

Comedia a la española. La evolución del género en televisión (1990-2014)*

Spanish-style comedy. The evolution of the genre in television (1990-2014)

Gema Gómez-Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid, España

gema.gomezr@gmail.com

Resumen

La comedia familiar, desde la llegada de la competencia a la televisión en España, ha constituido uno de los formatos televisivos de mayor éxito. Su permanencia se ha debido a su capacidad de adecuarse a las nuevas tendencias aparecidas en el medio televisivo a lo largo de los años y reinventarse continuamente para seguir conquistando a la audiencia. El presente artículo analiza la evolución de la comedia familiar en España desde 1990 hasta 2014, y propone una división en diferentes etapas cuyo inicio coincidiría con el estreno de series novedosas en su momento, como *Farmacia de guardia* (1992), *Médico de familia* (1995) o *Aquí no hay quien viva* (2003) que marcaron la pauta durante los siguientes años del género hasta la saturación de la audiencia y la irrupción de un nuevo modelo que desplaza al anterior.

Palabras clave

Series, comedia, ficción, género, familiar

Abstract

Since the arrival of competition to television in Spain, family comedy has been one of the most successful television formats. Its permanence has been due to its ability to adapt to the new trends appeared in the television throughout the years, and to reinvent itself continuously to continue conquering to the audience. This article analyzes the evolution of family comedy in Spain from 1990 to 2014 and proposes a division in different stages whose beginning coincides with the premiere of novel series for the time, such as *Farmacia de guardia* (1992), *Médico de Familia* (1995) o *Aquí no hay quien viva* (2003). These comedies set the pattern during the following years of the genre until the saturation of the audience and the irruption of a new model that displaces the previous one.

Keywords

TV shows, comedy, fiction, genre, family

* Esta investigación se ha realizado dentro del proyecto de investigación Historia de la Programación y de los Programas de Televisión en España (cadenas de ámbito estatal): de la desregulación al apagón analógico, 1990-2010 . Referencia: CSO2015-66260-C4-1-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España).

1. Introducción y Estado de la cuestión

Las series de ficción televisiva suelen tomar como referencia en numerosas ocasiones el entorno familiar para situar sus historias, combinándolo con tramas profesionales o del entorno público, mostrando todas las facetas de sus miembros (colegio, trabajo o espacios de socialización con amigos). El hecho de situar las historias en el ámbito más íntimo favorece la normalización de los nuevos modelos de familia que han ido surgiendo a lo largo de los años. Además de la familia tradicional con los padres, los hijos y los abuelos, se suman otras como la de unos padres divorciados que pueden rehacer sus vidas, familias monoparentales o aquellas formadas por una pareja homosexual. Situaciones que ya se dan en la sociedad y que se hacen visibles a través de la ficción.

Como recoge García de Castro (2003), durante los primeros años de la competencia, las cadenas de televisión, al buscar una audiencia mayoritaria tendieron en la ficción a reflejar un modelo de familia basado en la clásica familia unida y feliz, que representó muy bien *Médico de Familia* (1995), y poco a poco terminarían por incorporar con normalidad a sus tramas la diversidad de familias que existe. Uno de los pasos importantes en los nuevos modelos fue la salida de la mujer del trabajo doméstico, el rol tradicional se rompe y también se desarrollan profesionalmente fuera del hogar (Lacalle & Hidalgo-Marí, 2016). Aunque se produce ese cambio, existe una sobrerrepresentación de mujeres en profesiones cualificadas y en un elevado número de casos siguen teniendo trabajos en los que cuidan a otras personas como maestras y enfermeras (Lacalle & Gómez, 2016).

La manera de representar a la figura femenina en las series de televisión sigue estando vinculada con las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad (Galán, 2006), mientras que el hombre se enfrenta más a los conflictos sociales (Ramírez, 2012). Los personajes ancianos, mientras tanto, siguen siendo la voz de la sabiduría que protege a

su familia y pretende que permanezca unida (López & Cuenca, 2005). Los personajes adolescentes son representados con una madurez mayor a la que les correspondería por la edad real, consiguiendo modelos a imitar para los adolescentes (González, 2012), a pesar de su ingenuidad en algunos temas como las drogas o el sexo (Guarinos, 2009).

En EE.UU., el modelo de comedia más extendido y que se ha adaptado en muchos países, entre ellos España, es el de sitcom o comedia de situación (Grandío & González, 2009). La evolución de los géneros televisivos y en concreto de la ficción en los últimos veinte años que señala Mittell (2006), no es cuestión única del drama. En la comedia, con la incorporación de elementos como la cámara en mano, un incómodo ritmo y la ruptura de la continuidad de la comedia familiar *Arrested Development*, o la simulación de un falso documental en un centro de trabajo como en *The Office*, se fundamentan unas alternativas a los modelos estándares de la sitcom y revitalizan el género (Thompson, 2007). La figura femenina ha dado un salto situándose en el centro de tramas o conceptos que hasta entonces habían solo estado vinculados al hombre como la sexualidad de *Sex and the city* (Arthurs, 2003), y la comedia televisiva ha ayudado a la normalización de la homosexualidad y su representación dentro de un contexto familiar en *Will & Grace* (Battles & Hilton-Morrow, 2002).

2. Objetivo y Metodología

El presente artículo tiene como objetivo ofrecer un repaso por las series de ficción televisiva de comedia de temática familiar, en horario de máxima audiencia emitidas por las principales cadenas de televisión generalistas en España desde el nacimiento de la competencia en 1990 hasta 2014. Se propone una diferenciación por etapas, marcadas por la evolución de la ficción en cuanto a formatos y contenidos. El paso de un periodo a otro lo determina la saturación del modelo y el hallazgo de una nueva fórmula de éxito.

Aquí se entiende la comedia familiar con un sentido amplio: todas aquellas series de producción propia en las que predomina el género de la comedia, aunque puedan tener algunas pinceladas dramáticas, y que están protagonizadas por miembros de una o varias unidades familiares que conviven en un mismo espacio (domicilio, bloque de viviendas, barrio, pueblo o trabajo) y en las que también participan otras personas con una diferente relación (amigos, compañeros de trabajo, parejas sentimentales o clientes del establecimiento que regentan). En algunas ficciones, la familia no es solo una cuestión de vínculo de sangre, sino también comunidades o grupos en las que sus miembros aunque no tengan esa relación, funcionan como una familia unida por un afecto mutuo. En estos grupos igualmente se pueden plantear conflictos o tramas universales de la sociedad en las que los espectadores puedan verse reflejados en su día a día.

Para realizar este estudio, se ha elaborado una base de datos con todas las series de ficción emitidas en horario de máxima audiencia, de 21h a 00h, por las cadenas generalistas tanto públicas (TVE) como privadas (Antena 3, Telecinco, Cuatro y La Sexta) desde 1990 a 2014. En esa base de datos se han incluido los siguientes campos: título, cadena, número de capítulos, género, tema, productora, y fecha de inicio y fin de la emisión. A partir de esta base de datos se han seleccionado las series que encajarían dentro de la acotación establecida de comedia familiar para su análisis: un total de 84. Para la elaboración de la base de datos se recurrió a la consulta online de los periódicos *ABC* y *La Vanguardia*, tanto noticias como parrilla de programación.

El análisis cuantitativo de los datos obtenidos de esta base de datos, se ha combinado con un análisis cualitativo de algunas de las ficciones que aparecen en ella tras visionar su capítulo piloto, una por año. En concreto, se han visualizado el primer episodio de las siguientes series: *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991), *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993), *¡Ay, Señor, Señor!* (Antena

3, 1994), *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), *Médico de familia* (Telecinco, 1995), *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), *La casa de los líos* (Antena 3, 1996), *Menudo es mi padre* (Antena 3, 1996), *Los negocios de mamá* (TVE, 1997), *Querido maestro* (Telecinco, 1997), *A las once en casa* (TVE, 1998), *Tío Willy* (TVE, 1998), *7 vidas* (Telecinco, 1999), *¡Ala... Dina!* (TVE, 2000), *Abierto 24 horas* (Antena 3, 2000), *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001), *Ana y los 7* (TVE, 2002), *Javier ya no vive solo* (Telecinco, 2002), *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003), *Los Serrano* (Telecinco, 2003), *Casi perfectos* (Antena 3, 2004), *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004), *Abuela de verano* (TVE, 2005), *Aída* (Telecinco, 2005), *La familia Mata* (Antena 3, 2007), *La que se avecina* (Telecinco, 2007), *Hermanos y detectives* (Telecinco, 2007), *Pelotas* (TVE, 2009), *Vida Loca* (Telecinco, 2011), *Los Quién* (Antena 3, 2011), *Con el culo al aire* (Antena 3, 2012), *Familia* (Telecinco, 2013) y *El chiringuito de Pepe* (Telecinco, 2014). Representan un total de 34 capítulos.

En este análisis se han tenido en cuenta el formato de la ficción, su argumento, los escenarios en los que tiene lugar, el número de personajes y su relación, los estereotipos de la representación de los mismos, si incluyen alguna trama o problema social del momento y cualquier rasgo que ayude a identificarla o diferenciarla del resto de comedias familiares, en definitiva, que indiquen lo que pueden aportar de novedoso con respecto a anteriores series o la continuidad del modelo.

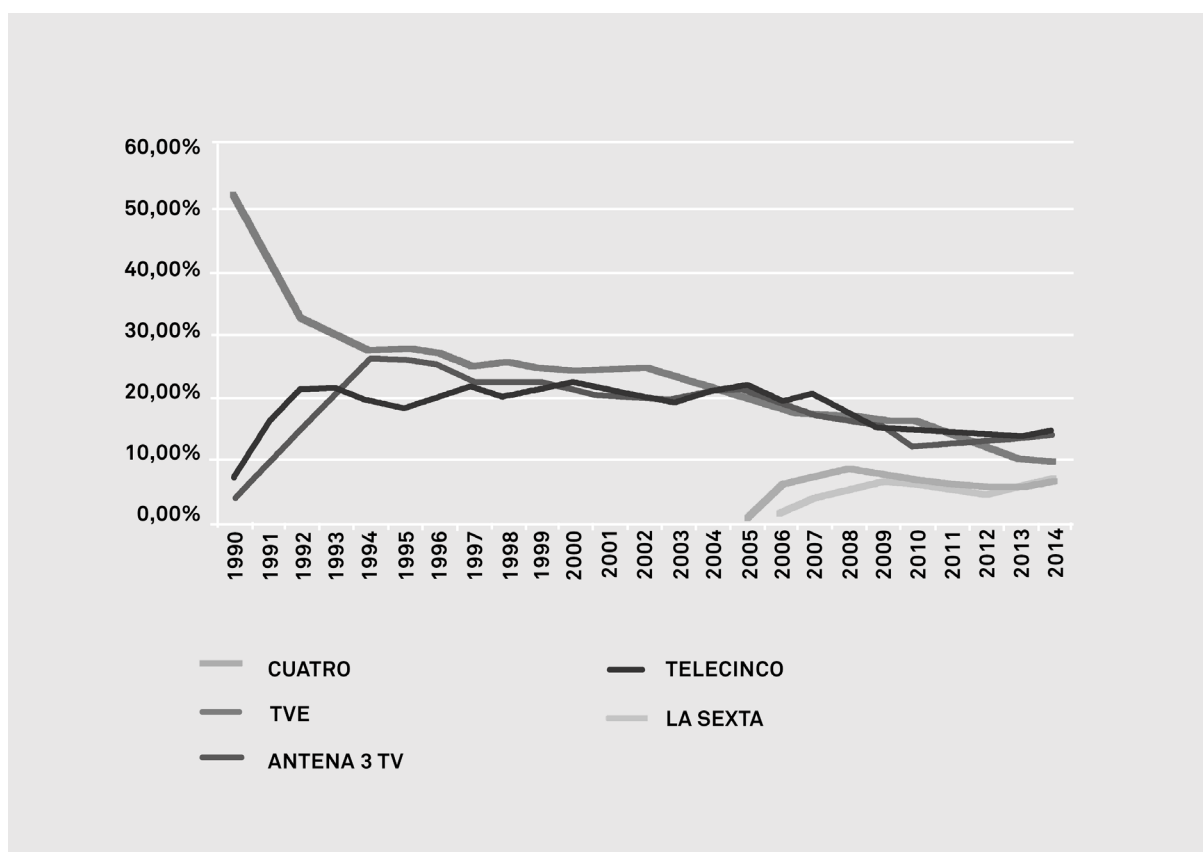
La hipótesis defendida es que la comedia ha constituido, en el periodo analizado, el género protagonista de la ficción televisiva española, porque, además de recoger la tradición cinematográfica y teatral nacional, es un formato dirigido a un público amplio en el que caben tramas familiares, juveniles y/o profesionales que da cierta variedad al género. Es además un tipo de ficción en el que tanto las propuestas amables y de pura evasión (comedias blancas), como las más ajustadas a la realidad (dramedia) o críticas tienen cabida. Su evolución está marcada por varios factores. Los cambios políticos,

sociales, económicos y culturales experimentados por la sociedad española en estos años; la madurez audiovisual de los espectadores; y la situación empresarial y de competencia entre las cadenas marcaron la evolución de la comedia televisiva nacional. El agotamiento de los modelos, por una parte, y los éxitos de las producciones extranjeras, por otra, constituyen igualmente factores que hay que tener en cuenta en la evolución de este género televisivo.

3. Panorama televisivo español (1990-2014)

Grafico 1. Audiencia media anual de las cadenas de televisión generalistas en España (1990-2014)

Desde 1990, y hasta 2005, emitían en España tres cadenas de televisión que pugnaban por la competencia: TVE, Antena 3 y Telecinco. En los primeros años resultó imprescindible definir la marca/identidad de estas cadenas a través de la oferta televisiva. La cadena pública (TVE) continuó siendo la emisora de referencia, puesto que, además de ofrecer el modelo televisivo que los españoles conocían, constituyó el punto de partida de las nuevas cadenas en su carrera. Como es lógico, arrancar y comenzar con un proyecto de tal magnitud resultaba difícil por la infraestructura técnica, humana y de capital requerida, y más cuando no todas las empresas que componían las cadenas que habían conseguido la licencia de un canal privado provenían del medio televisivo.



Fuente: (TN Sofres)

Las audiencias medias anuales de las cadenas durante los primeros años demuestran que la cadena pública ostentó un liderazgo neto hasta que se consolidó el modelo de la Neotelevisión¹. En concreto, en 1993, la diferencia entre la cadena pública (TVE, 29,8% de *share*) y la menos vista (Antena 3, 21,1%) se redujo a menos de un 9% de cuota de pantalla (Gráfico 1). Progresivamente esta diferencia fue disminuyendo hasta que Antena 3 se situó a tan solo 1,9% de la audiencia de TVE.

Esta dinámica de *rankings* de audiencia de las tres cadenas muy similares, aunque manteniendo el liderazgo TVE, se mantuvo hasta 2005. Entonces Antena 3 y Telecinco, que ya competían en igualdad de condiciones con la televisión pública, tanto por presupuesto como por contenidos innovadores, le arrebataron la primera posición con un empate en el 21,3% de audiencia frente al 19,6%. A este descenso de la cadena pública también contribuyó la imagen negativa del medio público (El País, 3 de enero de 2004).

En ese mismo año y al siguiente, llegaron dos nuevos canales privados de televisión, Cuatro (2005) y La Sexta (2006) que encontraron un modelo televisivo muy consolidado. Su competencia no afectó a las grandes cadenas, Antena 3, Telecinco y TVE, que siguieron siendo las más fuertes en cuanto audiencia (aunque bajaron su media), pero sí originó un nuevo panorama audiovisual. Por un lado, se situaron las cadenas más grandes y de mayor peso, que eran las más antiguas y que peleaban por la audiencia mayoritaria; y por otro, Cuatro y La Sexta que se enfrentaban en una liga menor por conseguir sencillamente no ser la cadena menos vista. Finalmente Cuatro fue comprada por Telecinco, cuyas negociaciones comenzaron en 2009 y terminaron en 2011, y La Sexta también fue absorbida por Antena 3 en 2011.

En 2010 se produjo en España el apagón analógico de televisión y la implantación de la Televisión Digital Terrestre (TDT). Se abrió entonces el espacio para nuevos canales, cuya licencia se repartió entre los ya existentes y otras empresas de comunicación. Como consecuencia, la audiencia se

fragmentó aún más generándose contenidos delimitados a un grupo específico de público: mujeres, hombres, personas mayores, jóvenes, niños, de cine y de series. Las comedias constituyen un género básico en las parrillas de estos años (García de Castro 2002:107), hasta la irrupción masiva de los *reality shows*, salvo algunas excepciones (ABC, 2 de mayo de 2003).

4. Evolución de la comedia de producción española

En estos años analizados (1990-2014), la comedia ha experimentado cambios significativos que permiten diferenciar cuatro etapas que coinciden básicamente con las establecidas por Diego (2010):

1. La comedia familiar blanca (1990-1994). Se caracterizan por ser herederas de una ficción de humor costumbrista y familiar de la tradición televisiva establecida por la cadena pública.
2. La renovación de la tradición (1995-2002). Se trata series de larga duración, emitidas en prime time, con varios personajes y tramas en paralelo y la mezcla de la vida personal con la profesional de los protagonistas.
3. La búsqueda de la variedad en formatos y temáticas (2003-2007). Nace una nueva comedia que es capaz de incorporar los cambios sociales a las tramas para normalizarlos.
4. La comedia pierde protagonismo (2008-2014). La última etapa reúne una gran diversidad de géneros, temas y tramas, donde se aprecia claramente la influencia de la ficción extranjera. La proliferación de las tramas ambientadas en épocas pasadas evidencia el descubrimiento de un nuevo género de ficción muy bien recibido por los telespectadores.

4.1. Primera etapa: la comedia familiar blanca (1990 - 1994)

En esta etapa se alternaban en *prime time* series de ficción nacional con series de ficción extranjera, y mientras que dentro de las primeras predominaba la comedia familiar, las segundas se encuadraron dentro del drama y de la acción.

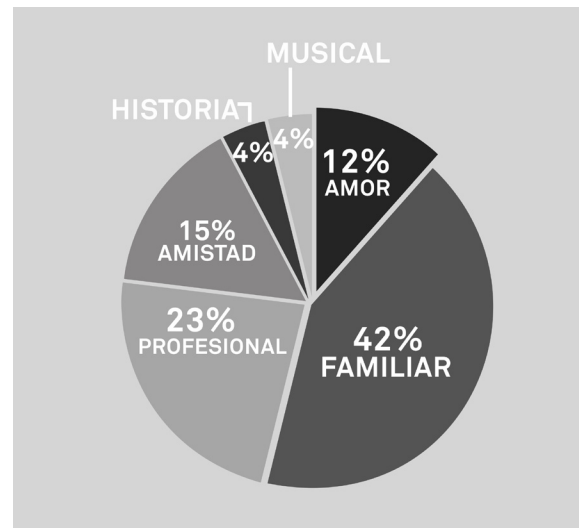
La comedia española buscó en este periodo el entretenimiento y la identificación de los espectadores con las historias de familias tradicionales. El espectador quería risas para la evasión y la televisión constituía su principal medio de entretenimiento (Mateos, 2008). El tipo de comedias que proliferaron en esta etapa tenían todavía un aspecto poco televisivo. Su contenido de enredo enlazaba con las obras costumbristas y de humor picaresco que habían caracterizado la comedia teatral (Miguel Mihura, Alfonso Paso) o cinematográfica realizada en las últimas décadas. Algunas de ellas estaban protagonizadas por actores conocidos por la audiencia por su trabajo previo en el cine y el teatro donde habían alcanzado la fama. Eran comedias breves de media hora de duración, de argumento ligero y humor blanco. Además, tenían un coste de producción, en general, barato por su rodaje en pocos decorados, logrando una buena rentabilidad. En este sentido no se aprecian grandes diferencias con la programación televisiva de otros países (Comstock & Strzyzewski, 1990; Weiss & Wilson, 1996; y Robinson & Skill, 2001).

Existe cierta diversidad en la temática de estas series de ficción, puesto que se mezclan las tramas amorosas de las comedias de enredo, o familiares y fraternales para toda la familia, con otros argumentos más sentimentales. No obstante, la tendencia es complacer a un amplio sector de la audiencia más que innovar o crear nuevos productos.

Durante este primer periodo, las series de ficción optan por situar en el centro de la historia a la familia. En estas series se pretende que un público mayoritario se sienta representado en alguno de los personajes: niños, adolescentes, adultos y personas ma-

yores. Este modelo permite plantear conflictos entre los miembros de una misma familia en función del carácter y mentalidad de los personajes. Un ejemplo de este modelo de ficción fue *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993). La familia, formada por un padre, una madre y una hija joven, posee una gasolinera, en la que todos trabajan. Una de las tramas recurrentes en la serie es el conflicto entre la hija, una joven vitalista y con ganas de trabajar fuera del negocio familiar, y su padre, un hombre tradicional que no ve con buenos ojos la modernidad. La madre representa el rol tradicional de ama de casa que participa poco en la toma de decisiones que atañen a la familia.

Grafico 2. Temas que aparecen en las comedias televisivas (1990-1994)



Fuente: elaboración propia

El esquema de familia tradicional no fue el único. En *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991), la pareja protagonista estaba divorciada y era ella la que tenía un trabajo fijo, estudios universitarios y regentaba su propio negocio. A pesar de todo, su relación era muy buena por el bien de sus hijos en común.

Bajo la idea de mostrar a todos los grupos de edad y sexo a través de los personajes, otras series mantienen la idea de un esquema familiar pero sin que exista una vinculación biológica entre sus personajes. Funcionan como una gran familia de amigos que

comparten intereses comunes. Un ejemplo lo constituye *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993), protagonizada por un grupo de ladrones y estafadores, algunos novatos y otros más experimentados, que en cada capítulo se las ingenian para conseguir esquivar a la policía y seguir sobreviviendo trabajando lo mínimo. Un esquema similar muestra *Ay, Señor, Señor* (Antena 3, 1994), en la que los protagonistas son los sacerdotes de una iglesia situada en un barrio humilde y sus relaciones con los vecinos y feligreses.

Además de la familia, otro tema recurrente en las comedias de estos años es el trabajo de los personajes. La mayor parte de los personajes tienen un negocio propio: además de *Farmacia de guardia* (1991) y *Lleno, por favor* (1993), cabe mencionar *Prêt-à-porter* (TVE, 1994) en la que el protagonista, un sastre, decide cambiar su negocio y montar una tienda de ropa más moderna. Pero también se estrenaron ficciones en las que la trama se aleja de la familia para centrarse únicamente en el entorno laboral como el inspector de *Hacienda de Tercera Planta, Inspección fiscal*, (TVE, 1992) o el hotel de *Habitación 503* (TVE, 1993).

Las historias de enredo amoroso también tuvieron su lugar estos años a través de la comedia con ficciones blancas como *Eva y Adán, agencia matrimonial* (TVE, 1991) o *Compuesta y sin novio* (Antena 3, 1994). De igual manera que la familia, las relaciones entre amigos también representan un recurso en la comedia (*Truhanes*, Telecinco, 1993; *Hermanos de leche*, Antena 3, 1994; *Canguros*, Antena 3, 1994).

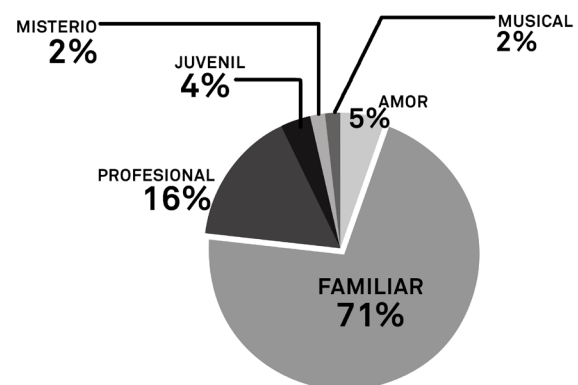
Estas ficciones de comedia familiar siguen la estela que marcó la exitosa *Farmacia de Guardia* (1991). Se trata del formato clásico de *sitcom*, con una duración de entre 30 y 45 minutos, pocos escenarios y casi siempre decorados en estudio, risas enlatadas y un humor blanco para toda la familia. Se aleja de esta tendencia sólo *Tango* (TVE1, 1992), narrado con pequeños *flash backs*.

4.2. Segunda etapa: La renovación de la tradición (1995-2002)

En este periodo la comedia incorporó una mayor dosis de realismo con pinceladas dramáticas (dramedia) con lo que se logró una mayor identificación por parte del público (Carrasco, 2010:192). La consolidación de los nuevos canales y de las productoras audiovisuales que nacieron con ellos para proveerlos de programas, repercutió en el incremento de los presupuestos de las series de ficción y en la complejidad de las historias. Mejoraron también los decorados y aumentó el número de actores en pantalla y la duración de capítulos. En este contexto pudo aparecer *Médico de familia* (producida por Globomedia y emitida por Telecinco) y no unos años antes. Esta producción contó con audiencias que llegaron a alcanzar el 48% de cuota de pantalla en su tercera temporada.

La dramedia y la forma de realizar series de Globomedia, adaptando la producción española al modelo ficción norteamericana (García de Castro, 2002:123), fue la pauta a seguir a partir de entonces. Ello no quiere decir que las comedias con un diseño más tradicional desapareciesen, aunque no gozaron del respaldo del público. Esta situación se observa especialmente en la cadena pública (*Contigo pan y cebolla*, 1997; *Ketty no para*, 1997; *Los negocios de mamá*, 1997; *Una de dos*, 1998-1999; *Famosos y familia*, 1999; *Puerta con puerta*, 1999; entre otras).

Grafico 3: Temas que aparecen en las comedias televisivas (1995-2002)



Fuente: elaboración propia

Respecto a los temas principales que se abordaban en estos años, la familia se mantuvo como el vértice en el que se apoyaban la mayoría de los argumentos (Gráfico 3): los conflictos entre padres e hijos o las diversas vicisitudes en el seno de la familia se mantuvieron con persistencia en las tramas. Ahora bien, en esta etapa, los miembros de la familia –abuelos, niños, adolescentes, servicio doméstico, etc.- no sólo estaban presentes, sino que también desarrollaban sus propias historias. El ejemplo más claro fue la producción ya mencionada *Médico de familia*. En la serie se narra la vida de un médico viudo, Nacho Martín, que se traslada a vivir a un chalé a las afueras con sus tres hijos de diferentes edades, el abuelo y su asistenta. A ellos se añaden las visitas de sus suegros, su cuñada Alicia y varios amigos. En cada capítulo, se desarrollan tramas diferentes de cada uno de estos miembros de la familia que van desde la estafa que sufre el abuelo, las trastadas de sus hijos y los problemas amorosos de la cuñada, a las preocupaciones de la asistenta por tener todo bien y los conflictos laborales en el centro de salud en el que trabaja el protagonista.

Se estrenaron otras muchas series en estos años con la familia como núcleo central de la acción. *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), por ejemplo, muestra el día a día de una familia sencilla y trabajadora. Se trata de una serie más original de lo que, hasta entonces, había ofrecido la televisión pública, más apegada a la realidad, con temáticas actuales y diálogos más irreverentes. *Los negocios de mamá* (TVE, 1997), que cuenta cómo una madre de familia con sus hijos ya mayores decide poner su propio negocio con Rocío Durcal al frente del reparto. *Ellas son así* (Telecinco, 1999) en la que cuatro hermanas muy diferentes se ponen de acuerdo para abrir un restaurante; o *Abierto 24 horas* (Antena 3, 2000) protagonizada por una familia alocada que regenta un autoservicio.

En estos años, aparecen ya familias monoparentales bien por divorcio, separación o viudedad (*Médico de familia*, Telecinco, 1995; *Tres hijos para mí solo*, Antena 3, 1995; 1996; *¡Ala... Dina!*, TVE, 2000), padres divorciados que se vuelven a casar y

forman una nueva familia con los hijos de cada uno (*A las once en casa*, TVE, 1998) o parejas sin hijos (*Contigo pan y cebolla*, TVE, 1997). La diversidad de modelos es la clave y es más común que la tradicional.

La figura del personaje femenino cobra relevancia. Son varias las madres de familia que, ante la tesitura de no tener una pareja a su lado, trabajan fuera del hogar en puestos alejados de los tradicionales asociados a la mujer (ama de casa, limpieza, cuidadora...) y son capaces de compaginar su familia, su trabajo y su nueva vida sentimental incluso. En estos años, especialmente, las series profesionales cobran una gran importancia. Cada vez hay más interés por mostrar cuál es la labor de médicos, abogados, policías, periodistas o profesores, especialmente, y las mujeres tienen un gran peso en ellas, al igual que los hombres, que tradicionalmente han representado estos trabajos en la ficción.

Un ejemplo de este tipo de personajes es Clara, la fotógrafa interpretada por Belén Rueda, del periódico *Crónica Universal*, cuya redacción es el epicentro de las historias de la serie *Periodistas* (Telecinco, 1998). Clara está divorciada y vive con su hija Emma, compartiendo piso con una compañera de trabajo. Ha vuelto a ejercer su profesión como fotógrafa para mantenerse económicamente y en una profesión generalmente asociada a los hombres. Un año antes, en *Querido Maestro* (Telecinco, 1997), el personaje protagonista, Elena, a la que dio vida Emma Suarez, es una directora de un colegio público, divorciada, con una hija pequeña, que vive una relación sentimental con uno de los profesores, Mario. Parecido a estos personajes es el de la protagonista de *Carmen y familia* (TVE, 1996), una mujer viuda que regentaba un estanco, sin necesidad de un padre de familia.

En el caso de que la familia monoparental esté encabezada por un hombre, éste suele tener bastantes carencias para poder educar y cuidar a sus hijos y necesita la figura de una mujer que le ayude a conseguirlo. Son personajes algo desubicados que siempre cuentan con una criada o alguna mujer de la familia que suple la figura de la madre.

En *Médico de Familia* (Telecinco, 1995), el protagonista, viudo, cuenta con el apoyo de una empleada de hogar y una tía de la familia para educar a sus tres hijos, o *¡Ala... Dina!* (TVE, 2000), en la que otro padre viudo cuenta con una maga, Dina, que trabaja como criada en su casa y cuida de sus hijos.

Las tramas profesionales gozan de un gran peso durante este periodo. Aunque la mayor parte de las series centradas en mostrar el día a día de un determinado gremio se basaron en el drama y la acción, la comedia también estuvo presente en estas historias. En *¿Quién da la vez?* (Antena 3, 1995), *En plena forma* (Antena 3, 1997) y *Manos a la obra* (Antena 3, 1998). Por primera vez en la ficción, el mundo de la política se refleja en dos ficciones televisivas: *Señor Alcalde* (Telecinco, 1998), en la que se muestra cómo le cambia la vida a una familia cuando el padre es elegido alcalde de su municipio; y *Moncloa, ¿dígame?* (Telecinco, 2001), una *sitcom* que ridiculiza y lleva al esperpento el trabajo en el departamento de prensa del Gobierno.

En las ficciones de este periodo se da más visibilidad a ciertas cuestiones de interés social: inmigración (Marcos, 2014), homosexualidad, paro, drogas o violencia de género. Pero la guerra de sexos y el interés romántico también se mantiene con ficciones como *Todos los hombres sois iguales* (Telecinco, 1996), basada en la película del mismo nombre estrenada con éxito en 1994; o *Un chupete para ella* (Antena 3, 2000), cuyo protagonista es un hombre mujeriego que intenta descubrir quién es la madre de la hija que le han dejado en su casa.

Cobran importancia las historias protagonizadas por jóvenes amigos, que se enfrentan a la madurez con las responsabilidades y miedos. Producciones como *Más que amigos* (Telecinco, 1997), que cuenta el día a día de unos veinteañeros, o *Compañeros* (Antena 3, 1998), situada en un instituto de educación secundaria, darán paso a una de las ficciones que marcará una etapa en el género de comedia: *7 vidas* (Telecinco, 1999), una *sitcom* genuina en la que, al filo de la actualidad del momento, se repre-

senta como es la vida de un grupo de jóvenes de amigos que comparten piso y vida amorosa en Madrid. Esta serie tuvo un gran éxito y marcó la pauta del tipo de comedia que triunfó en los años siguientes. Algunos de los personajes tenían coletillas que le identificarán y definían para el público. Todas estas ficciones las desarrolló la misma productora, Globomedia.

4.3. Buscando la variedad en formatos y temáticas (2003 - 2007)

En este periodo el sector audiovisual televisivo alcanzó una gran prosperidad y rentabilidad. Antena 3 y Telecinco cotizaron en Bolsa en 2003 y 2004 respectivamente. En 2005, por primera vez las televisiones privadas alcanzaron la mayor audiencia de media: Telecinco y Antena 3 ambas con un 21,3% y se concedieron dos licencias nuevas de emisión, como se ha visto, para Cuatro (2005) y La Sexta (2006). A partir de 2006 por tanto la pugna por la audiencia a nivel nacional, se amplió a cinco cadenas, cada una con su propia estrategia.

El género de ficción que se mantuvo de forma destacada, en este periodo, fue la comedia, no obstante, se observa el avance del drama hasta llegar a equiparse con la comedia en 2007 (Gráfico 4). Por otra parte, el formato de la comedia experimentó interesantes variaciones, que se iniciaron en el periodo anterior, pero que se consolidan en éste, tanto con formato *sitcom* como *7 Vidas* (Telecinco, 1999); o de *screwball* o *alocada*² como *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003)

Se trata de dos modelos distintos que conquistaron a la audiencia. *7 vidas* no sólo fue una serie con guiones divertidos (la primera en dar lugar a un *spin off*) sino que además puso la comedia al servicio de la sátira social con la exageración de sus estereotipos más clásicos frente al choque de la evolución social que se estaba desarrollando en estos momentos. Así, por ejemplo, normaliza a los personajes homosexuales, manteniendo en la trama un personaje gay, aunque no ha sido hasta la última década cuando se han eliminado los estereotipos de estos perso-

najes: homosexual feminizado y sin éxito profesional (Ramírez & Cobo, 2013).

Precisamente la serie que se creó a partir de uno de los personajes protagonistas de *7 vidas* (1999), *Aída* (2005), tomando el mismo modelo, da un paso más hasta colocar como protagonista a una familia desestructurada con personajes que se podrían calificar de antihéroes corrientes y con un humor subversivo. Esta tendencia da paso a lo que García de Castro (2012:35) denomina hiperrealismo local o naturalismo.

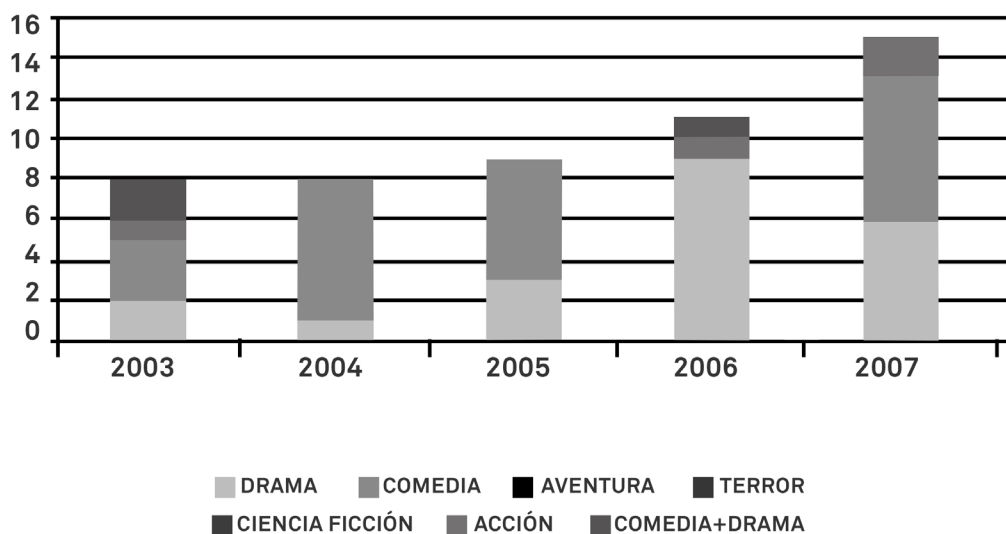
Aquí no hay quien viva ofrecía también el reflejo de la sociedad, con unos estereotipos claros, en una comunidad de vecinos. En el microcosmos que se reproduce, convive una familia de clase media, un hombre divorciado que vuelve a vivir con su madre y su hija los fines de semana, unas hermanas septuagenarias, una pareja de gays que al principio ocultan su relación con una amistad ante el temor a un rechazo social, una pareja joven de novios que se independiza, un par de amigas que viven juntas y sueñan con encontrar una pareja así como un trabajo estable y un portero de la finca divertido y algo vago.

Con excepción de las mencionadas y *Los Serrano* (2003), no hubo comedias de éxito. Las cadenas buscaban el nuevo *Médico de familia* que sedujera de nuevo a la audiencia. Las propuestas fueron de lo más variopintas: historia de amor entre una pareja de diferente clase social con números musicales (Paco y Veva, TVE, 2004); neurólogo que cambiaba la ciudad por un pequeño pueblo para empezar una nueva vida (*Un lugar en el mundo*, Antena3, 2003); o el día a día de un extraterrestre que ocupa el cuerpo de un humano provocando situaciones divertidas (*El inquilino*, Antena3, 2004).

Este retroceso de la comedia se debe en gran medida a que las series dramáticas fueron cogiendo pulso en estos años demostrando que los espectadores respondían bien a productos más serios que mostraban dificultades y dramas humanos.

La temática central de la mayor parte de las series siguió girando en torno a la familia (Gráfico 5), y en menor medida, pero también con fuerza, sobre las tramas profesionales. No obstante, se observa una oferta mucho más variada, a la que se incorporó el musical, el suspense, las tramas amoro-

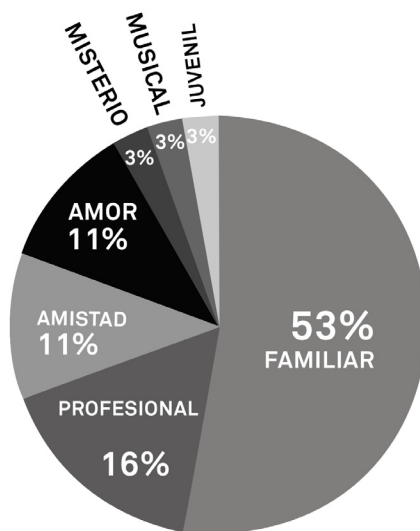
Gráfico 4. Género de las series televisivas de ficción nacional emitidas entre 2002 y 2007



Fuente: elaboración propia

sas y de amistad y temáticas juveniles. Se abandona la búsqueda de un público familiar para dirigirse a *targets* más específicos. En concreto, estas series pusieron en valor a los telespectadores de entre 20 y 40 años (Guarinos, 2009). Fueron Cuatro y La Sexta las dos cadenas que apostaron precisamente por una programación orientada hacia un público joven (Vázquez & López, 2007), preferiblemente urbano, que demanda contenidos más culturales y de adultos.

Grafico 5: Temas que aparecen en las comedias televisivas (2003-2007)



Fuente: elaboración propia

Esta tendencia explica el giro de la ficción hacia comedias profesionales de más éxito: *Manos a la obra* (Antena 3, 1998) protagonizada por dos obreros de la construcción propietarios de una empresa de reparaciones, se retomó en 2006 con el título *Manolo y Benito Corporeision*, mostrando cómo había cambiado la vida de los personajes y de la corrala en la que vivían, con el trascurso al cabo de unos años, aunque se repetían las mismas peripecias, guiños y coletillas que en la serie original. También Telecinco probó suerte con una comedia ambientada en una oficina: *Tirando a dar* (2006) que adaptaba un formato de éxito en su *acces prime time* con *Cámara Café* (2005), una serie de episodios de unos cinco minutos de dura-

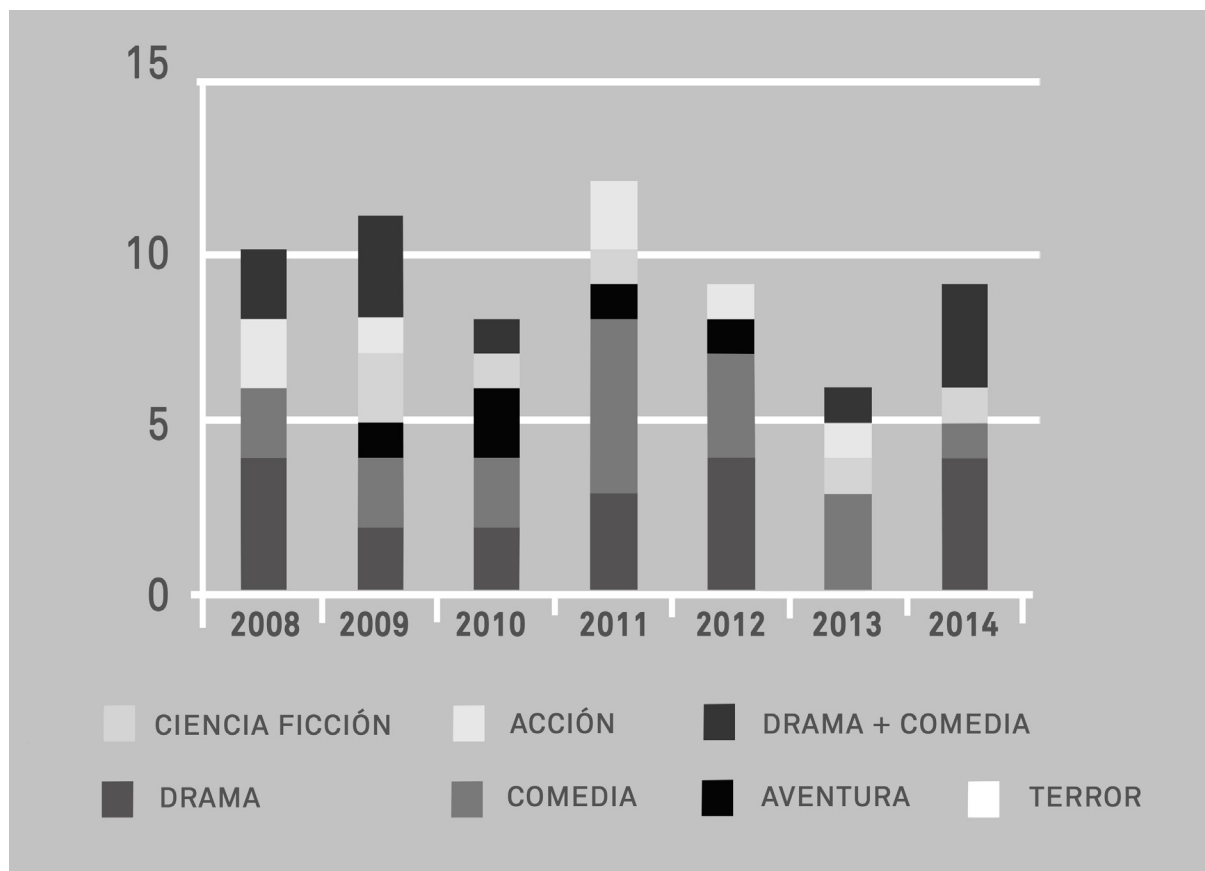
ción que mostraba el trabajo en una oficina ficticia de forma más o menos realista con los personajes estereotipados (la jefa estirada, el jefe pardillo, el sindicalista, la guapa secretaria, la lista, el chofer serio, el comercial juerguista y el contable gris y apocado) que se reúnen en torno a la máquina de café en la que está colocada la cámara de forma fija. Cámara café fue una propuesta creativa e incluso surrealista, lo que le otorgó un valor respecto al resto de la ficción de este periodo.

4.4. La comedia pierde protagonismo (2008 - 2014)

Con la llegada de los nuevos canales de televisión, las cadenas buscaron un público objetivo que les fuese fiel y que se identificase con sus contenidos. La estrategia de Antena 3, por ejemplo, fue la de ofertar productos para toda la familia; Telecinco se dirigió hacia un público más interesado en contenidos de la prensa rosa y los *realitys*; TVE al espectador más mayor y adulto, mientras que Cuatro y La Sexta se fijaron en los jóvenes. La situación de la cadena pública cambió desde el 1 de enero de 2010, TVE dejó de contar con la publicidad como medio para autofinanciarse (Medina & Ojer-Goñi, 2010), pasando a hacerlo con la partida designada desde los Presupuestos Generales del Estado exclusivamente. Poco a poco esa falta de liquidez se reflejó también en la ficción. La Televisión Digital Terrestre aumentó aún más la oferta con canales temáticos como se ha explicado.

Este periodo se caracterizó precisamente por un nuevo incremento de la creatividad que ya había avanzado en el periodo anterior. Los gustos de la audiencia cambiaron y las sitcom de humor fácil, propio de este formato, como *Aida* o *7 Vidas*, o las series familiares de larga duración y múltiples tramas al estilo de *Médico de familia*, ya no contaban con su aceptación. Se optó entonces por producir versiones nacionales de series que habían triunfado fuera de España, tal y como se había hecho en Europa en los años noventa (Liebes & Livingstone, 1998).

Grafico 6. Géneros de las series televisivas de ficción nacional emitidas entre 2008 y 2014.



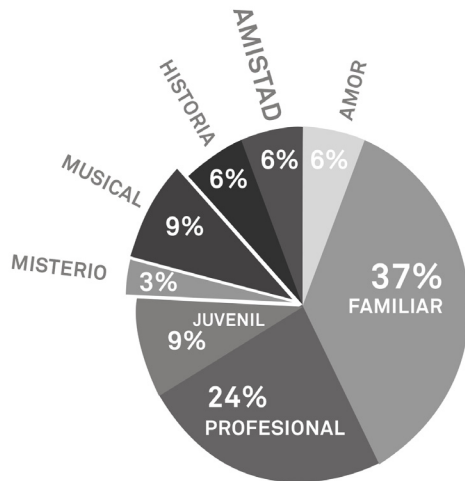
Fuente: elaboración propia

Durante estos años la ficción española fue muy prolífica, a pesar de la grave crisis económica que atravesaba el país. Los géneros de las series de ficción nacional fueron más variados y, al tiempo estaban más equilibrados, es decir, no se aprecian grandes diferencias entre el peso de unos y otros (Gráfico 6). Las comedias eran ligeras y de temática diversa en todas las cadenas: *Fuera de lugar* (TVE, 2008), *Los Quien* (Antena 3, 2011) o *Cheers* (Telecinco, 2011). En la serie de TVE, se desgranaba la vida familiar y profesional de un prestigioso abogado sin escrúpulos que se desmorona y se ve obligado a empezar de cero en una corrala humilde. *Los Quien* presentaba al primer matrimonio divorciado en España en 1981. *Cheers* fue la adaptación de una serie, que bajo el mismo nombre, había tenido un gran éxito.

Ya no se crean familias modélicas (*Fuera de lugar*, TVE, 2008; *Supercharly*, Telecinco, 2010). En algún caso los padres enseñan a delinquir y robar a sus hijos (*De repente*, los Gómez, 2009). Se abandonó la imagen idílica o perfecta para llevar a las pantallas con familias extrañas, disfuncionales y fragmentadas, sin faltar el sentido del humor. En *Con el culo al aire* (2012), al estilo de *Aquí no hay quien viva* (2003), se representan varias familias que conviven juntas en un camping: un matrimonio sin hijos que fingen tener una situación económica mejor, un churrero y una peluquera con hijos propios que se enamoran, dos amigos divorciados que viven juntos, una doctora madre de mellizas a la que el marido abandonó, una madre bipolar y alcohólica cuyos hijos le han cambiado el rol y son quienes la cuidan a ella y una pareja de ancianos que se

mudaron allí al ser desahuciados del piso en el que vivían.

Grafico 7: Temas que aparecen en las comedias televisivas (2008-2014)



Fuente: elaboración propia

En definitiva, durante estos últimos años, se produjo una auténtica explosión de géneros y temas en las series de ficción nacionales en España. Todo esto fue posible por la fragmentación de públicos originada con el aumento de la oferta televisiva, el abaratamiento de otros dispositivos (ordenadores portátiles, tablets, etc.) y democratización de internet, que quebraron el tradicional visionado de la televisión en familia.

Durante estos años numerosas comedias que consiguieron mantenerse y tener un público fiel lo lograron al focalizar las tramas hacia historias sencillas, un regreso al costumbrismo y la cotidianidad que tenía más peso en series de la primera etapa como *Farmacia de guardia* (1991), si no en los personajes sí en el entorno. En *Doctor Mateo* (2009), el protagonista es un médico que debe dejar su trabajo en Nueva York y se instala como médico rural en su pueblo en Asturias. Todos estos personajes representan estereotipos algo exagerados en ocasiones, que permiten hacer una crítica social dentro de este pequeño universo creado. Esta misma premisa se observa en

El Chiringuito de Pepe (Telecinco, 2014), cambiando el médico por un cocinero de prestigio.

5. Conclusiones

A lo largo de estos veinticuatro años analizados se ha comprobado que la ficción nacional ha experimentado cambios importantes. Uno de los principales factores que han contribuido a la evolución de este género ha sido, sin lugar a dudas, la competencia en el marco televisivo español. Ahora bien, la ficción creció no sólo porque se incrementó la oferta, sino también porque constituyó una de las apuestas más importantes de los nuevos canales, convirtiéndose incluso en la marca de cada cadena. No obstante hay que señalar diferencias. Mientras que en los primeros 15 años, se experimentó con nuevos géneros y nuevas temáticas, pero siempre pensando en una audiencia familiar, a partir de 2005 esta tendencia se modifica como consecuencia de la fragmentación de las audiencias, motivada no sólo por la llegada de los dos nuevos canales y si no también por el cambio en la recepción tradicional de la televisión en el seno familiar. La expansión de internet, el abaratamiento de los nuevos dispositivos, la aparición de canales temáticos con la llegada de la televisión digital terrestre transformaron las formas de recepción, pero también la oferta que se ha adaptado a este nuevo tipo de demanda.

Un segundo factor importante, que ha contribuido a la transformación de la comedia española en este periodo, ha sido precisamente la necesidad de atender las demandas de los espectadores. Se comprueba que sus gustos han evolucionado con el tiempo como consecuencia de la propia maduración política de la sociedad española que ha permitido abordar temas sociales con una mayor carga de realismo, pero también de la maduración del público como espectador televisivo, gracias, en parte, a la ficción extranjera y a la afición a las series que se ha manifestado con gran arraigo en los últimos años.

La aparición de una serie de ficción de éxito ha marcado también tendencia, como se ha visto, puesto que el afán por atraer a grandes audiencias ha conducido a imitar modelos, con resultados desiguales. No hay que descartar en esta estrategia la intención, por parte de las cadenas, de arriesgar el menor capital posible, puesto que no sólo se imitan series nacionales sino también extranjeras (sobre todo norteamericanas), constituyendo éstas un filón de inspiración inagotable, en sus dos versiones (adaptación o inspiración).

Finalmente, y no menos importante, hay que añadir la propia naturaleza de la televisión, en constante mutación. El dinamismo, la flexibilidad y las innovaciones forman parte de la programación televisiva en su constante competencia entre cadenas y entre otros medios (fundamentalmente internet). La comedia televisiva española pasó de ser tierna y sencilla al principio, a más crítica y mordaz al final. La presencia mayoritaria de este género indica que la ficción se plantea sobre todo como entretenimiento: se programa en *prime time* y ocupa el espacio destinado, en otros tiempos, a los concursos, las variedades o los programas de humor (Antona, 2016). En los primeros años predominó la comedia familiar española heredera del modelo instaurado por la cadena pública en sus años de emisión en monopolio. Pero *Médico de familia* dejó ver que la combinación de ciertos tintes dramáticos con un tono general de humor eran bien tolerados por la audiencia y la comedia evolucionó ganando realismo.

El ámbito profesional dentro de la comedia se vincula a tramas familiares, blancas y sen-

cillas. Estas ficciones profesionales representan a los profesionales como personas sencillas con las mismas preocupaciones personales que cualquier otro individuo: problemas de pareja, conflictos familiares, deseos personales, mejora en su profesión, etc.

La búsqueda de un público generalista, con la fragmentación de canales y oferta televisiva resulta muy difícil. Los canales de televisión, antes de poner en marcha una ficción, han de definir muy bien su público objetivo y planificar la historia que mejor encaja. Al fin y al cabo se ha pasado de una televisión consumida por toda la familia reunida en la década de los 90, a que cada miembro pueda decidir qué contenido prefiere, cuándo consumirlo y a través de qué dispositivo (televisión, ordenador, tableta o móvil).

Notas

1. Por Neotelevisión se entiende el modelo de televisión contrario a la Paleotelevisión que existía anteriormente, y que nace a raíz de la aparición de las cadenas de televisión privadas. Se modifican los modelos de producción de los programas, aumenta la proximidad y la interactividad con el espectador y surgen los géneros "híbridos" (Tous Rovirosa, 2009).

2. La comedia screwball es un tipo de ficción en la que se juega con diálogos rápidos, personajes alocados, enredos y situaciones sin sentido entre los personajes con una pequeña crítica social de trasfondo tratada de forma irreverente. Fue muy popular en el cine en los años 30 y 40. Mientras que en la sit-com existen pausas y ritmos que marcan las risas enlatadas.

Referencias bibliográficas

- Antona, T. (2016). *La televisión de una audiencia cautiva: historia de la programación durante el franquismo*. Madrid: Universidad Complutense.
- Arthurs, J. (2003) Sex and the City and Consumer Culture: Remediating Postfeminist Drama. *Feminist Media Studies*, 3:1, 83-98
- Battles, K. & Hilton-Morrow, W. (2002) Gay characters in conventional spaces: Will and Grace and the situation comedy genre, *Critical Studies in Media Communication*,

19, 87-105

- Campelo, S. (02/05/2003). El "reality" mató a la estrella de la tele. *ABC*, p. 99
- Carrasco, Á. (2010). "Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones", Miguel Hernández *Communication Journal*, Nº1, pp. 174-200, p. 192
- Comstock, J. & Strzyzewski, K. (1990). "Interpersonal interaction on television: Family conflict and jealousy on primetime" en *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 34 (3), p. 263-282
- Diego, P. (2010). *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*. Eunsa: Pamplona.
- Galán, E. (2006). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 28, 229-236.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- García de Castro, M. (2003). Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000. *Zer Revista de Estudios de Comunicación*, 14, 151-167.
- García de Castro, M. (2012). Crónica de las series de ficción españolas. De Curro Jiménez a Águila Roja. En Rios, M. (2012) *El guión para las series de televisión*. Instituto RTVE.
- González, S. (2012). La representación de la violencia en las series juveniles españolas. *Comunicación*, 10 (1), 943-957.
- Grandío, M. del M., y Diego, P. (2009). La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de "Friends" y "7 vidas". *Ámbitos*, 18, 83-97.
- Guarinos, V. (2009). Fenómenos televisivos "teenagers": prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 33, 203-211.
- Lacalle, C. & Gómez, B. (2016). La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española. *Comunicar*, 47.
- Lacalle, C. & Hidalgo-Marí, T. (2016). La evolución de la familia en la ficción televisiva española. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 470-483.
- Liebes, T. & Livingstone, S. (1998). "European Soap Operas. The Diversification of a Genre" en *European Journal of Communication*, 13 (2), 147-180.
- López, J.A. & Cuenca, F. A. (2005). Ficción televisiva y representación generacional: modelos de tercera edad en las series nacionales. *Comunicar*, 25
- Marcos, M. (2014). *La imagen de los inmigrantes en la ficción televisiva en prime time*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mateos, J. (2008). *A la caza del espectador. Estrategias de programación en los inicios de la televisión privada en España (1990-1994)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Medina, M., y Ojer-Goñi, T. (2010). "The new Spanish public service broadcasting model" en *Comunicación y sociedad*, vol. XXIII, nº 2, 329-359.
- Mittel, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58. 29 – 40.
- Ramírez, M. del M. (2012). El hombre adulto en las series de ficción televisiva españolas: estereotipos en la serie *Aída*. En Rodríguez, C. (coord.) IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias, 1-9.
- Ramírez, M. & Cobo, S. (2013). La ficción gay-friendly en las series de televisión españolas. *Comunicación y sociedad*, 19, enero-junio, 213-235.

- Robinson, J. D. & Skill, T. (2001). "Five decades of families on television: From the 1950s through the 1990s" en *Television and the American family*, 2, pp.139-162.
- Thompson, E. (2007). Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom. *The Velvet Light Trap*, 60, 63-72.
- Tous, A. (2009). Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses. *Comunicar*, 33, 175-183
- Vázquez, T. & López, R. (2007). "El renovado papel de la audiencia infantil". *Telos*, 73
- Weiss, A. J. & Wilson, B. J. (1996). "Emotional portrayals in family television series that are popular among children" en *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 40 (1), 1-29.