

Las tendencias de las series de ficción españolas en los primeros años del siglo XXI

Autoría



Belén Puebla Martínez

Licenciada en Periodismo (2005) y en Comunicación audiovisual (2007) por la URJC. En 2008, obtuvo la Suficiencia investigadora (DEA) dentro del programa de doctorado Investigar y desarrollar la sociedad de la información. Es Máster de Comunicación y problemas socioculturales (2009). En la actualidad está finalizando su tesis doctoral. Desde 2009 hasta 2012 ha sido profesora visitante en la URJC. Es directora del grupo de investigación Visual. Investigando la comunicación en España, grupo multidisciplinar de jóvenes investigadores. Es co-fundadora junto a Pedro Pérez de la Revista Científica en Comunicación Aplicada Index.Comunicación de la URJC.



Elena Carrillo Pascual

Licenciada en Sociología (2006) por la Universidad Carlos III y en Publicidad y Relaciones Públicas (2009) por la URJC. Es Máster en Gestión e Investigación de la Comunicación empresarial (2010). En la actualidad está realizando su tesis doctoral sobre la representación de la realidad social en el cine. Pertenecer al grupo editorial de Index.comunicación. Es miembro del grupo de investigación Visual. Investigando la comunicación en España, grupo multidisciplinar de jóvenes investigadores. Pertenecer a la Asociación Castellano Manchega de Sociología.



Ana Isabel Iñigo Jurado

Licenciada en Periodismo (2007) por la Universidad Rey Juan Carlos y Máster en Gestión de la Comunicación en Instituciones Públicas y Estudios de Opinión (2009) por la misma institución. Actualmente está preparando su tesis doctoral sobre televisión educativa dirigida a la infancia. Desde 2008 hasta 2012 ha sido profesora visitante en la URJC. Es secretaria y vocal de formación de Aire Comunicación, Asociación de Educomunicadores. Pertenecer al grupo de investigación Visual. Investigando la comunicación en España.

Sumario

Abstract

Introducción

1. Las peculiaridades de las series de ficción televisiva en España
2. Tendencias generales en los contenidos de ficción en las series de televisión de la última década
 - 2.1. Telecomedias
 - 2.2. Dramedias
 - 2.3. Series dramáticas
 - 2.3.1. Históricas o de época
 - 2.3.2. Las series biográficas o biopics
 - 2.3.3. Las sagas familiares
 - 2.3.4. La ciencia ficción
 - 2.3.5. Las series de profesionales
 - 2.4. Las telenovelas y su conversión como producto nacional
 - 2.5. Las series de animación infantil
3. Series en otros soportes/medios: las webseries
4. Conclusiones

Referencias bibliográficas

ABSTRACT



En esta lección las autoras pretenden ofrecer una visión general del panorama en el que se encuentran las series de televisión españolas desde comienzos del siglo XXI.

INTRODUCCIÓN

En esta lección las autoras pretenden ofrecer una visión general del panorama en el que se encuentran las series de televisión españolas desde comienzos del siglo XXI. Se realiza un análisis de las últimas corrientes abordando diferentes géneros, entendiendo estos como los formatos de producción y programación consolidados y transformados por las cadenas a lo largo de la historia (Villasagra, 1995: 90). En este sentido, realizaremos un repaso por las telecomedias, las dramedías, las series dramáticas, las telenovelas, las series de animación infantil y, por último, haremos una breve exposición de las series realizadas para otro soporte: Internet.

Podremos comprobar así, cómo estos géneros han ido transformándose y adaptando a las preferencias y necesidades del mercado, y han estado, a su vez, condicionados por factores como el horario, la periodicidad de la producción, el target al que van dirigidas, el método de producción o las fórmulas de financiación.

1. LAS PECULIARIDADES DE LAS SERIES DE FICCIÓN TELEVISIVA EN ESPAÑA

La ficción televisiva española tiene características propias. En España, uno de los formatos televisivos que más demanda el público es el de la ficción, entendiendo la misma como el conjunto de series, películas y tv movies que se emiten por televisión. A continuación, podemos ver en la siguiente tabla el porcentaje de tiempo que dedicaron las cadenas a los diferentes géneros entre 2000 y 2011.

Tabla 1. Porcentaje de tiempo de emisión dedicado a cada género entre 2000 y 2011 (%)

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
FICCIÓN	31,1	29,5	29,2	29,3	28,1	28	26	30	31	25	29	33
MISCELÁNEA	22,1	21,9	21,5	20,9	22,4	22,6	24	22	19	18	14	13
INFORMACIÓN	14,2	15,8	16,9	17	17,4	17,6	17	17	17	20	21	17
CULTURALES	12,7	13,9	13,5	13,5	13,4	13,8	14	13	13	16	15	13
DEPORTES	8	7,9	7,2	6,7	7	7	7	6	6	6	6	7
CONCURSOS	3,9	3,2	2,9	2,8	3,2	2,8	4	5	7	7	4	4
MUSICALES	3,4	3,5	3,5	3,6	3,6	3,6	3	4	2	4	4	4
INFOSHOW	2,4	1,8	2,6	3,3	2,5	1,7	2	2	1	2	2	2
TELEVENTAS	1,3	1,5	1,6	1,5	1,2	1,6	2	0	2	1	3	4
RELIGIOSOS	0,4	0,4	0,4	0,4	0,4	0,4	0	0	0	0	0	0
TOROS	0,3	0,2	0,2	0,3	0,4	0,4	0	0	0	0	0	1
SIN CODIFICAR	0	0,3	0,4	0,5	0	0	0	0	0	0	0	0
OTROS	0,1	0,1	0,1	0,2	0,5	0,5	0	0	1	2	2	0

Fuente: Kantar Media (1)

Como vemos, el género al que más tiempo de emisión dedica la televisión es la ficción, algo que no es casual, ya que como hemos comentado, este medio ofrece lo que su público demanda. Y dentro de la ficción, la producción más codiciada por los telespectadores es la realizada en España. Productos como *Lost* (*Perdidos*) o *Los Soprano* no superaron apenas el 10% de share cuando se emitieron en Cuatro o en La Sexta respectivamente. En cambio, series como *Cuéntame cómo pasó*, *La que se avecina* o *Águila Roja* han superado en numerosas ocasiones el 20% de share. Estos datos demuestran que las series españolas están en auge y que el público demuestra más interés por la ficción local frente a la extranjera.

En España se dan una serie de condicionantes que hacen que nuestra ficción sea diferente a la de otros países.

- Duración excesiva del capítulo: en el horario de máxima audiencia (prime time), de 22:00 a 00:00 horas, las cadenas consideran que debe ser un único programa el que ocupe toda la franja horaria, más si se trata de una serie. Cuando es ficción extranjera suelen incluir dos capítulos en una noche, pero con la ficción española no ocurre lo mismo. Aquí, los productores parten de esta base a la hora de preparar la serie y consiguen, en muchos casos, ‘estirar’ por encima de los 60 minutos cada capítulo. De esta manera, se rentabiliza la inversión en la serie, ya que cuanto más larga sea, más cortes de publicidad puede incluir y menos programas han de comprar para cubrir toda la franja horaria.

- Duración excesiva de la serie: lo que importa es el éxito de la serie. Y si una serie funciona, la podemos ‘alargar’ hasta límites insospechados. Este hecho puede llegar a producir que las tramas puedan perder su leit motiv primigenio. De tal manera que pueden darse casos en los que el personaje que protagonizaba el detonante en la primera temporada y daba sentido a la serie, desaparezca en las siguientes temporadas sin que esto llegue a significar el final de la serie. Tenemos el caso, por ejemplo, de *Aída* (Telecinco, 2005-).

- Variable número de capítulos por temporada: en España, todo vale. El número por capítulos por temporada variará en función del éxito de la serie y de las necesidades de la cadena. Incluso se puede anunciar que una serie acaba definitivamente, y viendo los resultados de sus últimas audiencias, cambiar de opinión y volver a grabar más temporadas. Es el caso de *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012), que cerró definitivamente sus puertas en varias ocasiones. También acostumbran a rescatar personajes desaparecidos, de tal forma que se le dé un giro inesperado a la serie o una explicación a alguna de sus tramas, como en *Gran Reserva* (TVE, 2012-), en la que el menor de los hermanos Cortazar desaparece durante toda una temporada y vuelve repentinamente al final de la misma haciendo cambiar el rumbo de una de las tramas centrales.

- Carácter generalista: la mayoría de las series españolas se hacen para todos los públicos con el objetivo de llegar al mayor número de espectadores. Este hecho provoca que numerosas series cuenten con un reparto coral en el que aparezcan adultos, ancianos, niños, adolescentes, jóvenes... todos tienen un hueco en una serie española, sea cual sea su temática. Este hecho también es propio de la televisión gratuita, ya que los canales especializados y de pago se pueden permitir segmentar la audiencia, como ocurre en EEUU, y realizar productos específicos para un target determinado. De ahí que sea difícil innovar con las propuestas de género de forma rigurosa. Se buscan producciones que gusten a todos, que se entiendan y que muestren conflictos que ‘enganchen’ fácilmente al espectador. Por ejemplo, en la serie *El Barco* (Antena 3, 2011-2013), una producción de ciencia ficción sobre un buque-escuela donde la mayoría de los protagonistas son adultos, podemos encontrar una niña de cinco años (la hija del capital) correteando por los pasillos del barco. Este personaje no tiene un papel protagonista en la serie, ni es indispensable para el desarrollo de la mayoría de las tramas, aún así, logra

cubrir un target determinado, su principal objetivo.

- Multiplicación del número de tramas: la duración excesiva de cada capítulo y la coralidad de la serie tienen como resultado la necesidad de duplicar y triplicar el número de tramas que se dan por capítulo. Por ejemplo, en una sitcom americana lo normal es contar con una o dos tramas, en cambio, en España podemos encontrar comedias con tres y cuatro tramas.

Todos estos condicionantes debe tener en cuenta el lector de esta lección para comprender las peculiaridades y tendencias de las series de ficción que se realizan en España.

(1) Promedios de los tiempos de emisión de las cadenas: TVE1, La 2, Telecinco, Antena 3, Canal +, Cuatro y autonómicas. La publicidad en el interior de los programas cuenta como tiempo de programación. No se incluye el tiempo de publicidad entre programas. No se incluye el tiempo del género 'continuidad': avances de programación, autopromociones, etc.

2. TENDENCIAS GENERALES EN LOS CONTENIDOS DE FICCIÓN EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN DE LA ÚLTIMA DÉCADA

A continuación haremos un repaso por las tendencias que más se repiten en la primera década del siglo XXI en la ficción televisiva española.

2.1. TELECOMEDIAS

Desde los comienzos de la televisión la comedia ha sido un reclamo para la audiencia. En televisión podemos encontrar humor en las comedias de situación, en sketches, en productos de animación o en stand-ups (2), entre otros.

En España el formato que más éxito ha tenido ha sido la sitcom. Según Puebla (2012: 16) "la sitcom o comedia de situación es un formato de ficción que presenta personajes planos y estereotipados, ambientados en situaciones cotidianas, familiares y actuales que son exageradas con un propósito cómico y, en el que el malentendido, el golpe de teatro y el guiño al espectador sobre personas públicas o reconocibles son sus mecanismos favoritos". Éstas serían las características generales de las comedias de situación españolas, aunque, como veremos a continuación, tenemos ejemplos en los que no se cumplen en su totalidad estas peculiaridades debido a la temática y al tipo de humor de las series.

Si tomamos como punto de partida la clasificación sobre las comedias realizada por Rick Mitz (1988:12) y la completamos con la de Gordillo (2009:161-162) vamos a comprobar cómo en la primera década del siglo XXI siguen vigentes casi todas las tipologías en la producción española.

Domcoms (3): centradas en la vida doméstica y en el entorno familiar. En España solemos hacer series corales, ya que la necesidad de alargar el producto es necesario incluir diferentes familias en la misma serie como en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006) o *Con el culo al aire* (Antena 3, 2012-).

Kidcoms: la vida cotidiana contada por los niños, que se presentan como los protagonistas de la serie. Por ejemplo. *Manolito Gafotas* (Antena 3, 2004) y *Hermanos y detectives* (Telecinco, 2007-2009).

Scificoms: la ciencia ficción tiene también cabida en la comedia. Pocos son los acercamientos a este género en España. Podemos encontrar *Plutón BRB Nero* (La 2, 2008-2009) o *El inquilino* (Antena 3, 2004).

Corncoms: el mundo rural es el centro de estas series. Muy pocos son los casos ya que no se usa como reclamo en España. Podemos tomar como ejemplo *Plaza de España* (TVE, 2011).

Ethnicoms: muestran la vida de minorías raciales, un género muy extendido en Estados Unidos, sobre todo en los años ochenta y noventa, pero en España no se ha desarrollado.

Careercoms o work comedy: los conflictos profesionales son sus tramas principales. Por ejemplo: *Cámara café* (Telecinco, 2005-2009) o *Fenómenos* (Antena 3, 2012).

Dramcoms: cercana también a la dramedia española pero, en esta ocasión mezclando el humor con situaciones de acción o dramáticas. Podemos considerar las primeras temporadas de *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010) como una serie perteneciente a esta tipología.

Realitycoms: muestran familias con diferencias en el núcleo familiar como *BuenAgente* (Telecinco, 2011).

Couplecoms: las tramas se desarrollan en torno a una pareja como en *Escenas de matrimonio* (Telecinco, 2007-2011).

Nostalgicoms: Comedia ambientada en tiempos pasados. Podemos nombrar *Los Quien* (Antena 3, 2011).

Palcoms: el centro de la narración es la vida en común de un grupo de amigos. En España uno de las series más representativas es *7 vidas* (Telecinco, 1999-2006).

Metacoms: en este caso la comedia se convierte en una autocrítica o un homenaje al medio televisivo, por ejemplo, *Fuera de control* (TVE, 2006).

(2) Stand-ups es un estilo de comedia en la que el humorista se dirige directamente al público e, incluso, interactúa con él. Propio de los programas de monólogos.

(3) En ocasiones, la línea divisoria entre las domcoms y las dramedias es difusa, por lo que podemos encontrar autores que sitúen una misma serie en cualquiera de los dos formatos.

2.2. DRAMEDIAS

Como afirma Vilches:

España destaca por ser el país inventor del dramedia, un artilugio híbrido entre drama y comedia (Médico de Familia, Los Serrano) cuya adaptación en Italia y Portugal se ha visto premiada por el éxito de audiencia, con una mezcla de estilos que van desde la estética del teatro de variedad (Hostal Royal Manzanares) a comedias de situación en tono surrealista (Ala... Dina, Aquí no hay quien viva) o grotesca (Manos a la obra, Los hombre de Paco), todos ellos productos que el resto de países europeos considera typical Spanish (Vilches, 2007: 22).

El género dramedia nació de la mano de Médico de Familia (Telecinco, 1995-1999) y fue haciéndose hueco en la parrilla televisiva a través de uno de los formatos con más tradición en España: las series familiares.

Según Villasagra (1995: 95), el dramedia es uno de los cruces de formatos que más se ha acercado a la telecomedia, aunque sin llegar a absolver a ésta por completo. Este género se caracteriza por intercalar tramas cómicas con otras más dramáticas, haciendo que el espectador pase de la risa al llanto entre una escena y otra. Además, al intercalar géneros, el dramedia permite alargar la duración de los capítulos de forma más sencilla que cuando hablamos de otros géneros puros, como el drama o la comedia. Es decir, es más fácil desarrollar 60 minutos de dramedia que de comedia, algo que, como hemos visto en el apartado 2.1, es muy propio de la ficción española.

No debemos olvidar que este género surgió de la mano de series con vocación familiar, ya que uno de sus ingredientes principales se basa en narrar la realidad desde un tono costumbrista. Por este motivo, las series domésticas y familiares se convierten en su principal hilo argumental en el que desarrollar sus tramas.

En este sentido, cabe destacar que la mayor parte de las producciones de ficción en España, hasta bien entrada la década de los 90, eran familiares, es decir, productos audiovisuales dirigidos a un target familiar y cuyas tramas se desarrollan en un contexto predominantemente doméstico. Recordemos series como Farmacia de Guardia (Antena 3, 1991-1995) que supuso el inicio de la ficción doméstica en España; Médico de Familia (Telecinco, 1995-1999), el primer dramedia, o Pepa y Pepe (TVE, 1995). Aunque a finales de esta década el formato familiar se fragmentó a favor de las audiencias y aparecieron otras temáticas, las series familiares no perdieron nunca el protagonismo. Su éxito radicó en varios factores:

- Personajes: aparecen personajes de distintos rangos de edad - desde niños hasta ancianos - muy estereotipados con los que el público puede identificarse.

- Temáticas: muy localistas y arraigadas a la cultura española.

- Variedad de géneros: se tiende a la representación de la cotidianeidad en clave de humor, y, a veces, -como en la dramedia - se mezclan con elementos de continuidad propios del drama.

Debido al éxito de estas series, las cadenas han continuado apostando por el género dramedia a través de formatos familiares y domésticos. Varias han sido las producciones que se han emitido en la última década: Los Serrano (Telecinco, 2003-2008), Los hombres de Paco (Antena 3, 2005-2010) o Familia (Telecinco, 2012-).

2.3. SERIES DRAMÁTICAS

Dentro de las series dramáticas han sido varias las tendencias de estos últimos años y que desarrollaremos a continuación.

2.3.1. HISTÓRICAS O DE ÉPOCA

Dentro de las series históricas o de época queremos hacer una aclaración sobre el concepto en el que están enmarcadas. Consideramos que podemos desglosar estas series en dos subapartados: aquellas en las que los personajes y tramas son completamente ficticios o en las que algunos personajes y tramas son reconocibles porque han existido realmente pero que toman numerosas licencias narrativas.

Por otro lado, la temporalidad de las series también marca dos enfoques: aquellas ambientadas en una época pasada en la que no ha vivido el espectador y, aquellas que se desarrollan en un pasado próximo, donde el espectador puede mezclar los recuerdos vívidos con los referentes que aparecen en la serie. En las tendencias de los últimos años en las series españolas se recogen los cuatro tipos de combinaciones.

Series lejanas a la época actual con personajes y tramas ficticios: estas series son las que comúnmente se conocen como series de época. Recrean unos hechos ficticios, basados en guiones originales adaptados a una ambientación de una época no contemporánea y

que, en numerosas ocasiones, trabajan con marcas semánticas propias del culebrón. Podemos encontrar ejemplos como: La señora (TVE, 2008-2010), Águila roja (TVE, 2009-), Tierra de lobos (Telecinco, 2010-), Bandolera (Antena 3, 2011), El secreto del puente viejo (Antena 3, 2011-) o Gran Hotel (Antena 3, 2011-). De muchas de ellas volveremos a hablar en el apartado de telenovelas (2.4.).

Series lejanas a la época actual con personajes y tramas reconocibles: narran sucesos reales ocurridos en algún periodo de tiempo lejano pero ficcionando numerosos elementos para atraer al espectador. Tienen una parte de rigor histórico y otra parte inventada necesaria para no provocar el aburrimiento del espectador, licencias tales como la adaptación de los registros de habla o la elección de actores adecuados a los gustos de los espectadores. En los últimos años tenemos numerosos ejemplos de series que pertenecen a esta categoría como Hispania, la leyenda (Antena 3, 2010-2011), su spin-off, Imperium (Antena 3, 2012-), Toledo, cruce de destinos (Antena 3, 2012) o Isabel (TVE, 2012).

Series cercanas a la época actual con personajes y tramas ficticios: como señala Padilla Castillo (2012: 39) “estas historias, ambientadas en otro tiempo, se acercan al momento actual del espectador, haciendo sentirnos que este hecho se repite y aún está pasando. Además, la ficción histórica gusta porque ayuda al televidente a identificarse con su país, vecinos, iguales; las personas con las que comparte el espacio y la vida. Ahonda en la identidad común y nos cuenta de dónde viene la democracia, la realeza, uno u otro gobierno, una moda de vestir o una costumbre casera”. De tal forma que su visión invita a la nostalgia de lo cotidiano, no de un hecho histórico en sí mismo, sino del transcurrir de un tiempo. Tenemos ejemplos como Cuéntame cómo pasó (TVE, 2001-), Amar en tiempos revueltos (TVE, 2005-2012) o, su continuación Amar es para siempre (Antena 3, 2012-).

Series cercanas a la época actual con personajes y tramas reconocibles: como hemos comentado anteriormente, debemos diferenciar entre los hechos que sucedieron y la manera en que son representados estos, ya que el objetivo de estas producciones es ‘hacer creer’ al espectador un hecho ocurrido más que ‘hacerle saber’, función más propia del documental. En este tipo de series, el conocimiento que tenga el espectador de los hechos que está visionando será esencial para que reconozca, o no, ciertos episodios del relato. En este sentido, han sido estas series históricas las que abrían las puertas años más tarde a las series biográficas de las que hablaremos en el siguiente apartado. Recordemos series como Padre Coraje (Antena 3, 2002), Fago (TVE, 2008), Días sin Luz (Antena 3, 2009) o Vuelo IL-8714 (Telecinco, 2010), en los que se relatan acontecimientos que tuvieron gran repercusión en la opinión pública española. Todas estas historias tuvieron un gran impacto mediático, por lo que la expectación ante las recreaciones ficticias de estos sucesos obtuvieron un gran éxito que se tradujo en unos cuotas de pantalla en torno al 20% (4). Estas producciones dieron paso a otras series históricas con un corte más político. Este fue el caso de Clara Campoamor, la mujer olvidada (TVE, 2011), 23F: Historia de una traición (Antena 3, 2009) o 23-F: El día más difícil del Rey (TVE, 2009).

(4) Según datos de [Vertele](#)

2.3.2. LAS SERIES BIOGRÁFICAS O BIOPICS

En los últimos años, las biopics (biographical picture) o series biográficas, han copado paulatinamente la parrilla televisiva española. Nos referimos a miniseries de dos o tres capítulos que recrean la vida de personajes públicos y que, al tener una denominación de tv movies, permiten a las cadenas nacionales invertir en éstas en lugar de en largometrajes cinematográficos (Puebla, Carrillo y García, 2012: 75).

El género biográfico lo situamos dentro del género histórico –aunque a veces se le ha considerado como una especialización de éste-. Pero es indispensable diferenciar ambos tipos de producciones. Como afirma Aprea y Lazarrí (2004: 3), debemos partir de la idea de que ambos géneros se inscriben dentro del discurso histórico, por lo que su principal diferencia se basa en el hecho alrededor del cual se centra su narración. En este sentido, Sira Hernández (2011: 2) puntualiza que las producciones históricas narran hechos cuya repercusión social fue o es significativa, por lo que el discurso histórico gira en torno a esa causalidad, mientras que las biopics “centran la exposición de los fenómenos alrededor de la singularidad de los personajes biografiados” (Hernández, 2011: 2).

Aún así, el género biográfico no debe confundirse con el documental, ya que debido a su carácter subjetivo –propio de cualquier género de ficción– y a las características del lenguaje audiovisual, las historias de vida que se exponen en estas producciones suelen adaptarse a cuestiones que van más allá de lo veraz y que suelen atender a cuestiones meramente técnicas o estéticas.

En este sentido, no basta con que una producción audiovisual se limite a representar a un personaje público, sino que ésta debe darle al personaje una función concreta dentro del relato que permita su reconocimiento biográfico (Moral, 2009: 4), de esta manera podremos diferenciar a las biopics del ‘falso biopics’ –aquellas producciones basadas en la vida de personas imaginarias o el ‘relato hagiográfico’ –relatos acerca de la vida de santos-.

En España, el género biográfico tuvo menor tradición que en otros países como Italia o Estados Unidos, aunque gozó de una época de esplendor en los años cuarenta. En estos años se desarrolló lo que se denominó ‘ciclo de las matriarcales heroínas’, largometrajes en los que se narraba la vida de personajes femeninos en el cine franquista (Moral, 2009:323). Durante el periodo de posguerra muchas fueron las producciones que retrataron este capítulo de la historia de española desde la visión de diferentes personajes históricos. Pero no sería hasta finales de la década de los setenta, en plena transición democrática, cuando se empezaron a retratar nuevos personajes que iban más allá de la vida de santos o personajes relacionados con la Guerra Civil.

Esta tendencia llega hasta nuestros días, donde la televisión, empujada por la nueva [Ley General de Comunicación Audiovisual](#) (5), también ha hecho suyo este género. Las series históricas y las biopics se han convertido en la actualidad en una alternativa muy rentable para las cadenas de televisión. De esta manera, estas tienen la obligación de participar directamente en la producción o la adquisición de los derechos de explotación de producciones europeas de películas cinematográficas y series para televisión, así como documentales y películas y series de animación, invirtiendo para ello el 5% de los ingresos devengados en el ejercicio anterior (o 6% en el caso de las televisiones públicas).

Poco a poco las series biográficas comenzaron a abrirse paso en la parrilla televisiva recreando la vida de personas mediáticas de distinta índole; de políticos a princesas, pasando por cantantes, actores o presidentes del gobierno. Aún así, el terreno de la canción es y ha sido uno de los que más éxitos ha conseguido dentro de la pequeña pantalla a través de la representación de la vida pública, pero

también privada, de artistas como Marisol –Pepa Flores– en Marisol (Antena 3, 2009), la cantante Rocío Dúrcal, en Rocío Dúrcal: Volver a verte (Telecinco, 2011); Raphael, en Raphael, qué sabe nadie (Antena 3, 2011) o la folclórica Isabel Pantoja, con Hoy quiero confesar (Antena 3, 2011) y Mi Gitana (Telecinco, 2012). El auge por estas series hizo que muchas cadenas, entre ellas Telecinco y Antena 3, llevaran a la televisión la vida de personajes del papel couché y que eran punto de mira de los programas del corazón. Éste fue el caso de La Duquesa (2010) o Carmen Cervera: la baronesa (2011), ambas emitidas en Telecinco con éxito de audiencia –un 11,3% y 17,5% de share respectivamente–.

En general, todas estas producciones se enmarcarían dentro de lo que Aprea y Lazarri (2004: 5) llamarían “biografías televisivas relacionadas con la ‘baja’ cultura” ya que se ocuparían sobre datos ya conocidos y se limitarían simplemente en sumar pareceres, sin ir más allá de la ‘cultura popular’. En este sentido, hemos logrado adaptar de nuevo un producto de éxito a los gustos del público objetivo.

(5) Ley 7/10 de 31 de marzo. Artículo 5.3

2.3.3. LAS SAGAS FAMILIARES

Como ya adelantábamos en el apartado de dramedias, uno de los formatos con más tradición en la televisión española ha sido, y es, el de las series familiares. En este sentido, debemos destacar que en los últimos años ha habido un auge por las series familiares de corte más dramático, alejándose por completo tanto de la comedia como del dramedia.

Éste ha sido el caso de series como Herederos (TVE, 2007-2009) o Gran Reserva (TVE, 2011-), cuya temática, aunque familiar, estaba muy en línea con las telenovelas tradicionales en las que se entremezclaban las tramas de traiciones, amor y odio, bajo el telón de un gran número de personajes, en este caso, de un mismo clan familiar.

Estas series han conseguido hacerse un hueco en la parrilla televisiva mezclando tres elementos que ya habían tenido gran éxito en la ficción española:

- Uso del esquema-familia: es decir, representación de personajes con distintos rangos de edad con los que se identifica el público.
- Tramas centradas en conflictos amorosos: el nudo narrativo se desarrolla en torno a una o varias historias de amor, a las que se añaden engaños, traiciones, mentiras...
- Historias muy localistas, con gran arraigo cultural: en el caso de Herederos, se cuentan las idas y venidas de una familia de ganaderos, mientras que en Gran Reserva, la trama principal narra las desavenencias entre dos familias de bodegueros de una misma comarca, los Reverte y los Cortazar.

Aún así, no debemos confundir estas producciones con las telenovelas (apartado 2.4), ya que aunque tienen elementos en común –núcleo narrativo y personajes–, el elemento esencial que distingue a las telenovelas –la emisión diaria en horario de sobremesa– se convierte en la principal diferencia entre estos dos tipos de series.

2.3.4. LA CIENCIA FICCIÓN

El mayor reto que nos encontramos al hablar de ciencia ficción es establecer su definición. Tras leer a distintos autores, nos quedamos con la definición de Fabretti (en Merelo, 2003) “el relato tipo de ciencia ficción es una narración especulativa, construida a partir de unas premisas contrafácticas no sobrenaturales, generalmente obtenidas por extrapolación de la realidad”. Por tanto, encontramos que la ciencia ficción se diferencia de géneros como el terror o la fantasía en su componente científico.

Lo que es esencial en la ciencia ficción es que exista una plausible explicación científica a los fenómenos que se relatan en la historia, aunque esas explicaciones partan de premisas que no sean reales en la actualidad, pero que podrían serlo en un futuro, o que se salten leyes físicas actualmente aceptadas; de hecho, Frabetti alega que este género puede considerarse propicio para la divulgación e, incluso, la anticipación científica, asumiendo que “habremos de reconocer el interés didáctico de una narrativa que estimula la imaginación, la actitud especulativa y el sentido crítico” (Frabetti 1972: 28).

De este modo, podemos enmarcar dentro de la ciencia ficción series como Los Protegidos (Antena 3, 2010-2012), El Barco (Antena 3, 2011-2013) o El Internado (Antena 3, 2007-2010). Tres producciones de gran éxito en el prime time de Antena 3, cadena española que más ha apostado por este género.

Estas series se inspiran, claramente, en las producciones de éxito internacionales del mismo género y de origen, en su mayoría, estadounidense. Así, Los Protegidos ha adoptado una clara estética de cómic que nos recuerda a famosos productos audiovisuales sobre superhéroes como Superman, Spiderman, Los Cuatro Fantásticos o la serie Héroes (NBC, 2006-2010). Pero la producción a la que más se asemeja, con la que más puntos en común encontramos, es con la series de comics y películas X-Men. Existen evidentes similitudes entre los personajes de ambas series así como la misión central de las mismas, la protección de los jóvenes con poderes. En los casos de El Barco y El Internado, la serie con la que más paralelismo encontramos es, sin duda, Perdidos, reproduciendo casi a la perfección personajes, situaciones y detalles que no pasan desapercibidos para los seguidores de la historia de la isla.

A continuación, y tras haber hecho un análisis exhaustivo de las series mencionadas (6), pasamos a desglosar sus características:

- Abundan las tramas familiares y personajes de todas las edades, lo que permite tener un amplio público y generar altos ingresos por publicidad.
- Encontramos dos tipos de tramas en función de su contenido: las de misterio –en las que personajes deben descubrir un secreto oculto que les concierne muy directamente y que se relaciona con un experimento que condiciona sus vidas– y en las que se narran sus relaciones sentimentales, que en ocasiones cobran más importancia que el misterio a desvelar.

- Ciertos actores protagonizan las tramas amorosas, mientras que en otros recae la responsabilidad de desvelar los secretos ocultos que les rodean.
- Los hechos se desarrollan en lugares especiales, que, a la vez que ofrecen protección a los personajes, están rodeados de peligros y un halo de misterio que les hace únicos y fundamentales para el desarrollo de los relatos.
- A medida que aumenta el suspense, el tiempo narrativo se acorta, se concentra para ofrecer más información en menos tiempo. Es también fundamental el uso de flashback y flashforward, que ayudan al espectador a comprender mejor los hechos.
- A pesar de la gran influencia que ejerce la ciencia ficción extranjera, en las producciones españolas, éstas no han copiado el magistral uso que las primeras hacen de los efectos especiales, que ayudan a hacer las imágenes más espectaculares y creíbles. Se utilizan, pero en menor medida y también son más simples.

La ciencia ficción televisiva es una temática que aún tiene recorrido en España. Bebe de las exitosas producciones extranjeras y crea características propias que hacen que el producto sea válido para las rutinas profesionales y las audiencias de nuestro país. El Internado, marca una antes y un después en este tipo de ficción en España y otros productos como El Barco, sobre todo, pero también Los Protegidos, siguen su estela y marcan tendencia para futuras producciones que quieran alcanzar sus buenos índices de audiencia.

(6) Para consultar los datos completos, se recomienda el capítulo "Las claves de la apuesta española por la ciencia ficción", en el libro Ficcioneando. Series de televisión a la española, coordinado por Puebla, Carrillo e Iñigo (2012).

2.3.5. LAS SERIES DE PROFESIONALES

A finales de los noventa las series ambientadas en un entorno profesional tuvieron mucho éxito. Se trataba de producciones en las que los personajes eran compañeros de trabajo y en las que abundaban las tramas de acción, aunque también tomaban gran protagonismo los asuntos personales y sentimentales que se daban entre los compañeros de trabajo. Tal es el caso de series como Periodistas (Tele5, 1998-2002), El Comisario (Tele5, 1999-2009) o Policías (Antena3, 2000-2003).

Según Elena Galán (2005), estas series se caracterizaban por transmitir muchos estereotipos, observando cómo, en la mayoría de los casos, los jefes y directivos de las series eran hombres y además, eran quienes copaban las tramas de acción. Las mujeres, por su parte, eran a menudo subordinadas y aparecían más pendientes de su vida personal que de la profesional.

Además, Galán asegura que existía una correspondencia con la realidad en relación a los temas que más preocupan a la sociedad contemporánea, como son el cáncer, el aumento de divorcios y separaciones, la procedencia de los personajes inmigrantes o el incremento de la violencia doméstica.

Algunas series profesionales, como Hospital Central (Tele5, 2000-2012) o Los hombres de Paco (Antena3, 2005-2010) tuvieron éxito en la primera década del siglo XXI, pero ya no eran tendencia, sino excepciones en la parrilla.

2.4. LAS TELENOVELAS Y SU CONVERSIÓN COMO PRODUCTO NACIONAL

En España, el gusto por este género televisivo ha ido aumentando en la última década, algo que ha hecho que esté muy presente en la sobremesa de las parrillas televisivas en España. Aún así, este género ha ido transformándose desde la aparición de las primeras telenovelas hasta nuestros días. Atrás quedaron las producciones importadas del otro lado del Atlántico –generalmente México, Venezuela o Colombia– para dar paso a producciones nacionales.

Las telenovelas –también conocidas como soap opera en el mundo anglosajón– se definen, según Mar Chicharro (2011: 190) "como un subgénero particular dentro del melodrama, presentando algunas particularidades narrativas". El relato se centra principalmente en el desarrollo de conflictos amorosos, generalmente dentro de lo que Cortés-Muñoz, Rubio y Marzal (1989: 201) denominaron esquema-familia, es decir, un entramado de relaciones funcionales (roles) necesarias para el desarrollo de las tramas, o lo que es lo mismo, "una utilización metafórica del esquema familiar (propriadamente dicho) para analizar esquemas de relaciones funcionales". Gracias a este entramado de relaciones entre los personajes se pueden desarrollar conflictos y tramas de amor y desamor, engaños, mentiras o traiciones, de forma casi infinita. Lo importante no es la trama, si no los personajes que giran alrededor de ésta.

A finales de los años setenta se emitieron las primeras telenovelas en la televisión española, aunque el auge de este género no llegó hasta una década después. En esta época, los telespectadores pudieron ver series como Los ricos también lloran (TVE, 1979-1980), Gabriela (TVE, 1987), Cristal (TVE, 1989-1990) o Topacio (Telecinco, 1991-1992). Todas estas telenovelas tenían un denominador común, una historia de amor imposible a la que se le iban añadiendo tramas donde se entremezclaban el amor, el odio, la intriga, y por supuesto, un gran número de personajes. Todo ello lograba enganchar a los telespectadores durante sus más de 100 capítulos, aunque a veces este número podía llegar a duplicarse; recordemos Cristal, con 246 episodios. El auge de este género fue tal, que logró saturar la parrilla televisiva; muchas cadenas apostaron por estos productos que necesitaban una inversión moderada y cuya emisión le garantizaba éxito, además de cubrir un amplio espacio de tiempo.

A partir de los años 90, con la modernización del sistema televisivo y el aumento de la competencia entre canales, creció la necesidad por parte de los grupos audiovisuales de buscar y comprar productos cada vez más rentables y originales (Chicharro, 2011: 198). En este contexto, las telenovelas se presentan como un producto rentable y sencillo capaz de enganchar al espectador, aunque para ganar competitividad se empezó a buscar la 'localización' de estos productos. Poco a poco se comienza a redefinir un género que hasta el momento no habíamos considerado como nuestro.

Las primeras telenovelas nacionales que aparecen debemos buscarlas a principios de los años noventa en las cadenas autonómicas.

Éste es el caso de títulos como Poblenu (TV3, 1994) que narra la vida de Antonio de la Rosa y su familia, quienes tras ganar una primitiva se trasladan del barrio barcelonés de Poblenu a la Villa Olímpica, y convierten la antigua bodega familiar en una supermercado. A esta producción le seguirán otros títulos como Secrets de Família (TV3, 1995), Nissaga de poder (TV3, 1996-1998) o Laberint d'ombres (TV3, 1999).

Paralelamente, a finales de los noventa la telenovela empezó a acaparar los canales nacionales. Recordemos el caso de El Super ((Telecinco, 1996-1999), cuyo éxito dio paso a otras series similares como Al salir de clase (Telecinco, 1997-2005), dirigida a toda la familia aunque con un corte más juvenil. Del éxito de esta última nació un subtipo de telenovelas juvenil que tuvo muy buena acogida entre su público y cuya producción se alargó hasta principios del siglo XXI. El argumento de todas ellas era muy similar, ya que narraba las andanzas de un grupo de jóvenes cuyo nexo de unión era su centro de enseñanza. Este fue el caso de Nada es para siempre (Antena 3, 1999-2000), SMS (La Sexta, 2006-2007) o HKM (Cuatro, 2008-2009).

A éstas le siguieron otras producciones que rozaban la telecomedia y que estaban inspiradas en telenovelas de origen latinoamericano. Este fue el caso de Yo soy Bea (Telecinco, 2006-2009) inspirada en la colombiana Yo soy Betty, la fea; El auténtico Rodrigo Leal (Antena 3, 2005) basada en el telecomedia colombiana del mismo nombre o Lalola (Antena3, 2008-2009) basada en una producción argentina. A diferencia de otras telenovelas más dramáticas como Esencia de poder (Telecinco, 2001) que obtuvo bajos índices de audiencia, las comedias tuvieron gran acogida entre el público.

Estas series dieron paso a otras telenovelas de época –algunas además, de corte histórico–. El gran éxito que obtuvo Amar en tiempos Revueltos (TVE, 2005-2012) basada en la vida y costumbre de la sociedad española después de la Guerra Civil, propició el auge de este tipo de producciones. Este fue el caso de Bandolera (Antena 3, 2011-2013), El secreto del puente viejo (Antena 3, 2011-) o Amar es para siempre (Antena 3, 2012-) esta última basada en la serie de TVE Amar en tiempos revueltos.

En este sentido las telenovelas nacionales se han hecho un hueco dentro de la parrilla de las cadenas nacionales, y han sabido adaptarse a los gustos y tendencias en cada momento, demostrando así ser un producto flexible, rentable y original.

2.5. LAS SERIES DE ANIMACIÓN INFANTIL

Las series de animación españolas dirigidas a la infancia son un producto audiovisual poco reconocido en España, aunque, en realidad, es el sector, dentro del audiovisual, que proporcionalmente genera mayores beneficios. Los dibujos animados nacionales tienen un gran éxito fuera de nuestras fronteras y, de hecho, deben triunfar antes en el extranjero para después ser reconocidas en España. Este es el caso, por ejemplo, de la serie Pocoyó, que se vio en 80 países de todo el mundo antes que en España.

Series como Berni, Sandra, detective de Cuentos, Las Tres Mellizas, Jelly Jam, Lucky Fred, Lola & Virginia o, la ya mencionada, Pocoyó, todas españolas, pueden verse en países de todos los continentes y, a menudo, tienen más éxito en el extranjero. Esto se debe a que la producción de este tipo de contenidos se ha adaptado a las fórmulas de las potencias estadounidense y japonesa, que basan el modelo de negocio de los dibujos animados en el licensing o cesión de licencias. Por tanto, cuando los creadores de una serie de animación se plantean idear un nuevo producto, tienen en cuenta que los personajes que diseñen tienen que ser válidos para fabricar todo tipo de productos asociados a su imagen, como material escolar o juguetes. La venta de estos artículos es lo que realmente sostiene la industria, pudiendo suponer hasta un 80% de los beneficios obtenidos, muy por encima del 20% restante, que corresponde a la venta de derechos de emisión de la serie (Aguado, 2008).

En España se ha creado una gran industria de la animación, afincada sobre todo en Barcelona, y que cuenta con productoras destacadas como BRB Internacional, Zinkia Entertainment, Vozka Capital, Imira Entertainment o Cromosoma, entre otras (7). Algunas de ellas no basan su negocio sólo en la producción de contenidos de animación, sino que además se encargan de la distribución de obras de otras productoras, así como de la gestión de las licencias de imagen de series de animación.

En las series de animación españolas se construyen personajes con los que los niños se puedan identificar, mediante los que se potencia la astucia, el compañerismo y la diversión. Cobran gran importancia la creatividad y la imaginación, tanto desde el lado de los creadores como de quienes reciben los contenidos. Los primeros crean mundos fantásticos, en los que el sonido tiene un papel fundamental en lo que a transmisión de sensaciones se refiere, tratando de fomentar en los niños un ambiente propicio para la creatividad plástica y de ideas.

Las series españolas se caracterizan por ser un contenido global –aunque desde la perspectiva del mundo desarrollado occidental– consumible por un público muy amplio y de diferentes partes del planeta. Al dirigirse a la infancia, poseen cierto contenido educativo, aunque sólo sea porque las productoras así lo afirman, sobre todo, si se dirigen a público de entre dos y seis años. Aunque en casi todos los casos, aparte de entretener, las series pretenden transmitir ciertos valores mediante los personajes con los que los niños se pueden identificar. Sin embargo, este aspecto –el educativo– se ha visto descuidado en comparación con los contenidos que se realizaban en la década de los ochenta en España, mucho más cuidados en los que abundaban los asesores pedagógicos de contenidos.

Además, para conocer realmente el alcance educativo de estos contenidos es necesario, en primer lugar, que los creadores se propongan crear series con estos fines y construyan rutinas de trabajo acorde a esto, y, en segundo lugar, comprobar, mediante investigación empírica, qué efectos se dan en la audiencia. Existen diversos estudios sobre el consumo de medios de comunicación por parte de la infancia en España y análisis de los contenidos que reciben, pero muy pocos sobre sus efectos y ninguno si atendemos concretamente a series de animación españolas. Nos encontramos ante todo un campo de conocimiento por explorar.

Podría decirse que, en lo que animación para niños se refiere, priman los beneficios económicos por encima de los fines educativos. Primero, a la hora de crear los programas, se piensa en su rentabilidad y luego en si se puede realizar un programa educativo. De esta forma, resulta más barato realizar una serie de puro entretenimiento que una educativa, donde se debe contar con asesores y un proyecto formativo claro.

(7) Para ampliar información sobre las productoras se recomienda consultar el capítulo “Las series de animación infantiles. Un producto global que

3. SERIES EN OTROS SOPORTES/MEDIOS: LAS WEBSERIES

Las series producidas exclusivamente para ser consumidas a través de Internet son tendencia. Nos encontramos ante producciones en auge, que proliferan en un soporte casi infinito, muy difícil de acotar. Surgen, en mayor medida, para atender a las demandas de las nuevas audiencias más jóvenes que muestran unas pautas de consumo poco convencionales y que se dejaron embaucar por las webseries pioneras en España, como *La cuadrilla espacial* (2001) o *Cálculo Electrónico* (2004).

Se constata un fuerte incremento de la cantidad de webseries nacionales transmitidas en el período de 2007 a 2010. Entre 2008 y 2009, por ejemplo, el número de webseries españolas en Internet se incrementó en más del doble, de 25 a 56, llegando a 66 en el 2010 (Hernández, 2011).

Repasemos las características principales de las webseries españolas (8) :

- Número de capítulos: el número de temporadas y de websodios es muy variable, aunque para ser considerada webserie debe contener un mínimo de dos capítulos.
- Duración de los websodios: se trata de capítulos cortos, de no más de 10 ó 12 minutos. Su corta duración se debe a que sus audiencias están acostumbradas a la multitarea y a la fragmentación del consumo cultural.
- Independencia en la producción: la mayoría de las webseries son producciones independientes que no está relacionadas con grandes grupos de comunicación, sino que nacen de la inquietud de profesionales alternativos del audiovisual. De este modo, es la vía que muchos jóvenes usan para darse a conocer y dar el salto a los grandes medios, como fue el caso de *Malviviendo* (2008).
- Productos multipantalla: las webseries pueden ser consumidas en cualquier dispositivo con conexión a Internet.
- Escaso presupuesto: los bajos ingresos con los que cuentan estas producciones suelen traer consecuencias como la contratación de actores no profesionales, poca variedad de escenarios, escaso o nulo desarrollo de subtramas vinculadas con la historia principal y dificultades para mantenerse en activo.
- Fórmulas de financiación:
 - * Autofinanciación: lo más habitual es que los creadores de las webseries financien, al menos los primeros websodios.
 - * Patrocinio o mecenazgo: es bastante común que ciertas compañías patrocinen este tipo de producciones. Por ejemplo, El Corte Inglés patrocinó *Private* (2010), ofreciendo la posibilidad de mostrar toda la línea juvenil de productos del grupo corporativo de forma, más o menos, velada en el desarrollo de la historia.
 - * Financiación de grupos de comunicación o productoras: es poco común, pero sucede en ocasiones, sobre todo cuando la webserie ya ha triunfado en la red y una cadena o productora se atreve a adaptar la producción a la televisión. Éste fue el caso de *Qué vida más triste* (2005), que pasó a formar parte de la parrilla de *La Sexta* en 2008.
 - * Cooperación de los públicos: suele emplearse el crowdfunding –llamado también micromecenazgo– como financiación colectiva. Permite involucrar a las comunidades online en torno al audiovisual y hacerlas parte de su producción.
 - * Merchandising y publicidad online: dos fórmulas de financiación tradicionales que aportan muchos menos beneficios que en la televisión.

Las webseries son uno de los productos audiovisuales más dinámicos del ciberespacio, que se encuentran en mutación constante. Su expansión parece lejos de frenarse ya que la variedad estética que las caracteriza y la relación simbiótica que establecen con las redes sociales en el ciberespacio favorecen su desarrollo.

Sin embargo, no hay todavía una evolución consolidada del lenguaje audiovisual interactivo en las webseries, ni del empleo de códigos alejados de los convencionalismos de la ficción televisiva tradicional. Por lo que el recorrido parece todavía amplio para unas producciones que intentan saltarse las puestas en escena fáciles, el empleo poco creativo de situaciones humorísticas, apostando por estrategias de interactividad y de narrativas hipertextuales aún por matizar.

(8) Para ampliar información sobre las webseries españolas se recomienda consultar el capítulo “Interactividad y participación en las webseries españolas”, en el libro *Ficcianando. Series de televisión a la española*, coordinado por Puebla, Carrillo e Íñigo (2012).

4. CONCLUSIONES

Como hemos visto, en la primera década del siglo XXI, numerosas son las tendencias en las series españolas. Desde las comedias a los dramas, pasando por las telenovelas, las dramedias y las series de animación para la infancia. Dentro de cada género hemos podido ver ejemplos de gran éxito de audiencia que certifican las preferencias del público español. Además hemos comprobado la oportunidad que ofrece Internet sobre la difusión de series con pocos recursos económicos.

En definitiva, las series españolas están en continua mutación. Su forma, temática y contenido dependen de numerosos factores que se van mezclando para atender los cambios que demandan las audiencias. La conquista de audiencias amplias supone una mayor inserción publicitaria y financiación, las bases en las que se centran las cadenas de televisión. Aún así, y a pesar de las dificultades económicas que condicionan su producción siguen siendo una de las principales apuestas de contenido de la parrilla televisiva española.

AGUADO, Guadalupe (2008). Licensing en la programación infantil: un negocio internacional al margen de la regulación de contenidos publicitarios. En Sphera Pública, núm. 8, Universidad Católica San Antonio de Murcia: [link](#). Consultado en: mayo 2012.

APREA, Gustavo y LAZZARI, Gastón (2004). Documentales biográficos para televisión: su estudio a partir de los conceptos de género y estilo. En ponencia presentada en el Congreso Internacional sobre Políticas Culturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

CHICHARRO, María del Mar (2011). Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género. En Comunicación y Sociedad, Vol. XXIV, núm. 1, p.189-219.

FRABETTI, Carlo. (1972). La ciencia ficción como fenómeno cultural. En Triunfo, 489, año XXVI, Universidad de Salamanca: [link](#) Consultado en: mayo de 2012.

GALÁN, Elena (2005). Construcción social de la realidad y caracterización de los personajes en las 'series dramáticas profesionales' en España (1998-2003). Tesis doctoral. Universidad de Extremadura: Badajoz.

GORDILLO, Inmaculada. (2009). Manual de narrativa televisiva. Madrid: Síntesis.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Paula. (2011). Las Webseries: evolución y características de la ficción española producida para Internet. En Revista F@ro, revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación y de la Información, Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha. Valparaíso, Chile, Número 13, septiembre: <http://web.upla.cl/revistafaro/n13/art09.htm>. Consultado en: 4 de abril de 2012.

HERNANDEZ, Sira (2011). De las biografías ejemplares de televisión española a los biopics de éxito de las cadenas privadas. Un recorrido histórico por la biografía televisiva en España. En La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine (2, 2010, Madrid)[cd-rom]. Gloria Camarero (ed.). Madrid: T&B editores, p. 349-367.

Ley General de Comunicación Audiovisual [link](#)

MERELLO, Antonio (2003). Los viajes imaginarios: antecedentes de un género. En Valis 14, Granada: Grupo AJEC: [link](#) Consultado en: abril de 2012.

MORAL, Francisco Javier (2011). La biografía fílmica como género. En La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine (2, 2010, Madrid)[cd-rom]. Gloria Camarero (ed.). Madrid: T&B editores, p. 3262-275.

PADILLA, Graciela (2012). Renacer histórico de la ficción histórica. En PUEBLA, Belén; CARRILLO, Elena y Íñigo, Ana Isabel. (coords. y eds.) Ficcianando. Series de Televisión a la española. Madrid: Fragua. P. 39-54.

PUEBLA, Belén (2012). La comedia de situación es España. Características y evolución del formato. En PUEBLA, Belén; CARRILLO, Elena y Íñigo, Ana Isabel. (coords. y eds.) Ficcianando. Series de Televisión a la española. Madrid: Fragua. P. 15-38.

PUEBLA, Belén, CARRILLO, Elena, GARCIA, Marina (2012). La biopic televisiva o el juego de hacer creer. En PUEBLA, Belén; CARRILLO, Elena y Íñigo, Ana Isabel. (coords. y eds.) Ficcianando. Series de Televisión a la española. Madrid: Fragua. P. 55-74.

PUEBLA, Belén, CARRILLO, Elena e ÍÑIGO, Ana Isabel (coords. y eds.) (2012). Ficcianando. Series de ficción a la española. Madrid: Fragua.

MITZ Rick (1998). The great TV sitcom book. Nueva York: Perigee books.

VILCHES, Lorenzo (2007). Cultura y ficción televisiva iberoamericana. En VV.AA. Televisión y cultura. Una relación imposible. Santiago de Chile: Editorial LOM. p. 13-24.

VILLASAGRA, José Manuel (1995). El género televisivo de las comedias. En Archivos de la Filmoteca, núm. 19, p.90-97.

Original disponible en: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=80

PDF creado en: 30/06/2013 18:42:38

Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2013

Institut de la Comunicació (InCom-UAB)
Edificio N. Campus UAB. 08193 Cerdanyola del Vallès (Barcelona)
Tlf. (+34) 93.581.40.57 | Fax. (+34) 93.581.21.39 | portalcom@uab.cat

