colectivos representados, así como la recurrente preocupación de la influencia negativa de la televisión proporcionando modelos negativos, hacen que las asociaciones rompan el pacto ficcional. En este caso, piden incluso que se retire la serie, aunque su petición no es escuchada

y no solo se completa la primera temporada sino que la serie se alarga durante siete temporadas.

Sin tetas no hay paraíso

El 22 de enero de 2008, la organización Telespectadors Associats de Catalunya (TAC) expresó mediante un comunicado su preocupación por la imagen de las mujeres que se da en la serie de Tele5 *Sin tetas no hay paraíso*. Según el TAC, "las mujeres de esta producción están estereotipadas al máximo y se reducen, a excepción de la madre de Catalina y su mejor amiga, a adolescentes ambiciosas que, para huir de su barrio marginal, desean entrar en un mundo de dinero fácil y de lujo, aún a costa de prostituirse". El TAC opina que esta serie puede convertirse en una influencia negativa para los menores, que pueden llegar a ver el mundo de la droga y la prostitución como una alternativa atractiva. Es más, la asociación indica que "la emisión de una ficción así sí podría alterar la conducta de los menores: trastornos alimentarios, visión de la mujer como objeto sexual, culto al cuerpo, obsesión por el lujo y la riqueza, etc." (EFE, 2008b). El Ayuntamiento de Las Palmas también pidió la retirada de *Sin tetas no hay paraíso*, al considerar que la ficción fomentaba "estereotipos denigrantes para la mujer"[87].

E-Ring

Ken Robinson es un antiguo oficial de inteligencia de las fuerzas especiales armadas de Estados Unidos que en 2005 creó la serie *E-Ring* para la productora de Jerry Bruckheimer (*CSI, Cold Case*) y la cadena NBC. Robinson ha emprendido, además, una cruzada particular para convencer a los ejecutivos de las *networks* y las productoras que la representación que se hace de la tortura en la ficción como un método efectivo para obtener información de los prisioneros es, de hecho, inefectivo e incluso contra productivo. Según Human Rights First, una asociación que demanda la prohibición total de la tortura, las representaciones de tortura en la ficción no eran significativas hasta que se produjeron los atentados del 11-S. Según esta organización, en el año 2003, con el comienzo de la guerra de Irak, las cadenas americanas representaron la tortura en 228 ocasiones. La ficción más criticada es *24* (Fox), donde el protagonista, Jack Bauer, utiliza la tortura en al menos 84 ocasiones a lo largo de las seis primeras temporadas. La

[87] Véase "El Ayuntamiento de Las Palmas pide la retirada de 'Sin tetas no hay paraíso'". En: FormulaTV, 11 enero 2008. [En línea] http://www.formulatv.com/noticias/6526/el-ayuntamiento-de-las-palmas-pide-la-retirada-de-sin-tetas-no-hay-paraiso/ [Consultada: 9 febrero 2013]

razón es que esta ficción y otras como *Alias* (ABC) son algunos de los títulos más populares entre las tropas estadounidenses en Irak y existe la preocupación de que crean que los métodos de tortura representados en la ficción son efectivos en la *realidad*, cuando no es así. Para evitar esta situación, Robinson convenció a uno de los guionistas de *E-Ring* para que se sometiese a la tortura del "water-boarding" (hundirle la cabeza en el agua hasta casi ahogarlo) para que entendiese exactamente en qué consistía esta técnica. El resultado fue un episodio que, según el guionista torturado era muy creíble. Sin embargo, el episodio nunca llegó a emitirse en Estados Unidos, y la serie fue cancelada (Madhani, 2008).

Dexter

La huelga de guionistas de Estados Unidos a finales del 2007[88] hizo que la cadena CBS recurriese a programas de su filial Showtime, para cubrir los vacíos dejados por shows que habían sido paralizados. El resultado fue que *Dexter*, una serie protagonizada por un asesino en serie, pasó de emitirse en un canal para un público más reducido y especializado a programarse en una de las grandes *networks* estadounidenses. A pesar de que los directivos CBS señalaron que la serie iba a ser editada para eliminar algunas escenas, el Parents Television Council[89] expresó su rechazo a que Dexter fuese emitida por la CBS.

> CBS and its affiliates used any excuse to rationalize Dexter's grotesque, graphic and gratuitous violence and dark, disturbing themes. Clearly, CBS and its stations do not care about viewers, children, community standards or the law of the land. We must not allow CBS to use Dexter as the new standard for what is an acceptable level of violence for the public airwaves. The PTC's national campaign against Dexter is just beginning! We will continue our outreach to CBS affiliates, urging them to uphold their community's standards and pull future episodes. We will continue to encourage advertisers to stop sponsoring Dexter's explicit content. And our 1.2 million members will continue to urge the broadcast networks to turn away from graphic violence and show more responsible programming (*PTC Insider,* 2008).

A pesar de las protestas, la serie se emitió con las correspondientes modificaciones para "adaptarla a los estándares" de la cadena (Stelter, 2008).

[88] El 5 de noviembre de 2007 el Writers Guild of America (el sindicato de guionistas de Estados Unidos) declaró una huelga que duró hasta el 12 de febrero de 2008, para reivindicar mejoras en el convenio. La consecuencia fue que muchas de las ficciones televisivas estadounidenses tuvieron que suspender o recortar sus temporadas.

[89] Se trata de un grupo conservador que se caracteriza por organizar campañas contra programación que considera ofensiva.

Mundos alejados: culturas y países

Partiendo de la confrontación entre el paradigma del imperialismo y el paradigma de la indigenización, el presente apartado reflexiona sobre qué sucede cuando una sociedad recibe información sobre otras culturas y organizaciones sociales a través de las ficciones televisivas. Si abordamos este punto desde una perspectiva evolucionista[90] (Spencer, (1961[1983]), la ficción televisiva puede suponer un desafío al orden social establecido. Este tipo de programas puede servir de vehículo para dar a conocer a una sociedad formas sociales hasta aquel momento ajenas a su cultura. Si estas formas resultasen más efectivas que las existentes, las novedades serían adaptadas[91]. De esta forma, cuando se muestran culturas con valores diferentes a los dominantes, la ficción televisiva puede desafiar el sistema, proponiendo una alternativa a las condiciones imperantes. En esos casos el orden social se puede sentir amenazado.

Esta posibilidad ha generado una alarma en muchos sectores. En particular se achaca a la ficción extranjera el favorecer una globalización de gustos, ideas y comportamientos que amenaza la cultura local. Para ser más exactos, esta denuncia suele centrarse en los productos mediáticos americanos, que son acusados de imponerse sobre el resto hasta provocar la desaparición del producto local. Este punto de vista es conocido, entre otros nombres, como imperialismo mediático[92]. En un análisis detallado de esta noción, Milly Buonanno (1999) la autora concluye que se trata de una visión reduccionista de la situación. Según Buonanno, las explicaciones sencillas, del tipo del imperialismo mediático, resultan muy atractivas para las personas, especialmente cuando se ven reforzadas por sus prejuicios (negativos y positivos) o sus ideologías. La idea de la americanización de la ficción ha contado con el apoyo de los discursos profanos (se ha insertado en las conversaciones cotidianas). Pero también se ha visto sustentada por algunos discursos académicos.

La idea de la americanización de la ficción ha contado con el apoyo de los discursos profanos (se ha insertado en las conversaciones cotidianas). Pero también se ha visto sustentada por

[90] El paradigma evolucionista entiende que la sociedad está sujeta a cambios constantes. Que unas formas sociales sean adoptadas y otras rechazadas, dependerá de su eficacia para alcanzar sus objetivos y de su consonancia o no con los valores existentes.

[91] Evidentemente, la ficción televisiva no es el único factor que influye en la oposición a un sistema social, de la misma forma que las ficciones no son el único elemento que influye en la socialización de los niños.

[92] Para un análisis más detallado del concepto véase, por ejemplo, Fejes (1981).

algunos discursos académicos. Encontramos múltiples ejemplos de gobiernos y otras instituciones preocupados por la influencia de los programas extranjeros en la cultura local. Sin ir más lejos, en junio del 2007, el entonces presidente de Rusia, Vladimir Putin, reprendía públicamente a las cadenas del país por emitir programas extranjeros (no solo estadounidenses) que suponían una "influencia cultural masiva" en la gente joven. Putin realizó una dura crítica de la versión rusa de la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea*, líder de audiencia en su última temporada. Es más, instó a las cadenas de televisión a "crear las condiciones para que la entrada en la vida adulta de las generaciones jóvenes tenga lugar en una atmosfera sana de cultura local" (Jaafar, 2007a, 2007b).

Afganistán nos ofrece un ejemplo más dramático, pues el 22 de abril 2008 el gobierno ordenó la detención de las emisiones de cinco *soap operas*, argumentando que no estaban en consonancia con la religión y la cultura afganas. Los seriales, producidos en la India, tienen un enorme éxito de audiencia. En algunos casos, las cadenas del país ya habían editado los programas para evitar escenas en las que los personajes exhibiesen demasiado su cuerpo. Sin embargo, para muchos no son medidas suficientes (Waheed y Gall, 2008).

A comienzos de 2011 Conatel, el ente regulador de las telecomunicaciones en Venezuela, prohibió la emisión de la telenovela *Cheppe Fortuna* (RCN) debido a la aparición de un personaje llamado Venezuela que se asociaba a ""actividades delictivas, injerencismo y ramplonería". Dicho organismo sostiene que se trata de una "descarada manipulación del guión para desmoralizar a la población venezolana" (Clarín, 2011).

Podemos encontrar muchos más ejemplos de este tipo. Es evidente que, en la mayoría de los casos, la percepción de que las ficciones televisivas amenazan la cultura local, está ligada a formas de gobiernos más cerradas, e incluso dictatoriales, donde la libertad de expresión se encuentra muy limitada. No obstante, es interesante el hecho de que los gobiernos más proteccionistas intenten prohibir aquellas manifestaciones culturales (en este caso los seriales televisivos) que ofrecen una versión diferente del orden social que ellos han impuesto. En este sentido, desde una perspectiva crítica y en unas condiciones determinadas, la ficción televisiva podría ser entendida como un motor del cambio social.

Frente a esta idea de una americanización imparable, Buonanno nos ofrece otra perspectiva. La autora italiana sostiene que no se trata de un hecho inevitable. Las culturas que reciben los productos americanos (o de otras nacionalidades) desempeñan un papel activo y también

influyen en el consumo de la ficción. De esta forma, lo que finalmente sucede es que cada país acaba creando productos de ficción híbridos, básicamente domésticos:

> En particular, sostengo que la americanización no es ineludible ni permanente, que de todas maneras la cuestión ha estado sobrevalorada, sobre todo en el plano de los 'efectos', que las culturas locales mantienen, en el contexto de los fenómenos de globalización, un fuerte *imprinting* sobre los consumos y la producción televisiva, finalmente, que en el campo televisivo como en cualquier otra zona del campo cultural, los contactos y las relaciones con formas y productos de origen extradoméstico dan vida, en gran parte de los casos, a formas nuevas y a nuevos productos al mismo tiempo híbridos (García Canclini, 1989), originales e inconfundiblemente domésticos. (Buonanno, 1999:19)

La autora propone lo que ella denomina "el paradigma de la indigenización". Buonanno entiende por indigenización el proceso por el que una cultura adapta y reelabora la información que le llega de otra cultura externa y, a partir de ello, crea algo nuevo.

> Por indigenización –términos más o menos equivalentes son <<domestificación>> o el ya muy recurrente <<global>> (Robertson, 1995)- se entiende el proceso por el cual formas y expresiones de culturas externas, elaboradas por otras sociedades, son apropiadas, reelaboradas y restituidas por unas o diversas sociedades locales en configuraciones consonantes y sintónicas con los propios, autóctonos, sistemas de significados, dando vida a formas y expresiones que en su naturaleza híbrida y sincrética, fruto de la mezcla de ingredientes nativos y no nativos, aparecen reconociblemente marcados por especificidades domésticas, y constituyen bajo cada perfil originales y auténticas creaciones de la cultura local. (Buonanno, 1999:20)

El panorama de la ficción española ofrece múltiples ejemplos del proceso descrito por Buonanno[93]. Algunos con mucho éxito de audiencia, como el drama *Hospital Central*, inspirado en la estadunidense ER. Otros con menor suerte, como *MIR*, la adaptación de *Grey's Anatomy* o *RIS,* un intento de aproximarse a la franquicia *CSI*. Todas las ficciones de este tipo intentan unir la fórmula del éxito que les ha hecho triunfar en otros países con rasgos característicos de la cultura local. Se espera, así, hacer más atrayente la historia para el espectador, que puede sentir una conexión más próxima con los personajes y las tramas que se desarrollan. Así por ejemplo, en *Sin tetas no hay paraíso*, adaptación de su homónima colombiana, mantiene el argumento central de la serie original pero no duda en cambiar las motivaciones de la protagonista, el entorno social y a varios de los personajes, para adaptarlo a la *realidad* social española.

[93] Existen también numerosos ejemplos de ficciones televisivas españolas transnacionales, como por ejemplo *Águila roja* (La1), *Cuéntame cómo pasó* (La1)*, Cuenta atrás* (Cuatro)*, y Física o química* (Antena3), entre otros.

Buonanno (1999) indica que las ficciones de EEUU sí dejan una huella en el espectador, pero este hecho no implica una adopción automática de sus valores y culturas, destruyendo por completo la identidad local. La audiencia está enmarcada dentro de un contexto social, así como determinada por muchas variables (sexo, edad, clase, etc.) que condicionan la recepción de la ficción. Es decir, la audiencia no asimila y mimetiza la información que recibe de las ficciones, sino que la interpreta reelaborándola: "La adopción comporta siempre formas de readaptación y, cuando se constituye una actividad interpretativa, el consumo pone en marcha procesos de transformación. La audiencia adopta y adapta (Smith, 1992)" (Buonanno, 1999:44). Se trata de una parte fundamental del proceso de retroalimentación en el que está inmersa la ficción televisiva.

Mundos pasados: historia y personajes históricos

En apartados anteriores se ha comentado cómo el pasado y los personajes históricos sirven como inspiración para la construcción de ficciones televisivas. A veces, el pasado funciona simplemente como *background* de la trama principal. En otras ocasiones, un personaje histórico (en el caso de los biopics) o un evento relevante (cuando se trata de ficciones inspiradas en hechos acaecidos) son los protagonistas del relato. Estas dos categorías equivalen a la distinción que realiza Robert Rosenstone (2006) entre el *costume drama* y el film histórico. El primero ignora el discurso histórico y utiliza el pasado como un escenario para el romance y la aventura. En cambio, el segundo se involucra en el discurso histórico al intentar responder a las preguntas que rodean el tema tratado. Dicho autor subraya el papel de las producciones audiovisuales, y entre ellas la ficción televisiva, en la relación que las personas establecen con el pasado, lo que supone un claro ejemplo de la interrelación entre las tres *realidades*.

> Blockbuster history film, mini-series, documentaries, docu-dramas – all these genres are increasingly important in our relationship to the past and to our understanding of history. To leave them out of the equation when we think of the meaning of the past I to condemn ourselves to ignore the way a huge segment of the population has come to understand the events and people that comprise history (Rosenstone, 2006:4).

La ficción televisiva histórica puede convertirse incluso en una especie de "memoria social" (Lacalle, 2002), cumpliendo así una labor que va más allá del puro entretenimiento asociado normalmente con este género. Jonathan Gray (2008) sostiene que el entretenimiento televisivo (y la *sitcom* en particular) se ha convertido en "people's historian of choice". George Custen (1992) señala que el biopic ha desempeñado un papel fundamental en la creación y el mantenimiento de la historia pública. En vez de materiales escritos y a falta de experiencia

personal, este tipo de producciones han proporcionado a muchos espectadores una versión de la vida que consideran como verdadera (Custen, 1992:2). Milly Buonanno (2012) señala que los dramas históricos incorporan el presente en su representación del pasado y, por lo tanto, hablan sobre nuestros días.

> Nevertheless, the fictional representations tend in many ways to incorporate the present in the re-enactment of the past; thus period and historical dramas do not refrain from speaking of our days. They do it by treating the past in accordance with the criteria of present-day judgement, choosing personalites and events that are more in tune with modern sensibilities, staging the problems, feelings and not infrequently the lexicon of today in the world of yesterday, and not least, entrusting the performance to actors whose faces and body language are unequivocally contemporary (Buonanno, 2012:207).

La reconstrucción o representación del pasado a través de la ficción provoca cierta ansiedad sobre su forma, estética y función como parte de la memoria pública (Kotsopoulos, 2008:151). Ante las críticas que suelen alzarse sobre la inexactitud de las ficciones históricas, Rosenstone sostiene que este tipo de film no puede juzgarse según los mismos criterios que la historia escrita. En cambio, dichas producciones "hacen historia" en tanto que intentan dar sentido al pasado de forma seria, y para ello utilizan recursos propios del género como el sonido, el color, la imagen en movimiento y el sentido dramático:

> Dramatic films are not and will never be 'accurate' in the same way as books (claim to be), no matter how many academic consultants work on a project, and no matter how seriously their advice is taken. Like written histories, films are not mirrors that show some vanished reality, but constructions, works whose rules of engagement with the traces of the past are necessarily different from those of written history. How could they be the same (and who would want them to be?), since it is precisely the task of film to add movement, colour, sound, and drama to the past? (Rosenstone, 2006:37).

De acuerdo con Rosenstone, el drama consigue que el espectador no tan solo "vea la historia" sino que además "sienta" que está viviendo a través de dicha historia. Para ello, los filmes utilizan cinco elementos fundamentales: compresión/condensación; desplazamientos, alteraciones, diálogos y personajes (Rosenstone, 2006:39). Kotsopoulos coincide con Rosenstone y señala que las historias sobre el pasado solo pueden contarse desde un punto de vista contemporáneo, y éste se encuentra siempre influenciado por procesos de selección, compresión, simbolización y disposición (Kotsopoulos, 2008:160). De forma parecida, la construcción de verosimilitud en la ficción histórica televisiva se consigue a partir de estrategias específicas como la ambientación y puesta en escena, la construcción de personajes y tramas, la dramatización y la individualización de conflictos o procesos históricos (Chicharro y Rueda, 2008).

En un estudio de la recepción de *Amar en tiempos revueltos* (La1)[94], todas las participantes reconocieron un "sentido informativo" en la ficción (Chicharro, 2011). No obstante, la experiencia personal es un factor relevante para mostrarse cautelosa respecto a los hechos representados. Así, aunque algunas mujeres más jóvenes tenían un nivel de educación más elevado, éstas se mostraron más crédulas con el serial, debido a la distancia generacional que las separa del periodo. La autora sostiene que el enfoque etnográfico permite que las espectadoras establezcan relaciones con experiencias propias o cercanas. Además, la centralidad de las tramas familiares y relacionales hace posible que se construya un espacio de identificación y favorece que cualquier miembro de la audiencia, independientemente del nivel educativo y ocupacional, pueda participar en la discusión.

> 'Amar en tiempos revueltos' puede ejercer para sus espectadoras, funciones identitarias e informativas, si bien superados los filtros previos de evaluación y contrastación que éstas despliegan. Entre tanto, las conexiones del relato con elementos irracionales, tales como los recuerdos, incrementan su fuerza persuasiva, y y posibilitan la participación activa del público. A partir de ahí, la espectadora puede utilizar la ficción para verse reflejada a sí misma, a su grupo de género, o a la comunidad más amplia en la que se ve inserta (Chicharro, 2011:188).

De hecho, Jonathan Gray (2008) sostiene que la ficción o la "*realidad* estilizada" puede decir la verdad mintiendo. De esta forma se convierte en un vehículo poderoso para transmitir la historia (Gray, 2008:119).

Mundos contemporáneos

Dentro de este apartado se incluye la recepción de aquellas ficciones televisivas que tratan sobre personajes o eventos contemporáneos, así como historias inspiradas en temáticas de actualidad (v. apdo. 2.3.2). Forman parte de esta categoría los biopics sobre personas que todavía están vivas (por ejemplo, la duquesa de Alba) y las *TV movies* inspiradas en sucesos recientes (como el crimen de Fago). Algunas producciones se sitúan en el límite de la contemporaneidad y el pasado. Este es el caso, por ejemplo, de la *TV movie* sobre Carmina Ordoñez, estrenada en 2012. La conocida protagonista de la prensa del corazón falleció en 2004, pero la controversia que rodeó su muerte así como las constantes disputas de sus familiares, hacen que continúe considerándose un personaje de actualidad.

[94] Serial ambientado en la posguerra española.

2.7.2.4. *La ficción como mecanismo de normalización*

Para explicar el funcionamiento de la normalización a través de la ficción televisiva es necesario acudir de nuevo a los esquemas de retroalimentación (v. figuras 1, 2 y 3), donde explicábamos que la sociedad está sumida en un proceso de cambio constante. La ficción televisiva tiene capacidad para integrar esos cambios (adecuándolos primero a sus características como texto narrativo) y para devolverlos de nuevo a la sociedad. En todo este proceso destaca el mecanismo de interrelación que, a efectos analíticos, hemos dividido en tres fases: 1) la sociedad está sujeta a cambios constantes; 2) la ficción tiene capacidad para adaptar e incorporar los cambios producidos en la sociedad, reinterpretándolos; y 3) la ficción devuelve el cambio a la sociedad.

La fragmentación social y la rapidez con que se suceden los cambios hoy en día, hacen que el orden social necesite utilizar las formas de legitimación a su alcance. Si cabe, aún más que en periodos anteriores. La ficción puede ser una de esas formas de legitimación. Aunque no se trata de una ficción exclusiva, las ficciones televisivas tienen la capacidad de aceptar, reinterpretar e incluir los cambios que suceden en la comunidad. Tal como explica Buonanno:

> Como todo género de literatura popular, la ficción llega hasta la tradición pero también registra (y quizá también anticipa) las tendencias y las corrientes del cambio, introduciéndolas y articulándolas en los cuadros de referencia y en los modelos de experiencia consolidados; un procedimiento o estrategia de familiarización suave para las transformaciones que hace de las series de televisión un soporte convincente y eficaz de la mutación, y, a la vez, un amortiguador del shock cultural que es siempre susceptible de provocar (Buonanno, 1999:66).

Pero decir que las ficciones televisivas incorporan los cambios sociales no es suficiente, debemos saber cómo lleva a cabo este proceso. La ficción televisiva podría integrar opciones, puntos de vista, opiniones, etc. de aquella parte de la sociedad más marginal o más alejada del consenso social. Sin embargo, tal y como señala Buonanno, la ficción tiende a evitar las "visiones radicales y estremecedoras de la mutación cultural", y opta por presentar una narración más cercana al orden social establecido (Buonanno, 1999:66). Este hecho está relacionado con su naturaleza conservadora, es decir, su inclinación a mantener la unidad cultural. De esta forma, aunque las ficciones tengan la capacidad de dar voz a muy diferentes puntos de vista, en la práctica se tiende a representar a aquellos que contribuyen a la unidad cultural:

> Pero no siempre las narraciones de la televisión constituyen un 'forum cultural' donde es la presencia y la ciudadanía de diferentes voces, y no su reducción a una unidad, lo que mejor

> parece poder contribuir (evidentemente, junto a muchos otros factores) a 'mantener unidos' la *uncommon culture* de una sociedad compleja (Buonanno, 1999:68).

Así por ejemplo, aunque es cierto que las ficciones pueden ofrecer diferentes tipos de familia, algunas aparecerán en una posición marginal y otras ni tan siquiera se tendrán en cuenta (Buonanno, 1999:68). Una vez la ficción televisiva ha relaborado la *realidad* y la ha plasmado en sus narraciones, la vuelve a poner en circulación ofreciéndosela a los espectadores. En el momento de retornar la *realidad* es importante el formato que la ficción adopte, que puede facilitar bien la representación del cambio, o bien la estabilidad. Un estudio realizado por Buonanno en los años '80 apunta la existencia de una relación significativa entre las tipologías productivas de la ficción (formatos), los modelos de familia y los de género.

> El estudio dejaba entrever una significativa interdependencia entre tipologías productivas, modelos de familia y modelos de géneros, y consentía el reconocimiento a las fórmulas y a las estructuras narrativas de un papel coesencial en la orientación de la representación de la *realidad* familiar (o de otras cosas) y, en definitiva, en la garantía de un grado mayor o menor de pluralismo cultural. (Buonanno, 1999:103)

La autora italiana realiza una distinción entre aquellos formatos de la ficción que tienen una estructura narrativa lineal y evolutiva (seriales, películas y TVmovies) y los que se caracterizan por una fórmula interactiva y circular (series y telecomedias). Según Buonanno, el primer tipo favorece las representaciones del cambio mientras que el segundo suele estar vinculado a la representación de situaciones estables. No se trata de una separación tajante, pudiendo existir seriales que representen la estabilidad y series que hagan lo propio con el cambio (Buonanno, 1999:102).

Las formas circulares son las que ofrecen unas condiciones más idóneas para el desarrollo del mecanismo de normalización. Su universo cerrado, con muy pocas o ninguna variación en los personajes y escenarios, las convierte en un formato muy adecuado para representar la estabilidad. No se pretende afirmar que las series y sitcoms tengan el propósito de dar una imagen de estabilidad, sino que, sus propias características, facilitan que su representación de la *realidad* tienda a situaciones donde se producen pocos cambios.

> Trabajando mucho tiempo sobre un microcosmos fundamentalmente inmutable, que se representa al principio y vuelve circularmente igual al final de cada episodio, la serie es susceptible, más que otra fórmula, de consolidar imágenes, estabilizar situaciones o familiarizar *realidades*. En otros términos, la serie tiende a funcionar como un mecanismo de normalización. (Buonanno, 1999:107)

La normalización de determinados colectivos, prácticas sociales, comportamientos, etc. tanto puede contribuir a mantener la unidad de la comunidad y el orden social, como ser un elemento de desestabilización. Aunque como ya se ha dicho, las ficciones suelen evitar las representaciones radicales alejadas del orden social, no se trata de un hecho sin precedentes. Por lo tanto, si las ficciones contribuyen a integrar a personas que hasta ese momento se consideraba que formaban parte de la marginalidad (ej. pobres, enfermos, inmigrantes…) la ficción estará cumpliendo una función integradora y de mantenimiento del orden social. Si, por el contrario, las prácticas que las ficciones presentan como normales están en contra de los valores dominantes de la sociedad (ej. libertad de expresión en una dictadura, la noción de que las drogas no tienen consecuencias, etc.), la normalización de esas prácticas desafiaría el orden social tal como era entendido hasta este momento. A continuación vamos a presentar tres casos que ilustran el proceso por el cual las ficciones televisivas adaptan los cambios que se producen en la sociedad. Veremos como el mecanismo de normalización juega un papel muy importante en ambos ejemplos, aunque con una diferencia substancial. En los dos primeros (la representación de los enfermos de Sida y los inmigrantes) la normalización se asocia a un hecho valorado positivamente por la sociedad (la integración del colectivo y su salida de la marginalidad). En cambio, en el tercer caso (jóvenes y drogas) lo que se normaliza es una conducta que no está socialmente aceptada, al menos hasta el momento, y que se valora como negativa (el consumo de drogas sin consecuencias para la salud).

La normalización del enfermo de Sida

Charo Lacalle (2005) nos ofrece un ejemplo claro sobre cómo la ficción incorpora los cambios que se producen en la sociedad. Un estudio realizado por la autora, sobre la representación de los portadores de VIH en la ficción española, muestra como su representación está relacionada con el clima de la opinión pública. Tal y como explica la autora, "el universo figurativo y axiológico de la representación del Sida en la ficción televisiva española resume y refleja el estado de la opinión pública sobre el tema a lo largo del período analizado" (Lacalle, 2005:34). Lacalle afirma que "la representación televisiva del enfermo de Sida en programas no informativos (ficción y talk shows) ha jugado un papel decisivo en la progresiva normalización de un estigma que durante mucho tiempo confinaba a los portadores de VIH en los límites de la marginalidad social" (Lacalle, 2005:31). En las primeras ficciones, explica Lacalle, estar infectado de VIH era un hecho que caracterizaba al personaje y acababa significando, bien su muerte, bien

la desaparición del programa. Esa situación ha ido evolucionando, hasta el punto de convertir la enfermedad en uno más de los rasgos definitorios del personaje.

> Los formatos de ficción emitidos a partir de 1999 reflejan su paulatina (re)admisión en ese cuerpo social de referencia que primero lo asimila y, sucesivamente, lo normaliza, expulsando la enfermedad de su seno o desplazándola. (Lacalle, 2005:35-36)

Así, por un lado se observa que, a medida que cambia la concepción del enfermo de Sida en la sociedad, las ficciones van incorporando estas modificaciones en sus discursos. Por el otro, se comprueba que las imágenes de la enfermedad que proporcionan las ficciones televisivas contribuyen a la aceptación del colectivo. Se trata de un caso en que el mecanismo de normalización colabora con la integración de grupos marginados en la sociedad, reforzando así el orden social.

La normalización del inmigrante

La representación de los inmigrantes sigue un proceso de normalización similar al de los enfermos de Sida en la ficción televisiva española. Lacalle (2008a) señala que las características del inmigrante/extranjero en las series y seriales españoles se corresponden con las de la sociedad española, a nivel social, económico, anagráfico y jurídico. Por lo tanto, se observa de nuevo que la ficción es capaz de incorporar y representar los cambios que tienen lugar en la sociedad. La autora indica que se ha producido una evolución en la representación del inmigrante/extranjero, que disminuye su aparición como una víctima o un criminal para, poco a poco, fusionarse con lo social: "La disminución del número de criminales y de víctimas que se constata en el último período manifiesta la lenta pero progresiva fusión del otro inmigrante con lo social" (Lacalle, 2008a:124). El descenso de dichas representaciones se produce de forma inversamente proporcional al incremento de personajes inmigrantes/extranjeros fijos. Lacalle sostiene que durante los últimos años se ha producido un desplazamiento desde la deixis negativa del cuadrado semiótico hacia la positiva. Como consecuencia, el inmigrante/extranjero ha incrementado su protagonismo, a la vez que ha pasado a mantener relaciones familiares, de amistad y profesionales con el resto de personajes protagonistas de la ficción, y no se limita ya a encuentros ocasionales.

> En los últimos años se constata un incremento de personajes extranjeros/inmigrantes que encarnan las configuraciones moderadas de segregación, asimilación e integración, consecuente con la progresiva disminución de personajes representativos de las configuraciones extremas de expulsión, admisión e integración de sus respectivos ámbitos de relación entre la identidad y la alteridad. (Lacalle, 2008a:125)

Así pues, por un lado se observa que la ficción televisiva representa el cambio que se ha producido en los últimos años en la sociedad española, con la incorporación progresiva de los inmigrantes/extranjeros. Por el otro, vemos, además, como las series y seriales han ido evolucionando en la representación del inmigrante/extranjero, desplazándose desde los papeles ocasionales en los que aparecía bien como víctima, bien como criminal, hacia los personajes fijos, que establecen relaciones personales con el resto de protagonistas de la ficción.

La representación de los jóvenes

Skins es una serie de televisión británica, que se comenzó a emitir en el canal E4 en enero del 2007, y que se centra alrededor de un grupo de adolescentes ingleses. Encontramos en ella varias muestras de cómo la ficción incorpora los cambios que se producen en la sociedad. Dichos cambios no tienen porqué ser de gran magnitud. A veces son pequeños pero muy significativos para entender la evolución de la sociedad. Un ejemplo lo hallamos en la representación que *Skins* hace del consumo de droga por parte de los jóvenes.

En primer lugar, destacamos que se trata de una cuestión que forma parte del imaginario colectivo de la sociedad occidental desde hace unas décadas. Mientras una ficción de los años '80 probablemente optaría por hablar del consumo de heroína, en Skins sus protagonistas consumen pastillas en las discotecas. Vemos como se produce un primer salto para adecuarlo a la *realidad* objetiva que la ficción tiene como trasfondo (las drogas sintéticas están ahora en auge). Hasta aquí, se trata de un tipo de adaptación bastante común. Sin embargo, Skins introduce otra modificación respecto a ficciones anteriores: una relación despreocupada y sin consecuencias entre los jóvenes y las drogas. En una entrevista al *The Sunday Times* el 27 de enero del 2008, el actor que interpreta a Chris en la serie, Joseph Dempsi (21 años) hace las siguientes declaraciones:

> Chris is supposed to be a huge druggie, but doing loads of pills just touches on an aspect of him. If this had been made 10 years ago, there probably would have been some moral obligation for the TV producers to give him a bad pill and put him in hospital. But it's different now, and *Skins* just gets that. People do go out and have good nights on pills without dying. Teen life isn't quite as bad as tabloid morality has it. That's why teenagers like Skins. Not that we're trying to encourage that stuff or anything, but it's part of reality (The Sunday times, 2008).

Para algunos sectores de la sociedad, una serie como *Skins*, provoca una cierta alarma, ya que puede ser considerada como una mala influencia. De hecho, si el mecanismo de normalización sirviese, en este caso, para normalizar un consumo de drogas despreocupado aquellos que

critican la serie tendrían razón para estar preocupados. No obstante, asumiendo el punto de vista de la tradición de estudios sobre los efectos, es imprescindible recordar que la ficción es una de las muchas influencias que recibe la audiencia, y que hay que tener siempre en cuenta la importancia del contexto personal.

Sin embargo, si abordamos esta cuestión desde el punto de vista de la retroalimentación, se nos plantea un dilema un tanto diferente. *Skins* no es una amenaza para los jóvenes en el sentido de que vayan a asimilar y reproducir de forma automática los comportamientos que se representan. Pero si la ficción tiene como trasfondo la vida cotidiana y se inspira en esta, Dempsi tiene parte de razón al afirmar que se trata de comportamientos que ya están en la calle y *Skins* los recoge (y reinterpreta, añadiríamos nosotros). Lo interesante de las declaraciones de Dempsi no es tanto el hecho de que haya jóvenes que tomen drogas en la vida cotidiana sin que aparentemente les suceda nada grave. Lo interesante es ver cómo esa idea se está introduciendo en la *realidad* simbólica y, con la serie *Skins,* adquiere notoriedad. La representación del consumo de drogas sin consecuencias está ahora en circulación y se ha enviado hacia la *realidad* subjetiva.

Las tablas siguientes resumen el mapa de interrelaciones entre las *realidades* simbólica, subjetiva y objetiva, que se ha dibujado a lo largo de este capítulo. Se describe el funcionamiento de los distintos tipos de interacción y se incluyen los principales ejemplos de cada mecanismo.

2.8. Tablas resumen del mapa de interrelaciones

Principales realidades	Tipo de interacción			Descripción	Ejemplos	Apdo.
Objetiva → Simbólica	Historia como telón de fondo			Ambientación en el pasado Personajes históricos	*Amar en tiempos revueltos, Águila roja, Mad men*	2.3.1
	Temas de actualidad	Hechos acaecidos		Inspiración en noticias aparecidas en los medios de comunicación	Series: *Hospital central, El comisario* TVmovies: *El castigo, Fago, yo soy el Solitario, Amish Grace, Playing for keeps, El caso Wanninkoff, La ira, The pregnancy pact, El pacto*	2.3.2.1
		Temáticas sociales (relación con función pedagógica)	Abstracción	Creación de ficción a partir de temáticas sociales en los medios	Acoso escolar (*Génesis, en la mente del asesino*) Adopción parejas mismo sexo (*Modern family*) Cáncer (*Coronation street*) Donación de órganos (*CSI: NY, Grey's Anatomy, House, Numb3rs, The bold and the beautiful*) Matrimonio homosexual (*Aquí no hay quien viva*) Racismo (*Águila roja*) VIH (*The bold and the beautiful*)	2.3.2.2
			Personalización	Representación de temáticas sociales a través de personajes concretos	Autismo (*Temple Grandin*) Eutanasia (*You don't know Jack*)	

Principales realidades	Tipo de interacción			Descripción	Ejemplos	Apdo.
Simbólica → Objetiva	Merchandising tradicional			Creación y venta de productos con un fin esencialmente lucrativo	Arte (*Breaking bad*), Ropa (*Mad men*, El armario de la tele), Maquillaje (*Mad men*), Botellas True blood, vasos (*True blood*), Pisapapeles dragón (*Game of thrones*), Petacas (*Boardwalk empire*), Disfraces (*Águila roja*)	2.4.1
	Merchandising transmediático	Extras		Fin lucrativo + ampliación mundo narrativo de la ficción TV	Extras, making of, entrevistas	2.4.2
		Cómics			Cómics (*Buffy, the vampire slayer; Angel, Águila roja, Heroes*)	
		Libros	Novela		Novelas (*La viña vieja, Tú decides-Águila roja*)	
			Cocina		Libros de cocina (*La cocina de Manolita y Marcelino, A feast of ice and fire, The unofficial Mad men cookbook*)	
			Otros		Libros otros (*The fashion file, Mad men: the illustrated world, Sterling's gold: Wit and wisdom of an ad man*)	
		Videojuegos			Juegos de mesa de *Lost, Águila roja, Doctor who*	
		Juegos de mesa			Otros: Twittersodios	
		Otros				

Principales realidades	Tipo de interacción		Descripción	Ejemplos	Apdo.
Subjetiva → Simbólica	Aportaciones creación personajes/historias reales	Creadores	Inspiración en experiencias personales o personas conocidas	Craig Bromell → *The bridge* Dr. Bell → Sherlock Holmes → Dr. House (*House*) Kathy Reichs → Temprance Brennan (*Bones*) Lena Dunham → *Girls*	2.5.1
		Actores/Actrices	Inspiración en experiencias personales o personas conocidas	Mayim Bialik (*The big bang theory*)	
		Expertos	Inspiración en experiencias personales o personas conocidas	*Breaking bad* *Dexter* *House M.D.*	
	Hibridación de personajes	Cameos	Personaje *real* se interpreta a sí mismo/a Intervención puntual	Belén Esteban (*Aída*) Kareem Abdul-Jabbar (*Guys with kids*) Lucy Liu (*Sex and the city*) Stan Lee (*The big bang theory*) Stephen Hawking (*The big bang theory*)	2.5.2
		Intertextualidad - hibridación	Límites entre personaje y actor/actriz difusos Uso de la intertextualidad para relanzar carrera profesional (comedia) Protagonismo	James Van Der Beek (*Don't trust the b... in apartment 23*) Jerry Seinfeld (*Seinfeld*) Larry David (*Curb your enthusiasm*) Matt Le Blanc (*Episodes*)	
		Conexión vida *real*	Personaje y actor/actriz comparten características de relevancia para la ficción	Agentes de policía (*Mariscal y Suárez*) Sordera adulta (*Sue Thomas, F.B.Eye*) Sordera infantil (*All my children*)	
		Circunstancia personales	Condiciones personales de actores/actrices alteran la ficción (desaparición temporal, eliminación personaje, modificación tramas)	Conducta inapropiada - eliminación (*Two and a half men*) Embarazos (*Friends, Sex and the city, Aída, How I met your mother, Desperate Housewives*) Rehabilitación – desaparición temporal (*Hawaii 5-0*)	
	Participación de la audiencia	Paseos inferenciales (Eco, 1996[1994])	Utilización de conocimientos aportados por otras *realidades* para interpretar la ficción	Acciones de protesta (*Jericho*) Fan fiction (*Bandolera, Hospital central, Amar en tiempos revueltos*)	2.5.3
		Fans	Acciones de los seguidores de la ficción		

Principales realidades	Tipo de interacción		Descripción	Ejemplos	Apdo.
Simbólica → Subjetiva	Creación de identidad	Futuro profesional	Influencia ficción TV sobre la elección de la carrera universitaria o profesión laboral	*CSI* y *Law & Order* incrementan interés de los jóvenes por la ciencia forense Incentivos económicos representación ingenieros/as OMC: Influencia ficción TV en elección medicina → falsas expectativas → abandono carrera *Sex and the city* – interés periodismo *Spooks* – interés MI5	2.6.1.1
		Identidad personal	Influencia sobre gustos personales (moda)	*Sex and the city* – incremento éxito Manolo Blahnik *Gossip girl* – compra de ropa a través de su web *Mad men* – línea propia en Banana Republic, inspiración diseñadores, inspiración revista de moda	2.6.1.2
	Mantenimiento/Evolución de la identidad. El lenguaje	Tema de conversación	Incorporación de la ficción TV al diálogo cotidiano (esfera privada) Incorporación de temáticas sociales al debate público (esfera pública)	Comentarios familia/amigos sobre *Dallas* (Katz y Lieves, 1990a) Debate público sobre el aborto a partir de las representaciones de la ficción TV (Condit, 1990)	2.6.2.1
		Articulación de ideas	Utilización de la ficción TV para la interpretación de la experiencia personal Más argumentos cuando se coincide con la opinión socialmente aceptada	*Dallas* (Ang, 1985[1982]) Buckingham y Bragg (2004)	2.6.2.2
		Lenguaje televisivo	(a) Incorporación del lenguaje de la calle a la ficción TV (b)Incorporación del lenguaje de la ficción TV al habla popular	(a) Creadores y guionistas que se inspiran en el lenguaje cotidiano de bares y tascas (b) *Los Serrano* (el diccionario de Fiti)	2.6.2.3

Principales realidades	Tipo de interacción				Descripción	Ejemplos	Apdo.
Objetiva Subjetiva Simbólica	Casos en espiral				Retroalimentación entre las tres realidades Interacciones sucesivas Origen difícil de identificar	De Columbine a Virginia Tech	2.7.1.1
						Matthew Santos – Barack Obama	2.7.1.2
						La ley de Jack Bauer	2.7.1.3
						Programación y desprogramación	2.7.1.4
	Función pedagógica de la ficción TV	Adquisición de conocimientos	Emocionales	Ficción consejera	Soluciones/estrategias vida cotidiana	Buckingham y Bragg, 2004	2.7.2.2
				Terapia emocional	Satisfacción necesidad emocional	Casas, 2007, Lacalle, 2012c	
			Prácticos	Mundos conocidos	Salud: (a) Incremento conocimiento audiencia (b) Reacción de la audiencia (c) Implicaciones sistema sanitario	(a) Enfermedades neurológicas (b) Donación órganos (b) Primeros auxilios (b) Hipertensión, obesidad, 5 a Day (b+c) Cáncer, sobreutilización servicios sanidad	2.7.2.3
					Ciencia y legislación Efecto CSI	Jurados piden pruebas forenses (Robbers, 2008) Cambios en el sistema judicial (Durnal, 2010)	
					Ruptura del pacto ficcional (a) Colectivos que se sienten mal representados (b) Colectivos que perciben la ficción como una amenaza al orden social	(a) Enfermeras (*No somos ángeles*) (a) Médicos (*Desperate housewives*) (a) Tartamudos (*Lalola*) (b) Jóvenes / maestros (*Física o química*) (b) Mujeres (*Sin tetas no hay paraíso*) (b) Tortura (*E-Ring, 24, Alias*) (b) Asesinatos (*Dexter*)	
				Mundos alejados	(a) Imperialismo cultural – Ficción TV amenaza orden social establecido (b) Indigenización – domesticación	(a) Rusia – *Yo soy Betty, la fea* (a) Afganistán – prohibición *soap operas* (a) Venezuela – Cheppe fortuna (b) *Hospital central – ER* (b) *MIR – Grey's anatomy* (b) *RIS – CSI* (b) *Sin tetas no hay paraíso*	
				Mundos pasados	Fuente de conocimiento histórico Relativizado por experiencia personal	Biopics Ficciones de época o históricas	
				Mundos contemporáneos	Temas/personajes actuales	Biopics	
		La ficción como mecanismo de normalización			Integración de colectivos marginales	Enfermos de Sida, Inmigrantes, Jóvenes	2.7.2.4

Parte II. Construcción de *realidad* en la ficción televisiva

3. *TV movies* y miniseries

3.1. Introducción

Hasta el momento, nuestro análisis ha abordado las interacciones entre *realidad* y ficción televisiva de forma general. En cambio, el presente capítulo realiza una aproximación más específica a nuestro objeto de estudio, al centrarse en los formatos que las ficciones televisivas basadas en hechos *reales* suelen adoptar: la *TV movie* y la miniserie.

Tal y como veremos a continuación, la apuesta de la *TV movie* por el género del docudrama contribuyó de forma decisiva al éxito del formato y determinó su evolución. Recientemente, y coincidiendo con su auge en el territorio español, las miniseries y telefilms españoles han optado por temáticas inspiradas en hechos y personajes *reales*, que a menudo cuentan con una buena acogida por parte de la audiencia. Así pues, los conocidos como formatos nobles están íntimamente ligados con la retroalimentación entre la *realidad* y la ficción, objeto de nuestro estudio. En este sentido, Elayne Rapping (1992) sostiene que las *TV movies* forman parte del discurso social, ya que son capaces de traspasar la frontera entre hechos y ficción.

> They crossed the line between fiction and fact, between drama and information and entered the realm of important social discourse not indirectly, through movie reviews, but quite directly through channels normally reserved for "real-life" events. But of course they are real-life events; they are public happenings around and through which major controversies are struggled over and negotiated. They participate in processes of social change, in a public sense, even as they affect us as viewers in our own understanding and attitude toward issues and in our discussions and actions in other parts of our lives (Rapping, 1992:xxi).

Este capítulo comienza con una descripción de los formatos nobles y una tipología de la *TV movie* y miniserie basadas en acontecimientos y personas *reales*. A continuación, se abordan las principales diferencias entre el contexto televisivo europeo y el norteamericano, que dan lugar a las distintas concepciones de la *TV movie* y la miniserie. Sucesivamente se tratan las peculiaridades del contexto español, haciendo hincapié en las repercusiones para dichos formatos de las normativas más recientes. Los siguientes apartados repasan la historia de las *TV movies* y miniseries en Norteamérica y España, lo que permite comprender la evolución que da lugar a la actual configuración de ambos formatos. Además, este capítulo aborda la intertextualidad de la miniserie y la *TV movie* basadas en hechos *reales* con otros programas

televisivos, creando una nueva interrelación entre la *realidad* y la ficción. Finalmente se realiza una conclusión comparativa entre la tradición norteamericana y la española que servirá como punto de partida para el estudio de caso realizado en el siguiente capítulo, sobre los biopics televisivos.

3.2. Formatos y tipología

Lacalle señala que la utilización laxa de los términos telefilm y miniserie, así como su origen y evolución diferenciada entre países, ha resultado a menudo en una confusión entre ambos conceptos (Lacalle, 2004:171). Para superar esta limitación, la autora adopta el criterio tipológico del formato utilizado previamente en los informes sobre la ficción Europea realizados por Eurofiction (1997-2003).

> *Eurofiction* fa servir com a únic criteri tipològic de la minisèrie el format, sense tenir en compte el gènere (comèdia, drama i policíac/acció), ni la temàtica o la inversión econòmica, ni tampoc l'índex de qualitat que se li atribueix. Considerem telefilms les produccions televisives de ficció que s'emeten en un únic bloc d'una durada aproximada de noranta minuts, mentre que la minisèrie tindria entre dos i sis capítols (Lacalle, 2004:172).

Nuestro trabajo se adhiere también al criterio del formato, añadiendo una pequeña modificación. Debido precisamente a las divergencias entre países a la hora de definir este tipo de producciones, se ha creído conveniente ampliar la duración de la miniserie hasta los 12 capítulos para incluir las de tradición norteamericana, que normalmente cuentan con un mayor número de entregas que las europeas. A pesar de que en el marco teórico se han señalado las principales características que definen los diferentes formatos televisivos, a continuación profundizamos en las definiciones de la *TV movie* y la miniserie, centrándonos en las estructuras narrativas y tipologías propuestas en la bibliografía sobre el tema.

3.2.1. La *TV movie*

Tal y como se ha señalado durante la construcción del marco teórico, la *TV movie* es una ficción de una única entrega creada especialmente para televisión. Butler (2002) sostiene que el formato televisivo comparte la mayor parte de sus características narrativas estructurales con la película de cine, pero su concepción como producto diseñado para ser interrumpido por pausas

comerciales la distingue del film cinematográfico. Entonces, es precisamente su fragmentación lo que la distingue de las películas concebidas para la gran pantalla[95].

A nivel estructural, Butler (2002) señala 7 componentes de la narrativa clásica de los films de Hollywood: 1) protagonista único; 2) exposición de personajes y escenarios; 3) motivación; 4) enigma narrativo; 5) cadena causa-efecto; 6) clímax; y 7) resolución. En cambio, la estructura narrativa de la *TV movie* sigue el siguiente modelo: 1) protagonista único; 2) exposición de personajes y escenarios; 3) el deseo del protagonista cataliza la historia; 4) el enigma central apuntala la historia; 5) la narrativa progresa mientras el antagonistas retrasa la resolución del enigma; 6) el conflicto llega a su clímax; y 7) resolución.

En cuanto al estilo y contenido, Edgerton (1991) sostiene este formato puede entenderse mejor como una experiencia compartida de las tres grandes *networks* americanas, ya que en sus comienzos la *TV movie* no varió de forma substancial entre las cadenas (Edgerton, 1991:118). Siguiendo la tradición televisiva dramática de producir ficción para la pequeña pantalla, las *TV movies* dieron más importancia a la interpretación que al argumento. Como resultado, el punto fuerte del formato consiste en la personalización y la representación informal de personajes en el día a día a través de primeros y medios planos.

> The constraints of creating drama for a 25-inch screen had always inspired producers to stress performance over plot; now the telefeature discovered its own unique voice within the contours of this long-standing tradition. The individualized and informal depiction of everyday characters in an assortment of medium shots and close-ups quickly became the forte of the *TV movie*, more so than in any other feature film form. Plot structure and setting were accordingly scaled back as a means of better shaping these conventions to the shorter length and commercial segmentation of primetime and the lower definition and smaller ration of the TV screen (Edgerton, 1991:118).

En una línea similar, el productor Herbert B. Leonard señala que los buenos dramas son los dramas personales, y que debido al tamaño de la pantalla se hacía necesario mantener un tono íntimo con una predominancia de los primeros planos (Leonard en Marill, 2007:95)[96].

---

[95] Butler se refiere a las *TV movies* de origen norteamericano. No obstante, como se ha señalado anteriormente, creemos que la fragmentación es uno de los componentes esenciales de las *TV movies* analizadas en nuestro estudio de caso.

[96] En un momento en que la popularización de las pantallas planas de grandes dimensiones cuestiona las razones para dicha afirmación, el análisis de caso realizado en el presente trabajo determinará si las convenciones de la *TV movie* todavía siguen vigentes.

3.2.2. La miniserie

La utilización del término miniserie no siempre se ha realizado de forma correcta y en ocasiones se ha equiparado a otros formatos como la serie o el serial (Lara, 1995; Miller, 1987). Existen diversas definiciones del concepto, aunque todas suelen coincidir en subrayar la división de la narración en varias entregas. Así, Mary Jane Miller sostiene que, al menos en teoría, el elemento común de las miniseries es que necesitan más de una o dos horas para contar la historia y el último capítulo clausura la narrativa (Miller, 1987:167). En una línea parecida, Lara define la miniserie como "un concepto moderno que se acuña a partir de los años setenta, donde una dilatada narración se divide en diversas entregas" (Lara, 1995:11).

No obstante, la definición más completa la encontramos en Buonanno (2005) para quien la miniserie es un formato "híbrido", que combina elementos de la televisión y el cine, a la vez que se encuentra a medio camino entre lo serial y lo no serial. La miniserie está dividida en varias entregas (generalmente de 2 a 6 capítulos en la tradición europea y hasta 12 en la norteamericana), lo cual constituye un elemento fundamental de la serialidad televisiva. Sin embargo, las historias que tratan tienen una estructura narrativa con inicio, desarrollo y final, una característica de la tradición cinematográfica. Según Buonanno, es esta segunda vertiente cinematográfica la que otorga a las miniseries sus elementos distintivos (Bunonanno, 2005:22-23).

Las miniseries, a diferencia de las series y los seriales, tienen más dificultades para aludir a la fidelidad y el placer de la familiaridad para atraer a los espectadores. El no disponer de estos recursos, hace que la miniserie utilice otro tipo de estrategias, como proporcionar la satisfacción de una historia resuelta, y la atracción que provoca la novedad.

> La miniserie, por el contrario, no remite ni a la fidelidad, ni a la constancia, ni a la prolongada costumbre de la cita periódica con el programa preferido. (…) satisface y reconoce el deseo de conclusión y de resolución definitiva de las historias. Presupone y alimenta disposiciones sensibles al apelo de la novedad, en vez de remitir a la familiaridad. Por último, la miniserie exalta y requiere que el acto de la elección se renueve continuamente (Bunonanno, 2005:23).

Sin embargo, las miniseries no carecen totalmente de recursos para utilizar la familiaridad y la repetición. Buonanno (2005) señala que en la tradición italiana del *sceneggiato*[97] ya se

[97] En palabras de la propia autora: "el término *scenegiatto* (o *teleromanzo*) se asociaba en realidad con lo que actualmente definimos como adaptación literaria y que, acompañado por una enorme popularidad, ha constituido el

encuentran dispositivos intertextuales capaces de introducir ambos elementos. Se trata de la utilización de temáticas que provengan de adaptaciones literarias, así como de biografías de personajes célebres y/o de acontecimientos históricos de gran relevancia. A través de este tipo de producción, la televisión pública italiana intentaba en sus comienzos ejercer una función pedagógica, poniendo al alcance los espectadores que no habían podido acceder a la escolarización, grandes clásicos y acontecimientos significativos de la historia. Según Buonanno, la predilección por este tipo de temáticas ha hecho que las miniseries italianas tengan una "alto grado de respetabilidad cultural" (Bunonanno, 2005:25-26). De hecho, en comparación con las series o los seriales, las miniseries (europeas y norteamericanas) han logrado a menudo un estatus cultural elevado (Creeber, 2001:37-38). No obstante, es en Europa, donde la calidad de la miniserie adquiere mayor relevancia, debido a la necesidad de las cadenas públicas de reafirmar su función social (Lacalle, 2002:40).

Con el fin de atraer y retener audiencia, las miniseries explotan las dinámicas del consumo televisivo a través del uso de múltiples narrativas acumulativas y *cliffhangers*. Además, ocasionalmente se comercializan utilizando el prestigio de un autor o director (Creeber, 2001:37). A nivel estructural, Lara sugiere cuatro características que definen la miniserie[98] y que, según su opinión, son claves para su éxito: 1) la estructura narrativa respecto al final de cada capítulo; 2) la configuración de un personaje centrípeto; 3) la dosificación de elementos; y 4) la consecución de un ritmo determinado[99].

La primera característica se refiere a la capacidad de las miniseries para estructurase de manera que el final de cada capítulo mantenga las expectativas del público. No es suficiente con dividir a intervalos determinados un telefilme de larga duración. De lo que se trata es que cada capítulo

---

género por excelencia de la televisión italiana de los comienzos". No obstante, la autora aclara que a pesar de ser el progenitor reconocido de la miniserie, el *sceneaggiato* no constituye el modelo de referencia de la miniserie contemporánea que se compara, en cambio, con el cine (Bunonanno, 2005:25-26).

[98] En el caso concreto de la miniserie épica, De Vito y Tropea (2010) realizan un análisis exhaustivo que muestra una estructura narrativa particular (véase panorámica sobre las miniseries).

[99] Los elementos estructurales señalados por Lara contribuyen a explicar el gran éxito de los biopics televisivos en la forma de miniserie. Aunque el análisis de este subgénero se tratará con detalle en el próximo capítulo, podemos avanzar que el biopic permite dividir la narración en varias partes manteniendo la coherencia interna de cada capítulo utilizando las diferentes etapas de la vida del personaje. Además, centrarse en la vida de un personaje concreto permite la conexión emocional de la que habla el autor, especialmente si se trata de una persona que despierta interés o morbo.

mantenga una coherencia interna, e invite al espectador a que continúe las aventuras en la siguiente entrega. El segundo elemento alude a la importancia de que estas ficciones dispongan de un personaje central en el que confluyan todas las acciones. De esta forma, el espectador tiene alguien con quien identificarse y conectar emocionalmente. Esto es importante, según Lara, para que se pueda dar esa interrupción de la emoción, que invita al espectador a continuar en el siguiente capítulo. Para que se produzca dicho suspense, es necesario realizar una dosificación correcta de los elementos narrativos, estéticos y técnicos. Por último, la cuarta característica, la consecución de un determinado ritmo, está relacionada con la concepción de la miniserie como un producto para consumir en casa. Por lo tanto, no deberían realizarse con el mismo ritmo que una película pensada para ir a ver al cine (Lara, 1995:18-19).

Finalmente, Lara realiza una clasificación de las miniseries en función de su procedencia temática. Siguiendo la distinción propuesta por Lara podemos señalar cuatro grandes bloques: 1) adaptaciones literarias; 2) biografías; 3) acontecimientos históricos; y 4) ficciones con guiones originales (Lara, 1995:16). No obstante, en el caso español, la evolución de la ficción televisiva en los últimos años hace que la clasificación de Lara se quede un tanto obsoleta. Más adelante se analizarán con más detalles las nuevas temáticas adoptadas por las miniseries españolas.

3.2.3. Tipología de los formatos nobles basados en la *realidad*

En lugar de compilar una lista de todas las *TV movies* y miniseries inspiradas en sucesos o personas reales emitidas en España y Norteamérica, se ha considerado más útil contribuir una tipología de los formatos nobles basados en la *realidad* a partir de una muestra de 65 ficciones emitidas entre 2008 y 2012 a ambos lados del Atlántico[100]. Con ella se pretende dar sentido y categorizar los títulos más recientes con el objetivo de observar y comprender las tendencias actuales de ambos formatos. Al igual que Propp (1968[1928]) en su estudio sobre los cuentos maravillosos, creemos que existen elementos estructurales que definen este tipo de ficción. Así, en el próximo capítulo se abordará con detalle el estudio del biopic televisivo.

[100] Tal y como se ha señalado en la introducción de la tesis, debido a la estrecha relación entre Canadá y Estados Unidos se han incluido también producciones de origen canadiense pero que están configuradas siguiendo la tradición estadounidense de la *TV movie* y la miniserie. De hecho, tal y como se verá a lo largo del presente capítulo, el modelo norteamericano se ha extendido también a España.

La tipología incluye tanto *TV movies* como miniseries, ya que ambos formatos son los más representativos del docudrama. Además, tal y como se verá a lo largo del presente capítulo, en el caso español la confusión entre *TV movie* y miniserie anteriormente mencionada se acentúa todavía más debido a las posibilidades de financiación que surgen de las leyes estatales y autonómicas.

También es necesario mencionar que, como ocurre a menudo en las clasificaciones de este tipo, los límites entre las diferentes categorías son a veces confusos, pues como veremos con más detalle al tratar sobre el biopic, hay algunas producciones de transición entre diferentes categorías. Un ejemplo son las historias que giran en torno a un personaje concreto (por lo que contienen características del biopic) pero que se centran en un acontecimiento específico (lo que las convierte en un título de sucesos). Por ejemplo, *Prayers for Bobby* (Lifetime, 2009), sobre un joven que decide suicidarse a causa del rechazo de su madre cuando le comunica que es homosexual. En otros casos, se combinan las diferentes subcategorías, como por ejemplo en *El caso Wanninkoff* (La1, 2008), que incluye elementos de desaparición, asesinato y juicio.

La tabla siguiente propone una tipología de los formatos nobles inspirados en la *realidad* en España y Norteamérica. Tal y como refleja, se han detectado tres grandes grupos de formatos nobles inspirados en la *realidad*: 1) los biopics; 2) las historias de sucesos; y 3) las narraciones de época o históricas. A su vez, las ficciones pueden pertenecer a una subcategoría específica, tal y como se señala a continuación.

Tipología de formatos nobles inspirados en la *realidad*			
		Norteamérica	España
Biopics	Políticos	John A: Birth of a country John Adams	Adolfo Suárez Tarancón, el quinto mandamiento Clara Campoamor
	Vida personal	Céline Grey Gardens	Marisol Volver a verte, Rocío Dúrcal Raphael Paquirri Mi gitana Hoy quiero confesar Carmina Sofía La Baronesa La Duquesa I La Duquesa II Alfonso de Borbón
	Lucha	Gifted hands: The Ben Carson story Temple Grandin Keep your head up kid Wrath of grapes Victor Magic beyond words Georgia O'Keefe You don't know Jack The courageous heart of Irena Sendler	El angel de Budapest
Sucesos	Desaparición	Natalee Holloway	Días sin luz
	El juicio	Playing for keeps One angry juror	El caso Wanninkoff
	Asesinato Crónica negra	Amish Grace The craigslist killer	La Ira Inocentes El caso de Anabel Segura El asesino dentro del círculo Fago Yo soy el solitario
	Estafa Corrupción Crítica del sistema	Who is Clark Rockefeller? Too big to fail Recount	Operación Malaya El bloque, Coslada cero
	Secuestro	Taken from me. Tiffany Rubin story	48 horas: Miguel Ángel Blanco Operación Jaque Alakrana
	Juventud rebelde	The pregnancy pact	El pacto
	Catástrofe		Vuelo IL8714
	Historia con morbo		El Gordo
	Temáticas sociales	Prayers for Bobby Thurgood	No estás sola Sara
De época Históricas	Reconciliación con el pasado reciente		23-F el día más difícil del Rey 20-N, los últimos días de Franco El asesinato de Carrero Blanco
	Guerra / Militar	The Pacific	Gernika bajo las bombas
	Fundación de la nación / papel clave	Biopics políticos	Biopics políticos
	Mitos populares	The Kennedys	Serrallonga

Tabla 1. Tipología de formatos nobles inspirados en la *realidad*.

Aunque el análisis de los biopics televisivos se realizará con detalle en el próximo capítulo, podemos avanzar ya alguna conclusión preliminar basada en las panorámicas realizadas. La diferencia más importante es que los biopics del corazón son prácticamente en su totalidad un fenómeno español, mientras que los de lucha son fundamentalmente norteamericanos y en los políticos existe un cierto equilibrio.

En cuanto a los sucesos, se trata del género por excelencia de las *TV movies* norteamericanas. No obstante, tal y como veremos a lo largo de la panorámica española, es una temática a la que no le faltan ejemplos españoles. De acuerdo con el tipo de suceso específico que tratan, las ficciones pueden clasificarse en nueve subcategorías: 1) desaparición; 2) juicios; 3) asesinato y crónica negra; 4) estafa, corrupción y títulos que señalan alguna deficiencia del sistema; 5) secuestro, que puede ser político (*48 horas: Miguel Ángel Blanco, Operación Jaque*), pasional (*Taken from me. Tiffany Rubin story*) o económico (*Alakarana*); 6) juventud rebelde; 7) catástrofes; 8) noticias con algún componente de morbo, como el drama familiar de *El gordo*[101]; y 9) temática sociales como la violencia de género (*No estás sola Sara*), la aceptación de la homosexualidad (*Prayers for Bobby*) o el racismo (*Thurgood*[102]).

Finalmente, las producciones históricas o de época se dividen en las que apuestan por una reconciliación con el pasado reciente, un fenómeno español relacionado con la Transición. También se encuentran las de inspiración militar o ambientadas en la guerra. En cuanto a la fundación de la nación, se observa que esta categoría está cubierta por los biopics sobre personajes políticos clave en el nacimiento o en la configuración de un país. La categoría mito popular se refiere a personalidades que por diferentes motivos forman parte del imaginario colectivo de un país. Mientras en Estados Unidos éste es el caso de los Kennedy, sobre quienes se han realizado incontables películas y documentales, en Catalunya esta categoría se ejemplifica en el bandolero Serrallonga, una especie de Robin Hood del siglo XVII.

---

[101] Basada en la producción canadiense *Les Lavigueur, la vraie histoire* (CBC, 2008), excluida de este trabajo por ser estar rodada en francés.

[102] En este caso se trata de una producción muy peculiar basada en la vida de Thurgood Marshall, pionero en la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos. Esta ficción está contada en primera persona por Laurence Fishburne, en el papel de Thurgood, que narra su vida profesional y personal mientras habla ante su audiencia.

3.3. Contexto televisivo

3.3.1. Tradición norteamericana vs. Tradición europea

Josep Maria Baget (1999) distingue entre dos modelos de *TV movies* que, a su vez, están ligados a los dos grandes modelos de gestión y financiación de la televisión[103]: el modelo público (de tradición europea) y el modelo privado (de tradición estadounidense). Las diferencias entre las *TV movies* producidas en Europa y las norteamericanas reflejan las diferencias entre ambos sistemas televisivos. A grandes rasgos, mientras la tradición europea se rige por una lógica artística, la tradición norteamericana ha optado por una lógica comercial, que resulta en la fragmentación narrativa del telefilme para convertirlo en un producto rentable a través de la venta de publicidad.

Las *TV movies*, que surgieron en Estados Unidos en los años '60, tienen desde sus comienzos una orientación comercial. Son entendidas como "un producto económicamente rentable para los productores y sus clientes, en este caso las grandes redes norteamericanas" (Baget, 1999). Sus aceptables índices de audiencia en relación a los costes de producción dieron lugar a una buena acogida del formato por parte de las *networks*. De acuerdo con Baget (1999) el telefilm unitario consta de una estructura narrativa propia que permite las pausas publicitarias y que da lugar a la fragmentación de la *TV movie*, distinguiéndolo así de la tradición europea. Dicho formato contó, además, con otra ventaja que favoreció su consolidación. Tal y como señala Rapping (1992), a diferencia de las películas cinematográficas, que no se adaptaban fácilmente a los requerimientos del medio televisivo, las *TV movies* se idearon, precisamente, para cubrir las necesidades estéticas y comerciales de la televisión.

> When they began to produce their own movies, the networks successfully rationalized the process in the interest of time, costs, and viewer acceptance. Writers learned to fit material to the medium's aesthetic and commercial needs. *TV movies* are generally broken into segments. The earliest segments are the longest, to capture viewer interest. Once viewers are hooked, commercial breaks are more frequent. Each segment is tightly constructed of actions and dialogue that further plot and do not confuse the viewer (Rapping, 1992:22).

[103] Aunque Baget habla de películas para televisión, las características del sistema televisivo también repercuten en la creación de las miniseries, diferenciando, al menos en sus inicios, las producciones a ambos lados del Atlántico.

En Europa, las películas para televisión surgieron a principios de los años '70. Según Baget, este tipo de producciones "se define fundamentalmente como un producto de calidad realizado por cineastas 'autores' que recibían el soporte financiero del sector público[104]" (Baget, 1999). Así, los telefilmes europeos surgen como un espacio para la creación de obras más minoritarias que sin la ayuda pública tendrían una difícil salida en el circuito comercial. Su condición de obra de autor es acentuada por la prohibición de los cortes publicitarios en la mayoría de los sistemas televisivos europeos[105]. El *sello de autor* de las *TV movies* europeas se traslada también al ámbito de la miniserie. Así por ejemplo, en su análisis de tres miniseries épicas europeas[106], De Vito y Tropea (2010) destacan las diferencias entre las tradiciones a ambos lados del Atlántico.

> Because these three epic miniseries were made for European television, they were created under a completely different set of circumstances tan if they had been made for American television. In other words, these artists were not pressured into coming up with works with a strong emphasis on entertainment and value for the purpose of capturing the highest Nielsen ratings possible. No, Bergman, Fassbinder, and Potter were all permitted to reach for the highest level of their artistic daring. And they could do this with an obsessive, personal concentration on detail, a not-always-easy-to-read symbolism, and a deep sense of profound personal self-revelation. Accordingly, these epic miniseries demand and openminded attitude from an audience. But, if they ask for much, they also give much in return (De Vito y Tropea, 2010:102).

No obstante, Baget (1999) sostiene que la tendencia a la privatización del sistema televisivo que se produce en Europa desde los años '80 conduce a que se imponga un único modelo narrativo en el formato *TV movie*: el fragmentario, que permite pausas publicitarias y, por lo tanto, incrementa los ingresos económicos de las cadenas. En España, el modelo fragmentario de la *TV movie* y miniserie se adapta perfectamente a las características del sistema televisivo, donde las cadenas públicas y privadas han recurrido a la publicidad como fuente adicional de financiación desde sus orígenes. A pesar de que a partir de 2010 las cadenas públicas estatales, La1 y La2, han suprimido la publicidad comercial, el concepto de *TV movie* como un producto fragmentario se mantiene.

---

[104] Baget señala que su definición no incluye aquellas películas financiadas en parte o totalmente por televisiones que se estrenan primero en cines y más tarde en televisión.

[105] Con la notable excepción de España, que contó con publicidad en todas sus cadenas públicas y privadas hasta 2010, cuando la entrada en vigor de la Ley de financiación de CRTVE (Ley 8/2009) supuso el fin de la publicidad comercial en las cadenas estatales La1 y La2.

[106] *Scener ur ett äktenskap* (SVT, 1973), Berlin Alexanderplatz (PBS, 1980), y *The singing detective* (BBC, 1986).

3.3.2. Peculiaridades del contexto televisivo español

En el apartado anterior se ha señalado la existencia de una tradición europea de la miniserie y el telefilm de autor. No obstante, es fundamental señalar que existen grandes diferencias en los sistemas de producción y programación europeos que se hacen más evidentes en el caso de los formatos televisivos (Arnanz, 2002:9). Así por ejemplo, mientras Alemania[107] se caracteriza por un mercado interno ávido de *TV movies,* una buena parte de las cuales se destinan a la exportación (Lacalle, 2002), históricamente el telefilm español difícilmente ha podido amortizar la inversión de los costes al carecer de un mercado de exportación rentable y ante la dificultad de hacerlo tan sólo a través de la publicidad (Álvarez Monzoncillo y López Villanueva, 1999). En este sentido, Arnanz (2002) lamentaba que la industria española y autonómica no se beneficiase de los acuerdos de coproducción europea para la producción de miniseries.

No obstante, a partir del cambio de milenio han tenido lugar una serie de cambios estructurales en el contexto televisivo que han supuesto una transformación radical del panorama audiovisual estatal y autonómico. Tal y como veremos a continuación de forma breve, la implantación de la TDT así como los cambios en la normativa que regula el sector han repercutido de forma trascendental en los formatos *TV movie* y miniserie, favoreciendo su proliferación en las parrillas televisivas españolas. A pesar de ello, la crisis económica que atraviesa el país pone de nuevo en peligro la viabilidad de este tipo de producciones al amenazar la continuidad de las subvenciones que han permitido su expansión.

3.3.2.1. Implantación de la TDT y fragmentación de la audiencia

El escenario audiovisual español ha sufrido una gran transformación en los últimos años debido, fundamentalmente, a la implantación de la televisión digital terrestre (TDT) en 2010, así como al desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación. Tanto es así, que en el informe *La industria audiovisual en España* (2010), se describe la etapa actual como una "crisis estructural" que supone una ruptura con el modelo de negocio tradicional (AcademiaTV y EOI, 2010:20).

[107] Otra excepción es Italia donde, tal y como se ha mencionado anteriormente, las miniseries se caracterizan por un alto grado de respetabilidad (Buonanno, 2005). De acuerdo con Arnanz (2002), el sistema de producción italiano, más habituado a los formatos cinematográficos, así como las inversiones a largo plazo de la RAI, han favorecido la proliferación de la miniserie en dicho país.

La implantación de la TDT hace posible que los espectadores puedan escoger ahora entre 34 canales[108] de cobertura estatal, más aquellos autonómicos y locales que hayan sido aprobados en sus respectivas zonas de residencia. No obstante, el incremento en la oferta de canales conlleva la fragmentación de la audiencia[109]. Así pues, aunque los grandes eventos deportivos, especialmente el fútbol, son todavía capaces de aglutinar grandes audiencias[110], la mayoría de programas deben conformarse, por lo general, con audiencias de prime time mucho más modestas que en temporadas anteriores[111].

Este escenario condiciona también la situación de la inversión publicitaria, ya que una menor cuota de pantalla supone también menos potenciales compradores para los productos anunciados. Hasta el año 2009, cada punto de share equivalía, teóricamente, a más de 30 millones de euros anuales, por lo que las consecuencias económicas de las transferencias de

---

[108] En el momento de escribir estas líneas, la oferta televisiva de cobertura estatal, incluyendo canales en abierto y de pago se compone de seis canales de TVE (La1, La2, 24 Horas, Clan, Teledeporte y TVEHD); cinco de Antena3 Televisión (Antena3, Nova, Neox, Nitro y Antena3 HD); cinco de Tele5 (Tele5, La Siete, FDF, Boing y Tele5 HD); cinco de Sogecuatro (Cuatro, Divinity, Energy, La Tienda en Casa y Cuatro HD); cinco de La Sexta (La Sexta, Xplora, La Sexta 3, La Sexta HD y Gol TV); cuatro de Net TV (Intereconomía TV, Disney Channel, MTV y Paramount Channel); y cuatro de Veo TV (Discovery Max, AXN, 13TV y Marca TV). Cfr. http://www.televisiondigital.es/Terrestre/OperadoresTDT/Paginas/OperadoresTDT.aspx [Consultada: 11 noviembre 2012].

[109] Los cinco canales más veteranos (incluyendo las autonómicas de la FORTA) acumulaban hasta enero de 2005 el 87,7% del tiempo dedicado a la televisión (AcademiaTV y EOI, 2010:169-170). En 2011 esta cuota se situó en el 53,2% (Lacalle et al., 2012a), lo que supone una pérdida de 34,5 puntos en beneficio de los nuevos canales. Las cadenas principales, que solían tener una aspiración de share que superaba el 20% han visto reducida su cuota de pantalla a una media del 14% o 15%, un porcentaje con el que pueden alcanzar el liderazgo mensual. En consecuencia, en 2011 La1 se situó en primera posición del ranking con una cuota de audiencia anual del 14,5%, perdiendo 1,5 puntos respecto al año anterior (Lacalle, et al., 2012a).

[110] La final del mundial de fútbol de Sudáfrica (11 de julio de 2010) entre España y Holanda consiguió un 80,3% de share (14.582.000 de espectadores), mientras que la final de la Eurocopa 2012 entre España e Italia logró una media de 83,4% del share y 15.481.000 de espectadores. Véase "España gana ante 15.6 millones, lo más visto de la historia en TV", 12 julio 2010. [En línea] http://www.vertele.com/analisis-espana/espana-gana-ante-15-6-millones-lo-mas-visto-de-la-historia-en-tv/ [Consultada: 28 enero 2012]; y "España, tricampeona de leyenda en el partido más visto de la historia: 15.5 millones y 83% de share", 2 julio 2012. [En línea] http://www.vertele.com/noticias/espana-tricampeona-de-leyenda-en-el-partido-mas-visto-de-la-historia-15-5-millones-y-83-de-share/ [Consultada: 30 noviembre 2012].

[111] Así por ejemplo, en temporadas anteriores la serie *Aída* (Tele5) había alcanzado audiencias superiores al 35% de share (*pilot* y episodio 13 de la temporada cinco) y en 2008 obtuvo una media del 29,8% de share. En cambio, en 2011 tiene que conformarse con el 17,2% de cuota de pantalla, a pesar de que ocupa el séptimo puesto en el Top 10 anual de la ficción española (Lacalle et al., 2012a).

cuota son decisivas para los operadores. Es más, las fugas de espectadores se concentran en el target comercial, es decir, el público joven-adulto, urbano y de estatus medio-alto[112].

A este contexto, ya de por sí complicado, hay que añadir un nuevo elemento: las consecuencias derivadas de la crisis económica iniciada en 2008, que supuso un enorme descenso de los ingresos publicitarios. El mercado de los servicios audiovisuales obtuvo en 2009 una facturación de 4.541 millones de euros, lo que suponía una disminución del 17,9% respecto a los ingresos del ejercicio 2008[113]. Aunque en 2010 comenzaron a mostrarse los primeros síntomas de recuperación[114], en 2011 se experimentó un descenso del 8,2%, lo que supone 4.734,6 millones de euros menos según el índice de inversión publicitaria. Así, en el período 2007-2011 el mercado publicitario se ha reducido un 37,5% (Europa Press, 2011).

La introducción de nuevos canales como consecuencia de la implantación de la TDT, así como las nuevas tecnologías que permiten visionar los contenidos televisivos en el ordenador o dispositivo móvil, han incrementado aún más, si cabe, la competencia. Con un elevado porcentaje de fracaso de estrenos de programas[115], las cadenas buscan nuevas fórmulas para conseguir atraer a la audiencia, que van desde la interacción con las nuevas tecnologías (por ejemplo, los preestrenos en Internet o el móvil) hasta la potenciación de formatos televisivos que hasta hace poco estaban relegados a un segundo plano (como la miniserie o la *TV movie*). Y es que, tal y como afirma Lacalle, "la ficción propia sigue siendo, una vez más, uno de los principales activos de las televisiones españolas, pese a los vaivenes económicos y a los

[112] No obstante, también es revelador que casi el 90% de los ingresos publicitarios siga concentrado en los canales generalistas nacionales (incluidos Cuatro y La Sexta), ya que, por el momento, la fragmentación no se ha traducido en un desplazamiento de la inversión hacia los canales temáticos equivalente a su cuota de mercado (AcademiaTV y EOI, 2010:170-173).

[113] Estas cifras se refieren a las actividades de televisión en abierto, radio y televisión de pago, y no incluyen las subvenciones de administraciones públicas. Si tenemos en cuenta estas aportaciones, el sector facturó 5.991,1 millones, y el retroceso interanual fue del 12%. Cfr. *El blog de la CMT* http://blogcmt.com/2010/08/06/informe-anual-2009-iv-servicios-audiovisualesutm_sourcebitlyutm_campaign100806serviciosaudiovisualesia09/ [Consultada: 22 octubre 2010].

[114] En el segundo trimestre de 2010, comparativamente al mismo periodo del año anterior, los ingresos por publicidad de las televisiones privadas aumentaron un 27,8%, pasando de los 407,37 millones de euros de 2009 a los 565,48 en 2010. Asimismo, en comparación al primer trimestre del 2010, las privadas aumentaron los ingresos publicitarios un 21,8%, y suponen el mejor dato desde el segundo trimestre de 2008 (Europa Press, 2010).

[115] En el primer trimestre de la temporada 2009/2010 dos de cada tres programas estrenados fracasaron (Fernández, 2009).

cambios tecnológicos." (Lacalle, et al. 2010a:224). A partir del año 2009 se consolida en España una tendencia a la diversificación de formatos, entre los que adquieren un papel destacado la miniserie y las películas para televisión. La principal ventaja de que disponen es su capacidad para atraer targets específicos (Lacalle, 2004), una cualidad muy valorada en el contexto actual de fragmentación de la audiencia televisiva.

No obstante, el resurgir de estos formatos no se deriva únicamente de sus características intrínsecas, sino que además se han beneficiado en gran medida de diferentes normativas que impulsan la producción de títulos europeos. Así, la Ley 22/1999 (que modificaba la Ley 25/1994) incluía la obligación de los operadores de televisión de destinar un 5,0% de sus ingresos a la financiación de largometrajes de cine y películas para televisión europeos. En 2010, Ley General de la Comunicación Audiovisual[116] incrementaría dicho porcentaje hasta un 6,0% para los operadores públicos estatales o autonómicos. La norma señala que este dinero puede dedicarse también a la producción de *TV movies*, series, documentales y productos de animación (series o films)[117]. De dicho porcentaje, las cadenas públicas deben invertir al menos un 25,0% en la financiación de películas, series o miniseries para televisión, mientras que para las privadas el mínimo se eleva al 40,0%. En el caso de las cadenas públicas, además, se especifica que dentro de este porcentaje, el 50,0% debe ser para películas o miniseries para televisión[118]. Así pues, tal

[116] Ley 7/2010, de 31 de marzo, aprobada con los apoyos de PSOE, CiU y Coalición Canaria. Entre los puntos más destacados figuran los siguientes: la creación de un Consejo Estatal del Audiovisual, una autoridad independiente supervisora y reguladora de los medios que tiene entre sus principales objetivos el de velar por el libre ejercicio de la comunicación audiovisual; la ejecución de la Ley audiovisual, especialmente en lo referente al menor; la transparencia y el pluralismo del sector de los medios de comunicación audiovisuales, así como la independencia e imparcialidad del sector público estatal y el cumplimiento de su misión como servicio público (Cfr. *Ley 7/2010*, Jefatura de Estado, 2010: 30189). Respecto a la publicidad, se fija el límite en 12 minutos por hora, incluyendo en este cómputo tan solo los mensajes publicitarios y la televenta, excluyendo el patrocinio y el emplazamiento de productos. Además, pueden emitirse 5 minutos de autopromoción de la propia cadena, así como 3 minutos más de telepromociones. Así pues, en total, la publicidad puede alcanzar los 20 minutos por hora.

[117] La financiación de estas obras audiovisuales puede consistir, bien en la participación directa en su producción, bien en la adquisición de los derechos de explotación de las mismas.

[118] La crisis económica y los consecuentes recortes en el sector audiovisual han puesto en entredicho la financiación a través de este sistema. No obstante, al redactar estas líneas el gobierno acaba de afirmar que mantendrá la obligación legal de dedicar el 5,0% a producciones audiovisuales, aunque están estudiando realizar ajustes de carácter técnico (Servimedia, 2012). Así, el gobierno ha creado una comisión que está trabajando en un nuevo modelo de financiación del cine, aunque no se espera que se apruebe la nueva ley hasta enero de 2014 (Europa Press, 2013).

y como veremos más adelante, esta normativa ha contribuido al incremento de la producción de *TV movies* y *TV movies* y miniseries norteamericanas.

Sin embargo, la crisis económica y los consecuentes recortes en el sector audiovisual han puesto en entredicho la financiación a través de este sistema. En el momento de escribir estas líneas el gobierno acaba de afirmar que mantendrá la obligación legal de dedicar el 5,0% a producciones audiovisuales, aunque están estudiando realizar ajustes de carácter técnico (Servimedia, 2012). Sin embargo, otras subvenciones han sido suprimidas, como las del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) del Ministerio de Cultura, que en febrero de 2011 anunciaba el fin de las ayudas para la producción de *TV movies* y miniseries. En 2010 y dentro de esta iniciativa se concedieron 5,2 millones de euros a 25 producciones (miniseries de dos capítulos y telefilms). Las ayudas representaban entre 120.000 y 150.000 euros para las *TV movies* y entre 200.000 y 300.000 euros para las miniseries (García, 2011). A esto hay que añadir el recorte en RTVE de 200 millones de euros aprobado por el gobierno de Rajoy a finales de 2011 y que hace peligrar la producción de ficción española en dicha cadena[119]. Así pues, las dificultades derivadas de la crisis económica ponen el peligro el futuro de la miniserie y la *TV movie* española, que habían resurgido con fuerza gracias a las subvenciones estatales y la buena aceptación por parte del público.

3.4. Miniseries y *TV movies* norteamericanas

3.4.1. Panorámica de las *TV movies*

Desde sus comienzos, la *TV movie* ha estado envuelta en un aura de desprestigio ligada a la sistemática comparación entre el formato televisivo y la película cinematográfica, que ha llevado a muchos a considerar la *TV movie* como una "hijastra" de la industria del cine (Edgerton, 1991; Schulze, 1990). Edgerton (1991) sostiene que la concepción de la *TV movie* como un sub-producto de la industria cinematográfica es un error. En cambio, el autor afirma que este formato debe entenderse como una de las bases del sistema televisivo de las *networks* americanas. Es más, Edgerton señala que "the *TV movie* was never a 'B' product; in contrast, it was always

[119] Entre las polémicas medidas se encontraba, por ejemplo, la de retrasar la emisión hasta 2013 de dos de sus series de más audiencia, *Águila roja* y *Cuéntame cómo pasó*; la cancelación de *Plaza de España* y el traslado del exitoso serial de sobremesa *Amar en tiempos revueltos* a Antena3.

envisioned, designed, and budgeted as a prestige vehicle for television" (Edgerton, 1991:114). Nuestro análisis se sitúa precisamente dentro de la línea propuesta por Edgerton, dejando de lado el debate sobre la "calidad" del formato y centrándose en cambio en el análisis de las características específicas de la *TV movie*, concebida como un producto del sistema televisivo.

Laurie Schulze (1990) sostiene que frente a la hostilidad inicial contra la película televisiva, surgieron poco a poco algunas voces que insistían en que aquellas *TV movies* que tratan sobre problemas sociales serios, merecen un cierto respeto. Un ejemplo de ello lo encontramos en la reflexión crítica de Tod Gitlin (1983) sobre *Bitter harvest* (NBC, 1981):

> Well acted, well directed, and well photographed, it radiates a quiet power. It takes mass-produced suffering seriously; it suggests, in however limited a way, that social arrangements can be hazardous to the public health; it proposes that something might be done, but doesn't mislead about happy endings. *Bitter Harvest* represents the outer limits of today's television movie as a politically insurgent form, and if more movies like it got on the air, and "mature themes" came to signify more than sexual titillation, more people might be prompted to write maturely and modestly. "Movie made for television" might cease to be what it ordinarily amounts to today: mass culture's equivalent of the squarish, hard-skinned, tasteless tomato grown for quick, reliable, low-cost machine harvesting, untouched by human hands. The trend is otherwise, however." (Gitlin, 1983:193-94)

No obstante, el interés por las temáticas sociales fue origen de un nuevo foco de descontento, ya que los más críticos opinaron que los *issue-of-the-week* daban lugar a drama de mala calidad (Schulze, 1990:352). Para Elayine Rapping (1992) resulta extraño que los investigadores en comunicación hayan *rescatado* otros medios de su *dudosa* reputación, como la *soap opera* o la comedia, pero haya escasos defensores de la *TV movie*, que a menudo explora temas serios desde una perspectiva crítica.

> This is very odd, it seems to me, because the *TV movie*, more often and more forcefully than any sitcom, for example, probes serious issues from a socially critical and informed perspective. Perhaps that is the problem. It is a form that is self-consciously serious in an age when irony and sarcasm are thought to be the appropriate attitudes toward political and social problems (Rapping, 1992:ix).

En un intento por prestigiar el formato, se recurrió a la estrategia de crear *TV movies* de autor, una fórmula que como veremos más adelante aproxima las tradiciones americana y europea. No obstante, este tipo de películas televisivas tan solo representa una pequeña fracción, por lo que el formato como tal no ha mejorado su imagen. Schulze (1990) señala que no es tan solo el formato en sí el que es recibido con hostilidad, sino que a menudo la audiencia misma es el foco de las críticas, e incluso se la señala como la culpable de sus propios gustos.

> Incapable of constituting the typical *TV movie* as an aesthetic object and thus incapable of attributing any positive aesthetic or social pleasures to the viewing experience, popular criticism pushes the *TV movie* even closer to the edges of its discourse by positing an audience that is also marked as "different", and in some way as aesthetically and morally bankrupt and as incomprehensible as the *TV movie* is thought to be (Schulze, 1990:355).

Schulze (1990) puntualiza que a menudo se trata de una crítica implícita al público femenino, debido a su preferencia histórica por el melodrama, componente esencial de la mayoría de *TV movies*.

3.4.1.1. Origen

Aunque la fecha de estreno de la primera *TV movie* es incierta, los principales investigadores sobre el tema coinciden en situar su origen entre 1964 y 1965 (Edgerton, 1991). Marill (2007) considera *Project 120* (NBC y Universal) como el espacio que dio lugar a la "*movie of the week*", y sostiene que este formato es una alteración de la antología televisiva[120] que se desarrolló en décadas previas. De esta forma descarta las producciones de *The wonderful world of Disney*, que otros señalan como los primeros films para televisión, debido a su corta duración (60 minutos). Edgerton (1991) coincide con Marill (2007) y señala que la primera *TV movie* fue *See how they run*, estrenada en 1964 dentro de *Project 120*. En cambio, Gomery (1983, 1999) puntualiza que *See how they run* fue la primera *TV movie* emitida como un especial, mientras que *Fame is the name of game* (ABC, 1966) fue la primera película hecha para televisión, integrada en una serie de emisiones regulares y presentada como un estreno mundial.

Pero fue en la década anterior, los años '50, cuando comenzaron a darse las condiciones propicias para que surgiese el que sería uno de los formatos televisivos de más éxito[121] y controvertido prestigio. Entre 1945 y 1955 las cadenas de televisión no tenían acceso a los derechos de emisión de las películas de Hollywood. Gomery (1999) y Lafferty (1990) coinciden en señalar que la postura de Hollywood respecto a la televisión no es el resultado de una intolerancia radical, ni tampoco de la estrechez de miras de los jefes de la industria cinematográfica, tal y como se ha sugerido. A veces, en cambio, responde a una estrategia comercial con el objetivo de proteger sus intereses económicos. La realidad es que hasta

[120] Véase Marill (2007) para un análisis detallado de la antología televisiva

[121] Tal y como veremos más adelante, el éxito no se limita a Estados Unidos, en los últimos años las *TV movies* y miniseries han ocupado puestos en el Top 10 anual de la ficción española.

mediados de la década las *networks* no podían pagar lo que valían las películas, y aún menos competir con los precios que pagaban las salas de exhibición por su alquiler. Fue a partir de 1955 cuando Hollywood accedió a vender a las cadenas de televisión títulos anteriores a 1948. Más tarde y tras largas negociaciones, accederían a ampliar su catálogo a películas recientes.

> From 1955 on, pre-1948 feature films functioned as mainstay of off-network schedules. The networks only booked feature films as specials, not as regular programming. (…) By 1960 all three networks reasoned that post-1948 Hollywood features could generate high ratings if offered in prime time. Before that could begin, the studios had to settle with Hollywood craft unions on residual payments. As early as the fall of 1968, the networks presented recent Hollywood feature films seven nights a week. By the 1970's, overlapping permitted ten separate "movie nights" (Gomery, 1999:82).

No obstante, el amplio despliegue de películas programadas hizo que se agotaran rápidamente los títulos disponibles como estrenos. Ante la escasez de material, la subida de precios fue inevitable y las cadenas se dieron cuenta que habían llegado a un punto en el que era más provechoso producir y vender sus propias películas que adquirir derechos cinematográficos[122] (Lafferty, 1990; Gomery, 1999). De esta forma surge el formato *TV movie*, que además de la ventaja económica ofrecía la posibilidad de convertir las películas en episodios pilotos y probar de esta forma la recepción por parte de la audiencia de futuras series (Gomery, 1999:83). De acuerdo con Edgerton, las *TV movies* no solo representaban una alternativa más barata sino que hacia los años '70 ofrecían tres ventajas fundamentales para las cadenas: 1) sus resultados de audiencia equivalían a los de las producciones cinematográficas; 2) su estilo y contenido estaba mejor adaptado a las necesidades televisivas; y 3) su producción se apoyaba en el personal de la propia industria televisiva (Edgerton, 1991:116).

Marill (2007) señala que la *TV movie* se consolidó durante la temporada 1966-67, aunque la mayoría de los estrenos fueron el equivalente de la película de serie B cinematográfica. Al cabo de unos años, el *Project 120* de NBC se convirtió en lo que popularmente se conoce como *movie of the week*. Edgerton (1991) señala que fue así como durante su primera década de existencia

[122] Lafferty (1990) sostiene que el punto de inflexión que marcó el declive de las películas cinematográficas en televisión fue la emisión en CBS de *Star Wars* en 1984, que obtuvo un peor registro de audiencia que el primer episodio de la miniserie hecha para televisión *Lace* (ABC). Consecuentemente, CBS tuvo que devolver el dinero a los anunciantes, al no haber llegado al mínimo de espectadores esperados. Así, el énfasis cambió pasando de la película de cine a la *TV movie* y, sobre todo, la miniserie, cuyos costes se aproximaban a la adquisición de una licencia de Hollywood (Lafferty, 1990:250-251).

la *TV movie* consolidó las características que definirían su identidad: la personalización dramática de temáticas sociales y conceptos de actualidad.

> As a result, the made-for-*TV movie* started evincing what would become its primary aesthetic strategy: Continuing efforts at producing NBC's "World Premiere" movies; ABC's *Movie of the Week* (1969-1975), and later *The New CBS Friday Night Movie* (1971-1975) forged the identity of the telefeature into a feature-length, small-screen form that personally dramatizes high-profile concepts and topical themes (Edgerton, 1991:117).

La *TV movie* llegó a la mayoría de edad en la década de los '70. Cuando el número de títulos cinematográficos disponibles cayó en picado, la *TV movie* demostró ser más apropiada para el prime time, y su calidad mejoró de forma considerable. En la temporada 1971-1972 CBS siguió los pasos de ABC y NBC y empezó a invertir en telefilms, mientras estas dos últimas cadenas continuaban innovando el formato *TV movie*, con la introducción del docudrama[123] y las miniseries (Edgerton, 1991:118).

3.4.1.2. Consolidación y evolución: El docudrama

La contribución más significativa del programa *Movie of the week*, estrenado en ABC en 1969, fue la introducción de historias basadas en hechos *reales* a través de la fórmula del docudrama entre 1971 y 1973 (Edgerton, 1991:121). Edgerton señala tres razones por las que ABC apostó por el docudrama, relacionadas con el target de audiencia, las posibilidades para crear lo que más tarde se conocería como *instant movies*, y el incremento exponencial del número de títulos en las tres grandes *networks*.

> ABC's reasons for sponsoring the first docudramas were threefold. First, this network was directing its appeal toward the same young adult and urban demographics that all three networks were concerned with cultivating after 1971. ABC began addressing the tastes of this target audience by probing America's headlines and popular culture for *TV movie* topics that were both relevant and attention-grabbing. Second, the telefeature form was ideally geared to the currency of most docudramatic ideas by having a gestation period of only six months to a year; in this way a television movie could be created and telecasted while the newsworthiness of the subject was still fresh in the public's consciousness. And most important, made-for-television movie production skyrocketed in the 1970s, leaving all three networks desperate for 30 to 50 workable *TV movie* ideas a season (Edgerton, 1991:121).

Fue así como en 1971 una serie de *TV movies* se situó en el Top 10 televisivo. Entre ellas destaca el drama basado en hechos *reales Brian's song* (ABC), que consiguió un 32,9 de rating y

[123] Para un análisis detallado de las características del docudrama véase el marco teórico.

un 48% de share, el máximo que una producción de este formato había conseguido hasta la fecha (Gomery, 1999:78). Douglas Gomery considera que con est título "the made-for-television motion picture came of age as an entertainment genre", marcando así "a significant turning point in the history of United States television programming" (Gomery, 1999:79). El éxito de *Brian's song*, contribuyó a que las cadenas se diesen cuenta del potencial de las *TV movies* que abordan temas controvertidos. Así, el formato tomó impulso al poder utilizarse como "capital cultural" para atraer la atención de forma seria, lo que dio lugar a un tono y estilo un tanto sombrío, cercano al "pseudodocumental" (Rapping, 1992:xi). De esta forma, el telefilm reemplazó las películas cinematográficas sobre temáticas sociales, y se convirtió en la forma dominante de representación de problemas sociales (Rapping, 1992:3-4).

El docudrama proliferó rápidamente y en 1975-1976 supuso un tercio del total de las *TV movies* emitidas. Esa misma temporada, las ficciones inspiradas en hechos reales comenzaron a incluir personajes y eventos históricos. Tal y como explica Edgerton, "the historical approach raised both the profile of the docudrama as well as the number of complaints from journalists and historians over distortions in dialogue and fabrications in plot structure" (Edgerton, 1991:122)[124].

Marill (2007) señala que en las décadas siguientes, las mujeres en peligro, la "enfermedad de la semana" (sobre todo enfermedades poco frecuentes) y las dramatizaciones de novelas de Danielle Steel y Mary Higgins Clark se convirtieron en argumentos habituales de las *TV movies*. Además, hubo un gran número de películas que trataron temas de salud serios, como el Sida[125] (Marill, 2007:115). Desde una perspectiva crítica, Tod Gitlin (1983) sugiere que la cualidad efímera de las *TV movies*[126] hace que los productores se sientan más inclinados a tomar ciertos riesgos: "Since they are transitory, they have less chance to offend that offendable public the networks are always so concerned to protect" (Gitlin, 1983:158). Este motivo, unido a la

[124] Esta polémica continúa hasta la actualidad, con la crítica a la falta de precisión en la representación de los hechos o personajes históricos. Rosenstone (2006) realiza una interesante aproximación al tema y sostiene que tanto la historia en los filmes como la historia escrita se refieren a hechos acaecidos pero a la vez participan de lo ficticio, al ser ambas el resultado de una serie de convenciones desarrolladas para hablar de dónde proviene el ser humano (Rosenstone, 2006:2).

[125] Marill (2007) considera *An early frost* (1985) como la primera gran película para televisión que trató sobre dicha enfermedad. Otras *TV movies* que tratan el tema son *Our sons* (ABC, 1991)*, And the band played on (HBO, 1993), In the gloaming* (HBO, 1997)*,* y *Angels in America* (HBO, 2003), entre otras producciones.

[126] A diferencia de las series, no funcionan bien al ser sindicadas y los personajes no deben sobrevivir intactos para actuar en el siguiente episodio.

búsqueda de prestigio por parte de las cadenas, ha facilitado que la fórmula del docudrama aborde temáticas que tradicionalmente habían estado fuera de los límites de las ficciones seriadas. No obstante, la desde una perspectiva crítica feminista, Schulze (1986) advierte que, aunque la *TV movie* representa a veces una plataforma para dar a conocer posiciones alternativas de la sociedad, a menudo estas producciones no hacen sino legitimar el orden social dominante.

> In broadcast television practice, the made-for-*TV movie* has emerged as a preferred site for the acknowledgement and negotiation of current problems in the culture. What has been variously termed the "issue-of-the-week" movie and the "social problem" film by popular critics has become the center of the made-for-*TV movie* genre. This textual negotiation often consists in "framing" represented social forms that pose themselves as alternative or oppositional in terms that are compatible with dominant ideology. Thus when the made-for-*TV movie* apparently "legitimates" these forms by taking them up, it is frequently only to demonstrate how they may be contained within dominant frames of reference (Schulze, 1986:35).

Aunque Schulze reconoce la posibilidad de una lectura diferente por parte del público, en su análisis de *Getting physical* (CBS, 1984) la autora señala que a través del romance y el melodrama la *TV movie* resitúa el personaje central en el terreno de la ideología patriarcal. Así, el equilibrio de la película se centra en devolver al "socially eccentric" al centro normativo (Schulze, 1986:46).

Otras temáticas de la *TV movie* son definidas por Marill como "dramas pseudobiográficos" (Marill, 2007:116) sobre figuras de los deportes y la cultura pop, y que nuestro trabajo analizará al tratar sobre los biopics. También se convierte en habitual la transformación de noticias de interés humano, crónicas y sucesos en argumentos para las películas televisivas. Más adelante, la búsqueda de la inmediatez dará lugar a lo que se conoce como *instant movies*, películas producidas para televisión que tratan sobre un hecho de gran repercusión mediática acaecido recientemente[127]. Uno de los primeros precedentes del sub-género es *People vs. Jean Harris* (NBC, 1981) que fue estrenada tan solo varias semanas después de que concluyese el juicio que inspiró la película. Otro ejemplo se encuentra en las dos películas inspiradas en el príncipe Carlos de Inglaterra y Diana Spencer, ambas estrenadas en 1982 poco después de su boda en

[127] Nuestra definición de *instant movie* se basa en propuesta del Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC) en su informe de 2003, donde define el formato como "telefilms basats en fets reals i esdevinguts recentment, que es produeixen amb la rapidesa necessària per tal que puguin ser emeses sense haver perdut actualitat" (CAC, 2004:172). No obstante, en vez de limitar la *instant movie* al formato telefilm, creemos que las miniseries también pueden pertenecer a este género, como se reflejará en la panorámica sobre el formato en España.

julio de 1981[128] (Marill, 2007: 125-126). No obstante, Baget (1999) señala que el desarrollo de este tipo de ficción se produce sobre todo a partir de los años '90. A partir de esa época se busca la rapidez en tratar casos que han sido considerados como un escándalo o que tienen algún componente morboso.

En 1983, Showtime emitió las primeras *TV movies* originales de una cadena de pago, *Falcon's Gold* y *Prisoners of the Lost Universe*, dos películas de fantasía de serie B[129]. Tan solo unos meses después, HBO emitió su primer telefilm original, *The Terry Fox Story*, un biopic de producción canadiense que cuenta la historia de un corredor que sufre una amputación y recorre Canadá en una "maratón de la esperanza" (Marill, 2007:129). Entre 1995 y 2004, HBO transformaría el panorama televisivo implementando estrategias atípicas, como mayores inversiones en el desarrollo de programas, limitación de la duración de las series (13 en vez de los habituales 22 o 26 episodios), y la producción únicamente de las series, miniseries, *TV movies* y documentales, de la mayor calidad (Edgerton, 2008:8)[130].

De acuerdo con Marill (2007) la edad de oro (en cantidad aunque quizás no en calidad) de la *TV movie* alcanzó su cima en 1995, cuando se estrenaron 265 títulos. En la siguiente década este número caería estrepitosamente. Marill identifica dos grandes motivos, uno económico, ya que resulta demasiado caro comenzar de cero la producción semanal; y otro relacionado con la audiencia, ya que los espectadores prefieren mantener relaciones de continuidad con los personajes (Marill, 2007:140-147). No obstante, la reducción del número de títulos no quiere decir en absoluto que la *TV movie* haya desaparecido de las parrillas norteamericanas. De hecho, canales de cable como Lifetime o Hallmark apuestan de forma sistemática por este formato, sobre todo cuando adopta la fórmula del docudrama basado en hechos reales[131].

---

[128] De forma parecida, en 2011, coincidiendo con la boda de Guillermo (hijo mayor de Carlos y Diana) y Kate Middleton, se estreno la *TV movie* inspirada en su romance, *William and Kate* (Lifetime, 2011).

[129] Marill (2007) señala que anteriormente se habían emitido varias antologías dramáticas, tanto en Showtime como en HBO.

[130] Para una historia detallada de la cadena HBO véase, por ejemplo, *The essential HBO reader* (Edgerton y Jones, 2008).

[131] Lifetime Movie Network incluso ofrece los llamados *True movie Thursdays*, con la emisión de películas inspiradas en la *realidad*. Por su parte, Hallmark continúa ofreciendo filmes originales a través de *Hallmark hall of fame*, cuya emisión se inauguró en 1951.

Además, se observa que HBO continúa su apuesta por los formatos nobles, con producciones de gran calidad y bien recibidas por público y crítica[132].

3.4.2. Panorámica de las miniseries

Entre 1973 y 1984 el sector de las *TV movies* experimentó una transformación importante cuando los grandes proveedores dejaron de interesarse por el formato debido a su limitada capacidad para la sindicación (las repeticiones no tuvieron buenas audiencias), y docenas de compañías independientes tomaron el relevo en la producción. Mientras tanto, los costes continuaron incrementándose debido fundamentalmente a la apuesta por el docudrama y, a partir de 1976, la miniserie (Edgerton, 1991:121).

El origen de la miniserie norteamericana se encuentra en los seriales radiofónicos británicos de la BBC de los años '30 y '40, que más tarde se convertirían en seriales televisivos (De Vito y Tropea, 2010:5). Así, las raíces estructurales y estilísticas de la miniserie se remontan a las innovaciones de la BBC, tanto en sus producciones originales como en sus adaptaciones literarias (Edgerton, 1991:122). No obstante, adaptar la tradición británica a los gustos americanos no resultó tarea fácil para las cadenas de televisión.

> After all, how could they possibly find a way to transform such literary exceedingly "high-brow" British fare, making it palatable to what they perceived to be the mostly non-literary, "middle-to-low-brow" tastes of the mass of American television viewers? (De Vito y Tropea, 2010:11).

La solución fue dejar de lado los textos literarios e históricos del modelo británico y utilizar en cambio las novelas *best sellers* contemporáneas como inspiración para las miniseries. ABC encargó a Barry Diller y Martin Starger la producción de este tipo de ficción. Así, en dos noches consecutivas en 1974 se emitió *QB VII*[133], que fue bien recibida tanto por el público como por la crítica, consiguiendo 13 nominaciones y cinco estatuillas Emmy. Sin embargo, la importancia de este título no radica tanto en su recepción como en su producción, ya que sus decisiones

[132] Tal y como se verá en nuestro análisis de la recepción, HBO se considera prácticamente un sello de calidad que distingue sus *TV movies* y miniseries de las *movie of the week* de las networks.

[133] Como sucedía con la *TV movie*, hay diferentes opiniones respecto a qué se considera como la primera miniserie de las *networks* norteamericanas. Marill sostine que fue *The blue knight* (NBC) estrenada en 1973 en capítulos de una hora emitidos durante cuatro noches consecutivas (Marill, 2007:99-100).

creativas y estéticas sentarían las bases[134] para futuras miniseries épicas (De Vito y Tropea, 2010:12).

No obstante, el título clave que estableció un antes y un después en el formato de la miniserie norteamericana fue, sin lugar a dudas, *Rich man, poor man* (1976, ABC y Universal). Edgerton (1991) considera que esta es la primera producción norteamericana que se aproxima al estándar de la miniserie británica. Marill (2007) señala que el enorme éxito de esta adaptación del *best seller* de Irwin Shaw aseguró el futuro de *Novel for television* (NBC), un espacio que acogió ambiciosos filmes basados en literatura contemporánea popular. Por su parte, De Vito y Tropea (2010) destacan la capacidad de dicha ficción para conectar con la audiencia, incluso cuando lo que les sucede a los personajes traspasa el límite de lo que podría considerarse verosímil.

> Yet when *Rich man, poor man* premiered in 1976, audiences had no problem accepting the show's lapses in probability, operatic characters, and the breakneck twists-and-turns of its melodramatic plot. Like heroic figures out of classic opera and myth, the lives of Rudy, Tom, and Julie become a compellingly addictive viewing experience, even when what is happening to them does not always remain in the realm of the believable (De Vito y Tropea, 2010:15)

A raíz del enorme éxito de *Rich man, poor man*[135]*,* con 41 millones de espectadores, NBC respondió con su propia miniserie *Captains and the kings* (1976) basada en un *best seller* de 1971 de Taylor Caldwell. Sin embargo, serán *Roots* (ABC, 1977) y *Holocaust* (NBC, 1978) las que darán un impulso definitivo a este formato y junto con *Rich man, poor man* conformarán un "triunvirato de obras maestras televisivas" (De Vito y Tropea, 2010:30). Ambas miniseries parten de los principios formales establecidos por su predecesora y elevan el nivel creativo a través de la reconfiguración de la alteridad marginada de las personas de color, en *Roots,* y los judíos, en *Holocaust* (De Vito y Tropea, 2010:30). En una línea similar, Todd Gitlin señala cómo el docudrama en forma de melodrama a veces muestra el punto de vista de las víctimas históricas, como sucede con *Roots* y *Holocaust*.

---

[134] De Vito y Tropea señalan las características principales de la miniserie épica: 1) la cobertura de un gran periodo de tiempo presentada con gran detalle y que permite a la audiencia conocer a los protagonistas; 2) la utilización de *background* histórico, como la II Guerra Mundial o los campos de concentración nazis, que provee a la acción épica de un estilo fastuoso, más cercano a la película de cine; 3) la caracterización y la narrativa están se desprendieron de parte de la complejidad literaria y psicológica en favor de una forma más directa de estilización; 4) La utilización de estrellas invitadas que aparecen de forma alternativa a través de la narrativa épica contribuyen a mantener el interés del espectador; y 5) el uso de la música se aproxima al modelo británico (De Vito y Tropea, 2010:13).

[135] Para un análisis detallado de esta ficción véase De Vito y Tropea (2010).

> Whatever its limits as historical chronicle, the 1977 *Roots* was not only an unanticipated record-breaking ratings blockbuster, but a national purgation that kept blacks and whites alike tuned in in acts of moral witness, of expiation as well as curiosity and compassion. *Holocaust* in 1978 had sufficient impact to seize the moral high ground not only in the United States but in West Germany, where it helped mobilize public feeling for an extension of the statute of limitations on atrocity crimes (Gitlin, 1983:162).

A diferencia de *Rich man, poor man*, que consistió en episodios semanales, *Roots* fue emitida en ocho noches consecutivas gracias a Fred Silverman, jefe de programación, quien opinaba que espaciar la ficción a lo largo de varias semanas tan solo contribuiría a que tuviese menor impacto (De Vito y Tropea, 2010; Miller, 1987; Gitlin, 1983). Esta producción cambió el estilo de las miniseries televisivas norteamericanas (Marill, 2007) y se convirtió en el mayor éxito de este formato en las *networks*, realizando el potencial de la película hecha para televisión (Edgerton, 1991). De Vito y Tropea señalan cuatro razones que hacen de *Roots* un miniserie épica legendaria: 1) es un gran ejemplo del estereotipo del "esclavo heroico"[136]; 2) reconfigura la figura tradicionalmente marginada del esclavo en un arquetipo más universalizado (y americanizado) que permite que los espectadores blancos se identifiquen con Kunta Kinte; 3) utiliza una puesta de escena, música y reparto rotativo similar a *Rich man, poor man*; y 4) el temor inicial de los ejecutivos de la cadena acabó por favorecer y no por perjudicar la ficción (De Vito y Tropea, 2010:32-33).

Las miniseries también abordaron otros temas y sirvieron, por ejemplo, como un instrumento para recrear historias inspiradas en la biblia. En este sentido, *Jesus of Nazareth* (NBC, 1977) es la miniserie bíblica con la que se comparan el resto (Marill, 2007:106). Otra temática a la que recurrió la miniserie fue la del oeste americano, inaugurada con *Centennial* (NBC, 1978). Más tarde se exploraría el género de la miniserie histórica con *North & south* (ABC, 1985) y varias producciones sobre figuras históricas americanas como George Washington, los Roosevelt, y las incontables biografías de la familia Kennedy en *TV movies* y miniseries (la más reciente emitida en 2011 en ReelzChannel).

De acuerdo con De Vito y Tropea (2010), si la década de los '70 vio el ascenso del arquetipo del esclavo heroico en la miniserie épica norteamericana, en los años '80 el aventurero pasó a ser el protagonista, en ficciones como *Shogun* (NBC, 1980), *Brideshead revisited* (PBS, 1981), The

[136] En su análisis de la miniserie épica, De Vito y Tropea (2010) identifican cinco estereotipos icónicos de la miniserie diseñados para atraer y retener la atención de la audiencia televisiva norteamericana: 1) el esclavo heroico; 2) el aventurero; 3) la esposa; 4) la prostituta; y 5) el ángel vengador.

thorn birds (ABC, 1983), o *Lonesome dove* (CBS, 1989). En estas producciones lo ordinario se transforma en extraordinario a través de un espectáculo televisivo épico, con el amor prohibido como uno de los motivos narrativos principales. Paralelamente, a finales de los años '80 comienzan a surgir lo que los autores califican como "miniseries de transición", que todavía conservan el derecho de ser consideradas épicas pero contienen ya elementos innovadores[137].

> From roughly 1985 on, the epic miniseries seems less concerned with achieving the sort of classical balance and authoritative clarity we saw in such canonical texts as *Roots, Holocaust, Shogun,* and *Brideshead revisited.* (…) Instead, there is a greater push on the part of those ever-anxious television executives and producers to chase down those increasingly hard-won Nielsen points. (…) For the most part, it is style over substance (De Vito y Tropea, 2010:117).

La época dorada de las miniseries épicas tuvo su auge en los años '80 y comenzó su rápido descenso en la década de los '90 con la llegada del cable, que supuso el fin de la superioridad de las tres grandes *networks* y la consecuente fragmentación de la audiencia. En este sentido, *War and remembrance* (ABC, 1988-1989) se considera "the ultimate epic miniseries of American television" (De Vito y Tropea, 2010:90). Con el objetivo de retener a su audiencia, la narrativa épica sufrió ciertas transformaciones con una menor duración, una narrativa más concentrada, y el abandono de las grandes temáticas sociales[138] como la guerra, la religión, los esclavos o el holocausto, en favor del *true crime*, la fantasía, los elementos sobrenaturales o las temáticas feministas. Otro de los cambios observados es el desplazamiento del héroe masculino aislado hacia una figura femenina o hacia un colectivo liderado por una mujer, lo que da lugar al arquetipo del ángel vengador o la gran diosa (De Vito y Tropea, 2010:127-128).

Los ataques terroristas del 11-S, las consecuentes guerras, así como los abusos y torturas en Iraq y Guantánamo dieron lugar a un imaginario truculento que recuerda de alguna manera al

---

[137] Los autores destacan cinco aspectos de las miniseries de transición que son utilizados para atraer y a veces alienar a la audiencia televisiva de las miniseries épicas: 1) los segmentos musicales; 2) la fantasía; 3) el campo; 4) la parodia y la sátira; y 5); el excesivo espectáculo (De Vito y Tropea, 2010:118).

[138] Todd Gitlin (1983) ya había detectado este cambio de tendencia años atrás, y lo sitúa poco después del éxito de *Roots* y *Holocaust*. De acuerdo con el autor, los ejecutivos de las cadenas podría haber concluido que las miniseries y películas son un vehículo de identificación con las familias que permite a la audiencia representar en un ritual lo que sienten en realidad (ansiedad por un mundo que se desintegra). También podrían haber entendido ambas miniseries como una especie de rito de exorcismo y expiación. En cambio, la mayoría de ejecutivos, agencias de publicidad y productores decidieron no arriesgarse más con este tipo de ficción, que les parecía una excepción, y volvieron a lo que consideraban una apuesta más segura: "If the networks like a dollop of controversy now and then, they usually want it manageable: social significance with a lifted face. This normally means little personal stories that executives think a mass audience will take as revelations of the contemporary" (Gitlin, 1983:163-164).

imaginario nazi de *Holocaust* y *War and remembrance*. Así, tal y como señalan De Vito y Tropea (2010), las miniseries épicas del nuevo milenio se vuelven de más agresivas.

> Each of these New Millennial texts employs elements of fascistic imaginary for a variety of purposes, and in each we witness the same sort of things occurring. What this amounts to is the reiteration of some essential aspect of the fascistic aesthetic: the ruthless subordination of the powerless individual to the harsh grueling dictates of a cruel symbolic order of power, control, and authority, to project the expression of some cruel, inherently malevolent vision (De Vito y Tropea, 2010:155).

Los autores señalan que, paralelamente, se da más peso a la figura del ángel vengador, en un intento de compensar los aspectos más negativos de la agenda del nuevo milenio. No obstante, dicho ángel se vuelve cada vez más ambiguo y complejo, tal y como sucede en tres miniseries épicas que De Vito y Tropea destacan: *From the earth to the moon* (HBO, 1998), *The 10th kingdom* (NBC, 2000) y *Angels in America* (HBO, 2003).

Así pues, a raíz de los elevados costes de producción de la miniserie y la fragmentación de la audiencia, a comienzos de siglo las *networks* habían abandonado este formato. Tanto es así, que en 2009 y 2010 tan solo hubo dos nominaciones a la mejor miniserie en los premios Emmy, lo que llevó a la academia a fusionar esta categoría con la de mejor *TV movie*. No obstante, igual que sucedía con el telefilm, las cadenas de pago se han erigido como el nuevo hogar de la miniserie.

Las nuevas producciones enlazan con la tradición norteamericana al apostar por la adaptación del *best seller* literario con títulos como *The pillars of the earth* (Starz, 2010) y *World without end* (ReelzChannel, 2012); la miniserie histórica a través de ficciones como *John Adams* (HBO, 2008), *The Kennedys*[139] (ReelzChannels, 2011) y *Hatfields & McCoys* (History Channel, 2012); o la miniserie militar con *Band of brothers* (HBO, 2008) y *The Pacific* (HBO, 2010), entre otras. De hecho, el reciente éxito[140] de *Hatfields & McCoys* ha hecho que algunas voces hablen ya del resurgir del formato en la televisión americana. Tanto ReelzChannel como History Channel utilizan la miniserie como un vehículo para introducir su contenido original, ganar prestigio con

[139] Esta producción fue originalmente concebida como la primera ficción histórica de History Channel. No obstante, tras el visionado completo la cadena decidió que no se correspondía con sus ideales: "While the film is produced and acted with the highest quality, after viewing the final product in its totality, we have concluded this dramatic interpretation is not a fit for the History brand" (Belloni, 2011).

[140] *Hatfields & McCoys* obtuvo una media de 13,8 millones de espectadores, convirtiéndose así en la miniserie o *TV movie* de un canal de cable con la mejor audiencia desde 1998 (Pickard, 2012).

producciones de gran calidad y atraer así a los anunciantes (Poggi, 2012). De esta forma se subraya una vez más la concepción de la miniserie como producto de calidad.

3.5. El caso español

3.5.1. De la miniserie literaria al telefilm de sucesos (1970-2000)

3.5.1.1. El monopolio de TVE

Utilizando las técnicas y los recursos heredados de la radio, los primeros programas de ficción televisiva empiezan a popular TVE en los años '60. Son los conocidos como "dramáticos", programas realizados en directo con contenidos teatrales o adaptaciones de obras literarias, que también adoptan la forma de novela seriada y telecomedia (García de Castro, 2002:25). La década de los '70 verá el fin de este tipo de ficción[141] y el auge de las series y miniseries de producción propia, que incorporan las técnicas narrativas del cine a la producción de programas de carácter español. Esta tendencia coincide con el impulso de la miniserie en Europa, que en un afán por competir con las omnipresentes ficciones norteamericanas, apostó por la calidad como baluarte.

En esta línea, con la llegada de la democracia en España se decidió impulsar la filmación de miniseries de calidad. La peculiaridad española es su claro contenido autóctono, que promovía un cambio del imaginario colectivo durante el proceso de Transición.

> A partir del cambio en el país, a partir de 1976, existe e TVE una voluntad por realizar series filmadas de gran calidad. (…) Destaca el hecho de que durante esos años de la transición política, los guiones preferidos recrearon mitologías en torno a personajes y situaciones históricas del siglo XIX y más específicamente del tiempo de la Guerra de la Independencia, tal y como ocurría con *Curro Jiménez* (García de Castro, 2002:65-66).

En 1979, y con diez años de retraso respecto al contexto europeo, TVE puso en marcha junto con el Ministerio de Cultura un primer acuerdo para la producción de series de televisión basadas en grandes obres literarias (Baget, 1999). Dichas producciones corrieron una suerte variada y tan sólo durante el mandato de Pilar Miró, el proyecto tomó verdadero impulso.

[141] Los principales motivos de la decadencia fueron la implantación de sistemas de edición de vídeo a mitad de los '60 y la proliferación de los telefilmes y series norteamericanas (García de Castro, 2002: 57).

> Después de numerosos problemas y tropiezos, y todavía en el período de la Transición, el proyecto se reconvirtió: se suspendió la financiación de algunas series, otras conservaron su estructura original y, finalmente, algunas se convirtieron en películas dirigidas a las salas cinematográficas y más tarde estrenadas en TVE. Únicamente a lo largo del breve mandato de Pilar Miró (1986-88) se creó una auténtica colaboración entre TVE y la industria cinematográfica (Baget, 1999).

Así pues, a partir de la Transición las miniseries de RTVE se basan fundamentalmente en obras literarias de entre 3 y 10 capítulos. Este es el caso de *La saga dels Rius* (1975), *El camino* (1978), *Cañas y barro* (1978), *La barraca* (1979)[142], *Fortunata y Jacinta* (1980)[143], *La plaza del Diamante* (1983)[144], *Los pazos de Ulloa* (1985)[145] y más tarde *La regenta* (1995)[146]. Hay alguna excepción a esta regla literaria, como la biografía *Ramón y Cajal* (1982)[147] y la miniserie *Juncal* (1989). Según Baget (1999) la herencia de Pilar Miró duró todavía unos años, mientras se finalizaban los proyectos que se habían iniciado durante su dirección. Un ejemplo de ello fue la superproducción *La forja* (1990), que tuvo su origen en la época de Miró pero no vio la luz hasta 1990.

En 1985 se inaugura el espacio *La huella del crimen*, producido por Pedro Costa Musté para Televisión Española, que recreaba crímenes de la crónica negra española. La primera etapa incluyó la emisión de *El caso del cadáver descuartizado, El crimen de la calle Fuencarral, El caso de las envenenadas de Valencia, El crimen del capitán Sánchez, El crimen del procurador enamorado* y *Jarabo*. De una hora de duración, estos títulos se aproximan claramente a la tradición norteamericana de la historia de sucesos sacada de los titulares. Constituyen, además,

---

142 Emitida dentro del espacio *Grandes relatos*, es la segunda adaptación de Blasco Ibáñez para TV (Cfr. RTVE.es)

143 Esta miniserie de 10 capítulos basada en la obra de Benito Pérez Galdós, ha tenido una gran difusión internacional y se ha vendido a más de 30 países (Cfr. RTVE.es)

144 Miniserie de 4 capítulos basada en la novela de Mercé Rodoreda. Se estrenó en catalán en 1983, en TVE Catalunya, y al año siguiente se emitió para toda España debido a los derechos de explotación comercial de la película en las salas de cine (Cfr. RTVE.es).

145 Basada en la novela de Emilia Pardo Bazán, la miniserie de 4 capítulos es una coproducción de TVE con la televisión pública italiana (RAI) emitida en países como Argentina y Uruguay.

146 Basada en la obra de Leopoldo Alas Clarín, esta miniserie de 3 capítulos se prestrenó en el Teatro Campoamor de Oviedo y seguidamente fue emitida en TVE congregando a 6.000.000 de espectadores. Baget (1999) considera este título como la última gran producción dentro de este periodo histórico.

147 Aunque está basada en una biografía literaria sobre el premio nobel español de medicina, consideramos esta producción de 9 capítulos como parte del género del biopic y no de la miniserie literaria.

un claro antecedente de la *instant movie* española que tendrá su auge a finales de la primera década del siglo XXI.

Poco después del mandato de Pilar Miró y a raíz del éxito de *Farmacia de guardia* (Antena3, 1991-1995) se inició en España la progresiva consolidación de la ficción de producción propia. Consecuentemente, la ficción televisiva comienza a hacerse un hueco en el prime time y llega a rivalizar en audiencia con los partidos de fútbol. No obstante, mientras en el la comedia predomina la de origen español y temática familiar, en el género dramático sigue imperando el drama extranjero (Lacalle, 2008a:59-60).

Así pues, los telefilmes y miniseries de producción propia encontraban grandes dificultades para introducirse en la parrilla televisiva debido a la imposibilidad de competir con las *TV movies* norteamericanas. Se observa como, siguiendo la estrategia de otros países europeos, como Francia y Alemania, España optó por un "proceso de indigenización" (Buonanno, 1999) de la *TV movie*, adoptando y adaptando las estructuras y argumentos de los títulos norteamericanos.

> Pero el mercado español ya estaba dominado por las *TV movies* norteamericanas que copaban las parrillas ofreciendo historias sentimentales de cariz romántico y hechos reales acaecidos en aquel país pero que reflejaban sucesos y conductas universales. Esta dinámica narrativa, claramente hollywoodiense, y la necesidad de ajustarse a unos presupuestos limitados (entre 500.000 y 800.000 euros) obligaron a las productoras españolas a buscar el mismo tipo de historias, con la particularidad de introducirlas en la cotidianeidad del espectador (Mollá, 2010:64)

En esta línea destaca la recuperación del espacio *La huella del crimen*, que inaugura una segunda etapa en 1991 con nuevos casos basados en crímenes reales. La segunda temporada incluye la emisión de *El caso de Carmen Broto, El crimen de Don Benito, El crimen del expreso de Andalucía, El crimen de Perpignan* y *El crimen de las estanqueras de Valencia*. No obstante, Televisión Española no abandona totalmente la producción de miniseries basadas en novelas y ese mismo año estrena *Los jinetes del alba* (1991), una producción de 5 capítulos en la que invirtió 500 millones de pesetas[148]. Otros títulos literarios incluyen *El Quijote* (1992), la ya mencionada *La Regenta* (1995) y *Entre naranjos* (1998).

[148] Preestrenada en la Semana Internacional del Cine de Valladolid en 1991, la ficción obtuvo además el Primer Premio en el Festival Internacional de Programas Audiovisuales de Cannes (Cfr. RTVE.es).

3.5.1.2. Primeros pasos de las cadenas privadas y las autonómicas

Más adelante la crisis económica de RTVE hizo que la producción de este tipo de ficción para televisión se redujese a los mínimos. Al inicio, las cadenas privadas, con sus propios problemas económicos y de crecimiento, no ocuparon el lugar de la televisión pública (Baget, 1999). Un claro ejemplo lo encontramos en Antena3, que estrena su primer telefilm en 1996. Se trata de *Lucrecia*, un drama basado en la historia real de Lucrecia Pérez, una inmigrante asesinada en Madrid en 1992 que obtuvo un 27,1% de share (El País, 1996; Moya de la Llave, 2009). No obstante, aunque en principio la cadena había previsto continuar con la explotación de este formato, enseguida se abandonó la idea y la siguiente *TV movie* anunciada, *Eso*, de Fernando Colomo, se estrenó directamente en la gran pantalla (Gallo, 1997).

El verdadero relevo de TVE en la producción de *TV movies* serán las cadenas autonómicas y especialmente la catalana TV3 en colaboración con la Generalitat de Catalunya. La recepción de los primeros telefilmes catalanes fue un tanto desigual. Así por ejemplo, la miniserie *Arnau* (1994) fue bien recibida, mientras que *Quin curs el meu tercer!* (1994) obtuvo una audiencia más bien discreta (Baget, 1999). En 1995 se aprobó el Programa d'ajuts a la industria del cinema por parte del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Con dicho programa se inauguró una nueva línea de subvenciones destinadas a las cadenas televisivas que encargasen *TV movies* a las productoras privadas del territorio (Comissionat per a la Societat de la Informació, 1999). En los siguientes apartados se tratará con más detalle el papel de las cadenas autonómicas (la pionera TV3, y otras como Canal9, CanalSur, TVG, ETB o Telemadrid) en la promoción del telefilm.

3.5.2. Los formatos nobles del nuevo milenio

3.5.2.1. La miniserie: del suceso al biopic

A partir del 2000 y a raíz de la crisis económica de RTVE antes mencionada, la cadena pública reduce al mínimo su programación de miniseries (Gómez, 2008). No obstante, continúa parcialmente la apuesta por este formato con varios títulos de éxito como *El secreto de la porcelana* (2000), *Severo Ochoa* (2001), *Arroz y tartana* (2003) o *Las cerezas del cementerio* (2005). Charo Lacalle (2002) señala que las miniseries que inauguran este periodo obtienen en

general mejores resultados que las *TV movies*, a pesar de que la inversión en este producto no siempre sea garantía de éxito.

Progresivamente, las miniseries dejan de ser un producto exclusivo de TVE y pasan a ser el resultado de la coproducción internacional o asociada. Así, las cadenas autonómicas, y sobre todo TV3, toman el relevo de este tipo ficción que, a pesar de obtener buenos resultados de audiencia, es cuestionada por su elevado coste de producción.

> El relevo viene principalmente de las cadenas autonómicas, especialmente la catalana y la valenciana. Las producciones de Televisión de Catalunya a partir de 2000 generalmente consiguen buenos resultados de audiencia, y suelen ser coproducciones que fomentan la industria audiovisual catalana, a pesar de que se cuestiona la rentabilidad estrictamente económica por su alto coste de producción. Entre los títulos es preciso hacer referencia a *Andorra, entre la ventisca y la Gestapo*, *Mirall trencat*, o las originales -donde aumenta el índice de contemporaneidad en un presente o pasado más reciente- como *Maresme* y *La Mari* (Gómez, 2008).

Las cadenas privadas, en cambio, comienzan a emitir sus primeras miniseries a finales de los '90 y comienzos del 2000. Mientras Antena3 inicia su andadura con producciones propias como *Camino de Santiago* (1999), *Carvalho* (1999), *El marqués de Sotoancho* (2000) y *Padre Coraje* (2002), Tele5 opta por las grandes coproducciones internacionales programadas dentro del espacio "Grandes relatos"[149] (Lacalle, 2002:40). De hecho, el éxito[150] de *Padre coraje* (2002) puede considerarse el punto de inflexión a partir del cual se observa un giro en la temática de las miniseries españolas. Basada en un suceso acaecido en Jerez, a finales de 1995[151], *Padre coraje* fue dirigida por el cineasta Benito Zambrano (director de *Solas*), y rodada en formato cinematográfico. La ficción actúa como puente entre la tradición más europea, del film de autor, y el estilo norteamericano, que apuesta por temáticas inspiradas en sucesos de gran resonancia mediática. Así, el formato de la miniserie comienza a alejarse de sus raíces más literarias y da lugar a la aparición de la *instant movie* en España, que en sus inicios se encarna en la *TV movie*.

Las cadenas autonómicas también realizan alguna incursión en el formato miniserie, como la exitosa *Des del balcó* (TV3, 2001) que logró un 30,1% de share. No obstante, también hubo

[149] En 2001 este espacio incluyó títulos como *Balzac, Las mil y una noches* o *Los miserables*.

[150] La miniserie reunió a más de 4.000.000 de espectadores y alcanzó casi un 30,0% de media de share.

[151] El 21 de noviembre de ese año, Juan Delgado, de 25 años, moría asesinado tras recibir treinta puñaladas. Comenzó entonces la lucha de su padre para conseguir que se hiciese justicia, infiltrándose e investigando el mundo del hampa jerezano. Se trata de una historia tuvo una gran difusión en los medios de comunicación.

fracasos relativos, como el de *Andorra, entre el torb i la Gestapo* (TV3, 2001), cuya programación a mediados de junio pudo influir en su peor acogida por parte del público (Lacalle, 2002:40).

Es a partir de la temporada 2008 cuando tiene lugar el impulso definitivo de la miniserie, tanto en las cadenas privadas como en las públicas. En esta primera fase, se observa un claro predominio de las producciones inspiradas en casos *reales*, que a menudo toman la forma de *instant movies*. Son ejemplos de ello *Soy el solitario* (Antena3, 2007) y *Fago* (La1, 2008) ambas estrenadas antes de que tuviesen lugar los juicios correspondientes. Antena3, La1 y TV3 son las cadenas con mayor número de miniseries de producción propia, y a las producciones anteriormente mencionadas se unen otras como *El caso Wanninkhof* (La1), *48 horas* (La1) y *El castigo* (Antena3), todas ellas basadas en sucesos acaecidos. La ficción histórica *Serrallonga* (TV3) se situó en el tercer puesto del ranking autonómico anual[152]. Además, coincidiendo con el bicentenario de los acontecimientos del 2 de mayo, Telemadrid estrenó la miniserie histórica *Dos de mayo: La libertad de una nación*.

En 2009 se consolida la tendencia a la diversificación de los formatos y se constata el impulso a los formatos nobles por parte de Antena3 y La1 (Lacalle et al. 2010a). Sumando las producciones estatales y autonómicas, se estrenan un total de 17 miniseries, 11 estatales y 6 autonómicas[153], todas emitidas en la franja del prime time. Es interesante señalar que de las estatales seis están inspiradas en sucesos acaecidos. Se trata de *Días sin luz* (Antena3), *Una bala para el rey* (Antena3), *La ira* (Tele5), *El bloke. Coslada cero* (La1), *23-F, el día más difícil del rey* (La1) y *23-F, historia de una traición* (Antena3)[154]. Encontramos, además, las primeras muestras de un género que en los años siguientes toma gran relevancia: el biopic. *Marisol* (Antena3), *Lola, la película* (Antena3) y *Paquirri* (Tele5) son claros ejemplos de la biografía televisiva. Finalmente, tan solo dos miniseries pertenecen al género de la ficción propiamente dicha, *Un burka por amor* (Antena3)[155] y *¿Quién mató a Hipólito Roldán?* (La1)[156]. El éxito de las

[152] Datos de OBITEL-España y OFENT (2009).

[153] Datos de OBITEL-España y OFENT (2010), y CAC (2010).

[154] Esta última se sitúa al límite, ya que a pesar del protagonismo que parece otorgarle su título, el 23-F funciona, principalmente, como telón de fondo de la historia ficticia.

[155] Inspirada en la novela homóloga de Reyes Monforte sobre una española que por amor viaja a Afganistán con su marido donde quedarán atrapados.

[156] Miniserie *spin-off* del exitoso serial de sobremesa *Amar en tiempos revueltos* (La1).

miniseries en 2009 no se limita a su mayor presencia en la parrilla televisiva. Aunque su recepción por parte de la audiencia es desigual, cinco de las 11 miniseries estatales acceden al Top 10 de la ficción[157]. Destaca especialmente *23-F, el día más difícil del rey*, que con 4.595.000 espectadores y un 28,55% de share tan solo es superada por la imbatible[158] *Águila roja* (La1). En el caso de las autonómicas, tres miniseries se incorporan al Top10 y una de ellas, *Las veus del Pànamo* (TV3) consigue liderarlo.

El 2010 trajo consigo un nuevo incremento en el número de miniseries, con un total de trece estatales y 4 autonómicas, todas emitidas en el prime time con la excepción de *La Mari 2* (CanalSur)[159] estrenada en horario de tarde. Este año existe un claro predominio de las miniseries inspiradas en sucesos y personajes *reales*, con tan solo 2 producciones estatales (*No soy como tú* y el especial de *Amar en tiempo revueltos* [La1]) y 3 autonómicas (*La Mari 2* [CanalSur]*, Ull per ull* [TV3] y *Mar libre* [TVG]) estrictamente de ficción.

Las miniseries inspiradas en sucesos *reales* siguen la tradición temática de la *TV movie* norteamericana y se decantan en su mayoría por crímenes y sucesos sacados de los titulares de prensa. Este es el caso de *Inocentes* (Tele5)[160], *La piel azul* (Antena3)[161], *El gordo* (Antena3)[162], *Vuelo IL-8714* (Tele5) y *El pacto* (Tele5)[163]. Por su parte, el biopic ejerce un claro predominio, con un total de siete títulos[164] estrenados en 2010. *Adolfo Suárez, el presidente* (Antena3) y *Tarancón, el quinto mandamiento* (Canal9) contribuyen a la recuperación de la memoria histórica

---

157 Datos de OFENT y OBITEL España (2010).

158 En un contexto de gran competitividad de las cadenas y enorme fragmentación de la audiencia, esta ficción histórica sobre un héroe del siglo de oro español ha reunido de forma sistemática a millones de espectadores cada semana, con shares que a menudo superan el 30%.

159 Coproducción de TV3 y Canal Sur, segunda parte de *La Mari* (TV3, CanalSur, Canal9, TVG; 2002)

160 Thriller sobre las mafias de prostitución internacional inspirado en la desaparición de tres adolescentes españolas.

161 Inspirada en un suceso ocurrido en el Mediterráneo en 1980, cuando los diez ocupantes de un yate se tiraron al agua sin bajar la escalerilla y murieron congelados al no poder volver a subir al barco.

162 Adaptación de la miniserie canadiense *Les Lavigueur, la vraie historie* (CBC, 2008), inspirada en una familia de Quebec que se hizo famosa en los años '80 al ganar más de 7.000.000 de dólares en la lotería.

163 Inspirada en el caso real de un grupo de adolescentes que deciden quedarse embarazadas todas a la vez. Existen otras producciones inspiradas en los mismos hechos como la *TV movie The pregnancy pact* (Lifetime, 2010) y el capítulo 4x16 de *Bones* (FOX, 2005-…).

164 6 estatales y una coproducción de RTVV y RTVE.

a través de la vida de dos personajes claves de la Transición española. En cambio, *La duquesa* (Tele5), *Alfonso, el príncipe maldito* (Tele5) y *Felipe y Letizia* (Tele5) optan por el biopic del corazón centrado en la nobleza española más contemporánea, mientras que *La princesa de Éboli* (Antena3) se centra en dicho personaje histórico. Finalmente, *Raphael* (Antena3) recoge la lucha contra el cáncer del artista a la par que realiza un recorrido por su vida desde sus humildes orígenes hasta la fama internacional.

2011 es un año de contrastes para los formatos nobles, con claros éxitos y rotundos fracasos[165]. En total, se estrenan trece títulos nacionales y nueve autonómicos[166]. De los primeros, tan solo dos producciones son estrictamente ficciones: *La muerte a escena* (La1)[167] y *Marco* (Antena3)[168]. En cambio, las 9 miniseries estatales restantes están inspiradas en sucesos y personajes *reales*, confirmando un año más, el claro predominio de estas temáticas. Los títulos basados en casos de gran resonancia mediática son *Operación Malaya* (La1), *Alakrana* (Tele5), *11-M* (Tele5), y *Operación Jaque* (La1). Por su parte, los biopics se sitúan claramente dentro de la esfera de la prensa rosa, con *Sofía* (Antena3), *La Duquesa II* (Tele5), *Hoy quiero confesar* (Antena3), *Tita Cervera: La Baronesa* (Tele5) y *Rocío Dúrcal: Volver a verte* (Tele5). En 2011 tan solo *Marco* consigue colarse en el Top10 estatal de la ficción española, al colocarse en el sexto puesto. Las miniseries autonómicas consiguen un mayor reconocimiento son *Ermessenda* (TV3) y *Barcelona ciutat neutral* (TV3) en el segundo y quinto puesto de la clasificación autonómica. Otros títulos emitidos son *Rhesus* (TV3), *El asesinato de Carrero Blanco* (ETB2) y *El precio de la libertad* (ETB2), las dos últimas basadas en sucesos acaecidos.

En el momento de escribir estas líneas, la producción de miniseries en 2012 incluye dos biopics *Mi gitana* (Tele5), *Carmina* (Tele5), una historia basada en hechos reales *Historias robadas* (Antena3) y una historia sobre un exiliado catalán tras la Guerra Civil, *Tornarem* (TV3). Además, se emite el tercer episodio de la miniserie *Marco*, estrenada durante la navidad de 2011. Resulta interesante destacar la coincidencia en los personajes y sucesos escogidos para protagonizar las miniseries de las diferentes cadenas. Así, *Mi gitana*, igual que *Hoy quiero confesar*, gira en torno

[165] Contrastan por ejemplo los buenos datos de audiencia de *Marco* (3.439.000 y 17,1% share) con la pésima acogida de *Operación Jaque* (751,500 y 6,5% de share).

[166] Datos de OFENT y OBITEL España (2012).

[167] *Spin-off* del serial de La1 *Amar en tiempos revueltos*.

[168] El tercer capítulo de esta miniserie se emitió en enero de 2012.

a la vida de Isabel Pantoja, aunque la miniserie de 2012 sí utiliza el nombre real de la artista y, entre otras peculiaridades que abordaremos en el análisis de caso, se centra en un periodo temporal diferente. Por otra parte, Tele5 ha informado sobre la próxima emisión de *Niños robados*, que al igual que *Historias robadas* recoge la historia real del robo de niños en la España de los años '70 para entregárselos a familias adineradas.

Entre las miniseries anunciadas (pero todavía sin fecha de emisión) se observa un claro dominio del subgénero del biopic televisivo con las historias sobre Rocío Jurado (Antena3), Encarna Sánchez (Tele5), el rey Juan Carlos I (Tele5), Julio Iglesias (La1), Concepción Arenal (La1, TV3, TVG), Pere Casaldàliga (TV3 y La2), Mario Conde (Tele5), Iñaki Urdargarín (sin cadena asignada) y María Magdalena (Tele5). La crisis económica y los recortes del gobierno mencionados en apartados anteriores han puesto en peligro varios de estos proyectos, incluido un biopic sobre Manuel Fraga que la productora Ganga preparaba para La1. Así pues la clara apuesta de las cadenas por el biopic en formato miniserie confirma el auge de este tipo de producciones. No obstante, su futuro dependerá de su viabilidad económica en un contexto económico nada favorable.

3.5.2.2. La TV movie: Una apuesta autonómica

Primeros espacios de *TV movies.* La experiencia pionera de TV3

Mientras a lo largo de la última década las miniseries se han consolidado como la opción preferida por las cadenas estatales, la *TV movie* se ha promocionado, fundamentalmente, desde las cadenas autonómicas. Si bien es cierto que tras el éxito de *Padre coraje* (2002) Antena3 y Tele5 mostraron cierto interés por el formato *TV movie* para recrear historias de sucesos[169], eventualmente las cadenas estatales privadas optaron por la miniserie, tal y como ha reflejado el

[169] En 2000 y 2001 Antena3 realizó esporádicas incursiones en el formato *TV movie* con los telefilms *Ferrer y Ruso* (2000), *Mateo y Rafa* (2000) y *Lucía y Carlos* (2001), todos ellos spin-off de la serie *Policías, en el corazón de la calle*. Mientras que ésta última obtuvo un buen 22,3% de share, las dos producciones de 2000 se situaron por debajo del 18%. Tras *Padre coraje* (2002), Antena3 decidió producir dos *instant movies* inspiradas en sucesos acaecidos recientemente: *El tránsfuga,* sobre la repetición de las elecciones a la presidencia de la Comunidad de Madrid cuando, en enero 2003; y *Carta mortal* (*As de espadas*), sobre el asesino del naipe, Alfredo Galán. Ese mismo año, Tele5 decide embarcarse en la producción de *TV movies* con *Secuestrados en Georgia,* que recrea el secuestro de dos empresarios españoles en dicho país; y *Despacito y a compás,* sobre Cristina Hoyos y su lucha contra el cáncer. En el año 2005, la cadena presentó en el octavo festival de cine de Málaga el telefilm *Diario de un Skin,* basado en un libro del periodista Antonio Salas. Sin embargo, la película no se estrenó en televisión hasta el 23 de agosto del 2007, en la franja del *late night*.

apartado anterior. Televisión Española continúa produciendo telefilms pero lo hace de forma puntual, y son las cadenas autonómicas de la FORTA las que toman el relevo. El punto de inflexión será 1999, cuando la FORTA firma un convenio con la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE).

> En comparació amb la resta dels altres grans estats europeus productors de ficció (Alemanya, Gran Bretanya, França i Itàlia), l'aportació espanyola a l'apartat de telefilms era mínima fins al 1999, any en què la FORTA firma un conveni amb la FAPAE per al foment i el desenvolupament de la producció audiovisual cinematogràfica, que es tradueix en aquell mateix any en una inversió de nou milions d'euros (1.500 milions de pessetes en aquell moment), un terç dels quals, aproximadament, es destina a la producción de telefilms. L'acord preveu una convocatòria anual per a la presentació de projectes, dels quals la FORTA en selecciona vuit cada any, i comença a donar fruits a partir del 2000 (Lacalle, 2004:172).

Dentro de las cadenas autonómicas, la catalana TV3 ha sido pionera en la producción de telefilms. En 1993, junto con el Departament de Cultura de la Generalitat realizó *Quin curs el meu tercer!*[170], que se estrenaría al año siguiente convirtiéndose en el primer telefilm catalán. En 1995 el Departament de Cultura de la Generalitat aprueba el programa de ayudas a la industria del cine mencionado anteriormente (v. apdo. 3.5.1.2). A partir de entonces la cadena catalana incrementaría de forma progresiva la producción del formato, mientras durante este periodo las cadenas estatales se decantan por las series y seriales.

Así, entre 1993 y 2001 TV3 produjo un total de 45 telefilms (2 en 1994, 3 en 1995, 3 en 1997, 5 en 1998, 6 en 1999, 5 en 2000 y 19 en el año 2001)[171]. Por ejemplo en el año 2000 se estrenó *El zoo d'en Pitus*, basada en la popular obra infantil de Sebastià Sorribas[172]. Al año siguiente, TV3 emitió *Cabell d'àngel* (21,3% del share), *Valèria* (21,1%), *L'estratègia del cucut* (17,1%), *Quia* (17,2%) i *Carles, príncep de Viana* (14,7%), con unos índices de audiencia reflejan la variable aceptación que el formato tiene entre los espectadores[173]. En 2001 Telemadrid también contribuye a la producción de telefilms, con *Condenado a vivir*, basado en la lucha del tetrapléjico Ramón Sampedro por tener una muerte digna, y *Pasión de adolescente*[174].

---

[170] Basada en el libro homónimo, narra las vivencias de un joven catalán de 17 años que cursa el bachillerato en California y acaba de vivir la traumática separación de sus padres.

[171] Fuente: TV3. Cfr. http://www.tv3.cat/estrenesdetv3/index.htm [Consultada: 9 noviembre 2012].

[172] Cfr. http://www.laxarxa.com/noticia/s-estrena-el-telefilm-i-el-zoo-d-en-pitus-i [Consultada: 9 noviembre 2012].

[173] Datos de audiencia extraídos de Lacalle, 2002.

[174] Fuente: Lacalle, 2002.

El 2002 fue un año clave para el futuro de la *TV movie* catalana, ya que se firmó el convenio entre TV3, la asociación de Productors Audiovisuals de Catalunya (PAC) y Barcelona Audiovisual (BA) para producir anualmente un mínimo de 36 telefilms durante el periodo 2002-2005. De esta forma, TV3 dejaba de ser productor en solitario y pasaba a invertir un 25%[175] del total del presupuesto de cada título (Poch y Jiménez, 2005:91). Como resultado directo del convenio con PAC y BA, en 2003, la cadena pública catalana inaugura el espacio *Estrenes de TV3*, que en su primera temporada contó con 18 títulos, que incluían dos miniseries de dos capítulos cada una (*La memoria i el perdó* y *La Mari*) y la reposición de tres telefilms. Los primeros telefilms fueron *Iris TV* y *Germanes de Sang* (CDA, 2005).

Estrenes es bien recibido por la audiencia, con una media de 400.000 espectadores y un 18,3% de share (Poch y Jiménez, 2005:92). Al año siguiente TV3 volvía a apostar por el espacio con una segunda tanda de producciones en enero y una tercera en mayo del mismo año. Los estrenos incluyeron *El millor negoci del món* (2005) y *Els mars del sud* (2005), entre otras[176]. De acuerdo con Poch y Jiménez (2005) la firma del convenio de TV3 supuso la diversificación de la producción, que repercutió de forma directa en los telefilms. Éstos presentan ahora ciertas peculiaridades, como la procedencia variada de los directores (cineastas veteranos, directores experimentados y realizadores noveles) y la incorporación de realizadores extranjeros como consecuencia de las coproducciones internacionales (cuando TV3 asumía el total del presupuesto eran catalanes). El 2007 abrió una nueva etapa de *Estrenes de TV3* que se inauguró con *La princesa del polígon*[177], seguida de *Com papallones sota la llum*. Esta nueva entrega contó con 26 títulos que se ofrecieron en sesión doble y fueron precedidos de un *making of*[178].

[175] A esta cifra se suma la subvención que puede obtenerse por parte del Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC), que financiaría entre un 10y un 20% de la producción en función de una serie de elementos relacionados con la identidad catalana de la producción. Además, podrían obtenerse otras fuentes de financiación, como el Institut Català de Finances (Poch y Jiménez, 2005:92).

[176] Fuente: TV3. Cfr. http://www.324.cat/noticia/66575/ociicultura/Diumenge-tornen-les-Estrenes-de-TV3-amb-una-desena-de-films-coproduits [Consultada: 12 noviembre 2012].

[177] Coproducción de TV3 con Canal9 y la italiana RAI.

[178] Fuente: TV3. Cfr. http://www.tv3.cat/actualitat/231012032/La-princesa-del-poligon-obre-la-nova-etapa-dEstrenes-de-TV3 [Consultada: 12 noviembre 2012].

Aunque la mayoría de los guiones de los telefilms catalanes son originales, Poch y Jiménez (2005) señalan que existen varias adaptaciones literarias, así como *TV movies* basadas en sucesos acaecidos. Entre estas últimas los autores destacan *Mònica*, basada en un caso de acoso sexual a una trabajadora de Ponferrada, *Jugar a matar*, sobre unos asesinos que utilizaban los juegos de rol para justificar sus crímenes; *La vida aquí*, sobre la inmigración y el abandono de las zonas rurales; *La farmacèutica d'Olot*, sobre el secuestro de Maria Àngels Feliu*; y Sara*, sobre la violencia de género. Los autores destacan que, aunque predomina el género dramático, también existen ejemplos de thrillers y comedias, lo que distingue la *TV movie* catalana de la norteamericana, dominada por el drama.

El convenio de la FORTA comportó un impulso también para las *TV movies* gallegas, que a menudo coproducen con el otras cadenas autonómicas, especialmente TV3. En febrero de 2002 se estrena el espacio *Un mundo de historias*, un proyecto que en sus inicios se situaba a medio camino entre el telefilm y la antología clásica literaria. La primera temporada constó de siete capítulos de 55 minutos de duración en los que la vida de personas normales se entrelaza con la de los personajes de cuentos escritos por Castelao, Dieste, Méndez Ferrín, Ánxel Fole, Blanco Amor, Casares y Otero Pedrayo (La Voz de Galicia, 2002). Igual que sucedió con *Estrenes de TV3*, el espacio de TVG consta de una segunda fase en la temporada 2006-2007 cuando se emiten las *TV movies Pataghorobi* (2006), inspirada en un relato de Cid Cabido; *A biblioteca da iguana* (2006), basada en una historia de Xosé Miranda; *O bosque de levas* (2007) sobre la novela homónima de Alfonso Álvarez Caccamo; y *A mariñeira* (2007), basado en una obra de Darío Xohán Cabana.

Por su parte, Canal9 también ha potenciado la producción de *TV movies* a través de títulos de clara inspiración norteamericana, con producciones de 90 minutos basadas en sucesos reales recogidos por la prensa y temáticas sociales (Mollá, 2010). Algunos de los títulos[179] destacados por Mollà (2010) son: *Autopsia* (2002), *De colores* (2003), *Campos de fresas* (2004), *Sprint special* (2004), *Las palabras de Vero* (2004), *Síndrome laboral* (2004), *Mentiras* (2004), *Vida robada* (2005), *Omar Martínez* (2006). Además, el autor señala la participación de productoras valencianas en miniseries estrenadas en Televisión Española, como *El secreto de la porcelana* (2000).

[179] En algunos casos se trata de coproducciones con TV3, como *Sprint final, Mentides* y *Omar Martínez*.

Consolidación de la *TV movie***.**

La apuesta de la FORTA (y sobre todo las cadenas públicas catalanas) por el formato *TV movie* queda claramente reflejada en 2008, cuando los 22 telefilms estrenados en España son producciones o coproducciones de TV3 y Canal33[180]. Si bien ninguno de los títulos destaca por la cuota de pantalla conseguida, es remarcable la gran variedad de géneros que ofrecen las *TV movies* catalanas, aunque como suele ser habitual con este formato, predomina el drama. Así, encontramos ejemplos de drama (*Pacient 33, L'estafador, Després de la pluja, Positius, Rumors, Somni de felicitat, Cos a la carta, Sota el mateix cel, El joc de la veritat*), de comedia (*Ma morta truca a la porta, Buscant l'home perfecte*), del género histórico (*El pallaso i el Führer*), de policíaco (*Defensant l'enemic, Les mans del pianista*) y de thriller (*Vorvik, Alan mor al final de la pel·lícula*).

En cambio, un año más tarde, en 2009, se aprecia un drástico descenso del formato a nivel autonómico, con tan solo una producción emitida en el K3/33, *La ruïna*, inspirada en la obra de teatro homónima de Jordi Casanovas (CAC, 2010). A nivel estatal La1 programa dos ficciones inspiradas en sucesos reales (*El crimen de los marqueses de Urquijo* y *No estás sola Sara*). Además, continuando con su tradición de miniseries literarias, la cadena pública estrena la trilogía *Martes de carnaval*, que contó con la participación de TVG, CanalSur, Canal y Telemadrid. Inspirada en la obra de Valle Inclán, *Martes de Carnaval* incluye la emisión de *Los cuernos de Don Friolera, Las galas del difunto* y *La hija del capitán.*

En 2010 se incrementa de nuevo el número de telefilms de estreno, esta vez gracias a su programación regular en Canal9 durante el verano. En total se estrenan 16 telefilms[181]. En el caso de las autonómicas, de los 13 títulos seis se emiten en Canal9 (*Asunto Reiner, Desátate, Comida para gatos, Villa Bresquilla, Contáctame* y *El criminal*), cuatro en CanalSur2 (*La balada del estrecho, El tesoro, Los minutos del silencio* y *Viaje vertical*) y los tres restantes corresponden a TV3 (*Wendy placa 20957, L'enigma Giacomo, Quatre estacions*). Por su parte, *La última guardia* (Antena3), *El secuestro de Anabel* (La1) y *El asesino dentro del círculo* (La1) componen la oferta estatal. Mientras el primer título recupera los personajes de la mítica serie

[180] Datos de OBITEL-España, OFENT y CAC (2009)

[181] Datos de OBITEL-España y OFENT (2011).

Farmacia de guardia (Antena3), los dos últimos forman parte de la tercera entrega de *La huella del crimen* y están inspirados en casos reales.

Un año después, en 2011, la producción de telefilms se vuelve a reducir, con tan solo 7 títulos[182], dos estatales emitidos en La1 (*Clara Campoamor* y *El ángel de Budapest*) y los cinco restantes estrenados en TV3 (*La Trinca: bibliografía no autoritzada; Meuble (La casita blanca); Terra baixa; Macià contra Companys* y *Morir en tres actes*). A pesar de la escasez de *TV movies*, es interesante destacar que en 2011 *El ángel de Budapest* ocupó el octavo lugar de la clasificación anual de ficción española estatal, mientras que el ranking autonómico estuvo encabezado *La Trinca* y contó con *Macià contra Companys* en el sexto puesto y *Terra baixa* en el noveno. Otro aspecto relevante es que con la excepción de *Terra baixa* (inspirada en la obra de Àngel Guimerà) y *Morir en tres actes*, el resto de producciones están inspiradas en sucesos o personajes reales, confirmando, una vez más, la estrecha relación del docudrama con el formato *TV movie*. No obstante, el caso de *La Trinca* es singular, ya que si bien está inspirada en la primera etapa de la carrera profesional del conocido grupo catalán, se trata de una comedia y no de un drama, como suele ser habitual en estos casos. Otra peculiaridad consiste en que los tres actores noveles que protagonizan la *TV movie* fueron escogidos a través del concurso *Buscant la Trinca*, la cual cosa subraya las dinámicas de retroalimentación entre la *TV movie* y otros formatos televisivos. Desde el punto de vista de la retroalimentación con la *realidad* y con otros géneros televisivos, destaca también *Macià contra Companys*, una ficción rodada como un falso documental ambientada en 1931.

En 2012, y hasta el momento de escribir estas líneas, no se ha emitido ninguna *TV movie* estatal. Las cadenas autonómicas han estrenado únicamente cuatro títulos, la comedia *Vacas, porcos e zapatos de tacón* (TVG), *Germanes* (TV3), basada en la obra homónima de Carol López, *La conspiración* (ETB2), un thriller histórico centrado en la figura del general Mola, y *Gernika bajo las bombas* (ETB), sobre el bombardeo durante la Guerra Civil. Aunque se aprecia un descenso en la producción este formato en favor de la miniserie, hay varias *TV movies* en proyecto como *Olor a colònia* (TV3) y el biopic sobre la escritora Mercè Rodoreda, *Un berenar a Ginebra* (TV3). Como viene a ser la tendencia habitual en los últimos años, este formato parece restringirse a las producciones autonómicas.

[182] Datos de OBITEL-España y OFENT (2012).

3.6. Los formatos nobles como producto intertextual

Como ya hemos señalado, una de las limitaciones de los formatos *TV movie* y miniserie para atraer y retener al espectador es su falta de familiaridad y serialidad, recursos con los que en cambio cuentan las series y seriales (v. apdo. 3.2). Tal y como señala Buonanno (2005), la familiaridad se consigue gracias a la utilización de personajes o acontecimientos que son ampliamente conocidos por el público: personas famosas, sucesos, acontecimientos históricos, bestsellers y grandes obras literarias. En el drama inspirado en hechos y personajes *reales*, la familiaridad de dichos sucesos junto con el interés que despierta el género son utilizados como aliciente para captar al espectador.

En el caso de los telefilms, la serialidad es un concepto teóricamente contradictorio con su propia definición. En las miniseries, la serialidad es limitada, y en el caso español no suele extenderse más allá de dos o tres capítulos. No obstante, las cadenas de televisión suelen recurrir a ciertas estrategias de programación que confieren a este tipo de ficción lo que podríamos considerar una serialidad sui géneris. Se trata de la programación de espacios en los que complementan las historias sobre los personajes *reales* representados o que incluyen personas que sufren problemas similares. Es una práctica frecuente en las cadenas norteamericanas (Rapping, 1992) pero que en España adquiere una nueva dimensión debido a la estrecha relación que se establece entre los programas de corazón (característicos del sistema español) y los biopics sobre personajes de la prensa rosa.

Así, con el auge de los formatos nobles en España surgen los programas "satélite" relacionados con la temática de la miniserie o *TV movie* (de inspiración *real*) que confieren a las ficciones la serialidad sui géneris anteriormente señalada. Las cadenas no dudan en recurrir a entrevistas a protagonistas o personas cercanas, documentales, reportajes, tertulias y otros programas especiales que actúan como parte del engranaje promocional de estos formatos y están orientados a fomentar el interés por el personaje o acontecimiento tratado. Estas estrategias televisivas suelen complementarse con recursos interactivos a través de las webs de las cadenas (mejores momentos, programas especiales, fotografías, entrevistas, etc.). En general, se observa que los biopics políticos suelen estar acompañados por programas de tipo documental, como es el caso de *Tarancón, memoria de una lucha*, que se emitió tras la emisión de la miniserie sobre el cardenal Tarancón en La1, o los especiales sobre el Adolfo Suárez en Antena3 tras emitir el biopic del expresidente. No obstante, es en los biopics sobre personas

relacionadas con el mundo de la prensa rosa donde se aprecia una verdadera intertextualidad entre este tipo de ficción y los programas satélites.

La popularidad de los programas del corazón en la televisión española ha tenido un efecto retroactivo sobre las *TV movies* y miniseries domésticas. Por un lado, el gran interés que despiertan las *tertulias rosa*, ha favorecido la proliferación de los biopics sobre personajes relacionados con el mundo del corazón. En este sentido, el biopic utiliza como gancho la promesa de arrojar luz sobre aspectos de la vida de personajes famosos que quizás le sean desconocidos al espectador. Por el otro lado, la *recuperación* de personajes a través de este subgénero los devuelve a la actualidad y permite que los programas llenen horas de tertulia debatiendo temas que, de otra manera, quedarían relegados a un segundo plano. Este es el caso, sobre todo, de personas ya fallecidas (Paquirri, Carmina Ordóñez), o de aquellas que hace tiempo decidieron alejarse por completo de la vida pública (Pepa Flores/Marisol). Por supuesto, también se aprovechan temas que de algún modo están todavía candentes, como la implicación de Isabel Pantoja en la corrupción marbellí (*Mi gitana*).

La clave de esta retroalimentación se encuentra, precisamente, en las características de los formatos *TV movie* y miniserie. Además de adaptarse a las necesidades del biopic, su corta duración permite una gran flexibilidad a la hora de ser programados. Esto supone un menor riesgo para la cadena a la hora de programar en comparación con una ficción seriada. No obstante, el ejemplo más claro de la intertextualidad lo encontremos en los programas del corazón que se emiten previamente o tras la emisión de alguno de los biopics. Se trata de una práctica muy habitual entre las cadenas, que configuran noches temáticas sobre los protagonistas de las ficciones.

Por ejemplo, coincidiendo con el 25 aniversario de la muerte de Paquirri, Tele5 ofreció una serie de contenidos especiales que giraban en torno a la figura del torero: la miniserie sobre su vida; un documental sobre su primera esposa, Carmina Ordóñez, y la hermana de ésta; una edición especial de la tertulia *La noria*, con el hermano de Paquirri; y un programa especial sobre el matador emitido días después. Tele5 volvería a recuperar este tema con la emisión de *Carmina* (2012), cuando también programó un especial sobre la exmujer del torero. *Hormigas blancas* (Tele5) nos proporciona otro ejemplo. En 2010, y coincidiendo con el estreno de *La duquesa*, la cadena de Mediaset decidió recuperar la polémica producción estrenada en 2007 sobre la biografía de personas famosas. Le siguieron otras entregas relacionadas con la emisión de

miniseries y *TV movies*, como el especial sobre el noviazgo del príncipe y Letizia Ortiz, previo a *Felipe y Letizia* (2010)[183]. En algunos casos las cadenas amortizan programas emitidos previamente, como ocurrió con el reportaje *¿Por qué Pepa Flores mató a Marisol?*, emitido tras el estreno de *Marisol* (Antena3), o con la reemisión del especial *La gran noche con Raphael*, que se emitió junto con la miniserie sobre la vida del artista y un documental sobre su trayectoria profesional y personal.

Así pues, la retroalimentación entre la ficción televisiva y la *realidad* da un paso más en el caso de los formatos nobles. En primer lugar, estas producciones se inspiran fundamentalmente en personajes, sucesos y acontecimientos *reales* para crear una historia de ficción. En una segunda fase, su emisión se acompaña de una serie de reportajes, documentales, tertulias y entrevistas, que tratan sobre dichas ficciones y sus protagonistas, devolviendo a un primer plano historias y personas que no son necesariamente de actualidad, pero que de esta forma vuelven a serlo.

[183] De hecho, este caso refleja la versatilidad de la miniserie. En medio de una guerra de contraprogramación relacionada con los estrenos de *Hispania* (Antena3) y *Tierra de lobos* (Tele5) la miniserie logró muy buenos datos de audiencia (22,6% share) a pesar de su recolocación en la parrilla a última hora.

4. Análisis de caso: El biopic televisivo

4.1. Introducción

Con el objetivo de describir los procesos de retroalimentación entre la ficción televisiva y la *realidad*, en capítulos anteriores se han abordado los mecanismos de interrelación, así como los formatos televisivos más utilizados para la representación de la *realidad* en la pequeña pantalla (miniserie y *TV movie*). Este capítulo continúa la exploración de dichas interacciones centrando nuestro estudio en los biopics televisivos, uno de los subgéneros de la ficción que mejor ejemplifica la retroalimentación *realidad*-ficción.

Según Rosenstone (2006, 2007), el biopic o biofilm[184] es uno de los grandes subgéneros del film histórico. En su formulación básica, George Custen (1992) define el biopic como un film biográfico que muestra la vida de una persona *real*, parcialmente o en su *totalidad*, y que utiliza el verdadero nombre del protagonista de los hechos[185]. De acuerdo con Custen, más allá de estos rasgos, las definiciones del biopic y de la fama se modifican con cada nueva generación (Custen, 1992:6-7). Este trabajo comparte la definición de Custen, aunque nuestro corpus de análisis se compone de películas y miniseries biográficas concebidas para la televisión, y no incluye aquellas destinadas a las salas de cine.

Debido a su posición privilegiada entre la ficción y los hechos, el biopic representa un objeto de estudio idóneo que nos permite abordar los procesos de reconstrucción de la *realidad* en la ficción televisiva. Por ejemplo, Hueso Montón (2009), subraya la importancia de la biografía

[184] Rosenstone (2006) distingue tres categorías dentro de la biografía audiovisual: el biopic de los estudios de Hollywood; el biofilm "serio", realizado fuera del contexto de los grandes estudios; y la forma experimental, que opta por el drama no lineal. Aunque nuestro trabajo se centra en el biopic televisivo y no el cinematográfico, creemos que la afirmación del autor, situando la biografía de cine como un subgénero del cine histórico, también es válida en nuestro caso. Tal y como se explicará más adelante, la biografía literaria, cinematográfica y televisiva comparten diversos rasgos fundamentales.

[185] No obstante, Neale (2000) apunta que Custen no siempre fue fiel a sus propios criterios, ya que en su análisis sobre el biopic clásico de Hollywood excluyó películas como *Citizen Kane* o *Scarface* por no utilizar los nombres verdaderos de los personajes representados (Randolph Hearst y Al Capone, respectivamente). En cambio sí incluyó otros títulos como *The Star Maker* (1939) y *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (1932), que emplean nombres ficticios.

cinematográfica como vehículo para comprender el pasado. Gordon (1999) sostiene que los dramas biográficos se convierten en una forma de moldear la memoria pública y el consenso social. También Shor (1984) señala que el análisis de los "momentos biográficos" permite discernir de qué forma las explicaciones históricas, integradas en la forma y el contexto del texto, filtran y focalizan la experiencia. Además, la experiencia personal no solo provee la base para conocerse a uno mismo y su propia historia, sino que establece "the springboard for the imaginative leap into the lives of others" (Shor, 1984:62).

Como sucedía con los formatos televisivos como la *TV movie* y, en menor medida, la miniserie, el subgénero del biopic suele gozar de una mala reputación. Así por ejemplo, Rosenstone (2007) señala que el film biográfico es una fórmula que con frecuencia se rechaza con desdén. Neale (2000) sostiene que el biopic ha sido más a menudo objeto de burlas que de análisis serios por parte de críticos y teóricos del cine, aunque admite que la industria le ha mostrado cierto aprecio. Bingham (2010) afirma que el término suele tener connotaciones peyorativas, mientras que Doherty (2000) atribuye el mal nombre del biopic a los melodramas de la época del Hollywood clásico. Anderson (1988) señala que a pesar de que el film biográfico cuenta con una rica tradición, ha sido reconocido en pocas ocasiones por los estudiosos del cine. Por su parte, Buonanno (2011) explica esta situación como resultado de un "desequilibrio de estatus" de la biografía, íntimamente relacionado con su presencia en los medios de comunicación popular, especialmente la televisión.

> El gènere narratiu de la biografia experimenta una espècie de "desequilibri d'estatus" que té a veure amb la seva presència no tant en l'àmbit literari o historiogràfic, sinó en l'àrea dels grans mitjans de comunicació popular: la premsa, el cinema i, en el que sobretot ens interessa, la televisió. El desequilibri resideix en la contradicció entre la preeminència relativa que el gènere ha adquirit en la producció cinematogràfica i televisiva, i, correlativament, en les preferències de consum dels públics i, per contra, la descurança difusa de la qual sembla que és objecte per part d'estudiosos i de crítics (Buonanno, 2011:8).

Según la autora italiana, esta falta de atención por parte de investigadores y críticos resulta sorprendente, ya que se trata de un género con una gran presencia en la pequeña y gran pantalla que, además, a menudo cuenta con el beneplácito de la audiencia (Buonanno, 2011:8)[186]. No obstante, en los últimos años, se observa la aparición de una corriente académica que reivindica la revalorización del biopic cinematográfico (Rosenstone, 2007; Bingham, 2010;

[186] Por ejemplo, en el momento de escribir estas líneas, la película *Lincoln*, sobre el presidente estadounidense, se encuentra entre las grandes favoritas para triunfar en la gala de los Oscar 2013.

Camarero, 2011a; y Ellam, 2012, entre otros). En cambio, la forma televisiva, carente del estatus artístico del cine, no cuenta con una tendencia similar, y raramente se incluye en los análisis sobre la biografía audiovisual[187].

En la bibliografía sobre el biopic hay pocos intentos de realizar un estudio extenso sobre el tema que vaya más allá del caso particular y busque establecer una tipología del género (Erhart, 2011). Entre estos últimos destaca el precedente de Leo Lowenthal (1942[1944]) sobre las biografías aparecidas en revistas populares entre 1901 y 1941; el análisis de Carolyn Anderson (1988), que analiza más de 200 películas desde 1929 hasta 1986 con el objetivo de determinar los patrones genéricos del biopic; la obra de George Custen (1992), que examina las producciones cinematográficas realizadas en los estudios de Hollywood entre 1927 y 1960[188]; el trabajo de Bingham (2010), en el cual explora, entre otros, los diferentes estadios que ha atravesado el género biográfico del cine[189]; y el estudio de Buonanno (2012) sobre el biopic televisivo en Italia, que propone una tipología de este subgénero.

En ocasiones, las menciones al biopic forman parte del análisis de materias más amplias, como el docudrama (Rosenthal, 1999; Paget, 1990). Otras veces, en cambio, sucede todo lo contrario y los trabajos ofrecen estudios pormenorizados de uno o varios films cinematográficos o televisivos centrados en un personaje o saga familiar, como Truman Capote (Frus, 2008), Frida Khalo (Lent, 2007), Artemisia Gentileschi (Tibbetts, 1998) o la familia Kennedy (Auster, 1991), entre otros. A menudo, este tipo de trabajo centra el análisis en una producción concreta para analizar una temática más amplia, por ejemplo los discursos de género en la biografía cinematográfica (Bingham, 1999; Crawford, 2000). También es habitual la comparación del biopic cinematográfico con su versión escrita o con la vida acontecida del personaje representado (Doherty, 2000). Incluso hay casos en los que el trabajo se limita a describir los personajes históricos y sus equivalentes ficticios en las películas de cine sin extraer conclusiones

[187] Hay algunas excepciones en las que el biopic televisivo ocupa un lugar central en el análisis (Buonanno, 2011; 2012), o se estudia una película concreta (Letort, 2012). También hay casos en los que se menciona en obras o trabajos dedicados fundamentalmente al subgénero cinematográfico (Custen, 1992; Gustafson, 1977).

[188] En un estudio posterior, Custen (2000) retoma el análisis de los biopics cinematográficos producidos en Hollywood centrándose en el periodo de 1961 a 1980.

[189] Más adelante, al tratar sobre la tipología del biopic, se prestará atención a los aspectos de estos y otros trabajos que subrayan los rasgos característicos y convenciones del género.

más allá de la pura comparación entre *realidad* y ficción (Castillo y Martinez, 2003; Carmona, 2006).

Algunos estudios sobre el biopic de cine abordan formas específicas de este subgénero, como el musical (Roberts, 2011), el cine hagiográfico o vida de santos (Hueso Montón, 2011), la biografía de artistas femeninas (Camarero, 2011b), y los biopics sobre realeza y nobleza (Bastin, 2009), entre otros. También hay trabajos dedicados a las biografías cinematográficas con un formato experimental (Fischer, 2000), a aquellas que desafían las estructuras del cine clásico de Hollywood al incorporar estrategias como la ironía (Lupo y Anderson, 2008), y a las que utilizan una perspectiva deconstructivista parar recrear la vida de personajes (Ellam, 2012). Por supuesto, los estudios sobre los biopics de cine no se limitan al ámbito anglosajón y encontramos ejemplos de análisis de películas concebidas fuera del territorio norteamericano (Gordon, 1999; Burns, 2000; Buonanno, 2011; Moral, 2012).

A diferencia de trabajos previos, centrados a menudo en las características de biopics específicos (Doherty, 2000; Crawford, 2000; Burns y Bartley, 2011; Linke, 2011; Palmer, 2011), el objetivo de este análisis es examinar de qué forma los biopics, como subgénero televisivo, reconstruyen la *realidad*. Para ello, a lo largo de nuestro estudio se han buscado aquellos *patrones* de recreación de los hechos y personajes que permitan entender las estrategias utilizadas por el biopic para reconstruir la *realidad*. De esta forma se pretende superar la problemática de su "consideración genérica", derivada de la singularidad del personaje y la imposibilidad de que los hechos se repitan, lo que parece "deslegitimar cualquier análisis que tenga en cuenta la adscripción biográfica a unos códigos y recurrencias que permitan acotarlo en términos genéricos" (Moral, 2012:173). Tal y como sostiene Moral en un trabajo previo, "superar esta limitación sólo es posible si se acepta que, al igual que los géneros *ficcionales*, los géneros *factuales* (histórico, biográfico, documental, etc.) se construyen también según unos códigos que garantizan su legibilidad" (Moral, 2011:263).

A fin de explorar el biopic, el capítulo realiza, en primer lugar, una aproximación teórica a la biografía que aborda la tensión interna entre *realidad* y ficción a que está sometido este subgénero y establece las bases a partir de las cuales se ha desarrollado una tipología del biopic televisivo. A continuación, nos centraremos ya en el análisis sociosemiótico de las biografías para televisión que componen nuestro corpus. Tras explicar la metodología utilizada, se exponen

los resultados del estudio y se extraen las conclusiones que subrayan de qué forma los biopics reconstruyen la *realidad* y a los personajes representados.

4.2. La biografía: entre el hecho y la ficción

El interés por la biografía se remonta a los comienzos de la humanidad y refleja el impulso del ser humano por anotar lo que sucede en la vida del resto de personas (Custen, 1992:5). La noción del biopic televisivo como una biografía audiovisual lo relaciona con sus versiones literaria y cinematográfica. Por un lado, el biopic tiene sus orígenes en el longevo género de la biografía escrita. Por el otro, se enmarca en la tradición del cine histórico y, más concretamente, de la biografía de cine, que constituye su antecedente audiovisual más directo. Aunque, tal y como veremos más adelante, el biopic televisivo dispone de características propias asociadas con el medio, creemos que la afirmación de Rosenstone que establece la conexión entre el film biográfico y su versión literaria puede aplicarse también a la ficción televisiva.

> The imposed fiction of a story, the creative use of fact, the translation necessary to make a life comprehensible and interesting – all these elements that are part of traditional biographical writing (and the historical novel) also mark the biographical film (where part of the translation involves the use of the visual media and sound). The latter, in short, belongs to a long tradition. What this means is that the written biography and the biographical film are less different than they may appear to be (Rosenstone, 2007:14).

Rosenstone sostiene que para comprender la película biográfica, su estructura, el procesamiento de información, la creación del mundo en el cual sus sujetos piensan, sienten y actúan, es imprescindible contextualizar el biopic dentro de las grandes cuestiones que afectan a la biografía (Rosenstone, 2006:90). Una de las principales dificultades del estudio de la biografía es la complejidad que entraña su definición ya que, tal y como señala el autor, "ultimately it is an elusive, perhaps even an undefinable form" (Rosenstone, 2007:12). La problemática conceptualización del género se extiende también a la forma audiovisual (Hueso Montón, 2011; Moral, 2012). Así, teóricos y biógrafos tienen grandes dificultades para concretar qué elementos son los que configuran una "buena biografía".

> Is biography the story of great people (for most of history, men) we wish to emulate or great villains we wish to condemn? Should it focus on public life or (as more recently) personal life? Should it show its subject as a creature of the times or someone who rises above history and creates the times or somehow split the difference and have it both ways? (Rosenstone, 2007:12).

El origen de los problemas que conlleva la conceptualización de la biografía surge, precisamente, de la cuestión fundamental que explora este trabajo: las interrelaciones entre la

realidad y la ficción. El biopic televisivo comparte con el texto escrito y el cinematográfico las diatribas fruto de la tensión interna entre la *realidad* y su representación. Por lo tanto, con el objetivo de contextualizar nuestro análisis sobre las interacciones entre *realidad* y ficción en el biopic para televisión, a continuación se analizan de forma breve estas cuestiones en relación a la biografía literaria, el film histórico y el biopic de cine.

4.2.1. La (re)construcción de la *realidad* en la biografía literaria

Diversos autores coinciden en señalar la relación inextricable entre hechos y ficción en el seno de la biografía, así como el rol fundamental que desempeña el autor en la *construcción* de la historia y los personajes (Schabert, 1982; Nadel, 1984; Heilbrun, 1993; Rosenstone, 2007; Backscheider, 1999). Rosenstone (2007) sostiene que la biografía implica siempre una gran interpretación e, ineludiblemente, supone una reconstrucción que a menudo incluye ficción, no solo en el sentido original del término como "formación", sino en su acepción de "creación imaginativa" (Rosenstone, 2007:13). Dicho investigador está de acuerdo con Heilbrun, quien se pregunta "who can write a biography without inventing a life?" (Heilbrun, 1993:297). Según la autora, el biógrafo, igual que el escritor de ficción, impone un patrón a los eventos, inventa a sus protagonistas y así descubre el esquema de su vida. Nadel (1984) concibe la biografía como una estructura simbólica que utiliza elementos formales del lenguaje, la ficción y la narración. Es, por lo tanto, un "artifacto verbal del discurso narrativo", en el que la crónica se transforma en historia gracias a la construcción de la trama. Es más, el autor señala que la frontera entre el evento y el relato de dicho acontecimiento, es decir, entre hecho e historia, sufre cambios constantes y a veces incluso se confunde con ella misma (Nadel, 1984:209).

No obstante, la inclusión de *ficción* en la biografía no impide que la narración biográfica pueda respetar los hechos, incluso cuando los altera para favorecer su comprensión (Nadel, 1984). Nadel afirma que el papel de los hechos en una biografía es poco claro, aunque apunta tres roles principales: 1) transmitir información; 2) proporcionar verosimilitud creando una atmósfera adecuada; y 3) aportar veracidad, estableciendo una idea de la personalidad del individuo. El autor indica que éste último es quizás el punto que presenta más dificultades para el biógrafo (Nadel, 1984:10-11). En este sentido el lenguaje audiovisual puede ser de utilidad, ya que tiene mayor facilidad que la palabra escrita para transmitir las vidas y situaciones de otras épocas, haciendo partícipe de los hechos y emociones al espectador gracias a la proximidad de la narración (Rosenstone, 2006; Hueso Montón, 2009).

Sin embargo, tal y como hemos visto en el marco teórico de este trabajo, la construcción de la *realidad* no corre únicamente a cargo del texto y su autor, sino que el receptor también desempeña un papel importante. Backscheider (1999) subraya la importancia del lector, quien también contribuye a la interpretación del texto biográfico. Además, la influencia del público también alimenta la tensión *realidad*-ficción a la que está sometida la biografía. Las siguientes líneas de la autora resumen con claridad la búsqueda del delicado equilibrio entre los hechos y el entretenimiento, entre el rigor histórico y la satisfacción del lector.

> Readers ask biographers for honest things. They want integrity, judgement, interpretative skill, and a good read. They want what in a novel would be called a character whose outer life of work and activity and inner life of emotion and thought are depicted with the clarity of a novelist and the rigour of a scholar. In their words: They expect biographers to have good evidence in their possession and 'make sense' of it while being accurate. They want neither too much nor too little 'data' published. They hope that some of the evidence will yield 'vivid detail' that reveals something profound or characteristic or startling or 'human' or even 'encapsulating' about the subject. They want to 'follow' the life and not encounter repetition, unexplained actions, blatant moralizing, or unrestrained speculation. They find summaries of familiar exploits or of literary works 'pedestrian' but want them included in some imaginative guise (Backscheider, 1999:226).

Según Nadel, la representación de la vida del otro de forma unitaria satisface el deseo que tiene el lector de resolver su propio sentimiento de fragmentación. Así, el poder ficticio de la historia provee al receptor de una visión coherente de la vida (Nadel, 1984:9). Esta idea está en línea con la afirmación Backscheider (1999), quien subraya que el gran sujeto de biografía es la forma de pensar sobre el mundo.

> Because the great subject of biography is modes of thought in and about the world, the form speaks to readers' searches for an understanding of life that will give them coping skills and a satisfying 'philosophy' of life. Biography offers us an array of ways of looking at the real world (Backscheider, 1999:17).

Creemos que esta cualidad de la biografía no se limita a la literatura, sino que se extiende a otros medios y es una característica fundamental del biopic televisivo y cinematográfico.

4.2.2. La (re)construcción de la *realidad* en el cine histórico

Los orígenes de los filmes históricos se remontan a los comienzos del cine (Custen, 1992), y desde entonces se han mantenido como uno de los géneros más estables del séptimo arte (Hueso Montón, 1991). Los estudios sobre el cine histórico han adoptado diferentes perspectivas que incluyen desde centrarse en la espectacularidad de la película, hasta situar el film dentro de los esquemas comerciales de las productoras cinematográficas, pasando por subrayar la

vinculación entre estas películas y determinados planteamientos políticos contemporáneos, entre otros (Hueso Montón, 1991:13). Además de estos puntos de vista, Hueso Montón propone un análisis historiográfico a través del cual establece nexos de unión entre las líneas de investigación históricas durante el siglo XX y los filmes que buscan una interpretación del pasado. El historiador señala cuatro posturas que, sostiene, han incidido de forma clara en el campo cinematográfico: 1) el historicismo, donde prevalece el culto al dato y el predominio de los grandes personajes como "motor de la historia"; 2) la tradición romántica, que influye en una representación del pasado envuelta en matices amorosos y aventureros; 3) la visión marxista de la historia; y 4) la "nueva historia", resultado de la ruptura que supone la Escuela de Annales (Hueso Montón, 1991).

Las complejas relaciones entre el cine y la historia han sido objeto de un extenso debate por parte de historiadores y teóricos del film, como Robert Rosenstone, Marc Ferro, Siegfried Kracauer, R. J. Raack, Pierre Sorlin o Hayden White, entre muchos otros. A menudo, estas discusiones están marcadas por los retos que el cine plantea a los historiadores, un tema relevante pero alejado de nuestro objeto de estudio[190]. No obstante, en este contexto se enmarcan también aportaciones importantes relacionadas con la re(construcción) de *realidad* cinematográfica, que sí guardan una relación más estrecha con nuestro trabajo.

Así por ejemplo, al reflexionar sobre las dificultades que plantea la relación entre la historia y el cine Kracauer (1960) considera problemática su teatralidad. Según el autor alemán, "period costumes recall the theater or a masquerade", en el que unos actores se sitúan parcialmente en el presente mientras su vestuario está claramente en el pasado. Para Kracauer el espectador ve el film como una construcción (Kracauer, 1960:77-79)[191]. De acuerdo con Rosestone (1997), el

[190] Por ejemplo, a partir de la lectura de un artículo de Rosenstone (1988), Hayden White (1988) plantea dos cuestiones que considera deberían ser motivo de preocupación inminente para los historiadores. La primera se refiere a la adecuación de la "historiofoto" (la representación de la historia y el pensamiento sobre éste en imágenes visuales y discurso fílmico) a los criterios de verdad y exactitud que se presumen gobiernan la práctica profesional de la "historiografía" (la representación de la historia en imágenes verbales y discurso escrito). Esto conduce a la pregunta de si un recuento escrito puede "traducirse" en uno audiovisual sin pérdidas de contenido importantes. La segunda cuestión está relacionada con el reto que la historiofoto plantea a la historiografía, ya que aunque el cine pueda capturar mejor ciertos fenómenos históricos (emociones, paisajes, entornos…) quizás no sea adecuado para incorporar las dimensiones más complejas y críticas del pensamiento histórico (White, 1988:1193).

[191] Además, el autor señala una segunda dificultad derivada del carácter "finito" del film, que obstruiría la afinidad del medio con lo eterno, al intentar resucitar un pasado que ya no existe.

estudio de Kracauer planteaba los problemas históricos del cine pero carecía de una explicación de porqué se da por sentado que las palabras sí son eficaces para la recreación del pasado. Para el historiador norteamericano, tanto en los textos escritos como en los audiovisuales, "history does not exist until it is created" (Rosenstone, 1988:1181). El autor indica que la historia visual, igual que la versión literaria, reconstruye los hechos y los personajes a través del lenguaje propio y las convenciones del género, por lo que ambas deben responder a ciertos estándares consecuentes con las posibilidades ofrecidas por cada medio.

Por su parte Jarvie (1978) sostiene que la historia no es una narración descriptiva, sino un debate constante entre historiadores sobre lo que ha sucedido. Por esta razón, para el autor la palabra escrita es mucho más apropiada que la forma audiovisual y el cine se convierte en un complemento que quizás sirva para corregir o profundizar en el tema. Jarvie describe el film como un medio "torpe", que no es capaz de presentar argumentaciones, múltiples perspectivas y alternativas complejas (Jarvie, 1978:377).

> Film is not the material of history. Documents are the material of history. At best, film is a visual aid. It is very nice to see and hear dead people, see places as they were, the state of technology, and so on; film may be a useful check on interpretation, but it is not essential and not necessarily enlightening. For one thing, such small detail indicates what a very poor information load film can carry. Two minutes with a written document and two minutes with a film are totally different orders of lad. Film is a more cognitively dense medium than music or painting, to be sure, but in its imagery and descriptive bias it resembles poetry rather than prose. For another thing, and perhaps most decisively of all, its discursive weakness means that it cannot participate in the debate about historical problems, which is what history is really all about (Jarvie, 1978:378).

R. J. Raack (1983) concibe la historiografía de forma distinta a Jarvie (1978), y afirma que el estudio histórico debería ser capaz de informar sobre la forma de sentir el pasado, incluyendo las percepciones contradictoras de sus protagonistas. Debería ofrecer, además, una reconstrucción que permita que el espectador se identifique con los individuos representados y que transmita no solo cómo vivieron sino también cómo entendían la vida los personajes. Raack afirma que el mejor medio para llevar a cabo este propósito es el cine.

> Present historical study should be able to report this way of sensing past reality. It should give an empathetic reconstruction to convey how historical people witnessed, understood and lived their lives. It should seek to recover all the past's liveliness, - partly that of dream and memory, of time decomposed and recomposed, all corrected and interpreted, of course, and then rejoined to the external 'reality' by the multiple perspectives the mass of historical source materials so often affords. These are the aspects of the past least perceptively reflected in traditional history. And they are what film reports best (Raack, 1983:416).

Para Raack (1983), el cine cumple una función de "profilaxis psicológica", es decir, contribuye a que las personas se sientan menos solas, ya que permite que el espectador valide su versión del mundo y redescubra que comparte dicha versión con otras personas. Esta noción enlaza con la idea de la "ficción como terapia emocional", explicada con detalle en capítulos anteriores. Raack sostiene que la historia escrita no cumple esta función porque no refleja de forma precisa el mundo multidimensional al que el espectador se enfrenta cada día (Raack, 1983:416).

Rosenstone reconoce la importancia de las cuestiones planteadas por Jarvie (1978), pero coincide con Raack (1983) en que "las películas tienen más facilidad que los libros para hacernos partícipes de las vidas y situaciones de otras épocas" (Rosenstone, 1997:31). Rosenstone (1988) señala que si bien la cantidad de información que puede incluir el cine en comparación con la historia escrita es más bien "escasa", esto no la convierte en "pobre". En cambio, la forma audiovisual permite capturar otro tipo de información, como los paisajes, los sonidos, las emociones o los conflictos individuales o entre grupos de personas (Rosenstone, 1988:1178). White (1988) está de acuerdo con Rosenstone en que estos elementos pueden representarse mejor a través del film que en un recuento verbal. Para White, "mejor" no equivale únicamente a verosimilitud, sino también a menor ambigüedad y mayor precisión. Además, el autor añade que esta cualidad no se limita al cine, sino que se extiende a otras formas como el video (White, 1988:1194).

Toplin (1988) señala que uno de los grandes retos a los que se enfrenta el film histórico es la representación de situaciones e individuos complejos. A menudo, los creadores de este tipo de cine son reacios a presentar a personajes ambiguos y se decantan en cambio por "la teoría del gran hombre". Por este motivo, rara vez se muestra un comportamiento motivado por fuerzas impersonales ajenas al individuo, como las económicas o ambientales, algo que, de acuerdo con Toplin, no satisface a los entusiastas de la escuela de Annales[192].

En cambio, Herlihy (1988) sostiene que, si bien es cierto que los films tienen dificultades para iluminar los deseos y motivos del comportamiento humano, esto no los desacredita totalmente como vehículo de reconstrucciones visuales del pasado. Para el investigador, la capacidad para

[192] La Escuela de los Annales nace en 1929 y se desarrolla durante el siglo XX, dedicándose fundamentalmente a la historia económica y social. De acuerdo con Hueso Montón, supuso un cambio fundamental en la manera de entender el pasado de la humanidad, consagrando "la visión de la historia como un proceso sin sujeto" (Hueso Montón, 2009:84).

recrear *historia* en este tipo de películas no yace en la acción o acontecimiento en sí mismo, sino en el trasfondo de la narración, en el retrato de las costumbres y comportamientos de la época representada. Herlihy afirma que la capacidad del film histórico para convertir al espectador en testigo de los acontecimientos representados constituye, a la vez, su gran poder y su mayor debilidad. Para el autor, la suspensión de la incredulidad necesaria para que el film triunfe estética e intelectualmente permite, no solo que el film cree una ilusión, sino que ésta extienda su dominio hasta incluir a la audiencia (Herlihy, 1988:1187)[193].

> Films can create illusions but not easily criticize or destroy them. In asking viewers to repress critical reserve, indeed, to become part of the illusion, films make history seem too easy and our knowledge of the past appear too certain (Herlihy, 1988:1188).

Por lo tanto, "las películas pretenden que creamos que son la realidad", y aunque el espectador tiene conocimiento de ello, a menudo se olvida para participar en la experiencia del cine (Rosenstone, 1997:49). Los films históricos crean, a partir de unos códigos de representación, lo que Rosenstone denomina "realismo cinematográfico", construido a partir de secuencias de planos que incluyen una banda sonora con el objetivo de crear un mundo agradable para la audiencia. El historiador habla de "films", en plural, debido a la variedad de formas que hay para tratar sobre el pasado. Así, Rosenstone (1997) propone una tipología de los films históricos en la que distingue entre la historia como drama histórico, la historia como documento, y la historia como experimento. La forma más recurrente, y que nos concierne, es la primera. A este respecto, el autor establece seis conclusiones sobre cómo recrean el mundo las películas de ficción[194] (Rosenstone, 1997:49-53).

1) La historia está explicada a través de una narración de estructura tradicional (principio, desarrollo y final), y el relato lleva implícito un mensaje moral que suele ser optimista, y refleja un progreso positivo de la historia.
2) La historia se cuenta a través de personajes (habitualmente hombres) importantes. De esta forma se sitúa al individuo al frente del proceso histórico, lo que da lugar a que la

[193] En este artículo, Herlihy se plantea la posibilidad de incluir algún tipo de advertencia sobre las fuentes consultadas o la exactitud de los hechos para concienciar al espectador de la posible falta de veracidad y promover la reflexión crítica. En el siguiente capítulo de este trabajo, dedicado a la recepción, veremos cómo los participantes de los focus groups disponen de diversas estrategias para comprobar y cuestionar la veracidad de la ficción inspirada en la *realidad*.

[194] Rosenstone (1997) indica que el documental también comparte estas características.

solución a las dificultades personales sustituya la de los problemas generales. Posteriores investigaciones sobre el biopic han confirmado esta afirmación, señalándola como uno de sus rasgos básicos (Smith Jr., 2009; Doyle, 2006).

3) El pasado representado en el cine es un relato cerrado y simple, en el que no se admiten dudas ni se proporcionan alternativas a la historia narrada.
4) El cine "personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia", intensificando los sentimientos entre el público.
5) El cine ofrece una "apariencia del pasado: edificios, paisajes y objetos". Rosenstone aprovecha este punto para criticar la "falsa historicidad" o "mito del *realismo*", que sugiere que lo importante es la mera reproducción del pasado.
6) Los filmes muestran "la historia como un proceso", enlazando elementos que una obra escrita separaría, como la economía, política, raza, clase o cuestiones de género.

Los códigos de representación propuestos por Rosenstone ponen en evidencia la construcción de la *realidad* a partir de unas convenciones que pueden aplicarse tanto al film como al documental histórico. Pero dicha recreación no está exenta de dificultades, y el autor señala que "de todos los elementos necesarios para crear un film histórico, la ficción o la invención es el más problemático" (Rosenstone, 1997:63). Se trata de la misma problemática que afectaba a la biografía escrita y que se traslada también al mundo audiovisual.

4.2.3. La (re)construcción de la *realidad* en el biopic cinematográfico

Hablar de reconstrucción de la *realidad* en el biopic, tanto televisivo como cinematográfico, significa hablar de la representación de su personaje principal (el héroe o heroína) y de cómo se construye su fama. Tal y como Milly Buonanno (2011) señala, todos los géneros narrativos crean sus propios héroes protagonistas, pero el biográfico es el único que basa su existencia sobre "el valor exemplar, el reconeixement cultural, la consideració social de la fama adquirida per homes i dones, artífexs de grans coses i assoliments heroics en els àmbits més diversos de l'actuació humana" (Buonanno, 2011:9).

En su obra de referencia, *Bio/Pics*, George F. Custen (1992) subraya el importante vínculo que existe entre fama y biopic. Se trata de dos conceptos dinámicos, que se modifican con cada generación cuando ciertas carreras profesionales o tipos de persona se convierten en el nuevo centro de interés del público. Es más, Custen indica que la forma en que se representan las

vidas de los personajes también sufre modificaciones, por lo que describir un "código" del biopic constituye "an exercise in reconstructing a shifting public notion of fame" (Custen, 1992:7).

Uno de los trabajos más influyentes sobre la representación de la fama en la biografía es el estudio pionero de Leo Lowenthal (1942[1944]) sobre los magazines de comienzos del siglo XX. En él, dicho autor realiza su conocida distinción entre "ídolos de la producción" e "ídolos de consumo", que Custen (1992) recuperaría posteriormente y que, como se verá más adelante, también nosotros hemos incorporado a nuestro análisis. Lowenthal observó que a partir de 1900 y hasta la I Guerra Mundial, predominaban las historias sobre políticos, inventores, hombres de negocios y otros profesionales que habían contribuido de alguna forma al avance de la sociedad (ídolos de producción, "*givers"*).

> This unbroken confidence in the opportunities open to every individual serves as the *leitmotiv* of the biographies. To a very great extent they are to be looked upon as examples of success which can be imitated. These life stories are really intended to be educational models. They are written – at least ideologically – for someone who the next day may try to emulate the man whom he has just envied (Lowenthal, 1944[1942]:513).

En cambio, tras la Gran Guerra se produce un giro radical, y proliferan las biografías sobre personajes ligados al mundo del entretenimiento y el deporte, personas que se relacionan directa o indirectamente con la esfera del ocio y que no disponen de una vocación que contribuya a satisfacer alguna de las necesidades básicas de la sociedad (ídolos del consumo, "*takers*").

> Consumption is a thread running through every aspect of these stories. The characteristics which we have observed in the literary style of the author, in his presentation of personal relations, of professions and personalities, can all be integrated around the concept of the consumer (Lowenthal, 1944[1942]).

En su gran mayoría, las biografías centradas en el consumo tratan sobre las vidas privadas de sus héroes y, más concretamente, sus relaciones con padres y amigos. En cambio, las parejas sentimentales rara vez se mencionan, a diferencia de lo que sucede en los biopics. Lowenthal 1944[1942] sostiene que el éxito ya no es un premio a los fuertes, inteligentes y flexibles que intentan conseguir algo, sino que los héroes del consumo se ven recompensados con bienes de consumo. La mitología de su éxito se construye a base de dificultades y oportunidades que normalmente adoptan formas estereotipadas.

Coincidimos con Buonanno en que no es necesario compartir el desdén de Lowenthal por los "ídolos de masas" y la idealización de los "ídolos de producción" para ver que el interés de su trabajo radica, principalmente, en haber identificado el cambio cultural que se produce en el

género biográfico (Buonanno, 2011:9). Daniel J. Boorstin señala que algunos analistas explican el cambio detectado (de la producción al consumo) como "the sign of a new focus of popular attention away from production and toward consumption" (Boorstin, 1987[1962]:59). No obstante, para Boorstin esta es una explicación demasiado "sutil" y opina que el cambio se debe a la aparición de la persona célebre (*celebrity*) como substituto del héroe.

> A simpler explanation is that the machinery of information has brought into being a new substitute for the hero, who is the celebrity, and whose main characteristic is his well-knownness. In the democracy of pseudo-events, anyone can become a celebrity, if only he can get into the news and stay there (Boorstin, 1987[1962]:60).

Mientras la figura heroica se distingue por sus logros, por haberse hecho a sí misma, en definitiva, por ser "a big man", la persona célebre se reconoce por su imagen de marca, ha sido creada por los medios de comunicación y dispone de "a big name" (Boorstin, 1987[1962]:61). Boorstein sostiene que mientras la fama que convierte a un individuo en celebridad puede fabricarse, los héroes se hacen a sí mismos. El héroe necesita del paso del tiempo para convertirse en tal, pero eso es precisamente lo que destruye a la *celebrity*, una entidad que siempre se mueve en la contemporaneidad (Boorstin, 1987[1962]:46,63).

El siguiente apartado se centra en las estrategias que utiliza el biopic cinematográfico para representar la fama y el héroe/heroina partiendo de las aportaciones de estudios previos sobre el tema. Nuestro objetivo no es realizar un análisis exhaustivo del biopic de cine, sino plasmar aquellos aspectos de investigaciones anteriores que reflejen de qué forma se reconstruye la *realidad*. Más adelante abordamos el biopic televisivo, señalando las diferencias en la construcción de la fama respecto a la versión para la gran pantalla. Por último se realiza una propuesta de tipología del biopic televisivo que se utilizará en el análisis de caso realizado en este capítulo.

4.2.3.1. Evolución del biopic cinematográfico

Desde sus orígenes, el biopic siempre ha estado involucrado en las mismas controversias sobre verdad, precisión e interpretación que sus precedentes literarios (Custen, 1992:6). De acuerdo con Custen, las biografías de Hollywood no son reales porque parecen creíbles, sino porque numerosos espectadores creen que son verdad. Es más, aunque muchos biopics no se definen como la versión definitiva de la historia representada, a menudo son la única fuente de

información que una parte de la audiencia tiene sobre ese tema (Custen, 1992:7)[195]. Esta idea también fue recogida por Anderson (1988) quien, en referencia a *Amadeus,* señaló que para muchos espectadores "Tom Hulce's madcap is the only Mozart they will ever know". (Anderson, 1988:339). Según Custen los estudios de Hollywood poseen, entonces, un gran poder, ya que deciden qué vidas son "aceptables" (Custen, 1992:12).

Según Hueso Montón (1991), la biografía fílmica se enmarca en la corriente historicista, que como se recordará, situaba a los "grandes personajes" como motor de la historia (v. apdo. 4.2.2). El autor indica que el biopic se enfrenta a los mismos problemas que dicha corriente y destaca dos vertientes que califica de "muy peligrosas" desde el punto de vista "temático-narrativo": la descontextualización y la simplificación (Hueso Montón, 1991:15). En el primer caso, la atención se centra de forma desmesurada en la figura representada por lo que se pierde la visión de conjunto. En el segundo, el afán de los creadores por presentar la historia de forma sencilla a los no expertos puede conducir a una ridiculización del sujeto. Además, Hueso Montón señala que el biopic recibe influencias de otras corrientes historiográficas, fundamentalmente de la novelación propia de la tradición romántica, que propicia una representación de los personajes que incluye amor, aventuras e incluso acontecimientos que, aunque puedan ser verosímiles, se alejan de la *realidad* histórica (Hueso Montón, 1991:15).

Como hemos mencionado anteriormente, tanto el biopic cinematográfico como la concepción de la fama ligada a éste, son conceptos dinámicos que han evolucionado desde su incepción. Por lo tanto, no es de extrañar que diversos autores hayan señalado diferentes fases por las que ha pasado la biografía fílmica. La distinción más conocida es, quizás, la de Custen (1992), que siguiendo la propuesta de Lowenthal (1942[1944]), diferencia entre dos eras de la producción de biopics cinematográfica que coinciden con el cambio cultural que se aleja de la producción y se centra en el consumo. En la primera etapa (1927-1940) predominan los protagonistas pertenecientes a la realeza y el gobierno, así como líderes políticos, mientras que los artistas y *entertainers* todavía tienen una presencia limitada. En cambio, a partir de le 1941 y hasta 1960[196], una nueva élite (*entertainers*, artistas, atletas) pasa a dominar la biografía

[195] Como veremos en el siguiente capítulo al tratar la recepción de la ficción televisiva, Internet supone una fuente de información esencial para que los espectadores busquen información. Esto refuta, al menos en parte, la afirmación de Custen, realizada antes de la proliferación de las nuevas tecnologías.

[196] Fecha en que finaliza el periodo estudiado por Custen.

cinematográfica (Custen, 1992:84-85). La abundancia de estos últimos personajes convierte el biopic en una forma auto-reflexiva, ya que el paradigma de la fama se construye a partir de los valores y las vidas de aquellos que crearon el mundo del espectáculo cinematográfico (Custen, 1992:149)[197].

En una línea similar a la de Custen, Hueso Montón (2009) también distingue entre dos tendencias del biopic cinematográfico. Por un lado, la modélica, que convierte al protagonista en un objeto de admiración por parte de los espectadores. En esta área el autor diferencia entre aquellos personajes que han destacado en el campo de la política y los que tienen un enfoque religioso (vinculado a la hagiografía). Por el otro lado, Hueso Montón se refiere la perspectiva de la cotidianeidad, que se centra en el carácter sencillo e inmediato de personajes importantes de la historia y a menudo desmitifica a los héroes del pasado.

Bingham (2010) sostiene que el biopic ha atravesado diversas etapas de desarrollo que han surgido de cada uno de sus ciclos históricos. Estas formas no han desaparecido a medida que surgía una nueva, sino que continúan estando a disposición de los cineastas. El autor distingue entre las siguientes fases (Bingham, 2010:17-18):

- El biopic clásico en el que se "celebra" la vida de la persona (melodrama)
- El biopic *warts-and-all*, es decir, la inclusión de todos los defectos del personaje (melodrama/realismo)
- La transición del género gobernado por los productores hacia el cine de autor
- La investigación crítica y la atomización del sujeto
- La parodia
- La apropiación de la minoría (homosexuales, feministas, afroamericanos, etc.)
- El biopic neoclásico que desde el año 2000 integra elementos de los anteriores

Es más, al aplicar los modelos de desarrollo de los géneros de Focillon y Metz, el autor observa que el biopic ha atravesado diferentes estadios y ciclos en más de una ocasión. Así por ejemplo,

[197] Carolyn Anderson (1988) también observó el predominio de los artistas en su muestra de más de 200 biopics. La investigadora señala que debido al énfasis en el individuo, el biopic funciona como un "vehículo para las estrellas", que a menudo son premiadas por sus interpretaciones. Custen (1992) coincide en subrayar la estrecha relación entre la estrella de cine y este subgénero, ya que su personalidad constituye una característica importante del biopic.

las fases paródica y auto-reflexiva se han mantenido e interrumpido durante años (Bingham, 2010:19). Aunque se trata de un tema de gran interés, se escapa de los límites de nuestro trabajo realizar una descripción detallada de cada una de las fases del biopic cinematográfico. En cambio, creemos más interesante centrarnos a continuación en aquellos trabajos que han intentado concretar las fórmulas y convenciones más recurrentes del biopic cinematográfico. Esto nos servirá de marco de referencia para el posterior análisis sobre la reconstrucción de *realidad* en el biopic televisivo.

4.2.3.2. Estrategias de reconstrucción de **realidad**

Tal y como se ha mencionado en la introducción del capítulo, el número de estudios extensos sobre las características del biopic como subgénero es escaso, ya que la gran mayoría de análisis centran su atención en un número muy reducido de películas. Destaca, sin lugar a dudas, el conocido trabajo de Custen (1992) *Bio/Pics*, que hemos utilizado como punto de partida para describir las principales convenciones del biopic cinematográfico. No obstante, somos conscientes de las limitaciones de esta obra, centrada en unos biopics específicos (producidos por los estudios de Hollywood) y en una época muy concreta (1927-1960). Por este motivo, se han intentado complementar las aportaciones de Custen con la de otros autores que han estudiado el biopic cinematográfico desde diferentes perspectivas.

Así por ejemplo, Gustafson (1977), en su estudio de los principales biopics americanos entre 1920 y 1950, identificó los arquetipos dominantes en el biopic de cine de mediados de los años '40. Gustafson destaca los siguientes elementos: 1) el "sentido del destino" que, heredado de la épica literaria, rige la vida del protagonista; 2) los "momentos climáticos", ya que la carrera del individuo se representa como una sucesión de escenas memorables y no como los pequeños triunfos y fracasos de la vida corriente; 3) el "gran reto", ya que para mantener su credibilidad como héroe, el protagonista debe enfrentarse a un gran adversario o una dura pérdida; 4) la "mujer tras el héroe", normalmente en el papel de una esposa devota; 5) la "parodia histórica" que sirve de momento cómico, pero si es mal utilizada puede resultar inoportuna; y 6) el "logotipo temático" o inclusión de una temática social y/o política, que a menudo adopta la forma de un arquetipo americano (por ejemplo la "golden American boyhood").

Gustafson señala que tras la II Guerra Mundial, el biopic se fragmentó, dando lugar a nuevas perspectivas, por ejemplo el héroe como víctima de las circunstancias. No obstante, para el

autor, la repetición de las mismas fórmulas hizo que todas las vidas se pareciesen. Los patrones de la biografía audiovisual eran "too bloodless, stiff, formulaic, and 'great' for the audience", mientras que los sentimientos del protagonista se mostraban indeleblemente como el resultado de una obsesión por la grandeza (Gustafson, 1977:58). De acuerdo con Gustafson, la biografía audiovisual tuvo un momento de gloria que rápidamente se apagó, dejando "el misterio de la grandeza" aún por resolver. Sin embargo, desde finales de los años '70, cuando Gustafson escribía su artículo, el biopic ha atravesado diferentes ciclos. Palmer (2011) sostiene que en las tres últimas décadas directores de renombre como Martin Scorsese han optado por el biopic, aunque este subgénero nunca ha vuelto a disfrutar de la enorme popularidad que tenía antes de la II Guerra Mundial (Palmer, 2011:39).

Gustafson identificó seis únicos "arquetipos" de la biografía fílmica. En cambio, Custen (1992), comprendiendo la complejidad de este subgénero, realizó un análisis mucho más extenso del biopic en el que la búsqueda del "código" del biopic está vinculada a la noción cambiante de fama. En su estudio, Custen detectó ciertos elementos formales y narrativos compartidos por las producciones de Hollywood del periodo analizado. El siguiente esquema resume dichos componentes, que nosotros consideramos relevantes para comprender la construcción de *realidad* en el biopic cinematográfico[198].

- Aserción de verdad (títulos sobreimpresos y voz en off)
- Punto de inicio de la vida del protagonista (*in media res*; *self-made*)
- Representación de la familia, la amistad y el romance
- "Don" del protagonista (predisposición biológica vs resultado del esfuerzo)
- Recepción del "don" por parte de la comunidad (innovación vs tradición, cotidianeidad)
- El precio de la fama y su retribución (victimización de las mujeres; familia, comunidad y hogar como salvación)
- Demografía, etnia y clase social
- Uso de flashbacks y montajes
- El juicio (*real* o metafórico)
- Cambio social en el marco de la personalización

Entre los componentes formales, Custen (1992) destaca el uso de títulos sobreimpresos o una voz en off al comienzo del film, que permiten realizar una "aserción de verdad" y reivindicar la

[198] El esquema no mantiene, necesariamente, el orden de exposición de Custen (1992), sino que está adaptado a las necesidades y los intereses de nuestra investigación.

autenticidad de la historia. A la vez, sirven para ubicar el film geográfica y temporalmente. Las fotografías o titulares de periódicos también pueden servir para afirmar la *verdad* del film. Además, en alguna ocasión los biopics utilizan el respaldo de las personas representadas, quienes incluso pueden realizar cameos. No obstante, tal y como señala Anderson (1988), aunque la aparición de los individuos interpretándose a sí mismos concede credibilidad a la película, también puede suponer un problema: "a practice which lends a special credibility to the bio-pic, yet often simultaneously introduces the awkwardness of clashing styles of presentation and highlights the artifice of the biographic project" (Anderson, 1988:333). En su análisis sobre el biopic *Milk*, Julia Erhart (2011) señala la utilización de otros materiales paratextuales para atender las demandas de facticidad por parte de la audiencia. Así, se publicitó el esfuerzo realizado para recrear las localizaciones originales, se consultaron expertos en historia para reforzar la fidelidad histórica, y conocidas personas homosexuales que vivían en San Francisco en los años '70 elogiaron el rigor histórico del proyecto. Además, según algunos críticos, el parecido con un documental previo sobre la vida de Harvey Milk concedió credibilidad a la película, que además contó con cameos de personalidades de la época que así manifestaban su apoyo al biopic (Erhart, 2011:158).

Entre los componentes narrativos, Custen (1992) considera relevante el momento de la vida del protagonista en el que comienza el biopic, ya que esto determinará los discursos sobre el individuo. Rara vez se trata del nacimiento del personaje, sino que el biopic recurre a menudo a la apertura *in media res*, es decir, poco antes de que el individuo se haga famoso o se manifiesten aquellos rasgos por los que será recordado. La introducción del personaje con una edad en la que la familia ya no puede influenciar sus valores favorece la explicación del héroe que se crea a sí mismo: "Hollywood inserted self-invention, that most characteristic American form of personality construction" (Custen, 1992:149).

Como el individuo no puede mostrarse al margen de todo contacto humano, el biopic recurre a los discursos de amistad y romance heterosexual como substituto del trasfondo familiar (Custen, 1992:102). Las relaciones de pareja continúan siendo relevantes en el biopic hollywoodiense contemporáneo, al funcionar como un elemento redentor para los personajes (Smith Jr.,

2009)[199]. En cuanto a la amistad y la familia, Custen considera importante determinar si el personaje cuenta con el apoyo o no de familiares y amigos, así como la evolución de estas relaciones. A menudo, "los viejos amigos" funcionan como la piedra angular del protagonista, recordándole sus orígenes convencionales y/o ayudándole a conseguir la fama.

De acuerdo con Custen (1992), para comprender la construcción del biopic es fundamental determinar si la fama es un "don", algo que el personaje ya posee en el momento de su nacimiento (predisposición biológica) o si, por el contrario, debe esforzarse para conseguirlo, superando diversas pruebas.

> The implications of presenting either a biologically based or a socially constituted theory of fame lie at the heart of a culture's ideas concerning social stratification; a road to fame based on the "accident" of heredity provides marginalized members of a society a different path to travel upon than one based on the gospel of hard work. Those films that seem to support the nature route can be seen, in part, to support a theory of society that argues for stability in the form of a caste system (Custen, 1992:67-68).

Otro aspecto que configura el biopic, según Custen (1992), es de qué modo el público recibe el talento del protagonista. Es frecuente que al comienzo no sea aceptado, por ejemplo porque su "don" o propuesta se considera demasiado radical. Así, las relaciones antagónicas del protagonista con los miembros de la comunidad se convierten en un conflicto central del biopic, lo que sirve para reformular los límites de dicha comunidad. Custen observa que los biopics parecen venerar a aquellos que crean una nueva tradición que transmiten más tarde a las nuevas generaciones. Por lo tanto, el papel que juega la innovación en la construcción de la fama es relevante para la configuración del biopic. Para que éste se ajuste al conservadurismo típico de Hollywood, donde la innovación ocurre solo en entornos controlados, el biopic se autorregula, enfatizando la cotidianeidad por encima de la grandeza. Así, el famoso es representado como un ser ordinario en las otras esferas de su vida, y la "innovación como desviación" es el precio a pagar por la grandeza, un precio demasiado alto para el espectador medio. Pero, ¿qué retribución reciben los famosos? En el biopic, la recompensa suele tomar la forma de algún tipo de venganza sobre aquellos que se han opuesto a las innovaciones del

[199] El análisis sobre los biopics *Ray* y *Walk the line* realizado por Smith Jr. (2009) confirma la importancia de las relaciones de pareja (heterosexual) en el biopic actual. Smith Jr. sostiene que la introducción de la historia romántica típica de Hollywood funciona como elemento redentor para los personajes, permitiéndoles reparar sus problemas psicológicos y morales para continuar triunfando profesionalmente (Smith Jr., 2009:224).

protagonista. A veces incluso, si la persona representada está viva, la venganza puede ser el film en sí mismo.

De qué manera se relaciona la fama con la fortuna o las desgracias es "one of the most powerful instructive lessons biopics display" (Custen, 1992:75). En un estudio previo, Anderson (1988) ya había detectado que uno de los motivos narrativos del biopic es que "el éxito tiene un precio". Así, este subgénero se adapta con facilidad a las características tanto del cuento con moraleja como de la fábula inspiradora (Anderson, 1988:335). Anderson y Custen advierten una disparidad en la representación de hombres y mujeres, ya que el precio que ellas deben pagar por la fama suele ser un romance fallido o un matrimonio fracasado. Custen (1992) define la diferencia entre las carreras profesionales de hombres y mujeres en los siguientes términos: "men are defined by their gift, women by their gender, or their gendered use of their gift" (Custen, 1992:106). De hecho, Bingham (2010) sostiene que las diferencias entre las biografías cinematográficas de mujeres y hombres son tan acentuadas que podrían considerarse dos géneros distintos. En un análisis anterior, Bingham (1999) ya había subrayado la victimización de la mujer en el biopic.

> The classical biopic continued, through the 1950s and its period of transition from the studio system, to celebrate, mostly unproblematically, the achievements of male subjects. Female biopics, however, found conflict and tragedy in a woman's success. A victim, whatever her profession, made a better subject than a survivor with a durable career and a non-traumatic personal life. Early deaths were preferable to long lives. This principle turned into a convention that for the most part still holds true today (Bingham, 1999:3).

Bingham (1999) indica que el sufrimiento y la victimización de las mujeres comenzaron a dominar la biografía femenina tras la II Guerra Mundial. Esto coincidió con la proliferación de biopics sobre artistas que habían tenido vidas muy duras, y que substituyen a las biografías sobre reinas, características del periodo anterior. El autor sostiene que el cambio se debe a la misoginia de la cultura popular de posguerra, así como al colapso del sistema de estudios de Hollywood, que supuso un declive de la importancia otorgada a las estrellas de cine y las audiencias femeninas (Bingham, 1999:3).

Custen (1992) señala que, a grandes rasgos, la desgracia en el film sirve para asegurar el conformismo de la audiencia con su vida ordinaria, aunque advierte que esta explicación es demasiado simple para un corpus tan complejo como el que analiza. El investigador sostiene que la salvación suele estar siempre a la vuelta de la esquina encarnada en aquellas instituciones que los famosos comparten con la mayoría de la audiencia: la familia, la comunidad y el hogar.

Además, Custen detecta una tendencia del biopic de Hollywood a privilegiar ciertos periodos de la historia, así como ciertas características demográficas y étnicas (el hombre blanco norteamericano o europeo del siglo XX). Para el investigador también es fundamental observar la clase social del protagonista así como su representación.

En cuanto a las características discursivas del biopic, Custen subraya el uso del montaje y del flashback como dos elementos recurrentes de este tipo de film. Además, afirma que una estrategia narrativa fundamental en el biopic es el juicio (o una escena similar) que permita algún tipo de proceso metafórico donde el personaje explique su punto de vista ante una multitud que, en principio, le es contraria. La aceptación del personaje y sus ideas innovadoras constituye, para Custen, la gran ironía del biopic. La resistencia con que se encuentra el protagonista le estimula a seguir luchando contra el poder organizado, hostil y reaccionario. Pero dicha oposición queda invalidada por el hecho de que no importa cuán corrupto sea el sistema, la gran persona, representando la voluntad del pueblo, siempre triunfa. Así, la construcción del "cambio social" se aleja de la crítica al status quo. La noción de que todos los males tienen solución es, precisamente, el mensaje del biopic.

> Hollywood could not, and did not, turn biography into something of potential danger, a crusade with a broad social base. Instead, these films safely framed social change by personalizing it, making it into a love story or a case of singular honor (Custen, 1992:190).

Tal y como Doyle (2006) señala, según Hollywood el cambio histórico no es el resultado de movimientos de masas o contradicciones en las estructuras sociales y económicas, sino que son "grandes individuos" quienes surgen de la nada y durante un tiempo se colocan el mundo sobre sus hombros (Doyle, 2006:385). De hecho, una práctica recurrente consiste en que los biopics hollywoodienses utilicen la personalización como una forma para minimizar la importancia de temáticas sociales relevantes, como la lucha de clases o el racismo. En su análisis de los biopics *Ray* y *Walk the line*, el investigador Smith Jr. confirma esta tendencia.

> As communicated in the celebrity biopic, the American Dream, framed by the ideology of individuality, follows a particular trajectory: personal struggle, individual effort, responsibility, and unique talent lead to great material wealth for both protagonists, but their immoral behavior eventually overwhelms them, creating a host of professional and personal problems along the way. The films in question downplay the relevance of racism and class struggle, which have long been identified as significant barriers to upward mobility (see Chamberlain, 1997; DeSantis, 1998; Haggins, 1999; Winn, 2007), and introduce a more personal issue, psychological trauma (framed as childhood tragedy and familial loss and estrangement), to explain the moral downfall and professional and personal failure of each protagonist (Smith, Jr., 2009:223)

Por último, el análisis de Custen señala otro elemento estructural del biopic sobre artistas (*entertainers*), la variación de tres movimientos: la gran oportunidad ("the big break"), que suele ofrecer un modelo de causalidad; la resistencia, a menudo relacionada con la comunidad; y la lucha entre innovación y tradición, que examina el papel de la convención en una profesión (Custen, 1992:206).

En un estudio posterior, Custen (2000) analiza el biopic norteamericano en el periodo 1961-1980, y detecta diversas alteraciones derivadas, sobre todo, de la expansión de la televisión, así como de los cambios en la cultura de Hollywood y su concepción de la fama. El autor señala que la era histórica representada, la ambientación de las películas, la nacionalidad de los protagonistas, así como sus profesiones, muestran cambios respecto a los biopics de la época dorada de los estudios de Hollywood. No obstante, esto no supone una ruptura radical con el periodo anterior, ya que "entertainers" y artistas continúan siendo figuras recurrentes en el biopic. El autor norteamericano indica que aunque a partir de 1960 se continuaron produciendo biopics en el nuevo Hollywood, éstos no tenían el mismo peso cultural que sus predecesores. Murphy (2004), en cambio, afirma que a medida que el biopic madura, va recuperando peso y desempeña nuevos trabajos culturales.

Lupo y Anderson (2008) sostienen que la mayoría de biografías cinematográficas siguen el enfoque tradicional de Hollywood. Las únicas diferencias encontradas tras el análisis de una docena de biopics producidos y distribuidos entre 1990 y 2000, están relacionadas con el incremento de protagonistas de color (Lupo y Anderson, 2008:102). El estudio de Doyle (2006) sobre la película *Ali*, coincide con esta afirmación. Doyle señala que a pesar de pequeñas modificaciones (como el héroe de color), las convenciones clásicas del género descritas por Custen continúan estando vigentes en películas del siglo XXI.

No obstante, Lupo y Anderson (2008) realizan una aportación interesante al centrar la atención en un grupo de biopics norteamericanos que entre 1994 y 2003 rompieron con la tradición de Hollywood para aproximarse a los personajes desde la ironía. En lo que los autores denominan "off-Hollywood biopics" algunos directores comerciales de los Estados Unidos se inclinan por un concepto más "elástico" del biopic. Así por ejemplo, los ídolos del consumo analizados por Custen (1992) eran a menudo artistas geniales pero terribles personas, una tendencia que ha dominado el género del biopic de sobre celebridades y que Smith Jr. (2009) también ha detectado.

> As communicated in the celebrity biopic, the American Dream, framed by the ideology of individuality, follows a particular trajectory: personal struggle, individual effort, responsibility, and unique talent lead to great material wealth for both protagonists, but their immoral behavior eventually overwhelms them, creating a host of professional and personal problems along the way (Smith Jr., 2009:223).

En cambio, un film como *Ed Wood* invierte esta convención, porque la falta de talento del protagonista se compensa con la profundidad y sinceridad que impregna sus relaciones personales y profesionales. El film deja entonces de ser la historia de un fracaso (a pesar del fiasco profesional) y se convierte en una película acerca del triunfo personal (Lupo y Anderson, 2008:106). Sin embargo, los autores reconocen que, aunque el biopic dispone de ciertas convenciones que permiten la aparición de sátiras, este tipo de films se muestra resistente a la ironía.

4.3. El biopic televisivo

Los primeros biopics televisivos se emitieron en Estados Unidos en 1971[200] (Custen, 1992) y adoptaron el formato *TV movie*, que desde entonces se ha convertido en la forma más popular del biopic estadounidense (Anderson, 1988). El contenido biográfico se adapta bien a las características de la programación televisiva, gracias a su preferencia por la personalización y el carácter íntimo de las historias.

> Several characteristics of television programming are well served by biographical content: its tendency toward intimacy and personal revelation; its attention to the topical; its malleability to serialized form. Biography provides an excellent vehicle for presenting a social issue or a historical era in personal terms (Anderson, 1988:340).

Así, la llegada y expansión de la televisión, un medio basado en el consumo, supuso un verdadero cambio de ciclo para los biopics, consolidando el paso de los ídolos de producción a los ídolos de consumo anunciado por Lowenthal (Custen, 1992:212). Las diferencias inherentes entre el cine y la televisión, los cambios en la industria audiovisual en los años ’80 con la llegada del cable y la evolución de los valores culturales, redefinieron la noción de fama en el biopic televisivo (Custen, 1992:215-216).

[200] Custen identifica otros antecedentes del biopic dentro de la televisión, como el programa *You Are There* (CBS, 1953-1957), y las antologías de *The Philco Television Playhouse* (Custen, 1992:277).

De acuerdo con Custen (1992) la fama se ha transformado a través de una doble estrategia. Por un lado, se aplican nuevos estándares de escrutinio, más duros, a los famosos. La televisión se centra en los aspectos escandalosos de sus vidas y las reconstruye desde el punto de vista de los tabloides. Así, se redefine qué significa ser famoso y se da una nueva forma a los "movimientos míticos" necesarios para llegar a la cima: "[Television] reformulates, in fact, our very idea of a kind of moral superstructure that should support fame (Custen, 1992:223). Brottman (2000) coincide con Custen cuando señala que a partir de los años '70 se espera que la biografía sobre celebridades muestre las desgracias de los ricos y famosos, es decir, el lado oscuro de la fama. Se detecta, por lo tanto, un predominio del biopic *warts-and-all*, que incluye los defectos de la persona representada.

La segunda estrategia de redefinición de la fama consiste en la substitución de la grandeza lejana de los protagonistas de las biografías de cine por un "individuo de la media". El biopic televisivo abandona las poderosas y distantes figuras del pasado para centrarse, en cambio, en las vidas de personas corrientes, a quienes les ocurren sucesos inusuales. En este sentido, la televisión "democratiza" la fama (Custen, 1992:223). Si los biopics cinematográficos a menudo se inspiraban en grandes obras de teatro o biografías escritas, la versión televisiva se inclina por historias aparecidas en las noticias, subrayando así la intertextualidad dentro del propio medio (Custen, 1992:216). La biografía deja de ser un texto cívico y se convierte en una mercancía: "Notoriety has, in a sense, replaced noteworthiness as the proper frame for biography; short-lived, soft news has replaced the harder stuff, history" (Custen, 1992:216).

Buonanno (2012) señala que el biopic televisivo contemporáneo cuenta con una presencia importante de personajes del mundo del entretenimiento, con profesiones artísticas que requieren un mínimo de talento y de compromiso para obtener la notoriedad (estrellas de cine y televisión, cantantes, bailarines, intérpretes musicales, etc.). A estas figuras se ha añadido recientemente un nuevo tipo de celebridad, que coincide con la definición de Boorstin (1987[1962]) del término (el conocido por ser conocido). Muchos de ellos son individuos *famosos* por haber participado en algún *reality show*. Aunque la autora italiana advierte de que este tipo de celebridades son una parte pequeña del corpus de biopics, su presencia marca lo que Buonanno considera "a significant change in the *modus operandi* of contemporary television" (Buonanno, 2012:175). En este sentido, la consolidación de la *reality TV* en los últimos tiempos ha propiciado el entorno idóneo para la aparición de este tipo de *celebrities*. Bennett y Holmes (2010) ligan dicha tendencia a la concepción de la "personalidad televisiva" como alguien que se

interpreta a sí mismo y, por lo tanto, no necesita de ningún talento especial: "If, in conceptual and cultural terms, television personalities are seen as largely playing 'themselves' (no 'skill' or talent required), it is little wonder that reality TV has been foregrounded as the totemic medium in the 'famous for being famous' debate" (Bennett y Holmes, 2010:74-75).

En su estudio sobre la biografía en Italia, Milly Buonanno (2011) construye una tipología de los protagonistas del biopic que incluye los héroes de la fe, los héroes de la libertad y la justicia, los héroes de la producción, los héroes del arte y la ciencia, y los héroes del entretenimiento. Tal y como veremos a lo largo del capítulo, algunos "héroes" identificados por la autora italiana son también protagonistas de los títulos españoles y norteamericanos analizados, lo que sugiere la existencia unas características comunes del género que van más allá de las fronteras estatales.

No obstante, al igual que sucedía con la tipología de las *TV movies* y miniseries (v. capítulo anterior), si se realiza una clasificación demasiado pormenorizada de los tipos de fama, se corre el riesgo de obtener un listado de títulos en el que es difícil observar los patrones y códigos que estructuran el biopic y constituyen su columna vertebral. Es por esta razón que, partiendo de las aportaciones de autores consolidados (Lowenthal, 1944[1942]; Anderson, 1988; Custen, 1992, 1999, 2000; Bingham, 2010; Buonanno, 2011; Buonanno, 2012) se ha clasificado nuestro corpus de análisis[201] en tres tipos de biopics: 1) ídolos de la producción (biopics políticos); 2); ídolos del consumo (biopics sobre vidas personales); y 3) ídolos del esfuerzo (biopics de lucha).

4.3.1. Ídolos de la producción: el biopic político

El biopic político está protagonizado por personajes que han desempeñado un papel clave en la evolución política de sus respectivos países. Estas ficciones construyen la fama del personaje a partir de su contribución a la sociedad, por lo que pertenecen la categoría de lo que Lowenthal (1942[1944]) definió como "ídolos de producción". Si bien es cierto que existe una representación de sus vidas personales, el peso de la narración recae en los aspectos profesionales. Tal y como veremos a lo largo del análisis, la esfera privada sirve para humanizar el personaje y convertirlo en una persona "corriente" a pesar de su singularidad y carisma en el ámbito profesional (Custen, 1992).

[201] El corpus de análisis está compuesto por 26 biopics, 14 españoles y 12 norteamericanos, estrenados entre 2008 y 2012. Véase la introducción del trabajo para la lista de los biopics incluidos en el corpus.

Biopics Políticos		
	Norteamérica	España
Fundación de la nación	John A. Birth of a country John Adams	---
Papel momento clave	---	Adolfo Suárez, el presidente (Transición) Tarancón, el quinto mandamiento (Transición) Clara Campoamor, la mujer olvidada (II República)

Tabla 2. Biopics políticos

La muestra de análisis incluye cinco títulos dentro de este grupo, dos norteamericanos y tres españoles. Encontramos diferencias fundamentales según el origen del biopic, motivadas por las características particulares de cada contexto. Así, dos biopics norteamericanos sobre la vida de personas políticas se centran en la fundación de la nación. Los tres restantes, españoles, tratan sobre momentos clave de la historia de la España del siglo XX: la Transición y la II República.

A pesar de las diferentes temáticas abordadas por estos biopics, los cinco títulos tienen en común la construcción de un "héroe individual" que tiene la habilidad de aglutinar los apoyos necesarios (a veces de sectores enfrentados) para conseguir sus objetivos. Esto los convierte a menudo en "héroes incómodos", personas a las que nadie quería pero que todos necesitaban y que, por lo tanto, en su momento no recibieron el reconocimiento que quizás habrían merecido. Es demasiado tarde para que los individuos representados obtengan la "recompensa/venganza" (Custen, 1992) a través del reconocimiento público que suponen los biopics[202]. No obstante, estas producciones pueden contribuir a crear un cierto nivel de *complacencia* en el espectador, ya que la existencia misma de la ficción constituye una declaración de la importancia de sus protagonistas. Así, aunque los contemporáneos de las personas *reales* no supieran reconocer su labor, "nosotros", la audiencia, sí sabemos apreciarla.

4.3.2. Ídolos del consumo: el biopic sobre vida personal

Los biopics sobre vidas personales están protagonizados por individuos cuya fama se adscribe al ámbito del consumo. En todos los casos, independientemente de su profesión (o ausencia de ella), las relaciones sentimentales del personaje principal configuran la noción de fama. Los

[202] John A. Macdonald, John Adams, Clara Campoamor y Vicente Tarancón fallecieron con anterioridad al estreno de los biopics, mientras que Adolfo Suárez sufre una grave enfermedad neuronal degenerativa que afecta a su memoria.

biopics sobre la vida personal utilizan el estatus mediático del personaje *real*, normalmente alguien rodeado de morbo y/o polémica, como gancho para captar al espectador[203].

Este grupo es el más numeroso en la muestra analizada, con 12 títulos de los cuales 10 son de origen español y dos son norteamericanos. La retroalimentación de los biopics españoles con el imaginario local hace que se centren en algunos de los mitos clásicos del país: artistas/folclóricas de origen humilde (Marisol, Isabel Pantoja, Rocío Dúrcal, Raphael), monarquía/nobleza (Sofía de Grecia, Alfonso de Borbón, Cayetana de Alba, Tita Cervera), mundo del toreo (Paquirri) y famosos del corazón (Carmina).

Los biopics centrados en la esfera privada de los personajes pueden dividirse en tres grupos en función del origen de su fama. En primer lugar destacan las ficciones que narran la vida de personajes populares en el mundo de la prensa rosa española (seis títulos). A continuación, se sitúan las historias de artistas de origen humilde (cuatro títulos), seguidas de los biopics centrados en las desgracias y el declive de personajes que, a priori, contaban con la posición, el dinero y las influencias necesarias para triunfar en la vida (dos títulos).

<table>
<tr><th colspan="4">Biopics Vidas Personales</th></tr>
<tr><td rowspan="4">Artistas origen humilde</td><td>Norteamérica</td><td colspan="2">España</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Céline</td><td colspan="2">Marisol</td></tr>
<tr><td colspan="2">Volver a verte. Rocío Dúrcal</td></tr>
<tr><td colspan="2">Raphael</td></tr>
<tr><td rowspan="6">Extensión prensa rosa (tradiciones españolas)</td><td rowspan="6">---</td><td rowspan="2">Mundo del toreo</td><td>Paquirri</td></tr>
<tr><td>Carmina</td></tr>
<tr><td>Hibridación instant movie</td><td>Mi gitana</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Monarquía y nobleza</td><td>Sofía</td></tr>
<tr><td>La baronesa</td></tr>
<tr><td>La duquesa I</td></tr>
<tr><td>Pobres niños ricos</td><td>Grey gardens</td><td colspan="2">Alfonso de Borbón</td></tr>
</table>

Tabla 3. Biopics de vida personal

La categoría de extensión de la prensa rosa permite distinguir entre aquellas producciones que giran en torno a la monarquía y la nobleza española (*Sofía, La baronesa, La duquesa I*), las que centran su atención en personajes relacionados con el mundo del toreo (Paquirri y su primera esposa, Carmina), así como una producción que supone la hibridación del biopic y la *instant*

[203] De hecho, *Sofía*, el biopic sobre la reina de España, que carecía de polémica y se centraba únicamente en su noviazgo con Juan Carlos, consiguió tan solo un 9,6% de share.

movie (*Mi gitana*). Las peculiares características de esta última ficción hacen que merezca la pena detenerse brevemente en ella.

Mi gitana narra la vida de Isabel Pantoja, cantante española de familia pobre que dio el salto definitivo a la fama al casarse con Paquirri, encarnando así el mítico romance español del torero y la folclórica. No obstante, a diferencia de las historias sobre artistas de origen humilde, que se centran principalmente en las vicisitudes del camino hacia la fama, *Mi gitana* utiliza la implicación de la cantante en la trama de corrupción urbanística marbellí[204] como uno de los ejes principales de la narración. Gracias a la incorporación de elementos de las *TV movies* y miniseries de sucesos[205], la ficción da un giro estratégico que, por un lado, permite distinguir este biopic de otras producciones sobre la vida de la artista[206] y, por el otro, consigue excelentes resultados de audiencia (19,5% de media de share).

Tal y como ha señalado un estudio previo sobre la miniserie *Fago*[207] (Sánchez Ares, 2009a), la *instant movie* utiliza temas de gran resonancia mediática para atraer la atención del espectador. No obstante, los hechos acaecidos tienden a convertirse en el trasfondo de la historia, y se otorga un mayor peso a la construcción de personajes. Esto permite representar una *realidad* mucho más compleja que la del relato periodístico, a la vez que se evita la tentación de juzgar unos hechos que a menudo no están resueltos judicialmente en el momento de emisión de la ficción. Por lo tanto, uno de los elementos más característicos de la *instant movie*, además de su inmediatez, es la relevancia que otorga a la construcción de personajes (Sánchez Ares, 2009a).

---

[204] En 2006 comienza una larga serie de detenciones relacionadas con la trama de corrupción urbanística en la Costa del Sol española conocidas como "Operación Malaya". Por aquel entonces, Isabel Pantoja era la pareja del exalcalde marbellí, Julián Muñoz, uno de los principales implicados en el caso. Más tarde, la propia Isabel será acusada de participar en la trama. Previamente, la relación de Isabel y Julián había llenado incontables horas de tertulia del corazón, ya que el entonces todavía alcalde estaba casado. En el momento de escribir estas líneas, todavía se está desarrollando el juicio a los implicados en el caso malaya.

[205] El conocido caso de corrupción también tuvo su propia miniserie, *Operación Malaya* (2011), emitida en La1 un año antes del estreno de *Mi gitana.*

[206] En 2011 Antena3 estrenó la producción *Hoy quiero confesar*, un biopic inspirado en la vida de Isabel Pantoja, pero que no ha sido incluido en nuestro análisis al no cumplir una de las condiciones que definen el género: no utiliza el nombre real de la artista y otros protagonistas. *Hoy quiero confesar*, a diferencia de *Mi gitana*, pertenece a la categoría de los artistas de origen humilde, y narra la vida de Julia (Isabel Pantoja) desde que ésta da sus primeros pasos en los escenarios siendo una niña. La producción de Antena3 consigue un escaso 10,0% del share.

[207] Miniserie de tres capítulos sobre el misterioso asesinato del alcalde de Fago, un pequeño pueblo del Pirineo aragonés. En el momento de emitir la ficción todavía no se había celebrado el juicio sobre el crimen.

En este sentido, el biopic y la *instant movie* se complementan, y permiten crear un relato de las características de *Mi gitana*.

En el caso de los biopics españoles sobre vidas personales existe un elemento que distingue este grupo de las producciones sobre políticos y lucha. Se trata de su intertextualidad, no tan solo con otros programas televisivos o con la prensa del corazón (como se ha señalado en el capítulo anterior), sino también entre sí, creando en algunos casos una "macro-relato" de vidas entrelazadas. El mejor ejemplo lo constituyen los biopics sobre Paquirri, Carmina Ordóñez e Isabel Pantoja[208]. Se trata de tres relatos autónomos que, a su vez, aportan visiones complementarias sobre una historia con una gran resonancia mediática. Los tres biopics ofrecen diferentes puntos de vista sobre hechos controvertidos que han sido ampliamente tratados en programas y revistas del corazón (como la herencia del torero, o su separación de la primera esposa). El resultado es una macro-narración que ofrece una visión mucho más completa y compleja de la historia, que difícilmente podría conseguirse a través de un único biopic.

4.3.3. Ídolos del esfuerzo: el biopic de lucha

El biopic de lucha está protagonizado por personajes cuya fama se representa ligada al esfuerzo y la perseverancia ("ídolos del esfuerzo"). Si bien estos personajes podrían dividirse en sub-categorías como "héroes del deporte", "héroes de una profesión", "héroes de la justicia", o "héroes de una causa", creemos que a todos ellos los une un denominador común: su espíritu de lucha que es, finalmente, lo que les confiere el estatus de "famoso". De esta forma se pretenden superar las limitaciones impuestas por una categorización que únicamente tiene en cuenta la profesión o el objetivo concreto que persigue el sujeto.

Los "ídolos del esfuerzo" se distinguen de los "ídolos del consumo" en la adquisición de los dones del personaje. Tal y como señala George Custen, "fame is presented quite differently if it is seen as a biological predisposition (a gift) or if it is, after a series of trials, earned through hard

[208] En la vida real el torero Paquirri se casa en primeras nupcias con Carmina Ordoñez y, más tarde, con Isabel Pantoja, contribuyendo substancialmente a incrementar la fama de las dos mujeres. Al fallecer el torero, ambas rehacen sus vidas y se convierten en habituales de la prensa española del corazón. Si bien es cierto que Isabel Pantoja ya había comenzado su carrera artística antes de conocer al torero, su vida profesional tomó un gran impulso tras convertirse en "la viuda de España". De hecho, en *Mi gitana* se menciona la capitalización de la muerte del Paquirri por parte de la tonadillera.

work and apprenticeship" (Custen, 1992:67). Los biopics de lucha presentan personajes que deben esforzarse por conseguir aquello que ansían y se aproximan, por lo tanto, al héroe "hecho a sí mismo" (Boorstin, 1987[1962]). En cambio, en los biopics de vida personal predominan los protagonistas que tienen una predisposición biológica, como por ejemplo, sus dotes artísticas.

Por otro lado, los biopics de lucha se diferencian de los protagonizados por políticos en el carácter "ordinario" de los personajes representados. Los protagonistas del biopic de lucha son un claro ejemplo de la "democratización de la fama" (Custen, 1999) que tiene lugar cuando el biopic pasa del cine a la pequeña pantalla. Aunque los políticos también disponen de las cualidades de perseverancia y lucha de estos "ídolos del esfuerzo", la diferencia fundamental radica en que, por definición, el político tiene "poder" para realizar hazañas, mientras que los *luchadores* son personas ordinarias que hacen algo extraordinario. Tal y como señala Custen (1992), esto es una característica fundamental que distingue el biopic cinematográfico del biopic televisivo, y que conlleva una victimización del personaje que se abordará con detalle más adelante.

> Thus, television is unlike film in two very important aspects of its taxonomy of fame. First, it creates a populism of fame: to be famous can also mean to be ordinary. Second, this oxymoron – fame after all has almost always meant to be extraordinary – is played out by a neat dialectical homeostasis: the price paid by an ordinary person is that he or she is a victim of a fate outside his or her control far more often than the already famous conventional elite (Custen, 1992:224-225).

Este grupo está compuesto por nueve biopics, ocho de origen norteamericano y uno español. Al examinar con detalle los biopics de este grupo se puede distinguir entre dos tipos de "ídolos del esfuerzo" en función de si su lucha persigue el éxito individual o de si se trata de la lucha por una causa. En el primer caso el triunfo del protagonista se asocia a la carrera profesional. Sin embargo, los obstáculos a los que debe enfrentarse pueden servir para introducir, aunque a veces de forma superficial, temáticas sociales como el racismo (*Gifted hands*), la integración de personas con capacidades especiales como los autistas (*Temple Grandin*), o las dificultades relacionadas con la clase social y el género (*Magic beyond words*).

El segundo tipo de biopics, sobre personas que luchan por una causa mayor, se centran en temas candentes en la sociedad actual, como la eutanasia (*You don't know Jack*), o adoptan una perspectiva histórica, como el rescate de judíos durante la II Guerra Mundial (*The courageous heart of Irena Sendler* y *El ángel de Budapest*).

Biopics de Lucha			
		Norteamérica	España
Lucha por el éxito (individual)	Profesional (Limitación)	Gifted hands	---
		Temple Grandin	
	Profesional	Magic beyond words. J.K. Rowling	---
		Georgia O'Keeffe	
	Deportivo	Keep your head up, kid. Don Cherry	---
		Victor	
Lucha por una causa	Legalización eutanasia	You don't know Jack	---
	Histórica (rescate de judíos – nazismo)	The courageous heart of Irena Sendler	El ángel de Budapest

Tabla 4. Biopics vida personal

A diferencia de lo que sucedía con los biopics sobre la vida personal, los de lucha son de origen norteamericano, con la excepción de *El ángel de Budapest*. Esta clara diferencia entre las producciones norteamericanas y las españolas pone de manifiesto la retroalimentación que existe entre la ficción televisiva y el imaginario colectivo de cada sociedad. En el caso de los títulos norteamericanos, los biopics de lucha recogen la idea de América como una tierra de oportunidades donde cualquier persona que se esfuerce puede cumplir sus sueños. Tal y como señala Custen (1992), estos "grandes hombres" pueden incluso reescribir la historia[209].

> Thus picturing the great as largely self-made also created a picture of history as a narrative of powerful individuals, who, by dint of remarkable gifts, are able to override conventional definitions of a social reality held by a restrictive community. That is, the great man can literally write – or rewrite – history (Custen, 1992:151).

Los biopics sobre el triunfo deportivo (Victor Davis), el éxito profesional (Magic beyond words) o sobre la superación de limitaciones impuestas por la clase social y la etnia (Gifted hands), o incluso el autismo (Temple Grandin), se inspiran en la tradición americana del individuo *self-made*, a la vez que contribuyen a perpetuar la imagen de una sociedad donde el esfuerzo obtiene recompensa.

4.4. Metodología

Este capítulo realiza un análisis cualitativo de 26 biopics televisivos[210] (14 españoles y 12 norteamericanos), con el objetivo de determinar de qué forma se (re)construye la *realidad* en

[209] El autor relaciona la representación del "gran hombre" con los productores de Hollywood, que de esta forma no solo justificaban la fama del protagonista de sus películas, sino también sus propias narrativas (Custen, 1992).

[210] Véase la introducción del trabajo para una lista completa de los títulos que integran el corpus de análisis.

este tipo de ficción televisiva. Para complementar la investigación se han utilizado, además, técnicas cuantitativas y los datos obtenidos han permitido contextualizar el análisis.

En primer lugar se ha construido un guión de análisis sociosemiótico del relato y la historia adaptando al objeto de estudio la metodología desarrollada por el observatorio OFENT[211], cuya validez y fiabilidad ha sido ampliamente demostrada en investigaciones previas. Las técnicas de análisis desarrolladas por el observatorio están diseñadas para incluir todos los tipos de formatos y géneros de la ficción televisiva. La especificidad de nuestra investigación nos ha llevado a modificar el guión de análisis de acuerdo con las características particulares del biopic televisivo, descartando algunas variables e incluyendo otras más apropiadas para la investigación de nuestro objeto de estudio.

Además del guión de análisis, a continuación, se ha construido una base de datos cuantitativa a partir de dicho guión y empleando el programa de cálculo estadístico SPSS. Asimismo, se ha complementado la investigación con una base de datos en Excel y otra base de datos descriptiva.

4.4.1. Guión de análisis

A continuación se detalla el guión de análisis que se ha utilizado para estudiar de forma pormenorizada la reconstrucción de la *realidad* en el biopic. El guión de análisis está dividido en tres grandes bloques: descripción general, personajes y relato.

Descripción general

- Título ficción: Nombre de los 26 biopics analizados.
- Origen: Origen de la ficción (España o Norteamérica)
- Tipo de biopic: Se distingue entre los tres tipos de biopic televisivo mencionados anteriormente: 1) biopic de lucha; 2) biopic sobre la vida personal; y 3) biopic político.

Personajes

- Personaje: Nombre del personaje
- Género: Mujer u hombre

[211] Véase apartado sobre metodología en la introducción del trabajo.

- Etapas de la vida representadas: A diferencia de la mayoría de ficciones televisivas, donde los personajes tienen una edad concreta, en el biopic es habitual que se muestren diferentes etapas de la vida del protagonista. Se han identificado se grupos de edad: niñez (0-12), adolescencia (13-17), juventud (18-29), edad adulta-joven (30-45), edad adulta-mediana (46-64), tercera edad (+65). Además, se identifica el núcleo, o etapa principal de la vida del protagonista.
- Rasgos físicos: Según su apariencia física, los personajes pueden clasificarse como: 1) atractivos; 2) feos; 3) de aspecto indiferente o sin relevancia para la construcción del personaje; 4) desmañados o de aspecto descuidado; y 5) "patitos feos" que eventualmente se transforman en personas atractivas.
- Parecido con el personaje representado: Se determina si los intérpretes, una vez caracterizados, guardan parecido con el personaje representado.
- Cambio actor/actriz: Indica si se utiliza un mismo intérprete para representar todas las etapas de la vida o si, por el contrario, cada etapa cuenta con sus propios actores/actrices.
- Estilo: Referido a la estética del personaje siempre en relación a la época en la que se desarrolla la acción y no comparándolo con los cánones de moda actuales. Se han identificado tres estilos predominantes: 1) moderno/sofisticado; 2) antiguo/tradicional; y 3) neutro, o sin relevancia para la construcción del personaje.
- Rasgos del carácter: Tras el visionado del corpus de análisis se han identificado aquellos elementos que caracterizan a los protagonistas, como la perseverancia, el espíritu de lucha, la ambición y la agresividad, entre otros.
- Figurativización: Referido a la expresión física de rasgos psicológicos.
- Estado social: Los personajes pueden aparecer representados en uno o varios de los siguientes estados: soltería, matrimonio, divorcio/separación, y viudez. Se recogen, a su vez, los cambios de estado social de los protagonistas.
- Clase social: Los personajes pueden aparecer representados en una o varias clases sociales. Se han identificado cuatro grupos: clase baja, clase media-baja, clase media-alta, y clase alta-nobleza. Además, se señalan los movimientos sociales, tanto si son ascendientes como descendientes.
- Representación de la familia: En primer lugar, se identifica si aparecen familiares del protagonista (ascendientes, descendientes, hermanos/as, y/o familia política). A

continuación, se analiza el tipo de relación familiar, especificando si es de apoyo, de confrontación. Además, se señalan los cambios que se producen en dicha relación, como las reconciliaciones o la retirada del apoyo familiar.

- Representación de la vida sentimental: Se señala si el personaje mantiene relaciones sentimentales. Cuando el personaje tiene pareja, se determina el tipo de relación (apoyo vs confrontación) y se analiza la evolución de la relación en el tiempo (por ejemplo si surgen conflictos o si la relación mejora).
- Representación de la vida profesional: Se señala si el biopic representa la vida profesional del protagonista, así como las dificultades relacionadas con el mundo laboral.
- Representación de la amistad: Se indica si aparecen amigos/as del protagonista. Al igual que con la representación de la familia y la pareja, se analiza el tipo de relación de amistad y su evolución.
- Protagonismo: Se determina si el personaje está definido desde el principio (protagonismo especificado) o si algunas características del personaje se descubren a lo largo de la narración (protagonismo construido).
- Escenarios: Se analizan los escenarios en los que se desarrolla la acción. Se han identificado tres tipos de escenarios que aparecen de manera recurrente en los biopics: 1) escenario hogar; 2) escenario profesional; y 3) escenario ocio. Además, se explora la relevancia del cambio de escenario para la construcción de los personajes.
- Roles: El semiólogo A. J. Greimas define al personaje[212] como el resultado de la suma de los diferentes roles asumidos (actanciales, temáticos y semióticos). A su vez, cada rol puede ser desempeñado por varios personajes, y la única condición para la construcción del personaje es que éste acumule un rol actancial y un rol semiótico. Nuestro análisis del biopic examina los roles actanciales (sujeto/objeto; destinador/destinatario; ayudante/oponente), temáticos (familiar, doméstico, profesional, sexual, diversión,

[212] Greimas substituye el término personaje por los conceptos de actor y actante. El actor, a diferencia del personaje, no es únicamente un ser humano o humanizado, sino que puede tratarse también de animales objetos y conceptos: "El actor puede ser individual (Pedro) o colectivo (la multitud), figurativo (antropomorfo o zoomorfo) o no figurativo (el destino)" (Greimas y Courtés, 1990[1979]). El actante es un rol dentro de la estructura de acción del modelo actancial desarrollado por Greimas. Los roles actanciales se estructuran en torno a tres ejes: el del deseo (sujeto/objeto), el de la comunicación (destinador/destinatario) y el del poder (ayudante/oponente). En nuestro análisis, se ha utilizado el término "personaje" de forma funcional, ya que aunque utilizamos aportaciones de la semiótica nuestro trabajo no es específico sobre esta disciplina.

sentimental, religioso, y de amistad) y semióticos (el bueno, el malo, la víctima, el ayudante, el sexy, el luchador, y otros) asumidos por los protagonistas.

- Isotopías: Se han analizado los conductores temáticos o isotopías[213] que definen las tramas argumentales en las que participa el protagonista. Se han creado tres grupos de isotopías, en función de si giran en torno a las relaciones (amistad, conflicto, seducción/amor, competitividad), los problemas materiales (trabajo, dinero, posesiones y vivienda), o los problemas no materiales (fama, el éxito o el reconocimiento, las relaciones sentimentales, la familia, la amistad, la salud y la muerte).

Relato

- Formato: Se refiere al formato televisivo del biopic, en este caso miniserie o *TV movie*.
- Perspectiva narrativa: Existen tres opciones que son la multiperspectiva (muestra el punto de vista de varios personajes), la monoperspectiva (centrada en un único personaje) y el narrador (habitualmente en forma de voz en off que permite articular el relato).
- Temporalidad: Identifica la estructura temporal del biopic, que puede ser lineal (la historia transcurre sin alteraciones cronológicas), con *flash-forwards* (se adelantan episodios que suceden en el futuro) o en forma de *flashback* (muestran escenas que suceden antes del momento de la enunciación).
- Fases del relato: Referido a la aspectualidad del relato: 1) incoativa, o fase inicial; 2) durativa o desarrollo de la narración; 3) terminativa o conclusión y consecuencias de la narración; 4) compensada o representación equilibrada de las tres fases mencionadas.
- Planos: Los planos que se han incluido en el análisis son el primerísimo primer plano (el objeto o detalle de la persona ocupa toda la pantalla), primer plano (se muestra la cara y los hombros), plano medio (imagen de la persona de cintura para arriba), plano americano o ¾ (incluye desde la cabeza hasta las rodillas), plano general (muestran a

[213] En un principio, A. J. Greimas utilizó el concepto de isotopía para designar "la iteratividad – a lo largo de una cadena sintagmática – de clasemas que aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad". Posteriormente, dicho concepto designaria también la recurrencia de las categorías sémicas: "en lugar de designar sólo la iteratividad de clasemas, es definido como la recurrencia de categorías sémicas, sean éstas temáticas (o abstractas) o figurativas (lo que en la antigua terminología daba lugar a la oposición entre isotopía semántica – en sentido restringido – e isotopía semiológica)". (Greimas y Courtés, 1990[1979]:229-230)

los personajes de cuerpo entero, así como su entorno), plano cenital (muestran la escena desde una perspectiva aérea, por encima del personaje).

- Inclinación de los planos: Se ha distinguido entre los planos picados (desde arriba hacia abajo), contrapicados (desde abajo hacia arriba), e inclinados (mostrando el desequilibrio de la escena, con un ángulo de inclinación horizontal).
- Travelling: Se ha realizado una distinción según si el movimiento de la cámara es vertical, horizontal o circular.
- Montaje: Se distingue entre montaje alternativo (cambios frecuentes de escena y trama así como elipsis en la historia) y montaje paralelo (retorno a la escena anterior en el mismo punto en que se había dejado).
- Montaje aceleración y ralentización: Señala si se utiliza o no la técnica de la aceleración (imágenes pasan con mayor rapidez) y la de ralentización (imágenes a cámara lenta).
- Funciones de la música: Se distingue entre tres funciones de la música: 1) sintáctica, habitualmente en forma de *cortillina* o como acompañamiento de la imagen, sirve para cohesionar el relato; 2) semántica, que proporciona un nuevo sentido a la imagen, por ejemplo cuando la letra describe las emociones del personaje; y 3) pragmática, que sirve para conectar con el espectador a nivel emocional, provocando miedo, tensión, suspense, etc.
- Cámara: La cámara puede ser: 1) objetiva, es decir, intenta ocultar el *artificio* de la ficción y crear realismo; 2) subjetiva, cuando muestra la perspectiva del personaje; y 3) compensada, cuando se usan los otros dos tipos de cámara de forma más o menos equilibrada.
- Otros elementos de construcción de verosimilitud: Incluye el uso de elementos paratextuales, como el texto sobreimpreso o la voz en off, para subrayar la veracidad del relato. También se refiere al uso de vídeos y fotografías de archivo, así como de cualquier otro recurso que pueda contribuir a la construcción de verosimilitud y no haya sido recogido anteriormente.

4.4.2. Bases de datos complementarias

El guión de análisis sociosemiótico ha servido como punto de partida para la construcción de una base de datos cuantitativa, utilizando el programa informático de cálculo estadístico SPSS. La

base de datos SPSS se ha estructurado alrededor de 113 variables y los datos obtenidos han servido para contextualizar el análisis cualitativo de los biopics televisivos.

La explotación de datos informática ha permitido la obtención de tablas de frecuencia y tablas de contingencia para el análisis del relato y de los personajes. No obstante, no todas las tablas de contingencia obtenidas proporcionaban datos de interés para nuestra investigación. A pesar de que habitualmente se utiliza la V de Cramer superior al 0,20 como criterio para determinar la relevancia de una tabla, investigaciones previas (Lacalle et al. 2010d; Lacalle et al. 2011b, Lacalle et al. 2012c) han demostrado que este criterio resulta poco operativo en el estudio de la ficción televisiva, ya que una diferencia de más del 10% entre las opciones de las variables analizadas no siempre garantiza la importancia de los datos. Por esta razón, se ha incorporado un criterio cualitativo a la hora de determinar qué tablas del relato y de personajes ofrecen datos que responden a nuestras preguntas de investigación.

La codificación de los biopics analizados en el programa SPSS ha generado un total de 118 tablas de frecuencia (25 correspondientes al relato y 93 al análisis de personajes). La frecuencia muestra el número de veces que dicha variable aparece respecto al conjunto de la muestra, y ofrece tanto el número absoluto como el porcentaje en relación al total.

A continuación se ha realizado el cruce de todas las variables del relato (excepto el título) con tres variables independientes: el origen, el género y el formato, que ha resultado en 72 tablas de contingencia. La elección de dichas variables ha estado determinada por el objetivo principal de nuestro estudio de caso: la construcción de una tipología del biopic que identifique sus elementos estructurales y permita el análisis comparativo según el origen de la ficción. Tras descartar aquellas tablas que carecían de interés para la investigación, bien porque no mostraban diferencias significativas, bien porque el análisis cualitativo indicaba su limitada relevancia, se han obtenido un total de 21 tablas del relato que se han utilizado en nuestro análisis.

Seguidamente se ha realizado el cruce de las 93 variables sobre los personajes con cuatro variables independientes: el género, el formato, el origen y el sexo del personaje, lo que ha resultado en un total de 376 tablas de contingencia. Igual que sucedía en el relato, muchas de estas tablas no aportaban datos significativos para el análisis de la historia, por lo que se han seleccionado un total de 229 tablas que incluyen algún dato relevante.

Además, el análisis se ha complementado con una base de datos en Excel, que ha permitido categorizar algunas de las variables más amplias de la base de datos cuantitativa. A partir de la base de datos Excel se han construido diferentes subgrupos de las siguientes variables:

- Escenario físico ocio: distingue entre fiestas privadas, bares/discotecas, restaurantes/cafés y otros escenarios.
- Escenario narrativo laboral: especifica los escenarios narrativos donde los personajes aparecen trabajando o desarrollando su actividad profesional.
- Rol temático profesional: distingue entre ámbito artístico, político, salud, deporte, otros y no pertinente cuando el personaje no participe en tramas profesionales.
- Rol temático familiar: distingue entre los roles de madre, padre, hijo/a y hermano/a.
- Rol temático amistad: especifica el tipo de amistad que mantiene el personaje, señalando si se trata de una relación con connotaciones positivas o negativas.
- Rol semiótico víctima: permite la construcción de una tipología de la víctima y distingue entre víctimas de la traición, de la enfermedad/muerte, de la intolerancia, del entorno familiar o de la violencia.
- Rol semiótico ayudante: distingue entre los ayudantes de su familia, pareja u otros grupos sociales.
- Conductores temáticos relacionales: identifica aquellas personas o grupos con los que el personaje mantiene un conflicto
- Conductores temáticos problemas materiales: especifica el tipo de problema material.
- Conductores temáticos problemas no materiales: especifica el tipo de problema no material.
- Roles actanciales: identifica los personajes que asumen los roles de ayudantes y oponentes en los programas narrativos principales.

Por último, el análisis se ha completado con una base de datos descriptiva que sigue el mismo guión sociosemiótico. La base descriptiva está destinada a recoger excepciones, recurrencias y ejemplos que han permitido, no solo ilustrar los datos extraídos de SPSS, sino también contextualizarlos y analizarlos con profundidad.

4.5. Análisis de personajes

La información obtenida a partir del análisis cualitativo ha sido reelaborada y reestructurada alrededor de diez áreas temáticas. En primer lugar se examina el tipo de protagonismo. A continuación, se detalla el perfil de los, centrándonos en el género, la edad y la clase social. A continuación se aborda la caracterización de los personajes, incluyendo los atributos físicos, así como los aspectos psicológicos y otros rasgos que definan al protagonista. Seguidamente se exploran las cuatro esferas de actuación de los personajes (familiar, sentimental, profesional y amistad) para pasar entonces a analizar los escenarios donde se desarrolla la acción y los problemas materiales a los que se enfrentan. Finalmente, se abordan los roles actanciales asumidos por los personajes.

4.5.1. Protagonismo

La mayoría de los personajes de la muestra (57,7% y 15 sujetos) se van construyendo a medida que avanza el relato; es decir, su personalidad no está definida desde el comienzo sino que se producen cambios a lo largo de la historia (personajes construidos). El 42,3% restante (11 personajes) están definidos desde el comienzo (personajes especificados).

El tipo de biopic presenta diferencias relevantes en la construcción del personaje. Así, los cinco protagonistas de los biopics políticos están definidos desde el inicio. En todos los casos, las características esenciales que identificarán al personaje durante el resto de la historia se explicitan al comienzo del relato. Así, Clara Campoamor es una mujer que lucha a contracorriente en un mundo de hombres para intentar paliar las injusticias de género. John A. Macdonald es un político carismático, seguro de sí mismo, innovador y dispuesto a aceptar un reto. Adolfo Suárez aparece como el artífice de la transición democrática, un político con un don para la palabra que debe tanto sus éxitos como sus fracasos a su habilidad para no posicionarse ni con las derechas ni con las izquierdas. John Adams es un abogado que defiende lo que es justo para la sociedad, independientemente de las repercusiones a nivel personal, y que gracias a su poder de oratoria contribuirá de forma decisiva a la independencia de los Estados Unidos de América. Por último, el cardenal Tarancón se presenta como una persona calmada, racional, y generosa, que antepone las necesidades del pueblo llano a las suyas propias, aunque eso suponga enfrentarse al régimen de Franco y a la propia Conferencia Episcopal española.

En cambio, en los biopics de vida personal predominan los personajes que se construyen a medida que avanza la historia (83,3% y 10 personajes de 12). En este caso únicamente dos personajes están definidos desde el comienzo (Sofía de Grecia y Paquirri), mientras que en el resto de títulos el avance de la historia aporta nuevos detalles sobre su personalidad. Dentro de los personajes construidos podemos distinguir dos grandes modelos. Por un lado, se encuentran aquellos biopics que introducen un giro radical en el programa narrativo del protagonista. Por ejemplo, Tita Cervera (*La baronesa*) pasa de intentar alcanzar la fama como actriz a intentar ser reconocida por su labor como mecenas del arte al traer a España la colección del barón Thyssen. En un giro de magnitud similar, Alfonso de Borbón (*Alfonso, el príncipe maldito*) abandona su objetivo de convertirse en rey de España para centrarse en su rol de padre. En cambio, otros personajes tienen una evolución mucho menos brusca, como es el caso de *Marisol*, un biopic que muestra, precisamente, la lucha de la artista para volver a ser ella misma (Pepa Flores) y liberarse así del yugo de la familia Goyanes. En una línea parecida, las diferentes etapas de la vida de Céline (*Celine*) permiten que el espectador conozca poco a poco diferentes facetas de la cantante y, tal y como sucedía en *Marisol,* reflejan su paso de niña prodigio de la canción a artista adulta.

Finalmente, en los biopics de lucha existe un cierto equilibrio entre los protagonistas especificados (44,4%, cuatro personajes de nueve) y los construidos (55,6%, cinco personajes). Los dos personajes deportistas (Victor Davis y Don Cherry) se construyen de forma parecida, como individuos que desde el comienzo tienen un "don natural" (Custen, 1992) que será fuente de éxitos pero también de problemas. Victor Davis se presenta como un personaje competitivo, seguro de sí mismo, con una gran fuerza de voluntad y dispuesto a darlo todo en los entrenamientos. No obstante, estos rasgos que le son tan útiles en el terreno deportivo se traducen en situaciones problemáticas en el ámbito personal, que en última instancia, acabará con el trágico suceso de su muerte. De igual manera, el fuerte carácter de Cherry es un requisito imprescindible para convertirse en jugador de hockey profesional. Sin embargo, sus prontos y salidas de tono se convertirán en un gran obstáculo para desarrollar su carrera como jugador, entrenador y más tarde comentarista televisivo.

También encontramos parecidos en cómo se representan los personajes artísticos. Así, tanto J.K. Rowling (escritora) como Georgia O'Keffee (pintora) son protagonistas construidos. En ambos casos, el biopic explica tanto su evolución personal como profesional (en el caso de Georgia íntimamente unidas) y el espectador asiste a su crecimiento como artistas y seres

humanos. En esta misma línea, los personajes que deben enfrentarse a prejuicios por parte de la sociedad (por ser una persona de color en *Gifted hands* y por ser autista en *Temple Grandin*) se construyen a lo largo de la trama, lo que permite mostrar cómo su fuerza de voluntad les permite superar los diversos obstáculos con los que se encuentran. Ambos biopics evocan la idea de que no importa cuán difícil sean las condiciones del entorno, si te esfuerzas lo suficiente puedes lograr tus sueños.

Finalmente, resulta interesante comparar los personajes de Irena Sendler (especificado) y Ángel Sanz (construido). Aunque ambos tienen como objetivo salvar a los judíos del exterminio nazi Irene es consciente desde el inicio de que su ayuda es imprescindible. En cambio, Ángel tardará en darse cuenta de los horrores que aguardan a aquellos que no pueda proteger, por lo que su personaje sufre una mayor transformación. Podríamos decir que mientras Irene se presenta ya como un ángel salvador, el propio Ángel debe ganarse sus alas.

Desde una perspectiva de género, se observa las protagonistas femeninas a menudo están construidas (78,6% y 11 personajes de 14) mientras que entre los hombres abundan los personajes especificados (66,7% y ocho personajes de 12). Es necesario recordar que cuatro de los hombres son políticos, por lo que el género del biopic parece ejercer una cierta influencia al inclinar la balanza de los individuos masculinos hacia la especificación de los personajes.

4.5.1.1. Personajes secundarios

En general, los biopics televisivos *confían* en que el público tiene un mínimo de conocimiento respecto a los protagonistas y los hechos representados, ya que éstos son *reales*. Por esta razón, dichas ficciones pueden permitirse algunas licencias, como no explicar con detalle elementos que se consideran de dominio público. Esta técnica resulta especialmente útil a la hora de introducir personajes secundarios sin necesidad de ofrecer demasiadas explicaciones. Este tipo de información no es imprescindible para seguir el hilo de la narración, pero aporta cierta profundidad a la historia. Por lo tanto, aunque el espectador no disponga de los datos necesarios para completar cuando sea necesario, esto no afecta a la representación del personaje principal.

Por ejemplo, cuando en *Grey gardens* Jacqueline Bouvier alude con pesar a su matrimonio con John F. Kennedy, la ficción asume que el público posee cierto *background* sobre las infidelidades del presidente y, por lo tanto, no se necesita entrar en detalles. En una línea similar, es bien

conocido el carácter juerguista y mujeriego del hijo de Isabel Pantoja (*Mi gitana*), por lo que una breve escena al respecto resume en poco segundos algo que ha ocupado decenas de páginas en las revistas del corazón.

Esta técnica introduce un nuevo nivel de retroalimentación con la *realidad*, ya que para experimentar de forma más completa la ficción, el biopic favorece la participación por parte del espectador, invitándolo a que complete con su propia información algunos aspectos de la narración. Por ejemplo, no es crucial para el relato saber que la hija de Rocío Dúrcal participó en un popular serial juvenil (*Al salir de clase*) cuando superaba con creces la edad de su personaje, algo muy comentado en su momento. No obstante, si la audiencia dispone de esta información, la alusión que se hace a ese episodio en el biopic *Volverte a ver* cobra un mayor sentido.

4.5.2. Perfil de los personajes

En este apartado se realiza una descripción general de los personajes que incluye la representación de género y de edad, así como de la clase social. En cuanto a la etnia, se observa que hay un único personaje de color (*Gifted hands*), a diferencia del biopic cinematográfico contemporáneo donde ha habido un incremento de este tipo de protagonistas (Lupo y Anderson, 2008; Doyle, 2006).

4.5.2.1. Representación del género

En el corpus de análisis se observa una distribución bastante equitativa del género, con un ligero predominio de las mujeres (53,8% y 14 personajes) sobre los hombres (46,2% y 12 personajes). Esto supone una diferencia importante respecto a los biopics cinematográficos estudiados por Custen (1992), donde las representaciones masculinas prevalecían de forma clara. En cambio, el biopic televisivo se adapta a las características de los formatos *TV movie* y miniserie, orientados a un target de audiencia primordialmente femenino (Edgerton, 1991), por lo que recurre más a menudo a historias protagonizadas por mujeres.

La construcción de los personajes masculinos y femeninos muestra diferencias substanciales. Se observa una distribución tradicional entre la esfera pública (masculina) y la privada (femenina). La mayoría de mujeres aparecen en biopics que relatan su vida personal, mientras que los hombres aparecen representados, fundamentalmente, en el ámbito de la política o en el biopic

de lucha. Además, tal y como veremos a continuación, se detectan diferencias en cuanto al "precio de la fama" (Custen, 1992; Anderson, 1988) que deben pagar hombres y mujeres.

Personajes femeninos

La mayoría de las mujeres de la muestra se sitúan dentro de la esfera del "consumo" (Lowenthal, 1944[1942]). Tal y como se aprecia en el siguiente gráfico, el 64,3% de las mujeres (nueve personajes) aparecen en biopics que relatan su vida personal, el 28,6% (cuatro personajes) pertenecen al grupo lucha, y tan solo una mujer participa en política. En todos los casos, se observa que la construcción de los personajes femeninos se vincula al romance heterosexual y/o a temáticas sociales desde una perspectiva de género (abusos y discriminaciones por ser mujer).

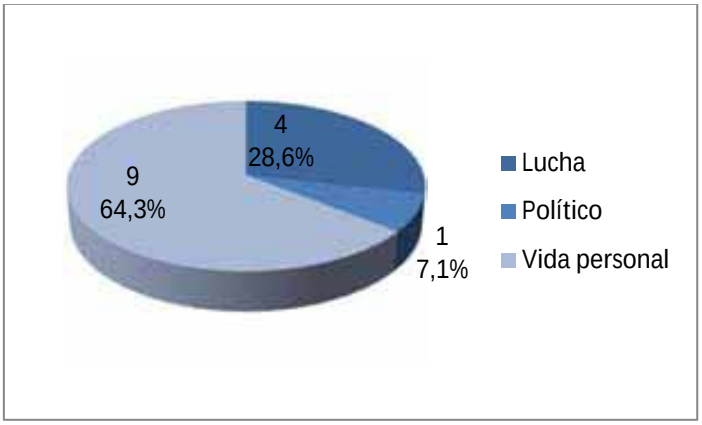


Gráfico 1. Mujeres: Distribución por género del biopic

La representación de los personajes femeninos en el biopic sobre la vida personal guarda un gran parecido con la caracterización de la mujer en su homólogo cinematográfico. El análisis realizado por Custen (1992) concluyó que las mujeres se construían esencialmente como "performers", tanto en el sentido más literal de la palabra (artistas), como de forma metafórica (por ejemplo, en referencia al papel ceremonial de la monarquía). Nuestro análisis muestra una tendencia similar, ya que la mayoría de las mujeres de este grupo desarrollan carreras profesionales ligadas a las artes escénicas (Marisol, Isabel Pantoja, Rocío Dúrcal, Céline Dion) o pertenecen a la nobleza/realeza (Sofía, Tita Cervera, Cayetana de Alba). Además, entre los "ídolos del consumo" femeninos se incluyen dos personajes (Little Edie y Carmina Ordóñez) que responden a la definición de *celebrity* (Boorstin, 1987[1962]). Ambas pueden considerarse "performers", en tanto que las dos transforman su vida personal en un espectáculo con el

objetivo de alcanzar la fama[214]. Así, Carmina Ordoñez convirtió la venta de aspectos íntimos de su vida en su *modus vivendi*, mientras que Little Edie accedió a la grabación del documental *Grey gardens* para disfrutar de su minuto de gloria. Las *celebrities* reemplazan, al menos en parte, a la figura de la "amante" (*paramour*), cuyos logros se medían en función de su belleza y deseo vivir un romance (Custen, 1992).

También podemos establecer similitudes entre el único personaje femenino de la muestra que se desenvuelve en el ámbito político (Clara Campoamor) y las representaciones femeninas en el biopic de cine clásico. Clara Campoamor dedica su vida a luchar por la igualdad de género y lograr el derecho a voto para las mujeres de la II República española. La protagonista se enfrenta al dilema típico de los personajes femeninos de la biografía fílmica cuando debe escoger entre el cumplimiento del deseo heterosexual a través del romance y su deber profesional (Custen, 1992). Campoamor escoge proseguir con su lucha por la igualdad, aunque el precio que debe pagar es una relación sentimental frustrada.

La construcción de los personajes femeninos que protagonizan biopics de lucha incorpora, de forma recurrente, temáticas de género que reflejan problemas vinculados tradicionalmente a la mujer. Así, una parte importante de la historia de J.K. Rowling se centra en los malos tratos de su marido y en los problemas de una madre soltera para sacar adelante a su hijo mientras intenta conciliar la vida familiar y su sueño de ser escritora. En una línea similar, la representación de Georgia O'Keeffe está unida a su compleja relación personal con Alfred Stieglitz que, si bien no explicita un abuso físico, se halla, indudablemente, cerca del maltrato psicológico. Las presiones de Stieglitz harán que la pintora se centre en su carrera profesional y llegue a convertirse en una artista de fama mundial. No obstante, "el precio de la fama" será muy elevado, ya que no solo fracasará en su relación sentimental con Stieglitz, sino que además deberá renunciar a ser madre, tal y como ella deseaba.

En cambio, Irena Sendler asume el rol de madre al arriesgar su vida para salvar la de los niños judíos perseguidos por el régimen nazi. En su caso, obtiene una doble recompensa, ya que no solo ayuda a miles de niños, sino que al final consigue reunirse con la persona de la que está

[214] Little Edie podría incluirse también en el grupo de "artistas", en tanto que persigue una carrera profesional en este mundo. No obstante su fama no se construye en torno a su (fracasada) carrera de artista, sino que es el resultado de su relación familiar con Jackie Kennedy Onassis, por lo que creemos conveniente clasificarla como una *celebrity*.

enamorada. El triunfo del amor heterosexual sirve para difuminar los aspectos negativos de la historia, como por ejemplo que muchos de los niños rescatados nunca volvieron a reunirse con sus familias, o que varias compañeras de Sendler no tuvieron tanta suerte como ella y perdieron la vida en su lucha.

Por último, Temple Grandin escapa a una representación estereotípica de la mujer ligada a la vida personal y, más concretamente, al amor heterosexual, debido a su autismo. No obstante, la elección de una profesión dentro de un mundo esencialmente masculino (el de la industria ganadera) incorpora problemáticas asociadas al género. Así, a las dificultades de integración derivadas del autismo se añaden además las de ser mujer en un ambiente profesional dominado por los hombres.

Personajes masculinos

Al contrario de lo que sucedía con las mujeres, la representación de la mayoría de los hombres está relacionada con el ámbito de la esfera pública. A pesar de que prácticamente todos los biopics masculinos incorporan la vida personal de estos personajes (fundamentalmente su pareja), el interés se centra en los aspectos profesionales. Por ejemplo, en el caso de los biopics de lucha, se subraya el papel que desempeñan en los avances médicos (Ben Carson), el triunfo deportivo (Victor Davis, Don Cherry), o la lucha por una causa (Jack Kevorkian y Ángel Sanz).

En la misma línea, los políticos de la muestra (Adolfo Suárez, Vicente Tarancón, John A. Macdonald, John Adams) están centrados en conseguir un "bien supremo" que favorecerá al conjunto de la sociedad. Se convierten entonces en "ídolos de la producción" (Lowenthal, 1944[1942]), por lo que los aspectos privados de su vida, aunque recogida en los biopics, pasan a un segundo plano.

A diferencia de lo que sucedía con los personajes femeninos, incluso entre los biopics masculinos sobre la vida personal se observa una tendencia a enfatizar el plano profesional y la vida pública del hombre. Así, la historia de *Raphael* no se limita a una historia de amor de un artista de origen humilde que obtiene fama internacional, sino que el peso de la narración se concentra en su lucha por superar la enfermedad y conseguir un trasplante de hígado, siempre subrayando el compromiso de Raphael con su profesión. La vida personal de Paquirri es inextricable de su profesión, el toreo, y aunque es indudable que sus relaciones personales son uno de los motivos narrativos, algunos de los elementos más característicos del biopic del

corazón suelen asociarse a sus dos esposas (por ejemplo la sesión de fotos en Cantora con Isabel Pantoja).

Alfonso de Borbón es, quizás, el que más se aproxima al estilo de las vidas personales femeninas. Así, aunque la primera parte del biopic se construye en torno a su (fallida) lucha por conseguir heredar el trono de España, la segunda etapa está claramente centrada en los aspectos más personales de su vida. De hecho, a partir del abandono por parte de su esposa, se produce un cambio fundamental en su programa narrativo que traslada sus objetivos desde la esfera pública (ser rey) a la esfera privada (conservar la custodia de sus hijos). La ficción sobre Alfonso de Borbón coincide con los biopics femeninos en que el protagonista debe pagar un elevado precio por la fama. En este caso, no solo fracasa su matrimonio con Carmen Bordiú, sino que pierde a uno de sus hijos en un accidente de tráfico y él mismo fallece al final del biopic. Además, la narración de sus desgracias cumple un segundo objetivo relacionado con la construcción de la fama en televisión: sirve para humanizar a un personaje que, a priori, se alejaría del "hombre común" al pertenecer a la realeza y ser el marido de la nieta de Franco.

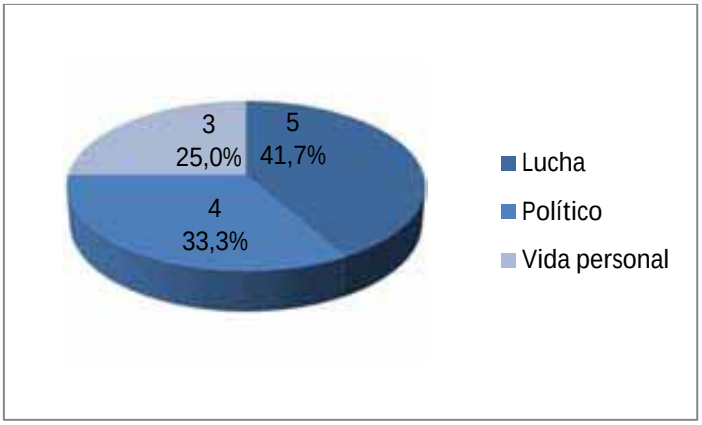


Gráfico 2. Hombres: Distribución por género del biopic

Finalmente, hay que subrayar que la representación de la vida sentimental en los biopics masculinos suele adoptar la forma de "la mujer fiel tras el gran hombre", lo que Bingham describe como "the patient, helpmeet-wife" (Bingham, 2010:5). Así, seis personajes (Adolfo Suárez, Raphael, Ben Carson, Don Cherry, Victor Davis, Ángel Sanz, Alfonso de Borbón[215] y John Adams) cuentan con una mujer que les apoya de forma incondicional a pesar de que eso

[215] Nos referimos a su novia Mirta Miller, no a su esposa Carmen Bordiú, con quien mantuvo una relación problemática.

represente importantes sacrificios personales. En aquellos casos en los que no existe una relación sentimental (Jack Kevorkian, el cardenal Tarancón) o ésta es conflictiva (Paquirri), el rol de ayudante lo asume la hermana del personaje principal. Únicamente John A. Macdonald carece de un apoyo de este tipo, ya que la relación con su mujer es muy distante y ella fallece de forma prematura.

4.5.2.2. Etapas de la vida

A excepción de los seriales de larga duración como por ejemplo *Days of our lives*[216] y aquellos programas en los que se hacen saltos temporales importantes (*One tree hill*), la mayoría de ficciones televisivas abarcan un periodo temporal limitado, por lo que casi todos los personajes suelen estar circunscritos a una etapa de la historia[217]. En cambio, una de las peculiaridades del biopic es que suele caracterizar a su protagonista en diferentes momentos de su vida. En la muestra analizada, la etapa representada más a menudo es la adulta-joven (30-45 años) con 21 personajes, seguida por la juventud (18-29 años) con 20 personajes, la fase adulta–mediana edad (46-64 años) con 16 personajes, la niñez (0-12años) con 12 personajes, la adolescencia (13-17 años) con 8 personajes y la tercera edad (más de 65 años) con 4 personajes.

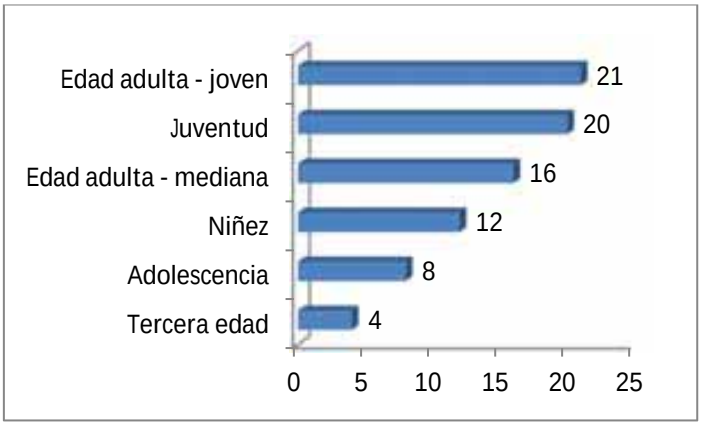


Gráfico 3. Representación de las etapas de la vida

Según el tipo de biopic (vida personal, lucha, político) se observan diferencias significativas en las fases representadas de acuerdo con las características intrínsecas de cada tipo de ficción. Los biopics de lucha ofrecen la mayor variedad de etapas representadas, con ejemplos de todas

[216] En antena desde 1965.

[217] En el caso de los niños/as esto resulta más complejo que para los actores adultos, debido a su crecimiento físico.

las edades, aunque predominan la vida adulta-joven (siete títulos) y la juventud (seis títulos). Ambos periodos se asocian con la formación universitaria y el inicio de la carrera laboral del personaje, cuando se gestan los proyectos que les conducirán al éxito profesional (*Temple Grandin, Gifted hands, Georgia O'Keeffe, Magic beyond words*). En el caso de los luchadores deportistas (*Victor Davis, Don Cherry*) ambas fases coinciden con el punto álgido del desarrollo físico, un elemento fundamental para triunfar en ese ámbito.

En cambio, los biopics políticos representan más a menudo las edades adultas (mediana con cinco títulos y joven con cuatro), y no representan la adolescencia y la niñez, las dos fases menos relevantes para la carrera política. También tiene un peso significativo la tercera edad, ya que de los cinco biopics políticos, dos incluyen una representación del personaje con más de 65 años. No obstante, mientras en *John Adams,* esta última etapa está fundamentalmente asociada a la vida familiar, una vez el presidente americano se ha retirado de la política, en *Tarancón el quinto mandamiento*, el cardenal realiza su contribución más importante a la democracia en este periodo de su vida.

Finalmente, los biopics centrados en la vida personal representan más a menudo la juventud (12 títulos) y la etapa adulta-joven (10 títulos), dos épocas en las que la vida sentimental suele ser más activa. También hay una elevada representación de la vida adulta-mediana, con ocho títulos. La niñez se utiliza fundamentalmente para señalar los orígenes humildes del personaje (*Celine, Raphael, Marisol*) y la representación de la adolescencia es puntual.

Aunque un biopic contenga diferentes fases de la vida del protagonista, en general hay una etapa que es predominante (el núcleo). Los resultados de nuestro análisis muestran que, tal y como sucedía en el biopic cinematográfico (Custen, 1992), la vida adulta es la etapa central de la mayoría de biopics analizados. Como puede apreciarse en el siguiente gráfico, la mitad de las ficciones (13 títulos) dan mayor peso a la edad adulta-joven, seguida de la juventud con un 23,1% y seis títulos. A continuación se sitúa la edad adulta-media con un 19,2% y cinco títulos, y la tercera edad con el 7,7% y 2 títulos. Aunque 12 biopics representan la niñez de los personajes y ocho su adolescencia, ninguno de ellos centra su interés en estas fases.

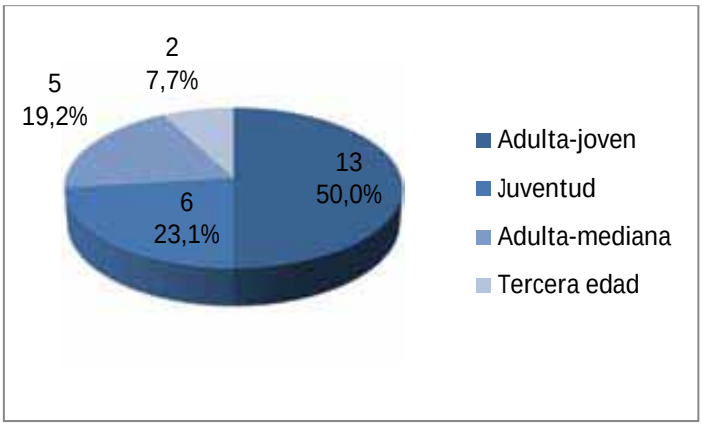


Gráfico 4. Núcleo de la narración

Según el tipo de biopic se observan pequeñas diferencias en la elección del núcleo. La mayoría de las historias sobre los "héroes del esfuerzo" giran en torno a la etapa adulta-joven del personaje (55,6% y cinco títulos de nueve), seguidas de las ficciones que se centran en su juventud (33,3% y tres títulos), mientras que un único protagonista pertenece a la tercera edad (*You don't know Jack*). Los biopics sobre la vida personal también sitúan con frecuencia el núcleo en la etapa adulta-joven (41,7%, cinco títulos) y la juventud (25,0% y tres títulos), pero incluyen además cuatro casos (33,3%) en los que se centran en la vida adulta-mediana (*Mi gitana, Grey gardens, La duquesa, Raphael*). Por último, en los biopics políticos hay tres títulos focalizados en la etapa adulta-joven (60,0%), uno en la adulta-mediana (20,0%) y otro en la tercera edad (20,00%). No obstante, hay que matizar que el personaje de Clara Campoamor se sitúa justo en el límite entre la edad adulta joven y la mediana.

También se observan diferencias en función del género. Así, aunque en ambos casos predomina la edad adulta-joven como núcleo del relato, los biopics sobre personajes femeninos cuentan con un elevado porcentaje de ficciones centradas en la juventud (35,7% y cinco títulos de los 14 sobre mujeres). En cambio, los biopics masculinos incluyen dos ficciones (*You don't know Jack* y *Tarancón el quinto mandamiento*) que subrayan la perspectiva de los protagonistas en la tercera edad.

4.5.2.3. Clase social

Los personajes analizados pertenecen en su mayoría a la clase media-alta (73,1% y 19 personajes de 26). A continuación, la clase social más representada es la media-baja (53,8% y 14 personajes) seguida de la clase alta o nobleza (42,3% y 11 personajes) y la clase baja (30,8% y 8 personajes).

La mayoría de personajes (53,8% y 14 sujetos de 26) ascienden en la escala social y tan solo dos individuos (7,7%) descienden de clase. El resto (38,5% y 10 personajes) no realizan movimientos significativos. Los dos únicos personajes que descienden de clase son Little Edie (*Grey gardens*) y J.K. Rowling (*Magic beyond words*). En el primer caso, dicho descenso se convierte, precisamente, en el eje de la narración. Así, la historia se centra en el recorrido hacia la miseria (real y figurada) de Little Edie y su madre, un relato figurativizado en la decadencia de la mansión familiar. En cambio, la historia de J.K. Rowling es una historia de superación personal que muestra que, a pesar de los errores que uno puede cometer (que en su caso la llevan a ser una mujer maltratada que tendrá que vivir de la seguridad social), si una persona se esfuerza lo suficiente puede conseguir sus sueños (convertirse en una escritora de fama mundial). Hay que puntualizar que el caso de Alfonso de Borbón (*Alfonso, el príncipe maldito*) no se ha incluido como descenso de clase, ya que a pesar de no conseguir ser coronado rey y aunque pasa por ciertos apuros económicos, su estatus social (nobleza) se mantiene.

Según el tipo de biopic se observa que la categoría "luchadores" ofrece ciertas diferencias respecto al resto, ya que hay una mayor diversidad en la trayectoria social. En este grupo, los personajes pertenecen más a menudo en la clase media-baja (77,8% y siete personajes) y de éstos, tres se mantienen en dicho estatus social y uno incluso desciende[218], aunque sea de forma temporal. Los tres personajes restantes ascienden a la clase media-alta, siempre a base de esfuerzo y dedicación. En cambio, la representación más común de los protagonistas del biopic político y de los de vida personal es como sujetos de clase media-alta, que han ascendido a dicho estatus, normalmente gracias a su "don natural". Un claro ejemplo es el de los artistas de origen humilde que han nacido con talento (*Céline, Marisol, Raphael, Volverte a ver*) o los políticos que comienzan desde las bases y consiguen llegar a la presidencia gracias a su elocuencia natural y su carisma (*Adolfo Suárez, el presidente; John Adams; John A. Birth of a country*). La única excepción es la de *Clara Campoamor, la mujer olvidada* que debido al corte feminista del biopic muestra la lucha de esta abogada por hacerse un hueco en el gobierno republicano y conseguir el voto para la mujer.

[218] Se trata del personaje de J.K. Rowling (*Magic beyond words*), que de pertenecer a una familia de clase media pero que tras una serie de sucesos acaba viviendo de la beneficencia. Aunque al final del biopic se muestra la escena del estreno de la primera película de *Harry Potter* (por lo tanto ya es millonaria), el biopic se centra en su descenso social y su etapa de escasez. Por este motivo se ha contabilizado como un descenso en la escala social.

4.5.3. Caracterización de los personajes

Este apartado está dividido en dos secciones. La primera se centra en la apariencia externa del personaje, su aspecto físico, el estilo y los parecidos con los personajes representados. La segunda sección, en cambio, aborda los rasgos que definen el carácter y examina los roles semióticos asumidos con mayor frecuencia por los personajes.

4.5.3.1. Aspecto físico

Los protagonistas del biopic televisivo se construyen mayoritariamente como personajes atractivos, un dato coherente con los resultados de estudios previos sobre la representación de personajes jóvenes en la ficción televisiva (Lacalle, 2012c). Por el contrario, la caracterización de un individuo como feo es una ocurrencia excepcional, y tan solo sucede en una ocasión (Clara Campoamor). En cambio, es más habitual que el aspecto físico no sea relevante para el personaje o que éste se construya como torpe o desmañado. Hay un único personaje (Céline Dion) que puede describirse como un "patito feo" que sucesivamente se convierte en cisne.

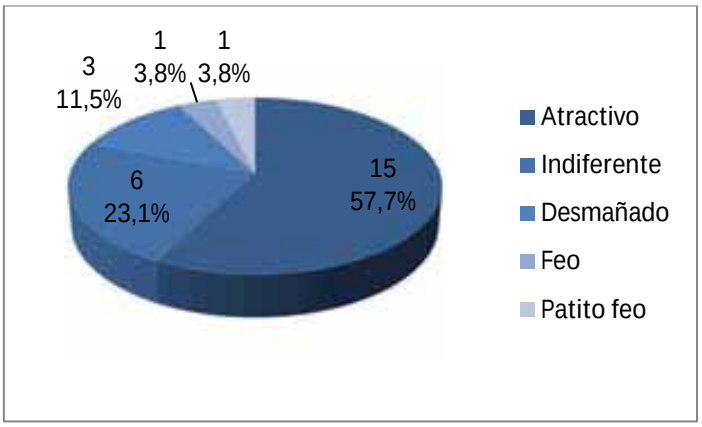


Gráfico 5. Aspecto físico de los personajes

Más de la mitad de las mujeres (57,1%, ocho personajes de 14), así como de los hombres (58,3%, siete personajes de 12) son atractivos. No obstante, los personajes femeninos ofrecen una mayor variedad de representaciones, al incluir ejemplos de todos los tipos de apariencia física. En cambio, cuando los hombres no son atractivos, su aspecto físico suele ser irrelevante para la construcción del personaje. En este sentido, el biopic televisivo concede más importancia a la caracterización física de los personajes femeninos que de los masculinos.

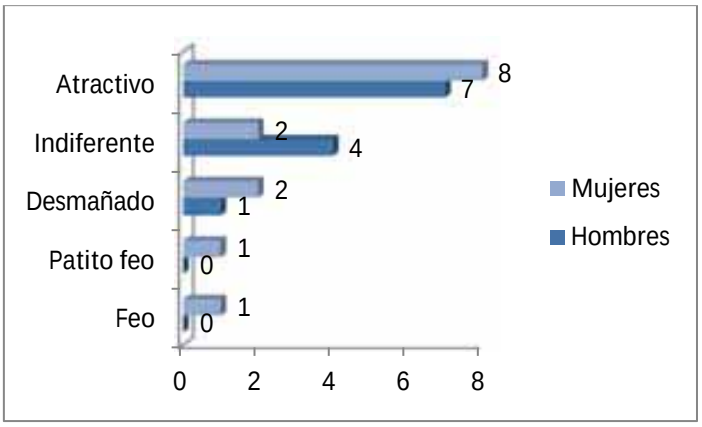


Gráfico 6. Aspecto físico de los personajes por sexos

Los biopics sobre la vida personal tienden claramente a caracterizar a los personajes como atractivos (91,7% y 11 personajes de 12). De hecho, el aspecto físico de los individuos representados (sobre todo en el caso de los artistas) contribuye, en la mayoría de casos, a que obtengan la fama. La única excepción es Céline Dion (*Céline*), que durante su infancia se presenta como una niña fea, traumatizada por sus dientes y sometida a burlas de sus compañeros de colegio. No obstante, su fealdad durante esta primera etapa se utiliza para acentuar su posterior belleza, cuando ya adulta se transforma en una mujer atractiva capaz de cautivar por fin el corazón de su mánager.

En cambio, en los biopics de lucha la representación del aspecto físico es más variada. Así, la apariencia es poco relevante para un 44,4% de los protagonistas (cuatro personajes de nueve), mientras que el 33,3% (tres personajes) se construyen como desmañados y tan solo el 22,2% (dos personajes) son atractivos. Tal como se recordará, este tipo de biopic está dominado por las producciones norteamericanas que subrayan la idea de que cualquier individuo, independientemente de su origen, clase, etnia, sexo, aspecto físico, etc. puede triunfar en la vida si se esfuerza lo necesario. Así, los personajes desmañados, con una apariencia un tanto "torpe", son un claro ejemplo de superación, como sucede con Temple Grandin, quien vestida con sus típicas camisas vaqueras y a pesar de las dificultades para relacionarse derivadas del autismo, consigue cumplir sus sueños. De hecho, incluso la apariencia de los dos personajes atractivos es una condición derivada, al menos parcialmente, de las necesidades de su lucha personal, ya que ambos son deportistas que necesitan estar en gran forma física para lograr sus objetivos (Victor Davis es nadador y Don Cherry es jugador de hockey).

Aunque la muestra de biopics políticos es más reducida que en los otros dos géneros, se constata que hay el mismo número de personajes atractivos (dos personajes, 40,0%), que de personajes cuyo físico es irrelevante para su construcción (dos personajes, 40,0%). El único personaje sin atractivo físico pertenece a esta categoría (Clara Campoamor).

El predominio de los biopics del corazón en España influye en que la gran mayoría de los protagonistas españoles sean atractivos (78,6%, 11 personajes de 14). En cambio, en Norteamérica las representaciones del aspecto físico son más diversas. Así, hay tantos personajes atractivos como individuos para quien el físico no es relevante (33,3% y cuatro personajes en cada caso). Además, los personajes desmañados (25,0% y tres personajes) y el único "patito feo" de la muestra, son todos norteamericanos.

Parecido con el personaje real

Sin lugar a dudas, el parecido con el personaje real es un elemento fundamental de la caracterización del personaje, especialmente de aquellas personas más mediáticas que el público ha visto en repetidas ocasiones. Así, el 92,3% de los personajes (24 de 26) guardan un parecido físico con el sujeto *real*, y tan solo Ángel Sanz Briz (*El ángel de Budapest*) y Temple Grandin (*Temple Grandin*) son la excepción a esta norma. Tal y como veremos en el siguiente capítulo al analizar la recepción de la ficción televisiva basada en la *realidad*, la similitud con el personaje *real* es relevante para incrementar la percepción de realidad por parte del espectador.

Los intérpretes suelen ser más guapos que las personas representadas, aunque se detecta un claro esfuerzo por acercar su imagen a la del personaje que interpretan. Para ello resulta fundamental que en la construcción del personaje se cuiden detalles como el vestuario, el maquillaje y la gesticulación que caracteriza al protagonista. De hecho, los actores suelen estudiar los gestos y acciones de los individuos representados para incorporarlos después a sus actuaciones (Custen, 1992). Por ejemplo, el actor que interpreta a Don Cherry (*Keep your head up, kid*) no duda en imitar sus aspavientos, mientras que la actriz que da vida a Pepa Flores en su infancia (*Marisol*) utiliza los conocidos gestos de la niña prodigio. Esto resulta todavía más importante cuando el biopic plasma algún momento que forma parte del imaginario colectivo de la audiencia, como por ejemplo la reacción de Adolfo Suárez ante la entrada al congreso de Tejero en el golpe de estado del 23-F. Cuanto más conocido es el individuo o la situación representada, mayor es la responsabilidad para cumplir con las expectativas del público (Erhart, 2011).

Los biopics que abordan una etapa concreta de la vida del personaje se decantan por un único actor/actriz para interpretar al protagonista. En cambio, las ficciones que recorren diferentes periodos de la vida del individuo utilizan dos estrategias distintas. En la mayoría de casos las ficciones cambian de intérprete según la edad representada (*Marisol, La duquesa, La baronesa, Gifted hands: The Ben Carson story, Céline, Carmina, Raphael, Adolfo Suárez, Tarancón*). No obstante, también hay ejemplos de biopics que conservan al intérprete y lo envejecen a través del maquillaje y los efectos especiales (*Volver a verte, Little Edie, John Adams*).

Estilo

El estilo se ha evaluado siempre en relación al periodo histórico en el que se desarrolla el relato y no en relación a la moda actual. Tal y como puede apreciarse en el siguiente gráfico, la mitad de los personajes son modernos o sofisticados, aunque un número importante tiene un estilo que no destaca sobre el resto, y hay quien viste de forma más tradicional o antigua respecto a la moda vigente. También hay casos en los que el estilo evoluciona. Por ejemplo, Little Edie (*Grey gardens*) comienza siendo una joven de estilo moderno, pero su delicado estado mental y la opresiva relación con su madre, la convertirán en una auténtica reclusa, anclada en el pasado y encerrada en sí misma. Su estilo reflejará su decadencia, y la ropa extravagante de su juventud se convertirá en un símbolo de su decadencia en la edad adulta.

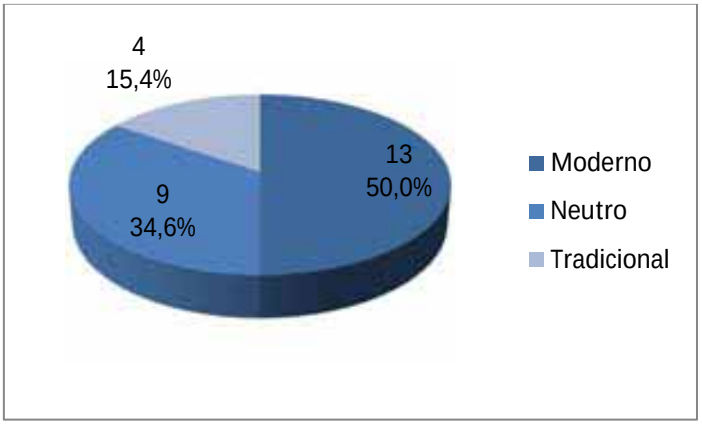


Gráfico 7. Estilo de los personajes

El estilo es más relevante para la construcción de personajes femeninos que para los masculinos. Las mujeres tienen un estilo definido, que contribuye a la caracterización del personaje. Así, la mayoría de las protagonistas tienen un aspecto elegante. Los personajes masculinos, en cambio, suelen caracterizarse por tener una apariencia neutra, que no es relevante para la construcción del personaje.

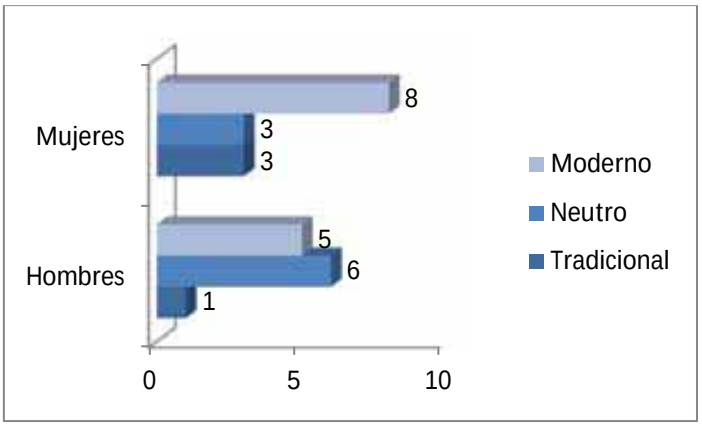


Gráfico 8. Estilo de los personajes según sexo

En los biopics sobre la vida personal predominan los personajes sofisticados (9 individuos, 75,0%). Este tipo de ficciones, de forma coherente con la vida de los personajes públicos que representan, dan especial importancia al aspecto físico (en muchos casos, una de las características que los definen en la vida *real*). Este grupo de biopics está integrado mayoritariamente por mujeres, pero también hay ejemplos de hombres sofisticados, como el cantante Raphael (*Raphael*), que se preocupa mucho por su aspecto físico e intenta, no solo ir a la moda, sino también marcar tendencia.

En los otros dos tipos de biopic, el estilo está menos definido. Así, en los políticos siguen predominando los personajes de aspecto físico moderno (60,0% y tres personajes de cinco) pero hay un personaje que viste de forma más tradicional y otro que se caracteriza por un estilo sin rasgos distintivos. En un grupo donde la mayoría de personajes son hombres, la única mujer (*Clara Campoamor*) es, precisamente, la que adopta un estilo más conservador. En cambio, los personajes de Adolfo Suárez (*Adolfo, el presidente*) y John Macdonald (*John A. birth of a country*) se caracterizan por prestar una gran atención a su apariencia, reflejando así la importancia de tener una cuidada imagen pública en el mundo de la política.

En cambio, en los biopics de lucha el estilo más habitual es el neutro (55,6%, cinco personajes de nueve), y el de aquellos que no siguen la moda (33,3%, tres personajes) Estos datos sugieren que los biopics de lucha sitúan en un segundo plano el estilo del personaje para subrayar su odisea personal (por cumplir un sueño o causa). Un único individuo de este grupo, Don Cherry (*Keep your head up, kid*), tiene un estilo sofisticado (11,1%). El estilo de Cherry evoluciona a medida que toma consciencia de la importancia de las relaciones públicas en el mundo del deporte. Así, a medida que deja atrás su etapa como jugador y se convierte en entrenador, su

estilo incorpora nuevos elementos que le ayudan a crear un personaje en torno a su persona. El paso definitivo lo dará cuando se convierta en presentador de televisión y sea recordado por los diseños extravagantes de sus trajes.

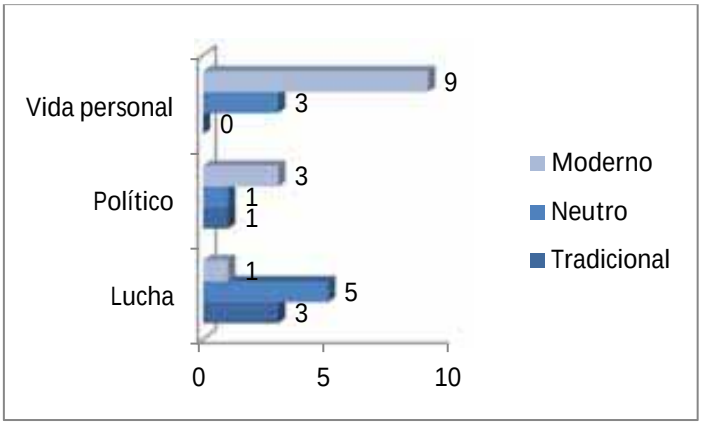


Gráfico 9. Estilo de los personajes según género del biopic

Los protagonistas de los biopics españoles tienen un estilo más moderno que el de los personajes norteamericanos, un hecho relacionado con el predominio de los biopics del corazón en el ámbito español. Así, el 57,8% de los españoles (ocho personajes de 14) son sofisticados, el 28,6% (cuatro personajes) se visten de manera neutra y el 14,3% (dos personajes) no visten a la moda. En cambio, el estilo de los personajes norteamericanos es neutro (41,7% y cinco personajes de 12), seguido de los moderno (33,3% y cuatro personajes) y los más tradicionales (25,0% y tres personajes).

Por formatos, los personajes de las miniseries tienden a ser más sofisticados que los de las *TV movies,* entre los que predominan los protagonistas que visten de manera neutra. Igual que sucede al analizar según la variable "origen", este hecho se debe a que las miniseries son el formato predilecto de los biopics del corazón españoles, mientras que las *TV movies* se utilizan más a menudo para los biopics de lucha norteamericanos.

4.5.3.2. Construcción positiva: perseverancia y lucha

El rasgo psicológico más sobresaliente de los personajes de la muestra es la perseverancia (84,6% y 22 personajes de la muestra), una característica que comparten todos los "ídolos de la producción" y todos los "ídolos del esfuerzo". Los cuatro únicos personajes que no se construyen como perseverantes pertenecen a la esfera del consumo. Los personajes perseverantes asumen un rol semiótico de luchador/a, y se subdividen en dos grandes grupos en función de que su

lucha sea altruista y persiga un bien comunitario, o tenga una motivación personal, como el éxito profesional o sentimental.

En el primer grupo se incluyen todos los personajes políticos, que se esfuerzan para que la transición democrática sea un éxito (Adolfo Suárez, Vicente Tarancón), luchan por la igualdad de sexos (Clara Campoamor), o intentan fundar y unificar la nación (John Adams, John A. Macdonald). Además, este grupo cuenta con tres "ídolos del esfuerzo", que arriesgan su vida y su libertad para salvar a inocentes (Irena Sendler, Ángel Sanz), y defender la eutanasia (Jack Kevorkian). Uno de los principales obstáculos a que se enfrentan estos personajes es la oposición de la comunidad. Todos realizan sacrificios personales que les permiten lograr sus objetivos, y pagan, así, el precio de ser diferentes o "innovadores" (Custen, 1992). No obstante, se observa que la construcción de los personajes femeninos conlleva un sacrificio personal mayor que en el caso de los masculinos. Así, Clara Campoamor es la única que debe renunciar de forma *traumática*[219] a su vida romántica para conseguir su objetivo profesional, e Irena Sendler solo puede iniciar su relación sentimental una vez ha finalizado su misión. Los hombres, en cambio, o bien cuentan con el apoyo incondicional de sus mujeres (Adolfo Suárez, John Adams, Ángel Sanz), o bien el rechazo de la vida romántica no supone un esfuerzo para ellos (John Macdonalds, Vicente Tarancón, Jack Kevorkian).

Todas las historias sobre luchas altruistas tratan sobre personas que, de un modo u otro, han desafiado el orden social establecido. Sin embargo, se observan diferencias relevantes en función de si la sociedad ya ha tenido tiempo para incorporar los cambios que promovieron dichos personajes o si, por el contrario, se trata de un debate que todavía está abierto. En el primer caso, las ficciones no dudan en convertir en héroes a sus protagonistas, otorgando, en muchos casos, un reconocimiento que en su día les fue negado a las personas representadas. Por ejemplo, el título del biopic *Clara Campoamor, la mujer olvidada* ejemplifica la voluntad de la ficción de recuperar a una figura histórica trascendental en la lucha por la igualdad de género en España. En cambio, la producción *You don't know Jack*, que es la única que trata sobre un tema todavía no resuelto, plantea un problema para la construcción del personaje. La eutanasia continúa generando una enorme polémica, por lo que convertir a un claro defensor de su

[219] Aunque, si bien es cierto que el matrimonio de John Macdonald (*John A. birth of a country*) también fracasa, en su caso es el político quien, sin ningún tipo de remordimiento y con cierto *alivio*, abandona a su mujer y a su hijo para centrarse en su carrera profesional.

legalización en "héroe" en el mismo sentido que los anteriores, supondría un claro desafío de al orden social establecido por parte de la ficción.

Para evitar posicionarse, *You don't know Jack* utiliza una doble estrategia. A nivel extratextual, la existencia misma del film puede entenderse como un triunfo para Kevorkian, que recurrió a menudo a los medios para publicitar su lucha. A nivel textual, en cambio, el biopic construye a su protagonista como un "héroe frustrado", que no consigue su objetivo, y sanciona duramente su intento de retar el orden existente. Para ello, la perseverancia, una cualidad a priori positiva, se transforma en testarudez cuando Kevorkian desoye las advertencias de su entorno más cercano y comete el *crimen* por el que será condenado a prisión. A medida que progresa la historia, el protagonista pierde el apoyo de familiares y amigos, que fallecen o rechazan sus prácticas, cada vez más radicales. A pesar de su aislamiento, Kevorkian *persevera* en su lucha, pero lo único que logra es ser condenado a prisión. Así, el biopic no solo castiga al personaje por desafiar el orden, sino que además recuerda al espectador que una persona que no cuenta con el apoyo de los pilares básicos de la sociedad, familia, amor y amigos, no puede triunfar en aquello que se propone.

El segundo grupo de personajes perseverantes se esfuerzan por conseguir un objetivo que supone una recompensa a nivel personal. Esta lucha se asocia al éxito profesional (Ben Carson, Georgia O'Keeffe, J.K. Rowling, Rocío Dúrcal, Céline Dion, Tita Cervera, Temple Grandin, Paquirri, Raphael), al triunfo deportivo (Victor Davis, Don Cherry), a la realización personal y sentimental (Cayetana de Alba, Sofía de Grecia), o la conservación del entorno familiar (Alfonso de Borbón[220]). A diferencia del grupo anterior, la construcción de estos personajes no supone un desafío al orden social dominante, aunque algunos de ellos abordan temáticas sociales como el racismo (*Gifted hands*), la integración social (*Temple Grandin*) o los malos tratos (*Magic beyond words*).

Los cuatro personajes que no son perseverantes ni luchadores pertenecen al grupo de biopics sobre la vida personal y son todas mujeres: Carmina (*Carmina*), Isabel Pantoja (*Mi gitana*), Marisol (*Marisol*) y Little Edie (*Grey gardens*). El interés por la vida de Carmina surge de su

[220] Alfonso de Borbón participa en dos programas narrativos principales. En el primero, su objetivo (fracasado) es conseguir ser rey de España. En el segundo, lucha por mantener la custodia de sus hijos tras la separación de su esposa. La perseverancia está asociada a este último programa narrativo.

condición de *celebrity*, lo cual hace innecesario que su personaje se construya como luchador o perseverante, porque ella es conocida "por ser conocida". En el caso de Isabel Pantoja, se trata del único personaje que asume un rol semiótico "malo", ya que es caracterizada como un ser manipulador, que se aprovecha de sus relaciones sentimentales para obtener beneficio económico, y las abandona sin contemplaciones cuando ya no le son de utilidad. El personaje de Marisol, en cambio, se construye como una "muñeca rota"; una persona que desde niña todos utilizan para sacar beneficio propio sin que ella tenga ningún control sobre su vida. Por último, Little Edie es un personaje inestable psicológicamente, que tras ser presionada por su madre, abandona sus sueños de ser artista y se recluye en la mansión familiar de Grey gardens.

Tal y como se recordará, el biopic cinematográfico recurre con frecuencia a las escenas de juicio (real o metafórico) en las que el personaje puede explicar su punto de vista ante una multitud y plantear sus ideas innovadoras. Este tipo de juicio coincidiría con el triunfo de la lucha y el reconocimiento social de los personajes. El uso de esta estrategia en los biopics televisivos se circunscribe, fundamentalmente, a los biopics de lucha y los biopics políticos, mientras que los que tratan sobre vidas personales la relegan a un segundo plano. El ejemplo televisivo que guarda mayor similitud con la técnica cinematográfica es *You don't know Jack*, una ficción articulada en torno a la batalla legal que Jack Kevorkian emprende con el objetivo de legalizar la eutanasia.

También hay biopics en los que el "juicio" no tiene lugar en un tribunal sino en otro espacio público que permite que el protagonista se exprese con libertad ante su audiencia. Por ejemplo, en el caso de los biopics políticos es frecuente que los personajes aparezcan ante los diputados del congreso o el parlamento para defender sus ideas a través de un *discurso brillante* que sirve también para subrayar los logros del personaje (*Clara Campoamor, Adolfo Suárez, John A. birth of a country, John Adams*). En estos casos, como sucedía en el biopic de cine, la voluntad del pueblo, encarnada en el protagonista, triunfa sobre el sistema y favorece un cambio social fruto de la voluntad individual y el genio personal. Tal y como señala Custen (1992), la personalización del cambio social evita la crítica al status quo y el orden dominante.

4.5.3.3. Construcción negativa: ambición y agresividad

Los biopics televisivos sancionan negativamente a aquellos personajes con comportamientos que no están bien considerados en la sociedad occidental, como la ambición desmedida y la

agresividad. Así, estas ficciones cumplen una función de "cuento con moraleja", donde se advierte de las consecuencias negativas de este tipo de acciones. Únicamente hay ocho personajes que se construyen como ambiciosos y cuatro que muestren algún tipo de agresividad.

Por ejemplo, la ambición de Carmina Ordóñez (*Carmina*) por mantener su estatus de famosa y enriquecerse con ello conducirá a su muerte prematura por sobredosis. En *Mi gitana*, Isabel Pantoja no duda en acercarse a personas que pueden proporcionarle dinero o bienes materiales, para abandonarlos cuando encuentra a alguien que pueda cubrir mejor sus necesidades. El personaje de Isabel es "castigado" cuando, al final de la ficción, es imputada en un caso de corrupción urbanística, mostrando así las consecuencias negativas de su ambición. Little Edie (*Grey gardens*), en cambio, ansía convertirse en artista, pero la única fama que alcanza se debe a que es prima de Jackie Kennedy. Su momento de gloria se limita a un documental que muestra los aspectos más desafortunados de su vida, por lo que la "recompensa" es en realidad un nuevo "castigo". Tita Cervera (*La baronesa*), como Little Edie, sueña con ser actriz, pero este deseo la llevará a la ruina económica y al fracaso de sus dos primeros matrimonios. El biopic sobre Tita Cervera, a diferencia de los anteriores, incluye un momento de "redención", en el que el personaje da un vuelco a su vida y transforma su ambición personal en una lucha beneficiosa para la sociedad. Así, cuando conoce al barón Thyssen, Tita abandona la idea de ser artista y concentra sus esfuerzos en traer la colección de arte del noble a España. Es más, cuando el barón cae enfermo Tita lo cuidará hasta su muerte, una experiencia que sirve para "expiar" sus pecados. En *Adolfo, el presidente,* cuando Suárez se niega a retirarse de la política, tal y como había prometido, y se presenta de nuevo a las elecciones, pierde el apoyo de su entorno, lo que acaba forzando su dimisión.

La agresividad, igual que la ambición, tiene como consecuencia algún tipo de sanción negativa, más o menos directa, para el protagonista. Así, en el caso de Temple Grandin, (*Temple Grandin*) aunque la agresividad suele responder a una provocación, ésta no le reporta nada positivo. Temple solo cumplirá sus objetivos cuando haga uso de su inteligencia. Por ejemplo, cuando en el instituto le rompen un coche de madera que ha diseñado, Temple golpea al otro estudiante y es a ella a quien le prohíben cabalgar durante dos semanas. En cambio, cuando gracias a su peculiar razonamiento resuelve un problema planteado por el profesor de ciencias, obtiene el reconocimiento de alumnos y profesores.

En el caso de Don Cherry (*Keep your head up, kid*), jugador, entrenador y comentarista de hockey, la violencia se convierte en un rasgo prácticamente inseparable de su vida profesional[221]. Así, cuando es jugador la violencia es sobre todo física, mientras que cuando se convierte en entrenador y comentarista la violencia es verbal[222]. La violencia física, al estar limitada a la pista de hielo, se convierte en una "violencia socialmente aceptada", por lo que no suele reportar consecuencias negativas. En cambio, su agresividad verbal le reporta siempre graves problemas, e incluso es despedido en varias ocasiones debido a su mal genio.

La agresividad de Victor Davis (*Victor*), nadador profesional, repercute negativamente tanto en su carrera profesional como en su vida personal. Así, a nivel profesional, su mal carácter hace que pierda la oportunidad de conseguir patrocinadores, a pesar de ser uno de los mejores nadadores del mundo. En el terreno personal, cuando en una fiesta en su casa se enfrenta a unos individuos que estaba preparando drogas en su cocina, el resultado es que uno de ellos sufre una herida y acusan a Davis de haberlo acuchillado. El nadador tiene que ir a juicio por lo que, igual que con Temple Grandin, la violencia tiene consecuencias negativas incluso cuando es la reacción a una provocación. Además, es su necesidad de enfrentarse de forma agresiva a los problemas lo que finalmente resultará en su muerte. Cuando unos jóvenes molestan a su novia y la amiga de ésta, Victor no es capaz de ignorarlos, sino que sale del coche para enfrentarse a ellos y éstos lo atropellan.

El biopic sobre John A. Macdonald (*John A. Birth of a country*) comienza con un mitin electoral que acaba con una pelea a puñetazos. Su agresividad en la vida política se manifiesta fundamentalmente en forma verbal hacia George Brown, líder del partido de la oposición. En el caso de Macdonald, el "castigo" a la agresividad adopta una forma simbólica, ya que tan solo consigue su objetivo de fundar su nación cuando es capaz de dejar de lado sus rencillas personales con Brown y le pide que sean aliados. Así, la palabra y el diálogo consiguen lo que la violencia y la agresividad no pudieron resolver.

---

[221] En su vida personal Cherry se caracteriza por ser un marido devoto y un padre ejemplar que quiere con locura a su familia. La agresividad no traspasa al ámbito personal.

[222] Esto se hace todavía más evidente en la segunda parte de esta ficción *The wrath of Grapes*, donde se recoge la vida de Cherry como comentarista de *Hockey night*, un programa en el que se hizo famoso gracias a sus opiniones radicales expresadas de forma muy vehemente.

Por último, la historia de Ben Carson (*Gifted hands*) es, a la vez, una advertencia y una promesa. Por un lado, se exponen las consecuencias negativas de la violencia y, por el otro, se muestra la recompensa que les espera a aquellos que renuncien a la agresividad. En su adolescencia, Carson expresa sus frustraciones a través de comportamientos violentos. Cuando ataca con un cuchillo a un amigo suyo (sin mayores consecuencias que un gran susto) Ben se da cuenta de que debe cambiar su vida y comienza entonces su camino hacia el triunfo profesional y personal.

4.5.3.4. Victimización

Los personajes del biopic televisivo no se construyen únicamente como luchadores perseverantes, sino que, además, uno de sus rasgos más característicos es la asunción del rol semiótico víctima (76,9% y 20 personajes). Se confirma la afirmación de Custen (1992), que relacionaba la construcción de la fama televisiva con el papel de víctima: "What is particularly intriguing about the TV conception of 'ordinary' fame is that it equates fame with being a victim" (Custen, 1992:224). Los datos recogidos no muestran diferencias notables según el tipo de biopic, su origen o el sexo de los personajes. En cambio, el análisis permite construir una "tipología de la víctima", tal y como muestra el gráfico siguiente.

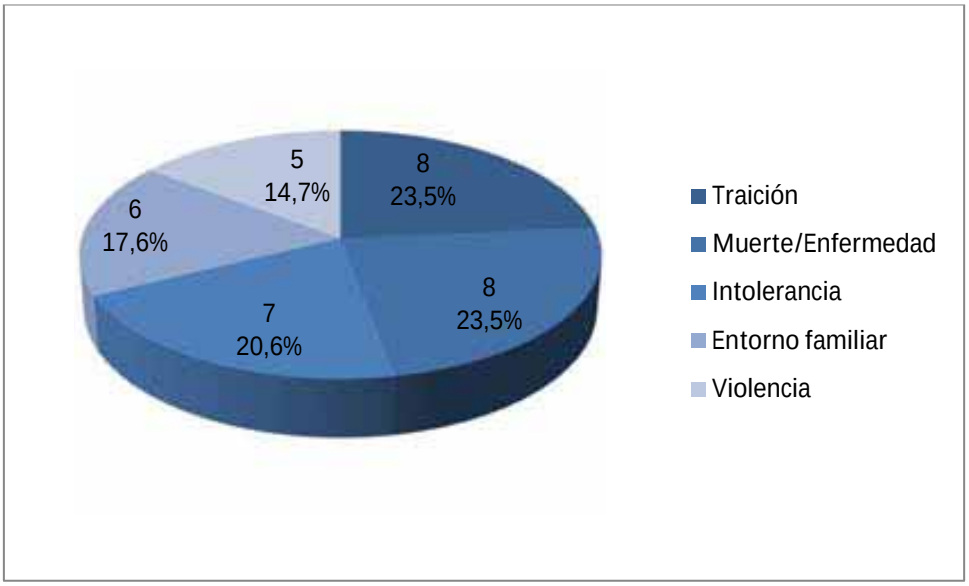


Gráfico 10. Rol semiótico víctima

Un mismo personaje puede ser a la vez víctima de diferentes circunstancias, por lo que el total del gráfico no coincide con el total de los roles semióticos víctimas (20 personajes) sino que suma 33. Por ejemplo, Alfonso de Borbón es víctima de un accidente de tráfico y fallece trágicamente (muerte/enfermedad). Además, sufre la traición de su esposa (traición) y tiene que

acarrear con las consecuencias negativas de los actos de su padre cuando éste insiste en presionar a Franco para que les devuelva el trono (entorno familiar). Por si esto fuera poco, su mujer intenta quitarle la custodia de sus hijos (entorno familiar) y sufre la intolerancia de la sociedad que, que le rechaza por pertenecer a la familia real de los Borbones (intolerancia).

El tipo de víctima que aparece con más frecuencia en el biopic televisivo es aquella que sufre una deslealtad. En los biopics de lucha y vida personal el personaje es traicionado por su pareja sentimental. Así, J.K. Rowling, Georgia O'Keeffee, Rocío Dúrcal, Marisol y Alfonso de Borbón (el único hombre del conjunto) descubren que su pareja les está engañando. Todos intentan arreglar sus respectivas relaciones, sin embargo, tan solo Rocío Dúrcal consigue salvar su matrimonio, mientras el resto acaban separándose o divorciándose. A Tita Cervera también la traiciona su marido, pero en este caso la motivación es esencialmente económica, ya que Espartaco Santoni la utiliza para conseguir su dinero y más tarde la abandona en la ruina. En cambio, en los biopics políticos la traición suele ser a manos de los compañeros del partido o personas cercanas en las que los personajes (John Adams, Clara Campoamor) confiaban para sacar adelante sus proyectos políticos.

Hay ocho personajes representados como víctimas debido a que sufren una enfermedad y/o mueren de forma trágica. Cuatro de las muertes ocurren de forma repentina, confirmando que "no climax compares to sudden death in dramatic intensity" (Anderson, 1988:339). Así, Victor Davis (*Victor*) no solo sufre una mononucleosis que pone en peligro su participación en los juegos olímpicos, sino que además fallece en un accidente de tráfico en extrañas circunstancias, siendo todavía muy joven. El biopic sobre Paquirri (*Paquirri*) gira en torno a la fatídica corrida en Pozoblanco, donde el torero pierde la vida a los 36 años de edad. Carmina Ordóñez (*Carmina*) muere de una sobredosis poco después de prometerle a su hijo pequeño que se alejaría de las drogas y finalizaría su proceso de rehabilitación. Alfonso de Borbón (*Alfonso, el príncipe maldito*) sufre un accidente de coche en el que fallece su hijo y, al poco tiempo, él mismo perece en un accidente de esquí. A estas muertes *inesperadas*, hay que añadir la de Rocío Dúrcal (*Volver a verte*) que es víctima de un cáncer, y la de John Adams (*John Adams*) que fallece a una edad avanzada tras haber tenido una vida profesional y sentimental plena.

El tratamiento de la muerte de los seis individuos que fallecen es muy diferente en todos los casos. Así, la muerte de Paquirri y Victor Davis se utilizan como punto de partida para unir episodios (buenos y malos) de sus vidas a través de la reconstrucción por flashback. La muerte

de Carmina y la de Alfonso de Borbón, justo cuando parecía que volvía a haber esperanza para ellos, recuerda en cambio a la tragedia clásica griega, donde ya sabemos que los protagonistas están condenados desde el comienzo. En cambio, las muertes de John Adams y Rocío Dúrcal, al final de una vida llena de altos y bajos pero con más pros que contras, construye una imagen de esperanza y satisfacción por la vida vivida.

Hay ejemplos de personajes que sufren problemas de salud graves pero logran recuperarse. Por un lado, Raphael (*Raphael*) consigue el trasplante de hígado que le salva la vida, y su lucha por superar la enfermedad se convierte en el motor de la narración. Por el otro, John Adams se sobrepone a una dura enfermedad que sufre mientras está los Países Bajos, y vuelve a Estados Unidos con su familia[223]. Finalmente, debido a una malformación congénita, Pepa Flores (*Marisol*) no puede cumplir uno de sus mayores sueños el de ser madre. Es más, cuando por fin se queda embarazada, pierde al niño en un avanzado estado de gestación.

También es frecuente que los personajes sean víctimas de la intolerancia. Por ejemplo, Ben Carson (*Gifted hands*) sufre a causa de los prejuicios raciales, mientras que Temple Grandin (*Temple Grandin*) se enfrenta a burlas y menosprecios tanto por ser autista, como por ser mujer. En estos casos, la intolerancia es uno más de los obstáculos que deben superar en su camino para lograr el éxito profesional. En cambio, un segundo grupo de personajes se posicionan como víctimas de forma "voluntaria". Es decir, ninguno de ellos nace con una cualidad innata que a priori conduzca a su discriminación. Por el contrario, todos deciden escoger una causa o un ideal y es su lucha por crear un mundo más justo la que les lleva a convertirse en víctimas. Se trata de una *víctima kamikaze*, ya que todos son conscientes de que el cumplimiento de su causa conlleva un sacrificio personal importante. Este es el caso de Jack Kevorkian (*You don't know Jack*), que defiende el derecho a la eutanasia y no duda en ir a la cárcel o ponerse en huelga de hambre para generar un debate sobre el tema. Tampoco Clara Campoamor (*Clara Campoamor, la mujer olvidada*) abandona su lucha en ningún momento, ni tan siquiera cuando su propio partido la traiciona o cuando la otra única mujer diputada en el Congreso socava su autoridad. En una línea parecida tanto Adolfo Súarez (*Adolfo, el presidente*) como el cardenal Tarancón (*Tarancón, el quinto mandamiento*) no dudan en ganarse sendos enemigos en su lucha por

[223] La muerte del protagonista tiene lugar al final del relato, cuando Adams muere a una edad muy avanzada.

construir la democracia española, a pesar de que eso los convierta a ambos en una especie de parias políticos.

Otra fuente de sufrimiento habitual es el entorno familiar, que de algún modo explota al protagonista y le convierte en una víctima. Pepa Flores (*Marisol*), la niña prodigio del franquismo es un claro ejemplo de muñeca rota, una persona indefensa que es utilizada por todos y que todos abandonan cuando ella más los necesita. Así, el biopic muestra a una niña que no puede ir al colegio, que es obligada a trabajar sin descanso incluso cuando está enferma y a quien no se le permite ningún tipo de libertad para poder controlar a "la gallina de los huevos de oro", como el mismo Goyanes la califica. Ante esta situación, la única persona que defiende a la niña es su abuela, pero ésta muere y la madre de Pepa y el resto de su familia no hacen nada por mejorar su situación. De hecho, en una escena hacia el final de la película, Marisol confronta a su madre y le recrimina que ni ella ni nadie hizo nunca nada por protegerla porque a todos les convenía que ella siguiese trabajando sin descanso para tener dinero. Paquirri (*Paquirri*) también se ve obligado a sustentar a un entorno familiar cada vez más grande (su padre y hermanos/as, su primera mujer e hijos, su segunda mujer, su hijo y la familia de ésta). El torero se siente cada vez más presionado y pospone su retirada del mundo taurino para poder mantener su elevado nivel de vida. Esta es la razón que lleva a Paquirri a aceptar la corrida de Pozoblanco, donde perderá la vida.

Tanto Marisol como Paquirri realizan sacrificios personales porque sienten que su obligación es ayudar a su familia. Sin embargo, el caso de Little Edie (*Grey gardens*) es diferente, ya que su madre la manipula para no quedarse sola en la mansión familiar. Aunque al final se indica que ella hubiese podido irse de Grey gardens en cualquier momento, la madre desempeña un papel crucial en la toma de decisión, al sabotear los sueños personales y profesionales de la insegura Little Edie.

Otras veces, los protagonistas son víctimas de la familia de una forma más sutil. Por ejemplo, Clara Campoamor (*Clara Campoamor, la mujer olvidada*) sufre las críticas de su madre y sobre todo su cuñada por no cumplir con los cánones de mujer de la época (Clara sigue soltera y ha dedicado su vida a su carrera profesional). También Cayetana de Alba es víctima de las restricciones que le imponen primero su padre, luego su marido y más tarde sus propios hijos, y que intentan limitar su libertad y restringir su comportamiento a lo que se supone debe ser "una Alba".

Por último hay cinco personajes[224] que son víctimas de la violencia física o el abuso psicológico. J.K. Rowling (*Magic beyond words*) y Carmina Ordóñez (*Carmina*) son víctimas de la violencia doméstica por parte de sus respectivos maridos. No obstante, mientras en el primer caso la ficción muestra explícitamente el episodio en el que J.K. Rowling es golpeada y debe huir de casa con su bebé en medio de la noche, en *Carmina*, el ataque por parte de Ernesto Neyra está rodeado de la misma ambigüedad que el suceso en la vida *real*[225]. En el caso de *Georgia O'Keeffe*, la pintora mantiene una relación muy compleja con su mentor y marido, Alfred Stieglitz, quien intenta dominarla y desarrollar su potencial artístico. De esta forma Stieglitz forma una relación de dependencia con la que intenta subyugar a la artista y acaba empujando a Georgia a un periodo de gran depresión. Victor Davis (*Victor*) es víctima de un atropello resultado de su confrontación verbal con el conductor, mientras que Irena Senler es torturada por los nazis por haber ayudado a miles de niños judíos a escapar del guetto de Varsovia.

Finalmente, cabe señalar que algunos de los ejemplos mencionados se corresponden con lo que Custen (1992) llama "Mrs. Norman Maine síndrome"; es decir, cuando las parejas de las mujeres protagonistas son seres manipuladores que las ven como "profitable meal tickets" o les piden que no eclipsen sus mediocres carreras (Custen: 1992:104-105). El primer caso es el de Pepa Flores (*Marisol*), cuyo primer marido solo se casa con ella para mantener el contrato de la familia Goyanes con la artista. Un ejemplo del segundo caso lo encontramos en *Georgia O'Keeffe*, donde vemos a un Alfred Stieglitz consumido por la idea de que las pinturas de Georgia pasarán a la historia mientras sus fotografías caerán en el olvido.

4.5.3.5. Otros atributos

Ayudantes

La construcción del personaje como ayudante es menos frecuente que su caracterización como víctima o luchador/a. Así, únicamente hay 14 personajes que asumen un rol semiótico de

[224] Existe otra representación de violencia doméstica en la que se ha considerado que la protagonista no es una víctima. Se trata de la escena de *La baronesa* en la que Espartaco Santoni abofetea a Tita Cervera, pero a continuación ambos se besan y acaban haciendo el amor.

[225] Tanto en la vida *real* como en la ficción, en un primer momento Carmina niega que Ernesto Neyra le haya pegado y achaca sus moratones a un accidente doméstico. Será mucho más tarde, en un plató de televisión, cuando haga público que su marido la maltrataba. Debido a que tardó mucho tiempo en realizar esta confesión, numerosas personas dudaron de la veracidad de sus palabras.

"ayudante". Éstos se pueden distribuir en dos grandes grupos. Por un lado, estarían aquellos personajes que ayudan a su entorno más cercano (normalmente la familia y la pareja) y que para ello se convierten en "proveedores". Así, Pepa Flores (*Marisol*), Rocío Dúrcal (*Volverte a ver*), Raphael (*Raphael*) y Paquirri (*Paquirri*) mantienen a sus familias desde muy jóvenes, y sus respectivos biopics incluyen escenas explícitas en las que se reconoce la contribución de dichos personajes al bienestar económico familiar. Por su parte, Sofía de Grecia (*Sofía*), Tita Cervera (*La baronesa*) y Georgia O'Keeffe (*Georgia O'Keeffe*) asumen el papel de ayudantes de su pareja. En los casos de Sofía y Georgia se trata de un apoyo fundamentalmente emocional, mientras que en el caso de Tita, su inversión es también económica, ya que se ve obligada a empeñar todo lo que tiene para sacar a su marido Espartaco de la cárcel. *Keep your head up, kid* nos ofrece el único ejemplo de protagonista ayudante ligado al conductor temático amistad. En este biopic, Don Cherry intenta ayudar y aconsejar a sus compañeros de equipo y, más tarde, a los jugadores que entrena, para que puedan triunfar donde él fracasó.

En segundo lugar están aquellos personajes que se convierten en ayudantes de grupos más alejados de su entorno personal, por lo que se convierten en ayudantes "idealistas". En esta categoría se encuentran ejemplos de individuos que intentan salvar vidas (Irena Sendler, Ángel Sanz, Ben Carson); quieren ayudar a morir con dignidad (Jack Kevorkian) o pretenden mejorar las condiciones de vida de un grupo social concreto como las mujeres (Clara Campoamor) o las clases más bajas y empobrecidas (Vicente Tarancón).

Ni buenos ni malos

Los protagonistas "buenos" tan solo representan un 15,4% de la muestra total (cuatro personajes). Ángel Sanz (*El ángel de Budapest*), Irena Sendler (*The corageous heart of Irena Sendler*) y Vicente Tarancón (*Tarancón, el quinto mandamiento*) defienden a aquellos miembros de la sociedad que están indefensos sin importarles el riesgo para su integridad física (Irena Sendler) o su carrera profesional (Ángel Sanz, Vicente Tarancón). En cambio, Alfonso de Borbón (*Alfonso, el príncipe maldito*) muestra su cara más bondadosa en el ámbito personal. El personaje de Alfonso se construye como el de buen padre y buen marido, sobre todo por oposición a Carmen de Bordiú, esposa y madre de sus hijos, que se representa como una mujer egoísta que abandona a su familia para tener una aventura con un hombre casado.

Si en la muestra hay pocos personajes "buenos", todavía hay menos protagonistas "malos". Tan solo Isabel Pantoja (*Mi gitana*) es caracterizada como un ser manipulador que se aprovecha de

sus parejas para obtener beneficio económico, y que las abandona sin contemplaciones cuando ya no le son de utilidad.

Otros rasgos

En algunos biopics se subraya alguna característica del personaje que no ha sido cubierta en los apartados anteriores. Por ejemplo el elevado nivel cultural y la elocuencia de John Adams (*John Adams*) definen a su personaje. Por otra parte, el autismo y las consecuentes dificultades para relacionarse a nivel social, son centrales para entender a Temple Grandin (*Temple Grandin*). En el caso de Sofía de Grecia (*Sofía*), su personaje se define por su amor por Juan Carlos, y su apoyo incondicional al futuro rey de España. De manera similar, el personaje de Alfonso de Borbón (*Alfonso, el príncipe maldito*) tiene un fuerte sentido de la responsabilidad que cristaliza en su intento por ser un buen padre, interesado por el bienestar de sus hijos. En cambio, Carmina Ordóñez (*Carmina*) es un personaje egoísta, preocupado de sí mismo y que únicamente quiere "vivir la vida" y divertirse.

Hay cuatro biopics en los que los personajes asumen roles semióticos específicos, ligados a la temática concreta que aborda la ficción. Así, la vida de Ben Carson (*Gifted hands*) está marcada por su condición racial; la actitud machista de Paquirri (*Paquirri*) determina sus relaciones personales, sobre todo con su primera esposa y su hermana; el cardenal Tarancón (*Tarancón, el quinto mandamiento*) asume un rol religioso; y la vida de Little Edie (*Grey gardens*) está marcada por su inestabilidad emocional y psicológica, que la llevará a vivir encerrada con su madre.

4.5.3.6. Figurativización de los rasgos psicológicos

Un 15,4% de las ficciones (cuatro personajes) contienen algún tipo de figurativización de los rasgos psicológicos, que se manifiestan en el aspecto físico del personaje. Así, el pelo rizado y poco dócil de Cayetana de Alba (*La duquesa*) muestra su rebeldía y falta de conformidad con los estrictos estereotipos de nobleza que su familia intenta imponerle. La duquesa comienza a liberarse el día que decide dar rienda suelta a sus rizos y adopta el peinado que la ha hecho famosa. En una línea parecida, el rechazo de John Macdonald (*John A. Birth of a country*) a llevar las populares patillas anchas y bigote de la época lo identifica como un espíritu libre e innovador, como un político de fuertes convicciones y seguro de sí mismo. Todo lo contrario sucede con el pelo de Little Edie (*Grey gardens*), que pone de relieve su inestabilidad y se le cae a puñados cuando se enfrenta a una situación que le provoca inseguridad. Finalmente, las

heridas en la cara de Don Cherry (*Keep your head up, kid*), que su mujer pacientemente le cose tras cada partido, ponen de manifiesto la violencia del deporte, pero también el estoicismo del personaje, dispuesto a sacrificarse sin rechistar para seguir luchando por su sueño. En estos cuatro ejemplos, la figurativización de las características psicológicas va acompañada de un diálogo explícito del protagonista con otro personaje en el que, precisamente, se subrayan las característica psicológicas asociadas a su rasgo físico.

4.5.4. Esfera familiar

A diferencia de lo que ocurría en el cine, donde el romance heterosexual y la amistad substituían el trasfondo familiar (Custen, 1992), en el biopic televisivo la familia desempeña un papel relevante. Tanto es así, que todos los personajes de la muestra cuentan con la presencia de algún pariente y, en algún momento, asumen un rol temático familiar, con la excepción de Georgia O'Keeffe. Debido a que en muchos casos las vidas representadas abarcan periodos temporales largos, es habitual que un mismo personaje asuma diversos roles familiares, por ejemplo primero de hija y más tarde de madre. Un total de 20 personajes define sus relaciones familiares como hijo/hija, 16 asumen el rol de progenitor y 12 desempeñan el papel de hermano/a.

Entre los personajes de la muestra podemos diferenciar a los que se definen como hijos/as durante un periodo determinado de tiempo pero luego abandonan dicho rol (Raphael, Cayetana de Alba, Adolfo Suárez, J.K. Rowling, Rocío Dúrcal, Vicente Tarancón) de aquéllos que desempeñan este papel a lo largo de toda la ficción de forma más o menos continuada (Victor Davis, Ben Carson, Temple Grandin, Irena Sendler, Carmina Ordóñez, Tita Cervera, Sofía de Grecia, Isabel Pantoja, Céline Dion, Alfonso de Borbón, Marisol, Paquirri, Little Edie, Clara Campoamor).

En el primer grupo, todos los personajes con la excepción del cardenal Tarancón, pasan a formar sus propias familias, por lo que se pierde (o al menos se difumina) el papel de hijo/a para asumir el de progenitor. En estos casos, el rol temático familiar de hijo/a suele utilizarse para dar *background* sobre el personaje y nos sirve para entender mejor su carácter. Por ejemplo, se nos indica que Adolfo Suárez es un "buen hijo" cuando decide dejar los estudios de derecho para ayudar a su madre en la tienda tras el abandono de su padre. En *La duquesa*, la infancia de Cayetana, criada por su padre "para ser una Alba" marcará para siempre todas sus acciones.

Otras veces, además, la construcción el personaje como un hijo o hija contribuye a dar verosimilitud a la historia. Por ejemplo, sería difícil explicar los primeros años de Rocío Dúrcal como artista si no se representara a sus padres cuando ella todavía vivía con ellos.

En el segundo grupo, la relación de los protagonistas con sus progenitores marca de forma substancial el carácter de la persona y, por lo tanto, el desarrollo del biopic. Entre estos personajes se observa que sus padres/madres suelen ejercer una gran influencia sobre ellos. A veces los progenitores les animan a triunfar en la vida y a luchar por sus sueños, como ocurre en *Gifted hands, Temple Grandin, The corageous heart of Irena Sendler, Sofía, La baronesa, Céline,* y *Alfonso el príncipe maldito*. A pesar de que en estos casos se dan conflictos puntuales con los padres/madres, la relación puede calificarse a grandes rasgos de positiva. Otras veces, en cambio, las relaciones de los protagonistas con sus padres/madres resultan más conflictivas y en algunos casos desembocan en situaciones muy dramáticas. Por ejemplo, la obsesión de Big Edie (*Grey gardens*) por no quedarse sola en la mansión la llevará a ella y a su hija a vivir en un mundo ilusorio, rodeadas de la más absoluta miseria. En *Marisol*, la incapacidad de la madre de proteger a su hija arruina la infancia y juventud de Pepa Flores, obligándola a trabajar casi como una esclava para la familia Goyanes. Resulta interesante que, mientras se culpabiliza a la madre de forma explícita, apenas se critica el papel del padre y el resto de la familia, que también permitieron los abusos que sufrió la niña[226]. Los únicos enfrentamientos que vemos son entre Pepa y su madre, lo que contribuye a presentar una imagen desigual de la responsabilidad paterna en el cuidado y crianza de los hijos/as.

El rol de progenitor es asumido por siete personajes femeninos y nueve masculinos. Mientras los hombres son representados principalmente como buenos padres, las mujeres tienden a asumir papeles más próximos al de mala madre o madre despreocupada. El mejor ejemplo de buen padre es Alfonso de Borbón (*Alfonso, el príncipe maldito*). En este caso, mientras su mujer Carmen Martínez Bordiú se interesa solo por ir de compras y salir de fiesta, Alfonso asume toda la responsabilidad paterna y convierte a sus hijos en su prioridad. Este hecho añade mayor dramatismo a la historia, ya que será él quien conduzca cuando se produzca el accidente de coche donde pierde la vida uno de los dos niños. El biopic *Raphael* nos muestra otro ejemplo de

[226] Con la excepción de su abuela, que es la única que siempre defendió el bienestar de Pepa.

"padrazo", ya que presenta a un artista que no solo conserva el amor de su mujer tras años de matrimonio, sino que además mantiene una excelente relación con sus tres hijos.

En algunos casos, los padres toman decisiones que de alguna manera hieren a sus hijos/as. Cuando se trata de personajes masculinos es frecuente que, o bien la motivación sea una causa de fuerza mayor, o bien el "daño" sea reparado de forma casi inmediata. En el primer supuesto, el progenitor actúa pensando, no solo en el bien de su familia, sino del conjunto de la sociedad, por lo que el "daño" a los/as hijos/as queda "justificado". Por ejemplo, cuando John Adams (*John Adams*) abandona a su familia para ser embajador en Europa, lo hace para evitar una guerra y consolidar la independencia americana. Cuando Ángel Sanz (*El ángel de Budapest*) manda de vuelta a España a su mujer e hija lo hace porque la situación en Budapest durante la II Guerra Mundial se está volviendo insostenible y él debe concentrarse en su intento de salvar a los judíos.

En el segundo caso, la reparación casi inmediata del "daño" humaniza al personaje porque, a pesar de cometer errores ("como todos"), sabe remediarlos. Por ejemplo, Don Cherry (*Keep your head up, kid*), sale por la noche con sus nuevos compañeros de equipo mientras su mujer e hija están solas y sin comida en un motel. No obstante, en cuanto es consciente de la situación arregla el problema llevándose a las dos a cenar y torna el conflicto en casi una bendición, cuando su mujer se hace amiga íntima del resto de esposas de jugadores de hockey. El único ejemplo de "mal padre" o "padre despreocupado" es John A. Macdonald (*John A. Birth of a country*), que tras fallecer su esposa no duda en enviar a su hijo a vivir con sus tíos para no tener que hacerse cargo de él y poder concentrarse en su carrera política.

Cuando los personajes femeninos se enfrentan a una decisión *dolorosa* que de alguna forma perjudica a sus hijos/as, frecuentemente sus actos se presentan como fruto del egoísmo o carecen de pronta reparación. El ejemplo más claro de "mala madre" es Carmina Ordóñez (*Carmina*), quien no duda en anteponer sus propias ansias de autosatisfacción a las necesidades de sus hijos. Así, la exmujer de Paquirri celebra fiestas hasta altas horas de la madrugada sin importarle si sus hijos pueden descansar o no. A pesar de las súplicas de su hijo pequeño, Julián Contreras Jr. para que lleve una vida más calmada y se desintoxique, Carmina volverá a caer en sus viejos hábitos una y otra vez hasta que éstos la conduzcan a su muerte.

Un ejemplo menos radical de "mala madre" es Rocío Dúrcal (*Volverte a ver*) quien debe dejar a sus hijos en España para poder ganarse la vida como cantante de rancheras en México. Este

"abandono" se explicita en las fiestas de cumpleaños de su hija mayor a las que falta una y otra vez, a pesar de sus promesas de no volver a perdérselas. A diferencia de lo que ocurre con los hombres, la "reparación" de este daño a los hijos no se produce hasta que la cantante tiene ya una edad avanzada y descubren que tiene cáncer. Por lo tanto, a diferencia de John Adams, que vuelve a América y pasa una larga temporada con su familia, Rocío Dúrcal solo consigue su "redención" al final del film. Hay que mencionar, no obstante, que el marido de Rocío no se comporta precisamente como un padre ejemplar, ya que aprovecha la ausencia de su esposa para organizar fiestas en su casa sin tener en cuenta las necesidades de sus hijos.

Tampoco falta la madre "despreocupada", quien a pesar de mostrar el cariño a sus hijos tiende a delegar sus responsabilidades, lo que con frecuencia se traduce en futuros conflictos. Así por ejemplo, Isabel Pantoja (*Mi gitana*) y Tita Cervera (*La baronesa*) confían sus hijos a sus madres mientras ellas se dedican a sí mismas. La duquesa de Alba pasa más tiempo aprendiendo a bailar flamenco que jugando con sus hijos, mientras que los hijos de Sofía de Grecia tienen un papel tan limitado que su rol de madre pasa prácticamente desapercibido. El único caso de "buena madre" es el de la escritora J.K. Rowling (*Magic beyond words*), que intenta salir adelante como madre soltera y se esfuerza por conseguir un futuro mejor para su hija. No obstante, incluso en este ejemplo la autora de *Harry Potter* decide tener a su niña por un motivo egoísta, con la esperanza de que arregle la situación con su marido maltratador e infiel.

Hay pocos personajes que asuman un rol temático de hermano/a. Por ejemplo, Clara Campoamor (*Clara Campoamor*) desempeña la función de "buena hermana" cuando encierran a su hermano en la cárcel y ella hace todo lo posible para ayudarlo. No obstante, es más frecuente que sean los protagonistas quienes reciben el apoyo de sus hermanos/as (*Carmina, Magic beyond Words, Tarancón el quinto mandamiento, You don't know Jack, Volverte a ver*). Por el contrario, la presencia de la familia política, aunque reducida, está asociada al conflicto en la mayoría de los casos.

Los problemas de los protagonistas con sus familiares tienen orígenes muy diversos. Es frecuente que las decisiones sentimentales de los padres (divorcios, separaciones, ausencias, segundas nupcias) afecten de forma negativa a los protagonistas de los biopics (*Victor*, *Gifted hands*, *Alfonso el príncipe maldito, Adolfo Suárez, Magic beyond words*). Otras veces, la relación con los padres se resiente porque éstos los manipulan (*Grey gardens*), no los protegen

suficientemente (*Marisol*) o critican aspectos fundamentales de su personalidad (*Clara Campoamor, la mujer olvidada*).

No obstante, el conflicto más frecuente entre los personajes y sus progenitores se debe a que los padres no aceptan a la pareja sentimental de sus hijos/as. De esta forma, Carmina Ordóñez, Tita Cervera, Isabel Pantoja[227], Rocío Dúrcal, Céline Dion, Marisol, Paquirri, Little Edie, y Cayetana de Alba se enfrentan en algún momento a sus padres debido a su elección sentimental. Resulta interesante destacar que la mayoría de los personajes que tienen que defender su elección sentimental son mujeres (con la excepción de Paquirri). Esta representación de la mujer como un ser "débil" que no sabe tomar decisiones correctas por sí misma coincide con la perspectiva machista de la sociedad que imperaba en las épocas representadas en los biopics, sobre todo en relación a la sociedad española de los años '60 y '70. Dicho estereotipo se refuerza en aquellos casos en los que la ficción *penaliza* al protagonista por su decisión como sucede, por ejemplo, con Tita Cervera (*La baronesa*), quien desoye los consejos de su madre y sufre la traición de Espartaco Santoni, que la deja en la ruina. Menos habituales son los enfrentamientos con el objetivo de motivar o intentar ayudar a que el protagonista prospere (Ben Carson con su madre, Temple Grandin con su madre, Alfonso de Borbón con su padre) o aquellos que aparecen como consecuencia de una concepción de la vida diferente (Clara Campoamor con su madre y su cuñada).

Los personajes que asumen el rol de progenitor también se enfrentan con diferentes problemas relacionados con sus hijos/as. Por ejemplo hay quien discute sobre la pareja del hijo (*La baronesa, John Adams*), o lo abandona para centrarse en su vida personal (*John A. Macdonald*). También puede suceder que los hijos no acepten la nueva pareja de su madre (*La duquesa*).

Aunque la familia política tiene una presencia reducida en el biopic, las relaciones del protagonista con suelen ser conflictivas, y a veces se convierten en uno de los principales ejes de la narración. El ejemplo más claro es el de *La baronesa*, que lucha con la familia del barón

[227] Uno de los enfrentamientos más duros entre Isabel Pantoja y su madre se produce a causa de la relación que la tonadillera mantiene con la periodista Encarna Sánchez. A pesar de los múltiples rumores que apuntaban a una relación lésbica entre ambas, la muerte de Encarna y el silencio sepulcral de Isabel nunca han permitido confirmar la veracidad de dicho romance. Consecuentemente, la ficción aborda este tema con total ambigüedad y no se muestran escenas explícitamente románticas o sexuales entre ellas, pero sí momentos de gran tensión emocional. No obstante, la madre de la cantante confronta abiertamente a su hija sobre el tema y da por sentado que la relación es que de amistad, por lo que Isabel tiene que defenderla. Por esta razón se ha incluido dentro de esta categoría.

Thyssen para conseguir traer su famosa colección de cuadros a España, a pesar de que la oferta del gobierno español es muy inferior a la del inglés. También Marisol debe enfrentarse al padre de la familia Goyanes, que no es tan solo su representante sino también se convierte en su suegro. La artista tan solo consigue su tan ansiada libertad cuando le planta cara y rompe su abusivo contrato profesional así como la relación con su hijo. Incluso cuando no es uno de los motivos narrativos principales, el conflicto con la familia política puede servir para ejemplificar un conflicto existencial al que se enfrenta el protagonista. Este es el caso de Clara Campoamor, que ve como su conservadora cuñada consigue que su hermano retire el apoyo que al principio le mostraba a Clara, y ejemplifica a la vez postura de muchas mujeres de la época, que no comprendían que abogada estaba defendiendo y no atacando sus derechos.

En otras ocasiones, en cambio, los enfrentamientos son de menor envergadura. Por ejemplo, los suegros de Don Cherry muestran cierto recelo inicial cuando su hija les presenta a su novio, un jugador de hockey que se presenta en su casa cubierto de cicatrices y moratones tras un partido. No obstante, no son obstáculo suficiente para impedir su boda. También se recoge de forma breve el enfrentamiento entre Isabel Pantoja y Carmina Ordóñez (*Mi gitana*) por la herencia del difunto Paquirri. No obstante, la ficción no dedica demasiada atención a esta disputa, ya que se centra fundamentalmente en la época más reciente de la artista, cuando se implica en la trama de estafa inmobiliaria de Marbella.

A pesar de que los conflictos son recurrentes en el biopic, a menudo también se muestra algún tipo de reconciliación. Por ejemplo cuando la madre muestra su orgullo por los logros de su hija (*Clara Campoamor*), cuando los progenitores aceptan las decisiones sentimentales de su hija (*Céline*), cuando el hijo comparte con su madre los bienes materiales que ha conseguido gracias a las cualidades de La *baronesa, Céline, Gifted hands*).

4.5.5. Esfera sentimental

Las relaciones sentimentales constituyen una parte esencial de la representación de los protagonistas. Así, 22 personajes del total de 26 que integran la muestra (84,6%) mantienen algún tipo de romance durante el transcurso de la historia.

Este tipo de relaciones son un eje fundamental de los biopics sobre la vida personal, donde todos los personajes asumen el rol temático sentimental. Es más, en algunos casos la fama de estos personajes emana, precisamente, de su agitada vida amorosa. El ejemplo más claro es

Carmina Ordóñez, (*Carmina*) quien aprovecha la popularidad obtenida al casarse con Paquirri para vivir de la venta de sus intimidades a la prensa y los programas del corazón. El romance también es importante para los personajes de los biopics de lucha, que en un 77,8% de los casos (siete títulos) desempeñan un rol temático sentimental. En cambio, en las ficciones centradas en la vida de políticos son tres los personajes que asumen dicho rol (60,0%). Debido a que en España predominan los biopics sobre vida personal y en Norteamérica los que se centran en la lucha de sus personajes, es lógico que el romance sea una temática más frecuente entre los títulos españoles.

A grandes rasgos, las parejas sentimentales de los protagonistas de los biopics pueden ser o bien un complemento de la historia principal con la función de dar verosimilitud al relato (biopics de lucha y políticos) o bien una fuente de conflictos de diversa índole que sirven como motor de la narración (biopics del corazón). Este hecho se refleja en la actitud de la pareja, que puede apoyar o enfrentarse al personaje.

En los biopics de lucha tan solo uno de los personajes (J.K. Rowling) mantiene una relación de confrontación con su marido, mientras que los seis restantes que tienen pareja, cuentan con su apoyo. No obstante es necesario matizar los diferentes tipos de relación que se establecen en este último grupo. Mientras Victor Davis, Ben Carson y Don Cherry cuentan con una novia y esposa, respectivamente, que encarna el estereotipo de la mujer que apoya incondicionalmente a su pareja, las otras tres relaciones son algo más complicadas. En el caso de Irene Sendler y Ángel Sanz, el periódico histórico en el que viven (II Guerra Mundial) hace que sus parejas apoyen sus esfuerzos para salvar la vida de los judíos pero, a la vez, su preocupación por la seguridad personal de Irene y Ángel hacen que tengan ciertas reticencias. Por último el caso de Georgia O'Keffee es quizás el más complejo, debido al tipo de relación que establece con Alfred Stieglitz. Por un lado, él es su gran mentor y hace todo lo posible para hacerla famosa incluso cuando ella no está de acuerdo con sus acciones (por ejemplo la exposición de sus fotos desnuda). En cambio, a nivel sentimental Alfred establece una relación de cuasi-abuso psicológico, que oscila entre su gran pasión por Georgia, su "inevitable" infidelidad, y el pánico a que Georgia (y el mundo entero) le olviden a él y a su legado.

En los biopics políticos, se encuentran los mejores ejemplos de la esposa fiel y devota que apoya incondicionalmente a su marido, haciendo los sacrificios personales que sean necesarios para que éste pueda concentrarse en su carrera profesional. Este es el caso de la esposa de Adolfo

Suárez y John Adams, quienes no dudan en trasladarse cuando la profesión del marido así lo exige (Madrid y París, respectivamente).

La mitad de los personajes que aparecen en biopics sobre la vida personal cuentan con el apoyo de sus parejas (seis personajes) y la otra mitad mantienen conflictos. En todos los casos las relaciones de pareja son uno de los ejes fundamentales de la narración. La única excepción es Little Edie (*Grey gardens*), cuya historia se centra en la relación enfermiza que establece con su madre y que la lleva a recluirse en la mansión de verano con ella. No obstante, incluso en este caso es precisamente una relación sentimental fracasada con un hombre casado lo que lleva a Edie a mudarse de nuevo a Grey gardens.

Así pues, incluso cuando el biopic está claramente centrado en la vida profesional del personaje o en su lucha personal, el amor suele tener una gran relevancia para el conjunto de la historia. Las relaciones sentimentales sirven para humanizar a personajes que normalmente son más conocidos por su faceta pública (políticos, médicos, pintores, escritores…). A veces, este proceso se produce de forma positiva, mostrando por ejemplo a "la gran mujer que hay tras cada hombre" (*Adolfo Suárez, John Adams, Keep your head up, Victor Davis*). En otras ocasiones, la mirada a la vida privada conlleva la victimización del protagonista, ya que las relaciones sentimentales están plagadas de conflictos desgarradores (*Georgia O'Keeffee, Magic beyond words*).

Los problemas más frecuentes de las relaciones de pareja tienen que ver con los desamores (*La duquesa, Paquirri, Mi gitana*), las traiciones (*La baronesa, Volverte a ver, Marisol, Magic beyond words, Georgia O'Keeffe*) y las dificultades para conseguir a la pareja deseada (*Sofía, Clara Campoamor, Raphael*). El trabajo también se convierte en una fuente de discusiones en el hogar porque se relega a la pareja a un segundo plano (*Keep your head up kid, El ángel de Budapest, John Macdonald*), o porque la pareja sospecha un engaño con alguien del entorno laboral (*Adolfo Suárez el presidente, John Adams*).

Las relaciones amorosas son más importante para la construcción de personajes femeninos que para los masculinos. Así, las mujeres asumen el rol temático sentimental con más frecuencia que los hombres (92,9% y 13 títulos en el caso de ellas, 75,0% y 9 personajes entre ellos). De hecho, la única mujer que no desempeña este rol es Temple Grandin (*Temple Grandin*), ya que su autismo conlleva serias dificultades para conectar a un nivel emocional. Por lo tanto, es

prácticamente imposible incluir una trama sobre amor o seducción y mantener la verosimilitud de su historia. En cambio, el biopic se centra en los triunfos de Temple, a pesar de su autismo

Los tres personajes masculinos que no asumen el rol sentimental son Vicente Tarancón (*Tarancón, el quinto mandamiento*), Jack Kevorkian (*You don't know Jack*) y John Macdonald (*John A. birth of a country*)[228]. En estos casos, la ausencia de romance se compensa con las relaciones que los personajes mantienen con su familia, amigos y compañeros de profesión. Además, se detectan otras estrategias para incorporar temáticas relacionadas con el amor. Por ejemplo, aunque no llegamos a conocerla, Jack habla de una mujer con la que mantuvo una relación seria y con quien casi contrajo matrimonio. En el caso de Tarancón, es el presidente del gobierno quien pretende manufacturar una historia de amor entre el cardenal y su amiga monja, con el objetivo de minar su credibilidad.

Es frecuente que el romance se consolide a través del matrimonio. Así, 15 personajes (el 57,7%) son solteros que se casan. De hecho, tan solo siete personajes se representan únicamente como solteros, aunque dos de ellos (Victor Davis e Irena Sendler) aparecen con sus parejas. El primero no puede casarse porque muere atropellado, y la segunda se reencuentra con Stefan al final del film, pero a pesar de que los créditos dicen que se casaron poco después, la ficción no lo muestra. También hay tres hombres que al comenzar el relato ya están casados (Ángel Sanz, John Macdonald y John Adams), así como una persona que es viuda (Isabel Pantoja). Los cambios en el estado civil que experimentan los personajes también muestran diferencias de género. Los personajes femeninos se separan o divorcian de sus parejas con más frecuencia que los masculinos (35,7% y cinco mujeres; 16,7% y dos hombres).

Como sucedía en el biopic cinematográfico (Custen, 1992), las parejas son heterosexuales y en un única ocasión (*Mi gitana*) se insinúa la posibilidad de que la protagonista mantenga una relación lésbica. No obstante, debido a que se trata de un rumor que nunca fue confirmado por ninguna de las partes implicadas, la ficción es cautelosa en su representación. Así, el biopic recoge la relación de forma ambigua, dejando vía libre al espectador para que sea éste quien decida si la relación entre la artista y la periodista fue algo más que amistad. En este sentido, se

[228] John Macdonald (John A. Birth of a country) está casado y la audiencia conoce a su mujer, pero este político está tan centrado en sí mismo y en su carrera profesional, que nunca muestra un verdadero interés romántico por ella. Es más, la mantiene tan alejada como puede hasta que fallece.

observa que el biopic utiliza la misma técnica que emplean las *TV movies* o miniseries de sucesos sobre casos todavía no resueltos, como por ejemplo *Fago*, sobre el asesinato del alcalde de este pequeño pueblo del Pirineo. En este caso, la detención del supuesto culpable se produce como consecuencia de una indiscreción policial y no porque la Guardia Civil tenga pruebas concluyentes, lo que crea la sensación de incertidumbre respecto a si han cogido al verdadero asesino. También aquí, como en *Mi gitana*, se traspasa a la audiencia la responsabilidad de decidir sobre lo que sucedió realmente (Sánchez Ares, 2009a).

Por último, los personajes femeninos en los biopics se construyen más a menudo como objetos sexuales, y siete de los ocho individuos que asumen el rol temático sexual son mujeres[229]. Esto se pone en evidencia en el caso de aquellas artistas españolas que en los años '70 se ven obligadas a realizar películas de destape en contra de su voluntad, bien porque sus parejas las coaccionan (Marisol, Rocío Dúrcal), bien porque es el único tipo de trabajo que le ofrecen (Tita Cervera). Encontramos el equivalente norteamericano a esta situación en *Georgia O'Keeffee*, cuando Alfred Stieglitz expone una colección de fotografías de la artista desnuda sin su permiso con la intención de convertirla en un objeto de arte, pero convirtiéndola, a la vez, en un objeto sexual.

4.5.6. Esfera profesional

Los personajes de los biopics televisivos asumen con frecuencia roles temáticos profesionales (22 personajes; 84,6%). La profesión más común entre los personajes de la muestra es la de artista, con seis personajes que se dedican con mayor o menor éxito al mundo de la canción y la interpretación (Marisol, Raphael, Rocío Dúrcal, Céline Dion, Isabel Pantoja y Tita Cervera), una escritora (J.K. Rowling) y una pintora (Georgia O'Keeffe). El predominio de este tipo de profesiones coincide con el análisis de Lowenthal (1944[1942]) y Custen (1992) mencionados anteriormente.

Un total de siete personajes trabajan en el ámbito político. Cuatro de ellos tienen un *background* en leyes que les permite enfrentarse a esta labor (John Adams, John A. Macdonald, Clara Campoamor y Adolfo Suárez), hay un religioso que desempeña un papel fundamental en la construcción de la democracia española (el cardenal Tarancón), además de dos diplomáticos

[229] Paquirri es el único hombre.

españoles (Ángel Sanz, Alfonso de Borbón). También hay representantes del ámbito de la salud como Ben Carson (neurocirujano infantil), Jack Kevorkian (médico dedicado a promover el derecho a la eutanasia) e Irena Sendler (asistenta social / enfermera en el gueto de Varsovia). Hay, además, dos personajes que se dedican al deporte de forma profesional (Victor Davis y Don Cherry) y un torero (Paquirri), una profesión que en su representación televisiva se sitúa a medio camino entre el deporte y el espectáculo. Los personajes restantes se dedican a profesiones diversas, como la ingeniería ganadera (Temple Grandin).

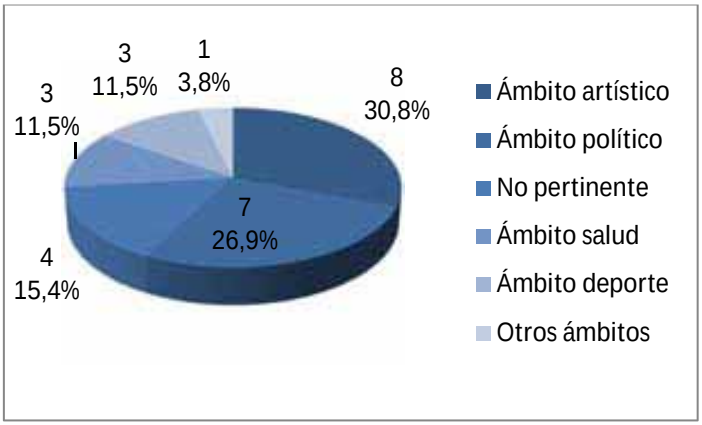


Gráfico 11. Rol temático profesional

Los cuatro personajes que no desempeñan roles temáticos profesionales pertenecen al grupo de biopics sobre la vida personal. De forma congruente con estos datos, las ficciones de origen norteamericano, con menos biopics sobre vidas personales, incorporan más a menudo el rol temático profesional que las producciones españolas, donde abundan los biopics del corazón. Así, el 91,7% de los protagonistas norteamericanos (11 personajes de 12) asume un rol profesional, mientras que en España el porcentaje se reduce hasta el 78,6% (11 personajes de 14).

Hay que destacar que los cuatro personajes que no trabajan son todas mujeres. Cayetana de Alba y Sofía de Grecia pertenecen a la nobleza y realeza respectivamente, mientras que Little Edie forma parte de la clase alta estadounidense (prima de Jacqueline Kennedy) y Carmina Ordóñez, conocida por ser hija y esposa de toreros, vive de vender exclusivas sobre su vida personal. Su pertenencia a la clase alta a priori podría explicar la ausencia de estos personajes de la esfera profesional. No obstante, el biopic sobre Alfonso de Borbón, también perteneciente a la realeza, incluye varias alusiones a su trabajo, lo cual sugiere que estos biopics refuerzan el estereotipo de la mujer de clase alta que no necesita trabajar y puede dedicar su tiempo a

preparar su boda (Sofía) o a organizar fiestas y coordinar fundaciones (Cayetana). Es más, desde una perspectiva de género, se observa que las profesiones desempeñadas por los personajes femeninos suelen estar circunscritas a la música, el arte o la escritura (siete mujeres). En cambio, los personajes masculinos se inscriben con mayor frecuencia en el ámbito político (seis personajes) y del deporte (tres personajes).

También se observan diferencias de género en el tipo de problemas laborales a los que se enfrentan los personajes. Las mujeres tienen más dificultades para encontrar trabajo que los hombres. Así, las artistas (biopics de vida personal) no encuentran trabajo debido a los problemas para dar el salto de "niña prodigio" a "profesional consolidada" (*Marisol, Volverte a ver, Céline*), algo que no sucede con el único cantante masculino de la muestra (*Raphael*). En cambio, el principal problema laboral de los personajes masculinos es la dificultad para conservar su puesto de trabajo. Por ejemplo, Don Cherry (*Keep your head up kid*) es despedido debido a una conducta verbal violenta, y Ángel Sanz (*El ángel de Budapest*) es apartado de su puesto en la embajada por traspasar los límites impuestos por el gobierno español en su afán por ayudar a los judíos. Otros problemas que surgen en el trabajo y afectan tanto a hombres como a mujeres son las discusiones con los superiores (*Keep your head up, kid; Tarancón el quinto mandamiento, El ángel de Budapest*), los compañeros de trabajo (*The corageous heart of Irena Sendler; Clara Campoamor, la mujer olvidada; John Adams*) o los subordinados (*Adolfo Suárez, el presidente*).

4.5.7. Esfera de la amistad

La amistad se representa con menos frecuencia que la familia o la pareja sentimental. Así, del total de 26 biopics analizados, el 69,2% (18 títulos) incluyen algún amigo o amiga del protagonista. La amistad aparece de forma recurrente en los biopics de lucha (el 88,9%, ocho de las nueve ficciones) y, por lo tanto, en las ficciones de origen estadounidense, que son las que más a menudo se inclinan por este tipo de biopic (el 75,0%, nueve de 12 títulos americanos representan la amistad). En los biopics políticos, el 80,0% (cuatro de cinco títulos) incluye amigas o amigos del protagonista, mientras que en las ficciones sobre la vida personal la representación de la amistad es ocasional (seis de 12 personajes, 50,0%).

Hay biopics en los que el protagonista asume el rol semiótico de amigo. Por ejemplo, Irena Sendler (*The corageous heart of Irena Sendler*) y Vicente Tarancón (*Tarancón, el quinto*

mandamiento) ofrecen ayuda a sus amigos/as de forma desinteresada. En estos casos, el rol de "buen amigo" contribuye a la construcción del personaje como "buena persona". El ejemplo contrario es el de Isabel Pantoja (*Mi gitana*), a quien se le recrimina a lo largo de la ficción que solo establece relaciones de amistad o sentimentales con aquellas personas que pueden proporcionarle algún beneficio económico o material. En este caso su rol de "mala amiga" favorece que asuma, además, el rol semiótico de "mala persona".

Sin embargo, la representación más frecuente de la amistad es aquella en la que los protagonistas *reciben* ayuda por parte de otros personajes. Esto es especialmente relevante en la construcción de personajes que se enfrentan a algún tipo de reto y pertenecen, por lo tanto, al grupo de biopics de lucha. Por ejemplo, J.K. Rowling (*Magic beyond words*) cuenta con el apoyo de sus amigas cuando abandona a su marido, un maltratador; también Georgia O'Keeffe (*Georgia O'Keeffe*) es acogida por sus amigas tras el engaño de Alfred Stieglitz; Victor Davis (*Victor*) recibe la visita de su compañero del equipo olímpico de natación cuando está en uno de sus momentos más bajos, debido a una enfermedad; Don Cherry (*Keep your head up, kid*) es aconsejado y aconseja a otros jugadores de hockey sobre cómo sobrevivir en las ligas menores; Jack Kevorkian (*You don't know Jack*) cuenta con el apoyo de Neil y Judith en su lucha por la eutanasia; y la vida de Temple Grandin en la universidad mejora considerablemente cuando conoce a su nueva compañera de cuarto. En este tipo de situaciones, la representación de la amistad suele estar relacionada con la construcción del personaje como "víctima". En algunas ficciones la amistad tiene connotaciones negativas. Por ejemplo, durante su adolescencia Ben Carson tiene "malas amistades". No obstante, tal y como se ha mencionado anteriormente, éstas contribuyen de forma accidental a reconducir la vida de Ben por "el buen camino". Así, cuando Ben acuchilla a su amigo y el cuchillo se rompe sin herirlo, Ben decide cambiar de vida radicalmente.

En los biopics políticos se observa la representación de la amistad suele estar relacionada con la actividad profesional del personaje. Por esta razón, sus relaciones suelen ser más complejas e inestables, ya que entremezclan intereses políticos con aspectos personales. Por ejemplo, tanto Adolfo Suárez (*Adolfo, el presidente*) como el cardenal Tarancón (*Tarancón, el quinto mandamiento*) se rodean de personas que les prometen les dirán la verdad a pesar de que a ellos quizás no les guste. Al aceptar esta condición, tanto Suárez como Tarancón crean relaciones de amistad que extralimitan lo profesional. Consecuentemente, los conflictos laborales les afectarán también en el terreno personal. En una línea similar, Benjamin Franklin y Thomas

Jefferson (*John Adams*) se convierten en más que colegas de John Adams, pero las discusiones políticas a veces repercuten negativamente sobre su amistad.

A diferencia de los biopics políticos o de lucha, donde la amistad a menudo está relacionada con el entorno laboral del protagonista, en los biopics del corazón las amistades forman parte de la esfera privada del personaje (*La baronesa, Carmina, Mi gitana, Alfonso, Céline, Alfonso el príncipe maldito*). Las historias de amistad en este grupo de biopics están marcadas por el conflicto. Por ejemplo, Isabel Pantoja (*Mi gitana*) se enfrenta en varias ocasiones a Encarna Sánchez y María del Monte; Tita Cervera (*La baronesa*) es traicionada por su mejor amiga, que vende a una revista fotos de ella desnuda; y los invitados a las fiestas que celebra Carmina Ordóñez (*Carmina*) no son solo una mala influencia para ella, sino también una fuente de discusiones con su hijo menor.

4.5.8. Problemas materiales

Los problemas económicos se dan más a menudo en los biopics centrados en la esfera personal (83,3% y 10 personajes de 12). Los personajes que pertenecen al grupo de los biopics de lucha también tienen contrariedades a causa del dinero (77,8% y siete personajes de nueve), mientras que son únicamente dos los políticos que sufren este tipo de dificultad (el 40,0%).

Las dificultades económicas pueden aparecer antes del éxito profesional, con frecuencia cuando los personajes están en su infancia y/o juventud (Céline Dion, Pepa Flores/Marisol, Raphael, Adolfo Suárez). Cuando los personajes mejoran su estatus monetario (y normalmente social) se contribuye a caracterizar al protagonista como una persona de éxito y triunfadora. En cambio, cuando los problemas de dinero aparecen en la etapa adulta, una vez iniciada la carrera profesional, la construcción del personaje dependerá de cómo resuelvan (o no) dichas dificultades. Por ejemplo, hay personajes que consiguen salir adelante por sí mismos y luchan por su sueño a pesar de las trabas económicas (*Keep your head up, kid; Volverte a ver; John Adams*), lo que construye una imagen positiva del protagonista. En cambio, cuando los problemas se resuelven gracias a la intervención de un tercero (*La baronesa*) o cuando el propio personaje solo empeora la situación (*Grey gardens, Carmina, Mi gitana*), entonces la caracterización adquiere connotaciones negativas. El último grupo de problemas económicos está asociado al mantenimiento de la familia (*Paquirri*), es decir, cuando a pesar de ganar

suficiente dinero los excesos de los allegados crean un déficit que el protagonista no puede asumir.

Los personajes también pueden enfrentarse a problemas relacionados con la vivienda. Éstos aparecen más a menudo en los biopics sobre la vida personal (58,3% y siete títulos), seguidos de los biopics de lucha (44,4% y cuatro títulos) y los políticos (40,0% y dos título). Las razones por las que la vivienda se convierte en un problema son muy diversas, pero la más común está relacionada con el desahucio o su posibilidad. A veces es la familia al completo quien se queda en la calle (*Raphael*). Otras veces es el propio personaje quien, por culpa de su pareja pierde o está a punto de perder su hogar (*Marisol, Magic beyond words, La baronesa*), o es desahuciado por diferentes motivos (*Jack Kevorkian*). Otras veces, el problema de vivienda está relacionado con la falta de espacio (*Volverte a ver*), con la mala administración (*Grey gardens*), o con las dificultades asociadas a los traslados (*Keep your head up, kid; John Adams*).

En algunos casos, los problemas relacionados con las posesiones están relacionados con el bajo nivel adquisitivo de los personajes, quienes tienen dificultades para adquirir ropa y zapatos nuevos (*Gifted hands, Céline, Raphael*). Otras veces, el problema adquiere un matiz emocional, cuando se trata de encontrar un objeto que tiene valor sentimental para el personaje (el anillo de Goya en *La duquesa*). Hay también un ejemplo de un objeto ansiado como instrumento para el progreso profesional (la máquina de escribir en *Magic beyond words*) y otro en el que se acusa a un personaje (*La baronesa*) de haber robado una valiosa joya.

4.5.9. Escenarios

Las grandes diferencias en la vida de los protagonistas de los biopics analizados hacen difícil analizar con detalle todos y cada uno de los escenarios aparecidos en dichas producciones. Así por ejemplo, la vida de Georgia O'Keeffe (*Georgia O'Keeffe*) transcurre entre los rascacielos de New York y los desiertos de Nuevo México y, tal y como veremos más adelante, la transición espacial supone, a su vez, una transición emocional. En cambio, la vida de Pepa Flores (*Marisol*) está prácticamente restringida al piso de la familia Goyanes en Madrid, por lo que resulta difícil comparar a nivel tan particular los escenarios de las ficciones. En cambio, se ha optado por analizar tres tipos de escenarios compartidos por la mayoría de los biopics, así como el tipo de actividad que se desarrolla en ellos: el hogar, el escenario profesional y el de ocio. Los datos recogidos señalan que todos los protagonistas aparecen en su hogar, mientras que el 96,2% (25

personajes de 26) están representados en un ambiente de ocio y un 80,8% (21 personajes de 26) aparecen en un escenario profesional.

También hay que señalar el uso recurrente de cronotopos para situar geográfica y temporalmente la acción a través de un texto sobreimpresionado con dicha información. Se emplean con mayor frecuencia en aquellas ficciones que incluyen saltos temporales o de localizaciones importantes.

4.5.9.1. Hogar

El peso del hogar está estrechamente relacionado con la habilidad del biopic para mostrar la cara más humana del personaje representado. Así, aunque el ocio y la profesión son importantes, el verdadero interés del biopic radica en su capacidad para dar a conocer los aspectos más íntimos de los personajes, aquellos que ocurren a puerta cerrada dentro del hogar. Esto es cierto incluso para aquellos individuos que se han dado a conocer gracias a sus logros profesionales, como por ejemplo Ben Carson (*Gifted hands*) o Temple Grandin (*Temple Grandin*). En ambos casos, el hogar se convierte en algo más que un espacio físico, ya que es el lugar donde ambos personajes encuentran los refuerzos positivos que necesitan para poder triunfar en la vida (la madre de Ben Carson, y la tía y la madre de Temple Grandin).

Aunque los personajes aparecen con frecuencia en el hogar, rara vez efectúan tareas domésticas, como cocinar o limpiar. Únicamente cuatro personajes del total de la muestra asumen un rol doméstico (15,4%) y tres de ellos son mujeres. En todos los casos se trata de roles muy puntuales, que muestran a un personaje realizando una labor muy concreta, como cocinar, y suelen estar acompañados por otras acciones. Por ejemplo, Isabel Pantoja (*Mi gitana*) aparece cortando verduras mientras escucha por la radio como Encarna Sánchez arremete contra ella. A Pepa Flores (*Marisol*) la vemos preparando la mesa para cenar con su marido, pero Carlos se marcha sin ella para ver a su amante. Rocío Dúrcal llega a casa con la compra de la semana y la vemos colocando las cosas. También Ben Carson (*Gifted hands*) aparece en la cocina, ayudando a su madre a poner el lavavajillas mientras hablan del difícil caso médico que tiene entre manos.

El hogar sirve, fundamentalmente, como escenario de conversaciones con otros familiares o como lugar de ocio donde celebrar fiestas y reunirse con la familia y amigos. En algunas ocasiones, el hogar se transforma también en el lugar de trabajo, como por ejemplo cuando

Adolfo Suárez (*Adolfo, el presidente*) se traslada al palacio de la Moncloa con su familia. En este sentido, los biopics proporcionan una visión de la vida hogareña extremadamente glamurosa, que omite las referencias a las tareas más mundanas del día a día. La elipsis de las tareas domésticas contribuye a preservar la distancia entre el *ellos* (los famosos) y el *nosotros* (los espectadores) al presentar un hogar muy diferente al que la mayoría de la audiencia está acostumbrada.

4.5.9.2. Ocio

Todos los personajes aparecen representados en escenarios de ocio con la excepción de Irena Sendler (*The corageous heart of Irena Sendler*), que está inmersa totalmente en su misión de salvar a los niños judíos del horror nazi. A grandes rasgos, se distinguen tres tipos de escenarios relacionados con el ocio: las fiestas privadas, las discotecas/bares y los restaurantes/cafés. De los tres, las fiestas privadas son el escenario más característico de los biopics ya que, a pesar de tratarse de un evento social, aportan una visión intimista que permite al espectador acercarse a la vida del famoso desde una perspectiva más personal. Así por ejemplo, la muestra analizada incluye las fiestas organizadas por la duquesa de Alba en el Palacio de Liria (*La duquesa*), las juergas en la casa de Carmina Ordóñez (*Carmina*), así como otras fiestas privadas en el hogar de los famosos (*La baronesa, Paquirri, Victor Davis, Alfonso de Borbón, Little Edie*). No obstante, también es habitual que los protagonistas acudan a bares de copas o discotecas para divertirse, como es el caso de J.K. Rowling (*Magic beyond words*), Don Cherry (*Keep your head up, kid*) o Rocío Dúrcal (*Volverte a ver*). Los restaurantes y cafés suelen ser el escenario de conversaciones más íntimas, ya que a diferencia de las fiestas o las discotecas permiten que los personajes hablen con tranquilidad. Hay otros escenarios de ocio, como el crucero de lujo de Alfonso de Borbón con su mujer Carmen Martínez de Bordiú, la sala de recreación de la universidad de Ben Carson, o las fiestas del Rocío a las que acuden Carmina Ordoñez (*Carmina*) e Isabel Pantoja (*Mi gitana*).

A diferencia de lo que ocurría con el hogar y la ausencia de tareas domésticas, la mayoría de personajes que aparecen en un escenario de ocio están allí para divertirse. No obstante, hay cinco personajes (Ben Carson, Ángel Sanz, John Adams, Clara Campoamor y Adolfo Suárez) que acuden a dichos escenarios por motivos profesionales. Esto sucede en biopics de lucha (*El ángel de Budapest, Gifted hands*) y políticos (*John Adams, Clara Campoamor, Adolfo el presidente*), pero no en los del corazón.

De hecho, todos los protagonistas de biopics sobre vida personal aparecen divirtiéndose en un escenario de ocio y, a la vez, asumen el rol temático de diversión. Estos datos son consistentes con las características de cada tipo de biopic, ya que los protagonistas de biopics del corazón suelen ser famosos por llevar una vida ociosa donde la diversión juega un papel fundamental. En cambio, los protagonistas de los otros tipos de biopic a menudo deben centrarse exclusivamente en su lucha personal. Consecuentemente, y debido al mayor protagonismo de las mujeres en los biopics del corazón, los personajes femeninos asumen el rol temático diversión con más frecuencia que los hombres. Así, mientras el 92,9% de las mujeres (13 sujetos) desempeñan un rol de diversión, el porcentaje se reduce hasta el 58,3% (siete sujetos) en el caso de los hombres. Se observa de nuevo que la construcción de los personajes femeninos se aproxima a la del "ídolo del consumo", mientras que la de los hombres tiende a enmarcarse en el estereotipo del "ídolo de producción" (Lowenthal, 1944[1942]).

4.5.9.3. Trabajo

En cuanto a los escenarios profesionales resulta interesante que cuatro de los cinco personajes que no aparecen en este tipo de ambiente sean mujeres (Carmina Ordóñez, Cayetana de Alba, Sofía de Grecia, Little Edie). Todas ellas tienen vidas muy particulares que les permiten vivir sin tener que trabajar. Así, Carmina Ordóñez (*Carmina*) se convierte en el máximo exponente de la persona famosa de la prensa y los programas del corazón en España (y por ende, del biopic *rosa* sobre la vida personal) debido, precisamente, a que se gana la vida vendiendo exclusivas sobre su vida privada, sin necesidad de tener que trabajar. Cayetana (*La duquesa*), heredera de la fortuna de los Alba, nunca muestra ningún interés por los negocios familiares y delega estas cuestiones, primero en su marido, y más tarde en su hijo mayor[230]. Para Sofía de Grecia (*Sofía*), criada y educada para ser princesa real, el trabajo es algo que no se incluye en sus planes, especialmente cuando se compromete con el futuro rey de España. Finalmente, Little Edie (*Grey gardens*) dice que quiere ser artista, pero su inestabilidad mental la llevará a recluirse en Grey gardens con su madre y vivirá, primero de las rentas de su padre, y hacia el final, de la beneficencia de su prima Jacqueline Kennedy Onassis. Por último, el único protagonista

[230] En la segunda parte de esta ficción, *La duquesa II*, este hecho se hace aún más evidente, cuando coloca sobre su nuevo marido, Jesús de Aguirre, todas las responsabilidades de la casa de Alba, lo que será una fuente de conflictos con el hijo mayor, quien había tomado las riendas tras el fallecimiento de su padre.

masculino que no se sitúa en un espacio físico laboral es Alfonso de Borbón (*Alfonso, el príncipe maldito*). No obstante, este personaje asume un rol temático profesional y habla en diversas ocasiones de problemas laborales, aunque no lo veamos en ningún espacio de trabajo. Además, es interesante destacar que Alfonso asume roles que tradicionalmente se han asociado a la mujer, como el cuidado del hogar y de la familia, y sus apariciones son normalmente en un ambiente familiar y, sobre todo, en el propio hogar.

Al contrario de lo que sucede con el hogar, hay una correspondencia total entre los personajes que se sitúan en un escenario físico profesional y aquellos que aparecen trabajando en él (80,8% y 21 personajes en ambos casos). La única excepción parcial es Jack Kevorkian (*You don't know Jack*), que normalmente desarrolla su actividad profesional (ayudar a las personas a morir con dignidad) en el hogar de sus pacientes. Así por ejemplo, vemos a todos los artistas y cantantes subidos a los escenarios, y los políticos aparecen en el Congreso o Parlamento, o en reuniones donde se decide el futuro del país.

4.5.9.4. Cambios de escenarios

Un elevado porcentaje de los biopics analizados (84,6%, 22 títulos de 26) incluyen un cambio de escenario relevante para el protagonista que, de alguna forma, contribuye a su caracterización o incluso se convierte en una metáfora de su vida. El traslado del personaje tiene lugar en todos los biopics de vida personal, mientras que en los políticos sucede en el 80,0 de los casos (cuatro títulos) y en los de lucha el porcentaje se reduce al 66,7% (seis personajes).

A veces, el cambio de escenario constituye una trama de la narración en sí misma, ligada normalmente a un intento de avanzar profesionalmente. Por ejemplo, la vida de Don Cherry (*Keep your head up, kid*) está marcada por los constantes cambios de equipo, en los que no solo cambia de ciudad sino a veces incluso de país, con el objetivo de poder ganarse la vida como jugador de hockey en las ligas menores. Para John Adams (*John Adams*), su etapa como diplomático europeo se plantea como un mal necesario, un sacrificio personal, para conseguir salvar la frágil independencia de los recién creados Estados Unidos. En ambos casos se observa que las esposas de Adams y Cherry desempeñan un rol similar, de mujeres fieles que apoyan incondicionalmente a sus maridos a lo largo de todo el camino. A veces no se otorga tanto peso al cambio de escenario pero sí aparece como parte de la persecución de los objetivos profesionales, como por ejemplo los viajes a las competiciones de natación de Victor Davis

(*Victor*), las giras de Céline Dion (*Céline*) o Raphael (*Raphael*), los diferentes destinos de Vicente Tarancón hasta llegar a ser cardenal (*Tarancón, el quinto mandamiento*), o el traslado de Adolfo Suárez (*Adolfo, el presidente*) a Madrid para hacer carrera política.

Otras veces el cambio de escenario simboliza un cambio importante o un momento clave en la vida del protagonista. Este es el caso del traslado de Pepa Flores (*Marisol*) a Madrid, donde cumplirá su sueño de ser artista, a pesar de que éste se tornará pronto en una pesadilla que durará casi dos décadas. En contraste, el traslado de Tita Cervera (*La baronesa*) a Lausana es solo algo temporal, un trampolín que le permitirá saltar a la fama para luego volver a España e intentar triunfar como actriz. Todo lo contrario que la compra de la finca Cantora por parte de Paquirri (*Paquirri*), que supone el punto álgido de su carrera, cuando por fin es capaz de mantener a su familia y darles un buen hogar gracias a sus éxitos como torero. La vuelta de Little Edie a Grey gardens (*Grey gardens*) que supone el principio del fin para la protagonista.

Los únicos biopics donde no se produce un cambio de escenario son aquellos donde la lucha personal del protagonista está ligada a los sucesos que se desarrollan en un lugar concreto. Por ejemplo la lucha de Irena Sendler (*The corageous heart of Irena Sendler*) y Ángel Sanz (*El ángel de Budapest*) para salvar la vida de los judíos durante el régimen nazi está circunscrita a las ciudades donde viven y donde pueden ejercer cierta *influencia* para ayudarlos (Varsovia y Budapest, respectivamente). En realidad, las dos historias acaban con un cambio del escenario de los protagonistas (Ángel vuelve a España e Irena debe abandonar Varsovia y esconderse de los nazis), pero no se ha considerado un cambio relevante para la construcción del personaje, ya que es la forma de concluir la historia. En el caso de Jack Kevorkian (*You don't know Jack*), su lucha por la eutanasia, aunque orientada a cambiar las leyes del país, está restringida a su estado, donde una cierta flexibilidad de las leyes le permite ayudar a morir de forma digna a sus pacientes. Finalmente, Clara Campoamor (*Clara Campoamor*) desarrolla su carrera política en Madrid, ya que es donde se encuentra el Congreso de los diputados. Por último resulta interesante que los cuatro títulos son *TV movies*, dos norteamericanas y dos españolas, lo que sugiere que las características de este formato (corta duración) pueden influir en la limitación del cambio de escenario. Por ejemplo, si la historia de Irena Sendler hubiese tenido siete capítulos como la de John Adams, no es descabellado pensar que quizás se hubiese continuado narrando su vida tras su liberación de la prisión nazi. En tal caso, el relato hubiese incluido un cambio de escenario relevante para la protagonista.

En general, el alto porcentaje de cambios de escenarios sugiere que las vidas de los personajes se conciben, al menos en parte, como un gran viaje en el que para avanzar simbólicamente la mayoría de veces también es necesario moverse físicamente. Estos cambios de escenarios contribuyen a presentar la vida de sus protagonistas como una especie de peregrinaje, casi como un viaje al estilo de los cuentos clásicos (Propp, 1968[1928]) en el que el héroe o la heroína abandonan el hogar en búsqueda de algo que ansían o necesitan.

4.5.10. Roles actanciales

Una misma ficción televisiva suele incluir más de un programa narrativo en el que los personajes asumen diferentes roles actanciales. Así por ejemplo, en un serial de larga duración sucede con mayor frecuencia que personajes "buenos" se vuelvan "malos", o que el "ayudante" de una misión sea el "oponente" que pretende impedir otra. En nuestro caso, al tratarse de programas cortos focalizados en la vida de un personaje concreto, suele haber un único programa narrativo principal (por ejemplo, la búsqueda del éxito profesional). No obstante, tal y como veremos más adelante, algún personaje se mueve entre dos programas narrativos (personal y profesional) o bien un suceso acaecido cambia su programa (el fracaso del primero).

4.5.10.1. Sujetos y objetos

Como era previsible en una ficción que relata la vida de su protagonista, el 96,2% de la muestra (25 personajes) asumen el rol de sujeto de la narración y tan solo un personaje se convierte en objeto (*Marisol*). El análisis semiótico muestra que los objetos de valor que persiguen los sujetos son, a grandes rasgos, de tres tipos: 1) vida personal y/o bienes materiales; 2) éxito, fama y/o reconocimiento público; y 3) repercusión o bien social. Los tres grupos mantienen una clara correspondencia con los géneros el biopic, tal y como muestra el siguiente gráfico[231].

[231] El total suma 27 roles de sujeto, ya que dos personajes (Alfonso de Borbón y Céline Dion) tienen dos programas narrativos principales, mientras que Marisol es objeto.

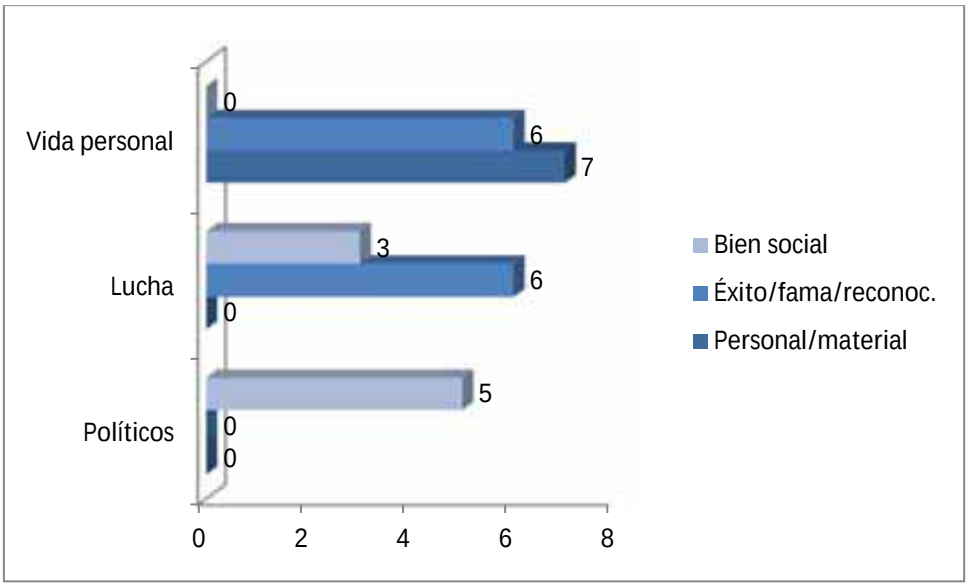


Gráfico 12. Objetos según género del biopic

Los protagonistas de los biopics del corazón quieren, fundamentalmente, ganar dinero (*Mi gitana*), casarse con la persona escogida (*Sofía, Céline*), vivir la vida a su manera (*La duquesa, Carmina*), conservar su familia (*Alfonso, el príncipe maldito*) y superar una enfermedad (*Raphael*). También hay quien busca la fama y el triunfo profesional (*Céline, Paquirri, Volverte a ver, La baronesa, Alfonso el príncipe maldito, Grey gardens*), aunque ninguno persigue un bien social[232].

En los biopics de lucha se puede distinguir entre aquellos personajes que buscan el éxito profesional (*Gifted hands, Temple Grandin, Keep your head up kid, Victor, Magic beyond words, Georgia O'Keeffe*) y aquellos que realizan acciones que buscan repercutir de forma positiva en la sociedad (*El ángel de Budapest, The corageous heart of Irena Sendler, You don't know Jack*).

Por último, todos los protagonistas de los biopics políticos intentan conseguir algo que desde su punto de vista beneficia al conjunto de la sociedad, ya sea unificar o independizar el país (*John Adams, John A. Macdonald*), o conseguir una sociedad democrática, más justa e igualitaria (*Adolfo Suárez, Tarancón el quinto mandamiento, Clara Campoamor*).

[232] Aunque hacia el final de la narración el objetivo principal de Tita Cervera es traer la colección de arte a España, no se ha considerado que sea un "beneficio social" en tanto que su motivación es egoísta. Ya que no pudo triunfar como actriz, la baronesa explicita su deseo de que la sociedad española la recuerde "por algo", es decir, sigue buscando la fama y el reconocimiento, y el hecho de que esto pueda repercutir favorablemente en el país es algo circunstancial.

Los tres tipos de biopics incorporan aspectos personales de la vida del personaje. En las ficciones sobre políticos y aquellas centradas en la lucha personal, la representación de la vida privada contribuye a incrementar la verosimilitud de la historia y a humanizar al personaje. No obstante, la narración centra su interés en la lucha del sujeto para conseguir el objeto de valor y en los obstáculos que deben superar para triunfar en su *misión*. En este sentido, los protagonistas de ambos tipos de biopic adquieren un aura de heroicidad que recuerda a la de los personajes de los cuentos maravillosos (Propp, 1968[1928]). Por el contrario, en los biopics sobre la vida personal, incluso aquellos que tienen como objeto de valor la fama o el triunfo profesional, el *viaje* del personaje hacia el éxito es tan solo una excusa, un hilo conductor que permite conocer los aspectos más íntimos del personaje público.

El único personaje que no es sujeto de su propio biopic es Pepa Flores (*Marisol*). En este caso, la artista se convierte desde el principio en el objeto de valor de la familia Goyanes, quienes la utilizan para hacerse ricos. En sus propias palabras, Pepa es "la gallina de los huevos de oro", y como tal, hacen todo lo que está en sus manos para seguir controlándola a su antojo. No es hasta el final del relato cuando por fin Pepa consigue reunir el valor necesario para romper el contrato con los Goyanes y huir de su fracasado matrimonio con el hijo de su representante. Solo entonces se convierte en sujeto de su propia historia, en un breve espacio narrativo.

4.5.10.2. Destinadores y destinatarios

Los biopics analizados muestran un elevado porcentaje de sujetos que son destinadores e incluso destinatarios de sus propios programas narrativos. Así, el 84,6% de los protagonistas (22 personajes) asumen el rol de destinador, y el 96,2% (25 personajes) el de destinatario.

Los cuatro únicos personajes que no asumen el rol de destinador pertenecen al biopic sobre la vida personal (*Volverte a ver, Raphael, Celine* y *Marisol*). Estos datos refuerzan la idea de que los personajes de los biopics de lucha y político se construyen asimismo como sujetos emprendedores que toman las riendas de su vida. En cambio, en los biopics de vida personal este rol pueden asumirlo, además del propio sujeto, otros personajes como los progenitores (*Paquirri, Alfonso el príncipe maldito*), la pareja (*Volverte a ver, Mi gitana, Sofía*), el jefe/representante (*Volverte a ver, Céline, Marisol*) o los médicos (*Raphael*).

Todos los protagonistas actúan como destinatarios de su programa narrativo, con la excepción de Sofía (*Sofía*). En este caso, la princesa depende de su familia y la de su prometido para conseguir casarse con Juan Carlos, y delega en ellos la organización de su compromiso.

4.5.10.3. Ayudantes y oponentes

El análisis cualitativo de los biopics nos ha permitido construir una tipología del rol actancial "ayudante" y del rol actanacial "oponente" que explicamos a continuación. Igual que para el análisis de los roles de sujeto/objeto y destinador/destinatario, se ha partido del esquema actancial del programa narrativo principal de cada biopic.

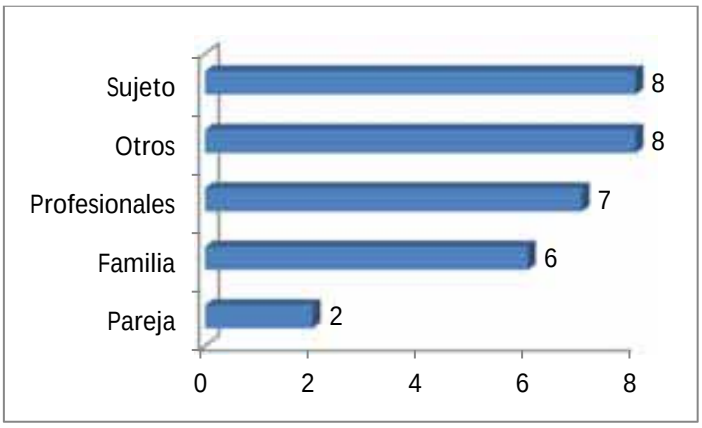


Gráfico 13. Personajes que asumen el rol actancial oponente

Tal y como se aprecia en el gráfico anterior, el propio sujeto es, curiosamente, uno de los oponentes más comunes en el biopic televisivo. De entre los personajes de la muestra, siete protagonistas asumen en algún momento el rol de oponentes de sí mismos, y el único individuo que no es sujeto sino objeto (Marisol/Pepa Flores) desempeña el rol de oponente del sujeto (la familia Goyanes).

De los siete personajes que asumen a la vez los roles actanciales de sujeto y oponente, cinco pertenecen al género de lucha. Los protagonistas son su peores enemigos porque no confían lo suficiente en sí mismos (*Magic beyond words, Gifted hands*) o, al contrario, porque son demasiado prepotentes (*Victor, Keep your head up, You don't know Jack*). En el primer caso, tan pronto como el personaje reúne la confianza necesaria, el triunfo profesional es inminente y el resultado es una historia de "cuento de hadas" con final feliz. Así, J.K. Rowling publica *Harry Potter* y Ben Carson se convierte en un neurocirujano infantil de prestigio internacional. En cambio, las otras tres historias adoptan la estructura del "cuento con moraleja", ya que Victor

Davis fallece; Don Cherry pierde varias oportunidades laborales; y Jack Kevorkian es condenado a prisión, todo porque no son capaces de controlarse y no escuchan los sabios consejos de quienes les rodean. No obstante, al final las tres historias ofrecen una redención del personaje principal ya que con la donación de sus órganos Davis salva otras vidas; Cherry encuentra un trabajo de comentarista donde se valora su vehemencia; y el propio biopic sobre Kevorkian es en sí mismo un triunfo para el *doctor muerte*, ya que sirve para dar publicidad a su causa.

Los dos personajes enemigos de sí mismos restantes pertenecen al género del biopic del corazón. Por un lado, el miedo de Raphael (*Raphael*) a enfrentarse a su enfermedad, y su negativa inicial al trasplante ponen en serio peligro su vida. Por el otro, la insaciable avaricia de Isabel Pantoja (*Mi gitana*) unida a su habilidad para malgastar dinero hacen que a pesar de ingresar cantidades enormes, solo crezcan sus deudas.

La categoría "otros" (ocho títulos) suele adoptar una forma más abstracta comparada con el resto de oponentes, que habitualmente se personalizan en uno o varios individuos. "Otros" incluye desde el cambio en los gustos del público (*Céline, Volverte a ver*), hasta las leyes del Estado (*You don't know Jack*), pasando por la intolerancia ante la diferencia (*Temple Grandin*), el racismo (*Gifted hands*) o el oponente más concreto de todos, el partido nazi (*The corageous heart of Irena Sendler, El ángel de Budapest*).

También aparecen con frecuencia oponentes que pertenecen al mismo ámbito laboral que el protagonista. Esto sucede en todos los biopics políticos (*John A. birth of a country, John Adams, Clara Campoamor, Adolfo Suárez el presidente, Tarancón el quinto mandamiento*), donde los personajes deben enfrentarse a los políticos de la oposición o incluso a los miembros de su propio partido. Los otros dos ejemplos incluyen el mundo editorial que comienza rechazando los libros de J.K. Rowling (*Magic beyond words*), y el gobierno español, que no solo deniega su ayuda a Ángel Sanz en su lucha por salvar a los judíos de Budapest, sino que le pone trabas e incluso lo retira de su puesto (*El ángel de Budapest*).

Otros oponentes de los biopics analizados son la familia (seis títulos) y la pareja (dos títulos). A veces, se trata de una oposición sutil, que consiste en desanimar al protagonista (*La duquesa, Clara Campoamor*) o en perjudicar de forma indirecta su trabajo (*Paquirri*). Otras veces, en cambio, es una oposición explícita que se concreta en una batalla legal por la custodia de los hijos (*Alfonso, el príncipe maldito*) o por una herencia (*La baronesa*). En ocasiones, la familia o la pareja solo intentan proteger al protagonista y evitar una tragedia (*Carmina*).

Entre los personajes que actúan como ayudantes del sujeto se observa una menor figuratividad del rol que entre aquellos que asumen un rol actancial de oponente. Los personajes que habitualmente desempeñan el rol de ayudante son la familia (12 títulos), la pareja (11 títulos), los compañeros de profesión (nueve títulos) y los amigos/as (cuatro títulos).

Desde una perspectiva de género, se observan diferencias importantes entre las parejas de los protagonistas que asumen el rol de ayudante. Así, cuando los personajes son masculinos la pareja ayudante suele ser una "esposa fiel" (*Gifted hands, Keep your head up kid, Adolfo Suárez el presidente, John Adams, Raphael, Alfonso el príncipe maldito*[233]). En cambio, cuando los sujetos son femeninos, el apoyo de la pareja es más complejo y suele estar acompañado por algún tipo de desafío. Por ejemplo, Alfred Stieglitz es el mejor defensor del arte de Georgia O'Keeffe (*Georgia O'Keeffe*), pero a la vez es también su mayor enemigo, traicionándola a nivel personal y profesional y sumiendo a la pintora en una terrible depresión. En el caso de Céline Dión (*Céline*), enamorada de su mánager, las acciones de René la ayudan a nivel profesional pero su negativa a hacer pública su relación, oprimen a la artista a nivel personal. Para Cayetana de Alba (*La duquesa*), su historia de amor con Aguirre supone un desafío a las tradiciones de la nobleza, pero a la vez le proporciona a la duquesa la tan ansiada libertad para ser ella misma. En el caso de Isabel Pantoja (*Mi gitana*), la cantante se aprovecha de sus parejas para conseguir dinero e influencias. Finalmente, el novio de Irena Sendler la ayuda en su misión para rescatar a los niños judíos del gueto de Varsovia, pero su papel en el film es muy secundario.

Los familiares que apoyan a los sujetos suelen infundir confianza en éstos para que hagan realidad sus sueños (*Victor Davis, La baronesa, Sofía, Volverte a ver, Céline, Alfonso el príncipe maldito, Paquirri*). Por ejemplo, la madre de Ben Carson (*Gifted hands*) le inculca a su hijo que a través del esfuerzo puede conseguir todo aquello que se proponga, mientras que la hermana de J.K. Rowling (*Magic beyond words*) la anima a mandar el manuscrito de *Harry Potter* a una editorial, que finalmente lo publicará.

Por último, cuatro protagonistas cuentan con la ayuda de algún amigo para cumplir sus objetivos. No obstante, hay que matizar que en el caso de *Clara Campoamor la mujer olvidada* y *Mi gitana*, el biopic presenta las relaciones de amistad en el límite con el romance. Así, el amigo periodista de Campoamor se habría convertido en algo más si ella lo hubiese permitido, mientras que la

[233] Nos referimos a Mirta, su novia tras su ruptura con Carmen Martínez Bordiú, y no a su primera esposa.

amistad de Isabel Pantoja con Encarna Sánchez y con María del Monte siempre ha estado envuelta de rumores que apuntaban a que la relación era, en realidad, amorosa.

4.6. Análisis del relato

4.6.1. Formatos del biopic

De los 26 títulos analizados, 14 son miniseries de entre dos y siete capítulos, mientras que los 12 restantes adoptan el formato *TV movie*. El origen de la ficción determina de forma crucial la adopción del formato. Así, el 83,3% (10 títulos de 12) de los biopics norteamericanos son *TV movies*, mientras que en España el 85,7% (12 títulos de 14) son miniseries.

De forma congruente, 10 de los 12 biopics sobre vida personal (españoles en su mayoría), adoptan el formato miniserie. En cambio, ocho de los nueve biopics de lucha (mayoritariamente norteamericanos) son *TV movies*. En el caso de los biopics políticos, el 60% (tres títulos de cinco) son miniseries, y el 40% restante (dos títulos) son *TV movies*.

4.6.2. Perspectiva narrativa

La personalización inherente al biopic se traduce en que un 84,6% de la muestra (22 títulos) presenten una única perspectiva narrativa, la del protagonista. La adopción de este punto de vista favorece un tipo de relato que no solo explica hechos acaecidos en la vida de los personajes, sino que aporta una visión intimista de sus motivaciones y emociones, así como detalles de aspectos privados que solo ellos conocen de primera mano. Así por ejemplo, cada flashback de *Paquirri* muestra, desde su punto de vista, un recuerdo asociado a una persona importante para él y permite que el espectador conecte y quizás simpatice con los sentimientos y las decisiones del torero.

Únicamente en dos biopics (7,7%) la perspectiva adoptada por el relato es la de un narrador autodiegético[234] que, en ambos casos, cumple una función "testimonial o de atestación"[235]. En

[234] Genette distingue entre el narrador heterodiegético, cuando éste es ajeno a la historia narrada, y narrador homodiegético, cuando se trata de uno de los personajes. En aquellos casos en que el narrador homodiegético coincide con el protagonista de la historia, el autor utiliza el término autodiegético (Genette, 1989[1972]:298-306).

Keep your head up, kid el protagonista relata su vida con cierta ironía, y al más puro estilo de la serie de televisión *How I met your mother*[236]. La voz de Don Cherry acompaña con frecuencia las imágenes y no solo relata lo sucedido, sino que explica cómo se sintió en ciertos momentos de su vida. En *Georgia O'Keeffe* el narrador (ella misma) aparece de forma puntual al comienzo del relato y en contadas ocasiones durante el transcurso de la historia. Además de cumplir una función "testimonial", como en el caso anterior, la siguiente intervención del narrador introduce un nivel de auto-reflexión en el relato.

> What it's happened to me in the past and how it happened, I don't think that's anyone's business, except my own. Just look at the paintings. See what you can see in the paintings. That's all you have a right to see. That's all I will allow you to see. So, there. Someone else's vision will never be as good as your own vision of yourself. Live and die with it. Because in the end, that's all you have. Lose it, you lose yourself and everything else. I should've listened to myself. (00:01:14; *Georgia O'Keeffe*).

Con estas palabras, Georgia O'Keeffe establece la imposibilidad de conocer su historia a través de cualquier otro medio que no sean sus pinturas y, por lo tanto, cuestiona la existencia misma del biopic. Incluso si la visión de su vida que aporta la ficción fuese *her own vision of herself*, el narrador ya ha puesto en duda si el biopic es *la verdad* o únicamente aquello que la narradora "nos permite ver". Así, a diferencia de la voz en off de las biografías cinematográficas, que se utiliza para establecer la *verdad* de la historia, el narrador de *Georgia O'Keeffe* pone en duda que el espectador tenga siquiera el derecho a conocer dicha *verdad*.

Los dos títulos restantes (*Victor* y *John A. birth of a country*) optan por una perspectiva del relato múltiple. Se observan diferencias importantes entre ambos biopics en el uso de este tipo de perspectiva. En *Victor*, el personaje se construye fundamentalmente a base de flashbacks cortos en los que sus familiares, pareja y amigos del equipo de natación recuerdan momentos de su vida mientras el deportista se debate entre la vida y la muerte. Así, cada episodio de la vida de

---

[235] Genette señala que esta función es similar a la "función emotiva", tal y como la define Jakobson: "La orientación del narrador hacia sí mismo determina una función muy homóloga a la que Jakobson llama, un poco desafortunadamente, la función 'emotiva': es la que explica la participación del narrador, en cuanto tal, en la historia que cuenta, la relación que guarda con ella: relación afectiva, desde luego, pero también moral o intelectual, que puede adoptar la forma de un simple testimonio como cuando el narrador indica la fuente de donde procede su información, o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que despierta en él determinado episodio" (Genette, 1989[1972]:310)

[236] Comedia de la CBS en la que un padre de un futuro no tan lejano explica a sus hijos la historia de cómo conoció a su madre.

Victor Davis está asociado a una faceta diferente de su vida (sentimental, familiar, profesional). Esto permite construir un retrato poliédrico del personaje. En cambio, en *John A. Birth of a country* la figura del político John A. Macdonald se construye por oposición a la de George Brown. En este caso, a diferencia del anterior, el punto de vista de Brown no se utiliza para mostrar aspectos nuevos de la personalidad de Macdonald sino para subrayar los cambios que sufre el propio Brown y que al final harán posible la alianza sobre la que se cimienta la nación. Por lo tanto, por un lado la oposición entre Macdonald y Brown sirve para acentuar las cualidades (y defectos) de Macdonald. Por el otro, la inclusión del punto de vista de Brown contribuye a la creación de una imagen de la nación tolerante y conciliadora, que es capaz de superar diferencias de carácter fundamentales por el bien común.

Como se puede constatar, las cuatro excepciones a la monoperspectiva son títulos de origen norteamericano. De ahí que, mientras el 100% de los biopics españoles utilizan únicamente el punto de vista del protagonista, en Norteamérica este porcentaje se reduce hasta el 66,7% (ocho títulos). En cuanto al formato, la miniserie obtiene un porcentaje más alto de títulos con perspectiva única (13 programas y 92,9%), con tan solo un narrador (7,1%). En cambio, la *TV movie* incluye nueve títulos con monoperspectiva (75,0%), dos que ofrecen varios puntos de vista (16,7%) y un narrador (8,3%).

4.6.3. Fases del relato

En la mayoría de biopics sobre la vida personal del personaje, ninguna de las tres fases del relato sobresale por encima de las otras, por lo que, con frecuencia, la aspectualidad está compensada (75,0% y nueve títulos de 12). Por ejemplo, el biopic *Marisol* repasa la vida de la cantante desde sus inicios como niña prodigio explotada por todos hasta su marcha con Antonio Gades, que supone el fin de su vida pública. Se narran de forma lineal los comienzos de la niña que quería ser artista, la rebeldía de la joven atrapada en una complicada red de intereses, la resignación de la mujer adulta que se conforma con su destino y, finalmente, la liberación de la protagonista a través del amor verdadero. El biopic sobre Rocío Dúrcal (*Volverte a ver*) también examina sus inicios como artista, el desarrollo de su carrera profesional y el final de su vida tras perder la batalla contra el cáncer.

Hay, además, dos biopics sobre vida personal en los que el peso del relato recae sobre el desarrollo de la historia. En el caso de *Mi gitana,* la ficción evita centrarse en el desenlace de la

trama, ya que el proceso judicial en el que está imputada la cantante todavía no había concluido en el momento de emitirse el biopic[237]. En *La duquesa*, tampoco se concede gran peso a la resolución de la historia de amor entre Cayetana de Alba y Jesús Aguirre. De hecho, esto facilita la continuación del biopic en su secuela, *La duquesa II*[238], que retoma la historia en el mismo punto donde concluye su predecesora.

El único ejemplo de las ficciones analizadas donde el peso del relato recae sobre el inicio de la narración (*Sofía*) pertenece al grupo de biopics sobre vida personal. En este caso, la narración se centra en los años de juventud de la futura reina de España y, más concretamente, en su noviazgo con Juan Carlos I y los eventos que conducen a su boda con el príncipe.

En los biopics centrados en la lucha de sus personajes, el peso del relato recae con mayor frecuencia en la fase durativa (66,7% y seis títulos). Esto es consecuente con la importancia que este tipo de ficción otorga al desarrollo de la historia; es decir, a cómo los personajes se esfuerzan por conseguir aquello que desean. Por ejemplo, *El ángel de Budapest* se centra en un periodo muy concreto de la vida de su protagonista, Ángel Sanz Briz, el diplomático español destinado en la capital de Hungría a finales de la II Guerra Mundial que consigue salvar a unas 5.000 personas de una muerte segura a manos del III Reich. No conocemos detalles ni del antes ni del después de la vida de este diplomático. El protagonista es presentado cuando ya está trabajando en la embajada, la narración se concentra en su labor humanitaria, y el relato finaliza cuando el gobierno español le obliga a volver al país. Otro ejemplo es *Keep your head up, kid*, que narra las dificultades a las que se enfrenta Don Cherry para lograr su sueño de ser jugador de hockey profesional. Al igual que sucedía en *La duquesa*, la conclusión de la historia tiene poco peso respecto al conjunto del relato. Esto facilita que, tras su buena recepción por parte de la audiencia, se realizase una segunda parte que profundiza, de forma paralela, sobre sus orígenes y su última etapa profesional (*The wrath of grapes*).

En el caso de los biopics políticos, la aspectualidad está compensada en tres de los títulos (*John Adams, Adolfo Suárez* y *Tarancón, el quinto mandamiento*). John Adams es, quizás, el ejemplo más claro de un relato donde todas las fases están compensadas. La larga duración de la miniserie (siete entregas) favorece que el biopic pueda centrarse durante varios capítulos en

[237] V. apdo. sobre ídolos del consumo.

[238] V. apdo. sobre los límites del biopic.

cada una de las fases. Así, la ficción narra los orígenes de John Adams como abogado y su papel en la consecución de la independencia americana. Además, explica cómo se desarrolla su vida personal a la vez que profundiza en los eventos clave del proceso de emancipación y su mandato como presidente de Estados Unidos. Finalmente, el biopic presenta los últimos años de John Adams, una vez se ha alejado de la política y vive recluido en la granja familiar.

Por último, se observa que la aspectualidad en los biopics españoles está compensada con mayor frecuencia que en las ficciones norteamericanas (64,3% y nueve títulos españoles; 50,0% y seis títulos norteamericanos). Es lógico pensar que esto se debe al predominio del biopic sobre vida personal en España que, como hemos mencionado anteriormente, en la mayoría de los casos tiene una aspectualidad compensada.

4.6.4. Temporalidad

La estructura temporal de los biopics analizados se reparte de forma equitativa entre los que optan por la linealidad (50,0%) y los que se construyen a través del uso del flashback (50,0%). Por lo que respecta al tipo de biopic, la temporalidad de las ficciones de lucha y las que tratan sobre vidas personales está bastante equilibrada, con una ligera tendencia hacia la linealidad en ambos casos (el 55,6% de los biopics de lucha –cinco títulos- y el 58,3% de los personales –siete títulos- optan por este modelo). En cambio, los biopics políticos se inclinan claramente por la estructura en forma de flashback (80% y cuatro de los cinco títulos).

Las ficciones de temporalidad lineal tienden a ser miniseries (69,2% y nueve títulos de 13), mientras que entre los programas que recurren al flashback predominan las *TV movies* (61,5% y ocho títulos de 13). Estos datos están en consonancia con las características intrínsecas de ambos formatos. Así, la estructura fragmentaria de la *TV movie* favorece la adopción del flashback, un recurso maleable que permite crear "mini-historias" que encajan con facilidad entre las pausas publicitarias. En cambio, la miniserie tiende a dar una visión más amplia y detallada de la historia, por lo que una narración lineal parece adaptarse mejor a sus necesidades.

Cabe señalar que entre los biopics españoles se observa una preferencia por la estructura lineal (57,1% y 8 títulos de 14), mientras que en Norteamérica predomina la construcción de personajes a partir de flashbacks (58,3% y 7 títulos de 12). Esta tendencia es congruente con la predilección de los biopics españoles por la miniserie (a menudo más lineal) y de los norteamericanos por la *TV movie* (con uso más frecuente del flashback).

4.6.4.1. In media res

El flashback es una estructura narrativa poco habitual en otros géneros de la ficción televisiva[239], pero que cuenta con una larga tradición entre los biopics (Custen, 1992). De hecho, uno de los aspectos distintivos de las biografías cinematográficas es, precisamente, su abertura *in media res*, que permite construir al personaje como una invención de sí mismo/a (Custen, 1992). El uso recurrente del flashback en la muestra analizada (el 50%, 13 títulos) sugiere que esta característica sigue siendo relevante en el ámbito televisivo. Los flashbacks permiten, por lo tanto, comprender las motivaciones del personaje y los sucesos clave de su vida que dan lugar a ese individuo que hemos conocido en los primeros minutos de la narración. Se establece entonces una relación de *causalidad* que permite la construcción de los protagonistas como sujetos responsables de sus acciones, tanto para lo bueno (Ben Carson como un doctor de éxito en *Gifted hands*) como para lo malo (la decadencia de Little Edie en *Grey gardens*).

De las ficciones con una temporalidad ligada al flashback, hay que distinguir entre dos tipos de estructura: las que mantienen dos líneas temporales paralelas, y las que están narradas como un gran flashback. En el primer caso, la ficción comienza habitualmente con un momento crucial de la vida del personaje y los sucesivos flashbacks suelen estar relacionados de alguna forma con sus acciones en el presente, proporcionando el *background* necesario para entender las motivaciones del protagonista. Hay numerosos ejemplos de esta técnica, que resulta especialmente útil para explicar las relaciones sentimentales de los protagonistas. Por ejemplo, en *Adolfo Suárez*, tras una escena en la que Gutiérrez Mellado le recuerda al presidente que su dimisión le permitirá pasar más tiempo con su mujer, vemos un flashback que resume el noviazgo de Suárez y Amparo. En *Paquirri*, el intento de contactar con Isabel Pantoja antes de la fatídica corrida en Pozoblanco da paso a un flashback de su relación con la cantante. En *Grey gardens*, una discusión sobre la independencia personal enlaza un flashback sobre cómo Little Edie abandona New York y se instala para siempre con su madre en Grey gardens. En *Raphael*, la imagen demacrada del artista enfermo ante el espejo suscita que se pregunte cómo ha podido llegar a donde está, una pregunta que se responde mediante un flashback a su infancia.

[239] Por ejemplo, en un estudio realizado por Lacalle et al. (2012c) de los 85 programas de ficción televisiva analizados, únicamente el 7,6% (7 títulos) hacían un uso recurrente del flashback.

En el segundo caso, los biopics suelen mostrar un breve destello de lo que le espera al personaje. A continuación, retroceden en el tiempo para relatar a través de un gran flashback los acontecimientos que dan lugar a dicha situación. En la mayoría de ocasiones, el biopic comienza momentos antes de que tenga lugar un acontecimiento que cambiará para siempre el curso de sus vidas y consolidará su triunfo profesional. El estreno de la película de *Harry Potter* (J.K. Rowling), la canción de *Titanic* (Céline Dion), el funeral de Carrero Blanco (cardenal Tarancón), la cirugía a los bebés unidos por la cabeza (Ben Carson), y la alianza con el líder de la oposición política (John A. Macdonald), son claro ejemplos de ello. A veces se muestra el momento cumbre de la vida del protagonista (la votación de la mujer, *Clara Campoamor*), o una escena que resume sus éxitos (la pintura de Georgia O'Keeffe).

Pero la importancia de la escena que abre el biopic de temporalidad no-lineal cobra especial significado en los dos títulos que representan la muerte de su protagonista, *Victor* y *Carmina*. El primero comienza un hombre de mediana edad, de espaldas al espectador, que contempla un lago. Si se tiene conocimiento previo de la historia de Victor Davis, esta imagen resulta un tanto confusa, ya que el atleta murió joven atropellado en extrañas circunstancias. Tan solo al final del biopic cobra sentido, cuando se da a conocer que tras su muerte, y de acuerdo con el deseo del propio nadador, sus órganos fueron donados para salvar otras vidas. De esta forma, Victor no es recordado por su mal carácter o por su pronto violento (ambos representados de forma explícita en los flashbacks), sino que la acción que le define es su generosidad. En cambio, el biopic sobre Carmina comienza con su familia, sus tres hijos y su hermana, esparciendo sus cenizas tras su muerte. Incluso en ese momento tan dramático surgen las rencillas entre ellos, unas rencillas que todavía hoy en día siguen alimentando los programas sobre el corazón y se han convertido en el legado principal de la que fue esposa de Paquirri.

4.6.5. Montaje

En todos los casos analizados (26 títulos) el montaje es siempre alternativo, es decir, que alterna entre varias acciones independientes una vez éstas han finalizado (Lacalle, et al., 2012c) Respecto a la utilización de recursos como la aceleración y la ralentización, se observa que, mientras el primero rara vez se utiliza (a excepción de *Temple Grandin*), la ralentización se emplea en el 69,2% de las ficciones analizadas (18 títulos de 26).

Las producciones basadas en la vida personal de famosos utilizan con frecuencia la ralentización de las imágenes (83,3% y 10 de los 12 títulos). De forma similar, aunque en menor porcentaje, la mayoría de los biopics sobre lucha tienden a utilizar la ralentización (66,7% y seis de los nueve títulos). En cambio, en el caso de los biopics políticos se revierte la tendencia, y tan solo dos de las tres producciones optan por dicho recurso (el 40,0%). Este hecho puede relacionarse con la carga emocional asociada a la ralentización, un efecto más frecuente en las ficciones centradas en la esfera personal de los famosos o en personajes que se enfrentan a serias vicisitudes. Por lo tanto, parece lógico que el biopic político, focalizado en la esfera profesional, deje en un segundo plano este recurso. Es más, el uso de la ralentización en las dos ficciones políticas (*Adolfo Suárez* y *Clara Campoamor*) es anecdótico.

Entre el resto de biopics de la muestra (lucha y vida personal) la ralentización se utiliza en la creación de metáforas que subrayan bien la emoción (positiva) o bien la conmoción (negativa) que siente un determinado personaje en un momento clave de la historia. En los biopics analizados, la ralentización de efecto dramático suele relacionarse con la muerte del protagonista o con un momento de gran peligro. A veces esto se representa de forma explícita (las escenas en el hospital de *Volver a verte* y *Paquirri;* el aborto de *Marisol*; las cenizas esparcidas de *Carmina*) y en otras ocasiones la ralentización contribuye a la creación de una metáfora (el collar de perlas de Isabel Pantoja se rompe en el momento de la muerte Paquirri; el cuerpo inerte de Victor Davis flota en una piscina tras su atropello). La ralentización también puede servir para mostrar la soledad del personaje (las miradas de reojo a Jack Kevorkian en la fiesta de la revista *Times*). Otras veces, en cambio, este recurso adquiere un cariz más positivo, y se utiliza para señalar el triunfo del protagonista (los aplausos a *Georgia O'Keeffe*) o incluso un momento "eureka" (cuando Ben Carson se da cuenta de cómo operar a los bebés para salvarles la vida; cuando Temple descubre el mundo del ganado, donde se hará famosa). También puede servir para para mantener la tensión del momento (las finales de hockey en *Don Cherry*, la carrera de natación en *Victor*).

El 78,6% de las miniseries (11 títulos de 14) recurren a la ralentización, mientras que el porcentaje de las *TV movies* (58,3% y siete títulos de 12) es más reducido. Por lo tanto, teniendo en cuenta que la miniserie predomina en España y la *TV movie* lo es en Norteamérica, es lógico que los porcentajes respecto a la ralentización coincidan con los de los formatos (78,6% de las producciones españolas y 58,3% de las norteamericanas).

Por último, al igual que sucedía en los biopics cinematográficos (Custen, 1992), también entre los televisivos hay ejemplos de montajes que combinan una rápida sucesión de fotografías (como portadas de periódicos o discos) con imágenes del protagonista desempeñando alguna actividad (a menudo profesional). Se utiliza con más frecuencia en los biopics sobre vidas de artistas (*Celine, Marisol, Volverte a ver*) donde se alternan los titulares de revistas con imágenes de las cantantes desarrollando su actividad profesional.

4.6.6. Construcción del plano y uso de la cámara

Todos los biopics analizados se inclinan por un uso predominante de la cámara objetiva, que oculta el artificio de la ficción y permite una representación naturalista del personaje. Esto contribuye a la construcción de verosimilitud necesaria en el biopic, inspirado en la vida de personas reales, una buena parte de las cuales son personajes públicos. La cámara subjetiva está limitada a un uso muy puntual, por ejemplo cuando se convierte en un teleobjetivo de un paparazzi que intenta sacar unas fotografías de Raphael enfermo (*Raphael*) o cuando ofrece el punto de vista del toro que sale al ruedo (*Paquirri*).

El uso recurrente en todos los biopics de primerísimos primer planos, primeros planos y planos medios enlaza con la tradición de la *TV movie* que, como se recordará, se caracteriza por el uso de planos cortos y medios para crear intimidad y conectar con la audiencia: “The individualized and informal depiction of everyday characters in an assortment of medium shots and close-ups quickly became the forte of the TV movie, more so tan in any other feature film” (Edgerton, 1991:118). Por lo tanto, la utilización de planos cercanos está relacionada con las características propias del medio televisivo, que desde sus comienzos utiliza estos recursos para compensar por la antigua falta de espectacularidad de la pequeña pantalla. También se utilizan en todos los biopics los planos generales, que permiten situar a los personajes dentro de una escena.

En el caso del plano americano o de tres cuartos, el porcentaje de uso se reduce hasta el 88,5% (23 de los 26 títulos) y se utiliza de forma más esporádica que los anteriores. Tal y como su nombre pronostica, es más común entre las producciones norteamericanas, donde todas utilizan este tipo de plano, mientras que las tres ficciones que no lo utilizan son españolas. El plano cenital se emplea únicamente en un 53,8% de los biopics analizados (14 títulos) y suele utilizarse como una forma de transición entre las escenas, a menudo combinado con un cronotropo que proporciona una situación temporal y/o espacial.

El 92,8% de las ficciones analizadas (24 títulos) recurre a los planos picados y contrapicados, mientras que los planos inclinados tan solo aparecen en el 38,5% de los biopics (10 títulos). Estos últimos se emplean muy ocasionalmente, con la excepción de la miniserie *John Adams*, donde el uso recurrente de la inclinación del plano simboliza el mundo de caos y revolución en el que se desarrolla la acción.

En lo que respecta al uso del travelling, el horizontal es el más común, ya que un 73,1% de las ficciones (19 títulos de 26) lo emplean. El travelling vertical es empleado en la mitad de la muestra (13 títulos) mientras que el circular se limita al 15,4% de los biopics (cuatro títulos).

4.6.7. Funciones de la música

La música tiene una función sintáctica en todos los biopics analizados, acompañando las imágenes y marcando la transición entre escenas. Para ello, se utiliza con frecuencia alguna variación de la canción que acompaña los créditos iniciales de la ficción, como sucede, por ejemplo, en *Temple Grandin, Georgia O'Keeffe* y *Paquirri*. En *Magic beyond words* la melodía es similar a la de las películas de *Harry Potter*.

Los biopics también utilizan la música con intención pragmática de forma recurrente. Generalmente, este tipo de música se emplea para subrayar las emociones de los personajes o suscitar determinados sentimientos en el espectador. La función pragmática de la música puede servir para presentar un romance (*Volverte a ver*). También puede utilizarse para intensificar una situación dramática, como una ruptura sentimental (*Mi gitana)*, la enfermedad de un familiar (*Carmina*), o incluso la muerte de un ser querido (*Alfonso, el príncipe maldito*).

La función semántica de la música es la menos utilizada en los biopics televisivos (38,5% y 10 títulos). En la mitad de las ficciones sobre la vida personal (seis títulos) la letra de la música explica o transmite los sentimientos de los personajes. Para ello, en cinco biografías sobre cantantes se emplean temas originales de los protagonistas (*Celine, Raphael, Volver a verte, Mi gitana* y *Marisol*). Los cuatro programas restantes en los que la música asume una función semántica pertenecen al grupo de los biopics de lucha y son todos de origen norteamericano (*Magic beyond words, Victor, Keep your head up kid* y *Gifted hands*).

4.6.8. Otros elementos de construcción de verosimilitud

En el biopic cinematográfico del Hollywood clásico se utilizan de forma recurrente elementos paratextuales para incrementar la verosimilitud del relato (Custen, 1992). Se observa, que los biopics televisivos también apelan a este tipo de estrategia e incorporan textos sobreimpresionados, imágenes *reales*, y otros recursos que refuerzan la construcción de *realidad*.

Generalmente, cuando al comienzo del biopic aparece un texto escrito su función suele ser la de establecer la *veracidad* de la historia. A veces se indica que el biopic está inspirado en una biografía escrita (*Gifted hands*) o se explicita que se trata de una "biografía no autorizada" (*Magic beyond words*). A menudo, se convierte además en un descargo de responsabilidad (*disclaimer*) en el cual se señala que los hechos están inspirados en una persona o acontecimientos acaecidos pero que, debido a las necesidades de la ficción, quizás se alteren algunos aspectos (*La baronesa, Carmina*).

Este tipo de textos también puede aparecer al final del biopic, indicando si la se ha contado o no con el apoyo y beneplácito del personaje representado (*Céline*). No obstante, es más frecuente que la información que se aporta una vez concluida la historia reconozca el legado del personaje (*Tarancón, el quinto mandamiento; Gifted hands*), resuma los principales logros de su carrera (*Georgia O'Keeffe; Magic beyond words*), o explique cómo continúa su vida (*You don't know Jack*). En el caso de que la ficción trate sobre un hecho todavía no resuelto, como el juicio a Isabel Pantoja (*Mi gitana*), el biopic indica al final que los personajes tienen causas pendientes con la justicia.

En algunos biopics, en lugar de texto escrito se emplean otros recursos, como una locución de radio en la que se informa de la muerte del protagonista (*Volverte a ver*). En el caso de *Raphael*, el propio cantante interviene al final, cuando a través de la voz en off da las gracias a los donantes y a sus familias. Otro ejemplo singular es *Temple Grandin*, donde el personaje aparece en pantalla y se dirige directamente al espectador al comienzo del film.

Además del texto o la voz en off, es habitual que los biopics televisivos incorporen imágenes *reales* de los hechos o personas representadas. A veces son fotografías estáticas (*Sofía*), pero también pueden ser noticiarios antiguos (*Tarancón, el quinto mandamiento; Raphael*). En algunas ocasiones se adapta una imagen icónica de la persona representada, substituyendo al

personaje original por el ficticio, por ejemplo Al Pacino como Jack Kevorkian en la portada de la revista *Times* (*You don't know Jack*).

4.7. En los límites del biopic

Además de los biopics analizados, durante el periodo de recogida del corpus se han emitido otras miniseries y *TV movies* inspiradas en personajes y hechos *reales* que no se han incluido en nuestro trabajo debido a que de alguna forma escapaban los límites del biopic. Se trata de *Felipe y Letizia*, *Prayers for Bobby*, *Los Kennedy, La duquesa II* y *The wrath of Grapes*, las dos últimas secuelas de *La duquesa* y *Keep your head up, kid*, respectivamente. Estas tres producciones tienen en común un uso de la perspectiva múltiple que de alguna forma difumina la individualidad característica de la biografía. En los casos de *Victor* y *John A. Birth of a country*, analizados en nuestro trabajo, la construcción del relato a partir de una perspectiva múltiple contribuye a crear una imagen poliédrica de un único personaje. En cambio, en los tres ejemplos excluidos la utilización de diferentes puntos de vista se traduce en un protagonismo coral, que se aleja de la esencia del biopic.

En *Prayers for Bobby* la primera mitad de la ficción está centrada en el descubrimiento de la homosexualidad de un joven estadounidense criado en una familia extremadamente religiosa. La negativa radical de la madre para aceptar las tendencias sexuales de su hijo le conducirán al suicidio. A partir de aquí, la historia da un giro radical y se centra en el cambio paulatino que se produce en la madre a partir de la muerte de su hijo y como ésta se convierte en una abanderada de la causa gay.

En el caso de *Los Kennedy*, se trata de una miniserie concebida originalmente para el History Channel, aunque finalmente se emitió en ReelzChannel. Por esta razón, eventos históricos como la Bahía de Cochinos tienen un gran peso en la narración, que va entrelazando momentos clave de la historia americana con el papel desempeñado por la familia Kennedy.

Felipe y Letizia se centra específicamente en el romance entre el príncipe Felipe de Borbón y la periodista Letizia Ortiz, tal y como su propio título indica. No puede considerarse una biografía porque la narración no tiene el objetivo de retratar la vida de sus personajes, sino que simplemente relata una historia de amor.

El éxito *La duquesa* y *Keep your head up, kid,* ambos incluidos en el corpus de análisis, dieron lugar a la creación de una segunda parte (*La duquesa II* y *The wrath of Grapes*). No obstante, las continuaciones no han sido incluidas en nuestra muestra ya que, igual que sucedía con las ficciones del apartado anterior, la centralidad del personaje único se diluye a favor de una perspectiva narrativa plural y un protagonismo coral.

En *La duquesa II* el interés no se centra únicamente en construir el personaje de Cayetana de Alba, sino que el peso de la narración se concentra ahora en las relaciones matrimoniales. Por un lado, se muestra el declive de su matrimonio con Aguirre, su incapacidad para superar las diferencias que al principio los unieron y, finalmente, la lenta y solitaria muerte de él. Por el otro, la perspectiva narrativa se amplia para incluir a su hijo mayor y su mujer, inmersos en un matrimonio falto de pasión. Por su parte, *The wrath of Grapes* sigue narrando la vida de Don Cherry, esta vez como comentarista de *Hockey night*, pero en este caso la ficción dedica mucha más atención a su mujer, Rose, que incluso se convierte en narradora de la ficción junto con el propio Cherry.

Parte III.

Recepción de ficción televisiva

5. Análisis de la recepción

5.1. Introducción

Este capítulo centra su interés en la audiencia y examina los procesos de recepción de la ficción televisiva y la (re)construcción de la *realidad* por parte de los espectadores españoles y norteamericanos. Para llevar a cabo el análisis etnográfico se ha optado por la técnica del *focus group*, que David Morgan define como "a research technique that collects data through group interaction on a topic determined by the researcher" (Morgan, 1996:129).

Dicha técnica se ha utilizado con frecuencia en investigaciones de ciencias sociales sobre las actitudes y las motivaciones del consumidor, y ha resultado especialmente útil para intentar descubrir qué quieren decir los participantes y determinar sus procesos de comprensión (Lunt y Livingstone, 1996). Tal y como señala Kitzinger, los *focus group* permiten examinar "not only what people think but how they think and why they think that way" (Kitzinger, 1995:311). Facilitan, además, la observación de los procesos de comunicación interpersonales, donde los participantes utilizan el lenguaje y las expresiones del día a día (Kitzinger, 1995; Tiggermann, Gardiner y Slater, 2000). Al analizar cómo operan el humor, el consenso, la discusión, así como las diferentes narrativas dentro del grupo, el investigador puede identificar el conocimiento común y compartido (Kitzinger, 1995:311). Es más, los *focus group* favorecen la desinhibición de los participantes y permiten que éstos expresen con mayor facilidad sentimientos y opiniones en relación a temas tabú o estigmatizados (Wilkinson, 2006[1997]; Kitzinger, 1995).

Así pues, el *focus group* constituye una herramienta idónea para contestar una de nuestras principales preguntas de investigación: ¿Cómo funcionan los procesos de retroalimentación entre la *realidad* y la ficción? Es más, al considerar los prejuicios que rodean tanto el formato *TV movie* como el género del docudrama (v. capítulos 1 y 3), creemos pertinente la utilización de una técnica como la entrevista grupal, que contribuye a crear un ambiente desinhibido donde los participantes pueden expresarse con libertad. Además, y como es frecuente al utilizar *focus group* (Morgan, 1996:134; Lacalle, 2010d, 2011b y 2012c), se ha empleado un cuestionario complementario que ha permitido la obtención de datos cuantitativos que, posteriormente, han

servido para contrastar y validar la información, así como para describir tendencias generales detectadas entre las personas que componen la muestra[240].

A continuación, tras detallar la metodología empleada en la construcción, desarrollo y procesamiento de datos de los *focus group*, se exponen los resultados del análisis etnográfico realizado. Dichos resultados se han dividido en cuatro grandes bloques: 1) consumo televisivo; 2) retroalimentación entre la ficción y la *realidad;* 3) representación y percepción de realismo en las ficciones inspiradas en la *realidad*; y 4) recepción de ficción televisiva inspirada en la *realidad*. El primer apartado tiene una intención fundamentalmente descriptiva, dirigida a observar las diferencias en los hábitos de consumo televisivo según el origen y la edad de los entrevistados. En cambio, las tres secciones siguientes complementan el análisis teórico y el estudio de caso sobre los biopics televisivos realizados en capítulos previos, a la vez que exploran los procesos de construcción de *realidad* centrando el interés en el espectador.

5.2. Metodología del análisis etnográfico

5.2.1. Construcción de los focus group

Con el objetivo de comprobar el funcionamiento de los mecanismos de retroalimentación entre la *realidad* y la ficción analizados en capítulos anteriores, así como los procesos de construcción de *realidad* por parte de la audiencia, se han llevado a cabo un total de ocho *focus group*[241]. Cuatro se han realizado en España y otros cuatro equivalentes Canadá, lo cual ha permitido realizar un estudio de la recepción comparativo[242]. En todos los casos, los *focus group* están integrados por personas que se conocían previamente y eran compañeros de clase, de trabajo o amigos. Tal y como señala Kitzinger (1994), la utilización de grupos pre-existentes permite acceder a fragmentos de interacciones que se aproximan a un contexto natural, similar a la observación

[240] La realización de los *focus group*, así como el análisis de los datos obtenidos se ha realizado siguiendo las pautas desarrolladas por OFENT (véase introducción del trabajo; véase también Lacalle et al. 2012b).

[241] Antes de realizar los ocho *focus group* que finalmente se han incluido en el presente trabajo, se realizó un *focus group* test con un grupo reducido de 3 personas. Esto permitió comprobar la inteligibilidad de las preguntas y reformular aquellos aspectos que podían dar lugar a confusión. Los cuestionarios y guiones de análisis incluidos en los anexos del trabajo incorporan los cambios realizados.

[242] Los *focus group* canadienses se realizaron en la ciudad de Toronto entre noviembre y diciembre de 2010. Los *focus group* españoles tuvieron lugar en Barcelona entre diciembre de 2010 y marzo de 2011.

participante. Es más, la utilidad de los grupos pre-existentes radica en que proveen uno de los contextos sociales en el cual se forman las ideas y se toman decisiones (Kitzinger, 1994:105).

Algunos expertos en la materia sugieren que el número ideal de participantes de un *focus group* debería oscilar entre seis y 12, con el objetivo de que se incluyan suficientes personas para obtener diversidad en la información, pero no demasiadas para evitar un ambiente poco confortable que impida compartir pensamientos y sentimientos (cfr. Onwuegbuzie, et al. 2009). No obstante, hay otros que recomiendan grupos de hasta 20 participantes (cfr. McLafferty, 2004). Para asegurar una asistencia mínima que permita crear un grupo representativo, hay autores que aconsejan sobre-reclutar un 20% (Morgan, 1997) o incluso un 50% más de lo deseado (Wilkinson (2006[1997]) para cubrir posibles bajas.

Tomando en cuenta todas estas consideraciones, los *focus group* de nuestro análisis oscilan entre siete y 16 sujetos[243], lo que ha resultado en un total de 82 participantes (36 norteamericanos y 46 españoles; 39 mujeres y 43 hombres). Además, los grupos se han construido teniendo en cuenta la edad de los participantes, por lo que se han dividido en tres franjas: dos grupos de adolescentes estudiantes de secundaria (14-17 años), cuatro grupos de jóvenes estudiantes universitarios de comunicación (18-24 años)[244] y dos grupos de adultos trabajadores (25-35 años)[245]. El grupo de adolescentes de 14 a 17 años está compuesto por 20 participantes (12 hombres y ocho mujeres); el grupo de jóvenes de 18 a 24 está integrado por 42 participantes (17 hombres y 25 mujeres); y el grupo de adultos de 25 a 35 años está formado por 20 participantes (10 hombres y 10 mujeres). La variedad tanto en la edad como en el estatus de

[243] Grupo NA01: 10 sujetos; Grupo NA02: 8 sujetos; Grupo NA03: 11 sujetos; Grupo NA04: 7 sujetos; Grupo ES05: 16 sujetos; Grupo ES06: 8 sujetos; Grupo ES07: 9 sujetos; Grupo ES08: 13 sujetos.

[244] Los jóvenes de 18 a 24 años integran el grupo de edad que utiliza con más frecuencia las nuevas tecnologías de forma simultánea al visionado televisivo. Por ejemplo, un estudio realizado en 2012 señala que el 67% de los internautas en este grupo de edad mira la televisión mientras utilizan otro dispositivo, un porcentaje que se reduce al 51% en otras franjas de edad (The Cocktail Analysis, 2012). En el caso concreto de la ficción televisiva, estudios previos han detectado que este grupo de edad es el que accede al visionado online de ficción televisiva con mayor frecuencia (Lacalle, 2011b). Así pues, debido a su perfil de *multitaskers* y "nativos digitales" (Anderson, 2006) se ha decidido incluir un total de cuatro grupos de jóvenes de 18 a 24 años, con el objetivo de explorar las tendencias más recientes en relación la ficción televisiva y los nuevos medios.

[245] Adolescentes: grupos NA04 y ES08; Jóvenes: grupos NA01, NA02, ES05 y ES06; Adultos: NA03 y ES07. Con el objetivo de preservar los grupos pre-existentes se han realizado dos inclusiones de dos individuos que superan la media de edad de sus grupos: un estudiante universitario de 28 años en NA02 y un estudiante universitario de 29 años en ES05.

los participantes se ha establecido con el objetivo de analizar posibles diferencias en los procesos de retroalimentación *realidad*-ficción en tres grupos con características sociodemográficas y *background* personales muy diferentes.

5.2.2. Metodología

5.2.2.1. Cuestionarios previos: procedimiento y codificación SPSS

Tal y como hemos señalado anteriormente, los *focus group* constan de dos partes, el cuestionario previo y la entrevista de grupo[246]. A fin de recopilar algunos datos de carácter cuantitativo así como para complementar y verificar la información de los *focus group*, los participantes respondieron un cuestionario anónimo en el cual contestaron preguntas relacionadas con cuatro grandes temáticas: 1) hábitos y preferencias de consumo televisivo; 2) papel de la ficción en los procesos de construcción de *realidad*; 3) representación y percepción de realismo; y 4) representación y construcción de *realidad* en ficciones televisivas inspiradas hechos y personajes *reales*.

Las respuestas fueron codificadas en una base de datos diseñada con el programa SPSS, que contó con un total de 28 variables. Las ocho primeras variables se corresponden con los datos de cabecera: número de encuesta, número de *focus group*, región, fecha, edad, sexo, lugar de residencia, lugar de nacimiento. Las 20 variables restantes se corresponden con las preguntas del cuestionario.

A partir de la codificación SPSS se han creado 23 tablas de frecuencia (una por cada pregunta y tres correspondientes a la edad, el género y el origen). Además, cada una de las variables (con excepción de los datos de cabecera) se ha cruzado con las variables de origen, edad y género. Tras descartar aquellas tablas con una v de Cramer inferior al 0,20 y las que no aportaban información significativa desde el punto de vista cualitativo, la investigación ha utilizado datos extraídos de un total de 41 tablas de contingencia. En aquellos casos en que los participantes no han completado todas las preguntas del cuestionario, SPSS ha codificado los datos como valores perdidos.

[246] Tanto el cuestionario como el guión de análisis han sido incluidos en los anexos del trabajo.

5.2.2.2. Entrevistas

Procedimiento

En primer lugar, los participantes completaron el cuestionario. A continuación tuvieron lugar las entrevistas grupales, que duraron entre una y dos horas y se desarrollaron en un ambiente distendido que favoreció la espontaneidad propia de las comunicaciones interpersonales diarias. Todos los participantes accedieron a ser grabados en audio y, cuando así lo desearon, se identificaron mediante un pseudónimo.

Para conducir los *focus group* se ha utilizado un guión de entrevista semiestructurado que permitió a la investigadora abordar todos los puntos fundamentales para el análisis. A la vez, hizo posible que los entrevistados se expresaran libremente y sin inhibiciones, introduciendo nuevas temáticas y matices específicos que enriquecieron la conversación y, por ende, la recogida de información. Las entrevistas se transcribieron inmediatamente después de cada encuentro, siguiendo un guión cualitativo que permitió agrupar las intervenciones de acuerdo con las temáticas de interés para el presente trabajo. Los temas que han articulado el análisis son los siguientes:

1) Consumo: Nos permite determinar los hábitos y preferencias del consumo televisivo de los entrevistados. Los datos recogidos permiten complementar el retrato robot de los entrevistados y resulta de especial utilidad considerando las diferencias existentes entre los sistemas televisivos canadiense y español.
2) Influencia: Esta sección aborda temas relacionados con los mecanismos de retroalimentación entre la ficción (cine y televisión) y la *realidad*. Aborda cuestiones referentes a la construcción y mantenimiento de la identidad (estilo personal, decisiones académicas/profesionales, lenguaje y temas de conversación). También se incluyen preguntas que exploran la función pedagógica de la ficción, especialmente el aprendizaje emocional y la adquisición de conocimientos prácticos. Todos los puntos tratados en este apartado se corresponden con aspectos analizados desde un punto de vista teórico en capítulos anteriores, al tratar sobre los mecanismos de retroalimentación entre la *realidad* y la ficción.
3) Representación de *realidad* en la ficción: Este apartado se centra específicamente en ficciones televisivas y cinematográficas inspiradas en personajes *reales* y/o sucesos acaecidos. En primer lugar, se tratan cuestiones relacionadas con el consumo de este

tipo de ficción y la opinión general que se tiene sobre las producciones, lo que permite comprobar si los prejuicios recogidos en la bibliografía sobre el tema continúan vigentes. Además permite determinar qué elementos incrementan la credibilidad o incluso el prestigio de las ficciones. A continuación, las preguntas se centran en los procesos de incorporación de información ficcional al conocimiento. También se exploran aquellos aspectos que favorecen o perjudican la percepción de *realismo* por parte del espectador. Se comprueba la importancia de la apariencia física y los escenarios en la ficción inspirada en la realidad. Además, se examinan las temáticas que los entrevistados consideran más interesantes dentro de las ficciones inspiradas en la *realidad*.

4) Ficciones televisivas inspiradas en la *realidad*: Por último, el interés se centra en las miniseries y las *TV movies* basadas en hechos y personas *reales*. En primer lugar, se intenta determinar la capacidad de los entrevistados para distinguirlas con claridad de las ficciones cinematográficas. A continuación, se exploran las diferencias fundamentales la pequeña y la gran pantalla, con el objetivo de comprobar si unas son consideradas más verosímiles o fidedignas que las otras, y si los procesos de incorporación de información y percepción de realismo presentan alguna diferenciación.

Por último, hay que señalar que las transcripciones se han realizado de forma literal, conservando las expresiones originales de los entrevistados. En temas controvertidos, como la construcción de la *realidad* o la influencia de la ficción, es importante mantener el lenguaje y la forma de hablar de los participantes ya que a menudo reflejan las contradicciones internas que suscitan dichas temáticas.

5.3. Resultados del análisis etnográfico

5.3.1. Hábitos de consumo televisivo

Las principales diferencias en este apartado están relacionadas con el sistema televisivo predominante en cada país (el cable en Canadá y la TDT en España). La realización de otras actividades mientras se ve la televisión y la utilización simultánea de múltiples pantallas (*multitasking*) es frecuente. Por último, la ficción televisiva es el género preferido por la mayoría de participantes en las entrevistas.

5.3.1.1. ¿Televisión o Internet?

Tal y como era previsible, el tipo de consumo televisivo está marcado por el sistema predominante en cada territorio. Así, mientras el 86,7% de los españoles (39 participantes) optan por la TDT, el 55,6% del grupo canadiense (20 participantes) habitualmente ven la televisión a través del cable. Sin embargo, la diferencia más significativa la encontramos en el consumo de televisión a través de Internet, donde el porcentaje norteamericano supone el 38,9% de los entrevistados (14 participantes), mientras que en España tan solo alcanza el 8,9% (cuatro participantes). Por lo tanto, los datos recogidos sugieren una mayor implantación de las nuevas tecnologías en el país norteamericano, mientras que en España se opta por ver la televisión en su forma tradicional. Además, se observa que el porcentaje de mujeres que consumen televisión online (27,9% y 12 mujeres) casi dobla al de los hombres (15,8% y seis hombres).

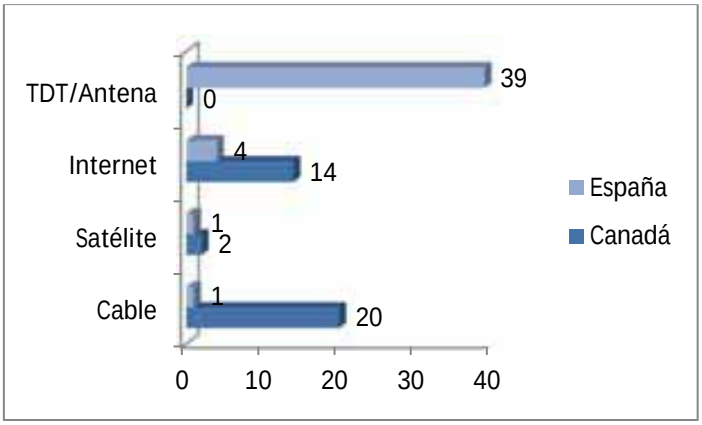


Gráfico 14. Consumo televisivo según país

El grupo de edad que consume televisión a través de internet con mayor frecuencia son los participantes de 18 a 24 años (26,2% y 11 entrevistados de los 42 dentro de la categoría), unos datos que coinciden con los estudios del OFENT (Lacalle, 2011b). Tanto los participantes norteamericanos como los españoles que se inclinan por ver televisión a través de Internet indican que prefieren este sistema debido a su mayor flexibilidad, ya que no está sujeto a unos horarios preestablecidos. A menudo, los entrevistados indican que no tienen tiempo para ver la televisión, por lo que optan por crear y personalizar sus propias parrillas a través de Internet.

> MI (H), NA02, 18-24: I watch TV shows but I rarely watch them on my TV at home (…) Like I watch them online, or download them, or something. It's because I never have time.

> JE (H), ES06, 18-24: Yo televisión propiamente dicha veo muy poca, pero si algo me interesa y no he podido verlo o me interesa pero quiero verlo cuando a mi me apetece pues lo miro en internet pero en general si no es así es difícil. A veces al mediodía el telediario y poco más.

No obstante, la opción de ver en directo cierto tipo de programas puede ser un incentivo para utilizar la televisión en vez de Internet. Esto es relevante, por ejemplo, en el visionado de acontecimientos deportivos para los que la actualidad es un factor crucial.

> JH (H), NA02, 18-24: I generally watch TV for sports. Just like I'm watching a show religiously, odds are a) I won't have time to watch it b) I'll watch it online because it's accessible whenever you like, right? The only reason why I would ever watch TV (…) Like a reason for me to actually sit in front of the TV would be, let's say, sports or anything, anything that it's kind of towards the live sense

Entre los entrevistados españoles se tiende a asociar el consumo televisivo con las horas de comida, normalmente en un entorno familiar. Por el contrario, el visionado online se concibe más a menudo como una actividad individual que se lleva a cabo en un horario nocturno.

> AD (H), ES06, 18-24: Yo tiendo a escogerlo pero también depende de la hora que sea pues no miro… hay series que me gusta verlas de noche, a veces cosas que me gusta verlas mientras como. No veo cualquier cosa en cualquier momento.
>
> MG (M), ES06, 18-24: Yo también combino en horas de comida, por ejemplo, normalmente está la tele puesta y después de la noche antes de irme a lo mejor me pongo algún programa que está colgado en Internet.

5.3.1.2. Multitasking

El *multitasking*, o uso simultáneo de varios medios (ej. navegar por Internet mientras se ve la televisión) es una tendencia al alza. Así por ejemplo, el último informe de Nielsen (2012b) señala que el 39,0% de los americanos utiliza sus *tablets* o *smartphones* mientras ven la televisión al menos una vez al día, el 62,0% lo hacen diversas veces a la semana y el 84,0% al menos una vez al mes. Se trata de una tendencia global, que los participantes de los *focus group* confirman. Hay quien reconoce que en los últimos años ha habido un cambio de hábitos, ya que antes dedicaba toda su atención a ver un programa de televisión, y ahora el interés se comparte con otros medios, normalmente internet y las redes sociales.

> JE (H) ES06, 18-24: Yo hasta hace poco, o sea, hasta hace un par de años, miraba la tele y miraba la tele. Ahora casi nunca solo miro la tele. Siempre estoy con el ordenador encendido y si aparece alguien pues hablas, o si aparece algo yo que sé de una página web en un anuncio, aparece que hablan de algo que no sabes lo que es, siempre estoy con el ordenador encendido. Normalmente para hacer nada, eh, o sea no para buscar cosas… para Facebook, historias de estas, pero claro siempre estoy con dos.

La mayoría de personas que combinan el visionado televisivo con otros medios señalan que si el programa ofrecido en televisión tiene "suficiente" interés, o es una novedad, dejan de lado las

otras pantallas para centrarse en el televisor. También hay entrevistados que afirman utilizar otros medios únicamente durante las pausas publicitarias. En estos casos, la televisión parece ocupar un lugar prioritario, mientras que el *smartphone*, las *tablets* o el ordenador se utilizarían como una fuente de entretenimiento complementaria.

> RO (H) CA01, 18-24: Like I'll be watching TV with my computer, but really I will only be doing something with my computer during commercials. Or if it's boring, I stop paying attention to the TV when I'm doing something else.
>
> MI (H) CA02, 18-24: Depends on what you're watching. If I'm watching a show religiously then I usually sit there and stare at the TV. And only multitask when commercials are on. Or like if I'm watching something on a bus then, well, is the only thing I have to do, so…
>
> FR (H) ES06, 18-24: Yo depende del interés que tenga. O sea, o me da igual y voy haciendo cosas. O si una cosa me interesa, quiero que sea como el cine, ni ruido ni teléfonos, que se calle todo el mundo a partir de esta hora, comed ya porque luego…
>
> AN (M) ES07, 25-35: Depende, si te gusta lo que estás viendo prestas atención, si no, haces otras cosas.
>
> KG (H) CA04, 14-17: If it's a rerun, then I'll probably let's say multitask, but if it's something I've never watched yet or it seems interesting, then… full attention.
>
> FD (H) ES07, 25-35: Si no lo he visto antes le presto atención. Si lo he visto antes es porque lo he puesto para que esté de fondo.

Hay también quien señala que la realización de actividades paralelas al visionado depende del tipo de programa. Mientras algunas ficciones, como las películas de cine, *demandan* que el espectador preste atención, otros programas con un contenido más *ligero* favorecen el *multitasking*.

> MG (M), ES06: Yo depende, las películas normalmente solo veo la película, no hago nada más, pero cuando hago series, no sé porqué, me pongo a hacer otras cosas.
> AD (H), ES06: También depende del programa, hay que te exigen más y que te exigen menos…
> MT (M), ES06: Depende de si es una película o una serie.

Además del *multitasking* tecnológico, también es frecuente que los individuos combinen el visionado televisivo con otras actividades, como hacer los deberes o comer. En estos casos, a diferencia de los ejemplos anteriores, la televisión ocuparía un lugar secundario.

5.3.1.3. Predilección por la ficción televisiva

El género televisivo preferido por la mayoría de entrevistados es la ficción televisiva (48,7% y 38 participantes), seguido de los informativos (15,4% y 12 participantes) y los deportes (14,1% y 12 participantes), tal y como se aprecia en el siguiente gráfico. Las películas de cine, las series de animación (6,4% y cinco participantes, respectivamente), así como los *reality shows* (3,8% y tres participantes) y otros formatos (documentales, *talk shows, late night shows*) son las opciones menos populares.

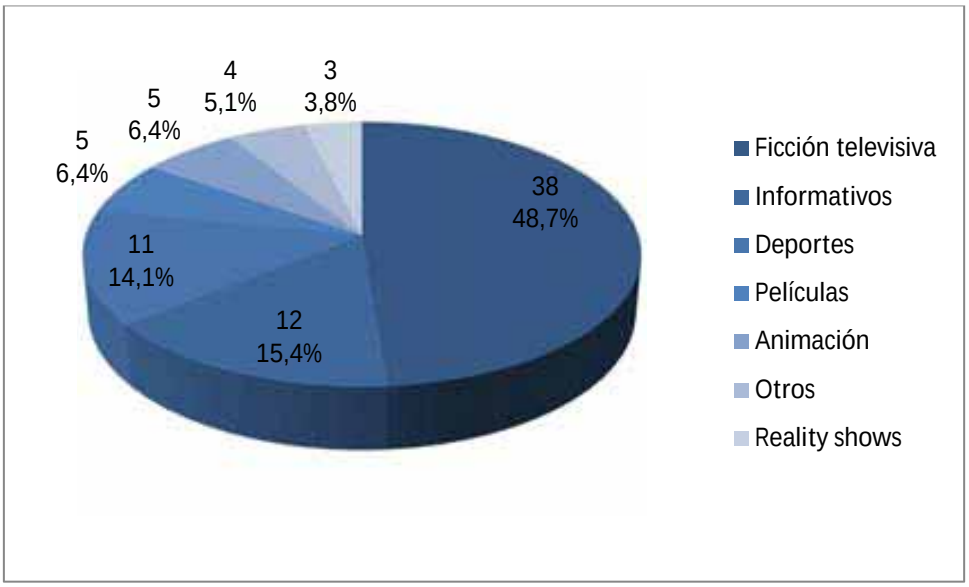


Gráfico 15. Género televisivo preferido

Se aprecian diferencias importantes según el origen, el grupo de edad y el sexo de la persona entrevistada. Por ejemplo, aunque en ambas regiones la ficción televisiva es la opción predominante, en Canadá la alternativa más habitual a la ficción son los deportes (17,1% y seis participantes), mientras que en España destacan los informativos (20,9% y nueve participantes).

La ficción televisiva es el género preferido en todos los grupos de edad, pero entre los adolescentes comparte el primer puesto con los deportes (31,6% y seis participantes, cada uno). En los otros dos grupos de edad el predominio de la ficción es más contundente (57,5% y 23 participantes de 18 a 24 años; y 47,4% y nueve participantes de 25 a 35 años).

Por último, la ficción televisiva aparece como el género preferido de las mujeres (65,9% y 27 participantes), mientras que el deporte y la ficción comparten el mismo nivel de popularidad entre los hombres (29,7% y 11 participantes, cada uno).

Los motivos para escoger la ficción televisiva son diversos. A veces los entrevistados sostienen que les sirve para "desconectar" [LI (M), CA01; JM (H), CA03], aunque la mayoría coincide en que la ficción capta su interés gracias a los personajes y las tramas desarrolladas.

> LE (H) CA01, 18-24: The biggest is the characters. A character you are really connected, like a strong leader or a secondary character.
> AL (M) CA01, 18-24: With television, unlike film, it's not just about one big plot, it's about their… like going through their life and you get to see that development.
>
> LN (M) CA04, 14-17: To follow the plot. It builds interest.

Al hablar de la ficción como escapismo se retomará y se profundizará en porqué los entrevistados escogen ver este tipo de programas.

5.3.2. Retroalimentación entre la ficción y la *realidad*

En el presente apartado se exponen los resultados relacionados con los mecanismos de interrelación entre la ficción y la *realidad*, que fueron abordados desde un punto de vista teórico en el capítulo 2. En la primera parte, se abordan las interacciones que se originan en la *realidad* simbólica y afectan de alguna forma a la *realidad* subjetiva, y que intervienen en la creación de identidad (futuro profesional y estilo personal) y el mantenimiento de dicha identidad (lenguaje y temas de conversación). En la segunda parte, se analiza la función didáctica de la ficción, en la cual intervienen las tres *realidades* (simbólica, objetiva y subjetiva). Las respuestas de los cuestionarios así como las entrevistas de grupo nos permiten valorar si los participantes consideran la ficción como una fuente de aprendizaje, bien emocional (mecanismo de comprensión, mecanismo de normalización, ficción como consejera, ficción como escapismo), o bien de conocimientos prácticos (mundos cercanos y mundos alejados).

5.3.2.1. Identidad

A grandes rasgos se observa que los procesos de identificación con los personajes de ficción suelen estar afectados por lo que Davidson (1983) ha definido como "third-person effect". Es decir, los participantes de los *focus group* se distancian de la posible influencia *directa* de la ficción y, en cambio, señalan que ésta afecta a otros grupos, normalmente a personas más jóvenes que ellos. Esta tendencia se manifiesta en los entrevistados a ambos lados del Atlántico y, fundamentalmente, en el grupo de jóvenes y el de adultos.

> MG (M) ES06, 18-24: Yo tanto en mi época no pero en la gente más pequeña, los que van al instituto o tal, la serie de *Física o química* ha influido, pero muchísimo. La serie de *Física o química* la pintaban que era un reflejo de los institutos de España de hoy en día, pero yo creo que ha sido al revés. Ha salido esta serie y a partir de eso muchos niños o adolescentes se han empezado a identificar con esos personajes.

> AA (M) NA03, 25-35: I would say it depends on the age or so. Because if you're showing kids… if you're showing shows to young kids, they are far more impressionable than if you show shows to adults who know…ok… well, realistically, I'm not gonna put a pink jumper and start shooting things because I'm a *Power Ranger*.

También hay entrevistados que califican la ficción de "puro entretenimiento" lo que, en su opinión, despojaría este tipo de programas de su valor didáctico.

> GT (M) NA03, 25-35: I was watching a show last night and the baddest characters in the show, and me and my girl friend were like, I know he's an asshole but I really like him. What is that… Am I taking any moral lessons from it?... no, not really. At that point is just entertainment.

No obstante, el hecho de que los entrevistados sean reticentes a admitir la influencia de la ficción en ellos mismos o consideren que "solo es entretenimiento", no quiere decir que pueda descartarse por completo la existencia de algún tipo de interrelación entre la *realidad* simbólica y la subjetiva, tal y como señalan Buckingham y Bragg.

> Of course, it would be quite wrong to conclude that people do not learn things from such programmes just because they claim that they do not take them seriously, or fail to completely understand them. 'Understanding' something or 'taking it seriously' is not a matter of all-or-nothing. (Buckingham y Bragg, 2004:173).

En los siguientes apartados veremos que es más frecuente reconocer abiertamente la influencia de la ficción en los aspectos *superficiales* de la identidad (estilo personal, lenguaje). En cambio, los entrevistados son mucho más reacios a admitir que la ficción puede afectar la toma de decisiones *serias* (futuro laboral y académico).

Creación de identidad

El estilo personal

Tal y como se ha señalado en el capítulo 2, es frecuente que los personajes de ficción marquen estilo y contribuyan a moldear de alguna forma los gustos de la audiencia. De hecho, más de la mitad de los entrevistados (51,2% y 42 participantes) admiten que "a veces" se inspiran en la ficción (televisiva y cinematográfica) para crear su propio estilo. Es más, un 15,9% (13 participantes) indican que utilizan la ficción como fuente de inspiración "a menudo" e incluso tres participantes (3,7%) dicen que para ellos es una práctica esencial.

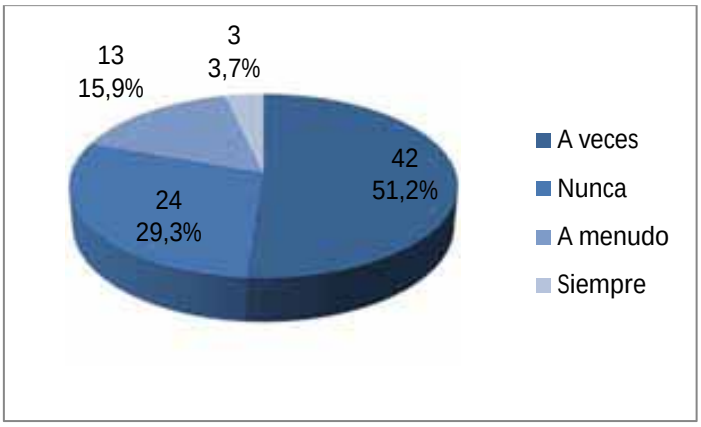


Gráfico 16. Influencia de la ficción en el estilo

Desde una perspectiva de género no se aprecian diferencias relevantes entre hombres y mujeres en cuanto al estilo. En cambio, los datos recogidos muestran que la edad de los entrevistados es un factor importante para determinar la influencia de la ficción en la creación de estilo.

El 65,0% de los adolescentes de 15 a 17 años (13 participantes) admite que "a veces" utiliza la ficción como fuente de inspiración. Por el contrario, el grupo que menos peso otorga a la ficción en la configuración de su estilo son los adultos de 25 a 35 años, con un 40,0% (ocho participantes) que afirman no haberse fijado "nunca" en la ficción para obtener ideas sobre moda. El grupo intermedio, de 18 a 24 años es el más equilibrado, aunque la mayoría reconoce que "a veces" toman ideas prestadas de la ficción (47,6% y 20 participantes).

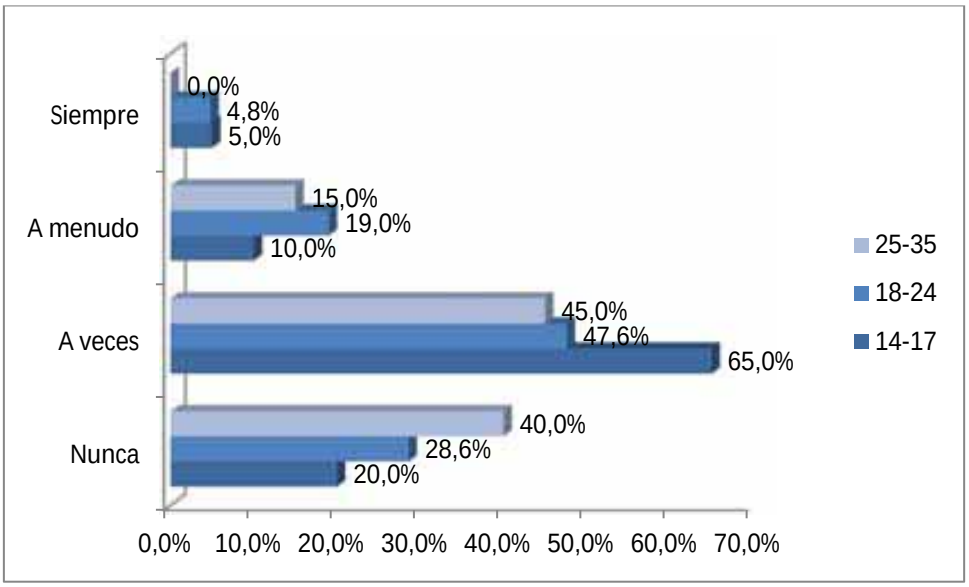


Gráfico 17. Influencia de la ficción en el estilo por grupos de edad

No obstante, algunos entrevistados sostienen que el hecho de que les guste, por ejemplo, una pieza del vestuario de un personaje, no quiere decir que copien su estilo. Incluso los

adolescentes matizan que no *calcan* un estilo, sino que adaptan aquellos elementos que más les atraen de los personajes de ficción.

> EU(H) ES08, 14-17: Yo por ejemplo, he visto algo y he dicho, me gusta, ¿sabes? Pero por ejemplo, veo un hombre y digo, buah… qué zapatos más chulos, y me los compro, pero no llevo el estilo de ese hombre.

Sin embargo, hay quien afirma que para que te guste un personaje éste debe tener, en primer lugar, un estilo que se parece al tuyo propio. En este caso, el proceso de retroalimentación tendría su origen en el propio individuo (*realidad* subjetiva*)* y no en el personaje de ficción (*realidad* simbólica).

> FR (H) ES06, 18-24: Pues yo creo que a lo mejor es al revés. Te gusta un estilo y luego te gusta el personaje. Porque tiene un estilo que se parece al tuyo.

> MN (M) ES06, 18-24: Pero yo lo que quería decir es lo que ha dicho ella antes, que a lo mejor cuando tú ves una serie o una película ya la ves porque te atrae pues la estética de tal personaje o porque te sientes más o menos identificado con alguno. Entonces, no… es lo que has dicho, que se retroalimenta, o sea, lo ves porque te gusta y a lo mejor haces lo que hacen ellos y… bueno, que es como un círculo, no? Que si no te gusta la medicina no vas a ver *House*, pero a lo mejor ves otra serie y te gusta el personaje y dices, ah, mira, le queda bien este peinado, voy a probar de hacérmelo yo.

Tanto en España (52,2% y 24 participantes) como en Canadá (50,0% y 18 participantes), la mayoría de entrevistados admiten que la ficción les sirve, "a veces", para construir su estilo. No obstante, el dato más destacado es que, mientras en España un 39,1% (18 participantes) niega en rotundo que la ficción le haya servido en algún momento de inspiración, este porcentaje se reduce hasta el 16,7% (seis participantes) en los grupos de Toronto. En cambio, en Canadá hay un elevado porcentaje de individuos que señalan que la ficción influye "a menudo" sobre su estilo (30,6% y 11 participantes).

> JE (H) CA03, 25-35: In recent years I've started to pay attention to clothes styles, just in recent years.
> JM (H) CA03, 25-35: I mean, ladies… most girls say, that looks cool on that chick, I'm gonna try it out… [Las mujeres muestran su acuerdo]

En los *focus group* realizados en España los entrevistados mencionan con frecuencia la existencia de la web "El armario de la tele", un portal donde, precisamente, se puede comprar la ropa que aparece en las ficciones televisivas españolas. La alusión a esta página suele ir acompañada de una reflexión sobre la importancia del estilo en la ficción por parte de los participantes.

> LO (H) ES05, 18-24: Yo creo que sí, y de hecho yo creo que a los personajes los visten de una determinada forma con la ropa más actual y cada vez más para atraer más a la gente.
> LR (M) ES05, 18-24: Sí, de hecho está esto del armario de la tele.
> LO (H) ES05, 18-24: Es que es eso, eso es lo que iba a decir también, que la página esta del armario de la tele, ¿sino de donde surge? Surge de que la gente ve la ropa, le gusta y la quiere.

El grupo español de 14 a 17 años también menciona dicho portal, pero los participantes señalan que la ropa que se vende es demasiado cara y está, por lo tanto, fuera de su alcance.

En conclusión, los entrevistados reconocen la importancia de la ficción para la construcción del estilo personal, pero son reticentes a admitir una influencia directa sobre su persona. Cuando se menciona la influencia de la ficción en la creación de estilo, suele matizarse su importancia limitándola a pequeños retoques o elementos del vestuario concretos.

Futuro laboral y académico

Aunque es frecuente que los medios recojan noticias sobre la influencia de la ficción en las decisiones académicas o laborales tomadas, fundamentalmente, por los jóvenes (v. capítulo 2), los datos de nuestro estudio indican que, para la gran mayoría, la ficción "nunca" ha afectado la toma de este tipo de decisiones (52,4% y 43 participantes). Para un 34,1% de los entrevistados (28 participantes) la ficción ha jugado un papel importante en sus elecciones tan solo "a veces" y, tal y como se aprecia en el siguiente gráfico, los porcentajes relativos a las opciones "a menudo" y "siempre" son muy reducidos.

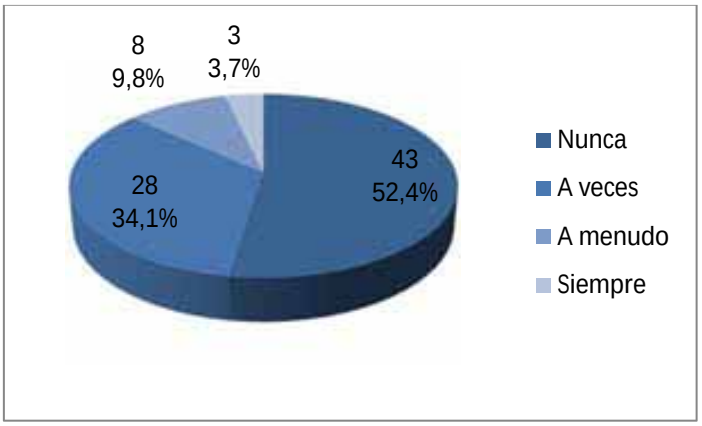


Gráfico 18. Inspiración en la ficción para la toma de decisiones sobre el futuro laboral/académico

La comparación entre los datos obtenidos a través de la encuesta anónima y durante la entrevista grupal sugieren que en esta cuestión se produce un efecto de "espiral del silencio" (Noelle-Neumann, 1995[1984]). Así, aunque 28 personas contestaron que "a veces" se han visto influidas por la ficción y tres afirmaron que "siempre" tienen en cuenta la información de la ficción

televisiva para la toma de decisiones académicas o laborales, únicamente tres entrevistados explicitan dicha influencia durante el transcurso de las entrevistas.

> AX (H), ES07, 25-35: Yo decidí estudiar derecho a raíz de una serie que me gustó cuando era pequeño.

> RO (H) NA01, 18-24: I wanted to be a lawyer for a very long time watching…
> JO (H) NA01, 18-24: *L.A. Law*?
> LI (M) NA01, 18-24: And other shows…

> ST (M) NA03, 24-35: I used to watch *Jem* and in my childhood I wanted to be a popstar.

En cambio, es mucho más habitual que los sujetos se refieran a terceras personas para ejemplificar este tipo de retroalimentación, lo que supone otra variante del "third-person effect". Investigaciones previas sobre la recepción de ficción televisiva también han detectado la incidencia de este efecto sobre los espectadores de más edad (Lacalle et al. 2011b, 2012c).

> MA (M) NA02, 18-24: I can't say that I've ever been inspired but I know a friend who went into forensic science because she was obsessed with *CSI*, and , like she showed me the statistics of how much attendance and admissions to forensics went up after *CSI* had been running for a few seasons. Just like clown fish went up when *Nemo* came out.

> AD (H) ES06, 18-24: Ahora, hace… no sé, cinco años o así, la carrera de criminología con todo lo de CSI pues ha aumentado muchísimo, de gente que se matricula en ella.
> MG (M) ES06, 18-24: Yo conozco una chica que empezó criminología por eso.

También se han encontrado ejemplos de participantes que *justifican* la influencia de la ficción subrayando su utilidad como "ventana indiscreta" que permite conocer ciertas profesiones, obtener más información sobre futuras opciones laborales o despertar el interés sobre empleos desconocidos hasta el momento. Estos resultados se sitúan en la línea de los obtenidos por Buckingham y Bragg (2004) quienes señalaron que uno de los atractivos de la ficción era, precisamente, que mostraba aspectos de la vida que de otro modo serían inaccesibles para el espectador[247]. Sin embargo, se observa que los participantes en nuestro estudio relativizan, de forma más o menos elaborada, la influencia de la ficción al cuestionar la veracidad del programa. En este sentido pueden calificarse de consumidores críticos.

> FD (H) ES07, 25-35: A mi me gusta con salvedades, porque no sé hasta qué punto es verdad en una serie o una película aparece una profesión que por lo que sea no conoces o no has visto

[247] El estudio de Buckingham y Bragg (2004) se refería a aspectos de la vida personal que normalmente eran tabú, pero creemos que sus resultados son extrapolables a otros temas que interesan a los espectadores pero que son de más difícil acceso.

> nunca, me gusta cuando muestran talleres por dentro. Por ejemplo… en imprentas y demás, entonces o la rotatoria de un periódico, cosas así, que no son espacios que se vean habitualmente, no me creo que… a lo mejor no funcionan así pero a lo mejor sí me muestran, me hago una visión general de cómo interactúa la gente en ese trabajo…
>
> KG (H) NA04, 14-17: It gives you like a general thought on the careers. You may haven't thought of that, but then you can get into it and get more information on that. It depends on the show.

También hay quien reconoce que la ficción hace que se interese por ciertas profesiones, no porque quiera especializarse en ese tipo de trabajo, sino porque despierta su curiosidad.

> JT (H) CA03, 25-35: For example, like *Mad Men*, you know what I mean? *Mad Men* is a great freaking show, and I won't say I want a job on advertising, but what it made me do is go and reach for people on advertisement. And I was like, what works here? You know what I mean?

Algunos entrevistados sugieren que la retroalimentación no se origina en la *realidad* simbólica (ficción) y pasa entonces a la *realidad* subjetiva. En cambio, igual que sucedía con el estilo, afirman que es el interés previo del individuo por una temática lo que le lleva a ver una determinada ficción y no a la inversa.

> AB (M) ES06, 18-24: Bueno, yo creo que más influencia, tú ya veías esa serie de televisión porque te gustaba ese tema, por ejemplo, yo no sé, pero la serie *Periodistas* de hace un montón de años. Yo de pequeña miraba esa serie, pero yo siempre ya había… ya tenía en la mente que quería ser periodista y la miraba por eso. Pero no he visto nunca *Médico de Familia*, o *House* porque no me interesaba nada de eso.

Según el origen de los entrevistados, se observa que los participantes canadienses reconocen una mayor influencia de la ficción en la toma de decisiones profesionales o académicas. Un 38,9% (14 participantes) de los participantes de Toronto sostienen que la ficción les ha influido en este tipo de elecciones "a veces", y un 19,4% (siete participantes) señalan que dicha influencia se produce "a menudo". Sin embargo, la diferencia más significativa con España se encuentra en aquellos que han contestado que "nunca" han decidido algo de este calibre influidos por la ficción (65,2% y 30 participantes españoles, frente al 36,1% y 13 participantes canadienses).

Las mujeres rechazan con más frecuencia que los hombres cualquier tiempo de influencia de la ficción en sus elecciones profesionales o académicas. Así, el 60,5% (26 mujeres) sostienen que "nunca" han tomado decisiones sobre su futuro laboral o académico inspiradas en la ficción, un porcentaje que se reduce hasta el 43,6% (17 hombres) entre los participantes masculinos. En contraste el 41,0% de los hombres (16 participantes) admiten que "a veces" han tenido en cuenta

la ficción en este ámbito, mientras que únicamente el 27,9% de las mujeres (12 participantes) optan por esta respuesta.

Mantenimiento de identidad

Temas de conversación

Tal y como se ha señalado al estudiar los mecanismos de retroalimentación entre la ficción televisiva y la realidad, diversas investigaciones han subrayado la importancia de la televisión, en general, y la ficción televisiva, en particular como una fuente de temas de conversación habitual (Schramm, Lyle y Parker, 1965[1961]; Buonanno, 1999; Katz y Liebes, 1990a, 1990b; Buckingham y Bragg, 2004; Henderson, 2007; Gray, 2008; Lacalle, et al., 2012b).

Nuestro análisis confirma que la ficción continúa siendo un tema frecuente de conversación, tal y como puede apreciarse en el siguiente gráfico. Así, 80 de las 81 personas que contestaron esta pregunta en los cuestionarios previos sostienen que hablan sobre ficción "a veces" (36 participantes y 43,9%), "a menudo" (36 participantes y 43,9%), o "siempre" (nueve participantes y 11,0%).

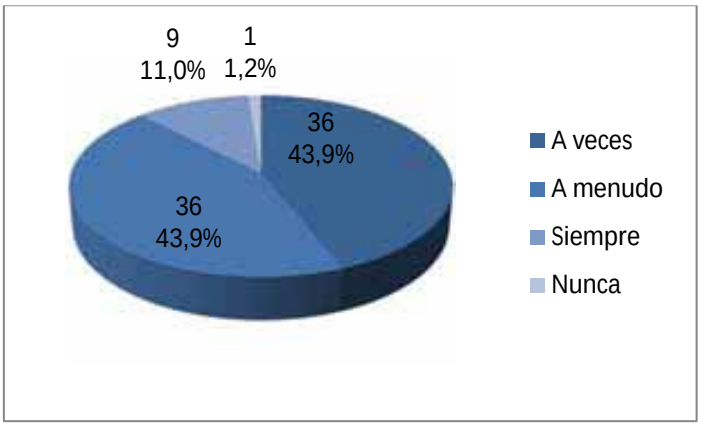


Gráfico 19. Uso de la ficción en temas de conversación

En general se observa que la mayoría de los entrevistados se decanta por las opciones "a veces" y "a menudo", independientemente del origen, la edad y el sexo. No obstante resulta interesante destacar que de las nueve personas que dicen hablar "siempre" de ficción, siete son mujeres de 18 a 24 años pertenecientes a los *focus group* realizados en Canadá. En el resto de categorías no se aprecian diferencias de importancia.

En general, los entrevistados manifestaron que la ficción se utiliza con frecuencia para iniciar conversaciones y es un tema útil cuando no se sabe de qué hablar.

> LO (H) ES05, 18-24: Para romper el hielo.
>
> MG (M) ES06, 18-24: Sí, normalmente es un tema bastante recurrente. A lo mejor si no tienes tema de conversación con alguien o no sabes qué decirle.

Estas declaraciones ponen de manifiesto el "water cooler effect" de la ficción televisiva. Es decir, este tipo de programas se convierten con facilidad en un tema de conversación. En cambio, si no se conoce la ficción que el resto del grupo está comentando, algunos entrevistados apuntan que se sienten "desplazados". En este sentido, hay quien subraya las diferencias generacionales que existen en cuanto a la elección de programas.

> AT (H) ES07, 25-35: Yo no, es que estoy tan desconectado de series que me empieza a hablar gente… pero por ejemplo de *Lost* no he visto ni un capítulo.
>
> AN (M) ES07, 25-35: La edad por ejemplo hace mucho, por ejemplo tú hablas con un adolescente de 15 años de lo que ellos ven en la tele y realmente eres un extraterrestre a su lado. Te quedas flipando y dices pero tú ves la misma tele? La tele cuadrada que veo yo? En edades se nota mucho:…en los niños pequeños, los dibujos animados y todo eso es que no sabes de qué hablar.

Uso del lenguaje

Además de proporcionar temas de conversación, en todas las entrevistas realizadas los participantes afirmaron que utilizan con frecuencia expresiones procedentes de la ficción. Hay quienes incluso sugieren que se busca o se provoca el momento propicio para poder utilizar una expresión televisiva concreta, aunque a veces no sea de forma intencionada.

> AL (M) NA01, 18-24. Yeah, maybe if you're getting in an argument and that's sort of what the character went through might be wanting to say the same thing
>
> FR (H) ES06, 18-24: Yo, bueno, no a digamos gran escala, pero sí que a veces pues… en una película o lo que sea a lo mejor te gusta un momento y te gusta algo, y sin quererlo a lo mejor un día lo utilizas, una frase o a lo mejor tú sin quererlo pues has propiciado un momento que se ha parecido mucho. ¿Sabes qué quiero decir?

Por lo tanto, el lenguaje constituye uno de los puentes más sólidos entre la *realidad* simbólica y la subjetiva. Un puente que se vuelve de doble sentido cuando se tiene en cuenta que, por un lado, los individuos que consumen ficción adoptan frases y muletillas popularizadas por dichos programas y, por el otro, los guionistas afirman utilizar el lenguaje de las ficciones para conseguir que los espectadores (sobre todo jóvenes) se identifiquen con los personajes (Lacalle et al., 2011a:113). De hecho, algunos participantes subrayaron las similitudes entre los diálogos de la ficción y los propios, reconociendo así la importancia del *realismo* del lenguaje en la construcción de verosimilitud.

> GT (M) NA03, 25-35: Ok, maybe I don't use all the same vocabulary, but I love the fact that they talk. I feel that's how women really talk, we talk, we talk, we talk, sometimes, watching that show [*Gilmore girls*] it would remind me of a dialogue between me and my girlfriend. Maybe a little more annoying, but…

Por el contrario, cuando los diálogos aparecen forzados, la verosimilitud se ve afectada negativamente. Esto sucede, a veces, al utilizar la ficción como intención pedagógica, por ejemplo, al intentar promover un uso normalizado del catalán.

> DF (M) ES05, 18-24: Sí, sí, o sea creo que era *El cor de la ciutat*, que lo vi hace muchos años, que acababa de llegar y hablaba catalán en vez de castellano, y yo que vengo de fuera también, aprendí el catalán rápido pero, no sé, no me sale de dentro hablar catalán y sí que me chocó que un inmigrante hablara catalán antes que castellano, vale aquí sí que se habla catalán pero hay una mayoría que habla castellano.

Se confirma, entonces, la menor utilidad de la "pedagogía explícita" de la ficción, tal y como han señalado estudios previos (Buckingham y Bragg, 2004). A continuación se aborda con más detalle la recepción de los aspectos más didácticos de la ficción.

También se realizaron críticas a los acentos de los personajes, especialmente de los personajes de origen árabe, ya que suelen ser muy forzados.

> AR (M) CA01, 18-24: Also, like with accents, like when you hear an accent and is just so… faked and you're like oh… my god.
> RO (H) CA01, 18-24: Like when they try to make an Arab accent… wrong!
> KA (H) CA01, 18-24: *Cool Runnings*, *Cool Runnings*…awful movie.
> JO (H) CA01, 18-24: It's so bad, so bad it's funny. It's bad accent, it's horrible

En estos casos se observa que, a los ojos del espectador, tanto la credibilidad como la calidad del film se ven seriamente afectadas por una caracterización del personaje pobre. Retomaremos este tema en el apartado sobre construcción de verosimilitud.

5.3.2.2. Función didáctica de la ficción

Diversas investigaciones previas han señalado que la ficción puede cumplir una función pedagógica (Buckingham y Bragg, 2004; Casas, 2007; Lacalle et al. 2012b). Todos los entrevistados afirman que es habitual aprender alguna cosa de la ficción, tal y como puede apreciarse en el siguiente gráfico. Resulta significativo que nadie haya negado que la ficción tenga algún tipo de valor didáctico. Es más, si se suman aquellos que aprenden "a menudo" (47,6% y 39 participantes) y los que aprenden "siempre" (11,0% y 9 participantes), la mayoría de

los encuestados (58,6% y 48 participantes) consideran que la ficción tiene un elevado potencial pedagógico.

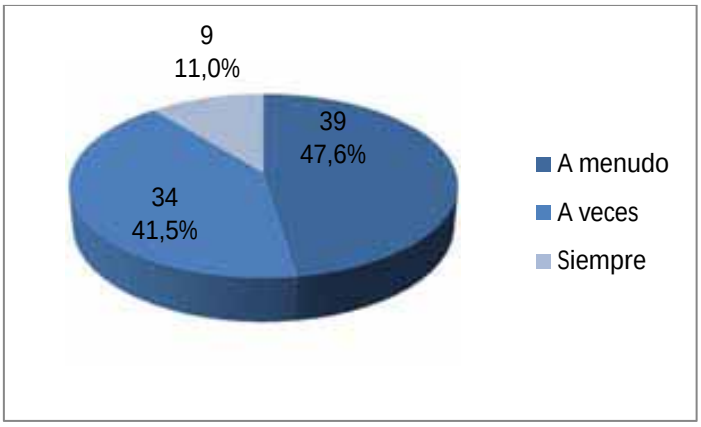


Gráfico 20. Función didáctica de la ficción

Pero, ¿qué tipo de conocimientos se adquieren gracias a la ficción? Tal y como veremos en los siguientes apartados, es frecuente que los participantes reconozcan la utilidad emocional de la ficción. En cambio, la mayoría niega la adquisición de conocimientos prácticos.

> DL (H) NA03, 25-35: Yeah, but in every type of storyline, especially soap operas, there's moral to the story, and as shallow as they can possibly be, the interaction that is going on between the characters you can always learn something, like I would never do that or it reaffirms why I would do that.
> DV (H) NA03, 25-35: You're not gonna watch like *ER* and be like man, that's cool, I can now perform open heart surgery.

Así pues, a continuación se explora la recepción de ficción en relación al "aprendizaje emocional", que incluye las siguientes áreas: la concepción de la ficción como un mecanismo de comprensión y autorreflexión, la ficción como consejera, la ficción como mecanismo de normalización, y la ficción como escapismo. Más adelante se analizará la relación de la ficción con los conocimientos prácticos, especialmente relacionados con la representación de mundos alejados e históricos.

Aprendizaje emocional

Ficción como mecanismo de comprensión y autorreflexión

La gran mayoría de los encuestados (63,4%, 52 participantes) sostiene que la ficción les ayuda "a veces" a entender problemas o situaciones *reales* que les afectan a ellos mismos o a otras personas. Como muestra el siguiente gráfico, un 22,0% (18 participantes) admite que la ficción "a menudo" tiene utilidad emocional. Así pues, el número de participantes que reconoce el valor de la ficción para mejorar la comprensión de determinados temas es muy elevado.

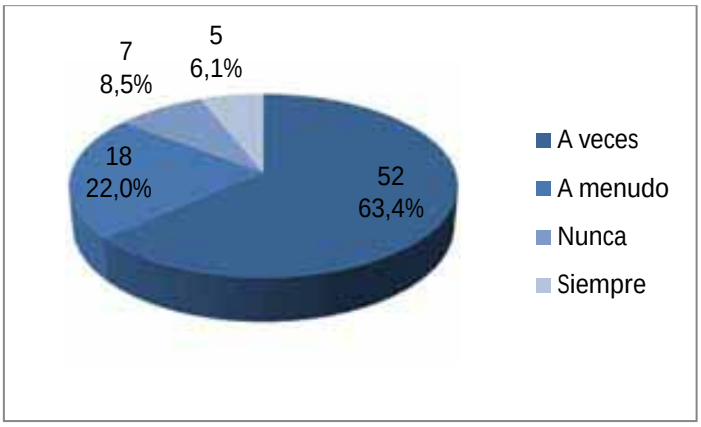


Gráfico 21. Aprendizaje emocional: comprensión de situaciones *reales*

Aunque en todos los grupos de edad la opción mayoritaria es "a veces", se observa que a medida que se incrementa la edad, la tendencia a confiar en la ficción "a menudo" es decreciente. Es decir, los adolescentes otorgan más peso a la ficción como *maestra* de la vida personal. Así, los adolescentes aseguran que la ficción contribuye a su entendimiento de situaciones personales o ajenas "a menudo" en un 30,0% de los casos (seis participantes de 20), en cambio, en el grupo de 18 a 24 años el porcentaje se reduce hasta el 23,8% (10 participantes de 42) y se queda con únicamente un 10,0% (dos participantes) en el grupo adulto. Además, los adolescentes son los únicos que siempre confían (en mayor o menor grado) en la ficción como fuente de aprendizaje emocional.

Los datos recogidos a través de los cuestionarios subrayan, por lo tanto, el papel de la ficción en la comprensión del mundo que nos rodea, algo que coincide con los resultados de estudios previos sobre el tema (v. capítulo 2). Esta afirmación plantea una nueva pregunta en relación a cómo se produce dicha interacción. Las entrevistas grupales arrojan luz sobre este asunto y señalan que este mecanismo de retroalimentación se basa fundamentalmente en la capacidad de la ficción para *dar sobre qué pensar*. Es decir, la ficción televisiva plantea cuestiones que favorecen la autorreflexión.

> AB (M) ES06, 18-24: Por ejemplo no sé si habéis visto la película *Noviembre Dulce*… es una chica que está enferma, conoce a un chico que se dedica al trabajo y únicamente al trabajo y ella consigue que el cambie su forma de ser, él cambia bastante y al final… es terminal, creo que es un cáncer, no recuerdo. La cosa es que no se lo dice a él, él cambia totalmente su forma de ser por ella y ella al final muere, y no se lo dice, que está enferma. Y tú piensas realmente, yo lo pienso muchas veces ¿Y si yo estuviese enferma? ¿Si me pasase un caso por el estilo, realmente iría por ahí proclamándolo o haría como ella, aprovechar el tiempo, intentar ayudar?

Esta cualidad de la ficción no está ligada, necesariamente, a la predilección personal por un programa o unos personajes determinados. Es más, hay quien indica que no es necesario que la

ficción sea de su agrado para que ésta le ayude a cuestionarse temas sobre los que quizás nunca antes había reflexionado.

> MR (M) ES07, 25-35: A ver, lo piensas, reflexionas sobre cosas que nunca, que no te habías planteado a lo mejor, entonces a lo mejor el personaje te parece patético, la serie también, pero la situación si te la pones en la realidad, pues te hace reflexionar sobre algo que a lo mejor no habías pensado.

La capacidad de la ficción para hacer que el espectador se cuestione situaciones y temáticas ajenas hasta ese momento está íntimamente ligada con el siguiente apartado de nuestro trabajo: la ficción como mecanismo de normalización y cambio social.

Ficción como mecanismo de normalización y cambio social

Diversos autores reconocidos (Buonanno, 1999; Lacalle, 2005; Lacalle, 2008a) han subrayado el potencial de la ficción como mecanismo normalizador de conductas y colectivos sociales. Las entrevistas de grupo realizadas sugieren que los individuos son conscientes de la existencia de este tipo de interacción *realidad*-ficción y, por ejemplo, reconocen la intención pedagógica de la ficción en la integración de los inmigrantes.

> AN (M) ES07, 25-35: En *Ventdelplà*, cómo representan el rol de los inmigrantes, cómo introducen los personajes, cómo un inmigrante llega al pueblo, cómo se integra, dan una visión de los inmigrantes, o pretenden dar una visión yo creo que para construir un modelo social de lo que es un inmigrante, por ejemplo.

Hay diversos ejemplos de participantes que elogian los esfuerzos de la ficción por incorporar y a veces incluso adelantarse a los cambios sociales en temas tan cruciales como la inmigración, la homosexualidad, ciertas enfermedades o el divorcio. Sin embargo, este tipo de afirmaciones en ocasiones se acompaña de una dura crítica al uso (y abuso) de estereotipos.

> FD (H) ES07, 25-35. Tele5 por ejemplo, el año pasado decidió que cada una de las series que emitía ponía un chino. Así, y en todas las series había un chino. Al año siguiente desaparecieron. O sea, es básicamente, es copia de modelos. En todas las series hay: un gay, un inmigrante que le cuesta adaptarse y la familia autóctona, y son estereotipos, o sea, son roles.

Es más, cuando se trata de un tema muy cercano a los entrevistados, se observa que a pesar de reconocer el potencial didáctico de la ficción, se puede producir también una ruptura del pacto ficcional (Eco, 1996[1994]).

> MY (M) ES05, 18-24: En el caso de los homosexuales, sobre todo, sí que se agradece y ayuda a que, sobre todo gente un poco más mayor lo asuma como… pero a ver, yo soy lesbiana y no me siento para nada identificada con los personajes que veo en la tele.

Así pues, la gran mayoría de los entrevistados reconocen que la ficción puede ejercer una función pedagógica esencial para la integración de ciertos colectivos marginales. Pero, tal y como se recordará, la ficción también puede servir como mecanismo de mantenimiento del orden social (v. capítulo 2). En este sentido, uno de los entrevistados sostiene que la ficción le ha servido como marco de referencia en un tema tan importante como el modelo familiar, en tanto que la ficción reforzaba su visión de cómo debería ser una familia.

> JT (H) NA03, 25-35: Have you guys ever watched the Godfather? I watched it very, very young and I thought about my family and how family was supposed to act… and it basically reaffirmed my expectations of how families are supposed to act. And agree with that or not, always in a large family is going to be predominantly held by the eldest one more powerful male, it's more of a male driven kind of family, hierarchy in the family that's how I believed it, that's how I still believe it and it reaffirmed the fact that's how my family should be. So yeah, I definitely take that internally.

Así pues, la mayoría de los entrevistados admiten la capacidad de la ficción para favorecer el cambio social o mantener el orden existente. No obstante, es necesario matizar que este tipo de reflexión solo se ha detectado en los grupos de jóvenes y de adultos (españoles y canadienses), pero no entre los adolescentes. Esto sugiere que, aunque el mecanismo de normalización sea una de las interrelaciones *realidad*-ficción más significativas, quizás sea necesario alcanzar cierta madurez para poder ser crítico con el papel que desempeña la ficción en la configuración de la sociedad.

La ficción como consejera

En general, los entrevistados coinciden en que la ficción contribuye a comprender mejor ciertas situaciones. Incluso a veces hace que los sujetos se cuestionen o piensen sobre temáticas que hasta el momento les eran ajenas. Pero, ¿significa esto que la ficción proporciona también soluciones prácticas ante ciertos problemas, sobre todo en el ámbito emocional?

Como puede verse en el siguiente gráfico, la mayoría de encuestados (51,2% y 42 participantes) sostienen que la ficción les ha servido "a veces" para solucionar problemas personales. No obstante, y al contrario de lo que sucedía en relación a la *comprensión* de situaciones *reales*, se observa un elevado porcentaje de individuos que niegan cualquier tipo de utilidad emocional *práctica* de la ficción (39,0% y 32 participantes).

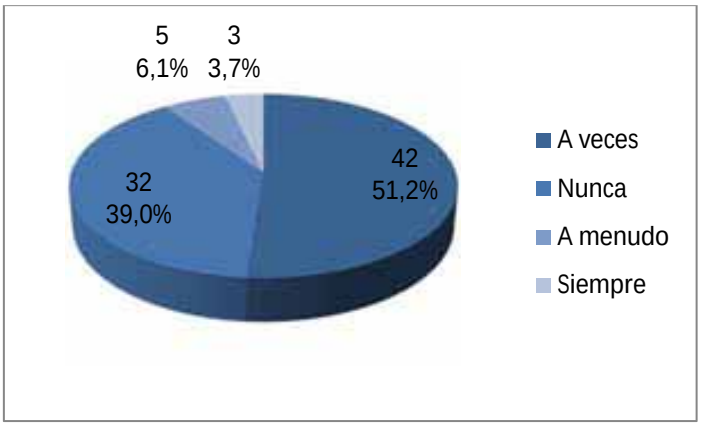


Gráfico 22. Aprendizaje emocional: solución de problemas personales

Al realizar una comparación según el origen de los entrevistados, se observa que la mayoría de participantes españoles señalan que "nunca" han utilizado una ficción para solucionar un problema personal (54,3% y 25 individuos del total de 46). En cambio, la mayoría de participantes canadienses admiten que "a veces" se inspiran en la ficción para tomar decisiones que afectan su vida personal (66,7% y 24 individuos del total de 36).

> MA (M) NA02, 18-24: I just wanna say that even beyond the scientific facts represented there's like real life lessons (or how to kill zombies). But also life lessons like settle things and relationships… I definitely remember once, like my friend called me and told me that she just broke up with her boyfriend and then I literally watched an episode of Grey's Anatomy where exact same situation happened. It was kind of weird.

Además, una vez más, se observa que los adolescentes confían más a menudo en la ficción televisiva como fuente de aprendizaje emocional que el resto de los entrevistados. Así, un 60,0% (12 participantes) dicen haber solucionado "a veces" algún problema gracias a este género. Por el contrario, el grupo de 14 a 17 años tiene el porcentaje más reducido de "nunca" (30,0% y 6 participantes), en comparación con los otros dos grupos, tal y como muestra el siguiente gráfico.

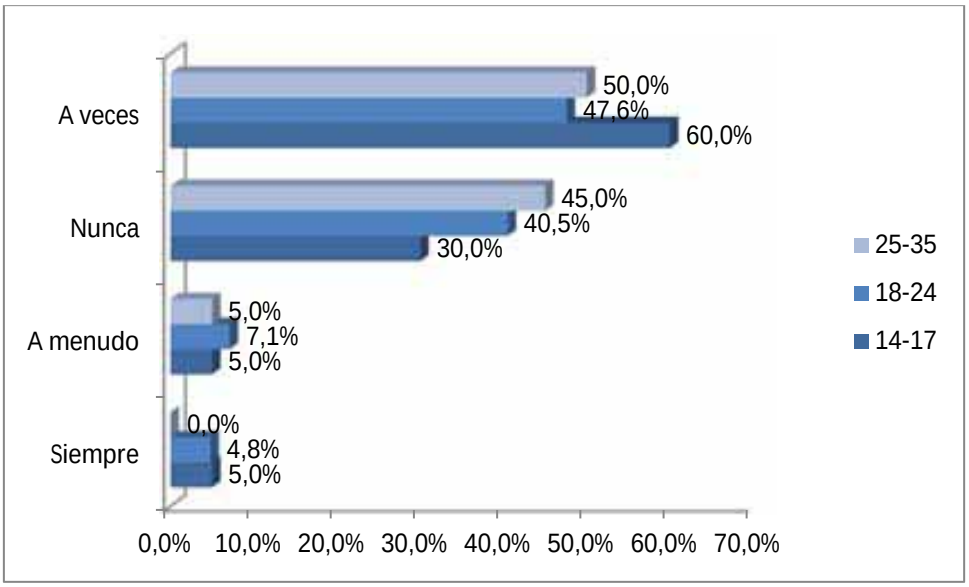


Gráfico 23. Aprendizaje emocional: solución de problemas personales (grupos de edad)

En cuanto a la distribución por sexos, el porcentaje de mujeres que afirma que "nunca" ha encontrado solución a un problema gracias a la ficción es mayor que en el caso de los hombres (41,9% y 18 mujeres frente a 35,9% y 14 hombres). En cambio, el porcentaje de hombres que reconocen que encuentran soluciones en la ficción "a veces" es más elevado que entre las mujeres (59,0% y 23 hombres frente a 44,2% y 19 mujeres).

En general, es frecuente que los entrevistados minimicen la influencia de la ficción sobre sus decisiones personales. Para ello, en ocasiones señalan que aunque la ficción les haga reflexionar sobre un tema, luego no actúan en consecuencia.

> SV (M) ES05, 18-24: Yo creo que por ejemplo te hace pensar, hay películas que también están hechas para tocar un poco la fibra. A mí me pueden hacer pensar pero no influyen directamente en las decisiones que tomo en mi vida. O sea a lo mejor acabo de ver la película, yo que sé, una película de pobreza y tal te hace pensar en todas las miserias humanas pero luego a la hora de la verdad no…

Otras veces, en cambio, los participantes en los *focus group* relativizan la influencia de la ficción al adscribirla al terreno de la fantasía y el entretenimiento, algo que coincide con los resultados del estudio desarrollado por Buckingham y Bragg (2004).

> GT (M) NA03, 25-35: In an emotional level, when I've been in any sort of state of crisis in my life, have I looked to a television character to show me the way? No, because the one thing at the end of the day that you know watching TV is that person is acting, and when you are actually going through something real, the last thing you want is someone acting. It's entertainment.

En conclusión, es necesario matizar el papel de la ficción como "consejera" (Herzog, 1979[1944]). Si bien nuestro estudio confirma que es frecuente que dicho género contribuya a una mejor comprensión de situaciones personales y/o ajenas, una parte importante de los entrevistados sostiene que "nunca" han encontrado en la ficción soluciones a sus problemas. Por lo tanto, todo apunta a que el potencial pedagógico emocional de la ficción radica en su capacidad para explicar y ampliar los puntos de vista del espectador, pero un alto porcentaje de entrevistados rechaza la idea de que la ficción proporcione soluciones concretas.

Ficción como escapismo

La gran mayoría de los entrevistados sostiene que "a menudo" (34,6% y 28 participantes), "a veces" (30,9% y 25 participantes), o incluso "siempre" (17,3% y 14 participantes) su estado de ánimo influye en el tipo de televisión que consumen. Únicamente el 17,3% (14 individuos) niegan este tipo de conexión. Los datos de las encuestas sugieren, por lo tanto, que para la mayoría de los entrevistados existe algún tipo de *motivación* tras la selección de contenidos televisivos, algo que se corrobora durante las entrevistas grupales.

> JH (H) NA02, 18-24: I think in generally, when you're kind of… unless you're watching a show that you schedule to watch, you know we're channel surfing, alright? It kinda goes accordingly to what you're emotionally feeling, alright? If you're pissed off, and you're channel surfing, you're not gonna start watching some show that contrast the emotion, right? So I think in general watching TV kinda goes accordingly to what your emotion would be.

Los *focus group* realizados revelan, además, que una de las principales razones para ver ficción televisiva es porque es entretenida, y permite preocuparse por "someone else's drama" [LN (M) NA04, 14-17]. Hay quien incluso quien señala que la ficción funciona como forma de escapismo, para alejarse de una *realidad* que es aburrida y que les permite acceder a mundos más allá del propio, especialmente fantásticos y de ciencia ficción.

> JM (H) NA03, 25-35: We watch fiction because it's not reality. Something to show you a different reality that is as far from the norm as you can get. I watch fiction more than anything else because normal reality is just kind of boring.
> DV (H) NA03, 25-35: So entertainment.
> GT (M) NA03, 25-35: The escapism, a world that it's not yours.
> DL (H) NA03, 25-35: *Aliens*, *Lord of the Rings*, that type of staff, that's the best fiction that's ever existed… *Matrix.*
> JE (H) NA03, 25-35: But I like the fiction, the things… *True Blood* in the way that it tries to root it in reality. Like vampires, as if they've been outed. As if you actually took this narrative and plug it down in the middle of our reality. I like that cross, I don't like it to go so far there

En este ejemplo, las primeras intervenciones ofrecen una visión del "escapismo" ligada fundamentalmente al entretenimiento. No obstante, el último comentario se aproxima a la propuesta de Ang (1985[1982]), quien señala que la función escapista no es tanto un fin en sí misma como una estrategia para negociar placenteramente los límites que separan *realidad* y ficción. En la última intervención se sugiere, precisamente, que el atractivo del género fantástico radica en su habilidad para *trasladarnos* a otro mundo pero, a la vez, seguir *hablando* del nuestro propio.

La diferencia más destacada la encontramos por grupos de edad, ya que el 40,0% de los adolescentes (ocho participantes) asegura que "nunca" escoge los contenidos televisivos según su estado emocional. En cambio, el 70,0% de los adultos (14 participantes) afirma que cómo se sienten les influye "a menudo" en su consumo televisivo.

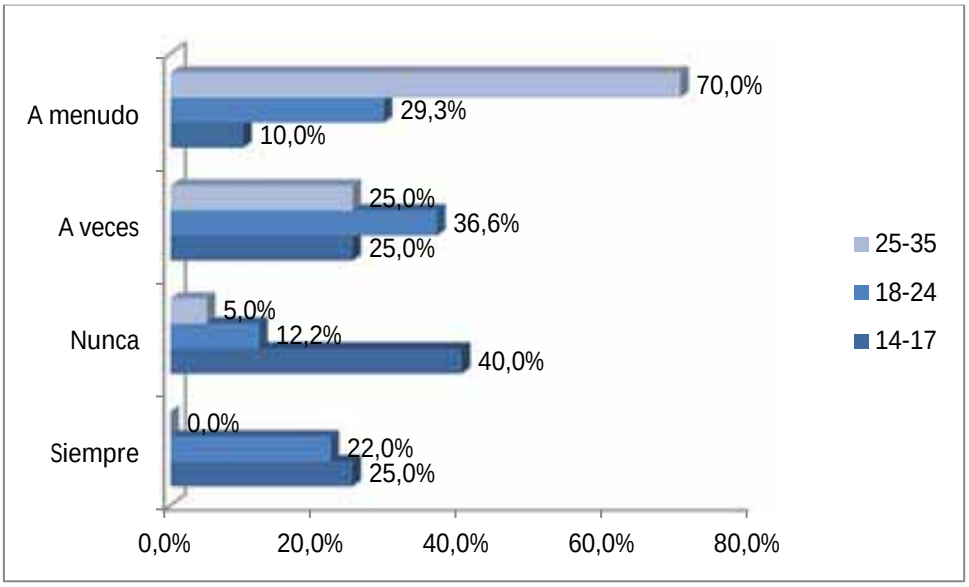


Gráfico 24. Influencia del estado de ánimo en el consumo (edad)

Según el origen, se observa que los grupos de Toronto otorgan a su estado de ánimo una mayor influencia que los españoles. Así, el 25,0% (nueve canadienses) afirman que "siempre" les influye, el 50,0% (18 individuos) sostiene que les afecta "a menudo", el 22,2% (ocho participantes) cree que solo les influye "a veces" y un único sujeto señaló la opción "nunca". Por otro lado, la mayoría de españoles señaló que el estado de ánimo solo influye en su elección de contenidos televisivos "a veces" (37,8% y 17 participantes), seguidos de los que afirman que "nunca" les influye (28,9% y 13 participantes), aquellos a quienes afecta "a menudo" (22,2% y 10 participantes) o "siempre" (11,1% y cinco participantes).

Por último, la diferenciación por géneros muestra el equilibrio de la respuesta "a veces" (33,3% y 14 mujeres frente a 28,2% y 11 hombres) y la opción "a menudo" (33,3% y 14 mujeres frente a 35,9% y 14 hombres). En cambio, el porcentaje de "nunca" es mucho más elevado entre los hombres (25,6% y 10 participantes) que entre las mujeres (9,5% y cuatro participantes), y el porcentaje "siempre" destaca entre las mujeres (23,8% y 10 participantes) por encima de los hombres (10,3% y cuatro participantes). Así pues, las decisiones de las participantes femeninas respecto al consumo televisivo están influidas por su estado de ánimo con mayor frecuencia que los hombres.

Adquisición de conocimientos prácticos

Tal y como se ha señalado anteriormente, los entrevistados otorgan un mayor peso al aprendizaje emocional que a la adquisición de conocimientos prácticos a través de la ficción. No obstante, se observa que en todos los grupos, al tratar este último tema, se alude de forma recurrente a las series norteamericanas médicas (*House, M.D.*) y, sobre todo, las de investigación policial (franquicias de *C.S.I.*). En la mayoría de casos, la mención de dichas ficciones suele reflejar que, aunque se duda de su total veracidad, existe la perspectiva de que contienen elementos *reales*, y es precisamente ahí donde reside su atractivo.

> SA (M) NA02, 18-24: I'm addicted to *CSI Miami*, like actually addicted. I've watched every single episode of the current nine seasons in the past 2 years and I learnt so much like, about how… I don't know if it's actually real how they do it but… if it is, it's really cool. Although I hate blood and I'll probably never go into it but it's very lifelike and I think so, and I hope it is. The technology, and how they… it actually scares me, like I'm wondering if I ever were caught… as a witness… I wanna have gloves on, you know? And I don't want my hair to fall out… because they can find everything, and I'm always afraid, and I'm not someone to do something wrong, but I'm afraid.
>
> DL (H) NA03, 25-35: It also depends on genre… because I mean… if you think about crimes or one of the criminal shows that are going on, right? There's one thing I learn: I don't want to commit a crime. CSI has taught me.
> GT (M) NA03, 25-35: It also teaches you in terms of crime. I was watching a crime show the other day, and I was… why would they show that? Now all the crooks know.

Este tipo de intervenciones pone de manifiesto que los entrevistados conceden credibilidad al contenido de las ficciones: no quieren cometer un crimen porque la ficción *demuestra* que la policía posee las herramientas necesarias para *coger al malo siempre*. En estos casos, el "hiperrealismo de la televisión hodierna" (Lacalle, 2008a) favorece, por lo tanto, la construcción de verosimilitud en las ficciones y crea las condiciones necesarias para que se produzca el "efecto CSI" (Robbers, 2008).

Ampliación de mundos alejados e históricos

Las investigaciones previas sobre los procesos de incorporación de la información ficcional (Shapiro y Lang, 1991), señalan que cuanto más lejano y alieno es el entorno representado, mayor es la dependencia de la audiencia respecto a los medios de comunicación para formar prototipos. Esta noción está íntimamente relacionada con la teoría de la dependencia (De Fleur y Ball-Rockeach, 1993[1989]), así como con el mecanismo de conocimiento de mundos lejanos mencionado en capítulos anteriores. Los datos recogidos en nuestra investigación indican que la gran mayoría de los entrevistados afirman que la ficción les permite entender mejor otras culturas, países, religiones y estilos de vida. Se observa, por lo tanto, que el papel de la ficción como fuente de conocimiento se subraya cuanto más distante está el espectador del objeto representado, y existen menos posibilidades de tener una experiencia directa.

> GT (M) NA03, 25-35: Absolutely. There's countries I've never been in the world that I've learnt about strictly from television.
> JE (H) NA03, 25-35: *Ladies' Number 1 Detective Agency*. It's set in Botswana.

Esto es válido también para conocimientos relacionados con hechos históricos a los que los espectadores solo tienen acceso a través de fuentes externas. En el siguiente comentario, el entrevistado reconoce las limitaciones del sistema educativo americano para tratar la II Guerra Mundial y, en cambio, otorga un alto nivel de credibilidad a una ficción televisiva como fuente de conocimiento alternativo.

> SA (M) NA02, 18-24: Yeah, like *The Pacific* (…) when we were watching it, I did learn things that I had not known, because, you know… I mean… in the American school system you only learn so much as the American perspective of everything, and the War, so it was interesting to see what it looked like overseas.

El siguiente gráfico muestra que únicamente un individuo niega que la ficción le haya ayudado a entender mejor a otras culturas, países, religiones, estilos de vida, etc. En cambio, el 46,3% (38 participantes) reconoce que la ficción "a veces" les aporta este tipo de conocimiento, mientras que un 41,5% (34 participantes) va más allá y considera que "a menudo" aprenden de la ficción elementos que les permiten ampliar la perspectiva que tienen sobre "mundos alejados".

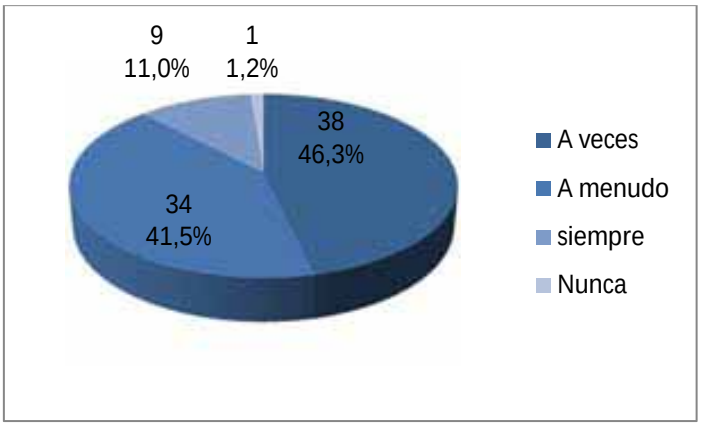


Gráfico 25. Conocimientos prácticos: ampliación de mundos

A priori, se podría considerar que los adolescentes, por lo general con menos experiencias vitales, podrían encontrar en la ficción una mayor fuente de conocimiento sobre "mundos alejados" del suyo. En cambio, los datos recogidos sugieren una tendencia bastante igualada en todos los grupos de edad.

Los participantes en los *focus group* de Toronto otorgan a la ficción un papel más relevante en el aprendizaje sobre los "mundos alejados" que los españoles. Así, el 50,0% de los canadienses (18 individuos) sostienen que aprenden "a menudo" sobre otras culturas, países, religiones y estilos de vida gracias a la ficción. Un 38,9% (14 norteamericanos) dicen aprender "a veces" y un 11,1% (cuatro individuos) afirman que "siempre" aprenden algo relacionado con este ámbito. En cambio, la mayoría de españoles (52,2% y 24 participantes) se decantan por la opción "a veces"; un 34,8% (16 participantes) seleccionaron "a menudo" y un 10,9% (cinco participantes) aseguran que aprenden algo "siempre". El único individuo que niega el valor de la ficción en esta área es español. En este caso, la diferencia entre España y Canadá puede explicarse por el número más elevado de participantes inmigrantes en los *focus group* del otro lado del Atlántico, ya que se trata de personas que han experimentado en primera persona el "conocimiento del otro" a través de la ficción[248].

> KA (H) NA01, 18-24: I can really, really relate to that, because I only came here 2 years ago. And my prospective on TV was a completely different thing. I couldn't relate on many levels because, situationally, everything was different. Because I'm watching shows about people in developed places, but I'm not in a developed place, so it's kind of a different thing. It seemed like a window

[248] El 25,0% de los participantes norteamericanos (9 personas) son de origen extranjero, mientras que el 13% de los españoles (6 personas) han nacido fuera del país.

> thing, like I was peeking into this other world that I had never seen, until I came up here and I'm like, ok, I've seen that, I've seen that.

No obstante, igual que sucedía con la función pedagógica de la ficción, la mayoría de los entrevistados reconoce que aunque este género tiene el potencial para ampliar el conocimiento sobre otras culturas, religiones, países y estilos de vida, a veces cae en la simplificación y el uso de tópicos, lo cual puede tener un efecto contraproducente.

> CH (H) NA01, 18-24: Sometimes, I think, TV tends to generalize certain cultures, maybe add a bit of a stereotype to them, which kinds of totally does the exact opposite and takes us away from what the culture actually is.

En este sentido, varios entrevistados, tanto canadienses como españoles, subrayan la importancia del director de la ficción, en quien depositan su confianza a la hora de *creerse* o no la representación del mundo alejado que ofrece. En general, se valora que el creador sea de origen autóctono.

> MR (M) ES07, 25-35: Claro, depende de quién haya hecho, de cómo esté. Quién sea el director, si el director es de aquí pero ha rodado en Irán a lo mejor no te lo crees tanto. Pero si es un iraní pues dices, quiere reflejar algo de verdad que es de allí y quiere llegar hasta aquí.

Finalmente, la distribución por géneros muestra que, aunque tanto hombres como mujeres reconocen la utilidad de la ficción para ampliar la visión sobre otras culturas, países, religiones y estilos de vida, la mayoría de mujeres creen que esto sucede "a menudo" (46,5% y 20 participantes femeninas). Por el contrario, la mayoría de hombres opina que solo sucede "a veces" (51,3% y 20 participantes masculinos).

5.3.3. Representación y percepción de realismo en las ficciones basadas en la *realidad*

La gran mayoría de los participantes en los *focus group*, el 86,6% (71 individuos) afirman haber visto en algún momento una ficción inspirada en hechos o personajes *reales*, de los cuales el 92,9% es capaz de recordar algún título concreto perteneciente a una ficción televisiva y/o cinematográfica. El análisis según grupos de edad confirma el perfil adulto de este tipo de ficción. Así, mientras el 92,9% (39 participantes) de los jóvenes de 18 a 24 años y el 85,0% (17 participantes) de los adultos de 25 a 35 años recuerdan haber visto ficciones basadas en hechos *reales* y son capaces incluso de proporcionar títulos, este porcentaje se reduce hasta el 50,0% (10 participantes) entre los adolescentes.

A pesar del menor interés de los adolescentes por este tipo de ficción, los datos recogidos en los cuestionarios previos señalan que confían más en su veracidad que los otros dos grupos de edad. Tal y como muestra el siguiente gráfico, aunque la opción mayoritaria en los tres casos es la de una aceptación parcial, el porcentaje de adolescentes que confían *plenamente* en que la ficción sea fidedigna es el más elevado con diferencia (30,0%).

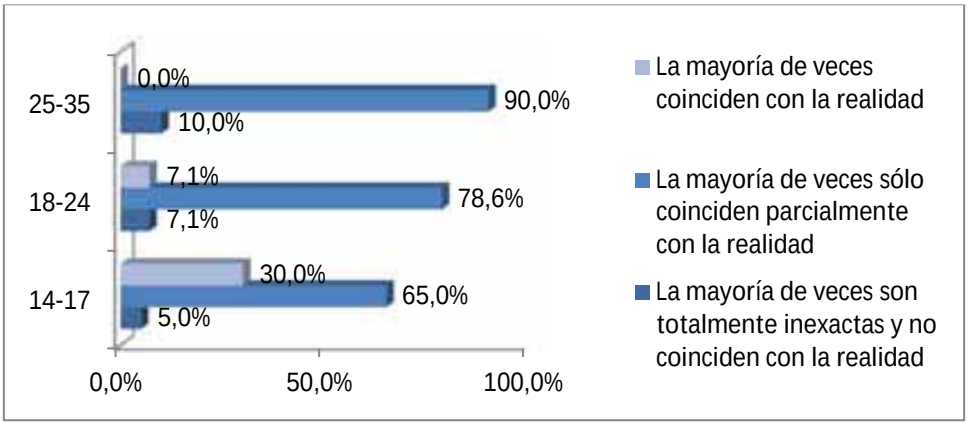


Gráfico 26. Coincidencia ficción **–** *realidad* (edad)

No obstante, durante el desarrollo de las entrevistas, los adolescentes son el grupo que ha mostrado un mayor rechazo por este tipo de producciones. En algunos casos incluso se ha descartado por completo la posibilidad de que el género ofrezca representaciones veraces. Las divergencias entre los cuestionarios (anónimos) y las entrevistas podrían explicarse por la importancia de la presión de grupo y un efecto "espiral del silencio". Tal y como se ha mencionado en capítulos anteriores, las ficciones inspiradas en la *realidad*, y aún más aquellas producidas para televisión, normalmente tienen mala fama. Por lo tanto, es lógico pensar que los adolescentes sean más reticentes a admitir en público su preferencia por este tipo de ficción. De hecho, la imagen negativa de las producciones inspiradas en la *realidad* afecta a todos los grupos de edad, incluso los adultos. Es frecuente que durante el transcurso de las entrevistas los participantes nieguen ver este tipo de ficción, intenten disculparse de alguna manera por haberla visto, o cedan a la presión y abandonen el tema.

> DN (H), ES07, 25-35: [Sobre la miniserie *La duquesa*] Que a mí me obligaron a ver uno [capítulo]. Pero es mentira, no la vi, no lo reconoceré nunca.

> DL (H), NA03, 25-35: The one for me was *Munich*, the one about the Olympics in Berlin… Apparently Spielberg butchered that according to the author, but it's a great movie, it immerses me in that time period… never mind! I've seen you freaking out over there… It still sucks you in.

Una de las críticas más habituales está relacionada con la introducción de elementos ajenos a la historia *real*. En general, se tiende a valorar de forma positiva la reconstrucción fidedigna, y de forma negativa las alteraciones para producir efectos dramáticos, aunque también hay quien cree que esto puede hacer que la ficción sea "aburrida" (RO [H], NA01, 18-24). Además, se observa que estos comentarios suelen estar acompañados por una reflexión en torno a las necesidades narrativas de la ficción y su función como producto de entretenimiento.

> J2 (H) ES05, 18-24: Por ejemplo, la que ha comentado él, la de *Salvador* que está bien hecha, pero por ejemplo, añaden elementos como por ejemplo el tema del carcelero que hace Sbaraglia que está como muy, que se nota que es un personaje que está adoptado para hacer una película y que está muy humanizado, muy ensalzado y el tema de esa relación que tiene con Puig Antich, el carcelero que parece que son colegas… eso lo explicaron en un documental que no era real, que no había esa relación de amigos.

> KA (H) NA01, 18-24: I don't know I still feel there's a certain… a certain bias, because they always want this dramatic effect so they always overemphasize something
> RO (H) NA01, 18-24: Oh, definitely…

> SA (M) NA02, 18-24: I think they're… good. Because… Like, for example, The patriot it's just a… I mean, dramatizes, everything, just like every movie does, but it makes for a great film, and it has a little piece of history or real facts

> RF (H) ES07, 25-35: Jo a vegades les mirava però no les mires pensant que és una cosa basada en fets real. No sé, mires *Gandhi*, i no penses que allò sigui ciència certa. És entreteniment. Que et pot aportar alguna cosa respecte a un personatge X? Sí, però tu saps que al veure una peli has de quadrar…

Sin embargo, el hecho de percibir el contenido televisivo como "entretenimiento" no significa que deba descartarse la posibilidad de aprender alguna cosa (Potter, 1986). Si observamos con detenimiento los comentarios anteriores se aprecia que existe una cierta *dualidad* respecto a las ficciones inspiradas en la *realidad* que puede generalizarse a la mayoría de entrevistados. Por un lado, se reconoce que la existencia de elementos *reale*s, pero por el otro se advierte que éstos suelen mezclarse con componentes ficticios. Entonces, a los espectadores se les plantea un problema al procesar la información recibida, que en algunos casos dificulta en gran medida la distinción entre lo *real* y aquello que es fruto de las necesidades de la narración.

> DL (H) NA03, 25-35: A big divide is… we categorize immediately, is this fiction? Is this reality? And as soon as you put in the reality field, then you're open to putting yourself out there to learn…
> GT (H) NA03, 25-35: How people are reacting…
> DL (H) NA03, 25-35: Yeah, if it's fiction, you've gotta close off already as what you can learn from it.

> MI (H), NA02, 18-24: I find that sometimes those movies that try to be serious about persons' life, so like, let's say… I watched *W*, and I really liked it. Obviously it has its little things that make it…

> because it's supposed to be a comedy as well, right? But it's like… they make it so that you can't tell what's real and what's not about the person, whereas like… I think you guys have seen *Walk hard*, they completely just overblew that movie, and even though you were learning about the guys life, you could, you still knew what was real and what wasn't because it was so over the top, and everything that was done in it. So... I don't know… I find it's hard to distinguish what's real and what's not, so I kinda have a little bit of a problem basing on my facts, just on the movie.

De hecho, una gran parte de los encuestados admite que la ficción tiene el potencial de enseñar algo sobre los personajes y los hechos que aborda. El 74,4% (61 participantes) respondió en los cuestionarios previos que "a veces" aprenden alguna cosa, aunque depende de la ficción. Además, un 23,2% (19 participantes) señaló que "siempre" obtiene información de valor. La pregunta que surge entonces es ¿qué mecanismos de discriminación entre lo *real* y lo ficticio utiliza la audiencia? A grandes rasgos, se han detectado tres estrategias de "*reality monitoring"* (Shapiro y Lang, 1991) explicitadas durante las entrevistas grupales: 1) condicionamiento del conocimiento previo; 2) condicionamiento de la representación y construcción de verosimilitud*;* y 3) confirmación de la información con otras fuentes.

5.3.3.1. Condicionamiento del conocimiento previo

Tal y como se ha señalado en el marco teórico del presente trabajo, uno de los mecanismos habituales para decidir si la información es relevante para la construcción social de la *realidad*, es contrastar la información que ofrece la ficción con la experiencia directa. En el transcurso de las entrevistas, algunos participantes mencionan esta estrategia como elemento que permite discriminar los elementos *reales* de los ficticios.

> AN (M), ES07, 25-35: Es como si hacen una serie, yo que sé, sobre la Guerra Civil la gente o las generaciones más cercanas a ese momento sí que pueden opinar si se parecen o no. Yo creo que esa es una de las cosas… por ejemplo, *Cuéntame* tiene éxito entre comillas porque la gente se siente identificada o no, todo el mundo, alguna gente, con lo que esa gente vivió o lo que no vivió. Mucha gente dice, esto no era así. Por ejemplo ahora, por ejemplo, como puede ser un pelele obrero ser del ministerio. Lo critican porque lo contrastas contra tu realidad.

En el caso de las ficciones inspiradas en la *realidad* (y especialmente los biopics) es inusual que la audiencia haya experimentado en primera persona los hechos representados o que conozca personalmente a los protagonistas *reales*. Privados en la mayoría de casos de esta estrategia, las entrevistas realizadas muestran que los participantes optan, en primer lugar, por contrastar la información que les ofrece la ficción con su conocimiento previo sobre el tema. De hecho, los datos recogidos en los cuestionarios indican que el 76,8% de los participantes (63 sujetos) opina que si una ficción coincide con lo que ya sabían la consideran más creíble.

En general, se detecta un procedimiento similar al mecanismo de ampliación de mundos alejados, mencionado anteriormente. Así, los *focus group* muestran que el potencial de las ficciones inspiradas en la *realidad* para influenciar de alguna forma al espectador se incrementa de forma considerable cuando éste no dispone de información suficiente sobre el suceso o personaje representado, o el conocimiento es superficial.

> MM (M), ES05, 18-24: La película que hicieron, es que no me acuerdo del nombre pero… que salía el Morgan Freeman haciendo de presidente… la de Nelson Mandela. Pues esa peli a mí sí que me hizo cambiar mucho lo que pensaba. No lo sé, porque yo no conocía nada… bueno, conocía el conflicto, pero de Mandela lo que yo sabía pues que había estado encarcelado, que lo soltaron, que se dedicó a luchar… pero no sabía hasta qué extremo.
>
> AB (M), ES06, 18-24: Sí pero eso que si es un tema que realmente conoces tú sigues teniendo tu propia opinión. Pero si es un tema que conoces poco o directamente no conoces, seguramente te influirá, seguramente.
>
> RO (H), NA02, 18-24: It depends on how well you know the subject, like I work really close with computers so if I see a movie where something that happened, that it's going on with computers systems and they get it wrong, then my reaction is, that's stupid. But if I saw a movie about, I don't know, *Erin Brockovich*, maybe is wrong, I don't know. So if it contradicts something I knew, I don't know that much about it so I would be "oh, yeah, maybe". Like it depends on how much you knew about it in the first place.

De hecho, hay quien explicita que de no haber poseído información a priori sobre los hechos representados, su percepción de la ficción hubiese sido diferente y probablemente hubiese categorizado como *reales* elementos que son fruto de la construcción de la narración.

> MI (H) NA02, 18-24: Yeah, like I watched that… *Band of Brothers*, the series, but I read the book before I watched the series, and if you actually read the book, he explains in the book that not only characters in the movie are who they are, there're certain characters who actually didn't exist on the true, but it is actually made up of four, five people and they share all the different experiences that they had, so when I watched it, it made sense, because I was going through it and you can actually tell, based on that, what contribution the character does, but, once again it was because I already knew that this character wasn't real, so… but I think if I didn't know that, I'd probably would've just absorb it, thinking it was real.

Este ejemplo denota, además, que disponer de conocimientos previos sobre el tema tratado por la ficción modifica de forma substancial la lectura que se hace de dicha producción. En el caso anterior, el entrevistado realiza una comparación constructiva, en la que habla de las diferencias pero no critica el contenido ofrecido por la ficción. En cambio, se ha observado que cuando los sujetos tienen cierto apego emocional por los personajes o sucesos tratados, la reacción ante las ficciones que *tergiversan* lo que ellos consideran *real* puede ser muy negativa.

> ST (M), NA03, 25-35: Like *The Doors*. I read so many books on The Doors in high school that when the movie came out, they had collapsed important characters together and that made me

> angry (…) In *The Doors*, they had Jim Morrison marrying somebody he wasn't married to. That's weird

En conclusión, disponer o no, a priori, de información que el espectador considera fiable puede alterar de forma significativa la lectura que se realiza del texto audiovisual. Cuando el conocimiento es escaso o superficial, los entrevistados admiten una mayor influencia, mientras que cuando se consideran *expertos*, las desviaciones de la *realidad* dan lugar a una ruptura del pacto ficcional (Eco, 1996[1994]) que resulta en el descrédito de la ficción como fuente de información veraz.

5.3.3.2. Representación y construcción de verosimilitud

En el apartado anterior se ha abordado la percepción de *realidad* desde un punto de vista puramente subjetivo; es decir, ligado a las nociones previas de que disponen los espectadores, independientemente de la representación que se haga de ese hecho o personaje. En cambio, este apartado centra la atención en aquellas estrategias empleadas por el texto que contribuyen (o no) a construir su verosimilitud. Si, tal y como afirman diversos investigadores (Potter, 1986; Busselle y Greenberg, 2000), aquellas personas que perciben la televisión como más realista, tienen más posibilidades de ser influenciadas por su contenido, discernir qué elementos favorecen la verosimilitud resulta fundamental para determinar el tipo de relación que se establece entre texto y audiencia.

Los datos recogidos en nuestro estudio señalan que el 82,9% (68 participantes) consideran más creíble una ficción inspirada en la *realidad* si la apariencia de los personajes, el lenguaje utilizado y los escenarios guardan parecido con las personas, eventos y lugares representados. Además, coincidiendo con la importancia que otros autores han concedido al origen de las fuentes para procesar una información como relevante para la construcción social de la *realidad* (Shaphiro y Lang, 1991), los entrevistados insisten en la importancia del equipo responsable de la ficción e incluso el prestigio de la cadena que la emite.

Así pues, en las entrevistas de grupo se han detectado tres grandes áreas que de forma recurrente son mencionadas por los participantes como factores de gran importancia para la construcción de realismo: 1) caracterización de los personajes, 2) ambientación, y 3) credibilidad del equipo responsable de la ficción y cadena de televisión.

Caracterización de personajes

Al realizar el análisis de los biopics televisivos en el capítulo anterior, se ha señalado que la mayoría de ficciones cuentan con actores y actrices protagonistas que se parecen físicamente al personaje original y realizan cuidadas caracterizaciones. Esta elección no es una coincidencia, ya que la caracterización de los personajes es un elemento fundamental en la construcción de verosimilitud para la mayoría de entrevistados. De hecho, si la caracterización se considera *pobre*, esto suele influir negativamente en la percepción de *realidad*, e incluso puede llegar a distraer la atención de otros aspectos de la ficción. Se trata de una opinión manifestada por todos los grupos de edad.

> LN (M), NA04, 14-17: It just adds to the movie. If it doesn't add... but you're thinking during the movie, wow, this guy doesn't look like him at all.
>
> MG (M), ES06, 18-24: Yo creo que la apariencia es clave. A veces mucha… que se parezca mucho a mí me hace como gracia. Porque estas, las *TV movies*, rollo Letizia, yo no las vi, pero veía a los personajes y me hacía gracia que se parecieran o que actores tan conocidos y españoles y de aquí y haciendo pelis de aquí, pues los vieras encarnando a según quien.
>
> GT (M), NA03, 25-35: Certainly, it enhances it. (…) If the props are cheesy and the costumes are cheesy you don't take it as seriously.
> AA (M), NA03, 25-35: If you know the person that's being played should be about 400 pounds and is 140 you're like… yeah…

De acuerdo con una gran parte de los entrevistados, el parecido físico y la caracterización del personaje cobran todavía mayor importancia cuando se inspiran en personas muy conocidas, y citan los ejemplos de Wiston Churchill, Hitler o la duquesa de Alba. En cambio, cuando la imagen pública del personaje no figura en el imaginario colectivo, el parecido con el original pierde relevancia. Estas afirmaciones coinciden con nuestro análisis de los biopics televisivos, donde los protagonistas menos conocidos, como Ángel Sanz (*El ángel de Budapest*) no guardaban similitudes físicas con el personaje original. Encontramos, además, otro elemento de coincidencia con nuestro análisis de los biopics relacionado con la apariencia: los entrevistados son conscientes de que los actores y las actrices suelen ser más guapos que las personas *reales*.

> JM (H), NA03, 25-35: Is that Hollywood glitz and glam. Even the most accurate of accurate wannabe… a good example is Monster, even if they really messed Charlize Theron and that, you look at the real girl and go, damn, Charlize Theron was pretty good on the screen in comparison with that chick.

Otro aspecto importante de la caracterización de los personajes, además del parecido físico, es que los intérpretes consigan captar rasgos distintivos de las personas en que se inspira la ficción,

como por ejemplo la voz o las expresiones utilizadas. De hecho, hay quien relega a un segundo lugar la importancia del parecido físico en favor de las dotes interpretativas de los actores y/o actrices.

> AD (H), ES06, 18-24: Yo creo que es importante pero no determinante. A mí… yo cuando vi que Morgan Freeman iba a hacer de Nelson Mandela, dije, vale, es negro, pero no le veía similitud, pero luego lo ves interpretando y lo hacía muy bien. Entonces cuando lo ves dices, sí, vale.

Aunque a veces un intérprete se parezca al personaje original, existen otros factores que pueden erosionar la percepción de realismo conseguida gracias a la apariencia física. Por ejemplo, el hecho de que el actor o actriz haya protagonizados otros títulos y sea muy conocido para la audiencia. De acuerdo con algunos entrevistados, los cambios de registro no siempre funcionan, lo que revierte en que la ficción donde aparecen dichos actores/actrices pierda credibilidad.

> MM (M), ES05, 18-24: Una cosa, en *La duquesa de Alba*, no sé si seguías la serie de *Manolito Gafotas* cuando la echaban en A3, pero yo no veía a la duquesa de Alba, veía a la madre de *Manolito Gafotas*. Cuando estás acostumbrado a ver un personaje en una serie y te lo ponen en otra, sigues viendo al personaje.

> MI (H), NA02, 18-24: Yeah, I guess I agree with that. I remember when I watched the *Trudeau* movie that came out, just because as much as Colm Feore would probably be the closest person that looks like Trudeau, it was a really good choice but I still didn't feel like I was connecting, just because I knew it was Colm Feore and I've seen him in so many other movies before that, so… Yes, it does, it really does help, especially if you have just like an image, in your head, vaguely of what that person looks like and then you're watching something about them, so

En resumen, la apariencia física de los personajes, así como la interpretación de los actores/actrices es un elemento relevante para la construcción de verosimilitud. No obstante, las manifestaciones de los entrevistados sugieren que, con frecuencia, se trata de un *pre-requisito* para que las ficciones inspiradas en la *realidad* tengan un mínimo de credibilidad, y no tanto un elemento que incremente la verosimilitud.

Ambientación

Se ha observado que, para una parte importante de los entrevistados, una correcta ambientación contribuye incrementar la percepción de realismo de la ficción. No obstante, a diferencia de lo que ocurre con el parecido físico, esta relación no se debe tanto a la similitud con las

localizaciones *reales* como a la asociación entre una cuidada escenografía y una ficción de calidad[249].

> MG (M), ES06, 18-24: Yo creo que es bastante importante, le da otro punto más para un creértelo un poco más, al decir mira, se han currado el…o han buscado información, han consultado a lo mejor con historiadores, o con lo que sea, para darle el ambiente que necesita la película, creo que es importante.

La ambientación de las ficciones de época es un tema recurrente en las entrevistas. A menudo se destaca que este tipo de producciones realizan una gran puesta de escena, pero el argumento carece del suficiente rigor histórico. Así, la diferencia entre el realismo aportado por la escenografía y la falta de exactitud que se deriva de la historia puede hacer que el espectador se enfrente al dilema de discernir qué es *real* y qué no lo es.

> RO (H), NA01, 18-24: Like in *The queen* they were very careful, they make everyone look the same, they filmed the look, as it was at the right time, but that's not, like the storyline didn't match, what actually happened.

> CO (M), NA01, 18-24: For me is more about setting and the props and the background… like… what was that other movie called? Natalie Portman and *The Other Boleyn Girl*. Set in like back in medieval times, I think it's more accurate, but the actual lines and… the story I don't feel like it's accurate but at the same time it's just like ok, it kind of, may be real but not really, at the same time.

> JE (H), NA03, 24-25: They did their research [*Broadwalk empire*]. You think they maybe trick your mind, thinking oh, wow, they got all these little details, this must be real, but they could've skipped over some actual storylines.

Tal y como sucedía con la caracterización de los personajes, parece que la ambientación se convierte en un requisito mínimo para que el espectador pueda otorgar cierta credibilidad a la ficción. Unos escenarios poco cuidados son objeto de controversia incluso cuando se trata de ficciones que no están basadas en hechos *reales*, y pueden hacer que la audiencia valore negativamente el conjunto de la producción.

Equipo responsable y cadena de televisión

Por último, uno de los elementos que la mayoría de entrevistados coincide en señalar como vital para confiar en la veracidad de la ficción es el equipo responsable de su producción y la cadena para la cual ha sido concebido el proyecto. Los participantes de los *focus group* conceden mayor

[249] Aunque la calidad es un concepto "relativo y cambiante" (Orozco y Vassallo, 2011) en este contexto dicha noción está definida a partir de la estética.

o menor credibilidad a una ficción dependiendo de la confianza previa que tengan en el equipo de dirección y los guionistas.

> DL (H), NA03, 25-35: It depends on your knowledge of the director and the writer, because if you know that the director is very strict in his policy to translate the film then it's a little bit more credible.

> MG (M), ES06, 18-24: A mí eso me pasó con la de *Invictus*, que como estaba hecha por el Clint Eastwood, pues ya, como que le dio un punto más para que la viese.
> MN (M), ES06, 18-24: Es que a lo mejor sí que iría si supiera el nombre del director y del productor y me gustara y confiara…
> MG (M), ES06, 18-24: Yo había visto películas de antes, del Clint Eastwood.
> JE (H) ES06, 18-24: Yo creo que siempre es pensado que el director en cuestión o el productor en cuestión nunca va a tomarse una licencia que digas esto ya es… esto ya no puedo soportarlo… piensas que siempre se va a mantener y le va a hacer justicia al personaje.

Una actitud similar puede observarse en relación a la cadena que respalda la ficción. Así, la británica BBC o la americana HBO son citadas como referentes de calidad, normalmente contrapuestas a la *peor producción* de las cadenas generalistas. HBO funciona a menudo como un sello de calidad, que permite que el espectador conceda mayor credibilidad a la ficción.

> AR (M), NA01, 18-24: I just wanted to say that certain, I think… networks, like I know BBC would make a good period piece compared to maybe, you know, NBC, like an HBO show would be higher production value, like that sort of thing.

> FD (H), ES07, 25-35: Cuando me refiero a mejor hecha me refiero a que muchas series de HBO, no *True Blood* y cosas así, tienen más un enfoque cinematográfico. Mejor hechas me refiero técnicamente. Si técnicamente están mejor hechas, eso influye en la interpretación de los personajes y parece más creíble.

La colaboración de personas que inspiraron la historia, o que tienen un conocimiento de primera mano sobre los sucesos narrados es objeto de controversia. Por un lado, hay quien otorga una mayor credibilidad a aquellas producciones que cuentan con el respaldo de los protagonistas reales. En cambio, hay otros que dicen no confiar en los protagonistas reales, ya que podría ser una oportunidad para maquillar ciertos aspectos negativos de su vida.

> AL (M), NA01, 18-24: Yeah, for me if you look at the end credits or you just read upon the movie and you see that they actually consulted, like with Romeo Dallaire from *Shake hands with the devil*, even though it was based on fiction he was a major part of that production.

> SC (M), NA02, 18-24: I think if you have the subject… that you're doing the movie on a specific person and they are somehow involved in the creative process, then you can give it a little more credit because often they have some say as to what did happened or didn't
> MI (H), NA02, 18-24: *Band of Brothers* did that too, each episode was screened before veterans, the actual people involved, before they actually released it. (…) Because it was their experience.

> So who I am to say, no, this visually looks better so we're gonna do this because even though that's clearly not what happened to you.
>
> AT (H), ES07, 25-35: Puede ser una oportunidad para el que le hagan la película sobre él para borrar o maquillar pasados oscuros que no quieras sacar a relucir.
> RF (H), ES07, 25-35: Anava a parlar sobre això mateix. Quan trobo que per la tele surt un personatge que explica la vida, habitualment, quan ho compares, està totalment maquillat. Tot una part de la vida es borra per art de màgia i només surt la part bonica.

A grandes rasgos, se observa que los entrevistados canadienses parecen confiar más a menudo en la implicación de los personajes *reales*, mientras que los grupos españoles son más escépticos con respecto a su participación. Es posible que las reticencias de los participantes españoles se desprendan de los personajes específicos escogidos para inspirar las producciones de España ("biopics del corazón"), que en la mayoría de los casos cuentan con una dudosa reputación.

5.3.3.3. Búsqueda de información

Tal y como se ha recogido en el marco teórico (v. apdo. 1.3), la información procedente de la ficción no se procesa siempre de forma sistemática y, de acuerdo con Prentice y Gerrig (1999), no hay razón para creer que los lectores (en nuestro caso espectadores) tengan la motivación y la capacidad necesaria para hacer lo contrario. No obstante, los focus group realizados han puesto de manifiesto que las peculiaridades de las ficciones inspiradas en la *realidad*, a medio camino entre lo *real* y lo ficticio, pueden modificar la actitud de la audiencia. Así, en general se observa que para la mayoría de entrevistados este tipo de producciones motiva la comprobación de la veracidad de las representaciones, mientras que Internet se convierte en la herramienta idónea para ello.

Los participantes en los *focus group* suelen superar el dilema que plantea la dualidad de la *ficción real* buscando información sobre aquellos programas que les resultan atractivos o despiertan su curiosidad. Así, los cuestionarios previos muestran que un 36,6% de los entrevistados (30 sujetos) buscan información "a menudo", otro 36,6% lo hacen "a veces" y el 14,6% (12 individuos) asegura hacerlo "siempre". Únicamente el 12,2% restante (10 participantes) sostienen que "nunca" investigan sobre los hechos o personajes de las ficciones basadas en la *realidad*.

> AB (M), ES06, 18-24: Pero es por lo que decía ella, yo cuando veo una película basada en hechos reales, ya es ver el hechos reales y ya paso a buscar información sobre el tema para ver si es verdad o no es verdad, lo que has visto en la peli.

Por lo tanto, si en apartados anteriores mencionábamos que la ficción puede actuar como mecanismo de comprensión y reflexión sobre uno mismo, los títulos inspirados en la *realidad* sirven a menudo como detonante para investigar sobre temas que de otro modo serían ajenos al espectador. Así, la ficción basada en la *realidad* permite ir más allá del aprendizaje emocional y da pie a que se adquieran conocimientos históricos sobre los hechos representados.

> MA (M), NA02, 18-24: I think that they are actually great. More than just learning from the actual movie it inspires you to research for them. Like I've definitely watched lots of movie. Like I don't know if you've watched the movie *Maria full of grace*. Yeah, it's basically the smuggling of cocaine from Colombia to America and how they poop it out when they get to America. But it definitely inspired me to look further in it, and even if you can't take everything as fact, such as *Water*, such as everything we're talking about, there's definitely things about it that are fact, and general concepts that are fact and if it doesn't inspire you to look further then…

> RF (H), ES07, 25-35: L'altre dia estava mirant *El último rey de Escocia*, no coneixes molt bé la història, i algo aprens. La història ja saps que no és veritat, bona part, perquè per exemple, el protagonista, que és el metge no existeix però et construeix una historia que t'ajuda a entendre, i llavors la visió que deus tenir és diferent, i què fas? te'n vas a Wikipèdia per veure què va passar aquí, i llegeixes una ampliació de noticia per contrastar o conèixer més.

5.3.4. Ficción televisiva inspirada en la *realidad*

La mayoría de los entrevistados confirmaban tanto en los cuestionarios previos como durante las entrevistas que habían visto diversas ficciones inspiradas en personajes y/o hechos *reales*. En cambio, los resultados varían considerablemente cuando se pregunta específicamente por producciones creadas para la televisión. Así, las encuestas muestran que únicamente el 23,2% (19 participantes) recuerda si dichas ficciones estaban concebidas para la pequeña pantalla.

Al comparar este tipo de ficción para cine y televisión, los entrevistados manifiestan opiniones muy diversas respecto a sus elementos distintivos, así como a la calidad de dichas producciones. Coincidiendo con los prejuicios generalizados sobre la *TV movie* indicados en capítulos anteriores, algunos participantes consideran que este tipo de producción, con contadas excepciones, es poco más que un sucedáneo de las películas cinematográficas o una segunda opción.

> JH (H), NA02, 18-24: If it doesn't make it to a theater… it's like he said, it's either a) on the purpose of being on TV because it's too long for a movie or it's not good enough for the theaters.

> I don't think any producer would make a movie with the intention of hey, let's go big on TV. Because it's not really considered a movie, right, then you would just make a…

Aunque la mayoría de los entrevistados coinciden en señalar que las ficciones cinematográficas se diferencian de las televisivas en su elevado presupuesto, este hecho no siempre equivale a que se deposite una mayor confianza en este tipo de producciones. De hecho, que se trate de producciones de Hollywood puede suponer una desventaja a nivel de credibilidad y percepción de realismo.

> RO (H), NA01, 18-24: Like *Radio*, *Radio* was a mass market movie from one of the major studios so I would see that and take it less seriously because I wouldn't trust one of the big guys to make a movie that was true. I wouldn't expect them, and like in this case they did, they focused more on making the story very dramatic so instead of becoming a story of what really happened you have another tale of the magical disabled man who inspires everyone. I mean, that happens all the time with this movies, for something maybe mildly inspiring that happened in real life and they're like let's wrap it up to a 100 for big budget movie and a group like BBC they're like… let's see what really happened here. And even if they dramatized it's still like… So if I see something from a major studio… I will probably will trust it less than if it is from a small studio or from certain broadcasters.

Otro factor que distingue las películas cinematográficas de las televisivas es su duración. Diversos entrevistados subrayan los aspectos positivos de que las producciones para televisión sean más largas y puedan convertirse incluso en miniseries. Esto permite, al menos a priori, una mayor flexibilidad para realizar una representación fidedigna del personaje o evento *real*, que en el caso del cine está mucho más limitado.

> DL (H), NA03, 25-35: I would say TV are more realistic than the movies are… any major movie is gonna be marketed towards… you know, 1 hour and 45 minutes, so they have to condense, like they did on *The Doors*, and make things kind of happen.

Al preguntar por las preferencias temáticas de los entrevistados, éstos se decantan por las ficciones sobre personajes que superan algún tipo de problema (36,7% y 29 participantes) y aquellas que abordan las relaciones personales de los protagonistas (22,8% y 18 participantes). La profesión del personaje principal y los crímenes empatan en la tercera posición (16,5% y 13 participantes cada una). Finalmente, el 7,6% (seis participantes) se decantan por otras opciones como los hechos históricos o el periodo representado.

Según el origen de los entrevistados, se observa que la temática preferida es, precisamente, la menos frecuente en su país. Así, la mayoría de los entrevistados españoles (40,9% y 18 participantes) prefieren las producciones que tratan sobre la superación de dificultades, mientras que los canadienses prefieren aquellas que se centran en las relaciones personales (34,3% y 12

participantes). De hecho, algunos entrevistados españoles subrayan la diferencia entre las temáticas escogidas en nuestro país y las norteamericanas, asociándolo a los elementos culturales distintivos de cada territorio.

> AD (H), ES06, 18-24: Yo creo que es un poco cultura. Porque aquí siempre nos ha tirado más el morbo y en América siempre hacen este tipo de historias, superación, no sé qué… igual allí ellos no venden la historia de Paris Hilton, igual sí que hay gente que la ve pero realmente no… no tendrá la importancia que una historia de superación de la niña autista [*Temple Grandin*].

En los focus group españoles hay también quien hace referencia a la intertextualidad de este tipo de producciones. En este caso, el participante señala (con acierto) que una ficción como un "biopic sobre la vida personal", protagonizado por alguien que pueda ir a realizar entrevistas en los populares programas del corazón, ofrece más posibilidades para ser explotada que no las protagonizadas por otro tipo de "héroes".

> FR (H), ES06, 18-24: Bueno, yo creo que también estas películas o sea ya las hacen pensando que días antes van a hablar en todos los programas, luego también, y ya pues se genera un vínculo que por ejemplo, una película de atletas sería la película y ya está. (…)Y tampoco creo yo que se haría una película del mejor jugador. Se haría una película de un jugador que ha tenido más relaciones.

No se ha detectado un patrón de consumo de *TV movies* o miniseries inspiradas en la *realidad*. Mientras algunos entrevistados aseguran ver este tipo de ficciones de forma intencionada (porque les gustan o les parece interesante el tema), otros señalan que el consumo se debe a causas totalmente fortuitas. También hay divergencias respecto a si el *consumo casual* permite superar los prejuicios que rodean estas producciones o si, por el contrario, reafirma los estereotipos negativos al respecto.

> LI (M), NA01, 18-24: I think it also has to do with the way we approach them, because I don't know about you guys, but any time I've watched a movie for TV I've probably stumbled upon it, while channel surfing, so you don't have very high expectations, so then, 2 hours later you are like… wow, that was amazing, I loved it so much, so it's kinda like..
>
> JO (H), NA01, 18-24: Usually when I watch these ones that are about a real person I'm watching them on purpose. The ones I stumble on by accident are usually the really bad ones, like, "at the end of the bathroom hallway…" it's something they made for 50 bucks but… The ones that are about real people or based on a real story I usually watch them on purpose because I was interested on that.

Por último, en el caso de los adolescentes se observa que el perfil adulto de estas producciones, normalmente programadas en canales que no son los que habitualmente sintonizan, supone un impedimento para su *consumo casual*.

Parte IV. Conclusiones y Bibliografía

6. Conclusiones

La investigación desarrollada en esta tesis doctoral ha confirmado la validez de la hipótesis general de nuestro trabajo. Se ha comprobado que los límites que separan la *realidad* de la ficción televisiva son permeables y que, por lo tanto, se establecen procesos de retroalimentación que contribuyen a su construcción recíproca. Además, tal y como se expondrá a lo largo de estas conclusiones, en líneas generales la investigación ha confirmado las hipótesis específicas formuladas al inicio de nuestro trabajo. No obstante, algunas de ellas se han corroborado sólo de forma parcial.

6.1. Mecanismos de interrelación

El análisis de los mecanismos de interrelación ha permitido confirmar la hipótesis que apuntaba la existencia de procesos dinámicos y multidireccionales entre la ficción televisiva y el mundo objetivo y subjetivo. Dichas interrelaciones son complejas y se definen por su retroalimentación constante. A partir de los ejemplos recogidos y de las aportaciones teóricas sobre el tema, se ha construido una tipología de los mecanismos de retroalimentación entre la ficción televisiva, el mundo objetivo y la *realidad* subjetiva (v. tablas resumen en el capítulo 2).

6.1.1. Ficción televisiva y mundo objetivo

La ficción televisiva parte del mundo objetivo para construirse, y utiliza temas de actualidad (hechos acaecidos, temáticas sociales), así como personajes y eventos históricos para dar forma a sus tramas argumentales. Las historias inspiradas en sucesos *reales* suelen tener un referente concreto en los medios de comunicación. En cambio, las líneas argumentales sobre temáticas sociales pueden construirse a partir de la abstracción (elaboración a partir de diversas informaciones que han ocupado el espacio mediático), o de la personalización (utilización de un hecho o personaje *real* para ejemplificar una temática social determinada).

La ficción televisiva se extiende de forma *física* al mundo objetivo a través del *merchandising*. Este tipo de productos puede separarse en dos grandes categorías, una de tipo tradicional y otra de carácter transmediático. El primero se caracteriza por tener un objetivo esencialmente

lucrativo e incluye desde ropa, maquillaje, disfraces y muñecas, hasta vasos, pisapapeles y cuadros, entre otros muchos productos. En cambio, el *merchandising* transmediático no se limita a la creación de objetos que guardan algún tipo de relación con la ficción, sino que contribuyen a la ampliación de su universo narrativo. Los extras de los DVD, los cómics, libros, videojuegos y los juegos de mesa, entre otros, complementan otros tipos de *transmedia storytelling* (Jenkins, 2008[2006]) que proliferan, fundamentalmente, a través de los nuevos medios.

6.1.2. Ficción televisiva y *realidad* subjetiva

Se han detectado tres procesos de interacción en los que la *realidad* subjetiva afecta de alguna forma la construcción de la ficción televisiva. El primero se refiere a las experiencias personales o vicarias que aportan guionistas, intérpretes y expertos consultados a la hora de escribir las tramas de la ficción televisiva. El segundo proceso consiste en algún tipo de hibridación entre los personajes y los individuos que los interpretan. Esta categoría incluye los cameos de personas famosas; la intertextualidad (normalmente haciendo referencias cómicas a personajes anteriores del actor/actriz) y la hibridación (cuando es difícil separar a la persona del personaje); la conexión con la vida real (cuando personaje e intérprete comparten características de relevancia para la ficción televisiva); y las circunstancias personales que afectan el desarrollo de las tramas (conductas inapropiadas que conducen al despido, embarazos que dan lugar a nuevas historias, o desaparición temporal del personaje al ser internado en un centro de rehabilitación, entre otras). Finalmente, el tercer tipo de interacción se refiere a la participación de la audiencia en la ficción televisiva en tanto que utiliza conocimientos aportados por otras *realidades* para interpretar la ficción (paseos inferenciales), así como las acciones de los seguidores que de algún modo afectan el devenir de la ficción (acciones para protestar la cancelación).

Por otra parte, la ficción televisiva afecta al sujeto en tanto que constituye un elemento de socialización. Por un lado, contribuye a la creación de la identidad personal, pudiendo influir sobre la toma de decisiones sobre el futuro profesional. Por el otro, puede condicionar los gustos personales, sobre todo en relación a la moda. Además, la ficción televisiva contribuye al mantenimiento/evolución de la identidad a través de tres mecanismos específicos. En primer lugar, la ficción se convierte en tema de conversación, tanto en la esfera pública como en la esfera privada. En segundo lugar, contribuye a la articulación de ideas, aunque este mecanismo pierde fuerza cuando el individuo se aleja de las creencias dominantes difundidas por los medios. Por último, el lenguaje televisivo y la lengua utilizada en el día a día se retroalimentan de

forma constante. De esta forma, la ficción televisiva ejerce una influencia destacable en el diálogo, un elemento que Berger y Luckmann (2006[1967]) consideran fundamental para el mantenimiento de la socialización.

6.1.3. Retroalimentación

Aunque todos los procesos de interacción descritos hasta el momento cuentan con algún grado de retroalimentación, este apartado se refiere a aquéllos que se han considerado ejemplares de los mecanismos de *feedback*. Por un lado, los llamados "casos en espiral" demuestran la complejidad de las interacciones entre la ficción televisiva y las otras dos *realidades*. Por el otro, se ha subrayado la función didáctica de la ficción televisiva, que hace posible la construcción de intrincadas relaciones entre este producto simbólico, los sujetos y la sociedad en general. La pedagogía de la ficción televisiva incluye, en primer lugar, la adquisición de conocimientos. Estos pueden ser de tipo emocional, cuando la ficción actúa como consejera o desempeña una función de terapia emocional. Pero también es posible aprender sobre temas que hemos calificado de "prácticos". En este sentido, la ficción televisiva puede ampliar los "mundos conocidos" al tratar temas como la salud, la ciencia o la legislación. Es posible que la ficción contribuya a incrementar conocimientos positivos (por ejemplo sobre la importancia de prevenir enfermedades) e incluso puede que promueva la acción (incrementando el número de consultas sobre el tema o acudiendo al médico). No obstante, profesionales de los ámbitos representados en la ficción televisiva han puesto en duda la calidad y precisión de la información proporcionada, y han advertido de las consecuencias negativas de dichos programas (por ejemplo favoreciendo que los jurados exijan pruebas forenses irreales o provocando una saturación de los servicios sanitarios innecesaria). Además, se detecta que los colectivos representados en las ficciones que tienen experiencia directa sobre el tema suelen romper el pacto ficcional con los programas y quejarse de sus inexactitudes.

Otro de los conocimientos prácticos vehiculados por la ficción se refiere a la ampliación de los mundos alejados del espectador, como otros países u otras culturas. Se detecta que generalmente los países con regímenes más cerrados (o incluso dictatoriales) tienden a prohibir las ficciones televisivas extranjeras que consideran contrarias a su concepción de la sociedad. En este sentido, la ficción televisiva puede entenderse como una forma de desafío al orden social existente, en tanto que proporciona una imagen alternativa de la sociedad que puede (o no) ser adoptada por los habitantes de ese país.

Los conocimientos prácticos pueden referirse también a épocas pasadas, así como a temas y personajes actuales. En ambos casos, los biopics se erigen como uno de los formatos más adecuados para representar tanto los mundos pasados como el contemporáneo.

Por último, se ha señalado la importancia del mecanismo de normalización, gracias al cual la ficción participa en el proceso de retroalimentación constante con las otras dos *realidades*. La ficción televisiva contribuye de esta forma a la integración de colectivos marginales, como los enfermos de sida o los inmigrantes.

6.2. Evolución de los formatos nobles: España y Norteamérica

La *TV movie* es una creación única de la televisión por parte de las *networks* estadounidenses (Rapping, 1992). A pesar de que fue concebida como un producto de prestigio para la televisión, a menudo es considerada erróneamente como un sucedáneo de baja calidad de las películas cinematográficas (Edgerton, 1991). En cambio, la miniserie cuenta con una larga tradición europea y, tradicionalmente, se ha asociado con producciones de calidad con un estatus cultural elevado (Buonanno, 2005; Creeber, 2001).

Desde los años ’70 en Estados Unidos y hasta la actualidad a ambos lados del Atlántico, la *TV movie* ha estado íntimamente ligada al género del docudrama, al abordar de forma sistemática historias de sucesos y vidas personales (biopics), convirtiendo este formato en un claro ejemplo de la interrelación entre la ficción televisiva y la *realidad*. A grandes rasgos, se observa que la *TV movie* española ha adoptado las características del formato norteamericano, con una narrativa fragmentada, motivada por la lógica comercial imperante. No obstante, en España se aprecia una mayor diversidad de géneros. Mientras en Norteamérica domina el drama, en el caso de las *TV movies* autonómicas, principales impulsoras del formato, se incluyen también varias comedias.

Por su parte, la miniserie cuenta con una larga tradición literaria, y a menudo ha recurrido a la adaptación para la pequeña pantalla de grandes clásicos (Europa, España) o *bestsellers* contemporáneos (Norteamérica). No obstante, el formato ha evolucionado considerablemente desde sus inicios. En Norteamérica, la proliferación de la televisión por cable y satélite, así como la consecuente fragmentación de la audiencia, dio lugar a un acusado descenso de la miniserie, que ya no contaba con los espectadores necesarios para amortizar la inversión requerida. Tras

el cambio de siglo se observa el resurgir de este formato en las cadenas de pago, que lo utilizan como una forma de adquirir prestigio. Por esta razón invierten en producciones que, aunque no siempre atraigan a grandes audiencias, les confieren un sello de calidad que aporta gran valor a la cadena. En cambio, en España el formato miniserie se ha utilizado, cada vez más, como una simple extensión de la *TV movie* que, en la mayoría de los casos, opta por temáticas que han caracterizado al telefilm desde su orígenes, como los sucesos y el biopic. Se observa, por lo tanto, lo que podemos calificar de inversión de la tradición europea y norteamericana. A continuación se ha resumido de forma esquemática la evolución histórica de ambos géneros en España y Norteamérica.

Evolución comparativa de los formatos nobles (Norteamérica – España)		
	Norteamérica	España
Década 1940-1950	Antecedentes: Antologías	---
Década 1960	Primeras *TV movies* (1964)	Antecedentes: Los dramáticos
	Lógica comercial	
	Fragmentación narrativa	
	TV movies como *pilots*	
Década 1970	*Movie of the week*	Monopolio TVE (función pública): Predominio de miniseries literarias de tradición europea
	Docudrama: *Issue of the week*, *instant movies,* biopic	
	Aparición de la miniserie USA	
Década 1980	Primeras *TV movies* en cadenas de pago	Continúan las miniseries literarias (TVE)
	Auge de la miniserie épica	*TV movies* sucesos (tradición USA)
Década 1990	Auge de la *TV movie* (cantidad)	*TV movies* de sucesos continúan en TVE
	Traslado de *TV movies* a cadenas de pago	Primeras *TV movies* autonómicas (TV3 pionera)
	Declive de la miniserie épica (cable/fragmentación audiencia)	Primeras *TV movies* de cadenas privadas (sucesos *reales*)
A partir del 2000	*TV movies* y miniseries como formatos de prestigio en las cadenas de pago	Cadenas autonómicas (FORTA): apuesta por la *TV movie*
		Cadenas estatales: de los sucesos y la *instant movie* a la miniserie biográfica del corazón

Tabla 5. Comparativa de los formatos nobles (Norteamérica – España).

Por último, hay que destacar que tanto en Norteamérica como en España, se produce una retroalimentación entre estos formatos y otros programas televisivos, como reportajes, documentales y debates, que subrayan las características intertextuales de la *TV movie* y la miniserie. La emisión de programas "satélites" donde intervienen los personajes representados u otras personas con problemáticas similares, ha sido una práctica frecuente en las cadenas norteamericanas (Rapping, 1992). En cambio, en España es un fenómeno más reciente, que se ha extendido gracias a las relaciones entre los biopics del corazón y los programas de la prensa rosa. La creación de "noches temáticas" busca conferir a estas producciones un estatus que, salvando las diferencias, recuerda al del "evento" televisivo (Dayan y Katz, 1994[1992]).

6.3. La (re)construcción de la *realidad* en el biopic televisivo

A pesar de la singularidad de las vidas representadas en cada uno de los biopics, el análisis realizado ha determinado la existencia de ciertos patrones estructurales que comparten todos los programas y que determinan la construcción de *realidad* que se realiza en este tipo de ficción televisiva. Se confirma, por lo tanto, una de las hipótesis iniciales del trabajo, que señalaba la existencia de una tipología de reconstrucción de *realidad* relacionada con la **representación de la fama del "héroe o heroína"**.

A partir de un corpus de análisis representativo y partiendo de las aportaciones de autores consolidados (Lowenthal, 1944[1942]; Anderson, 1988; Custen, 1992, 2000; Lupo y Anderson, 2008; Buonanno, 2011), hemos clasificado los biopics televisivos en tres grupos, en función de cómo se construye la fama del protagonista.

1) Biopics políticos ("ídolo de la producción")
2) Biopics sobre vidas personales ("ídolo del consumo")
3) Biopics de lucha ("ídolo del esfuerzo")

En los biopics políticos, la fama se construye a partir de la contribución de los personajes a la sociedad. La representación de la vida personal del protagonista se emplea para personalizar y humanizar al personaje, adaptándolo a las características del medio televisivo.

En los biopics sobre vida personal, la fama está ligada al mundo del entretenimiento (cantantes y artistas) y de las celebridades "conocidas por ser conocidas" (Boorstin, 1987[1962]). También las representaciones de personajes que pertenecen a la realeza o la nobleza centran su interés en

los aspectos más íntimos de su vida privada, fundamentalmente sus relaciones sentimentales. En los biopics españoles sobre la vida personal se ha detectado la incorporación de elementos de metadiscurso sobre los medios de comunicación, en general, y la televisión en particular. La mayoría de estas ficciones, permiten que el medio reexamine alguna de sus prácticas más controvertidas, como la relación que existe entre los famosos y la prensa del corazón. El ejemplo más claro de autorreflexión lo encontramos en *Carmina* que, al recorrer la biografía de la *celebrity*, inevitablemente discute el papel que juegan los medios en la creación de la fama.

Por último, el biopic de lucha asocia la fama al esfuerzo que deben realizar "personas corrientes" para lograr sus objetivos, tanto individuales (éxito profesional y triunfos deportivos) como altruistas (lucha por una causa que creen justa). La sociedad representada muestra que aquellas personas que se esfuerzan lo suficiente obtienen su recompensa.

A grandes rasgos, en la muestra analizada se confirma el declive de los "ídolos de producción", señalado por Lowenthal (1944[1942]) y Custen (1992), respecto de los biopics centrados en las relaciones personales de famosos (artistas, nobleza/realeza, *celebrities*) y de los biopics sobre personas "ordinarias" que se esfuerzan por lograr sus objetivos. Incluso en los biopics circunscritos en la esfera de la producción y el esfuerzo, se observa una tendencia a representar "el lado oscuro de la fama" (Brottman, 2000) y a centrarse en aspectos escabrosos de las vidas representadas.

El origen de la ficción, así como el imaginario colectivo de cada nación, influye en el tipo de biopic predominante. En España son frecuentes los biopics sobre vidas personales, que representan y reinterpretan desde un punto de vista íntimo y personal los mitos de la realeza la nobleza, el artista humilde, el torero y la folclórica. En Norteamérica, en cambio, los biopics promueven la idea de una sociedad en la que aquellas personas que se esfuerzan lo suficiente pueden lograr sus objetivos, independientemente de su raza, género, u otras particularidades. Los héroes norteamericanos son, en su gran mayoría, personas "hechas a sí mismas". Las particularidades de cada lugar se manifiestan en las temáticas específicas y los protagonistas escogidos, que reflejan las tradiciones propias. Por ejemplo, mientras los biopics políticos españoles contribuyen, fundamentalmente, a la recuperación de la memoria histórica del país, los norteamericanos se centran la fundación de la nación.

Los resultados del análisis señalan, por lo tanto, la confirmación de otra de nuestras hipótesis de trabajo. En este caso, planteábamos la posibilidad de que los biopics televisivos

españoles y norteamericanos incorporasen elementos específicos característicos de cada región, conservando a la vez los componentes estructurales que definen el tipo de biopic. Se observa que los biopics introducen temáticas relacionadas con el imaginario local. Sin embargo, la principal diferencia no está en la incorporación de elementos específicos, sino en la elección del tipo de biopic predominante. Mientras en España predominan los "ídolos del consumo", en Norteamérica son más frecuentes los "ídolos del esfuerzo".

6.3.1. Los personajes

En los biopics televisivos predominan ligeramente los personajes femeninos sobre los masculinos, a diferencia de lo que ocurría en el biopic cinematográfico (Custen, 1992). Con esta estrategia, el biopic pretende atraer a un público compuesto, en su mayoría, por mujeres, quienes tradicionalmente han sido la audiencia objetiva del formato *TV movie* (Edgerton, 1991; Perren, 2009). Para ello, el biopic recurre a la incorporación de elementos melodramáticos, característicos de otros géneros de la ficción que también se dirigen a las espectadoras femeninas, como la *soap opera* y la telenovela. Al subrayar la vertiente emocional, el biopic puede conseguir un doble objetivo. Por un lado, mantener el interés del espectador (Tomashevski, 1978[1965]) por una historia que con frecuencia es previamente conocida. Por el otro, incrementar la percepción de realismo al favorecer el "emotional realism" (Hall, 2003), ya que si el espectador es capaz de implicarse y conectar emocionalmente con los personajes se facilita que obvie elementos implausibles o atípicos.

Desde una perspectiva de género, se han detectado diferencias importantes entre los personajes masculinos y los femeninos, relacionadas con la construcción de la fama. La mayoría de las mujeres se sitúan dentro de la esfera del "consumo", mientras que las representaciones de los hombres se asocian a la vida profesional.

La construcción de los personajes femeninos se vincula siempre al romance y/o temáticas sociales específicas de la mujer, como los malos tratos en el hogar y las discriminaciones laborales por motivo de género. En el biopic centrado en la vida personal, la representación de la mujer se corresponden con la de su homólogo cinematográfico, en tanto que los personajes femeninos se constituyen como "performers" (Custen, 1992). En el sentido más literal del término, éste hace referencia a las mujeres artistas. Sin embargo, "performer" también se utiliza aquí en un sentido figurado, para designar a personajes que desempeñan un rol ceremonial (por

ejemplo la monarquía o la nobleza), así como aquellos que han convertido su vida en un espectáculo público (*celebrities*). En los biopics políticos y de lucha, la representación de la mujer se asocia, invariablemente, a temáticas relacionadas con el género y/o el romance heterosexual. Es más, se observa que los personajes femeninos del biopic televisivo deben pagar siempre un precio más elevado por la fama que los masculinos, que con frecuencia significa renunciar al amor.

A diferencia de las ficciones protagonizadas por mujeres, en los biopics masculinos se enfatiza el ámbito profesional y la vida pública del hombre. La representación de la vida personal contribuye a humanizar al personaje y convertirlo en un "hombre ordinario", incluso cuando éste ha realizado "hazañas extraordinarias", como la transición española a la democracia o la fundación de la nación americana. Los personajes masculinos rara vez pagan por la fama un precio equivalente al de las mujeres, como el fracaso sentimental. Es más, la mayoría cuenta con un personaje femenino que lo apoya incondicionalmente en su lucha por el éxito, frecuentemente su esposa o su hermana, quienes asumen el rol de "the patient, helpmeet-wife" (Bingham, 2010).

Se observa, por lo tanto, que el biopic ofrece a la audiencia dos modelos de heroicidad muy diferentes en función del género del protagonista. Las espectadoras disponen con más frecuencia de "heroínas" que se enfrentan a problemas específicos de la mujer, lo cual puede resultar atractivo para este segmento de la audiencia. Sin embargo, el alto precio de la fama que deben pagar los personajes femeninos en comparación a los masculinos, así como su aparición recurrente en la esfera del consumo, ofrece una representación de la mujer que favorece el mantenimiento de las estructuras patriarcales.

En todos los casos, el protagonismo del biopic es individual, y los protagonistas que se construyen a medida que avanza el relato prevalecen sobre los especificados desde el comienzo. Se advierte que el protagonismo de las mujeres tiende a ser construido, mientras que el de los hombres, en cambio, suele ser especificado. Así, es más frecuente que las mujeres evolucionen con la historia, convirtiéndose a menudo en personajes complejos y, a veces, contradictorios. Esto permite incidir en las emociones de la protagonista, introduciendo los componentes melodramáticos mencionados anteriormente, que están dirigidos a captar y mantener el interés de la audiencia femenina. En concordancia con la distribución por géneros, en los biopics políticos (mayoritariamente masculinos) el protagonismo tiende a ser especificado, mientras que en los de vida personal (predominio de mujeres) los protagonistas suelen

evolucionar de forma gradual. En cambio, en los biopics de lucha (equilibrio mujeres-hombres) la proporción de personajes construidos y especificados es prácticamente equivalente.

El rasgo que define con mayor frecuencia el carácter de los protagonistas del biopic televisivo es la perseverancia, que tiene connotaciones positivas ligadas a la obtención de una recompensa por el esfuerzo realizado. Los personajes perseverantes asumen el rol semiótico de luchador/a. En ocasiones, la lucha está orientada a causas que repercuten en el conjunto de la sociedad (progresos en la esfera política y justicia social), mientras que otras veces el beneficio es individual (éxito profesional o sentimental). En ambos casos, lo más frecuente es que el biopic permanezca como una fórmula conservadora, que favorece la representación del orden social dominante y *sancione* a los personajes que plantean algún tipo de contradicción.

Así por ejemplo, aunque la mayoría de protagonistas que luchan por una causa altruista en algún momento supusieron un desafío al orden social existente, los cambios introducidos por dichos personajes ya han sido asimilados por la sociedad en mayor o menor medida. Sus innovaciones son ahora "la norma", por lo que el biopic no plantea ningún reto al status quo. Es más, este tipo de ficción refuerza el orden existente al elevar a la categoría de "héroes" a las personas que contribuyeron a crearlo. En cambio, cuando el biopic se centra en un tema controvertido, que todavía genera profundos debates sociales (como la eutanasia), la ficción *sanciona* al personaje que defiende una transformación. Este es el caso de *You don't know Jack*, donde el protagonista se construye como un "héroe frustrado", que convierte la perseverancia en testarudez y aleja de su entorno a las personas que le quieren y desean ayudarlo. La decadencia del personaje comienza cuando desoye los consejos de familiares y amigos y emprende una cruzada solitaria en defensa de la eutanasia. Así, el biopic recuerda al espectador la importancia de pilares de la sociedad como la familia, el amor y la amistad, sin el apoyo de los cuales no se puede tener éxito. La ficción *penaliza* al personaje tanto a nivel público como privado. Su intento de introducir cambios importantes en la sociedad le conduce a la prisión, mientras que su rechazo a amoldarse a las nociones tradicionales de familia, amor y amistad lo convierte en un personaje solitario que, además, sufre la muerte de varios seres queridos.

Cuando los personajes luchan por conseguir algún triunfo personal tampoco se desafía el *status quo*. Incluso cuando se abordan temáticas sociales como el racismo, la integración social o los abusos a mujeres, la construcción del "héroe del esfuerzo" subraya que es posible superar cualquier limitación y triunfar en la vida, siempre dentro del orden social existente. Por ejemplo,

Gifted hands aborda los problemas raciales a los que debe enfrentarse Ben Carson. Sin embargo, su presencia es prácticamente anecdótica, ya que el verdadero obstáculo al que debe enfrentarse Ben Carson es su propia inseguridad. El biopic transmite el mensaje de que quien trabaja duro consigue sus objetivos, independientemente de factores externos (en este caso el racismo). De esta forma, la responsabilidad del triunfo o fracaso se coloca sobre el protagonista, a la vez que se minimiza la importancia de la discriminación por motivos étnicos. Es decir, no es necesario cambiar el orden existente para lograr tus objetivos.

En los biopics centrados en la vida personal de los personajes, donde la lucha tiene con frecuencia un objetivo romántico, ésta también se mantiene dentro de los límites conservadores del amor heterosexual. Con esto no pretendemos afirmar que el posicionamiento moderado del biopic equivalga a una asimilación de dicha postura por parte de la audiencia. Es posible que los espectadores realicen una lectura crítica o negociada de la ficción (Hall, 2005[1980]), tal y como señalan, por ejemplo, los resultados de los *focus group* realizados en este trabajo.

Con excepciones puntuales, la gran mayoría de protagonistas no son ni "buenos" ni "malos". En cambio, se construyen casi siempre como "víctimas", una caracterización que Custen (1992) asocia a la concepción de la fama "ordinaria" que se realiza en televisión. Las causas que llevan a la victimización de los personajes son diversas e incluyen principalmente la traición (personal/profesional), la muerte/enfermedad, la intolerancia, el entorno familiar y la violencia. La adopción del rol semiótico víctima, unido a menudo al de luchador/a, favorece la construcción del protagonista como un "héroe/heroína", en tanto que la mayoría de "víctimas" consiguen sus objetivos (profesionales, políticos, altruistas, personales) a pesar de las adversidades. En este sentido "haber sido víctima" sirve para subrayar el triunfo del protagonista.

La victimización del protagonista se convierte en una excelente estrategia para mantener el interés del público a través de las emociones (Tomashevski, 1978[1965]). Por un lado, puede despertar en el espectador una amplia variedad de sentimientos (lástima, indignación, impotencia, simpatía, etc.), lo que permite que el biopic pueda conectar con una audiencia diversa. Por el otro, la caracterización del protagonista como "víctima" puede servir para abordar los aspectos más controvertidos del personaje sin situarlo dentro del eje axiológico del bien y el mal. De esta forma, se evita convertir al protagonista en "un santo aburrido" o en un "villano odiado", y se hace posible una representación que pueda ser atractiva tanto para sus seguidores como para sus detractores.

Así pues, y a grandes rasgos, los protagonistas del biopic son perseverantes, luchadores, y se esfuerzan por superarse, lo que contribuye a crear una imagen que recuerda a la de los "héroes clásicos" que triunfan sobre las adversidades. En cambio, la ausencia de dichas cualidades y/o posesión de otras con connotaciones negativas (violencia, ambición, machismo) suele convertir la historia del protagonista en un *cautionary tale* o "cuento con moraleja", en el que se *castiga* al personaje principal con la cárcel, la ruina económica o incluso la muerte. Así, los "héroes" y "heroínas", que al fin y al cabo son humanos, pueden cometer errores, pero deben pagar las consecuencias.

Se aprecian, también, diferencias en la construcción de los personajes masculinos y femeninos. Los hombres destacan por ser más perseverantes, y luchadores, pero también más agresivos que las mujeres. Es más, los cuatro únicos personajes que no se definen por su perseverancia son todas mujeres que pertenecen a la esfera del consumo, lo que sugiere que la construcción de la fama de las mujeres puede estar ligada a aspectos más *banales*, que no requieren de un esfuerzo y lucha constante[250].

De forma congruente con la concepción del personaje principal como un "héroe/heroína", los protagonistas asumen el rol de sujeto en todos los casos, con una única excepción (*Marisol*) donde la protagonista se convierte en un objeto manipulado y explotado por todos. No obstante, a diferencia de los cuentos maravillosos (Propp, 1968[1928]), en este caso los sujetos son a menudo los destinadores y también los destinatarios del programa narrativo principal. Es más, en repetidas ocasiones son incluso oponentes de sí mismos. Esta distribución de los roles actanciales da lugar a un relato que ensalza las proezas individuales y recuerda al espectador que los límites del éxito los establece uno mismo. Aunque los protagonistas reciban ayuda (generalmente de familiares y/o pareja) esta construcción del personaje enfatiza los logros pero también los fracasos (si los hay) del protagonista, al depositar sobre éste el peso de las decisiones. La conjunción sujeto+destinador+destinatario+oponente es más habitual en los personajes masculinos que en los femeninos. Esto favorece una construcción de la mujer que depende de terceros para cumplir su programa narrativo principal.

La distinción según el tipo de biopic muestra diferencias en el esquema actancial. En los biopics de lucha todos los personajes son sujetos, destinadores y destinatarios, y más de la mitad son

[250] Por ejemplo, pueden ser famosas siendo *celebrities*.

también sus mayores enemigos. Este reparto de roles enfatiza el "héroe *self-made*", un personaje decidido y trabajador, típico del imaginario colectivo de la sociedad norteamericana. Si, además, el mayor obstáculo al que se enfrenta el personaje en su lucha es uno mismo, el biopic favorece una noción de la sociedad donde todo es posible, independientemente de las limitaciones y condicionamientos que pueden rodear al protagonista. En los biopics políticos, los personajes son también sujetos, destinadores y destinatarios, pero el enemigo es externo y suele tomar la forma de intolerancia o resistencia al cambio por parte de diversos sectores de la sociedad. En este caso, el héroe se aproxima al del biopic cinematográfico, que con frecuencia debía pagar el precio de sus innovaciones con el rechazo por parte de la sociedad. Por último, en los biopics de vida personal hay cuatro personajes que no adoptan el rol de destinador (*Volverte a ver, Raphael, Céline, Marisol*), un personaje que tampoco es destinatario (*Sofía*), y el único personaje de la muestra que asume el rol de objeto (*Marisol*). Se observa que estos personajes son en su mayoría mujeres, lo que permite sugerir que las variaciones entre este tipo de biopic y los anteriores pueden estar relacionadas con el género del protagonista.

Respecto a la apariencia física, la mayoría de protagonistas se construyen como personajes atractivos, con un estilo moderno y sofisticado en relación a la época en que se desarrolla la acción. Sin embargo, de nuevo se detectan diferencias entre hombres y mujeres, ya que la apariencia y el estilo son más relevantes para la construcción de los personajes femeninos. Estos resultados son coherentes con estudios previos sobre la ficción televisiva (Lacalle, 2011b). Los biopics políticos y los que se centran en la vida personal coinciden en que la mayoría de sus protagonistas son atractivos y modernos (aunque en los primeros el aspecto físico es menos relevante que en los segundos). En cambio, la apariencia física es menos importante para la construcción de los "ídolos del esfuerzo". Esta representación coincide con la *realidad*, ya que mientras para los políticos y los personajes públicos (cantantes, nobleza, *celebrities*) la apariencia es algo crucial, para las "personas ordinarias" que protagonizan los biopics de lucha el aspecto físico es menos relevante. Esta representación refuerza la idea de que cualquiera puede triunfar en la vida si se esfuerza lo suficiente, independientemente de su apariencia física.

La necesidad de construir relatos verosímiles induce a los productores a buscar actores y actrices que guarden parecido físico con los sujetos *reales*. No obstante, en general los intérpretes son físicamente más atractivos que los individuos *reales, l*o cual contribuye a construir una imagen glamurosa del protagonista. La percepción de *realidad* se incrementa

gracias a una cuidada caracterización del personaje, especialmente en relación al vestuario, el lenguaje, y la gesticulación. La importancia que otorgan los biopics al parecido físico también queda patente a nivel paratextual, ya que las páginas web de las ficciones, e incluso las noticias relacionadas con los biopics, con frecuencia ensalzan el trabajo realizado en este sentido.

Aunque los biopics tienden a representar diferentes etapas de la vida del protagonista, el núcleo del relato se sitúa principalmente en la etapa adulta-joven, unos resultados que coinciden con estudios previos sobre la hegemonía de los individuos adultos en el biopic cinematográfico (Custen, 1992). Aunque esto es cierto tanto para hombres como para mujeres, mientras entre los personajes femeninos la juventud aparece como segundo núcleo del relato más frecuente, entre los hombres prevalece la edad adulta-media. Este hecho está relacionado con el posicionamiento de las mujeres dentro de la esfera del consumo y, sobre todo, dentro del mundo artístico, donde la juventud y la belleza son determinantes en la carrera hacia la fama.

Los protagonistas suelen cambiar de estatus social a lo largo de la ficción, siendo la clase media (media-alta y media-baja) la más representada y el recorrido social más frecuente el ascenso de clase. Se aprecian diferencias entre los biopics sobre vida personal y político, por un lado, y el de lucha, por el otro. Así, la clase media-alta es más representativa de "ídolos de la producción" e "ídolos del consumo" que ascienden a dicho estatus normalmente gracias a su "don natural" (artistas de origen humilde y políticos con carisma). En cambio, entre los "ídolos del esfuerzo" hay una mayor diversidad en la trayectoria social, con varios personajes que no cambian de estatus, y un número más elevado de protagonistas que pasan por la clase media-baja.

En los biopics televisivos, los personajes se desenvuelven esencialmente en cuatro grandes áreas: la familia, el amor, la profesión y la amistad. La familia está presente en la vida de todos los personajes, con la excepción de Georgia O'Keeffe. A diferencia de lo que sucedía en el biopic cinematográfico, donde la familia no es relevante para la construcción del protagonista y se substituye a menudo por la amistad y las relaciones románticas (Custen, 1992), en la mayoría de biopics televisivos la familia tiene una influencia considerable sobre el personaje principal. Así, es frecuente que los personajes asuman roles temáticos familiares, fundamentalmente el de progenitor y el de hijo/a. Cuando el biopic abarca una trayectoria vital amplia, los protagonistas que al inicio de la historia se definían como "hijos", en la mayoría de los casos pasan a formar sus propias familias, desempeñando así el rol de padre o madre. De nuevo, volvemos a encontrar diferencias de género importantes cuando el protagonista asume el rol de progenitor.

Mientras los hombres son representados principalmente como "buenos padres", las mujeres tienden a asumir papeles más próximos al de "mala madre" o "madre despreocupada". Es más, las mujeres que desempeñan dichos roles suelen ser *castigadas* de algún modo durante la ficción, convirtiendo su historia en una moraleja. En este caso, se fomenta la idea de que aquellas mujeres que no asumen un rol tradicional de madre dentro del orden patriarcal, reciben algún tipo de sanción. De nuevo, se observa que el biopic adopta una postura conservadora que refuerza el status quo existente. Tanto si el personaje asume el rol de progenitor como el de hijo/a, los problemas familiares son recurrentes y, con frecuencia, están relacionados con la elección de la pareja sentimental del personaje.

El romance es, junto con la familia, un elemento fundamental en la construcción de los protagonistas del biopic televisivo. La pareja es tanto una fuente de conflicto como un gran apoyo para el personaje principal. Las relaciones sentimentales son más importantes para la caracterización de las mujeres que para los hombres, ya que los personajes femeninos desempeñan con mayor frecuencia el rol temático sentimental y participan en más tramas relacionadas con problemas amorosos. Se observa nuevamente la inclusión de elementos melodramáticos orientados a captar la atención del público femenino. El tipo de biopic determina una construcción diferente de la relación de pareja. En los biopics de lucha y políticos la pareja suele ser un *complemento* del protagonista y a menudo una referencia imprescindible. Las parejas de los políticos son, precisamente, el mejor ejemplo de esposa fiel y devota. En cambio, en los biopics de vida personal las relaciones sentimentales son uno de los ejes centrales de la narración y los conflictos son más frecuentes. En estos casos, el biopic se aproxima a la fórmula *warts-and-all* (Bingham, 2010), que incluye la representación de aspectos de la vida personal que no siempre son favorecedores. En el caso de las ficciones españolas, este enfoque permite que el biopic se convierta en producto intertextual que complementa y encaja fácilmente en un panorama televisivo donde abundan los programas del corazón que, precisamente, se nutren de este tipo de información. Como sucedía en el biopic cinematográfico (Custen, 1992), las parejas son heterosexuales, y únicamente un biopic insinúa la posibilidad de que la protagonista hubiese mantenido una relación lésbica. Por lo tanto, la representación del amor en el biopic se ciñe a los cánones más tradicionales.

La representación del mundo laboral es una de las áreas donde se detecta una marcada diferencia entre los biopics protagonizados por hombres y por mujeres. Así por ejemplo, aunque la participación de los protagonistas de los biopics en tramas ligadas al mundo laboral es muy

elevada en ambos sexos, los cuatro únicos personajes que no trabajan son mujeres. Tal y como sucedía en el biopic cinematográfico (Custen, 1992), las mujeres suelen trabajar en ámbitos artísticos, como la canción, el arte o la literatura ("performers"). En cambio, los hombres son casi siempre políticos, y en menor medida médicos o deportistas. De esta forma, mientras la mayoría de los "grandes hombres" trabajan en puestos de responsabilidad, la mayoría de las "grandes mujeres" se circunscriben a la esfera del entretenimiento y el arte. Aunque históricamente se ha limitado de forma sistemática el desarrollo profesional de las mujeres en ciertos ámbitos públicos, como la política, esto no exime al biopic televisivo de una cierta *responsabilidad* en la elección de las "heroínas". Con la excepción de *Clara Campoamor, la mujer olvidada*, no se observa un esfuerzo por parte del biopic por recuperar figuras femeninas que han ocupado puestos de responsabilidad política. Teniendo en cuenta que el biopic se dirige fundamentalmente a un público femenino, quizás sería oportuno que este tipo de ficción explorase modelos femeninos diversos, que se sitúen más allá del mundo del entretenimiento y el arte.

A diferencia de lo que sucedía en el biopic cinematográfico (Custen, 1992), la amistad en su homólogo televisivo tiene menor importancia. Se aprecia una clara diferenciación en la representación de la amistad según el tipo de biopic. En los biopics políticos, la amistad se origina en el entorno profesional y sucesivamente se traslada al terreno personal. Esto conlleva que cuando se produzcan problemas relacionados con el trabajo, afecten también al ámbito más personal (por ejemplo, las "traiciones" de los aliados políticos). En cambio, en los biopics sobre la vida personal las amistades suelen pertenecer a la esfera privada. En estos casos, los amigos aparecen a menudo con el protagonista en escenarios de ocio (bares, discotecas, fiestas privadas). En los biopics de lucha, la amistad puede originarse tanto en el ámbito profesional como en la esfera personal.

La diversión es un aspecto fundamental de la construcción de personajes de biopics sobre la vida personal, donde los personajes aparecen más a menudo con amigos en fiestas, bares y discotecas. Esto es congruente con el predominio en este tipo de biopic de *celebrities*, artistas y nobleza, personajes conocidos por tener una agitada vida de ocio. Debido a que este género está protagonizado por más mujeres que hombres, se observa de nuevo que la representación de la mujer está asociada a tramas más "frívolas" que en el caso de los hombres. Una imagen reforzada mediante el rol temático sexual, que las mujeres asumen con más frecuencia que los

hombres. Por el contrario, se observa que los hombres tienden a desempeñar más a menudo papeles relacionados con la violencia y la religión.

Además de los conflictos relacionados con la familia, la pareja y la amistad, los protagonistas de los biopics televisivos se enfrentan a diferentes problemas materiales, entre los cuales destaca la falta de dinero. Los problemas económicos varían según se produzcan antes o después de que el personaje se haga famoso. Mientras en el primer caso la superación de los obstáculos contribuye a la heroicidad del personaje, en el segundo se subraya el fracaso del protagonista. Los biopics también incluyen otras problemáticas relacionadas con el trabajo (dificultad para encontrarlo/mantenerlo), la vivienda (desahucios) y, en menor medida, las posesiones (relacionado con un nivel adquisitivo bajo). Aunque los problemas económicos y laborales son los más frecuentes en ambos sexos, las mujeres se preocupan más a menudo por las posesiones, mientras que los hombres tienen más problemas relacionados con la vivienda.

La movilidad espacial es uno de los aspectos más característicos del biopic, donde es frecuente que los protagonistas se desplacen de un lugar a otro, a menudo por motivos laborales. La transición espacial se convierte a veces en transición emocional, cuando los cambios de escenario se utilizan para subrayar un momento clave que cambiará la vida del personaje, como la llegada a un nuevo hogar. Es más, al crear una sensación de "peregrinaje", los desplazamientos sirven para mostrar, una vez más, que los sacrificios y la perseverancia son necesarios para triunfar en la vida. En algunas ficciones se construye incluso una metáfora espacial, como sucede en *Grey gardens,* donde el escenario se convierte en un actor más que figurativiza la decadencia de los personajes.

Aunque los personajes aparecen representados de forma recurrente en el hogar, rara vez realizan tareas domésticas. En cambio, el hogar actúa como un marco donde los protagonistas se relacionan con otros familiares y amigos, a menudo en situaciones de ocio. Además, la aparición de los personajes en el hogar favorece una representación de los aspectos más íntimos del personaje, mostrando aquello que sucede *de puertas adentro.* Esto permite ahondar en las relaciones personales y en las emociones de los protagonistas, dos aspectos fundamentales de la construcción del biopic televisivo. Las mujeres aparecen en escenarios de ocio para divertirse con más frecuencia que los hombres, que a veces están allí por motivos laborales. También se aprecia una diferencia de género respecto al escenario laboral, ya que cuatro de los cinco personajes que no aparecen en un entorno de este tipo son mujeres.

6.3.2. El relato

El relato del biopic televisivo adopta los formatos *TV movie* y miniserie. En España es más frecuente la miniserie de dos o tres capítulos, concebida como una extensión de la *TV movie*. En Norteamérica, en cambio, predomina el telefilm unitario, corroborando que la tendencia observada por Anderson (1988) hace más de dos décadas sigue vigente. Consecuentemente, la mayoría de los biopics de lucha (fundamentalmente norteamericanos) son telefilms, mientras que los que tratan sobre la vida personal de los personajes (casi todos españoles) son miniseries. Los biopics que retratan la vida de políticos muestran un cierto equilibrio.

La utilización del formato *TV movie* y de la miniserie como extensión del telefilm, conlleva para el biopic una serie de estigmas asociados a la "mala fama" heredada de las películas *issue-of-the-week*. Una de las estrategias utilizadas por el biopic para distinguirse de este tipo de telefilms es centrar la atención en la vida del personaje y su construcción como "héroe o heroína", dejando en un segundo plano las posibles temáticas sociales que puedan afectar al protagonista. Este hecho modifica el potencial didáctico del biopic televisivo, al dificultar su función como "consejero" en problemáticas específicas. Al no constituir el eje narrativo de la historia, lo más frecuente es que los problemas o condicionamientos se conviertan en *un obstáculo más* al que deben enfrentarse los personajes. Esto supone que, en ocasiones, se presente una visión reduccionista del problema, ya que el relato no se detiene en las causas y rara vez explicita soluciones concretas.

Por ejemplo, el biopic que dedica mayor atención a una temática social es *Magic beyond words* que, en este caso, trata sobre los abusos que sufrió la escritora J.K. Rowling por parte de su primer marido. La ficción cumple una función didáctica en tanto que denuncia este tipo de malos tratos pero una mujer que se encuentre en su misma situación difícilmente encontrará algún tipo de "consejo" en este biopic. En *Magic beyond words*, J.K. Rowling abandona a su marido y éste desaparece por completo de escena. Ella ni siquiera vuelve a mencionar el tema de los abusos y pasa a enfrentarse a un nuevo obstáculo, que en este caso consiste en encontrar trabajo y dejar de vivir de la beneficencia. En cambio, en una *TV movie* que se centre en el tema de los abusos, la función "consejera" de la ficción está mucho más acentuada. Esto sucede en la española *No estás sola, Sara*, (basada en un caso *real*) donde sí se ofrecen al espectador estrategias concretas para enfrentarse a los malos tratos así como a las secuelas psicológicas que

provocan. En este caso, Sara se une a una terapia de grupo, denuncia a su novio e incluso se enfrenta a él en un juicio.

Hay, por lo tanto, una diferencia importante entre la vertiente pedagógica de la *TV movie* de sucesos y el biopic que incluye temáticas sociales. El biopic televisivo dispone de un potencial didáctico que se asienta, fundamentalmente, en su capacidad para dar a conocer ciertos temas, ampliar las nociones del espectador de mundos más o menos alejados, y proporcionar material para la autorreflexión. Es decir, la vertiente pedagógica del biopic está generalmente asociada a su aptitud para *dar sobre qué pensar*. En cambio, se observan carencias en cuanto a su potencial como "consejero".

Los relatos se articulan en tres grandes fases: el planteamiento de la historia, su desarrollo, y el desenlace. Dependiendo de en qué fase recaiga el peso del relato, la aspectualidad será incoativa (inicio), durativa (desarrollo), terminativa (final), o compensada (si las tres fases anteriores tienen una importancia equivalente). En las series y seriales, la necesidad de alargar las tramas y de incluir finales abiertos que permitan la continuación en caso de que sean bien recibidas por la audiencia, favorece que la aspectualidad de los relatos sea durativa. En cambio, en el biopic televisivo, que a priori se concibe como un proyecto cerrado, no existe este condicionamiento. Esto explica que en la mayoría de biopics la aspectualidad del relato esté compensada. No obstante, se observa que el tipo de biopic puede influir sobre la aspectualidad.

La aspectualidad está compensada en las biografías sobre artistas de origen humilde, que desarrollan su carrera profesional y disfrutan (o no) de las consecuencias de su éxito. En cambio, en los biopics sobre la lucha de sus personajes, el relato se centra en el desarrollo de la historia, es decir, en las vicisitudes por las que pasan sus "héroes" hasta lograr sus objetivos. Por lo tanto, cuando la fama del personaje se construye a base de esfuerzo, el peso del relato recae, precisamente, en la representación de las acciones que realiza el personaje para triunfar. Por el contrario, cuando se trata de una predisposición biológica y el personaje dispone de ese "don" durante toda su vida (por ejemplo, una voz excepcional), el interés del relato puede estar equilibrado entre el inicio, el desarrollo y la conclusión. Se observa, además, que la aspectualidad puede estar condicionada por la elección del formato televisivo. Así, la mayoría de miniseries, que disponen de más minutos para explicar la historia con detenimiento, otorgan el mismo peso a las tres fases del relato, mientras que las *TV movies* se centran con mayor frecuencia en el desarrollo de la acción.

Aunque la estructura temporal de la mayoría de biopics es lineal, este tipo de ficciones utiliza el flashback con mucha más frecuencia que en cualquier otro tipo de ficción. Así, la mitad de los biopics analizados construyen su temporalidad a través del flashback, un porcentaje elevado en comparación con otros géneros de la ficción televisiva (véase Lacalle 2011b y 2012c). El uso recurrente del flashback en el biopic está relacionado con su carácter efímero en la parrilla televisiva, que permite que este tipo de ficciones puedan ser más innovadoras que aquellas que tienen un espacio diario o semanal asignado. Los títulos que se decantan por el flashback, comienzan el relato *in media res*, con el personaje ya adulto, para pasar a continuación a retroceder en el tiempo. Este tipo de estructura favorece la construcción de un personaje que crea su propio futuro (Custen, 1992) y que eventualmente recogerá los frutos de sus propias acciones. Se han detectado dos tipos de flashback: 1) microrelatos que complementan la historia narrada en tiempo presente; y 2) recuento lineal de los sucesos que llevan al individuo hasta el momento inaugural de la ficción.

El montaje del biopic televisivo siempre es alternativo, lo cual permite avanzar la historia y cubrir un mayor periodo temporal de la vida del personaje. Se utiliza con frecuencia la ralentización para enfatizar las emociones que, como hemos señalado anteriormente, juegan un papel fundamental para mantener la atención del espectador. En algunas ocasiones la ralentización tiene una connotación negativa, cuando anuncia una muerte u otro tipo de desgracia. No obstante, también puede servir para alargar la tensión de una escena o para subrayar el triunfo del sujeto.

La construcción de los planos se corresponde con las características del medio televisivo, con una clara preferencia por los planos cortos y medios. No obstante, se observa un uso frecuente de otro tipo de planos, como el general, picado, contrapicado, y americano. En algunos casos, se hace evidente la voluntad del biopic por construir un relato cercano a la forma cinematográfica, utilizando (de forma puntual) planos como el inclinado o el cenital, poco frecuentes en otros tipos de ficción televisiva como la *soap opera* o la serie. Esto sucede sobre todo en producciones de HBO que, además de contar con un presupuesto elevado, tienen la intención manifiesta de distinguirse de las estigmatizadas *TV movies* creando productos que se aproximan a los estándares cinematográficos.

La cámara es mayoritariamente objetiva, con un uso esporádico del punto de vista subjetivo. De esta forma se favorece una representación naturalista del personaje y los hechos acaecidos que

contribuyen a la construcción de verosimilitud. Se fomenta un *espectador voyeur*, que puede disfrutar de la contemplación de la vida privada de personas famosas como si lo hiciese a través de una ventana. Con tal de enfatizar el protagonismo individual del biopic, la perspectiva suele ser única, y el uso de la multiperspectiva sirve para crear un único personaje poliédrico, bien por comparación, bien por complementación.

La música sirve tanto para acompañar las imágenes (función sintáctica) como para enfatizar y provocar ciertos sentimientos (función pragmática). La importancia de la música en el biopic televisivo enlaza con su herencia melodramática. Además de funcionar como acompañamiento, la música es fundamental para conmover al espectador y despertar emociones sobre los personajes, que contribuyan a mantener el interés por el relato. También hay numerosos ejemplos de música con una función semántica, sobre todo cuando se trata de biopics sobre cantantes y pueden utilizar las propias melodías del artista. En estos casos, cuando es el propio protagonista el que interpreta la canción, la función semántica de la música lo convierte en una especie de *narrador sui géneris*, que expresa sus sentimientos o relata sus experiencias a través de la letra. A la vez, sirve como "guiño" a los espectadores que son admiradores de los personajes representados, y proporciona un nuevo elemento de verosimilitud al incorporar temas que acostumbran a ser conocidos por el gran público.

Por último, se ha identificado el uso de elementos paratextuales, como el texto sobreimpreso o la voz en off para recordar al espectador la veracidad del relato. Aunque a veces se emplean para descargar de responsabilidad a los creadores de la ficción y evitar posibles consecuencias legales, es muy frecuente que cumplan una función de "aserción de verdad" (Custen, 1992).

6.4. Análisis de la recepción

La confrontación entre los *focus group* realizados en España y Canadá ha permitido examinar cuatro grandes áreas de la recepción televisiva: 1) los hábitos de consumo televisivo; 2) la retroalimentación entre la *realidad* y la ficción; 3) la representación y percepción del realismo en la ficción; y 4) la ficción televisiva inspirada en la *realidad*.

Los hábitos de consumo televisivo dependen, en gran parte, del sistema televisivo dominante en cada país (TDT en España y cable en Norteamérica). Sin embargo, se observa que los participantes norteamericanos ven televisión a través de internet con mucha más frecuencia que

los españoles, lo cual sugiere una mayor implantación de las nuevas tecnologías al otro lado del Atlántico. Las personas que prefieren el visionado online destacan como una ventaja la posibilidad de configurar sus propias parrillas con una gran flexibilidad de horarios, una de las características distintivas del paso "de los *mass media* a los *custom media"* (Lacalle et al. 2010b). Además, es frecuente que las personas utilicen de forma simultánea varios medios de comunicación. La mayoría de entrevistados utiliza internet, los teléfonos móviles y las *tablets* mientras ve la televisión y, sobre todo, durante las pausas publicitarias, lo que confirma el auge del *multitasking*. Además, no falta quien combina el visionado televisivo con otras actividades, como hacer los deberes o almorzar.

La ficción televisiva es el género preferido por la mayoría de los participantes, unos resultados que coinciden con estudios previos desarrollados por OFENT (Lacalle et al. 2010d, 2012c). No obstante, se aprecian diferencias importantes de género, ya que la gran mayoría de las mujeres escoge la ficción como su programa televisivo preferido, mientras que para los hombres, el deporte es tan popular como la ficción.

Durante la exploración de los mecanismos de retroalimentación se ha detectado la existencia del "third-person effect" (Davidson, 1983), ya que hay una tendencia entre los grupos jóvenes (18-24) y adultos (25-35) a creer que la ficción influye sobre personas más pequeñas, pero no sobre ellos mismos. La exploración de dichos mecanismos se ha centrado, fundamentalmente, en dos grandes áreas: la creación y mantenimiento de identidad, por un lado, y la función didáctica de la ficción, por el otro.

Es frecuente que los entrevistados admitan que la ficción desempeña un papel relevante en la configuración de la identidad a través de su influencia en el estilo personal, tal y como han señalado estudios previos (Lacalle et al. 2012c). No obstante, los participantes precisan que no copian un estilo al completo, sino que *adaptan* elementos que les parecen interesantes. La complejidad de las interacciones entre ficción y *realidad* se pone de manifiesto cuando los entrevistados cuestionan el hecho de que las ficciones marquen la moda. Así, hay quien sostiene que la situación es la inversa, que ya existe un interés previo de la persona por un estilo determinado y eso es lo que la conduce a fijarse en un determinado personaje.

Mientras la mayoría de los entrevistados creen que la ficción puede desempeñar un papel relevante en la configuración del estilo (sobre todo el ajeno y no el propio), no ocurre lo mismo con elecciones personales *serias*. Así, es frecuente que las personas consideren que la ficción

no influye en la toma de decisiones sobre el futuro académico y/o laboral. En cambio, varios individuos sugieren que aunque la ficción no influye de forma directa, sí sirve como una especie de "ventana indiscreta" que les permite conocer aspectos de profesiones que, de otra forma, les serían inaccesibles. Investigaciones previas como la de Buckingham y Bragg (2004) habían detectado ya la utilidad de la ficción para poner a la vista de todos temas poco conocidos o que incluso podrían considerarse tabú. No obstante, es frecuente que los participantes adopten una postura crítica y, aunque admitan que la ficción puede servir de "ventana", dudan de si lo que se ve al otro lado se corresponde fielmente con la *realidad*. De nuevo se pone de manifiesto la retroalimentación entre *realidad* y ficción, ya que hay algunas personas que afirman que si no existe un interés previo por cierta profesión, el individuo no verá un determinado programa. En este caso el origen del proceso de retroalimentación se sitúa en la *realidad* subjetiva y no la en la simbólica.

El mantenimiento de la identidad a través del lenguaje se manifiesta en el uso frecuente de la ficción como tema de conversación, unos resultados que coinciden con las investigaciones previas en esta área (Schramm, Lyle y Parker, 1965[1961]; Buonanno, 1999; Katz y Liebes, 1990a, 1990b; Buckingham y Bragg, 2004; Henderson, 2007; Gray, 2008; Lacalle, et al., 2012b). La ficción sirve, fundamentalmente, como "water-cooler conversation"; es decir, para romper el hielo o para entablar conversaciones cuando no se tienen otros temas de los que hablar. No obstante, cuando un grupo de personas habla sobre una ficción concreta que alguien no ha visto, es frecuente que dicha persona se sienta desplazada. En este sentido, la ficción puede adoptar tanto una *función cohesionadora*, si proporciona temas de conversación a personas que no disponen de otras temáticas compartidas, como una *función discriminatoria*, cuando supone la exclusión del diálogo de aquellos que no han visto el programa. Destaca, además, que la gran mayoría de entrevistados que dicen utilizar "siempre" la ficción como tema de conversación, son mujeres, un dato coherente con la mayor predilección de las mujeres por el género de ficción televisiva.

La retroalimentación con el lenguaje se hace aún más evidente en el uso recurrente por parte de los entrevistados de expresiones y muletillas procedentes de la ficción. Paralelamente, los creadores de este tipo de programas reconocen que se inspiran en la *realidad* para conseguir que los espectadores, sobre todo los jóvenes, se identifiquen con los personajes (Lacalle et al., 2011a). Un uso adecuado del lenguaje permite incrementar la percepción de realismo. En

cambio, cuando los diálogos parecen forzados o se utilizan acentos poco apropiados, la ficción pierde verosimilitud a ojos del espectador.

Por lo tanto, se confirma parcialmente la hipótesis inicial que sostenía que el papel relevante de la ficción televisiva en el proceso de socialización a partir de su influencia en la creación y mantenimiento de la identidad del sujeto. En primer lugar, hay que matizar dicha influencia en relación a la configuración del estilo personal, ya que los entrevistados subrayaron que adoptan algunos elementos estéticos pero no un estilo completo. En segundo lugar, la influencia de la ficción sobre otros aspectos de la identidad, como la elección del futuro profesional o académico, se produce de forma indirecta, gracias a la función de "ventana del mundo" que desempeña la ficción televisiva.

La importancia de la función didáctica de la función, detectada en investigaciones previas (Buckingham y Bragg, 2004; Casas, 2007; Lacalle et al. 2012b) queda patente en el hecho de que ningún entrevistado niega que la ficción pueda desempeñar un rol pedagógico. No obstante, se observan diferencias significativas en cuanto al tipo de aprendizaje. Mientras la mayoría de participantes admite la contribución de la ficción al aprendizaje emocional, no ocurre lo mismo con los conocimientos de tipo más práctico. Se confirma, por lo tanto, la hipótesis inicial al respecto.

En el caso del aprendizaje emocional, la ficción puede desempeñar varias funciones. La más recurrente es su papel como mecanismo de comprensión y autorreflexión. La ficción, fundamentalmente, "da sobre qué pensar", contribuye a ampliar los puntos de vista del espectador y le ofrece la posibilidad de contemplar una situación desde una perspectiva inusitada. El grupo de adolescentes admite con mayor frecuencia que la ficción puede convertirse en una especie de *maestra* en ciertos aspectos relacionados con las emociones y los sentimientos. La influencia parece menor para los grupos de jóvenes y adultos, seguramente debido a que han tenido más tiempo para experimentar ciertas situaciones que todavía son desconocidas para los menores.

No obstante, cuando se trata de dar consejos "prácticos", casi la mitad de los entrevistados niega la utilidad de la ficción, una opinión recurrente en los *focus group* realizados en España. De nuevo, los adolescentes son los que muestran una mayor confianza en la ficción como "consejera" (Herzog, 1979[1944]), y el resto de grupos se muestran escépticos al respecto. Las reacciones de los participantes sugieren un cierto rechazo de la "pedagogía manifiesta" que

ofrece lecciones claras, en favor de la "pedagogía encubierta", que se refiere a actitudes más generales y creencias que pueden inferirse del programa, estuviesen o no en las intenciones iniciales de los creadores (Buckingham y Bragg, 2004:161).

Los entrevistados, también admiten que la ficción funciona como un mecanismo de normalización y cambio social. No obstante, aquellos que defienden su utilidad en la normalización de colectivos como los inmigrantes o los homosexuales, también critican el uso abusivo de los estereotipos y la simplificación de las situaciones representadas. Esto sucede principalmente cuando los espectadores conocen de primera mano los hechos representados y, por lo tanto, tienden a romper el "pacto ficcional" (Eco, 1996[1994]) cuando la ficción no se corresponde con su experiencia (por ejemplo, ellos mismos son inmigrantes o gays).

Por último, en relación al aprendizaje emocional, la mayoría de entrevistados tienen algún tipo de "motivación" concreta para seleccionar el contenido televisivo, como por ejemplo, el entretenimiento. De hecho, se alude de forma recurrente al visionado de ficción como una forma de divertirse e, incluso, como una forma de "escapismo" de la *realidad*. Aunque para algunos entrevistados la ficción simplemente sirve para "desconectar", para otros supone una oportunidad para negociar los límites que separan *realidad* y ficción de una forma placentera (Ang, 1985[1982]). Por ejemplo, cuando un programa traslada al espectador a un mundo fantástico que, a la vez, incluye elementos que hablan del mundo *real*.

Respecto a los conocimientos prácticos, se observa que el hiperrealismo de ficciones como *CSI,* contribuyen a incrementar la verosimilitud de las ficciones. Así, aunque los entrevistados rara vez admiten de forma explícita que "aprenden" algo de este tipo de programas, sus comentarios sugieren que al menos una parte de la información proporcionada es procesada como *real*. Esto sucede, por ejemplo, cuando manifiestan su temor a cometer un crimen porque la policía dispone de la tecnología necesaria para descubrir al culpable, o cuando se lamentan de que se den "demasiadas pistas" a los delincuentes sobre cómo funciona el sistema. Por lo tanto, los datos recogidos sugieren que existen las condiciones necesarias para que se desarrolle el "efecto CSI" (Robbers, 2008).

A diferencia de la situación anterior, la mayoría de entrevistados admiten sin problema que la ficción les permite conocer mundos y culturas alejados de la suya propia, una opinión frecuente sobre todo entre los grupos de Toronto y entre las mujeres. No obstante, igual que sucedía con

la normalización de colectivos, los participantes son conscientes de que a veces se simplifican las situaciones y se utilizan estereotipos que no siempre se corresponden con la *realidad*.

En relación a la tercera área de interés, la representación y percepción de realismo en las ficciones basadas en hechos o personajes *reales*, la mayoría de los entrevistados ha visto alguna producción e incluso recuerda el título con estas características. Los *focus group* confirman el target adulto de este tipo de producciones, ya que la mayoría de adolescentes no recuerdan haber visto jamás estas ficciones. Resulta, entonces, sorprendente que sea precisamente el grupo de los menores de edad el que más confía en la veracidad de este tipo de ficción, de acuerdo con los cuestionarios previos. No obstante, durante las entrevistas se detectó un efecto de "espiral del silencio (Noelle-Neumann, 1995[1984]), ya que la mayoría negó que esto fuese cierto. Esta situación podría estar relacionada con la "mala fama" de las ficciones inspiradas en la *realidad*, comentada en capítulos anteriores, y constatada durante los *focus group*. De hecho, incluso entre los grupos de adultos se observó que aquellas personas que intentaban *defender* este tipo de producción eran *sancionados* por el grupo, con risas o comentarios despectivos.

En general, la mayoría de los participantes valoran positivamente que la ficción sea fidedigna a los hechos acaecidos y que represente a los personajes *tal como eran*. No obstante, también hay quien sugiere que una representación demasiado realista puede resultar en una producción aburrida. Durante las entrevistas se pusieron de manifiesto las dificultades de categorización de la información de este tipo de ficciones, situadas entre lo *real* y lo ficticio. Así, y a grandes rasgos, se detectaron tres estrategias de "*reality monitoring"* (Shapiro y Lang, 1991): 1) condicionamiento del conocimiento previo; 2) condicionamiento de la representación y construcción de verosimilitud*;* y 3) confirmación de la información con otras fuentes.

En el primer caso, cuando se conoce con profundidad el sujeto o hecho representado, suele producirse una ruptura del pacto ficcional. Tal y como Bingham señala en relación a los biopics: "However, biopics are presented as the stories of individual real people, not as the latest entry in a genre. Thus, the frequent consternation that results when a spectator finds him/herself confronted with generic conventions in a film about an actual person (Bingham, 2010:14). Entre los entrevistados, se observa una gran decepción e incluso enfado cuando las ficciones no representan la *realidad tal y como es*, es decir, de acuerdo con su propia experiencia y/o conocimiento. En cambio, cuando se trata de temas alejados o que el entrevistado no conoce

bien, la mayoría admite la influencia de la ficción. Por lo tanto se matiza nuestra hipótesis inicial sobre el hecho de que las ficciones televisivas inspiradas en la *realidad* podían contribuir a la visión y el conocimiento sobre el suceso y/o persona representada. Se observa que el potencial de este tipo de ficciones radica en explicar temas que el espectador desconoce o le son vagamente familiares. Al contrario, cuando se trata un tema muy conocido por la audiencia es frecuente que se descarte la información de la ficción que no coincide con el conocimiento previo.

A grandes rasgos, en la construcción de la verosimilitud influyen tres elementos importantes: 1) el parecido de los intérpretes con los personajes representados y su correcta caracterización; 2) una ambientación muy cuidada, que favorece una mayor percepción de realismo al relacionarse con ficciones de calidad; y 3) la confianza depositada en el equipo o la cadena responsables de la producción (por ejemplo, HBO se considera una "garantía de calidad").

El tercer proceso de *reality monitoring* es la búsqueda de información que permita confirmar o descartar los hechos representados. En este sentido, la proliferación de las nuevas tecnologías ha sido determinante, ya que permite un acceso fácil e instantáneo a numerosas fuentes. Además, facilita que la ficción inspirada en la *realidad* cumpla una función "motivadora", que incita a ampliar los conocimientos del espectador.

Por último, los *focus group* confirman los prejuicios sobre las ficciones televisivas inspiradas en la *realidad*, ya que únicamente una minoría admite haber visto este tipo de programas. Es más, hay quien directamente las señala como una copia de mala calidad de las producciones cinematográficas, o como el resultado de un director frustrado que no puede crear un film para la gran pantalla. No obstante, el efecto de espiral del silencio señalado anteriormente puede haber influido en las respuestas de los entrevistados. Entre los puntos favorables de las ficciones para la pequeña pantalla, los participantes destacaron que la mayor duración de las miniseries puede servir para ser más fiel a los hechos representados y librarse así de los constreñimientos que supone encajar una vida en 90 minutos.

7. Bibliografía

7.1. Bibliografía especializada

Academia TV y EOI (2010) *La industria audiovisual en España. Escenarios de futuro digital*. Madrid: Fundación EOI.

Adoni, H. y Mane, S. (1984) "Media and the social construction of reality. Toward an integration of theory and research". En: *Communicacion research*, 11(3), p. 323-340.

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1993[1944]) "The culture industry: Enlightenment as mass deception". En: *Dialectic of enlightenment*, NewYork: Continuum.

AGMI. (2009) *La imagen de los y las adolescentes en el prime time televisivo. Transmisión, consumo y televisión*. Madrid: Instituto de la mujer.

Álvarez Berciano, R. (2007) *El documental en televisión: tradición y debates en torno al documental en la genealogía de las actuales formas de no ficción*. Tesis doctoral dirigida por Romà Gubern Garriga-Nogué. Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).

Álvarez Monzoncillo, J. M. y López Villanueva, J. (1999) "La producción de ficción en España: Un cambio de ciclo". En: *ZER*, 4, p. 65-87.

Anderson, C. (1988) "Biographical film". En: Gehring, W. (ed.) *Handbook of American film genres*. New York: Greenwood Press, p. 330-351.

Anderson, C. (2006) *La economía long tail. De los mercados de masas al triunfo de lo minoritario*. Barcelona: Tendencias Editores.

Ang, I. (1985[1982]) *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination.* New York: Methuen & Co.

Arnanz, J. C. (2002) "L'Europa de la ficció domèstica". En: *La producció de ficció televisiva a Espanya, Quaderns del CAC*, n. extraordinario, p. 5-10.

Atkin, C. (1976) "Effects of realistic vs. fictional television violence on aggression". En: *Encuentro anual de la Association for education in journalism*, Madison, Wisconsin.

Atkin, C. (1983) "Effects of realistic TV violence vs. fictional violence on aggression". En: *Journalism quarterly*, 60, p. 615-621.

Attallah, P. y Foster, D. (2006)"Television in Canada." En: Attallah, P. y Regan Shade, L. (eds.) *Mediascapes. New patterns in Canadian communication (2ª ed.).* USA: Thomson Nelson, p. 179–195.

Audi, R. (ed.) (1999) *The Cambridge dictionary of philosophy. 2nd edition*. Cambridge, New York: Cambridge University Press. [En línea] http://www.credoreference.com.ezproxy.torontopubliclibrary.ca/entry/cupdphil/reality [Consultada: 27 junio 2011].

Auster, A. (1991) "All in the family: The Kennedy saga and television". En: *Journal of popular film and television*, 19(3), p.128-137.

Backscheider, P. (1999) *Reflections on biography*. Oxford: Oxford University Press.

Baget, J.M. (1999) "Panorámica de las TV-Movies." En: *Formats: Revista de comunicació audiovisual*, v. 2. [En línea] http://www.iua.upf.edu/formats/formats2/bag_e.htm [Consultada: 25 junio 2012].

Bandura, A. (1996[1994]) "Teoría social cognitiva de la comunicación de masas". En: Bryant, J. y Zillmann, D. (comp.) *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 89-126.

Barrios, L. (1988) "Television, telenovelas, and family life in Venezuela". En: *World families watch television*. Newbury Park (CA): Sage, p. 49-79.

Bastin, B. (2009) "Filming the ineffable: Biopics of the British royal family". En *Auto/Biography studies*, 24(1), p. 34-52.

Beaty, B. y Sullivan, R. (2006) *Canadian television today*. Calgary: University of Calgary Press.

Bennett, J. y Holmes, S. (2010) "The 'place' of television in celebrity studies". En: *Celebrity studies*, 1(1), p. 65-80.

Berger, P. y Luckmann, T. (2006[1967]) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores España.

Bingham, D. (1999) "*I do want to live!*: Female voices, male discourse, and Hollywood biopics". En: *Cinema journal*, 38(3), p. 3-26.

Bingham, D. (2010) *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Blumler, J. G. (1978) "The role of theory in uses and gratifications studies". En: *Communication resarch*, 6(1), enero, 1978, p. 9-36.

Bolter, J. D. y Grusin, R. (2000[1999]) *Remediation. Understanding the media*. USA: MIT Press.

Boorsting, D. J. (1987[1962]) *The image. A guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1997) *Film Art. An Introduction (5ª ed.)*. International Edition: McGraw Hill.

Brottman, M. (2000) "'Everybody loves somebody': The A&E 'Rat Pack' biographies". En: *Biography*, 23(1), p. 160-175.

Buckingham, D. y Bragg, S. (2004) *Young people, sex and the media, the facts of life?* New York: Palgrave Macmillan.

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

Buonanno, M. (2005) "La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana." En: *Designis*, 7-8, pp. 19-30.

Buonanno, M. (2011) "El gènere biogràfic en la societat antiheroica i la feliç anomalia de la ficció italiana". En: *Quaderns del CAC* 36, XIV(1), p. 5-12.

Buonanno, M. (2012) *Italian TV drama & beyond. Stories from the soil / Stories from the sea*. Chicago: Intellect.

Burns, J. y Bartley, A. (2011) "*The great white hope*: A forgotten biopic?". En: *Auto/Biography studies*, 26(1), p. 53-67.

Busselle, R. (1995) "A conceptual structure for investigating perceived reality of media content". Comunicación presentada en la *Association for Education in Journalism and Mass Communication*. Agosto 9-12, Washington D.C.

Busselle, R. y Greenberg, B. (2000) "The nature of television realism judgements: a reevaluation of their conceptualization and measurement". En: *Mass communication & society*, 3(2-3), p. 249-268.

Busselle, R.; Ryabovolova, A. y Wilson, B. (2004) "Ruining a good story: cultivation, perceived realism and narrative". En: *Communications*, 29, p. 365-378.

Butler, J. G. (2002) *Television, critical methods & applications*. Mahwah (N.J.): L. Erlbaum.

CAC. (2004) *Informe de l'audiovisual a Catalunya 2003*. Barcelona: CAC.

CAC. (2009) *Informe de l'audiovisual a Catalunya 2008*. Barcelona: CAC.

CAC. (2010) *Informe de l'audiovisual a Catalunya 2009*. Barcelona: CAC.

Camarero, G. (2011b) "Ellas no bailan solas: Mujeres artistas". En: Camarero, G. (ed.) *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*. Madrid: T&B Editores, p. 41-60.

Camarero, G. (ed.) (2011a) *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*. Madrid: T&B Editores.

Carmona, L. M. (2006) *Los 100 grandes personajes históricos en el cine*. Madrid: Cacitel.

Casas, F. (coord.) (2007) *Preferències i expectatives dels adolescents relatives a la televisió de Catalunya.* Barcelona: Quaderns del CAC.

Castillo, V. y Martínez, J. (2003) *Personajes históricos en el cine*. Madrid: Acento.

CDA. (2005) "Les TV movies a Catalunya". En: *Joranda TV movies*. Catalan Films & TV, Barcelona, 2005.

Chaves, M. (2011) *Crime drama television programs: Educational or not?* Tesis de máster dirigida por Patricia Wagner. ETD Program, Youngstown State University.

Chicharro, M. (2011) "Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de 'Amar en tiempos revueltos'". En: *Comunicar*, 36, p. 181-189.

Chicharro, M. y Rueda, J. (2008) "Televisión y ficción histórica: *Amar en tiempos revueltos*". En: *Comunicación y sociedad*, XXI(2), p. 57-84.

Cohen, A. y Roeh, I. (1992) "When fiction and news cross over the border. Notes on differential readings and effects". En: Korzenny, F.; Ting-Toomey, S.; Schiff, E. (eds.) *Mass media effects across cultures*. Newbury Park (CA): Sage, p. 23-24.

Condit, C. M. (1989) "The rhetorical limits of polysemy". En: *Critical studies in mass communication*, Junio 1989, 6, p. 103-122.

Condit, C. M. (1990) "Prime-time abortion. Rhetoric and popular culture 1973-85". En: Condit, C. *Decoding abortion rethoric. Communicating social change*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, p. 123-146.

Corner, J. (2001) "Drama-Documentary." En: Glen Creeber (ed.) *The television genre book*. London: British Film Institute, p.31-35.

Crawford, H. T. (2000) "Glowing dishes: Radium, Marie Curie, and Hollywood". En: *Biography*, 23(1), p. 71-89.

Creeber, G. (2001) "The mini-series." En: Glen Creeber (ed.) *The television genre book*. London: British Film Institute, p. 35-38.

Curran, J. (1998) "El nuevo revisionismo en los estudios de comunicación: una revaluación". En: Curran, J.; Morley, D. y Walkerdine, V. (comp.) *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 383-416.

Curran, J.; Morley, D. y Walkerdine, V. (comp.) (1998) *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Custen, G. (1992) *Bio / Pics. How Hollywood constructed public history.* New Brunswick, New Jersey: Rogers University Press.

Custen, G. (1999) "Clio in Hollywood". En: A. Rosenthal (coord.) *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Carbondale (IL): Southern Illinois University Press, p. 19-34.

Custen, G. (2000) "The mechanical life in the age of human reproduction: American biopics, 1961-1980". En: *Biography*, 23(1), p. 127-159.

Davidson, P. (1983) "The third-person effect in communication". En: *Public opinion quarterly*, 47, p. 1-15.

Dayan, D. y Katz, E. (1994[1992]) *Media events. The live broadcasting of history*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

De Fleur, M. L. y Ball-Rokech, S. J. (1993[1989]) *Teorías de la comunicación de masas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

De Vito, J. y Tropea, F. (2010) *Epic television miniseries. A critical history.* Jefferson, N.C.: McFarland & Co.

Doherty, T. (2000) "Malcolm X: In print, on screen". En: *Biography*, 23(1), p. 29-48.

Dorr, A.; Kovaric, P. y Doubleday, C. (1990) "Age and content influences on children's perception of the realism of television families". En: *Journal of broadcasting and electronic media,* 34(4), p. 377-397.

Dowler, K.; Fleming, T. y Muzzatti, S. (2009) "Constructing crime: Media, crime, and popular culture". En: *Canadian journal of criminology and criminal justice*, 46(6), p. 837-865.

Doyle, K. (2006) "Muhammad goes to Hollywood: Michael Mann's *Ali* as biopic". En: *The journal of popular culture*, 39, p. 383–406.

Durnal, E. (2010) "Crime scene investigation (as seen on TV)". En: *Forensic science international*, 199, p. 1-5.

Eco, U. (1981[1965]) *Apocalípticos e Integrados*. España, Bompiani.

Eco, U. (1979[1976]). *A Theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Eco, U. (1983[1979]) "Introduction: The role of the reader". En: *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*. London: Hutchinson.

Eco, U. (1996[1994]) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen.

Edgerton, G. (1991) "High concept small screen." En: *Journal of popular film & television*, 19(3), p. 114-27.

Edgerton, G. (2008) "Introduction: A Brief History of HBO". En: Gary Edgerton y Jeffrey P. Jones (eds.) *The essential HBO reader*. Kentucky: The University Press of Kentucky, p. 1-22.

Edgerton, G. y Jones, J. P. (2008) *The essential HBO reader*. Kentucky: the University Press of Kentucky.

Ellam, C. (2012) "Depicting a life less ordinary: Fantasy as evidence for deconstruction in the contemporary film biopic". En: *Networking knowledge: Journal of the MeCCSA-PGN*, 5(3). [En línea] http://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/286 [Consultada: 13 enero 2013].

Elliott, W. y Slater, D. (1980) "Exposure, experience and perceived TV reality for adolescents". En: *Journalism quarterly*, 57(3), p. 409-414, 431.

Ellis, J. (1982) *Visible Fictions.* London, Boston, Melbourne y Henly: Routledge & Kegan Paul.

Emons, P.; Wester, F. y Scheepers, P. (2010) "'He works outside the home; she drinks coffee and does the dishes'. Gender roles in fiction programs on Dutch television". En: *Journal of broadcasting & electronic media*, 54(1), p. 40-53.

Erhart, J. (2011) "The naked community organizer: Politics and reflexivity in Gus Van Sant's *Milk*". En: *Auto/Biography studies*, 26(1), p. 156-170.

Fejes, F. (1981) "Media imperialism: An assessment". En: *Media, culture and society*, 3, p. 281-289.

Ferrater Mora, J. (1971) *Diccionario de filosofía. 5ª edición.* Buenos Aires: Sudamérica Editorial.

Ferro, M. (1975[1980]) *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Ferro, M. (1983) "Film as an agent, product and source of history". En: *Journal of contemporary history*, 18(3), p. 357-364

Feshback, S. (1972) "Reality and fantasy in filmed violence". En: Murray, J.; Rubinstein, E. y Comstock, G. (eds.) *Television and social behavior*. DHEW publication en HSM 72-9057, Volumen II, p. 318-345.

Feshback, S. (1976) "The role of fantasy in the response to television". En: *Journal of social issues*, 32(4), p. 71-85.

Fischer, L. (2000) "Marlene: Modernity, mortality, and the biopic". En: *Biography*, 23(1), p. 193-211.

Fiske, J. (1986) "Television: polysemy and popularity". En: *Critical studies in mass communications*, 3(4), p. 391-408.

Fiske, J. (1987) *Television Culture*. London: Methuen.

Flavell, J.; Flavell, E.; Green, F. y Korfmacher, J. (1990) "Do young children think of television images as pictures or real objects?" En: *Journal of broadcasting and electronic media*, 34(4), p. 399-419.

Frus, P. (2008) "The figure in the landscape: *Capote* and *Infamous*". En: *Journal of popular film and television*, 36(2), p. 52-61.

Galán Fajardo, E. (2006) "La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. *El comisario* y *Hospital central*". En: *Revista latina de comunicación social*, 621.

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

García de Castro, M. (2008) "Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas". En: *Comunicar*, XV(30), p. 147-153.

Genette, G. (1989[1972]) *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.

Geraghty, C. (2006) "Women's fiction still? The study of soap opera in television studies". En: *Critical studies in television*, 1(1), p. 129-134.

Gerbner, G. Gross, L. Morgan, M. y Signorielly, N. (1996) "Crecer con la televisión: la perspectiva de la aculturación". En: Bryant, J. y Zillmann, D. (comp.) *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 35-66.

Gerrig, R. y Prentice, D. (1991) "The representation of fictional information". En: Psy*chological science*, 2(5), p. 336-340.

Gitlin, T. (1983) "Movies of the Week". En: *Inside prime time*. New York: Pantheon Books, p. 157-200.

Gomery, D. (1983) "Television, Hollywood, and the development of movies made-for-television". En: E. Ann Kaplan (ed.) *Regarding television*, Frederick, MD: UPA, p. 120-129.

Gomery, D. (1999) "Brian's song: Television, Hollywood, and the evolution of the movie made for TV". En: Alan Rosenthal (ed.) *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Carbondale (IL): Southern Illinois University Press, p. 78-100.

Gómez, L. (2008) *La ficción televisiva seriada en Catalunya y España. Evolución histórica*. Observatori de la Producció Audiovisual. [En línea] http://www.upf.edu/depeca/opa/dossier1/dossier1_pdf_esp/informe11_esp.pdf [Consultada: 11 noviembre 2012].

Gordon, J. (1999) "Film, fame, and public memory: Egyptian biopics from *Mustafa Kamil* to *Nasser 56*". En: *Int. J. Middle East Stud,* 31, p. 61-79.

Grandío, M. (2011) "Riesgo y trauma en la ficción televisiva estadounidense post 11-S: el caso de Heroes". En: *Zer*, 16(31), p. 51-67.

Gray, J. (2008) *Television and entertainment*. New York: Routledge.

Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990[1979]) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.

Gripsrud, J. (1995) *The Dynasty years. Hollywood television and critical media studies*. London: Routledge.

Gustafson, R. (1977) "The vogue of the screen biography". En: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 7(3), p. 49-58.

Hall, A. (2003) "Reading realism: Audiences' evaluations of the reality of media texts". En: *Journal of communication*, 53(4), p. 624-641.

Hall, S. (2005[1980]) "Encoding/decoding". En: Hall, S.; Hobson, D.; Lowe, A. y Willis, P. (eds.) *Culture, media, language. Working papers in cultural studies, 1972-1979*. London: Taylor & Francis, p. 117-127.

Haralovich, M. (1989) "Sitcoms and suburbs: Positioning the 1950s homemaker". En: *Quar. rev. of film & video*, 11, p. 61-83.

Hawkins, R. (1977) "The dimensional structure of children's perceptions of television reality". En: *Communication research*, 4, p. 299-320.

Hawkins, R. y Pingree, S. (1980) "Some processes in the cultivation effect". En: *Communication research,* 7, p. 193-226.

Hawkins, R. y Pingree, S. (1982) "Television's influence on social reality". En: Pear, D.; Bouthilet, L.; Lazar, J. (eds.) *Television and behavior. Ten years of scientific progress and implications for the eighties. Vol. II*, p. 224-247.

Heilbrun, C. (1993) "Is biography fiction?". En: *Soundings: An interdisciplinary journal,* 76(2/3), Papers from the Drew Symposium, p. 295-304.

Henderson, L. (2007) *Social issues in television fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Herlihy, D. (1988) "Am I a camera? Other reflections on films and history". En: *The American historical review*, 93(5), p. 1186-1192.

Herzog, H. (1979[1944]) "What do we really know about daytime serial listeners?" En: Lazarsfeld, P. L. y Stanton, F.N, *Radio research 1942-1943*. New York: Arno Press.

Hobson, D. (1982) *Crossroads: The drama of a soap opera*. London: Methuen.

Hobson, D. (2003) *Soap opera*. Cambridge, UK; Malden, MA : Polity.

Hodge, B. y Tripp, D. (1986) *Children and television. A Semiotic approach*. Standford, CA: Standford University Press.

Hoffer, T. W. y Nelson, R. A. "Docudrama on American television." En: Rosenthal, A. (ed.) *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Carbondale (IL): Southern Illinois University Press, p. 64-77.

Hoffner, C. y Buchanan, M. (2005) "Young adults' wishful identification with television characters: The role of perceived similarity and character attributes". En: *Media psychology*, 7(4), p. 325-351.

Howe, A.; Owen-Smith, V. y Richardson, J. (2002) "The impact of a television soap opera on the NHS cervical screening programme in the North West of England". En: *Journal fo public health medicine*, 24(4), p. 299-304.

Hueso Montón, A. (2009) "Reflexiones sobre la biografía cinematográfica". En: Heras, B. y Cruz, V. (eds.) *Filmando la historia. Representaciones del pasado en el cine*. Valencia: Ediciones JC, p. 83-95.

Hueso Montón, A. (2011) "La imagen y la presentación del mundo interior. El cine hagiográfico". En: Camarero, G. (ed.) *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*. Madrid: T&B Editores, p. 195-208.

Hueso Montón, L. (1991) "Planteamientos historiográficos en el cine histórico". En: *Film-Historia*, 1(1), p. 13-24.

Iser, W. (1980[1974]) "The reading process: a phenomenological approach". En: Tompkins, J. P. (ed.), *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 51-69. Reimpresión de Iser, W. *The implied reader: patterns in communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 274-294.

Jarvie, I. C. (1978) "Seeing through movies". En: *Philosophy of the social sciences*, 8(4), p.374-397.

Jenkins, H. (2008[2006]) *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Jensen, K. B. (1987) "Qualitative audience research: toward an integrative approach to reception". En: *Critical studies in mass communication*, 4, p. 21-36.

Katz, E. (1959) "Mass communications research and the study of popular culture: An editorial note on a possible future for this journal". En: *Studies in public communication*, 2, p. 1-6.

Katz, E. (2001) "Lazarsfeld´s map of media effects". En: *International journal of public opinion research*, 13(3), p. 270-279.

Katz, E. y Lazarsfeld, P. (1979[1955]) *La influencia personal. En individuo en el proceso de comunicación de masas*. Barcelona: Editorial Hipano Europea

Katz, E. y Liebes, T. (1990a) *The exporting of meaning. Cross-cultural readings of Dallas*. New York: Oxford University Press.

Katz, E. y Liebes, T. (1990b) "Interacting with 'Dallas': Cross Cultural Readings of American TV". En: *Canadian Journal of Communication,* 15(1), p. 45-66.

Katz, E.; Blumler, J. G. y Gurevitch, M. (1974) "Utilization of mass communication by the individual". En: Blumler, J. y Katz, E. (dir.) *The uses of mass communications. Current perspectives on gratifications research*. Beverly Hills (CA): Sage

Kitzinger, J. (1994) "The methodology of focus groups: The importance of interaction between research participants". En: *Sociology of health & illness*, 16 (1), p. 103-121.

Kitzinger, J. (1995) "Qualitative research: introducing focus groups". En: *British medical journal*, 311, p. 299–302.

Kotsopoulos, A. (2008) "Public Broadcasting / National Television: CBC and the challenges of historical miniseries". En: Zoë Druick y Aspa Kotsopoulos (coord.) *Programming reality. perspectives on English – Canadian television*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, p. 149-170.

Kracauer, S. (1960) *Theory of film. The redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press.

Lacalle, Ch. (2002) "Anàlisi de cas: *Temps de silenci* i *Cuéntame cómo pasó*". En: *La producció de ficció televisiva a España.* Quaderns del CAC, número extraordinario, p. 37-50.

Lacalle, Ch. (2004) "La producció de telefilms a Catalunya 2003". En: *Quaderns del CAC, Informe de l'audiovisual de Catalunya 2003*, n. extraordinario. Barcelona: CAC, p. 171-178.

Lacalle, Ch. (2005) "Educar a través de la televisión: la representación del enfermo de Sida en los formatos televisivos de ficción". En: *Designis*, 7-8, p. 31-39.

Lacalle, Ch. (2008a) *El discurso televisivo sobre la inmigración*. Barcelona: Ediciones Omega.

Lacalle, Ch. (2008b) "Els metges en la ficció televisiva". En: *Quaderns del CAC, La divulgació científica en els mitjans audiovisuals*, n. 30, p. 51-60.

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2009) "España: La transición a la nueva era digital." En: Orozco, G. y Vassallo De Lopes, M.I. (eds.), *Anuario 2009. La ficción televisiva en Iberoamérica*, Guadalajara (México): Ediciones de la noche, p. 183-218.

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2010a) "España: La Nueva Era de la Ficción." En: Orozco, G. y Vassallo De Lopes, M.I. (eds.) *OBITEL Anuario 2010. Convergencias y transmediación de la ficción televisiva*. Sao Paulo (Brasil): Editora Globo SA, p. 214-259.

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2010b) "Il dibattito sulla rete: dall'individuo isolato all'occhio del Grande Fratello". En: *Quaderno di comunicazione. Rivista di dialogo tra cultura*, n. 11 Vincini, Lontani, p. 65-78.

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2010c) "Joves i ficció televisiva: representació i efectes". En: *Anàlisi*, 40, p. 29-45.

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2010d) *La representació dels joves a la ficció televisiva catalana i española*. Proyecto financiado por el *Institut Català de la Joventut* (Proyecto AJOVE00008).

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2011a) "Construcción de la identidad juvenil en la ficción: entrevistas a profesionales". En: *Quaderns del CAC,* XIV(1), p. 109-117.

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2011b) *La construcció social de les dones a la ficció televisiva*. Proyecto financiado por el Institut català de les dones (2010-2011).

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2011c) "La apuesta por el gran formato". En: Orozco, G. y Vassallo De Lopes, M.I. (eds.) *OBITEL Anuario 2011. Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias*. Sao Paulo (Brasil): Editora Globo SA, p. 309-353.

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2012a) "Nuevas estrategias, nuevos mercados". En: Orozco, G. y Vassallo De Lopes, M.I. (eds.) *OBITEL Anuario 2012. Transnacionalización de la ficción televisiva en los países Iberoamericanos.* Sao Paulo (Brasil): Editora Globo SA, p. 311-359.

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2012b) "Género y edad en la recepción de ficción televisiva". En: *Comunicar*, 20(39), p. 111-118.

Lacalle, Ch. (dir.) et al. (2012c) *Análisis de la construcción de identidades juveniles en la ficción televisiva (española y autonómica) y en su extensión a las nuevas tecnologías.* Proyecto I+D+I del subprograma de proyectos de investigación fundamental no orientada, financiado por el Ministerio de Ciencia e Investigación (2011-2012).

Lafferty, W. (1990) "Feature films on prime-time television". En: Tino Balio (ed.) *Hollywood in the age of television*. Boston: Unwin Hyman, p. 235-256

Lara, F. (1995) "Series de ficción: la emoción interrumpida". En: *Ficción televisiva series. Espacio SGAE audiovisual*. Madrid: SGAE.

Lazarsfeld P. y Merton, R. (1971[1948]) "Mass Communication, popular taste, and organized social action". En: Schramm, W. y Roberts, D. (eds.) *The process and effects of mass communications (revised edition)*. Chicago: University of Illinois Press, p. 554-578.

Lazarsfeld, P.; Berelson, B. y Gaudet, H. (1968[1940]) *People's choice: how the voter makes up his mind in a presidential campaign*. New York: Columbia University Press.

Lent, T. O. (2007) "Life as art/art as life: Dramatizing the life and work of Frida Kahlo". En: *Journal of popular film and television*, 35(2), p. 69-77.

Letort, D. (2012) "The Rosa Parks story: The making of a civil rights icon". En: *Black camera*, 3(2), p. 31-50.

Lewis, J. (1991) *The ideological octopus. An exploration of television and its audience*. New York: Routledge.

Liebes, T. y Katz, E. (1990) *The export of meaning. Cross-cultural readings of Dallas*. New York: Oxford University Press.

Linke, G. (2011) "Kinsey: An inquiry into American sexual identity". En: *Auto/Biography studies*, 26(1), p. 138-155.

Lipkin, S. N., Paget, D. y Roscoe, J. (2006) "Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons." En: Gary D. Rhodes y John Parris Springer (eds.) *Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. Jefferson (North Carolina): McFarland & Company, p. 11-26.

Livingstone, S. (1989) "Interpretive viewers and structured programs". En: *Communication research*, 16(1), p. 25-58.

Livingstone, S. (1990a) *Making sense of television. The psychology of audience interpretation*. Oxford: Pergamon Press.

Livingstone, S. (1990b) "Interpreting a television narrative: How different viewers see a story". En: *Journal of communication*, 40(1), p. 72-85.

Livingstone, S. (1991) "Audience reception: the role of the viewer in retelling romantic drama". En: Curran J. y Gurevitch, M. *Mass media and society*. London: Edward Arnold. [En línea] http://eprints.lse.ac.uk/999/ [Consultada: 14 julio 2012].

Livingstone, S. (1998) "Relationships between media and audiences: Prospects for future audience reception studies". En Liebes, T. y Curran, J. (eds.) *Media, ritual and identity: Essays in honor of Elihu Katz*. London: Routledge. [En línea] http://eprints.lse.ac.uk/1005/ [Consultada: 14 julio 2012].

Lowenthal, L. (1944[1942]) "Biographies in popular magazines". En: Lazarsfeld, P. L. y Merton. F., *Radio research 1942-1943*. New York: Duell, Sloan, and Pearce, p. 507-548.

Lull, J. (1980) "The social uses of television". En: *Human communication research*, 9, p.3-16.

Lull, J. (1988) *World families watch television*. Newbury Park (CA): Sage.

Lunt, P. y Livingstone, S. (1996) "Rethinking the focus group in media and communications research". En: *Journal of Communication,* 46(2), p. 79-98.

Lupo, J. y Anderson, C. (2008) "Off-Hollywood lives: Irony and its discontents in the contemporary biopic". En: *Journal of popular film and television,* 36(2), p.102-112.

Marill, A. H. (2007) *Big pictures on the small screen: made-for-TV movies and anthology dramas*. Westport (CT): Praeger Publishers.

Martín Serrano, M. (1990) "La participación de los medios audiovisuales en la construcción de la visión del mundo en lo niños". En: *Infancia y Sociedad*, 3, p. 5-18.

Mattelart, A. y Mattelart, M. (1997[1995]) *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica.

McBride, I. (1999) "Where are we going and how and why." En: Rosenthal, A. (ed.) *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. USA: Southern Illinois University Press, p. 111-118.

McCabe, J. y Akass, K. (2006) "Feminist television criticism: Notes and queries". En: *Critical studies in television*. (1(1), p. 108-120.

McCombs, M. E. y Shaw, D. L. (1972) "The agenda-setting function of mass media". En: *Public Opinion Quarterly*, 36(2), p. 176-187.

McLafferty, I. (2004) "Focus group interviews as a data collecting strategy". En: *Journal of Advanced Nursing*, 48(2), p. 187–194.

McQuail, D. (2000[1983]) *Introducción a la teoría de la comunicación de masas (3ª edición revisada y ampliada).* Barcelona: Paidós Editorial.

Mendick, H. y Williams, K. (2010) "You're hired! TV Drama helps people beat career stereotypes". En: *News release London Metropolitan University*. [En línea] http://www.londonmet.ac.uk/library/q41624_3.pdf [Consultada: 17 septiembre 2012]

Michael, M. y Carter, S. (2001) "The facts about fictions and vice versa: Public understanding of human genetics". En: *Science as culture*, 10(1), p. 5-32.

Miller, M. J. (1987) *Turn up the contrast. CBC television drama since 1952*. Vancouver: University of British Columbia Press.

Millward, L.; Houston, D.; Brown, D. y Barrett, M. (2006) *Young People's Job Perceptions and Preferences*. UK: Department of Trade and Industry. [En línea] http://www.bis.gov.uk/files/file28575.pdf [Consultada: 17 septiembre 2012]

Mittel, J. (2010) *Television and American culture*. New York: Oxford.

Modlesky, T. (1979) "The Search for tomorrow in today's soap operas notes on a feminine narrative form". En: *Film quarterly*, 33(1), p. 12–21.

Mollá, D. (2010) "La producción de largometrajes y TV movies en el nuevo espacio televisivo". En: M. Francés, J. Gavaldá, G. Llorca y A. Peris (coord.) *La calidad de los contenidos audiovisuales en la multidifusión digital*. Barcelona: UOC, p. 59-76.

Montero, Y. (2005) "Estudio empírico sobre el serial juvenil 'Al salir de clase': Sobre la transmisión de valores a los adolescentes. En: *Comunicar*, 25.

Moral, J. (2011) "La biografía fílmica como género". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine (2010, Madrid,)*. Gloria Camarero (ed.). Madrid: T&B editores, p. 262-275.

Moral, J. (2012) "Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria". En: *Zer*, 17(32), p. 171-186.

Morgan, D. (1996) "Focus groups". En: *Annual review sociology,* 22, p. 129–152.

Morgan, D. (1997) *Focus group as qualitative research*. London: Sage.

Morgan, S.; Movious, L. y Cody, M. (2009) "The power of narratives: The effect of entertainment television organ donation storylines on the attitudes, knowledge, and behaviors of donors and nondonors". En: *Journal of Communication,* 59, p. 135–151.

Morley, D. (1998) "Populismo, revisionismo y los 'nuevos' estudios de audiencia". En: Curran, J. Morley, D. y Walkerdine, V. (comp.) *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 418-437.

Murley, J. (2008) *The rise of true crime. 20th century murder and American popular culture*. Westport: Praeger Publishers.

Murphy, M. (2004) "Model lives: The social value of filmed arts lives". En: *Kinema: A journal for film and audiovisual media,* 21, p. 23-30.

Murphy, S.; Hether, H. y Rideout V. (2008) *How healthy is prime time? An analysis of health content in popular prime time television programs*. Kaiser Family Foundation y Norman Lear Center - HH&S.

Nadel, I. B. (1984) *Biography. Fiction, fact and form*. Wiltshire: Macmillan

Neale, S. (2000) *Genre and Hollywood*. London, New York: Routledge.

Neale, S. (2001) "Studying Genre." En: Glen Creeber (ed.) *The television genre book*. London: British Film Institute, p. 1-3.

Nelson, R. (2006) "'Quality Television': 'The Sopranos is the best television drama ever… in my humble opinion…'". En: *Critical studies in television*, 1(1), p. 58-71.

Newcomb, H. (1974) *TV: the most popular art*. Garden City, New York: Anchor press / Doubleday.

Nishime, L. (2011) "Aliens: Narrating U.S. global identity through transnational adoption and interracial marriage in Battlestar galactica". En: *Critical studies in media communication*, 28(5), p. 450-465.

Noelle-Neumann, E. (1973) "Return to the concept of powerful mass media". En: Eguchi, H. Sata, K. (comps.) *Studies of broadcasting*, n. 9, Tokio: NHK, p. 67-112.

Noelle-Neumann, E. (1995[1984]) *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Onwuegbuzie, A., et al. (2009) "A qualitative framework for collecting and analyzing data in focus group research". En: *International journal of qualitative methods*, 8(3), p. 1-21.

Orozco, G. y Vassallo, I. (coord.) (2011). *Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias*. Anuario Obitel 2011. Río de Janeiro: Globo.

Paget, D. (1990) *True Stories? Documentary drama on radio, screen and stage*. Manchester y New York: Manchester University Press.

Paget, D. (1999) "Tales of cultural tourism." En: Alan Rosenthal (ed.) *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Carbondale (IL): Southern Illinois University Press, p- 47-63.

Palmer, R. B. (2011) "Patton: Celebrating the UnAmerican national hero". En: *Auto/Biography studies*, 26(1), p. 34-52.

Papa, M. et al. (2000) "Entertainment-Education and social change: An analysis of parasocial interaction, social learning, collective efficacy, and paradoxical communication". En*: Journal of communication*, 50(4), p. 31-55.

Park, R. E. y Burguess, E. W. (1972[1921]) *Introduction to the science of sociology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Perren, A. (2009) "Whatever happened to the movie-of-the-week?". En: Staiger, J. y Hake, S. (ed.) *Convergence Media History*, New York: Routledge, p. 162-170.

Petersen, N. (2010) "American television fiction transforming Danish teenagers' religious imaginations". En: *Communications*, 35, p. 229-247.

Philo, G. (1990) *Seeing & Believing. The influence of television*. London: Routledge.

Piñón, Juan (coord.) (2010) "Estados Unidos: La TV hispana en transición. Las cadenas expanden su batalla por las audiencias en Internet y telefonía celular." En: *OBITEL Anuario 2010. Convergencias y transmediación de la ficción televisiva*. Sao Paulo (Brasil), Editora Globo SA, p. 260-303.

Poch, P y Jiménez, M. (2005) "La producció de telefilms a Catalunya: balanç provisional". En: *Quaderns del CAC*, n. 22, p. 91-98.

Poggi, J. (2012) "The miniseries, a onetime TV mainstay, poised for an encore". En: *Advertising age*, 83(25), p. 6.

Porter Novelli. (2005) *TV Drama/Comedy Viewers and Health Information 2005 Porter Novelli HealthStyles Survey*. CDC y HH&S. [En línea] http://www.cdc.gov/healthcommunication/ToolsTemplates/EntertainmentEd/healthstyles_2005.pdf [Consultada: 18 septiembre 2012].

Potter, J. (1986) "Perceived reality and the cultivation hypothesis". En: *Journal of broadcasting & electronic media*, 30(2), p. 159-174.

Potter, J. (1988) "Perceived reality in television effects research". En: *Journal of broadcasting & electronic media*, 32(1), p. 23-41.

Potter, J. (1992) "How do adolescents' perceptions of television reality change over time?". En: *Journalism quarterly*, 69(2), p. 392-405.

Potts, G.; St. John, M. y Kirson, D. (1989) "Incorporating new information into existing world knowledge". En: *Cognitive psychology*, 21, p. 303-333.

Prentice, D. y Gerrig, R. (1999) "Exploring the boundary between fiction and reality". En: Chaiken, S. y Trope, Y. (eds.) *Dual-process theories in social psychology*, p. 529-546.

Propp, V. (1968[1928]) *Morphology of the Folktale.* Austin: University of Texas Press.

Raack, R. C. (1983) "Historiography as cinematography: A prolegomenon to film work for historians". En: *Journal of contemporary history*, 18(3), p. 411-438.

Radway, J. A. (1987[1984]) *Reading the romance. Women, patriarchy, and popular literature*. The Chapel Hill y London: The University of North Carolina Press.

Rapping, E. (1992) *The movie of the week*. Minneapolis: University of Minnesota press.

Reeves, B. (1978) "Perceived TV reality as a predictor of children's social behavior". En: *Journalsim quarterly*, 55, p. 682-689, 695.

Reigosa York, S. (2009) "Televisión y adolescencia: Valores y aspiraciones académico-profesionales". En: *REOP*, 20 (2), p. 174-183.

Rhodes, G. D. y Springer, J. P. (2006) "Introduction." En: Gary D. Rhodes y Jhon Parris Springer (eds.) *Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. Jefferson (North Carolina): McFarland & Company, p. 1-9.

Richardson, J.; Owen-Smith, V. y Howe, A. (2002) "The effect of 'Alma's' death on women attending for a cervical smear: a questionnaire survey". En: *Journal of public health medicine*, 24(4), p. 305-306.

Robbers, M. (2008) "Blinded by science: The social construction of reality in forensic television shows and its effect on criminal jury trials". En: *Criminal justice policy review*, 19, p. 84-102.

Roberts. S. (2011) "Cantando para contar: La vida de Cole Porter en *Night and day* (1946) y *De-Lovely* (2004)". En: Camarero, G. (ed.) *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico.* Madrid: T&B Editores, p. 61-92.

Rojek, C. (2001) *Celebrity*. London: Reaktion Books.

Roscoe, J. y Hight, C. (2001) *Faking It: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.

Rosenstone, R. (1988) "History in images/history in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film". En: *The American historical review*, 93(5), p. 1173-1185.

Rosenstone, R. (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

Rosenstone, R. (2006) *History on Film / Film on History*. Malaysia: Pearson Education Limited.

Rosenstone, R. (2007) "In praise of the biopic". En: Francaviglia, R. y Rodnitzky, J. (ed.) *Lights, camera, fiction. Portraying the past in film*. Texas. Texas A&M University Press, p. 11-30.

Rosenthal, A. (ed.) (1999) *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Carbondale (IL): Southern Illinois University Press.

Rossmann, C.; Früh, H.; Kris, A. y Langer, A. (2007) "Same Sex – Different City. The depiction of women in "The L Word" and "Sex and the City" and its impact on the perception of homosexuality in Germany". En: *57th annual conference of the International Communication Association*, San Francisco, USA.

Rubin, A. (1983) "Television uses and gratifications: the interactions of viewing patterns and motivations". En: *Journal of broadcasting*, 27(1), p. 37-51.

Rubin, A.; Pearse, E. y Taylor, D. (1988) "A methodological examination of cultivation". En: *Communication research*, 15(2), p. 107-135.

Sánchez Ares, M. (2009a) *La interconexión entre realidad y ficción. Las* Instant Movies*.* Trabajo de investigación doctoral dirigido por Charo Lacalle Zalduendo. Departamento de Periodismo de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

Sánchez Ares, M. (2009b) "La construcción de ficción televisiva a partir de hechos noticiosos: Las Instant Movies y el caso del crimen de Fago". En: *Trípodos* (Extra 2009), 5, p. 1165-1171.

Schabert, I. (1982)"Fictional biography, factual biography, and their contaminations". En: *Biography*, 5(1), p. 1-16.

Schlesinger, Ph. (1983) *Televising terrorism: Political violence in popular culture.* London: Comedia Publishing Group.

Schramm, W.; Lyle, J. y Parker, E. (1965[1961]) *Televisión para los niños. Análisis sobre los efectos de la televisión*. Barcelona: Editorial Hispano – Europea.

Schulze, L. (1986) "Getting physical: Text/context/reading and the made-for-television movie". En: *Cinema journal*, 25(2), p. 35-50.

Schulze, L. (1990) "The made-for-TV movie: Industrial practice, cultural form, popular reception". En: Balio, T. (ed.) *Hollywood in the age of television*. Boston: Unwin Hyman, p. 351-376.

Schutz, A. (1976[1964]) "Don Quiixote and the problem of reality." En: Brodersen, A. *Collected papers. Volume II. Studies in social theory*. The Hague: Martines Nijhoff, p. 135-159.

Schutz, A. (1990[1962]) "On multiple realities." En: Natanson, M. (ed.) *Collected papers. Volume I. The problem of social reality*. Holanda: Kluwer Academic Publishers, p. 207-260.

Sebeok, T. y Umiker-Sebeok, J. (1989[1983]) "Ya conoce usted mi método: una confrontación entre Charles S. Peirce y Sherlock Holmes". En: Sebeok, T. y Eco, u. (ed.) *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona: Lumen, p. 31-81.

Shannon, C.E. (1948) "A mathematical theory of communication." En: *The Bell system technical journal*, 27, p. 379–423, 623–656, julio, octubre, 1948 (reimpresión con correciones).

Shapiro, M. y Chock, M. (2003) "Psychological processes in perceiving reality". En: *Media psychology*, 5, p. 163-198.

Shapiro, M. y Lang, A. (1991) "Making television reality. Unconscious processes in the construction of social reality". En: *Communication research*, 18(5), p. 685-705.

Shor, F. (1984) "Biographical moments in the written and cinematic text: Deconstructing the legends of Joe Hill and Buffalo Bill". En: *Film & History: An interdisciplinary journal of film and television studies*, 14(3), p. 61-68.

Silverstone, R. (1994) *Television and everyday life*. London y New York: Routledge

Smith Jr., G. (2009) "Love as redemption: The American dream myth and the celebrity biopic". En: *Journal of communication inquiry*, 33, p. 222-238.

Sorlin, P. (1980) *The film in history. Restaging the past*. Oxford. Basil Blackwell.

Spencer, H. (1961[1983]) *The study of sociology*. Ann Arbor: University of Michigan.

Tamborini, R. et al. (2010) "Repeated exposure to daytime soap opera and shifts in moral judgment toward social convention". En: *Journal of broadcasting & electronic media*, 54(4), p. 621-640.

The Cocktail Analysis (2012) *Televidente 2.0 2012: Al borde de un nuevo cambio de ciclo en los consumos audiovisuales*. [En línea] http://tcanalysis.com/blog/posts/televidente-2-0-2012-al-borde-de-un-nuevo-cambio-de-ciclo-en-los-consumos-audiovisuales [Consultada: 7 febrero 2013].

Tibbetts, J. (1998) "Artemisia". En: *Film & History*, 28(3-4), p. 82-83.

Tichenor, P.; Donohue, G.; Olien, C. (1970) "Mass media flow and differential growth in knowledge". En: *Public Opinion Quarterly*, 34(2), p. 159-170.

Tiggermann, M.; Gardiner, M.; Slater, A. (2000) "'I would rather be size 10 than have straight A's': A focus group study of adolescent girls' wish to be thinner". En: *Journal of adolescence*, 23, p. 645–659

Tomashevski, B. (1978[1965]) "Temática". En: Tzvetan Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México DF: Siglo XXI, p. 199-232.

Toplin, R. (1988) "The filmmaker as historian". En: *The American historical review*, 93(5), p. 1210-1227.

Valente et al. (2007) "Evaluating a minor storyline on *ER* about teen obesity, hypertension, and 5 a day". En *Journal of health communication*, 12, p. 551-566.

Von Feilitzen, C. y Linné, O. (1975) "Identifying with television characters". En: *Journal of communication*, 25(4), p. 51-55.

White, H. (1988) "Historiography and historiophoty". En: *The American historical review*, 93(5), p. 1193-1199.

Wilkin et al. (2007) "Does entertainment-education work with Latinos in the United States? Identification and the effects of a telenovela breast cancer storyline". En: *Journal of health communication*, 12, p. 455-469.

Wilkinson, S. (2006[1997]). "Focus group research". En: Silverman, D. (ed.) *Qualitative research. Theory, method and practice*, London: Sage, p. 177-199.

Williams, R. (1968) *Drama. From Ibsen to Brecht*. London: Chatto & Windus.

Wolf, M. (1994[1992]) *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Paidós Editorial.

Woodhead, L. (1999) "The guardian lectura: dramatized documentary." En: Rosenthal, A. (ed.) *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Carbondale (IL): Southern Illinois University Press, p.101-110.

Wright, et al. (1994) "Young children´s perceptions of television reality: Determinants and developmental differences". En: *Developmental psychology*, 10(2), p. 229-239.

Zillmann, D. (1994) "Mechanisms of emotional involvement with drama". En: *Poetics*, 23, p. 33-51.

7.2. Bibliografía divulgativa

Abad, P. (2012) "Cinco años después, *Mad Men* sigue imponiendo estilo". En: *Quinta temporada*, 14 marzo 2012. [En línea] http://blogs.elpais.com/quinta-temporada/2012/03/mad-men-sigue-imponiendo-estilo.html [Consultada: 27 junio 2012]

Almagro, M. J. (2007) "Enfermeras de postín". En: *La Vanguardia, cartas al director*, 6 septiembre 2007. [En línea] http://www.lavanguardia.com/20070906/54061302054/enfermeras-de-postin.html [Consultada: 30 septiembre 2010]

Arango, T. y Stelter, B. (2009) "Messages with a mission, embedded in TV shows". En: *The New York Times*, 1 abril 2009. [En línea] http://www.nytimes.com/2009/04/02/arts/television/02gates.html?_r=0 [Consultada: 18 septiembre 2012]

Associated Press. (2007) "Serious story line for soap's Erica Kane". En: *USA Today*, 12 septiembre 2007. [En línea] http://www.usatoday.com/life/television/news/2007-09-12-erica-kane_N.htm [Consultada: 17 septiembre 2012]

BBC News. (2007) "Terminator school scenes revised". En: *BBC news,* 23 julio 2007. [En línea] http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6911606.stm [Consultada: 17 septiembre 2012]

Belloni, M. (2011) “History Channel pulls 'The Kennedys'; says controversial miniseries 'not a fit'”. En: *The Hollywood Reporter*, 1 julio 2011. [En línea] http://www.hollywoodreporter.com/news/history-channel-pulls-kennedys-last-69529 [Consultada: 4 noviembre 2012]

Belluck, P. y Wilgoren, J. (1999) “Shattered lives - A special report.; Caring parents, no answers, in Columbine killers' pasts”. En: *The New York Times*, 29 Junio 1999. [En línea] http://www.nytimes.com/1999/06/29/us/shattered-lives-special-report-caring-parents-no-answers-columbine-killers-pasts.html?pagewanted=all&src=pm [Consultada: 17 septiembre 2012]

Benito, E. (2008) “Los médicos no se reconocen en las series de médicos”. En: *El País*, 19 enero 2008. [En línea] http://elpais.com/diario/2008/01/19/radiotv/1200697204_850215.html [Consultada: 12 septiembre 2012]

Campo del, F. (2009) “Becari@s finaliza la tercera temporada en Internet y FDF.” [En línea] http://www.telecinco.es/becarios/detail/detail14645.shtml [Consultada: 30 enero 2011]

Chaplin, H. (2007) “Video game tests the limits. The limits win”. En: *The New York Times*, 28 enero 2007. [En línea] http://www.nytimes.com/2007/01/28/arts/28chap.html?_r=1&pagewanted=all [Consultada: 17 septiembre 2012]

Clarín. (2011) “Venezuela prohíbe dos programas de television colombianos”. En: *Clarín*, 14 enero 2011. [En línea] http://www.clarin.com/mundo_web/Gobierno-venezolano-transmitir-telenovela-colombiana_0_408559351.html [Consultada: 12 septiembre 2012]

Coster, H. (2008) “The Sex (and the City) economy”. En: *Forbes*, 22 mayo 2008. [En línea] http://www.forbes.com/2008/05/22/twx-hbo-movies-biz-media-cz_hc_0522sexinc.html [Consultada: 9 septiembre 2012]

Deans, J. (2010) “Coronation Street episode dropped over shooting storyline”. En: *The Guardian*, 3 junio 2010. [En línea] http://www.guardian.co.uk/media/2010/jun/03/tv-ratings-coronation-street [Consultada: 31 agosto 2012]

Doyle, J. (2010) “House creator David Shore on love, mystery and charity”. En: *The Globe and Mail*, 1 noviembre 2010. [En línea] http://www.theglobeandmail.com/arts/television/house-creator-david-shore-on-love-mystery-and-charity/article4330671/ [Consultada: 17 septiembre 2012]

EFE. (2008a) “Piden la retirada de 'Física y Química' por limitarse a "sexo y violencia"”. En: *El País*, 20 febrero 2008. [En línea]

http://elpais.com/elpais/2008/02/20/actualidad/1203493731_850215.html [Consultada: 15 octubre 2010]

EFE. (2008b) "Una asociación de telespectadores pide la retirada de la serie 'Sin tetas no hay paraíso'". En: *El mundo*, 22 enero 2008. [En línea] http://www.elmundo.es/elmundo/2008/01/22/television/1201006839.html [Consultada: 31 enero 2011]

EFE. (2008c) "La familia Grima pide al juez que impida a TVE la emisión de la miniserie sobre Fago". En: *El Mundo*, 7 marzo 2008. [En línea]. http://www.elmundo.es/elmundo/2008/03/05/television/1204714572.html [Consultada: 11 febrero 2013]

EFE. (2008d) "La familia de Rocío Wanninkhof pedirá en septiembre que se repita el juicio". En: *El Mundo*, 7 agosto 2008. [En línea] http://www.elmundo.es/elmundo/2008/08/07/espana/1218106825.html [Consultada: 11 febrero 2013]

EFE. (2009) "El Ayuntamiento de Coslada y los imputados del Bloque piden al juez que no se emita la serie de televisión". En: *El Economista*, 19 junio 2009. [En línea] http://ecodiario.eleconomista.es/interstitial/volver/acierto/cultura/noticias/1344534/06/09/El-Ayuntamiento-de-Coslada-y-los-imputados-del-Bloque-piden-al-juez-que-no-se-emita-la-serie-de-television.html [Consultada: 11 febrero 2013]

El País. (1996) "La realidad de Lucrecia". En: *El País*, 17 enero 1996. [En línea] http://elpais.com/diario/1996/01/17/radiotv/821833204_850215.html [Consultada: 11 noviembre 2012]

El País. (2005) "Supervillanos, primera serie española para teléfonos móviles." En: *El País*, 20 octubre 2005. [En línea] http://www.elpais.com/articulo/internet/Supervillanos/primera/serie/espanola/telefonos/moviles/elportec/20051020elpepunet_9/Tes [Consultada: 31 enero 2011]

El País. (2007) "'Quarterlife', la primera serie que sólo puede verse en Internet." En: *El País*, 13 septiembre 2007. [En línea] http://www.elpais.com/articulo/internet/Quarterlife/primera/serie/solo/puede/verse/Internet/elpeputec/20070913elpepunet_4/Tes [Consultada: 30 enero 2011].

El País. (2007) "Un juego publicado en Internet recrea la matanza de Virginia". En: *El País*, 17 mayo 2007. [En línea]

http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2007/05/17/actualidad/1179390485_850215.html [Consultada: 17 septiembre 2012]

Elber, L. (2007) "TV show's Filipino joke draws ire". En: *The Washington Post*, 3 octubre 2007. [En línea] http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/10/03/AR2007100302671.html [Consultada: 27 junio 2012]

Europa Press. (2010) "Las TV privadas ingresaron un 28 por ciento más en publicidad." En: Nota de prensa de Europa Press del 8 de octubre de 2010.

Europa Press. (2011) "La inversión publicitaria descendió en 2011 un 8,2%, hasta los 4.734,6 millones de euros, según el índice i2p". En: Nota de prensa de Europa Press. [En línea] http://www.europapress.es/economia/noticia-economia-inversion-publicitaria-descendio-2011-82-47346-millones-euros-indice-i2p-20120123181838.html [Consultada: 11 noviembre 2012].

Europa Press. (2013) "La Comisión para un nuevo modelo de financiación del cine se reune esta semana". En: Nota de prensa de Europa Press. [En línea] http://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-comision-nuevo-modelo-financiacion-cine-reune-semana-20130203123344.html [Consultada: 8 febrero 2013].

Fernández, A. (2009) "Dos de cada tres estrenos fracasan." En: *El Mundo*, 22 diciembre 2009. [En línea] http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/29/television/1262075385.html [Consultada: 21 octubre 2010]

Forn, M. (2008) "'Hospital Central' vuelve sin la emisión de un accidente de avión". En: *La Vanguardia*, 3 septiembre 2008. [En línea] http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2008/09/03/pagina-13/73718026/pdf.html [Consultada: 17 septiembre 2012]

Freedland, J. (2008) "From West Wing to the real thing". En: *The Guardian*, 21 febrero 2008. [En línea] http://www.guardian.co.uk/world/2008/feb/21/barackobama.uselections2008 [Consultada: 17 septiembre 2012]

Fretts, B. (2005) "Tsunami's wake pulls episodes". En: *TV Guide*, 19 enero 2005. [En línea] http://www.tvguide.com/news/tsunami-wake-episodes-36301.aspx [Consultada: 10 septiembre 2012]

Gallo, I. (1997) "El telefilme de Fernando Colomo para Antena3 se estrena antes en cine". En: *El País*, 18 enero 1997. [En línea] http://elpais.com/diario/1997/01/18/radiotv/853542004_850215.html [Consultada: 11 noviembre 2012]

Gallo, I. (2004) “La nueva etapa de 'El comisario' retrata conocidos casos criminales”. En: *El País*, 7 enero 2004. [En línea] http://elpais.com/diario/2004/01/07/radiotv/1073430002_850215.html [Consultada: 17 septiembre 2012]

García, R. (2011) “Cultura elimina las ayudas a telefilmes y miniseries”. En: *El País*, 9 febrero 2011. [En línea] http://elpais.com/diario/2011/02/09/cultura/1297206002_850215.html [Consultada: 10 noviembre 2012]

Godwin, G. (2008) “TV series seeks sanctuary.” En: *News Blaze*, 12 septiembre 2008. [En línea] http://newsblaze.com/story/20080912172040garr.nb/topstory.html [Consultada: 30 enero 2011]

Hauser, Ch. y O’Connor, A. (2007) “Virginia Tech shooting leaves 33 dead”. En: *The New York Times*, 16 abril 2007. [En línea] http://www.nytimes.com/2007/04/16/us/16cnd-shooting.html?pagewanted=all [Consultada: 17 septiembre 2012]

Jaafar, A. (2007a) “Putin slams imported TV”. En: *Variety*, 31 mayo 2007. [En línea] http://www.variety.com/article/VR1117966032?refCatId=19 [Consultada: 12 septiembre 2012]

Jaafar, A. (2007b) “Putin says 'nyet' to networks”. En: *Variety*, 31 mayo 2007. [En línea] http://www.variety.com/article/VR1117966139?refcatid=1019&printerfriendly=true [Consultada: 12 septiembre 2012]

La Ferla, R. (2008) “Forget gossip, girl; the buzz is about the clothes”. En: *The New York Times,* 8 julio 2008. [En línea] http://www.nytimes.com/2008/07/08/fashion/08gossip.html?_r=3&oref=slogin [Consultada: 9 septiembre 2012]

La Voz de Galicia. (2002) “TVG estrea «Un mundo de historias» con textos de Fole, Castelao e Casares”. En: *La Voz de Galicia*, 16 febrero 2002. [En línea] http://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/2002/02/16/964204.shtml [Consultada: 12 noviembre 2012]

Lagoa, M. (2012) “’Breaking Bad’ inspira al arte”. En: *Quinta temporada*, 23 agosto 2012. [En línea] http://blogs.elpais.com/quinta-temporada/2012/08/breaking-bad-inspira-arte--1.html [Consultada: 31 agosto 2012]

Littleton, C. (2010) “HBO lays a big-bucks bet on *Boardwalk*.” En: *Variety*, 7 agosto 2010. [En línea] http://www.variety.com/article/VR1118022673?refCatId=14 [Consultada: 28 enero 2011]

Madhani, A. (2008) “Hollywood gets pressured over use of torture”. En: *Chicago Tribune*, 12 julio 2008. [En línea] http://articles.chicagotribune.com/2008-07-12/news/0807120083_1_primetime-torture-waterboarded-interrogation-technique [Consultada: 30 septiembre 2010]

Mayerowitz, S. (2007) “Nutty 'Jericho' fans make CBS reconsider canceling show”. En: *ABC News*, 6 junio 2007. [En línea] http://abcnews.go.com/Business/FunMoney/story?id=3214156&page=1#.UEzvj_WRGns [Consultada: 9 septiembre 2012]

Millar, S. (2011) “‘Simpsons’ episodes pulled over nuclear jokes”. En: *Toronto Star*, 28 marzo 2011. [En línea] http://www.thestar.com/entertainment/television/article/962782---simpsons-episodes-pulled-over-nuclear-jokes [Consultada: 31 agosto 2012]

Moya de la Llave, E. (2009) “TV movies, un fenómeno en alza”. En: *Televisión*. [En línea] http://suite101.net/article/tv-movies-un-fenomeno-en-alza-a330 [Consultada: 11 noviembre 2012]

Murillo, P. y Seco, R. (2010) “Familiares contra 'Vuelo IL 8714'”. En: *El País*, 19 agosto 2010. [En línea] http://elpais.com/diario/2010/08/19/radiotv/1282168802_850215.html [Consultada: 11 febrero 2013]

Murray, J. (2006) “Thinking outside the box”. En: *The Guardian*, 3 junio 2006. [En línea] http://www.guardian.co.uk/money/2006/jun/03/careers.graduation [Consultada: 9 septiembre 2012]

Nielsen. (2008) “Heavy Internet users also watch more TV.” En: *Nielsen Wire*, 31 octubre 2008. [En línea] http://blog.nielsen.com/nielsenwire/online_mobile/heavy-internet-users-also-watch-more-tv/ [Consultada: 17 noviembre 2010].

Nielsen. (2010a). “Facebook, Google and Yahoo! are top sites while watching big TV events.” En: *Niesen Wire,* 16 marzo 2010. [En línea] http://blog.nielsen.com/nielsenwire/online_mobile/facebook-google-and-yahoo-are-top-sites-while-watching-big-tv-events/ [Consultada 17 noviembre 2010].

Nielsen. (2010b) “Americans using TV and Internet together 35% More than a year ago.” En: *Niesen Wire,* 22 marzo 2010. [En línea] http://blog.nielsen.com/nielsenwire/online_mobile/three-screen-report-q409/ [Consultada 17 noviembre 2010].

Nielsen. (2012a) “V dramas account for most primetime viewing, timeshifting and ad spend.” En: *Nielsen Wire,* 19 abril 2012. [En línea] http://blog.nielsen.com/nielsenwire/media_entertainment/tv-dramas-account-for-most-primetime-viewing-timeshifting-and-ad-spend/ [Consultada: 19 junio 2012].

Nielsen. (2012b) The cross-platform report: A new connected community". En: *Nielsen Wire*, 13 noviembre 2012. [En línea] http://blog.nielsen.com/nielsenwire/consumer/the-cross-platform-report-a-new-connected-community/ [Consultada: 29 enero 2013].

Nista, M. (2007) "Daytime drama pulls episodes involving high school hostage situation". En: *ABC News*, 24 abril 2007. [En línea] http://abcnews.go.com/Entertainment/story?id=3072097&page=1#.UFdek_WRGns [Consultada: 17 septiembre 2012]

NPR. (2012a) "Lena Dunham addresses criticism aimed at 'Girls'". En: *NPR*, 7 mayo 2012. [En línea] http://www.npr.org/2012/05/07/152183865/lena-dunham-addresses-criticism-aimed-at-girls [Consultada: 17 septiembre 2012]

NPR. (2012b) "Actress Mayim Bialik on TV, science, and the combo". En: *NPR*, 4 mayo 2012. [En línea] http://www.npr.org/2012/05/04/152026801/actress-mayim-bialik-on-tv-science-and-the-combo [Consultada: 17 septiembre 2012]

Pickard, M. (2012) "Feud miniseries breaks another record". En: *C21 media,* 6 enero 2012. [En línea] http://www.c21media.net/archives/82705 [Consultada: 18 junio 2012]

Piña, R. (2011) "Oliart confirma que TVE pagará 35 millones por la 'Champions'". En: *El Mundo*, 22 febrero 2011. [En línea] http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/22/comunicacion/1298376928.html [Consultada: 17 febrero 2013]

PTC Insider (2008) "CBS shows ultra-violent serial killer drama *Dexter* in prime time". En: *PTC Insider*, 10(3), p. 1. [En línea] http://www.parentstv.org/PTC/publications/insider/insider3-08.pdf [Consultada: 8 febrero 2013]

Ríos, I. (2010) "3.0 Otra forma de ver televisión." En: *Revista de la Academia*, año X, n. 115, febrero-marzo 2010, III época.

Rubio, C. (2008) "Las asociaciones educativas catalanas también claman contra 'Física o Química'". En: *El Mundo*, 29 febrero 2008. [En línea] http://www.elmundo.es/elmundo/2008/02/29/television/1204310045.html [Consultada: 8 febrero 2013]

Schaefer, G. (2010) "The Bridge inspired by former police union leader". En: *Vancouver Sun*, 4 marzo 2010. [En línea] http://www.vancouversun.com/entertainment/Bridge+inspired+former+police+union+leader/2640718/story.html [Consultada: 6 marzo 2010]

Servimedia (2008) “Los tartamudos denuncian la 'falta de sensibilidad' de 'Lalola'”. En: *El Mundo*, 6 octubre 2008. [En línea] http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/06/television/1223308697.html [Consultada: 6 noviembre 2012]

Servimedia (2012) “El Gobierno mantendrá la inversión obligatoria de las televisiones en cine”. En: *El Mundo*, 3 octubre 2012. [En línea] http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/03/comunicacion/1349262760.html [Consultada: 6 noviembre 2012]

Stebner, B. (2011) “How to save a life: Girl uses CPR she learned from Grey’s Anatomy to save her mother”. En: *Daily Mail*, 5 diciembre 2011. [En línea] http://www.dailymail.co.uk/news/article-2070063/Madisyn-Kestell-uses-CPR-learned-Greys-Anatomy-save-mother.html#ixzz26s86ETw2 [Consultada: 12 septiembre 2012]

Stelter, B. (2008) “Dexter’ Will Air on CBS”. En: *New York Times*, 7 enero 2008. [En línea] http://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2008/01/07/dexter-will-air-on-cbs/ [Consultada: 12 septiembre 2012]

TAC (2008) “Sin tetas no hay paraíso pero con silicona y dinero...” En: *TAC*, 22 enero 2008. [En línea] http://taconline.net/col/es/articles/post/sin-tetas-no-hay-paraiso-pero-con-silicona-y-dinero [Consultada: 8 febrero 2013]

Tele5. (2008) “La actualidad vuelve a ser la protagonista de las tramas”. En: *Telecinco.es*, 22 abril 2008. [En línea] http://www.telecinco.es/hospitalcentral/actualidad-vuelve-protagonista-tramas_0_724127584.html [Consultada: 4 agosto 2012]

The Sunday Times. (2008) “Do the kids on Skins represent reality?”. En: *The Sunday Times*, 27 enero 2008.

Thier, D. (2012) “Can Mad Men sell ugly clothes too?”. En: *Forbes*, 1 abril 2012. [En línea] http://www.forbes.com/sites/davidthier/2012/04/01/can-mad-men-sell-ugly-clothes-too/ [Consultada: 9 septiembre 2012]

Times online (2006). “Get your online real fake teenage girls!” En: *Times online*, 7 septiembre 2006. [En línea] http://technology.timesonline.co.uk/tol/news/tech_and_web/article631216.ece [Consultada: 28 enero 2011]

Waheed, A. y Gall, C. (2008) “Afghan Ministry bans the broadcast of 5 foreign soap operas”. En: *The New York Times*, 22 abril 2008. [En línea]

http://www.nytimes.com/2008/04/22/world/asia/22soaps.html?pagewanted=print [Consultada: 12 septiembre 2012]

Williams, J. (2006) "The culture of reading: an interview with Janice Radway". En: *The Minessota review, 65-66* . [En línea] http://www.theminnesotareview.org/journal/ns6566/iae_ns6566_cultureofreading.shtml [Consultada: 7 julio 2012].

7.3. Legislación consultada

Comisión del Mercado de Trabajo de las Telecomunicaciones (CMT). (2003) *Resolución del 12 de junio de 2003 en el expediente MTZ 2002/6935*. [En línea] http://www.cmt.es/es/resoluciones/22-2003/Expediente%20MTZ%20-%202002-6935/RE-03-06-12-00.pdf [Consultada: 16 octubre 2010]

Comissionat per a la Societat de la Informació. (1999) *La indústria audiovisual a Catalunya, una nova etapa*. [En línea] http://www.gencat.net:8000/csi/pdf/cat/audiovisual/pla_tot.pdf [Consultada: 11 noviembre 2011]

Jefatura del Estado. (1994) "Ley 25/1994, de 12 de julio, por la que se incorpora al ordenamiento jurídico español la Directiva 89/552/CEE, sobre la coordinación de disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas al ejercicio de actividades de radiodifusión televisiva". En: *BOE* de 13 de julio de 1994, n. 166, pág. 22342-22348. [En línea] http://www.boe.es/boe/dias/1994/07/13/pdfs/A22342-22348.pdf [Consultada: 6 noviembre 2012].

Jefatura del Estado. (1999) "Ley 22/1999, de 7 de junio, de Modificación de la Ley 25/1994, de 12 de julio, por la que se incorpora al Ordenamiento Jurídico Español la Directiva 89/552/CEE, sobre la coordinación de disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros, relativas al ejercicio de actividades de radiodifusión televisiva". En: *BOE* de 8 de junio de 1999, n. 136, p. 21765-21774. [En línea] http://www.boe.es/boe/dias/1999/06/08/pdfs/A21765-21774.pdf [Consultada: 6 noviembre 2012].

Jefatura del Estado. (2002) "Ley 53/2002, de 30 de diciembre, de Medidas Fiscales, Administrativas y del Orden Social." En: *BOE* de 31 de diciembre de 2002, n. 313, pág. 46086-46191. [En línea] http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?id=BOE-A-2002-25412 [Consultada: 17 octubre 2010].

Jefatura del Estado. (2009). "Ley 8/2009, de 28 de agosto, de financiación de la Corporación de Radio y Televisión Española." En: *BOE*, de 31 de agosto de 2009, n. 210, pág. 74003- 74015.

[En línea] http://www.boe.es/boe/dias/2009/08/31/pdfs/BOE-A-2009-13988.pdf [Consultada: 21 octubre 2010].

Jefatura del Estado. (2010) "Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual." En: *BOE*, de 1 de abril de 2010, n. 79, pág. 30157- 30209. [En línea] http://www.boe.es/boe/dias/2010/04/01/pdfs/BOE-A-2010-5292.pdf [Consultada: 21 octubre 2010].

7.4. Páginas web

El armario de la tele: http://www.elarmariodelatele.com/ [Consultada 9 septiembre 2012]

El blog de la CMT: http://blogcmt.com/2010/08/06/informe-anual-2009-iv-servicios-audiovisualesutm_sourcebitlyutm_campaign100806serviciosaudiovisualesia09/ [Consultada: 22 octubre 2010]

Eurofiction: http://www.obs.coe.int/oea_publ/eurofic/ [Consultada: 13 septiembre 2012]

Files of Sue Thomas: http://www.suethomasfbeye.com/Pages/default.aspx [Consultada: 17 septiembre 2012]

FORTA: http://www.forta.es/ [Consultada: 22 octubre 2010]

HBO shore: http://store.hbo.com/ [Consultada 9 septiembre 2012]

Hollywood, Health and Society (HH&S): http://hollywoodhealthandsociety.org/ [Consultada 17 septiembre 2012]

Law of 24, Georgetown Law: http://www.law.georgetown.edu/curriculum/tab_courses.cfm?Status=Course&Detail=1534 [Consultada: 17 septiembre 2012]

Norman Lear Center: http://learcenter.org/html/v [Consultada 17 septiembre 2012]

Observatorio de Ficción Española y Nuevas Tecnologías (OFENT): http://ofent.org/ [Consultada: 3 febrero 2013]

Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL): http://obitel.net/ [Consultada: 3 febrero 2013]

Parents Television Council (PTC): http://w2.parentstv.org/main/Default.aspx [Consultada: 3 febrero 2013]

RTVE: http://www.rtve.es/ [Consultada: 9 febrero 2013]

Televisión Digital Terrestre (TDT): http://www.televisiondigital.es/Terrestre/OperadoresTDT/Paginas/OperadoresTDT.aspx [Consultada: 11 noviembre 2012]

Parte V. Anexos

I. Ficciones citadas

11-M (Tele5, 2011)
23-F, el día más difícil del rey (La1, 2009)
23-F, historia de una traición (Antena3, 2009)
24, (FOX, 2001-2010)
48 horas (La1, 2008)
A biblioteca da iguana (TVG, 2006)
A mariñeira (TVG, 2007)
Adolfo Suárez, el presidente (Antena3, 2010)
Águila roja (La 1, 2009-…)
Aída (Tele5, 2005-…)
Al salir de clase (Tele5, 1997-2002)
Alakrana (Tele5, 2011)
Alan mor al final de la pel•lícula (TV3, 2008)
Alfonso, el príncipe maldito (Tele5, 2010)
Ali (2001)
All my children (ABC, 1970-2011)
Amadeus (1984)
Amar en tiempos revueltos (La 1; 2005-…)
Amish Grace (Lifetime, 2010)
An early frost (NBC, 1985)
And the band played on (HBO, 1993)
Andorra, entre el torb i la Gestapo (TV3, 2001)
Angels in America (HBO, 2003)
Arnau (TV3, 1994)
Arroz y tartana (La1, 2003)
Asunto Reiner (Canal9, 2010)
Autopsia (Canal9, 2002)
Band of brothers (HBO, 2008)
Barcelona ciutat neutral (TV3, 2011)
Berlin Alexanderplatz (PBS, 1980)
Bitter harvest (NBC, 1981)
Brian's song (ABC, 1971)
Brideshead revisited (PBS, 1981)
Buscant l'home perfecte (TV3, 2008)
Cabell d'àngel (TV3, 2001)
Camino de Santiago (Antena3, 1999)
Campos de fresas (Canal9, 2004)
Cañas y barro (La1, 1978)
Captains and the kings (NBC, 1976)
Carles, príncep de Viana (TV3, 2001)
Carmina (Tele5, 2012)
Carta mortal (Antena3, 2003)
Carvalho (Antena3, 1999)
Céline (CBC, 2008)
Centennial (NBC, 1978)
Citizen Kane (1941)
Clara Campoamor (La1, 2011)
Com papallones sota la llum (TV3, 2007)
Comida para gatos (Canal9, 2010)
Condenado a vivir (Telemadrid, 2001)
Contáctame (Canal9, 2010)
Cos a la carta (TV3, 2008)
Crossroads (ITV, 1964-1988)
CSI: NY (CBS, 2004-…)
Curb your enthusiasm (HBO, 2000-...)
Curro Jiménez (La1, 1976)
Dallas (CBS, 1978-1991)
Dawson's creek (WB, 1998-2003)
Days of our lives (NBC, 1965-…)
De colores (Canal9, 2003)
Defensant l'enemic (TV3, 2008)
Des del balcó (TV3, 2001)
Desátate (Canal9, 2010)
Despacito y a compás (Tele5, 2003)
Desperate housewives (ABC, 2004-2012)
Després de la pluja (TV3, 2008)
Dexter (Showtime, 2006-…)
Días sin luz (Antena3, 2009)
Doctor who (BBC, 1963; 2005…)
Don't trust the b... in apartment 23 (ABC, 2012-…)
Ed Wood (1994)
El ángel de Budapest (La1, 2011)
El asesinato de Carrero Blanco (ETB2, 2011)
El asesino dentro del círculo (La1, 2010)
El bloke. Coslada cero (La1, 2009)
El camino (La1, 1978)
El caso de Carmen Broto (La1, 1991)
El caso de las envenenadas de Valencia (La1, 1985)
El caso del cadáver descuartizado (La1, 1985)
El caso Wanninkhof (La1, 2008)
El castigo (Antena3, 2008)
El comisario (Tele5, 1999-2009)
El cor de la ciutat (TV3, 2000-2009)
El crimen de don Benito (La1, 1991)
El crimen de la calle Fuencarral (La1, 1985)
El crimen de las estanqueras de Valencia (La1, 1991)
El crimen de los marqueses de Urquijo (La1, 2009)
El crimen de Perpignan (La1, 1991)
El crimen del capitán Sánchez (La1, 1985)
El crimen del expreso de Andalucía (La1, 1991)
El crimen del procurador enamorado (La1, 1985)
El criminal (Canal9, 2010)

El extraño anfitrión (ETB2, 2012)
El gordo (Antena3, 2010)
El joc de la veritat (TV3, 2008)
El marqués de Sotoancho (Antena3, 2000)
El millor negoci del món (TV3, 2005)
El pacto (Tele5, 2010)
El pallaso i el Führer (TV3, 2008)
El precio de la libertad (ETB2, 2011)
El Quijote (La1, 1992)
El secreto de la porcelana (La1, 2000)
El secuestro de Anabel (La1, 2010)
El tesoro (CanalSur2, 2010)
El tránsfuga (Antena3, 2003)
El zoo d'en Pitus (TV3, 2000)
Elephant (2003)
Els mars del sud (TV3, 2005)
Entre naranjos (La1, 1998)
Ermessenda (TV3, 2011)
Fago (La1, 2008)
Falcon's gold (Showtime, 1983)
Fame is the name of game (ABC, 1966)
Farmacia de guardia (Antena3, 1991-1995)
Felipe y Letizia (Tele5, 2010)
Ferrer y Ruso (Antena3, 2000)
Fortunata y Jacinta (La1, 1980)
Friends (NBC, 1994-2004)
From the earth to the moon (HBO, 1998)
Génesis, en la mente del asesino (Cuatro, 2006-07)
Georgia O'Keefe (Lifetime, 2009)
Germanes (TV3, 2012)
Germanes de Sang (TV3, 2003)
Gernika bajo las bombas (ETB, 2012)
Getting physical (CBS, 1984)
Gifted hands: The Ben Carson story (TNT, 2009)
Grey Gardens (HBO, 2009)
Grey's anatomy (ABC, 2005-…)
Hatfields & McCoys (History Channel, 2012)
Historias robadas (Antena3)
Holocaust (NBC, 1978)
Hospital central (Tele5, 2000-…)
House MD (FOX, 2004)
How I met your mother (CBS, 2005-…)
Hoy quiero confesar (Antena3, 2011)
I am a fugitive from a chain gang (1932)
In the gloaming (HBO, 1997)
Inocentes (Tele5, 2010)
Iris TV (TV3, 2003)
Jarabo (La1, 1985)
Jesus of Nazareth (NBC, 1977)
John A: Birth of a country (CBC, 2011)
John Adams (HBO, 2008)
Jugar a matar (TV3, 2003)
Juncal (La1, 1989)
Keep your head up, kid (CBC, 2010)
L'enigma Giacomo (TV3, 2010)
L'estafador (TV3, 2008)
L'estratègia del cucut (TV3, 2001)
La balada del estrecho (CanalSur2, 2010)
La barraca (La1, 1979)
La conspiración (ETB2, 2012)
La duquesa (Tele5, 2010)
La duquesa II (Tele5, 2011)
La farmacèutica d'Olot (TV3, 2003)
La forja (La1, 1990)
La hija del capitán (La1, 2009)
La ira (Tele5, 2009)
La Mari (TV3, 2002)
La Mari 2 (CanalSur, 2010)
La memoria i el perdó (TV3, 2003)
La muerte a escena (La1, 2011)
La piel azul (Antena3, 2010)
La plaza del Diamante (La1, 1983)
La princesa de Éboli (Antena3, 2010)
La princesa del polígon (TV3, 2007)
La Regenta (La1, 1995)
La ruïna (33, 2009)
La saga dels Rius (La1, 1975)
La Trinca: bibliografía no autoritzada (TV3, 2011)
La última guardia (Antena3, 2010)
La vida aquí (TV3, 2003)
Lalola (Antena3, 2008-2009)
Las cerezas del cementerio (La1, 2005)
Las galas del difunto (La1, 2009)
Las palabras de Vero (Canal9, 2004)
Las veus del Pànamo (TV3, 2009)
Les Lavigueur, la vraie histoire (CBC, 2008)
Les mans del pianista (33, 2008)
Lola, la película (Antena3, 2009)
Lonesome dove (CBS, 1989)
Los cuernos de Don Friolera (La1, 2009)
Los jinetes del alba (La1, 1991)
Los minutos del silencio (CanalSur2, 2010)
Los pazos de Ulloa (La1, 1985)
Lost (ABC, 2004-2010)
Lucía y Carlos (Antena3, 2001)
Lucrecia (Antena3, 1996)
Ma morta truca a la porta (33, 2008)
Macià contra Companys (TV3, 2011)
Mad men (AMC, 2007-…)
Madame Curie (1943)
Magic beyond words (Lifetime, 2011)
Mar libre (TVG, 2010)

Marco (Antena3, 2011)
Marisol (Antena3, 2009)
Mateo y Rafa (Antena3, 2000)
Mentiras (Canal9, 2004)
Meuble (La casita blanca) (TV3, 2011)
Mi gitana (Tele5, 2012)
Mirall trencat (TV3, 2001)
Modern family (ABC, 2009-...)
Mònica (TV3, 2003)
Morir en tres actes (TV3, 2011)
Natalee Holloway (Lifetime, 2009)
No estás sola, Sara (La1, 2009)
No somos ángeles (Antena3, 2007)
No soy como tú (Antena3, 2010)
North & south (ABC, 1985)
Numb3rs (CBS, 2005-2010)
O bosque de levas (TVG, 2007)
Omar Martínez (Canal9, 2006)
One angry juror (Lifetime, 2010)
One tree hill (WB/CW, 2003-…)
Operación Jaque (La1, 2011)
Operación Malaya (La1, 2011)
Our sons (ABC, 1991)
Pacient 33 (TV3, 2008)
Padre Coraje (Antena3, 2002)
Paquirri (Tele5, 2009)
Pasión de adolescente (Telemadrid, 2001)
Pataghorobi (TVG, 2006)
People vs. Jean Harris (NBC, 1981)
Playing for keeps (CTV, 2009)
Policías, en el corazón de la calle (Antena3, 2000-03)
Positius (TV3, 2008)
Prayers for Bobby (Lifetime, 2009)
Prison Break (FOX, 2005-2009)
Prisoners of the lost universe (Showtime, 1983)
QB VII (ABC, 1974)
Quatre estacions (TV3, 2010)
Quia (TV3, 2001)
¿Quién mató a Hipólito Roldán? (La1, 2009)
Quin curs el meu tercer! (TV3, 1994)
R.I.S Científica (Tele5, 2007)
Ramón y Cajal (La1, 1982)
Raphael (Antena3, 2010)
Ray (2004)
Recount (HBO, 2008)
Rhesus (TV3, 2011)
Rich man, poor man (1976, ABC y Universal)
Rocío Dúrcal: Volver a verte (Tele5, 2011)
Roots (ABC, 1977),
Rumors (TV3, 2008)
Sara (TV3, 2004)
Scarface (1932)
Scener ur ett äktenskap (SVT, 1973)
Secuestrados en Georgia (Tele5, 2003)
See how they run (NBC, 1964)
Seinfield (NBC, 1990-1998)
Serrallonga (TV3, 2008)
Severo Ochoa (La1, 2001)
Sex and the city (HBO, 1998-2004)
Shogun (NBC, 1980)
Sincopat (TV3, 2003)
Síndrome laboral (Canal9, 2004)
Skins (E4, 2007-…)
Sofía (Antena3, 2011)
Somni de felicitat (TV3, 2008)
Sota el mateix cel (33, 2008)
Soy el solitario (Antena3, 2007)
Sprint special (Canal9, 2004)
Suárez y Mariscal, caso cerrado (Cuatro, 2005)
Taken from me. Tiffany Rubin story (Lifetime, 2011)
Tarancón, el quinto mandamiento (Canal9, 2010)
Temple Grandin (HBO, 2010)
Terra baixa (TV3, 2011)
The 10th kingdom (NBC, 2000)
The big bang theory (CBS, 2007-…)
The blue knight (NBC, 1973)
The bold and the beautiful (CBS, 1987-…)
The bridge (CTV, 2010)
The courageous heart of Irena Sendler (CBS, 2009)
The craigslist killer (Lifetime, 2011)
The Kennedys (ReelzChannel, 2011)
The Pacific (HBO, 2010)
The pillars of the earth (Starz, 2010)
The pregnancy pact (Lifetime, 2010)
The singing detective (BBC, 1986)
The star maker (1939)
The Terry Fox story (HBO, 1983)
The thorn birds (ABC, 1983)
Thurgood (HBO, 2011)
Tita Cervera: La baronesa (Tele5, 2011)
Too big to fail (HBO, 2011)
Tornarem (TV3)
Ull per ull (TV3, 2010)
Un burka por amor (Antena3, 2009)
Una bala para el rey (Antena3, 2009)
Vacas, porcos e zapatos de tacón (TVG, 2012)
Valèria (TV3, 2001)
Viaje vertical (CanalSur2, 2010)
Victor (CBC, 2008)
Vida robada (Canal9, 2005)
Villa Bresquilla (Canal9, 2010)
Vorvik (33, 2008)

Vuelo IL-8714 (Tele5, 2010)
Walk the line (2005)
War and Remembrance (ABC, 1988-1989)
Wendy placa 20957 (TV3, 2010)
Who is Clark Rockefeller? (Lifetime, 2010)
William and Kate (Lifetime, 2011)
World without end (ReelzChannel, 2012)
Wrath of grapes (CBC, 2012)
You don't know Jack (HBO, 2010)

II. Fichas de los biopics analizados

Adolfo Suárez, el presidente

- Estreno: 27 de enero de 2010
- Formato: Miniserie de dos capítulos
- Cadena: Antena3
- Producción: Europroducciones TV para Antena3 Films

La miniserie retrata la vida de Adolfo Suárez, una de las figuras centrales del proceso de transición democrática en España. El biopic abarca su etapa de juventud, sus inicios en el mundo de la política, su ascenso hasta llegar a ser presidente del gobierno, y su posterior dimisión en 1981, así como el golpe de estado de Tejero el 23-F de ese mismo año. La ficción aborda los momentos clave de su vida profesional y personal.

Alfonso, el príncipe maldito

- Estreno: 15 de septiembre de 2010
- Formato: Miniserie de dos capítulos
- Cadena: Tele5
- Producción: Videomedia y Tele5

Alfonso, el príncipe maldito repasa la trágica vida de Alfonso de Borbón y Dampierre, nieto del primogénito del rey Alfonso XIII. El biopic recoge su frustrado intento de acceder al trono de España, así como su fracasado matrimonio con Carmen Martínez Bordiú, la nieta del dictador Francisco Franco. Tras ser abandonado por su esposa, Alfonso sufre un accidente de tráfico en el que fallece uno de sus hijos. Poco después, será él mismo quien muera en extrañas circunstancias mientras esquía en Colorado.

Carmina

- Estreno: 18 de abril de 2012
- Formato: Miniserie de dos capítulos
- Cadena: Tele5
- Producción: Cuarzo

La ficción recorre la vida de Carmina Ordóñez, quien fue hija, esposa y madre de toreros, desde su infancia hasta su muerte en el año 2004 a los 49 años. Carmina se hizo popular con sus intervenciones en los programas del corazón y sus portadas en la prensa rosa española. El

biopic repasa sus tres matrimonios (con el torero Paquirri, con Julián Contreras y con Ernesto Neyra) y relata la vida de excesos de esta conocida *celebrity* española.

Céline

- Estreno: 10 de mayo de 2008
- Formato: *TV movie*
- Cadena: CBC
- Producción: Barna-Alper Productions y Chart Topping Productions

Historia de la cantante canadiense Céline Dion, desde su infancia, hasta su gran éxito como intérprete de la banda sonora de la película *Titanic*. Repasa su crecimiento tanto profesional como personal, al mostrar la historia de amor entre Céline y el mánager que la descubrió, René Angelil.

Clara Campoamor, la mujer olvidada

- Estreno: 9 de marzo de 2011
- Formato: *TV movie*
- Cadena: La1
- Producción: Distinto Films

TV movie sobre la lucha de Clara Campoamor por conseguir el voto para la mujer durante la II República Española. Abogada feminista y una de las dos primeras diputadas del congreso junto con Victoria Kent, Clara Campoamor deberá enfrentarse a grandes obstáculos para conseguir implantar el sufragio universal, incluyendo sus propios compañeros de partido y Victoria Kent.

El ángel de Budapest

- Estreno: 22 de diciembre de 2011
- Formato: *TV movie*
- Cadena: La1
- Producción: TVE y DLO

Un año antes del final de la II Guerra Mundial, la ciudad de Budapest estaba sometida al régimen del III Reich. Más de medio millón de judíos húngaros habían sido asesinados en diversos campos de extermino. La *TV movie* narra la historia de Ángel Sánz Briz, el encargado de negocios de la Legación diplomática española, que consiguió salvar la vida de unas 5.000 personas residentes en la capital y fue bautizado como “el ángel de Budapest”.

Georgia O’Keeffe

- Estreno: 19 de septiembre de 2009

- Formato: *TV movie*
- Cadena: Lifetime
- Producción: City Entertainment y Sony Pictures Television

La *TV movie* narra la historia de la pintora Georgia O'Keeffe, irremediablemente ligada a su compleja relación con Alfred Stieglitz, su *mecenas* y amante. A medida que el talento de Georgia la encumbra hacia la fama, Alfred, buscará nuevas formas de controlar a la artista, incluso buscándose una amante más joven. Georgia huye hacia la costa oeste de Estados Unidos, donde comenzará una nueva vida y encontrará inspiración para su obra.

Gifted hands: The Ben Carson story

- Estreno: 7 de febrero de 2009
- Formato: *TV movie*
- Cadena: TNT
- Producción: Hatchery, The Johnson & Johnson Spotlight Presentations, Magna Global Entertainment, Sony Pictures Television y Thomas Carter Company

Nacido en una familia pobre, con un padre ausente y rodeado de prejuicios raciales, Ben Carson consigue superar todos los obstáculos que se le presentan hasta llegar a convertirse en un neurocirujano de renombre internacional, siempre contando con el apoyo de su madre. Ben revoluciona la medicina y salta a la fama cuando logra separar con éxito por primera vez a dos bebés siameses unidos por el cráneo.

Grey gardens

- Estreno: 18 de abril de 2009
- Formato: *TV movie*
- Cadena: HBO
- Producción: HBO Films, Specialty Films (II), Locomotive, Et Cetera Films

En 1973, los hermanos Albert y David Maysles deciden realizar un documental sobre Edith Bouvier Beale ("Little Edie") y su madre, Edith Bouvier Beale ("Big Edie"), prima y tía de Jacqueline Kennedy Onassis, respectivamente. La ficción, toma como punto de partida la grabación del documental *Grey gardens* para repasar la vida de Little y Big Edie, mostrando el declive de ambas mujeres, recluidas en su decadente mansión de veraneo, y olvidadas por todos.

John A. Birth of a country

- Estreno: 19 de septiembre de 2011
- Formato: *TV movie*
- Cadena: CBC

- Producción: Indian Grove Productions y CBC

Crónica de la vida del carismático líder del partido Conservador de Canadá, John A. Macdonald, que consigue superar sus rencillas personales con el líder de la oposición, George Brown, para formar así la alianza que dará lugar a la fundación de Canadá.

John Adams

- Estreno: 16 de marzo de 2008
- Formato: Miniserie de 7 capítulos
- Cadena: HBO
- Producción: HBO Films, High Noon Productions, Playtone, Home Box Office (HBO) y Mid Atlantic Films

La ficción retrata la vida de John Adams, uno de los padres fundadores de la nación estadounidense. El biopic repasa el papel fundamental que desempeñó en la declaración de la independencia, así como sus años como embajador en Europa y su mandato como presidente del recién creado país. Su faceta política se complementa con una mirada íntima a su vida familiar y su relación con su fiel esposa.

Keep your head up, kid: The Don Cherry story

- Estreno: 28 de marzo de 2010
- Formato: Miniserie
- Cadena: CBC
- Producción: 5 For Fighting Productions, Blue Coach MB Productions y E1 Entertainment

Ficción sobre la vida del deportista Don Cherry, desde sus inicios en las ligas menores de hockey, pasando por sus años como entrenador de los Boston Bruins en la liga de hockey profesional (NHL), hasta su debut como presentador en el programa de televisión Hockey Night Canada. Siempre controvertido, el biopic retrata la vida profesional y personal de Don, que siempre contó con el apoyo de su esposa.

La duquesa

- Estreno: 13 de abril de 2010
- Formato: Miniserie de dos capítulos
- Cadena: Tele5
- Producción: Tele5, Ficciona Media (Grupo ZZJ)

Retrato de la vida de la duquesa de Alba, Cayetana Fitz-James Stuart, desde su nacimiento hasta su relación con Jesús Aguirre, quien se convertirá en su segundo marido. El biopic abarca

los años de juventud de la duquesa, así como su primer matrimonio y la larga enfermedad de su marido, además de su romance con Aguirre. Sujeta a las presiones familiares por conservar la tradición de la casa de Alba intacta, Cayetana lucha por mantenerse fiel a sí misma.

Magic beyond words: The J.K. Rowling story

- Estreno: 18 de julio de 2011
- Formato: *TV movie*
- Cadena: Lifetime
- Producción: Commotion Pictures, Lifetime Television, Media Max Productions

Biopic sobre la autora de la popular saga de libros infantiles *Harry Potter*. La ficción recorre su vida desde su infancia hasta el estreno de la primera película basada en sus novelas. Retrata los años en que J.K. vivió en Portugal, los malos tratos que sufrió durante su primer matrimonio, así como la dura lucha de la escritora para sacar adelante a su hija mientras tenía que vivir de la beneficencia.

Marisol

- Estreno: 23 de marzo de 2009
- Formato: Miniserie de dos capítulos
- Cadena: Antena3
- Producción: Sagrera

Historia de la niña prodigio de la época franquista, Pepa Flores, conocida como Marisol. El biopic abarca la infancia, adolescencia y juventud de la artista, trabajando sin descanso para la familia Goyanes, así como su fallido matrimonio con el hijo de su representante. La ficción muestra la dura vida de Pepa, explotada por todos para sacar beneficios económicos hasta que, tras conocer a Antonio Gades, reúne las fuerzas para marcharse con él de España y abandonar para siempre la vida pública.

Mi gitana

- Estreno: 5 de marzo de 2013
- Formato: Miniserie de tres capítulos
- Cadena: Tele5
- Producción: Producciones Mandarina

Mi gitana retrata la vida de la folclórica Isabel Pantoja, desde su retorno a los escenarios un año después de la muerte del torero Paquirri, su primer marido, hasta su reciente implicación en el caso de corrupción urbanística en Marbella. El biopic repasa su compleja relación con la periodista Encarna Sánchez, así como su vida al lado de Diego Gómez y, más tarde, Julián Muñoz.

Paquirri

- Estreno: 22 de septiembre de 2009
- Formato: Miniserie de dos capítulos
- Cadena: Tele5
- Producción: Ficciona Media

Crónica de la vida del torero, Francisco Rivera "Paquirri" hasta su muerte en la corrida de Pozoblanco. El biopic repasa la vida sentimental del torero, su primer matrimonio con Carmina Ordóñez, así como sus segundas nupcias con Isabel Pantoja.

Raphael

- Estreno: 29 de septiembre de 2010
- Formato: Miniserie de dos capítulos
- Cadena: Antena3
- Producción: BocaBoca

Biopic sobre Rafael Martos "Raphael", que repasa la vida profesional y sentimental del cantante. La ficción se centra en su lucha por superar una grave enfermedad para la que necesita un trasplante, al que el cantante se niega a someterse.

Sofía

- Estreno: 19 de enero de 2011
- Formato: *TV movie*
- Cadena: Antena3
- Producción: Sagrera Audiovisual y Antena3 Films

Biopic que repasa la juventud de Sofía de Grecia, centrándose en su noviazgo y posterior boda con Juan Carlos I, que se convertirá en el futuro rey de España.

Tarancón, el quinto mandamiento

- Estreno: 20 de diciembre de 2010
- Formato: *TV movie*
- Cadena: Canal9 y La1
- Producción: RTVV, RTVE y Nadie es Perfecto.

Tarancón, el quinto mandamiento recorre la vida del religioso español, desde su juventud durante la Guerra Civil española y la posguerra, hasta su papel clave en el proceso de transición democrática española. El cardenal Tarancón se caracterizó por sus ideas progresistas, que lo

llevaron a enfrentarse no sólo con el gobierno de Franco sino con los propios miembros de la Confederación Episcopal Española.

Temple Grandin

- Estreno: 6 de febrero de 2010
- Formato: *TV movie*
- Cadena: HBO
- Producción: HBO Films y Ruby Films

Retrato de Temple Grandin, una mujer autista que logró superar las dificultades derivadas de su condición y de un entorno hostil y lleno de prejuicios. Temple, que siempre contó con el apoyo de su madre, obtuvo un doctorado en el campo de la ganadería, y revolucionó la forma en que se trata al ganado.

The courageous heart of Irena Sendler

- Estreno: 19 de abril de 2009
- Formato: *TV movie*
- Cadena: CBS
- Producción: Baltmedia, CBS, Hallmark Hall of Fame Productions, Jeff Most Productions, K&K Selekt, Most / Rice Productions y Telekompanija Forma Pro

En el gueto de Varsovia durante la II Guerra Mundial, Irena Sendler, una trabajadora social, arriesgó su vida para salvar la de 2.500 niños judíos, sacándolos de forma encubierta del gueto y proporcionándoles nuevas identidades. Irena fue arrestada y torturada por los nazis pero consiguió salvar la vida.

Tita Cervera: La baronesa

- Estreno: 13 de septiembre de 2011
- Formato: Miniserie de dos capítulos
- Cadena: Tele5
- Producción: Tele5 Cinema y Brutal Media

Recorrido por la vida de Carmen Cervera ("Tita") desde sus inicios en el mundo del espectáculo y su participación en el certamen de Miss Universo. La miniserie trata sobre sus matrimonios con el actor estadounidense Lex Baker, el director de cine y *playboy* venezolano Espartaco Santoni, y el barón Thyssen-Bornemisza. Se aborda, además, la lucha de Carmen con la familia del barón para traer su importantísima colección de arte a España.

Victor: The Victor Davis story

- Estreno: 13 de enero de 2008
- Formato: *TV movie*
- Cadena: CBC
- Producción: CBC Television, Indian Grove Productions y Muse Entertainment Enterprises

Victor Davis había soñado desde pequeño en convertirse en el nadador más rápido de la historia. Tras años de duro entrenamiento y habiendo superado graves problemas de salud y legales, se convierte en medallista olímpico y obtiene un nuevo récord mundial. Sin embargo, su vida se ve truncada de forma repentina cuando, tras salir de un bar con su novia y la amiga de ésta, es atropellado en extrañas circunstancias y fallece. La ficción repasa los puntos altos y bajos de la carrera de este controvertido atleta, conocido, además de por sus éxitos, por sus desplantes y atrevimientos.

Volver a verte

- Estreno: 27 de diciembre de 2011
- Formato: Miniserie de dos capítulos
- Cadena: Tele5
- Producción: Tele5 y Tri-neo Films

Ficción que repasa la vida de Marieta ("Rocío Dúrcal"), sus inicios como joven actriz, las actuaciones junto a su marido Júnior, y los sacrificios que debe realizar para triunfar como cantante de rancheras en México, viviendo así separada de su familia. El biopic finaliza con la muerte de la actriz debido a un cáncer.

You don't know Jack

- Estreno: 24 de abril de 2010
- Formato: *TV movie*
- Cadena: HBO
- Producción: Bee Holder Productions, Cine Mosaic, HBO Films y Royal Oak Films

Biopic sobre el doctor Jack Kevorkian, apodado "doctor death", y su lucha para conseguir legalizar la eutanasia. En los años '90, Jack ayuda a morir a enfermos terminales, y desafía así la ley del estado de Michigan con la ayuda de su hermana, la presidenta de la Hemlock Society (que defiende el derecho a morir de la manera escogida por uno mismo), un técnico de laboratorio y un abogado. Cuando Jack ayude a morir a un enfermo con sus propias manos para intentar elevar el debate hasta el tribunal supremo, perderá la causa y será condenado a pasar varios años en prisión.

III. Cuestionarios de *focus group*

Número Focus Group:	Fecha:
Edad:	Ciudad residencia:
Sexo:	Lugar de nacimiento:

Por favor, selecciona solo UNA respuesta a las siguientes preguntas. Todas las respuestas son confidenciales. Gracias por vuestra colaboración.

1. ¿A través de qué sistema miras televisión? (solo 1 respuesta)
   a. TDT b. IPTV (Imagenio) c. Satélite
   d. Cable (ONO) e. Internet (descargas/*streaming*)

2. ¿Qué es lo que normalmente miras en televisión? (solo 1 respuesta)
   a. Informativos
   b. Deportes
   c. Películas
   d. Documentales
   e. Series de ficción (*House, Águila Roja, Hispania…*)
   f. Series de animación (*Los Simpsons, Family Guy…*)
   g. *Realities* (*Gran Hermano, Supervivientes, Operación Triunfo…*)
   h. Programas de famosos (*DEC, Sálvame…*)
   i. Concursos
   j. Otros (especificar)_____

3. **¿Encuentras inspiración para crear tu propio estilo (ropa, corte de pelo…) en las series de TV o** películas?
   a. Siempre b. A menudo c. A veces d. Nunca

4. ¿Crees que las series de TV y películas pueden ayudarte a entender problemas o situaciones que pasan en la vida real y que te afectan a ti o a los demás?
   a. Siempre b. A menudo c. A veces d. Nunca

5. ¿Utilizas temas de conversación relacionados con series de TV o películas para hablar con otra gente?
   a. Siempre b. A menudo c. A veces d. Nunca

6. ¿Alguna vez te has inspirado en una serie de TV o película para tomar una decisión académica o **profesional? (ej. carrera universitaria, profesión…)**
   a. Siempre b. A menudo c. A veces d. Nunca

7. ¿Alguna vez una serie de TV o película te ha ayudado a solucionar un problema personal? (ej. **relacionado con el amor, la amistad, las relaciones familiares…)**
   a. Siempre b. A menudo c. A veces d. Nunca

8. ¿Influye tu estado de ánimo en el tipo de TV que consumes? (ej. drama/comedia)
   a. Siempre b. A menudo c. A veces d. Nunca

9. **¿Alguna vez has aprendido algo de una serie de TV o película? (ej. sobre una profesión, sobre salud…)**
   a. Siempre b. A menudo c. A veces d. Nunca

10. ¿Alguna vez alguna serie de TV o película te ha ayudado a entender mejor otras culturas, religiones, países, estilos de vida, etc.?
    a. Siempre b. A menudo c. A veces d. Nunca

11. ¿Alguna vez has visto alguna película basada en la vida real? (ej. vida de gente famosa, crímenes reales, eventos políticos, sociales, etc.)
    a. Sí (nombrar títulos)_____
    b. No

12. ¿Recuerdas si alguna de esas películas estaban hechas especialmente para televisión?
    a. Sí (nombrar títulos)_____
    b. No

13. ¿Qué opinión tienes sobre las películas basadas en hechos reales?
    a. La mayoría de las veces coinciden con la realidad
    b. La mayoría de las veces sólo coinciden parcialmente con la realidad
    c. La mayoría de las veces son totalmente inexactas y no coinciden con la realidad
    d. Otros
       (especificar)_____

14. ¿Crees que las películas basadas en la vida real contribuyen a tu conocimiento sobre los acontecimientos o personajes representados en ellas?
    a. Sí, siempre aprendo algo sobre esa persona o acontecimiento
    b. A veces, depende de la película
    c. Nunca, creo que son solo una ficción y no se puede aprender nada de ellas.
    d. Otros
       (especificar)_____

15. Si una película basada en hechos reales coincide con el conocimiento previo que tenías sobre esa persona/evento, ¿la consideras más creíble y cercana a la realidad?
    a. Sí
    b. No

16. Si la apariencia de los personajes, el lenguaje utilizado y los escenarios, se parecen a la gente real/acontecimientos representados, ¿consideras más creíble esa película?
    a. Sí
    b. No

17. Si una película basada en hechos reales contradice de alguna forma tu conocimiento previo sobre el tema, ¿cuestionas tu propio conocimiento y crees la versión de la película?
    a. Sí
    b. No

18. ¿Qué te interesa más de una película basada en hechos o gente real?
    a. La profesión del personaje principal (ej. políticos, cantantes, toreros…)
    b. Las relaciones personales del personaje principal (ej. vida de gente famosa…)
    c. Gente que supera problemas (enfermedades, pobreza…)
    d. Crímenes reales (asesinatos, secuestros, robos…)
    e. Otros
       (especificar)_____

19. ¿Alguna vez has buscado información adicional sobre el personaje/evento representado después de mirar una película basada en hechos reales?
    a. Siempre b. A menudo c. A veces d. Nunca

20. ¿Dónde buscas principalmente esa información?
    a. Internet b. Libros / Revistas
    c. Otra gente d. Otras fuentes (especificar)_____

Focus Group Number:	Date:
Age:	Current City:
Gender:	Birthplace (country):

Please, select only ONE answer on the following questions. All responses are confidential. Thank you for your help.

1. How do you usually watch TV? (one answer only)
   a. Over-the-air antenna b. Satellite c. IPTV
   d. Cable e. Internet (downloads /streaming)

2. What type of program do you watch more often on TV? (one answer only)
   a. News
   b. Sports
   c. Films
   d. Documentaries
   e. Fiction TV series (e.g. *Grey's Anatomy, Mad Men, CSI, The Big Bang Theory*…)
   f. Animation TV shows (e.g. *The Simpsons, Family Guy*…)
   g. Reality TV/Variety shows (e.g. *Dancing with the Stars, American Idol…*)
   h. Talk shows (e.g. *Dr. Phil*…)
   i. Late night shows (e.g. *The Late show…)*
   j. Quiz shows (e.g. *Jeopardy*…)
   k. Others (please, name them)_____

3. Do you find inspiration on TV series/movies for your own style? (Clothes, haircut, etc.)?
   e. Always f. Often g. Sometimes h. Never

4. Do you find TV series and movies helpful to understand problems or situations in your real life (regarding other people or yourself)?
   a. Always b. Often c. Sometimes d. Never

5. Do you use topics from TV series/movies to talk to other people?
   a. Always b. Often c. Sometimes d. Never

6. Have you ever made academic or professional decisions inspired by TV series or movies? (E.g. **university degree, career choice …)**
   a. Always b. Often c. Sometimes d. Never

7. Do TV series/movies help you deal with your own personal problems? (E.g. love, friendship, family relationships)
   a. Always b. Often c. Sometimes d. Never

8. If you feel in a certain mood do you look for a specific type of TV? (E.g. drama, comedy)
   a. Always b. Often c. Sometimes d. Never

9. Have you ever learnt anything from TV series/movies? (E.g. about **health, work…)**
   a. Always b. Often c. Sometimes d. Never

10. Has ever a TV series/movie helped you understand better other cultures, religions, countries, lifestyles, etc.?
    a. Always b. Often c. Sometimes d. Never

11. Have you ever watched movies based on real facts? (E.g. life of famous people, fictional recreation of a significant event –political, social...- , real crimes covered by the news...)
    a. Yes (Please, name them)_____
    b. No

12. Do you remember if any of those movies were especially made for TV?
    a. Yes (Please, name them) _____
    b. No

13. What is your opinion about movies based on real facts / real people?
    a. Most of the time they are accurate
    b. Most of the time they are partially accurate, regarding only certain aspects
    c. Most of the time they are completely inaccurate
    d. Others (please, elaborate) _____

14. Do you think movies based on real life contribute to your knowledge of the events/characters represented?
    a. Yes, I always learn something about that person/event.
    b. Sometimes, it depends on the movie.
    c. Never, I believe they are just fiction and nothing can be learnt from them.
    d. Others (please, elaborate) _____

15. Do you consider a movie based on reality more truthful if it agrees with your previous knowledge about that person or event?
    a. Yes
    b. No

16. Do you consider a movie based on reality more trustworthy if the physical appearance of the characters, their language and the settings look similar to the real people/event?
    a. Yes
    b. No

17. If watching a movie based on reality, it contradicts somehow your previous knowledge; do you question your own knowledge and believe the movie instead?
    a. Yes
    b. No

18. What do you find most interesting in a movie based on real facts/real people?
    a. Profession/career of the main character (e.g. politicians, athletes, doctors…)
    b. Personal relationships of the main character (e.g. life of a princess...)
    c. People overcoming problems (illness, poverty...) / *self-made* people
    d. Real crimes (murders, kidnapping, robberies…)
    e. Others (please, name them) _____

19. Do you ever look for additional information about the character/event portrayed after watching a movie based on reality?
    a. Always b. Often c. Sometimes d. Never

20. Where do you primarily look for that information? (one answer only)
    e. Internet f. Books / magazines / journals
    g. Other people h. Other sources (please, name them)_____

IV. Guión de *focus group*

Número Focus Group:	Fecha:
Número de participantes:	Hora:
Grupo de edad:	Lugar:

Introducción

- Presentación y agradecimientos por la colaboración
- Tema de interés: interrelación ficción televisiva y *realidad*; ficciones inspiradas en la *realidad*, biopics

Consumo

1. ¿Normalmente miráis televisión? (frecuencia, multitasking)
2. ¿Qué tipo de programas soléis mirar? (películas, documentales, deportes, informativos, reality shows, cotilleo, series de ficción, animación…)
3. ¿Alguna vez habéis visto alguna película hecha para televisión (*TV Movie*), que esté basada o no en hechos reales?
    a. Sí:
        i. Cuáles
        ii. Qué recuerdas
        iii. Cuál es tu opinión
        iv. Te gustaron o no
    b. No:
        i. Hay alguna razón en especial (no las dan por la TV, no te gustan…)
        ii. Si no os gustan: Por qué

Influencia

4. Cuando miras series de TV o películas, ¿crees que hay algo que pueda aprenderse de esos programas? (ej. sobre problemas de salud, sobre profesiones…)
5. ¿Alguna vez habéis tomado decisiones sobre vuestra vida inspirados en una serie o película? (ej. amorosas, profesionales, académicas…)

6. ¿Alguna vez habéis cuestionado algo sobre vuestra vida debido a que una situación similar ha aparecido en una serie de TV o película? (ej. amor, salud, trabajo…)
7. ¿Crees que las películas o series de TV pueden ayudarte a solucionar ciertas situaciones? ¿Cómo?
8. ¿Alguna vez inspiras tu propio estilo (ropa, corte de pelo…) en series de TV o películas?
9. ¿Alguna vez utilizas expresiones de series de TV o películas?
10. ¿Crees que el lenguaje de las series de TV y películas refleja la forma de hablar que tiene la gente real?
11. ¿Utilizas temas aparecidos en series de TV o películas para hablar con otra gente?
12. Si te encuentras en un determinado estado de ánimo (triste, alegre…) ¿Te sientes más inclinado a mirar un cierto tipo de películas? (ej. drama vs. comedia)
13. ¿Crees que las series de TV o películas pueden ayudar a entender mejor otras culturas, religiones, países, estilos de vida, etc. diferentes de los tuyos?

Representación de realidad

14. ¿Alguna vez has visto alguna película basada en hechos o personas reales? (Ej. *JFK*, *Milk, Changeling, Ghandi*…)
15. ¿Qué opinas en general de esos films? (te gustan o no)
16. De acuerdo con tu propia experiencia, ¿Crees que son exactos, creíbles, que se adecuan a lo que realmente sucedió?
17. ¿Crees que se puede aprender algo sobre ellos? Sobre:
    a. El personaje principal (ej. vida personal si es un político)
    b. El acontecimiento representado (ej. el punto de vista de la víctima o la policía en un crimen)
18. ¿Alguna vez has visto un biopic (película basada en la vida de alguien) o una película basada en un hecho real con la intención de aprender algo sobre esa persona o acontecimiento? (ej. historia, situación política, crimen famoso…)
19. ¿Cuál es tu reacción cuando tienes un conocimiento previo sobre una persona/evento y al mirar una película sobre esos hecho, la versión del film está en desacuerdo con la tuya? (Te crees el film, dejas de mirar la película y te enfadas, no te importa porque solo es ficción, miras otras fuentes para ver quién tiene razón, le preguntas a otra gente…)

20. ¿Alguna vez has buscado más información sobre ese personaje o acontecimiento después de mirar una película basada en hechos reales?
21. ¿Dónde buscaste esa información? (Internet, otra gente, libros…)
22. ¿Hay algún elemento que hace que consideres una película más creíble que otras? Por ejemplo:
    a. El director/guionista/equipo de producción detrás de la película
    b. Si la gente que participó en el acontecimiento real colabora con la película
    c. La apariencia física del personaje, los escenarios, el lenguaje, etc. se parecen a los reales.
    d. Otros
23. ¿Podrías identificar aquellos elementos que, en tu opinión, hacen que una película basada en hechos reales se convierta en una "buena película"? (si hay algunos)
24. Si a alguien le gustan especialmente las películas basadas en realidad: ¿Por qué?

Apariencia física / escenarios

25. En general, ¿Crees que los personajes reales que aparecen en las películas basadas en hechos reales se parecen a la gente real que representan?
26. ¿Crees que el parecido entre personajes de ficción y reales (físico, ropa de acuerdo con la época, expresiones del lenguaje…) pueden hacer que consideres una película más o menos realista? Ejemplo:
    a. Hace más fácil que te creas la historia explicada
    b. No te afecta
    c. Estás más interesado en la historia en sí misma que en las apariencias
27. ¿Crees que es importante que el personaje de la película y la persona real tengan un parecido físico para que la película sea más real?
28. ¿Crees que tener unos escenarios adecuados puede hacer que la película sea más creíble? (ej. películas históricas)

Profesión vs Relaciones personales

29. ¿Qué te parece más interesante de una película basada en hechos reales/gente real?
    a. Profesión (ej. políticos, doctores, atletas…)
    b. Relaciones personales del personaje (ej. vida de un príncipe o un noble…)

c. Superación de problemas (pobreza, enfermedad…)
d. Crímenes reales (secuestros, asesinatos, robos…)
e. Otros

TV movies basadas en la realidad

30. ¿Recuerdas si alguna vez has visto alguna película hecha para televisión basada en hechos reales o personajes reales? (ej. Príncipe y Letizia, Lola Flores, La princesa de Éboli, Fago, Marisol, Paquirri, Temple Grandin, You don't know jack, Into the storm…)
31. Si la respuesta es sí: ¿Recuerdas si fue emitida en TV, la viste en DVD, Internet…)
32. ¿Encuentras alguna diferencia entre las películas basadas en personajes o hechos reales que están hechas expresamente para televisión y aquellas que están hechas para el cine? (Ej. las TV movies se centran en crímenes y las otras en biopics)
33. ¿Crees que unas son más creíbles que la otras? (cine vs. TV)

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona