

Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000

Por Mario García de Castro

Mario García de Castro es Profesor titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

Artículo Resumen

Resumen:

El propósito de este trabajo es el intento de formulación teórica de una de las más sobresalientes novedades que la televisión ha vivido en España durante la última década. Entre el año 1995 y el 2000, las series de ficción televisiva de producción nacional obtuvieron las preferencias del público espectador y vivieron un auge sin precedentes, cuyos efectos siguen siendo hoy vigentes a pesar de la aparición de nuevos contenidos. Sus emisiones desplazaron no sólo a las series americanas sino a otros géneros. Esta ruptura se extendió a los cuatro ámbitos que constituyen el universo del medio televisión: el de la producción, el del mensaje narrativo, el de la emisión y el del propio receptor. Cuatro ámbitos analizados desde una investigación de caso, la de las series de una misma factoría de producción: Médico de Familia, Menudo es mi padre, Compañeros, Periodistas y Policías. El análisis parte de una aproximación histórica al género de la ficción televisiva doméstica, la investigación de audiencias, el análisis de sus contenidos, y la delimitación de su marco de producción industrial.

Palabras clave: ficción, realismo, narrativa audiovisual, creatividad, telecomedia

Abstract:

During the last decade Spanish Television experimented an outstanding situation. For the first time -from years 1995 to 2000-, Spanish audience supported massively Spanish TV series above any other productions and concepts. The effects of that situation are still alive. This analysis reaches a theoretical formula of this breakthrough that has spread to all four areas of making television: production, concept, broadcasting and audience behaviour. Investigating the case of successful Spanish TV series produced by the same factory (Médico de Familia, Menudo es mi padre, Compañeros and Periodistas), this study analyses the evolution of these four areas. It starts from a format historical review, and follows with the analysis of audience behaviour and message. All set in the industrial production frame.

Key Words: fiction, realism, audiovisual narrative, creativity, telecomedy

1. Introducción

Basándonos en los estudios empíricos sobre programación de ese quinquenio televisivo, hemos realizado el examen del fenómeno apuntado para explicar lo que podemos denominar como “hegemonía de la ficción doméstica”. De este análisis se desprende que estuvo asentado en una drástica renovación del género de la ficción televisiva. Renovación, o ruptura respecto al ciclo anterior, propiciada por cuatro aspectos destacados: la consolidación y crecimiento de las emisoras privadas en el escenario televisivo español -que abrió un nuevo escenario competitivo en el que la nueva estrategia de programación propició la mercantilización extrema de los contenidos-; la irrupción de un nuevo sector de producción industrial desvinculado del negocio de la distribución; el cambio del modelo productivo europeo al americano, y la gestación temática de un nuevo realismo narrativo popular y contemporáneo. Entramado neorrealista que evoca a la neotelevisión de Eco y sobre el que se ha asentado habitualmente todo el éxito de la televisión contemporánea hasta conducirnos a la telerrealidad de los personajes de Gran Hermano o de Operación Triunfo.

Parece por fin en vías de superación la tradicional subestimación teórica que ha sufrido el sistema textual de la ficción televisiva respecto a las narrativas de otros medios o incluso respecto al de otros géneros. La ficción televisiva ha sido un territorio poco explorado en los estudios del audiovisual español, generalmente excluido de los análisis al uso sobre funciones y significaciones culturales, a diferencia de, por ejemplo Italia o el Reino Unido. Este escenario no tiene otro origen que el denunciado por el propio Martín Barbero como tradicional incompreensión de las ciencias sociales hacia los contenidos del medio

televisivo (M.B.,1999:18). Desprecio teórico acreedor de su categorización de antiarte y su origen plebeyo como manifestación de cultura popular y posterior cultura de masas. Pero vivimos en los últimos años la consiguiente tendencia a la superación de esta visión peyorativa, debido en gran parte a la contribución de estudios empíricos como Euroficción, Euromonitor o los anuarios de GECA.

Para poder explicar el fenómeno del auge y la hegemonía en el período analizado era obligado hacer una aproximación histórica al género y su evolución cronológica en España, lo que igualmente contribuía a definirlo en relación a su contexto histórico. Dentro de una metodología multidisciplinar de estudio, hemos tenido presente las teorías de recepción sobre la aplicación de las técnicas de adaptación a las demandas del mercado, a través de los estudios de investigación de audiencias. Con los análisis de contenidos y semióticos clásicos, hemos observado los procesos que determinan la significación de los textos televisivos. Finalmente, se ha delimitado su marco de producción, basado en la rentabilidad máxima de una operación que exigía conciliar la mayor eficacia de audiencia con los característicos bajos costes de la televisión comercial.

Para acotar el tema optamos por centrar finalmente el estudio en un caso concreto. Esto se hizo sobre uno de los varios casos posibles: el del sistema de producción que puso en marcha en 1995 la serie Médico de Familia emitida por la cadena Telecinco. Caso que cumplía con todos los requisitos necesarios para transformarlo en el perfecto laboratorio de pruebas. Y, desde aquí, seguir la evolución de un mismo modelo de producción en series sucesivas hasta el 2000, con el estreno en Antena 3TV de Policías, serie de género armada por los mismos autores industriales que la anterior. Entre ambas, se atendió a las emisiones de Menudo es mi padre (96-97) y Compañeros (98) en Antena 3TV y Periodistas (98) en Telecinco.

2. Origen, género y categorización

Los orígenes de las series españolas se sitúan, como en USA, en las radionovelas y el radioteatro, mientras que sus precedentes se remontan a los folletines decimonónicos (López-Pumarejo, 1987:155). Versión serializada del melodrama del que obtiene la estructura narrativa clásica de los tres actos, y cuyos principales exponentes podrían ser Dickens, Balzac, o Pérez Galdós. En la propia serie Médico de Familia comprobamos como sus tramas reproducen los contenidos característicos del melodrama: tramas sentimentales, moralizadoras, optimistas. Si el folletín periodístico fue el género popular por antonomasia del siglo XIX, los seriales radiofónicos y televisivos lo fueron en el XX. En la telenovela se reproduce la estructura narrativa de la novela, y en el teleteatro la acción y el espectáculo del teatro. En cuanto al género del relato de ficción televisiva, su modelo de escritura audiovisual viene dado por la razón de ser del propio producto cultural, determinado a su vez por las características de su público consumidor:

- 1.- La motivación publicitaria
- 2.- La naturaleza femenina y de amas de casa del destinatario
- 3.- La fragmentación narrativa del flujo seriado
- 4.- La textualidad realista y contemporánea
- 5.- La temática consensuada para audiencias mayoritarias

Por consiguiente, su modelo narrativo procede de la narratividad serial y de la estructura serial, episódica y secuencial, instaurada por radionovelas y telenovelas o culebrones. Estructura dominada por la repetición, pero también por la innovación y la variedad, como matrices genéricas, y que van a estar presentes en los primeros textos originales de producción propia, que desencadenan la evolución de la ficción serial televisiva local o doméstica. Ya más en concreto y en nuestro caso, debemos señalar igualmente que, entre los cinco formatos del género existentes en nuestra televisión, el proceso de renovación del género ha pivotado en torno a las series dramáticas o su variante dramedia, frente a los tvmovies, comedias de situación, telenovelas procedentes del soap opera americano, o miniseries. Ese fue el formato que procedente de la hibridación de la ficción televisiva americana de los 80 se impuso con más registros en los horarios de mayor consumo televisivo de nuestro país durante esos años, horarios conocidos como del prime time.

Debemos de reconocer la unanimidad académica sobre la importancia de la ficción televisiva para el medio. Umberto Eco, que consideró la serialidad propia de la cultura popular, ya insistió en que las series de ficción televisiva cumplieran con todos los requisitos del medio y de su lenguaje (Eco, 1986). En la misma línea, Michelle Mattelart (Bustamante, 1999: 113) ha afirmado que las series presentan la máxima

adecuación a la fábrica televisiva, y E. Bustamante concibe la ficción televisiva como el producto más genuino y adaptado a sus imperativos mercantiles -reiteración de signos y economía de medios-. Su repaso histórico indica cómo su evolución coincide con la del propio medio (complejidad del relato, perfeccionamiento técnico, recursos y medios, evolución cultural de sus públicos...). Incluso no sólo es género característico del medio si no que lo caracteriza, es decir, contribuye a inventar al medio como espacio autónomo de expresión (E. Bustamante, 1999:113).

3. Adaptación a la realidad local

Para estudiar este fenómeno hemos acudido a la tesis más actual de los procesos de localización (Buonanno, 1999) desde la que se contesta a la teoría de los procesos homogenizadores de los productos transnacionales. Teoría ya superada que ha caracterizado tradicionalmente los análisis culturales de las producciones televisivas. Si observamos la línea de producciones seriales que transcurre en el periodo analizado resulta que la ficción televisiva española habría vivido un nuevo proceso de localización doméstica de los productos y sistemas foráneos, constituyéndose en nuevo paradigma de dicha tesis. Los anuarios de RTVE permiten observar cómo las producciones americanas fueron hegemónicas durante los años de la oferta única de televisión, por lo que puede afirmarse que la ficción televisiva española ha estado fuertemente influida por la ficción importada.

Pero paradójicamente, la liberalización de señales abrió la producción nacional a la importación de técnicas de producción americana que propiciaron a su vez el nacimiento de culturas locales (características) de ficción serial televisiva. De este modo, las series españolas estudiadas completaron los procesos homogeneizadores con dinámicas de apropiación e incluso transformación de los modelos foráneos descubriendo variantes localizadas y heterogéneas. Este fenómeno de importación de técnicas extradomésticas ha dado vida durante los cinco años referidos a nuevas producciones originales cuyas especificaciones propias han crecido dando lugar no sólo a su equiparación con las anteriores (foráneas) sino al fin de su hegemonía.

A partir de la determinación de los parámetros de creación y producción de las series americanas, hemos observado cómo este proceso de localización de los sistemas narrativos y productivos transnacionales en nuestra televisión ha estado basado en los siguientes parámetros:

- Aplicación de planes de producción de series de largo recorrido
- Producciones con vocación de consumo masivo por públicos genéricos
- Realizadas con multicámara video y tratadas digitalmente para obtener la textura cinematográfica
- De equipos creativos y no autores individuales
- Mestizaje de géneros de la ficción
- Contenidos de claves realistas con funciones de referencialidad
- reiteración de personajes, tramas y escenarios como principio de la economía de producción serial
- Extensión de su duración episódica para rellenar el prime time

Del repaso de los manuales citados en esta bibliografía hemos logrado establecer una evolución de las series de producción propia por etapas que, de modo aleatorio, pueden coincidir con las décadas desde su nacimiento.

3.1. Años sesenta: primeras series con textos originales

La ficción propia en TVE se inicia con las adaptaciones de textos clásicos, pero también con los primeros proyectos originales de Jaime de Armiñán. Durante este tiempo pueden diferenciarse tres categorías de producciones:

3.1.1. Los dramáticos.

Adaptaciones del teatro clásico caracterizadas por su tono alegórico y la pretensión de poner en escena visiones del mundo. De producciones en directo, en un único escenario, realizadas con dos cámaras y mucha precariedad de iluminación y sonido.

3.1.2. Las telenovelas.

Con los primeros magnetoscopios, los dramáticos evolucionan en una mayor escenografía y el uso de tres cámaras, en la novela escenificada semanal y posteriormente la telenovela diaria. Son los tiempos de la generación denominada de directores como Pedro Amálio López y González Vergel.

3.1.3. Las primeras series de producción propia.

En cuanto a las obras de textos originales, son años en los que Armiñán estrena Galería de maridos y Galería de esposas (60), e Ibáñez Serrador (que importa técnicas creativas y de realización anglosajonas que valoran la atención del espectador), estrena Historias para no dormir (66). Generación de guionistas, que aportan los primeros textos originales como origen de la ficción local, y que en sus producciones introducen por primera vez cierta discontinuidad argumental –secuencias cortas, elipsis, diálogos directos–.

3.2. Años setenta: del ciclo dramático al cinematográfico

Son los años en los que se empiezan a enriquecer las técnicas teatrales con las cinematográficas y se pone en marcha la denominada escuela de la tercera vía sobre el lenguaje genuino de la ficción televisiva. El predominio de la influencia cinematográfica estuvo motivado por la llegada de las producciones televisivas americanas y europeas. Las cámaras se sacaron al exterior, se imponen los rodajes monocámara de cine, y se realizan los primeros telefilmes españoles y miniseries a la europea.

Es la década en la que Antonio Mercero se estrena con Crónicas de un pueblo (71-74) e inicia la ficción televisiva popular. Esta serie resultó para final del franquismo lo que Curro Jiménez para el principio de la democracia. Javier Macqua (B. y T. (ed), 1996: 111) ya apuntó que, a pesar de describir una arcadia feliz, supuso el desembarco de la realidad en la televisión. Manuel Palacio al examinar la televisión de la transición señala que “la operación básica de las grandes producciones de TVE consistió en coadyuvar al cambio de imaginario colectivo de los españoles creando historias que posibilitaran los procesos de autoidentidad o al menos la socialización política” (M.P. 2001:76)

3.3. Años ochenta: aspectos formales y producción propia.

La década de los años ochenta se caracterizó por el predominio de los aspectos formales, pues fueron los años en los que se inició el uso de equipos más ligeros de una pulgada y de tres cuartos. El desarrollo de la edición y la post-producción electrónica y la progresiva implantación de equipos de video en unidades móviles provocó una necesaria modernización del lenguaje televisivo. Por su parte, la corriente realista prosiguió con Verano Azul (81), considerada como la primera serie familiar de Antonio Mercero, y con Turno de oficio (86), pero también con Anillos de Oro (83) serie de conflictos personales de Pedro Masó y Ana Diosdado. Con estas series, TVE contribuyó ejemplarmente al largo proceso de legitimación del nuevo imaginario social de la democracia. “En la televisión, además del necesario saber hacer fílmico, la operación creativa decisiva consiste en añadir a las ficciones una pátina que pretende fijar un patrón pedagógico de lectura (...) de ahí que las series más suntuosas sean aquellas en las que se privilegia la circulación de las imágenes asentadas en el imaginario colectivo y/o que faciliten ajustar el pasado a las necesidades de lo nuevo” (Palacio, 2001:144). La reflexión concluye que el productor de televisión debe fijar su particular posición creativa con los requerimientos pedagógicos que poseen los espectadores televisivos y la propia institución.

3.4. Años noventa: auge, hegemonía y renovación

El nuevo modelo de competencia televisiva que se consolida durante la década de los 90 favoreció la consolidación de una industria emergente de producción capaz de hacer frente a las exigencias del mercado, fenómeno del que es su máximo paradigma el auge de la ficción serial española y del inicio de su exportación. Durante esta década, la liberalización de las señales propicia el diseño de un nuevo escenario televisivo caracterizado por una reñida competencia. Tras la primera mitad de la década, que estuvo caracterizada por el boom del serial latinoamericano y el predominio de otros formatos como los concursos y los especiales de humor a cargo de grandes estrellas, el reality show o el cine americano; le llegó el turno a las series de producción nacional. En el 91, la emisora privada Antena 3 había fichado a Antonio Mercero, quien se estrena en video y en plató con la sitcom Farmacia de Guardia que desencadena la renovación del género y de la producción propia de ficción. Después vendrá Pepa y Pepe

en TVE, y Hostal Royal Manzanares, ya en el 95, que será otra sitcom castiza. El estreno en Telecinco de Médico de Familia en 1996, puso en marcha el modelo de las dramedias que rellenan todo el primetime y que están inspiradas en las producciones americanas de los años 60 y 80. Va a ser desde entonces cuando comience como un efecto en cadena el desarrollo vertiginoso de la ficción local (local frente a global o importada) que transcurre desde la comedia familiar hasta las series dramáticas o de género.

Sus características fueron las siguientes:

- las teleseries locales hegemonizan el prime time
- las producciones locales excluyen a las americanas
- el género desplaza de los horarios de máxima audiencia a otros géneros
- mayor rentabilidad de producciones en estudio y video
- registro multicámara y mayor ritmo narrativo
- maduración temática (profesionales, jóvenes, acción, intriga)
- el nuevo realismo rompe con el modelo anterior
- renovación de la puesta en escena, concepción narrativa y temática
- se incorpora a esta evolución una triple tendencia:
- la herencia del costumbrismo realista de la telecomedia española original de los 80
- las fórmulas del culebrón latino
- las fórmulas de las series americanas

4. El público de las series

Si bien es cierto que las series locales más populares han presentado siempre una orientación familiar, la evolución del consumo televisivo que aporta la oferta de las televisiones privadas propicia una progresiva tendencia a la creación y éxito comercial de series orientadas ya a sectores más específicos y menos familiares. Desde el punto de vista de la recepción, el desarrollo de la ficción local que tiene lugar entre Médico de Familia y la serie Policías abre el camino a la diversificación de formatos de la nueva ficción local en España, propiciada por las necesidades de programación de las cadenas privadas, que irán comprobando como los targets alternativos son capaces de conseguir el liderazgo sobre TVE. Así que del interclasismo y la contraprogramación se evoluciona a los públicos complementarios o alternativos.

Según los resultados de audiencias de sus emisiones facilitados por TN Sofres, mientras que las emisiones de Médico de Familia suscitaron el interés de todos los públicos (aunque ya se notaba el peso del colectivo joven y urbano), la serie Periodistas está apoyada en el interés que su emisión despierta entre los jóvenes de 13 a 24 años, aunque sin excluir a nadie. Posteriormente, la irregular evolución de Menudo es mi padre en A3 desveló que era el público joven sobre el que debía asentarse el liderazgo de las emisoras privadas (96-97) frente a TVE, lo que confirmó posteriormente Compañeros y Policías (99-00). Algo que Periodistas en T5 ya había confirmado a principios del 98. Por tanto el perfil común denominador del público de todas estas series sería el siguiente: el segmento juvenil-adulto (menores de 45), constituyendo el colectivo más predisuesto al consumo de ficción serial, de sexo femenino, de clase media y alta, de ámbito urbano y cuyo rol no es precisamente el de ama de casa o padre de familia. Es más, analizada la audiencia de estas series comprobamos que éste es el perfil sobre el que sustentan su éxito las emisoras comerciales (Tele5 o A3) que tratan de competir con TVE con los públicos más jóvenes e innovadores, alternativos o menos afines a esta última oferta y que lideran sobre la familia la decisión del consumo.

5. Sociología de las series

Hemos optado por realizar el análisis de contenidos de protagonistas y escenarios sobre las tramas de distintos episodios de las cinco series de nuestra investigación de caso, y examinar especialmente sus roles en diferentes ámbitos como el familiar, el hogar, el trabajo, la calle o el tratamiento de la actualidad. Respecto a la representación de la familia, Médico de Familia marcó socialmente la regresión de costumbres de mediados de la década de los 90. Fue una serie voluntariamente arraigada en los resortes de la familia nuclear, estable y unida. Todos sus protagonistas mantenían relaciones familiares. Serán el resto de series que la suceden, las que van a explicar las transformaciones en curso que vive la familia española, a través de la inestabilidad matrimonial y la crisis nuclear. En ellas irán apareciendo matrimonios separados, familias monoparentales, parejas eventuales. Un mosaico de nuevas fórmulas convivenciales de las que se deduce cómo las funciones representacionales que alcanzan los textos

televisivos de ficción son también constructivas, para así establecer mejores y más eficaces relaciones comunicativas con el destinatario.

Por su parte, la representación del hogar cambió radicalmente: mientras que Médico acoge las relaciones familiares, en la última, Policías, el hogar da cabida a las relaciones sentimentales y sexuales de sus solitarios moradores. En Menudo es mi padre concluyó la relación convivencial basada en la familia y en Compañeros y Periodistas ya no se atiende al hogar tradicional, sino que sus historias principales y secundarias abren sus tramas a los grupos familiares disgregados. Precisamente Periodistas concede el protagonismo a una generación que ha cuestionado todos los lazos familiares. Presenta a la nueva mujer, y con ella se refleja el final de los roles domésticos: el hogar como ámbito del sexo y la soledad. Compañeros ejemplifica muy bien la apertura temática: del protagonismo del hogar como espacio de representación de las relaciones familiares al trabajo como espacio de representación de unas nuevas relaciones personales y sociales. Emerge por primera vez el culto al trabajo como nuevo valor social que veremos repetido en las series sucesivas. En este caso el trabajo se ha convertido en lugar de encuentro de dos generaciones: jóvenes adolescentes y adultos asociados a familias en gran parte desestructuradas. Por otro lado, y frente al espacio doméstico de protección que suponía el hogar en la serie Médico de Familia, Periodistas incorpora la calle como marco laboral de los protagonistas y el contexto urbano adquiere mayor centralidad, y, finalmente, Policías incorpora la acción frente a la investigación como desarrollo de conflictos y problemas en contraposición a los diálogos tradicionales. Médico de Familia, pero sobre todo Compañeros tendrá muy presente en sus primeras temporadas de emisión el tratamiento de temas sociales entre sus tramas. Anorexia, drogas, sexismo, el uso de preservativos entre jóvenes, son observados con cierto moralismo escrupulosamente didáctico. Las tramas sociales de ambas series constituyen una muestra excepcional de que el relato televisivo debe actualizarse para seguir cumpliendo con su función representacional y encajar en el imaginario colectivo vigente, que ya no es en modo alguno el examinado en las series anteriores de los años 80, sino un sistema más radicalizado, desinhibido y lleno de matices, propio de una nueva generación. En esta misma línea, Periodistas se estrenó yendo algo más lejos al introducir el tratamiento de la actualidad en sus tramas inspiradas en las noticias del día. Y Policías introdujo finalmente la técnica de realización del propio reportaje o relato periodístico. Esta voluntad testimonial, observada regularmente en una de las cinco tramas por episodio de estas series, suele estar definida por temas, si no políticos, si sociopolíticos. De este modo, durante estos años, el espectador pudo encontrar con mayor facilidad el tratamiento de conflictos sociales en las series locales que en otros géneros más proclives al tratamiento de problemas en términos individuales.

En resumen podemos apreciar tres etapas diferenciales respecto a la sociología de estas series: la primera de predominio del mosaico intergeneracional de las series familiares con tres líneas de conflicto: los internos de familia, los sentimentales de pareja, y los profesionales o sociales. La segunda, de un tratamiento más realista y atrevido en el diseño de personajes y tramas, iniciándose la especialización generacional en series con base suburbana, adolescente y femenina. En la tercera se recrea la evolución psicológica de los personajes, o cierta ambigüedad moral de comportamientos. Es la etapa en la que se experimenta con el lenguaje e investiga estéticamente.

Por todo lo anterior hemos venido a denominar nuevo realismo o neorealismo televisivo contemporáneo al sustrato narrativo que presentan estas nuevas series, pues hemos observado que su textualidad narrativa esta basada en el realismo y la contemporaneidad como sus dos grandes valores textuales predominantes. La voluntad de realismo que caracteriza la ficción televisiva en España desde sus orígenes, se hace acreedora durante esta etapa de su eficacia ante la audiencia. La contemporaneidad no sólo respecto a sus valores morales sino a través del tiempo presente y el ámbito local, puesto que, una vez más, las historias suceden en el ahora y aquí. Estos valores los encontramos aplicados por sus creadores a través de dos factores: los elementos de referencialidad de sus historias y los resortes de conexión y de pertenencia a la comunidad. Este realismo moral que percibimos tiene su base en el hecho de que sus historias estén impregnadas de los nuevos valores morales o sociales de la modernidad, lo que constituirá a su vez una narrativa conservadora y de consenso, que expresa el punto de vista de la comunidad, o de lo políticamente correcto.

En resumen, la tipología o características de este nuevo realismo se compondría de los siguientes elementos:

- un costumbrismo de corte contemporáneo
- la intención de fabulación del tiempo presente

- la identificación con lo cotidiano: la implicación emocional del público a través del reconocimiento de situaciones y personajes
- el tratamiento moral de conflictos universales
- la coralidad de personajes comunes, que resultan antihéroes, o lo que Emili Prado (1999) ha denominado en su examen de los realities como los cualesquiera.
- la verosimilitud del relato.

6. Bajo coste y eficacia

En último lugar hemos tratado de examinar los parámetros del nuevo marco de producción que ponen en marcha estas series. Bustamante se ha referido a la ficción televisiva como reconocido motor del crecimiento de la televisión privada. De este modo puede observarse que el modelo de producción industrial de las nuevas series de ficción televisiva está regido por la reducción de costes de producción y la maximización de audiencias. Este nuevo ciclo de política industrial impuesto por las nuevas cadenas comerciales que persiguen la rentabilización máxima de sus emisiones va a consolidar el nuevo mercado competitivo durante los años noventa. En este mercado, el subsector industrial de la denominada producción independiente se constituye en principal agente que provee a estas emisoras de nuevas producciones de bajo coste y alta eficacia. Y hace posible la paulatina pero definitiva acomodación entre la producción de contenidos y las necesidades de programación del nuevo modelo televisivo (Bustamante 1999: 114). En esta dinámica económica, el crecimiento de la producción industrial de ficción televisiva española fue exponencial en comparación al de los principales países europeos. Pero este crecimiento del volumen de emisión de horas de ficción local no se correspondió con su valor financiero, que sigue siendo el más bajo. El estudio del INA para Eurofiction 2000 sobre los principales países europeos indicó que España se situaba en 1999 en el tercer lugar en volumen de difusión y último en costes de producción.

Las empresas productoras artífices de estas series adaptaron sus productos a las demandas del mercado que requerían las emisoras comerciales, aplicando nuevos sistema de producción industrial importados del mercado anglosajón. Desde Médico de Familia hasta El Comisario y sobre todo Policías, estas producciones configuran un nuevo formato de la ficción televisiva caracterizado por los siguientes rasgos novedosos:

- series a medio camino entre la comedia y el drama
- series de largo recorrido
- de 60 o 70 minutos de duración que se estira a los 90 por los cortes publicitarios
- de un ritmo de producción y emisión de 26 o 28 episodios por temporada

Esta hegemonía y renovación del género descrita hasta aquí ha estado motivada por las necesidades competitivas del nuevo mercado televisivo consolidado en nuestro país en la segunda parte de la pasada década. Y responde a una estrategia de las cadenas comerciales para arrebatar el liderazgo de audiencia a TVE a través del público joven, estrategia inspirada en la aplicación del modelo alternativo desarrollado en USA por algunas network ante la segmentación del mercado televisivo allí iniciada en los años 80. Además, la renovación de la concepción narrativa de estas series también está inspirada en las series que en los años 80 renovaron la ficción televisiva en USA (Hill Street Blues, Aquellos maravillosos años...). De igual modo, este salto estuvo basado en las nuevas empresas de producción como nuevo agente capaz de ofrecer medios de producción más rentables a las cadenas comerciales, ajustando la producción a las necesidades de programación de éstas al aplicar el nuevo modelo de producción y realización americano o anglosajón frente al europeo.

Referencias Bibliográficas

- Alvarez Monzoncillo, J.M., y López Villanueva, J. (1999): "La producción de ficción en España: un cambio de ciclo", en Zer, Revista de Estudios de Comunicación, 1999. EHU/UPV.
- Barget-Herms, J.M., (1992): Historia de la Televisión en España (1956-1975). Barcelona: Feed-Back.
- Barroso, J, y Trache, R. (Ed), (1996): "Televisión en España 1956-1996", en Archivos de la Filmoteca de Valencia, 23-24. Junio-Octubre.
- Buonanno, M. (1999): El drama televisivo. Barcelona: Gedisa.
- Bustamante, E. (1999): La televisión económica. Financiación, estrategia y mercado. Barcelona: Gedisa.
- Eco, U. (1986): La estrategia de la ilusión. Barcelona: Lumen.

García de Castro, M. (2002): La ficción televisiva popular. Barcelona: Gedisa.
López Pumarejo, T. (1987): Aproximación a la Telenovela. Barcelona: Gedisa .
Mattelart, M. (1985): “Quels programmes pour quelle internationalisation?”, en *Reseaux*, 12. Paris.
Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999): Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona: Gedisa.
Palacio, M. (2001): Historia de la televisión en España. Barcelona: Gedisa.
Prado, E. (1999): “El fenómeno info-show”, en *Revista Área Sinco*, nº 6.
Ruiz del Olmo, J. (1997): Orígenes de la televisión en España. Estudios y ensayos. Universidad de Málaga.
Vázquez Montalbán, M. (1973): El libro gris de Televisión Española.OMadrid: Ediciones 99.
Sánchez-Biosca, V, y Jiménez Losantos, E. (Ed.), (1989): El relato electrónico. Valencia: Ediciones Textos de la Fílmoteca.

Anuarios e informes profesionales

Anuario de comunicación 1997/00. Madrid: Dircom.
García de Castro, M. (1999): “La hegemonía de la ficción televisiva nacional”, en *Anuario de Comunicación*, pp. 80-81. Madrid, Dircom.
Geca, 1996-2000, Anuarios de la Televisión en España.
Vilches, L. (1996), Eurofiction 1996. Family Comedy, Family Doctor. Spanish Television Fiction in 1996.Geca, 1996-2000, Anuarios de la Televisión en España.
Eurofiction 1998. Panorama de la ficción en España y en Europa. European Audiovisual Observatory, Conseil of Europe. Strasbourg.
Buonanno, M. (2001), Eurofiction 2000. Television Fiction in Europe, Report 2000. Observatoire Européen de L’Audiovisuel.