

Aspectos Dramatúrgicos en la Serie de T.V.

RODRIGO DURÁN B.

I

- Un disparo, un automóvil arrastra a una mujer veloz, el rostro de una mujer de greñada se deforma en una mueca de horror que culmina con un grito de espanto.
- Otra mujer, esta vez rubia, elegante, sensual y con una copa en la mano le pregunta a un hombre rubio también elegante además de intimidado: "Por qué no me liquidas en esa oportunidad?". El responde: "Tal vez porque eres bella y tal vez porque... te amo".
- Una vertiginosa persecución de coches automóbiles que se brincan todas las disposiciones del tránsito, termina con el carro perseguido que se desbarranca, explota y queda convertido en llamas.
- Un siniestro individuo con un arma en la mano le pregunta a otro: "Por qué sonríes?" El contesta: "Siempre sonrío cuando tengo un revolver apuntándome en las costillas".
- Hay un fundido, entra el tema musical que identifica a la serie y sobre las imágenes características se superponen los créditos y el título del "Tonight's episode".

Ya hay suficientes motivos para no despegarse de la pantalla de televisión y es el momento preciso en que aparece la primera tanda de anuncios.

La fórmula que utiliza la serie de televisión para atrapar y mantener la atención del espectador es infalible. Ha sido puesta a prueba y mejorada durante años. Y al espectador cautivo, como algunos denominan al público televidente, no sólo le transmiten conceptos ideológicos, que surgen de la historia en sí, sino que le venden productos mediante una inteligente ubicación de los comerciales. Y esto está claramente preconcebido, pues los lugares en que debe ir la publicidad están contemplados en la estructura dramática de cada capítulo de la serie de televisión.



II

Cabe aquí configurar el tipo de teledrama al que nos referimos, es decir la serie. Para ello estableceremos la diferencia que existe entre la llamada "novela" y la serie de televisión. La "novela" es una historia larga que se transmite por partes, las que constituyen sus episodios o capítulos. En cada entrega la historia culmina con el máximo de suspenso, con el fin de asegurar la sintonía del próximo episodio. Según la naturaleza de la historia, puede tener uno o dos personajes fijos como mínimo y también es posible que esté protagonizada por un grupo de personajes o incluso, una comunidad.

Razones comerciales y prácticas determinan que el autor escriba dos versiones: una corta de alrededor de 60 capítulos y otra larga de unos 100 capítulos. La popularidad, medida por el "rating", define cuál versión se usará y, por lo tanto, qué final o conclusión tendrá.

La novela se entronca en sus orígenes con el melodrama burgués que toma forma en el siglo XIX en Francia.

"Los personajes, claramente divididos en buenos y malos, no tienen la más mínima elección trágica, están modelados por buenos o malos sentimientos, por certezas y evidencias que no sufren contradicción alguna. Sus sentimientos y sus discursos se exageran hasta el límite de la parodia y provocan con facilidad la identificación del espectador, junto a una catarsis barata. Las situaciones son inverosímiles, pero claramente trazadas: desgracia absoluta o felicidad inexpresable; destino cruel que termina por arreglarse (en el melodrama optimista) o que acaba sombrío y tenso, como en la novela negra; injusticias o recompensas realizadas en nombre de la virtud o del civismo. El melodrama, a menudo situado en lugares totalmente irreales o fantásticos (naturaleza salvaje, castillo, isla, bajos fondos), vehicula abstracciones sociales, oculta los conflictos sociales de su época, reduce las contradicciones a una at-

mósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica. Género traidor a la clase a la cual parecía dirigirse: el pueblo, el melodrama sella el orden burgués recientemente establecido, al universalizar sus conflictos y sus valores y al intentar producir en el espectador una "catarsis social" que desalienta toda reflexión o desafío. El melodrama sobrevive y prospera en la actualidad en el teatro ligero o de bulvar, en los folletines rosa impresos, filmados o televisados" (1). Conviene destacar el auge que tuvo el melodrama en la llamada radionovela y en el "cine de matiné". En este último adquirió características de gran acción física y aventuras que podrían resumirse en una sola larga persecución dividida en capítulos que culminaban con situaciones de peligro tal, que era dudoso que el héroe pudiera sobrevivir. La primera de esta clase que se hizo fué

(1) Patrice Parvis. *Diccionario del Teatro*. Barcelona, Ediciones Paidós 1984; pp. 305-306.

"Fantomas", una producción francesa de 1913 (2).

La "novela" llegó a la televisión proveniente de su formato radial.

Podemos considerar a la "miniserie", que está tan de moda hoy en día, como una novela más pulida, refinada y comprimida.

A diferencia de la "novela", la serie está compuesta por historias unitarias en cada uno de sus capítulos. Como mínimo, tiene uno o dos personajes fijos. Ellos están claramente caracterizados y el público los identifica sin esfuerzo en cada una de las historias en que participan. El origen de su estructura lo podemos encontrar en la estructura misma del film.

"Kulechov, por analogía con el teatro, hablaba de leyes especiales de "cine-dramaturgia" para escribir guiones", expresa Luis Gutiérrez Espada en su libro *Narrativa Fílmica* (3).

Prosigue el autor: "En la absoluta mayoría de las obras cinematográficas se pueden individualizar y distinguir distintos momentos narrativos. Estos momentos reciben diversas denominaciones según los autores, pero todas ellas coinciden en lo fundamental, siendo prácticamente sinónimos a efectos de su significado.

Ya Kulechov señalaba cuatro momentos: exposición, intriga, culminación y desenlace" (4). Ahora bien, estos cuatro momentos se encuentran en las series producidas en Europa. Son series de ciclos grandes en el desarrollo de sus historias y se basan en

gran medida en la palabra, en conceptos dichos por los personajes. Los diálogos son de gran importancia en este aspecto.

"En la exposición se conocen los conflictos preliminares que conducen a los principales (...). Durante este momento narrativo, el espectador se familiariza con los personajes más importantes, con el lugar de la acción, etc.

La intriga, para Kulechov, es el punto de partida dado por la violación de circunstancias conocidas en la exposición, las que provocan el conflicto principal (...). La culminación es el instante de más alta tensión en la obra y precede inmediatamente al desenlace (...). El desenlace es la solución y tiempo final del conflicto, después de lo cual la obra llega a su fin" (5)

La serie norteamericana se estructura con un esquema muy funcional dotado de mayor número de momentos narrativos. Este esquema es heredado también del cine, en este caso estadounidense, y es el siguiente:

Arranque — Planteamiento y desarrollo — Clímax — Desenlace y final (6).

Las series norteamericanas gracias a este esquema son más dinámicas en su forma de entregarnos una historia. Predomina la acción física, las escenas son cortas, con un diálogo sintético e incisivo y la significación fluye en gran parte originada por el montaje o edición.

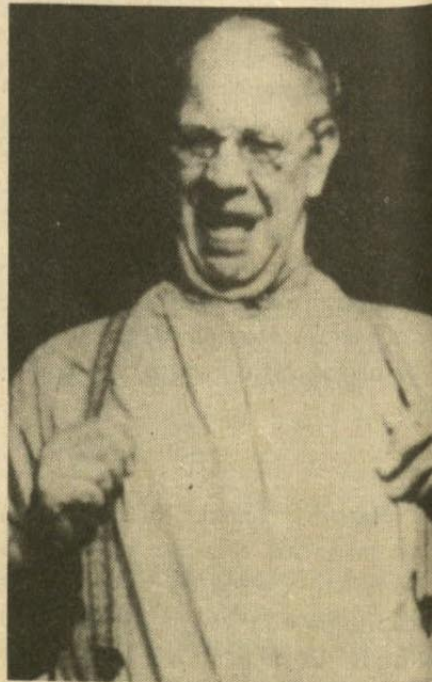
La agresividad del arranque permite captar en forma inmediata la atención del espectador. A veces, este arranque se compone de extractos de la producción montados en forma impactante, como el ejemplo que poníamos en el comienzo de este trabajo.

Otras veces es una parte del planteamiento que se presenta brevemente con antecedentes de la historia desconocidos por el público.

Le sigue al arranque, el planteamiento —una forma de descanso— en el contraste con el arranque— en el se entrega información dosificada y te. A continuación se entra nuevamente en una acción creciente (desarrollo) para culminar en el clímax que le sigue la resolución o desenlace.

Es interesante la diferenciación que este esquema formula entre "desenlace" y "final". El epílogo literario convencional equivale al acto llamado "final" y es obligado en el cine comercial. En la serie de televisión, además de plantear una especie de moraleja, cumple la función de preparar restablecido el equilibrio antes por los factores que condujeron al conflicto principal.

Tanto un esquema como el otro comunican cuatro contenidos claves en un capítulo de la serie: tranquilidad, intranquilidad, lucha y equilibrio (restablecido) (7).



(2) Lewis Herman. *Screen Playwriting*. New York Meridian Books. 1974 p. 51.

(3) Luis Gutiérrez Espada. *Narrativa Fílmica*. Madrid Ediciones Pirámide. 1978; p. 72.

(4) *Ibid.* p. 73

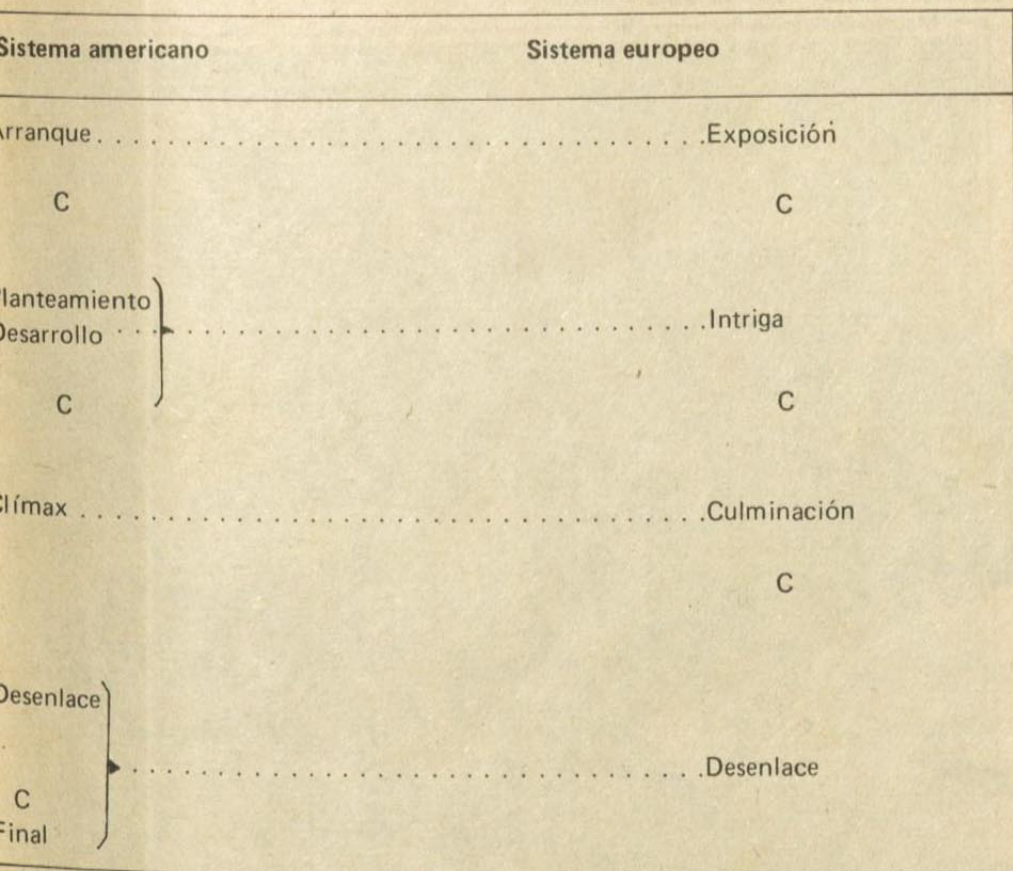
(5) *Ibid.* p. 73

(6) *Ibid.* p. 73

(7) *Ibid.* p. 105

III

Si confrontamos el sistema llamado americano y el europeo, tendremos el siguiente cuadro:



De acuerdo con este cuadro, los anuncios deben ubicarse en los lugares señalados con C (comerciales).

El autor de guiones para series de televisión debe ajustarse a estos esquemas que determinan totalmente su forma de creación. Además del dominio de su oficio como creador de historias en el lenguaje específico de la televisión, debe manejar los "resortes" que le imponen estos esquemas que están adecuados para dar el mayor rendimiento posible a la publicidad intercalada en cada capítulo de la serie.

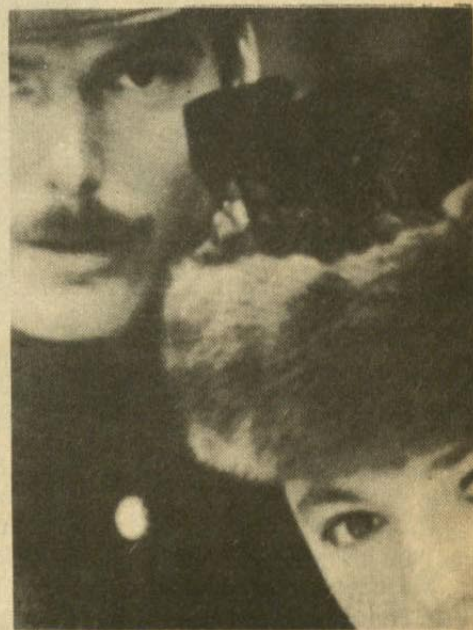
La estructura dramática depende tanto de los lugares en que deben ir los anuncios, que se puede pensar en el guionista como en un diseñador de un producto que finalmente va a ser enva-

sado. De hecho, cada capítulo producido llega al lugar de emisión con los cortes señalados en fundidos o disoluciones. Muchos espectadores hemos sido observadores involuntarios —debido a errores de transmisión— de la práctica y directa indicación PLACE COMMERCIAL HERE de los norteamericanos y también de la más refinada advertencia SPONSOR'S MESSAGE, correspondiente a las series británicas y europeas.

Generalmente, cuando se trata de series de gran sintonía, los episodios se saturan de anuncios. Entonces aparecen comerciales, incluidos por corte directo, en otros lugares de la historia, lo que crea una generación de significación fuera de lo previsto.

En relación con esto, Rafael C. Sánchez expresa: "... los tratadistas rusos pusieron el mayor énfasis del fenómeno estético del montaje, en el "tertium quid", lo tercero que nace, se añade, a los contenidos de dos tomas yuxtapuestas (...). El tertium quid de Eisenstein se relaciona con el contenido argumental o significado intelectual que nace de la yuxtaposición de dos contenidos diversos (el de cada toma por separado)" (8). Este fenómeno se produce muy a menudo, porque no se respeta el diseño del enlatado.

Por ejemplo, recordamos una serie que describía la lucha de un cantante por alcanzar la fama. En un punto culminante de la historia, una toma de acercamiento (CLOSE-UP) mostraba los músculos del cuello del cantante, tensos en su máximo esfuerzo interpretativo. De pronto un corte abrupto enseñó un ungüento que alivia los dolores musculares. La "tercera idea" que sugirió este corte al comercial nos remitía al cantante tendido en una camilla mientras le aplicaban masajes con ese ungüento. Esto, por cierto, hizo perder seriedad y verosimilitud a la historia que veíamos.



(8) Rafael C. Sánchez. Montaje cinematográfico, arte de movimiento. Barcelona. Editorial Pomare. 1970; p. 192.

IV

Como decíamos al principio, la serie de televisión utiliza formas muy eficaces para atrapar y mantener la atención del espectador. Con esto lo deja a merced de la historia y sus implicaciones ideológicas, además de crearle necesidades de consumo y de utilización de servicios a través de la

planificada e inteligente intercalación de comerciales en cada capítulo de la serie.

BIBLIOGRAFIA

Gutiérrez Espada, Luis. *Narrativa Fílmica*. Madrid. Ediciones Pirámide 1978.

Herman, Lewis. *Screen Playwriting*. N. Y. Meridian Books. 1974.

Parvis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona. Ediciones Paidós. 1984.

Sánchez, Rafael C. *Montaje cinematográfico, arte de movimiento*. Barcelona. Editorial Pomar. 1970.



Recientemente, la fotógrafa María Elena Esquivel Villalobos presentó una exposición de sus fotografías en el Teatro Nacional que son parte de su trabajo como fotógrafa que viene realizando desde hace muchos años.

Ha trabajado como fotógrafa en prensa: La República, The Tico Times, Agencia de Noticias Mexicana Notimex y The Associated Press, para los que trabaja desde hace cuatro años.

Muchas de sus fotografías han sido publicadas en gran cantidad de periódicos de los Estados Unidos, así como en varios periódicos de Noruega. En relación con esta exposición, María Elena Esquivel dice: "mi trabajo es un intento de mostrar lo que es y Costa Rica, desde el punto de vista de: "Como yo lo veo..."

Esta exposición "está dedicada a todos aquellos fotógrafos de prensa, muertos en el camino de su deber. A mis amigos, John Fraizer, Claudio Coto y John Hoagland..."