

La ficción nacional, por fin a escena

Lorenzo Vilches

Rosa A. Berciano

Charo Lacalle

(equipo de EUROFICTION¹)

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Periodisme i de Ciències de la Comunicació

08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Resumen

En Europa se vive un momento particularmente competitivo en el campo de la producción de series de ficción nacional frente a la tradicional ocupación de las pantallas por parte de la industria norteamericana. En este momento España ha pasado a ocupar el tercer lugar en horas de producción de ficción propia entre los países europeos. Las empresas y creadores del audiovisual en Cataluña han jugado un papel clave en el despegue de la industria nacional. Este trabajo intenta proponer una mirada de conjunto sobre la producción de ficción nacional o televisiva en Cataluña, España y Europa, resaltando los elementos comparativos del análisis y la identificación de las principales tendencias que pueden perfilarse en el futuro próximo.

Palabras clave: televisión, producción, ficción, Cataluña, España, Europa.

1. EUROFICTION es un observatorio de la ficción europea de televisión, patrocinado por el Observatorio Europeo del Audiovisual. Está integrado por la Universitat Autònoma de Barcelona (España), Fundación Hypercampo, Rai y Mediaset (Italia), British Film Institute (Gran Bretaña), Institut National de l'Audiovisuel (Francia), Universidad de Siegen (Alemania).

EUROFICTION, fundado en 1995, analiza anualmente la ficción de producción propia en Europa: en España, Alemania, Francia, Gran Bretaña e Italia. A partir de 1997 se han incorporado también Suiza, Dinamarca y Rusia. EUROFICTION promueve el conocimiento y la mejora de la calidad de la ficción televisiva. El observatorio abastece periódicamente al sector del audiovisual de datos y análisis sobre los rasgos principales en producción, oferta y consumo y valoración de las tendencias a través de una visión comparativa entre los siete países miembros de EUROFICTION.

Los resultados de EUROFICTION se presentan anualmente en el Mipcom de Cannes y en cada uno de los países miembros.

EUROFICTION ESPAÑA es miembro fundador del observatorio; está formado por Lorenzo Vilches (coordinador), Rosa A. Berciano y Charo Lacalle. El equipo lo completan cuatro becarios colaboradores de posgrado: Sonia Algar, Sonia Polo, Héctor Cano (base de datos) y Ariadna Benet (gestión).

Abstract. *National Fiction: At last to Stage*

At present, Europe lives a especially competitive time within the frame of national fiction serial dramas production, as opposed to the traditional TV-screens occupation by North American industry. Spain holds the third place in own fiction production hours among European countries. In Catalonia, audio-visual companies and creators have played a crucial role in the launching of national industry. This work suggests an overview of national television fiction production in Catalonia, Spain and Europe. Its aim is to emphasize comparative elements in the analysis and the identification of main tendencies that can take shape in the near future.

Keywords: television, production, fiction, Catalonia, Spain, Europe.

Sumario

- | | |
|--|--|
| Introducción | 2. La producción propia de ficción en España |
| 1. La apuesta de la televisión pública en Cataluña | 3. La producción propia en Europa |

Introducción

Hace ya varios años, la revista ANÁLISI dedicó el núm. 9 a las series de ficción televisiva y al fenómeno de la serialidad como una de las manifestaciones de la cultura posmoderna de los años ochenta. Quienes ideamos y diseñamos aquel dossier sobre las series, originado por un seminario internacional realizado en Italia con la participación de investigadores norteamericanos y europeos, queríamos dar a conocer a los lectores de la revista los principales temas de debate teórico y las múltiples manifestaciones de la ficción televisiva y cinematográfica en los géneros y formatos populares internacionales. Entonces, en el año 1984, nadie ponía en duda la primacía norteamericana en la producción serial y, por ello, el esfuerzo de la investigación versaba principalmente sobre los orígenes culturales, el diálogo entre culturas cultas y populares y el mestizaje de teorías narratológicas y semióticas para entender este nuevo fenómeno de la cultura de masas llamado *serialidad*. Ese trabajo fue en diversos sentidos precursor de muchos otros estudios e investigaciones posteriores y sigue siendo aún entre estudiantes e investigadores una herramienta útil.

Pero hay algo que en estos 15 años ha cambiado radicalmente en el panorama audiovisual. Y es que por primera vez, España ha dejado de ser un país casi exclusivamente importador de series populares para convertirse en un territorio productor de ficción propia, e incluso, al final de siglo, un pequeño exportador en este género. La dependencia norteamericana en cine y televisión es aún importante en el terreno de la ficción pero ya no es aplas-

tante y, lo más novedoso, la ficción nacional se impone en términos generales en las horas de gran audiencia (*prime time*).

Cataluña ha jugado un papel relevante en la creación de la industria de ficción nacional en televisión precisamente a partir del momento en el cual las televisiones privadas de emisión terrestre hicieron su entrada en el año 1990. Esto ha permitido a Televisió de Catalunya encontrarse preparada y en condiciones de igualdad para competir con las cadenas de ámbito estatal en el propio territorio autonómico, estableciendo un sistema de producción de la ficción que ha resultado modélico para otras cadenas de televisión.

La nueva situación de producción que se vive en Cataluña y en el resto de España hace que el énfasis de este panorama de la ficción televisiva se ponga ahora, en esta edición de ANÁLISI, especialmente en los temas de producción y programación.

Este trabajo intenta proponer una mirada de conjunto sobre la producción de ficción nacional televisiva en Cataluña, España y Europa, valorando en todo momento los elementos comparativos del análisis y la identificación de las principales tendencias que pueden perfirlarse en el futuro próximo.

Por fin, en nuestro entorno más próximo, nuevos y desconocidos caminos se abren a la producción de ficción nacional en España y en Cataluña. En noviembre de 1998, cuando estamos redactando este estudio, destacan la consolidación de la inversión económica en la industria de la ficción por parte de todas las cadenas, los fenómenos de la contraprogramación, y la pérdida de protagonismo por parte de la Televisión Española en el área de ficción propia.

En el plano de la programación, ocurre algo inédito con el predominio de las series de ficción en el *prime time* de las cadenas estatales TV1, Antena 3 y Tele 5, las cuales dan un nuevo impulso a la contraprogramación, rivalizando con el mismo género y temáticas.

Este caso y otros parecidos de contraprogramación son un índice de una situación inesperada en la España de hace pocos años: la concentración de la oferta de producción de ficción propia, y el nuevo status del producto serial, convertido ahora en lo que fue un día el cine norteamericano y el fútbol después. Esta nueva situación se irá acentuando a partir de 1999 cuyas previsiones de programación presentan un aumento considerable de estrenos en los próximos años.

Desde el punto de vista profesional, otra gran novedad de estos últimos años es que la televisión se ha convertido en una fuente de trabajo importante para cineastas y actores de primera fila, perdidos los prejuicios y reservas respecto al medio.

Mientras tanto, el predominio de la comedia familiar en el ámbito nacional español y la telenovela en Cataluña, verdaderas fuentes del éxito de esta nueva etapa de la televisión permanecen insoslayables. De aquí resulta que la escasa diversidad de temas y situaciones, producto de la participación limitada de empresas de producción independiente en los proyectos de fic-

ción alimenta la homogenización. Las cadenas intentan abrir, sin embargo, nuevas vías, sea incorporando a creadores con propuestas nuevas (Fernando Trueba, el autor galardonado con el Oscar de Hollywood por *Belle Époque*, producirá para Tele 5 la serie *Ana y sus hermanas*), o intentando dar el salto al mercado internacional con proyectos de mayor envergadura (*El caimán despierta*, también de Tele 5). Por su parte, el serial (*soap opera*) se consolida en las franjas de *daytime*, mientras se producen nuevos estrenos (*Ambiciones*, de TV3) El serial *El Súper* rebasó en Tele 5, en el mes de mayo de 1998, los 400 episodios, con lo que se convierte, en las cadenas de cobertura nacional, en la serie de emisión diaria de mayor duración después del gran éxito *de Nis-saga de poder* en el ámbito autonómico de Cataluña.

1. La apuesta de la televisión pública en Cataluña

1.1. La primera vez

Once años después de haber empezado sus emisiones, Televisió de Catalunya lanzó su primera serie de producción propia con un éxito inesperado. La telenovela *Poble Nou*, de la primera cadena TV3, mostraba los cambios en el estilo de vida de un barrio de Barcelona del mismo nombre. El tema de la historia es perfectamente verosímil para cualquier ciudadano medio. Una familia invierte en el negocio de un supermercado el dinero ganado en la lotería. El escenario, la Barcelona que se transforma en una moderna ciudad como efecto de las Olimpiadas de 1992. Cerca de un millón de espectadores de Cataluña (un 45% de *share*) siguieron diariamente y fascinados esta serie que relataba los conflictos humanos de un conjunto de personajes que vivían estrechamente relacionados con el entorno real de esta parte de Barcelona. Pero había algo más que adición televisiva entre los espectadores. Sea por la fuerte impronta reivindicativa del espíritu nacional catalán en los medios de comunicación y por la identificación con la televisión pública autonómica de un gran sector de espectadores, la serie *Poble Nou* significó en 1994 «el nacimiento de una ficción nacional», con las características de una televisión moderna que contaba historias cercanas a su población y en su propia lengua. Fue algo menos que «El Nacimiento de una Nación», de David W. Griffith, la primera obra maestra del cine producida en 1915, pero algo más que una telenovela.

Pero hay más cosas en la prehistoria de la producción propia de ficción en Cataluña. Cuando TV3 comenzó sus emisiones en 1983 se había demostrado que la televisión pública cumplía con satisfacción la demanda de normalización lingüística impulsada por el gobierno de la Generalitat dedicando su programación no sólo a la información y a programas culturales sino a las series televisivas. Fue así como los espectadores de Cataluña pudieron seguir *Dallas* en lengua catalana, a pesar de las críticas de un sector de la sociedad que se preguntaba qué podía tener en común la reafirmación de una cultura catalana con las intrigas de las corrompidas familias del petróleo y

con sus dilemas morales a la hora del desayuno junto a una piscina hollywoodiense. Pero otros han recordado a Joan Fuster cuando afirma que un país no tiene señas de identidad si no tiene su propia cultura de masas. Y si la telenovela se considera el género por antonomasia de la cultura de masas, por lo menos en el área de los países hispanoamericanos, había que apostar por un producto serial de rendimiento ideológico y económico a la vez. Había muchas expectativas en juego, ninguna experiencia semejante en algún otro país, y una situación de la industria audiovisual española que no invitaba precisamente al optimismo ni en el campo televisivo ni cinematográfico. En ese contexto de desafíos de todo orden, el mérito de TV3 consistió en aprovechar la tradición de teatro popular fuertemente arraigada en Cataluña, y junto a escritores dramáticos en lengua catalana encontrar un producto que fuera capaz de competir con éxito en la programación de la televisión autonómica. La era de la televisión privada estaba ya en marcha en España y Televisió de Catalunya acertó en apostar por un producto de ficción propia que, más tarde, a finales de los 90 se habría convertido en una de las más seguras bazas de las televisiones españolas y europeas frente a la tradicional penetración norteamericana.

Pero *Poble Nou* no era la primera vez, no obstante. Los precedentes más inmediatos se han de buscar en *La Granja* (una serie creada por el novelista Jaume Cabré de 25 minutos, mezcla de *sitcom* y drama donde se relatava la vida de los vecinos de clase trabajadora que convergían en un bar), que servía de pórtico a un *talk-show*, *La vida en un Xip*, emitida con éxito en 1991 y 1992 con un *share* de 35%. De paso, TV3 estaba inventando un género contenedor de carácter mestizo que combinaba la ficción con programas de plató, todo un precedente del *reality-show* que más tarde arrasaría en las parrillas de programación de las cadenas españolas.

El éxito de la primera telenovela, *Poble Nou*, pero también de la línea de producción serial de TV3 viene de la experiencia aprendida en *La Granja*: poner a un escritor al frente de una historia que conecte con las formas populares del drama televisivo, rodearse de un buen grupo de guionistas jóvenes que puedan asegurar la continuidad de una serie de larga duración, crear personajes con los que se puedan identificar fácilmente los espectadores de Cataluña, escenarios de estética realista, seleccionar un buen casting. Otro elemento importante en los comienzos de la serialidad fue haber llegado a la conclusión, en parte gracias a un análisis cualitativo de las expectativas de la recepción, de que el deseo de ficción por parte de los catalanes se colocaba entre la pasión de las telenovelas latinoamericanas y la calidad europea de series como la británica *Eastenders* o la australiana *Neighbours*. Finalmente, aunque hay ciertamente otros factores igualmente decisivos, se ha de recordar que la Televisió de Catalunya había llegado a un acuerdo con la productora norteamericana Lorimar para coproducir una serie que comenzó a emitirse en 1991 con el nombre de *Quan es fa fosc* (*Dark Justice*). En realidad fue la historia de un fracaso de audiencia de una serie con una historia inverosímil y de tintes fascistoides (un juez joven y guapo que durante el día ab-

suelve a los criminales según la ley y por la noche se los carga a balazo limpio desde una motocicleta y su cabellera al viento) de un telefilme que costó entonces mil millones de pesetas. Con productores, guionistas y un casting de actores todos provenientes de Estados Unidos, el telefilme se rodaba en Barcelona pero se editaba en aquel país. Se ha dicho que, a pesar de todo, el *now how* aprendido (rodaje de un capítulo por semana con una gran cantidad de exteriores y con frecuencia nocturnos) fue el beneficio de una televisión que aspiraba a producir series en forma autosuficiente, con autores, productores, técnicos e infraestructura pertenecientes a la planilla de televisión.

Cuando TV3 decide hacer *Poble Nou* tiene muy en cuenta las posibles críticas de los medios de comunicación que no podrían perdonar que la televisión pública de Cataluña se permitiera hacer productos vulgares, clichés o distorsionadores de la realidad, y que encima tuviera un fracaso de audiencia. Por eso, la elección de un autor teatral de prestigio como Benet i Jornet para la primera telenovela catalana fue un sello de garantía de calidad y de tranquilidad para los dirigentes de la televisión. El tiempo demostró que se había hecho una buena elección y años más tarde, con *Nissaga de poder*, TV3 volvió a repetir un éxito de masas con el mismo autor y la consolidación de una experiencia de producción que ha sido un modelo para el resto de las televisiones españolas.

1.2. La fábrica de ficción en Cataluña

Unos días después de que acabara *Nissaga de poder*, el diario *Avui* escribía que «El Fórum de *Nissaga* se había convertido en un valle de lágrimas» por la muerte de Eulàlia y Mateu, los protagonistas de la serie. Muchos de sus seguidores, desamparados, buscaron consuelo en *Laberint d'ombres*, el serial que sucedía a *Nissaga*, aunque los más recalcitrantes sigan llevando luto por sus personajes favoritos y realicen, de vez en cuando, excursiones por el Penedès vestidos de Capitán Blood (el sobrenombre que Eulàlia le puso a su hermano, recordando los tiempos en que jugaban a piratas en su niñez).

TV3 había estrenado *Nissaga*, su tercer serial, el 28 de enero de 1996 y aunque el primer capítulo congregó, la noche de aquel domingo, a más de 600.000 espectadores, el programa no se estabilizaría por encima del medio millón hasta finales de mayo. La rentrée televisiva de *Nissaga* el otoño siguiente la consagró como uno de los programas más vistos en Cataluña, con un *share* medio del 36,7% (equivalente a 657.000 espectadores), que rebasaría sistemáticamente el 40% a partir del año siguiente. Las series más vistas en Cataluña durante el primer semestre de 1998 sólo superan a *Nissaga* en el número de espectadores, pero no en el porcentaje correspondiente al *share*. *Nissaga* ha recibido recientemente el premio «Geca» al espacio más visto de TVC, aunque el lugar que le corresponde en la historia de la ficción catalana se deba también, y en una gran parte, al eco de su resonancia social. El público mayoritario de *Nissaga* eran mujeres (69%), de las cuales, el 33% tenía más de

65 años, el 51% pertenecían a la clase media y el 52% vivían en ciudades de menos de 50 mil habitantes.

Nissaga también tiene el mérito de haber inaugurado la era informática de la ficción televisiva catalana, pues, aunque nunca contó con una web propia, sus seguidores se introdujeron subrepticamente en la de TVC y, durante el último año de vida del programa, intentaron salir del autismo al que los confinaba la ausencia de un *chat* mediante el que comunicar entre sí, a través de una verdadera avalancha de apasionados mensajes, que iban desde la petición de clemencia para Eulàlia hasta las numerosas sugerencias sobre el castigo más adecuado para Montserrat. Según los datos facilitados por la propia cadena, unas 20 personas intervenían diariamente en el fórum de Internet que los mismos espectadores habían creado espontáneamente y al menos otras 700 personas lo visitaban diariamente, aunque no dejaran mensajes.

Los buenos resultados de audiencia de *Poble Nou* y su gran popularidad habían consolidado esa materia prima: las historias cotidianas de la gente de Cataluña, que constituían una ventana abierta a su tierra, sus costumbres e incluso su economía. Es decir, que mientras se afirma la propia identidad desde una perspectiva, se promocionan las actividades (turismo, comercio, etc.) de la comarca o la ciudad que sirven de marco al relato (el Penedès, Sabadell, etc.), a cambio de una aportación financiera a la financiación del serial. En el caso de *Nissaga*, la clave de su éxito es, sin duda, una acertada mezcla de tradiciones catalanas, de vida cotidiana y de cava, junto con el *savoir faire* de Benet i Jornet. Por otro lado, la atmósfera de misterio que tanto había gustado en *Secrets de família* y la ambivalencia moral de sus personajes principales se trasladan también a *Nissaga*, cuya familia central —los Montsolís— exacerba hasta el paroxismo las infinitas deformaciones que pueden adoptar los lazos de parentesco (como, por ejemplo, el incesto en sus diferentes formas) y erige al secreto y la mentira en los dos puntales temáticos y estructurales del serial.

A grandes rasgos, podemos distinguir tres etapas en el desarrollo de *Nissaga*. La primera comprende 1996 y se caracteriza por el protagonismo de los Montsolís. En la segunda, se mantiene la primacía de la familia, intentando compensar la ausencia de Fèlix y de Mateu con la relevancia narrativa que adquieren otros personajes (Amadeu, los Castro, Eduard y sus padres adoptivos, etc.) y otros filones temáticos (el secuestro de Abril, etc.). El paso de la segunda a la tercera parte de *Nissaga* se realizó mediante un salto del tiempo de la narración equivalente a un año del tiempo narrado, que permitió zanjar definitivamente historias que ya iban manifestando su agotamiento (relación de Laia/Amadeu) o que ya habían cumplido su función en el relato (el secuestro de Abril justificaba su muerte, para que la actriz pudiera abandonar la serie). En este último período, la mala pasional Eulàlia comparte protagonismo con la mala vocacional Montserrat Capdevila y la polarización pasional (eufórico/disfórico) desplaza definitivamente a las dos coordenadas tradicionales del sistema ético (bien/mal) en torno al cual se articula tradicionalmente la axiología de la narración. Esta es la razón

por la que tantos espectadores queríamos perdonarle la vida a Eulàlia Montsolís.

Más allá de la coherencia estructural de los diferentes filones temáticos del texto (relativamente elevada, tratándose de un serial) y de la empatía que el contexto catalán suscitó entre sus espectadores, la excelente interpretación de sus actores también apuntaló, sin duda, su éxito. De hecho, el equipo de *Nissaga* siempre tuvo mucho cuidado en ir sustituyendo las ausencias más notables (Jordi Dauder, David Selvas...) con otras figuras importantes (Àlex Casanovas, que transitó por uno de los ciclos temáticos del serial; Mercedes Sampietro, etc.).

El éxito sin precedentes de *Nissaga* representaba un arma de doble filo para *Laberint d'ombres*, que heredaba el caudal de espectadores de su antecesor (taponado magníficamente por la reina de la tarde de TV3, Mari Pau Huguet, cuyo programa viene a continuación del serial), pero temía no poder satisfacer las expectativas que *Nissaga* había creado entre sus adictos. Como medida preventiva (después de haber confiado de nuevo en Benet i Jornet, convenientemente flanqueado por Andreu Martín y Jaume Ribera), TV3 orquestó una gran campaña de lanzamiento, que comenzaba con la emisión de tres minicapítulos (del 27 al 30 de marzo) y culminaba con el estreno del serial en *prime time* (el lunes 4 de mayo, a las 21,20).

En *Laberint* vuelve, redimido, uno de los malos de *Nissaga*, Fèlix Montsolís (David Selvas), pero ahora se llama Guillem Padrós y es el protagonista masculino. También vuelven los motivos narrativos centrales de *Poble Nou* y de *Secrets de família*, entre la música de *soap opera* de Guinovart, pero con mayores dosis de intriga policiaca y filtrados por la complicación de la trama, la ambigüedad ética y el glamour de *Nissaga*. Los lazos familiares no son intensos ni tan relevantes temáticamente como en *Nissaga*, pues el eje de la narrativa no es una única familia sino dos: los Aymerich (los ricos) y los Padrós (los pobres); los personajes de papel *couché* frente a los parados, los drogadictos, las amas de casa de barriada... Un relato que discurre por líneas paralelas, responsables, paradójicamente, tanto de la fuerza estructural como de la debilidad temática de *Laberint*.

La complejidad estructural de *Nissaga* iba trazando en la narración infinitos círculos concéntricos en torno a los diferentes miembros de la familia Montsolís. La complejidad de ese tipo de estructura se reduce considerablemente en *Laberint*, al poder contar con un doble registro de los personajes, según se relacionen con los Aymerich o con los Padrós. Pero el precio por sostener ese puente tan inestable que conecta ambos mundos (la poco convincente relación amorosa entre Gemma y Guillem y la menos convincente aún relación laboral entre Esteve Padrós y la empresa Aymerich) es una historia que, en algunas ocasiones, acaba pareciendo un verdadero pin-pon, al intercalar las diferentes escenas del serial saltando continuamente de una familia a otra. No obstante, resueltas las numerosas incógnitas que envolvían el personaje de Raquel (la madre de Gemma), que al comienzo resultaban demasiado abruptas y estaban poco motivadas temáticamente, y después de

haber articulado mejor la trama policiaca (en torno a Salvador), el relativo «espesor» (de serial) que van adquiriendo progresivamente los diferentes personajes, junto con una definición más específica de sus relaciones, han aumentado considerablemente el nivel de un programa que, sin embargo, no consigue recuperar a los espectadores de *Nissaga*.

Las series de TV3, que se emiten en horario de *prime time*, con periodicidad semanal, no tienen ni la importancia sociológica de los seriales ni tampoco alcanzan sus cifras de audiencia (tan sólo *Laberint* figura actualmente entre los diez programas más vistos de Cataluña), aunque su trayectoria y su fortuna crítica varíen considerablemente de unas a otras. *Estació d'enllaç*, la más antigua, se encuentra en su quinta temporada, se emite desde noviembre de 1994 y sólo ha experimentado interrupciones estacionales. Aunque la cadena había anunciado que acabaría la primavera pasada, la regularidad de su curva de audiencia (a finales de su cuarta temporada presentaba una media de 650.000 espectadores) y el temor a que, al acabarse *Nissaga*, bajara considerablemente el *share* medio de la cadena, decidieron su prórroga hasta finales de 1998, fecha en que contará con 140 capítulos. La longevidad de *Estació*, uno de los valores más seguros de TVC en los cuatro últimos años, se debe, en buena parte, a las infinitas posibilidades que ofrece su trama, estructurada temáticamente en torno a una estación de tren, por donde pueden transitar desde los personajes más cotidianos hasta los más inverosímiles.

El recurso a un escenario temático que sirviese de escenario estructural de la serie (un bar, una estación de tren, un centro comercial, etc.) ha sido una característica constante de las series de TVC, aunque ha dado resultados bien diferentes en cada caso. *Dones d'aigua*, articulada en torno a las relaciones de tres mujeres que habían heredado un balneario, no consiguió traducir adecuadamente en imágenes la historia de la escritora Carme Riera, cuyo intimismo acabó produciendo en la pantalla una cierta sensación de claustrofobia, determinada, quizás, por su lentitud. En el extremo opuesto a la quietud del balneario, el ajetreo del hotel de *Sitges*, los conflictos laborales y personales, así como los numerosos escarceos amorosos de sus personajes, cuyos perfiles aparecían siempre un tanto desdibujados, no consiguió obtener el favor del público y si no se prorrogó más allá de su segunda entrega, no fue por agotamiento de sus numerosos filones narrativos, sino más bien por la imposibilidad de superar el techo del 20% de *share*, que sólo tocó en contadas ocasiones.

Laura, la serie más reciente de TVC, abandona el escenario temático y configura un multiespacio (de «diseño») bastante parecido al de las comedias familiares de las otras cadenas españolas (la casa de Laura, el bufete que comparte con otro abogado, la oficina de su novio, donde trabaja su hermana Olga, el bar, etc.). TV3 había anunciado *Laura* como un producto «innovador» y la definía como «una comedia sentimental con elementos fantásticos», pero, dejando aparte la interpretación, no está a la altura de las promesas que realizó. Laura respresenta la primera incursión en este tipo de producto de la popular Lloïl Bertran, cuyo desparpajo y ocurrencias gustan

tanto al espectador catalán, independientemente del envoltorio bajo el que aparezcan.

En 1997 TV3 emitió dos TV *movies* de producción propia: *Tic-Tac*, una comedia fantástica protagonizada por niños, de Rosa Vergés, y *Primera jugada*, una historia que giraba en torno a la cantera del Barça. Se espera el estreno de *A la vida, al amor*, de Jesús Garay, que cuenta la historia de un niño seropositivo, interpretado por Sergi Ruiz (*Laberint d'ombres*), coproducida por el Institut Català de Cinema y la productora In Vitro, a la que TVC ha aportado 103,4 millones. La participación financiera de la cadena, las coproducciones o las subvenciones de organismos oficiales son las fórmulas a las que está recurriendo TVC para producir este formato. *Dues dones*, otro TV *movie* en rodaje, interpretado por Emma Vilarasau y Rosana Pastor, utiliza un sistema mixto, pues está coproducido con Oberon y subvencionado por la Generalitat. En general, se prevé que los TV *movies* aumenten su presencia en las parrillas de TV3, que baraja algunos proyectos de inmediata realización beneficiarios de una parte de la subvención de 450 millones concedida por el Departament de Cultura. Entre dichos proyectos figuran: *Hola, em dic Lucy*, dirigido por Teresa Pelegrí y Dominic Harari; y coproducido con Oberon; *Només per tu* (con PC Mediterrànei), de Joaquim Oristrell; *Orígens* (Fair Play), de Raimon Masllorrens y *Vols jugar? És molt divertit*, de Eduard Cortés, en colaboración con Els Quatre Gats Audiovisuels.

Finalmente, hay que señalar que TVC también está produciendo miniseries, otro género noble que se encarnará próximamente en una de las realizaciones más costosas de TVC. *Andorra*, una producción de cuatro capítulos, subvencionada por el gobierno andorrano y coordinado por la productora Ovídeo, que está basada en las memorias de Joaquim Jordà (*Entre el torb i la Gestapo*) y narra una historia ambientada en la época nazi.

2. La producción de ficción TV propia en España

2.1. La era industrial de la ficción doméstica en España

A mitad de los años 90 la televisión en España se decide finalmente a participar en la innovación tecnológica y económica que se está desarrollando en Europa. La batalla civil por la televisión digital entre la televisión privada y la televisión pública es sólo uno de los síntomas de la nueva situación de expansión del medio. En este nuevo panorama, donde las televisiones privadas parecen estar mejor preparadas para una transformación de las prácticas comerciales y productivas, la ficción televisiva se afirma plenamente como una apuesta segura y rentable para obtener mayor cuota de mercado. Si bien es cierto que la televisión del 2000 será fragmentada tanto en la oferta como en el consumo, los 125 millones de horas por día de televisión que consumen los 36 millones de españoles (1.000 millones de horas por día consumidas en la Unión Europea) representan un mercado con grandes posibilidades para la ficción audiovisual, sin contar con los 300 millones de hispanohablantes

a los cuales deberían llegar las plataformas digitales. En España, con una estrategia digital aún no definida, con un período previsiblemente largo de implementación de infraestructuras tecnológicas para la nueva televisión, la industrialización de la producción de ficción representa, además de un hecho inédito en España, una de las inversiones más sólidas y en general más beneficiosas para las televisiones y las productoras privadas del audiovisual.

Esta situación se explica también por el hecho de que, el aumento del tiempo de antena dedicado a la ficción de cine y series (que en 1998 representa un 44,6 % de TV1 frente a un 44,5% de TV3) los productos norteamericanos han iniciado una caída continua de audiencia frente a la competencia de productos nacionales.

Un segundo hecho significativo es la preferencia de los españoles por el género de ficción en relación con los otros géneros televisivos. Pero más importante aún es que, como suele ocurrir en otras televisiones europeas, cuando se trata de la producción doméstica de ficción televisiva, los resultados de audiencia son superiores a la audiencia de ficción de origen foráneo.

Una de las razones de la buena marcha de la producción de ficción televisiva en España es que las empresas del audiovisual ha aprendido a adaptarse a las variables sociales de los espectadores españoles (cuya composición social es mayoritariamente de clase media, con una mayoría de mujeres) y que en general acierta con fórmulas, historias y personajes radicalmente diferentes de lo que fue la ficción hasta 1992. Al mismo tiempo, las empresas privadas y las fórmulas industriales aplicadas a la producción serial permiten pensar que ha comenzado por fin la época de la industria de la ficción televisiva en España.

El incremento en la demanda de ficción doméstica ha jugado un papel decisivo en la creación de nuevas empresas, o en la readaptación de las existentes a las nuevas exigencias del mercado. Están en proceso de consolidación nuevas productoras independientes que importan de los sistemas televisivos más agresivamente comerciales un modo de producción en serie que se desmarca definitivamente de previas formas de fabricación predominantemente artesanal y da finalmente el salto de la producción puntual, de claras raíces cinematográficas, y sobre estructuras narrativas cerradas, a la producción industrial capaz de mantenerse en el mercado con una oferta continuada. La producción de ficción doméstica en España presenta las características de una industria audiovisual que se profesionaliza y se dota de recursos técnicos y humanos. Aún así, fuentes profesionales señalan una cifra de negocios de 140 millones de dólares (20.000 millones de pesetas) para este sector. En las cadenas de cobertura nacional, públicas y privadas, predomina el modelo de producción externa, que vincula a la empresa productora y a la cadena por un contrato de adquisición de derechos de emisión y/o compra del programa. La cadena autonómica catalana que opone otro modelo hasta 1995, basado en la rentabilización de los recursos propios desde sus departamentos especializados de ficción, ha comenzado a producir sus series en las productoras privadas basada en acuerdos de infraestructura propia.

2.2. Características de la ficción propia en España

En 1997 ocurre un salto cuantitativo importante en horas de producción propia, en una tendencia que ya se anunciaba como inevitable en las publicaciones de Eurofiction².

Gráfico 1. La cuota de mercado de las televisiones en España. Porcentaje de cada cadena sobre el universo total.

	TVE1	La2	Tele 5	Antena3	Canal +	Resto Universo	Autonóm.
1996	26,9	9,1	20,2	24,9	2,2	1,3	15,3
1997	25,1	8,9	21,5	22,7	2,5	1,8	17,4
1998	25,4	8,8	20,3	22,7	2,2	3,3	17,2
DIF '98 VS '97	0,3	-0,1	-1,2	0,0	-0,3	1,5	-0,2
%	1,2	-1,1	-5,6	0,0	-12,0	83,3	-1,1

La exportación de productos seriales españoles es, después del espectacular crecimiento en horas de producción nacionales, el hecho más sobresaliente del mercado de la ficción televisiva en España. Se trata, aunque de dimensiones cuantitativas aún modestas, de la mejor expresión de que en este país ha comenzado seriamente a perfilarse una industria de la ficción. España había sido hasta el momento un país importador de ficción. En 1998 se estaban programando en países europeos algunas de las series de mayor éxito en 1996 y 1997. *Nissaga de poder*, el serial emitido y producido por TV3, ha sido líder en la sobremesa para los espectadores de Cataluña y que en 1997 alcanzó los 206 episodios. Este serial de alta rentabilidad de audiencia y bajo coste (4 millones por episodio) concluía su ciclo de emisiones en 1998 habiendo emitido 476 episodios. La productora Zeppelin (que coproduce con la productora catalana Diagonal TV) han comenzado también a ofrecer sus productos en el extranjero.

Médico de familia, la serie líder en España, coproducida por Tele 5, Globomedia y Geca. El formato de la serie, su estructura y puesta en escena, se ha vendido a SIC, la primera a cadena portuguesa en audiencia y su estreno fue programado para el 27 de enero de 1998. En Italia la RAI ha comprado esta

2. *Television Fiction Identities (America, Europe, Nations)*. Nápoles/ Los Ángeles: Impermedium, 1997. ISBN 88-86908-11-3.

Eurofiction 1997 (Primo rapporto sulla fiction Televisiva in Europa). Roma: RAI-ERI, 1998.
Imaginary Dreamscapes (Television Fiction in Europe). Bedfordshire: ULP/John Libbey Media, 1998. ISBN 1-86020-557-7.

Television Fiction in Europe. 1997. Estrasburgo: European Audiovisual Observatory, Council of Europe, 1998.

Eurofiction 1998 (Secondo Rapporto sulla Fiction Televisiva in Europa). Roma: RAI-ERI, 1998.

serie y rodado en Cinecittà capítulos de 90 minutos. Se trata además de una excelente ocasión para demostrar que el éxito de la serie se halla en un buen diseño estratégico de los productores y no sólo en la personalidad del *showman* Emilio Aragón, protagonista central de esta *dramedy*. También la RAI ha comprado el segundo gran éxito de estos dos últimos años, *Hostal Royal Manzanares* para emitir sus 13 primeros capítulos por su primera cadena. La serie ha sido producida en España para Prime Time por Valerio Lazarov, un experimentado profesional de la televisión que trabajó en Televisión Española, antes de hacerlo en Finninvest y en Tele 5. El tercer gran éxito de las temporadas de 1996 y 1997, *Todos los hombres sois iguales*, también ha sido vendido a Italia. Creado por Joaquín Oristrell, guionista y director de comedias para cine y televisión, para la productora Boca Boca. La búsqueda de mercados latinoamericanos también parece realizarse sin problemas tanto para esta serie como para *Médico de familia* (vendida a 10 países latinoamericanos) y *Todos los hombres sois iguales*. La telenovela latinoamericana ha perdido definitivamente su protagonismo en Europa, en España y en Italia, pero reaparece con bríos inesperados en los países del Este, especialmente en Rusia. Aunque no desaparece del todo de las pantallas españolas y recientemente el excelente resultado del culebrón *Esmeralda* lo demuestra. Hay que tener en cuenta a este propósito, y por el sentido que pueda tener de cara al futuro, el interés del intercambio con Latinoamérica, que en 1997 supuso un 60% del total de las ventas al exterior de TVE (cine y televisión), y casi un 30% de los algo más de 3.000 millones de pesetas de volumen de negocios de la productora Globomedia (*Médico de familia*, *Menudo es mi padre*, *Más que amigos*) en ese mismo año.

2.3. Análisis de las series de producción propia

En España, como en el resto de países europeos, la presencia de productos norteamericanos de los géneros cinematográficos y seriales continua siendo muy importante cuantitativamente. La oferta de emisiones de producción norteamericana de cine y series en las pantallas españolas suma un 62%, tomadas las cadenas en su conjunto, y predomina por volumen, aunque se confirma un proceso cada vez mayor de marginación horaria que experimenta en los últimos tiempos. Las diferencias comienzan por la repartición entre cadenas públicas (Televisión Española y autonómicas) y privadas. Las emisoras privadas doblan la cifra correspondiente al cine USA de las cadenas públicas, aunque la tendencia vaya en declive (ver el gráfico 2).

Gráfico 2. Ficción cine-televisión

	TV públicas	TV privadas	Total horas
Ficción TV	90,43 (54%)	92,6 (66%)	183:02
Cine	77,9 (46%)	46,9 (34%)	124:47
Total horas	168:18	139:31	307:49

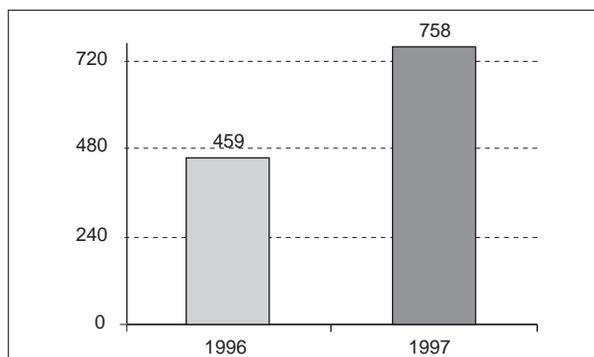
Pero es en el análisis de la producción propia donde mejor se puede calibrar esta nueva vocación de productos nacionales para el mercado de la televisión.

Aunque hasta el momento, *la gran ciudad* es el escenario nominal de los programas más vistos, no se trata en estricto sentido del estilo de comedias urbanas sino de comedias con un fuerte sentimiento de *pequeña comunidad solidaria*, reproducida en un barrio (*Este es mi barrio*, siguiendo la atmósfera de la exitosa y pionera *Farmacia de guardia*), o en un escenario de micro universo familiar o comunitario (*La casa de los líos*, *A las once en casa*, *Hermandas*, *Tío Willy*, *Una de dos*), o en una moderna urbanización (*Médico de familia*) o en ambiente profesional (*Periodistas*, *Compañeros*).

Las series producidas y emitidas en Cataluña (Desde *Poble Nou*, *Rosa*, *Estació d'enllaç*, *Nissaga de poder*, *Sitges*, *Oh! Espanya*) están mucho más integradas en un entorno geográfico y social, en coherencia con una filosofía de identidad nacional. Además, diversas declinaciones del drama (denunciando la fuerte experiencia teatral en Cataluña), entre el melodrama y el *thriller*, y formato serial o serie con fuertes ingredientes de serial, desmarcan la pionera producción catalana respecto de las cadenas de cobertura nacional.

En 1997, el importante aumento en horas de producción propia de ficción televisiva en toda España fue un dato importante tanto cuantitativamente como cualitativamente. Así, por ejemplo, el incremento de 300 horas de programas respecto al año 1996³ (gráfico 3) reafirma a España en una situación de crecimiento sostenido de su factoría de ficción. El hecho de que este crecimiento se haga sobre todo en horas de *prime time* indica también el aumento de competitividad entre las cadenas que este año han acertado distancias en cuota de mercado (gráfico 1).

Gráfico 3. Producción por horas



- Los datos de Eurofiction recogen la producción de las cadenas terrestres estatales. Dado que el sistema televisivo español tiene la peculiaridad de las cadenas públicas autonómicas, se ha querido reflejar a través de Televisió de Catalunya (TV3) la aportación al volumen de ficción propia en el total.

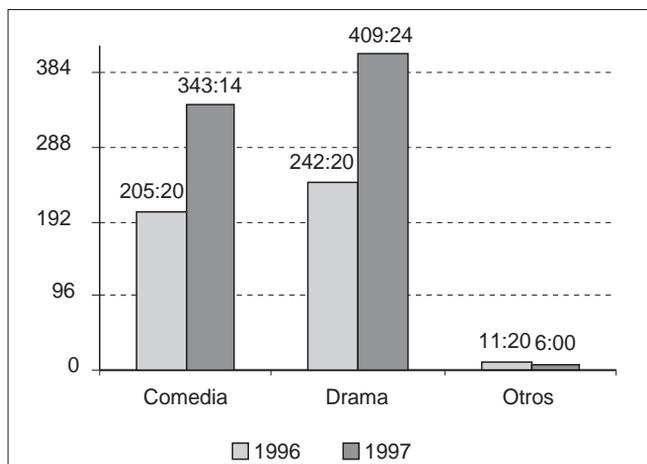
Esta competitividad se revela también en la coincidencia de programación de ficción propia en *prime time* (Tele 5, TVE y Antena 3 en *prime time*) y en la sobremesa (TVE y TV3), así como en la creación estable de franjas horarias de ficción. Las cadenas son conscientes del hecho que la creación de espacios horarios para la ficción favorece la respuesta de los públicos. Por ello, una vez finalizada una serie o la temporada, se tenderá cada vez más a sustituirla con otra serie. Se asiste también a una readecuación del sistema productivo con la creación de grandes espacios industriales preparados para la ficción (la factoría de ficción de Tele 5) con acuerdos a largo plazo entre productoras y televisiones. Estos acuerdos, basados sobre la continuidad de las series en antena permite controlar los costes de producción y al mismo tiempo fidelizar a los públicos no sólo con el programa y sus personajes (lo cual permite la dilatación de los guiones), sino también con la franja de programación.

A pesar de que las cadenas españolas padecen problemas estructurales importantes (como el desmesurado e imparable déficit de Televisión Española que se arrastra por años sin solucionar), no deja de llamar la atención la presencia equilibrada de las tres televisiones de ámbito estatal en la producción y en el resultado de los 20 primeros programas de 1997 (ver el gráfico 7). El balance, sin embargo, es claramente favorable a las cadenas privadas. Aunque TVE hace un importante esfuerzo de producción y de programación de ficción propia en 1997, la televisión pública sólo aporta el 30% de horas de producción propia. De todos modos, se ha de considerar la peculiaridad política de la televisión de las autonomías que en algún caso, como ocurre con la Televisió de Catalunya (único caso en que toda la producción de ficción está en la misma cadena) permite equilibrar la presencia de la televisión pública en la producción de ficción.

Las debilidades estructurales de la industria española de ficción son más visibles cuando se baja al examen detallado de las estrategias de producción. Así, por ejemplo, el aumento de la producción en horario de no *prime time* es escaso. No obstante se trate de producciones interesantes por la diversificación de géneros y formatos (productos dramáticos de 25') no logran buenos resultados a final de temporada. *Al salir de clase* de Tele 5 ocupa el vacío tradicional de productos españoles para jóvenes en la franja del mediodía, aunque por debajo de las expectativas de audiencia debido a debilidades importantes en el guión, puesta en escena y casting. La telenovela *Calle Nueva* de TVE1 en horario de sobremesa es también una novedad producida en el *day time* (que viene a sumarse a *El Súper*, de Tele 5 con un 30% de *share* y ya totalmente afianzado en la franja de tarde). A pesar de las carencias del comienzo debidas sobre todo a errores de dirección en la puesta en escena resueltos más tarde, esta telenovela comienza a mejorar definitivamente a finales de la temporada. La tendencia a ofertar productos para jóvenes ha tenido también su correspondiente aportación en Cataluña con una serie diaria y de bajo presupuesto para *teen agers* (*El joc de viure*).

El aumento de horas es muy equilibrado en relación con los dos únicos géneros dominantes de la ficción, comedia (51%) y drama (49%) (ver el gráf. 4).

Gráfico 4. Género por horas



Pero siguen sin aparecer o con escaso relieve otros géneros como el policial que en las televisiones europeas tienen una presencia predominante. Este desequilibrio se acentúa en el caso de los *formatos*. Las televisiones apuestan claramente por la series semanales dejando muy poco espacio para los programas seriales, miniseries y TV *movies* (ver el gráf. 5). Tampoco es equilibrada la repartición de formatos por canales. Tele 5 aparece como la cadena estatal que mejor reparte las horas de producción entre series y seriales mientras que la atención a la miniserie es prácticamente inexistente (ver el gráf. 6).

Gráfico 5. Formato por programas

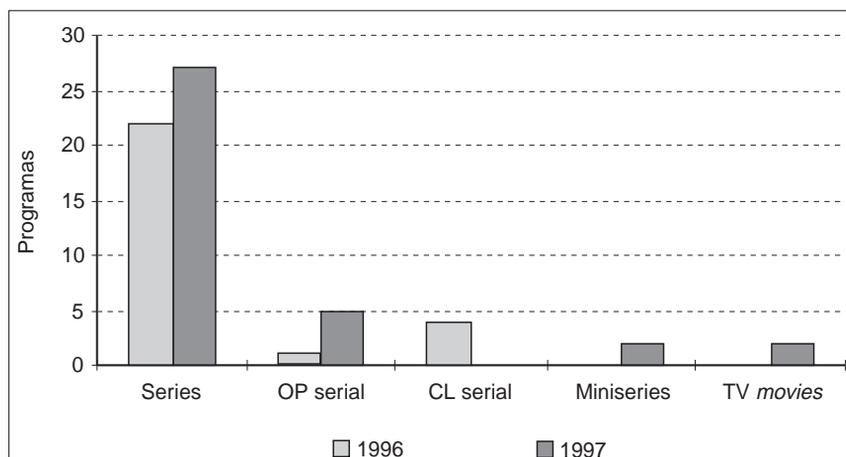


Gráfico 6. Género por canales

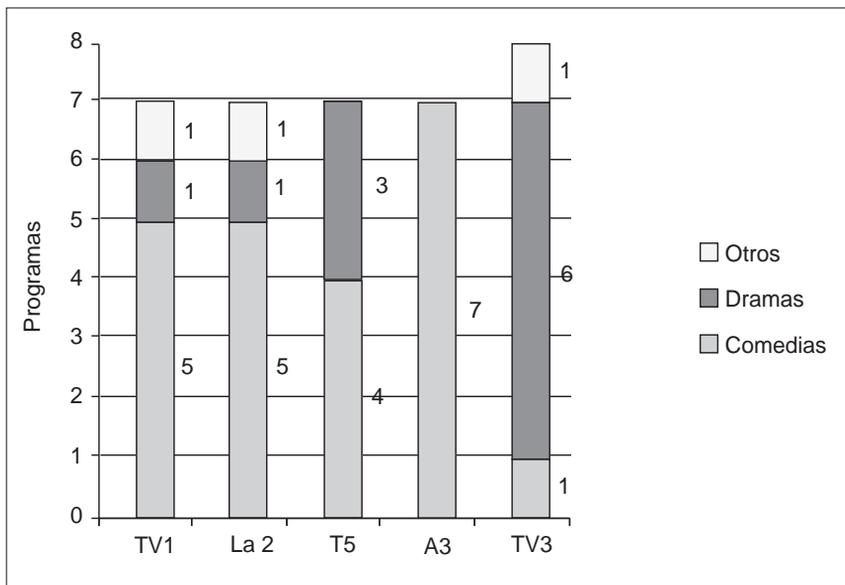
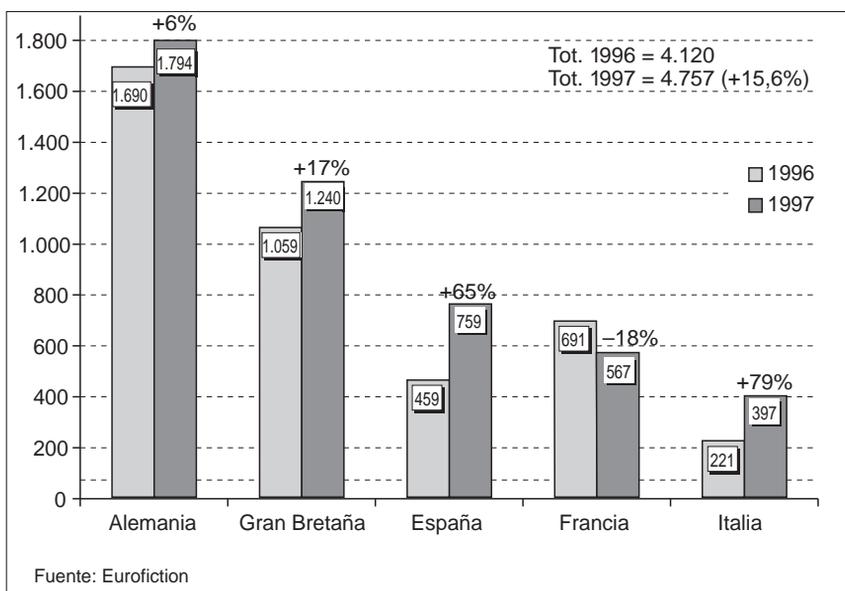


Gráfico 7. Ficción TV. Comparación 1996/1997



Los indicadores culturales de la producción española revelan también un cierto desequilibrio a la hora de mostrar la diversidad.

Si los índices de calidad de la televisión se miden por la diversidad de programación y de contenidos, en el caso de la ficción propia española esta diversidad se relaciona sólo con los temas e historias. Pero los escenarios, el tiempo de las historias y el sexo de los protagonistas presentan una extrema uniformidad. Las 36 producciones de 1997 se sitúan en tiempo presente (salvo 3 títulos) y en una geografía nacional (salvo *Nostramo* y el TV *movie Tic tac*). Las producciones con protagonistas de ambos sexos (*mixed*) aumentan el doble respecto al año 1996 pero, en cambio, el protagonismo grupal femenino reduce su presencia a 8 episodios de la serie semanal (*Dones d'aigua*) de los casi 1.300 emitidos en 1997. Lo cual significa que fuera de Cataluña las mujeres como grupo no tienen ninguna presencia en la ficción de series, series, miniseries o TV *movie*.

De acuerdo con la persecución por parte de las televisiones de un público de edad media, urbano y de clase social media alta, los 20 estrenos de 1997 situaron sus escenarios en la ciudad, preferentemente la capital. Sólo dos series, entre éstas la adaptación italiana de *Querido maestro*, tienen un escenario rural como entorno con un paisaje de pueblo antiguo y de gentes defensoras del medio ambiente, algo así como la versión campesina de todo el mundo es bueno de la comedia urbana *Médico de familia*.

De los 20 estrenos en 1997, 12 episodios lograron entrar en el ranking de los 20 primeros (ver la tabla del ranking). Pero el hecho más notable es el éxito continuado de audiencia de *Médico de familia*. Esta serie logra el primer lugar como ya lo hizo en 1996, esta vez con casi 11 millones y más de 7 millones y medio de media anual. Además obtiene en la clasificación anual de programas del año el segundo lugar, por debajo del fútbol, y se coloca por 7 veces dentro de los 15 programas más vistos de todas las televisiones en 1997.

Jóvenes y niños

Especial atención ponen las parrillas de programación a la presencia de los jóvenes en televisión y se tiene especial cuidado de buscar horarios privilegiados para este target. En general, los horarios preferidos de los españoles para ver televisión son por la tarde (15.00-1.700 horas) en un 42%. En las horas de gran audiencia y nocturna (21.00-1.00 horas) en un 79%. En relación con la preferencia del público más apetecido por las cadenas que emiten series de ficción —la de los jóvenes de 18-30 años— los horarios preferidos son aquellos que van desde las 15.00 a las 16.00 horas. Aunque en *prime time* se concentra un 70% de jóvenes. Un 53% suele pasar una media de 3 horas delante del televisor.

Pero en relación con las series de producción propia, el codiciado target joven resulta más elusivo de lo que parece. Especialmente cuando se trata de productos concebidos especialmente para este grupo demográficamente de-

finido. En la cadena autonómica catalana TV3, *El joc de viure*, un serial juvenil de emisión diaria, obtiene peores resultados que seriales con fuerte seguimiento juvenil pero sin target predeterminado, como *Nissaga de poder* (TV3). Esta serie merece especial atención porque con una media de 38,5 % de *share* en Cataluña obtiene un seguimiento muy alto por parte de los niños. Así, por ejemplo, en un mes normal de programación como es noviembre obtiene un 40,7% de audiencia de niños entre 4 y 12 años. Un caso relativamente parecido ocurre con la novela de sobremesa *Calle Nueva* (TVE1) donde el target de 4-12 años obtiene también un alto *share* superado sólo por los mayores de 55 años. Esto no sólo confirma que los niños españoles aman la novela como ocurre también en latinoamérica, sino que existe allí una franja descuidada para esa edad.

3. Análisis comparativo de la producción propia de ficción en Europa

3.1. Una Europa de diferencias

A primera vista, el análisis comparativo de las políticas de producción de ficción en cada uno de los países que se analizan en el observatorio Eurofiction refleja más diferencias que afinidades. Con la excepción del auge y protagonismo de la producción propia, la circulación de unos pocos —muy pocos— programas que logran atravesar fronteras, y la disminución de la dependencia del producto televisivo norteamericano, que es lo que compartimos, la Europa televisiva aquí analizada revela no sólo las diferencias culturales y económicas, cuya importancia nadie pone en duda, sino las que son atribuibles a las características de los propios sistemas televisivos (inseparables, por otro lado, de los parámetros anteriores), resultado de una historia pero también de una determinada previsión de futuro.

La existencia de una determinada línea de actuación no puede ser ajena así a factores como el grado de implantación de las nuevas tecnologías de distribución (satélite, cable, televisión digital); al equilibrio entre el sector privado y público o al tipo de financiación predominante (canon, publicidad, mixto, suscripción). Pero también al nivel de consolidación y particularidades de la industria audiovisual, a las políticas de programación (estrechamente ligadas a tradiciones y hábitos culturales) y, forzosamente, a la especial tensión que cada país mantiene entre tradición e innovación. Baste citar como ejemplo la distancia existente entre la industria de producción de ficción televisiva del sector privado en el Reino Unido y la de su equivalente en España o Italia. O comparar el desarrollo de la televisión de pago en Francia, donde Canal + ha operado hasta ahora como cadena complementaria de las generalistas, con el de Alemania, donde por la fuerte implantación del satélite y el cable, a la primera cadena de pago, Premiere, le costó cinco años conseguir un millón de suscriptores.

De forma unánime en los países analizados, la televisión digital ha acaaparado la atención de los medios este último año, tanto por las especulacio-

nes sobre las perspectivas que abre respecto a contenidos y nuevas formas de consumo, como por las incógnitas aún no despejadas de su diseño accionarial y empresarial. La forma en que la revolución digital pueda afectar en el futuro a la producción de ficción es hoy por hoy objeto de especulación. La fuerte inversión económica que ha supuesto la puesta en marcha de las plataformas digitales puede estar hipotecando de alguna forma, al menos a corto plazo, esta inversión en ficción. Más aún cuando conseguir las exclusivas del deporte (fútbol en Europa) y del cine, las dos grandes bazas por ahora de la nueva televisión (y de la del cable y del satélite en su momento), ha implicado reventar los precios de un mercado en el que se enfrentaban dos o más operadores.

Es verdad que si bien muchas cadenas especializadas (por cable o por satélite) se han dedicado en tiempos pasados a estrenar o reponer series norteamericanas o propias, la televisión de pago de nuestros días, analógica o digital, tiene previsto iniciar o incrementar su inversión en la producción de ficción para televisión, muy concretamente series y películas para la pequeña pantalla. Dos factores condicionan de momento la política de producción de estos operadores: de un lado, el presupuesto, que no se plantea, hoy por hoy, llegar a las cotas de las grandes cadenas tradicionales en abierto; del otro, la necesidad de innovar para ofrecer un producto distintivo acorde con la imagen más sofisticada de la cadena.

Pero no hay que olvidar que en el umbral de la revolución digital, los programas de ficción que sobresalen en los puestos de cabeza responden a fórmulas tradicionales que vienen explotándose, a veces durante décadas, en las cadenas generalistas. Hay programas en Alemania, como *Derrick*, que se han retirado después de veinticinco años en antena, pero sólo por imperativos de la edad del protagonista (Horst Tappert: 75 años. En el Reino Unido, los seriales *Coronation Street* (más de 30 años en antena) y *East Enders* son una cita ineludible para millones de espectadores. En esta línea de conservación, las cadenas generalistas hercianas mantienen una fuerte presencia en estos países, y en el seno de ellas, las públicas continúan luchando —con éxito en muchos casos— por permanecer en el grupo de cabeza. Ahora bien, la multiplicación de cadenas está rebajando inevitablemente el *share* de las emisoras líderes, con el impacto que esto puede tener, rebasado un límite, en los ingresos por publicidad de las que no viven de un canon. Valga el ejemplo de la privada alemana RTL, que en 1996 consiguió tan sólo un 17,1% de partes de mercado, cuando en otros países las cadenas en cabeza pueden llegar a sobrepasar el 25%.

3.2. Volumen de la producción

El volumen de producción de ficción representa cifras bien diferentes para los cinco países analizados, aunque en conjunto se refleja un incremento significativo del 16%. Entre las 1.815 horas de Alemania y las 397 de Italia, en 1997, hay un salto notable que explica la preocupación en este segundo país

por darle un impulso a una industria audiovisual que sólo muy recientemente ha empezado a recuperar el espacio perdido. Es Italia precisamente, impulsada por esta política de recuperación, la que ofrece un mayor incremento de ficción propia entre 1996 y 1997: exactamente un 79% (de 221 a 397 horas). También España mantiene de forma sostenida esta tendencia al alza, con un incremento de un 65% (de 459 a 759 horas), frente al 7% de Alemania, un mercado más estabilizado. El balance negativo de Francia: -17%, es una llamada de alerta que tal vez no debieran desoír las televisiones de otros países, porque evidencia la vulnerabilidad de la cifra de negocio sobre las variables de la aportación fluctuante de las cadenas y los costes que la competencia dispara. Valga citar que en Francia el coste horario medio ha pasado de 3,2 a 4,9 millones de francos.

El volumen horario es un buen dato de partida, pero al que es necesario cualificar con otros resultados que nos ayudan a precisar el significado de estas cifras. Como primeros indicadores, el número de títulos y el de los episodios a los que corresponden el volumen horario indicado para cada país resultan altamente iluminadores. De estos dos datos se obtiene el índice de serialidad, que da cuenta de la periodicidad del programa, de su permanencia en antena, pero también del tipo de infraestructura y capacidad de manufactura de una industria que ha de responder a una continuada demanda de las cadenas. Resulta así que Alemania, el más alto productor en volumen horario, tiene un índice de serialidad de sólo 7,9 (relación episodios/títulos), frente a España, que se coloca a la cabeza con nada menos que un valor de 35,4%, a distancia también de Francia (3,4) y del Reino Unido (11,1). O dicho con otras palabras: en España hay mucha menos variedad de títulos porque cada uno de ellos o mantiene una fuerte periodicidad o se alarga en antena, mientras que en Alemania, el otro extremo se consigue la misma fidelidad con títulos de mucha menor cadencia y menor número de entregas.

La producción en serie sobre el *know how* de autores y creadores norteamericanos —la única manera conocida de establecer un fuerte ritmo de producción— tiene diferentes grados de implantación en Europa. Hay comportamientos mixtos, como el de la industria del Reino Unido, que compagina su serial manufacturado (*Coronation Street*, *East Enders*, *Emmerdale*) con telecomedias que en su mayoría suelen proponer pocos episodios por temporada y escasa permanencia en antena, al ser la obra de uno o dos guionistas. En Francia, donde ya hay una tradición de taller de *sitcom* de bajo presupuesto (ahora en crisis), la serie de débil periodicidad y entregas de 90' (el formato película) intenta dar paso a la serie dramática industrial, con mayor cadencia y con la duración estandar norteamericana de 52'.

Por otro lado, la relación entre tipo de formato y coste de la inversión por título varía enormemente. El esfuerzo económico —y tiende a creerse que también el creativo: la distinción entre formatos nobles y formatos populares— de una película para televisión es muy superior, por ejemplo, al de una *soap opera* diurna.

3.3. Programación de la ficción doméstica en Europa

El tipo de programa de ficción que cada país considera adecuado para las distintas franjas horarias difiere, en algunos casos de forma radical, de unos países a otros. La telecomedia que en España se programa en la franja noble del *prime time* resultaría totalmente llamativa en ese mismo lugar en la parrilla francesa o alemana, reservada para el TV *movie* o la serie dramática. La *sit-com* francesa es colocada habitualmente en la programación de tarde, pero es que el coste puede ser hasta diez veces menor que su equivalente español. El ejemplo expuesto refleja tradiciones culturales-televisivas diferentes que traducen tanto el apego hacia ciertos géneros, como arraigados hábitos. Valga de ejemplo, entre los franceses, la cita ritual con la «película» de la noche, sea esta verdadero cine o algo que se le asemeja y que puede ser un TV *movie* o la serie dramática nacional de episodios de hora y media.

El primer dato a retener respecto a la colocación de la producción propia en la parrilla es el aumento del número de episodios programados fuera del *prime time* (33%) entre 1996 y 1997, superior al aumento en el número de episodios (20%). Traduce los avances de la producción doméstica sobre franjas horarias antes resueltas con productos importados. En cuanto a su volumen, hay que tener en cuenta que es en esas franjas horarias donde se programa el serial de múltiples entregas semanales, generalmente en formato de media hora, razón por la cual hay entre 1996 y 1997 un incremento de 1.000 episodios en programas de esta duración.

El formato predominante de la producción de ficción en los países escrutados es claramente el TV *movie*, que representa el 48% del total de nuevos títulos estrenados (388 de 802). El desequilibrio en la oferta, comparando las cifras de cada país, es llamativo. Alemania, con 213 títulos, y Francia, con 115, reflejan su afición incuestionable al telefilme local. En parte por los costes en alza del cine de Hollywood, y en parte por la carencia de series de periodicidad fuerte. La «nobleza» del formato afecta también a la preferencia franco-alemana. Por otro lado, la película de televisión presenta dos ventajas: es más fácil de exportar, y está compitiendo ventajosamente —y este es un fenómeno general— con la de la pantalla grande. Existen informes sobre el mercado de la televisión europea que colocan al cine, por resultados de audiencia, detrás del deporte, los programas de entretenimiento, las series de televisión y los informativos. Una realidad que se comprueba en países en los que la oferta es mínima sólo si se considera la producción propia (2 títulos en España) pero no la oferta del telefilme importado.

Las series representan un 25% de la oferta total de ficción propia, pero sólo es un género en alza en España. Decece en Alemania (de 72 a 65), en el Reino Unido (de 65 a 47) y en Francia (de 54 a 48). Aunque estos son datos que necesitarían fuerte matización. De entrada, el formato serie tanto la serie dramática como la telecomedia. En una y en otra categoría las cifras de 1997 parecen contradecir el interés declarado por parte de las televisiones europeas hacia este tipo de producción. Sí es cierto, sin embargo, que en el te-

rreno de la serie dramática (*crime series*, policíaco, acción), aparte de su alto coste, no acaba de encontrarse en Europa una alternativa a la alta calidad de la producción norteamericana. Al mismo tiempo, la capacidad de atención del telespectador, armado del mando a distancia, es cada vez menor y está forzando cambios en las formas narrativas, factor que podría estar influyendo en la crisis de esta oferta también en Estados Unidos.

El auge del serial tiene en cambio indudables razones económicas. Resulta coherente que sea Alemania, el mercado más competitivo de Europa, el que arroja un mayor crecimiento en este formato de bajo coste, que han promovido con fuerza en los 90 las cadenas privadas y que constantemente amplía sus públicos. El Reino Unido (35 títulos) no está muy lejos, pero no puede compararse por significación cultural y tradición televisiva el fenómeno de la *soap opera* británica con el más reciente fenómeno en Alemania. España, Italia y Francia no cubren la demanda con la oferta propia, que complementan con la importación de Estados Unidos o de Latinoamérica. Sin embargo, no hay que olvidar que son series —programadas en el *prime time*— las que congregan al mayor número de telespectadores en España, en Francia (*Navarro*, *Julie Lescaut*), en Alemania (*Der Alte*, *Derrick*), países en los que se están produciendo tentativas serias de renovar el formato, como es el caso de la serie de acción para audiencias jóvenes en Alemania.

Alemania (29% de la ficción propia) y Francia (28%) muestran la misma adhesión al género policíaco y de acción que España (un 45%) a la comedia. Sin embargo, los resultados sobre los géneros preferidos necesitarían una aclaración previa sobre las muy diferentes declinaciones de aquello que se categoriza como drama, *action/crime* o comedia en esta oferta. La tendencia creciente a contaminar los géneros —un fenómeno que comienza a intensificarse a finales de los años 70 en Estados Unidos— es una complicación añadida a la catalogación de los diferentes títulos. Por otro lado, sólo una segunda caracterización por subgéneros puede arrojar luz sobre aspectos fundamentales de esta producción. La mayoría de los títulos (6 de cada 10) se encuadran en el género drama, predominante en todos los países (excepto en Francia (35%), resultado sobre el que pesa de forma sustancial las aportaciones del serial. Es difícil extraer conclusiones sobre tendencias claras en la preferencia genérica, ya que la mayor o menor oferta en cada categoría depende de factores múltiples y heterogéneos, entre los que no son los menos importantes aquellos establecidos por la inercia de las diferentes tradiciones creativas y la inversión económica en juego.

3.4. La ficción doméstica europea en su contexto: origen de la ficción

El peso que la ficción doméstica tiene en el conjunto de la oferta de ficción (primeros pases y reposiciones) varía de un país al otro de forma contundente. Con todas las precauciones que merecen estas cifras, producto de una muestra que abarca una semana (representativa) del año, los resultados más aclaratorios son los referentes al grado de dependencia de la oferta norteamericana

y la capacidad de circulación de la ficción europea. Hay pocas diferencias en la cantidad y características del producto importado de Estados Unidos en las parrillas de Alemania (60%), Francia (58%), Italia (64%) y España (62%), aunque sí en el volumen horario de ficción propia. Son los británicos, precisamente, los únicos que no tienen la barrera de la lengua, los más autosuficientes respecto a estas importaciones: un 36%, si bien conviene anotar la fuerte presencia en este país del serial australiano.

El predominio de la ficción norteamericana comienza, sin embargo, a tener una significación diferente de la que tuvo en años precedentes. El auge de la producción propia no sólo está erosionando sus partes de mercado, sino que está derivando esta oferta hacia franjas horarias de menor responsabilidad. Todo y a pesar de que su nivel conserva una alta valoración entre los profesionales europeos, para los que es un referente, si no a imitar, sí a adaptar.

Por inercia sigue comparándose una televisión «popular» norteamericana, con una televisión «de calidad» europea, evidenciando los prejuicios inveterados respecto a la primera, y pensando la segunda como reducto de imponentes y solemnes adaptaciones literarias. Por los resultados de nuestro análisis sabemos que los europeos no ven la televisión europea, cuando precisamente ésta hace años que está embarcada en una producción comercial y popular. Excepto unos pocos títulos (*Derrick*, *Rex*, *un policía diferente*), la ficción del continente cruza difícilmente las fronteras. No existe representación alguna en el Reino Unido, lo que se puede explicar por las resistencias al doblaje y un —justificado— sentido de superioridad creativa de los profesionales británicos. Pero es que las importaciones europeas representan tan sólo un 5% de las 250 horas de ficción en oferta en Alemania, en la semana analizada. En Italia y España, los porcentajes son parecidos: un 2% y un 5% respectivamente. Francia, el país que desde los años veinte (con el cine) ha estado en la vanguardia de la introducción de cuotas para frenar los avances de la industria norteamericana, es el país donde más producción europea se puede ver. Viajan mejor los TV *movies*, formato de emisión puntual, que las series (véase el policíaco familiar francés *Navarro* en las madrugadas de la cadena pública TVE).

El resultado es que el fuerte impulso a la producción nacional no le ha abierto a ésta (Reino Unido aparte) otras puertas que no sean las propias. De hecho, la oferta de ficción es hoy por hoy un reparto entre lo que aporta la producción local y lo que se compra a Estados Unidos. La concentración de proveedores viene agravada por hechos que trabajan en la misma dirección de homogeneización de la oferta, como es el uso abusivo de las repeticiones (hasta seis de algunas series), la programación en bloques de dos o tres episodios, y una fuerte inclinación a rechazar lo nuevo y adquirir más de lo experimentado (comedia familiar, humor blando, series de acción baratas); fenómeno que está llevando determinadas series a las cadenas de pago.

Gráfico 8. Clasificación de los 20 primeros en 1997

Título	Cadena	Fecha	Horario	Duración	Share	Rating	Espectadores (en miles)
1 Médico de familia	T5	22/12/97	21:42	01:05	60,0	28,7	10.514,4
2 Hostal Royal Manzanares	TVE1	24/12/97	22:00	01:05	45,7	20,0	7.332,7
3 La casa de los líos	A3	22/11/97	21:29	00:45	35,9	16,3	5.970,7
4 Querido maestro	T5	02/12/97	21:43	01:00	34,3	15,8	5.780,5
5 Todos los hombres sois iguales	T5	26/01/97	21:42	01:05	28,6	14,0	5.143,9
6 Menudo es mi padre	A3	15/01/97	21:35	00:55	27,5	13,2	4.854,2
7 Contigo pan y cebolla	TVE1	19/01/97	21:47	00:25	24,6	12,0	4.394,4
8 El súper: historias de todos los días	T5	01/01/97	19:27	00:28	35,7	10,5	3.859,2
9 Arévalo y Cía.	A3	01/10/97	21:41	00:25	23,9	10,1	3.706,4
10 Kety no para	TVE1	23/10/97	21:59	00:25	23,5	9,6	3.503,3
11 Más que amigos	T5	22/11/97	21:26	00:55	20,9	9,4	3.459,1
12 Los negocios de mamá	TVE1	13/04/97	21:53	00:42	20,1	9,3	3.411,6
13 Mamá quiere ser artista	A3	16/01/97	21:31	00:45	21,1	9,1	3.342,2
14 En plena forma	A3	16/12/97	21:33	00:55	18,9	8,7	3.195,1
15 Este es mi barrio	A3	03/09/97	22:07	00:45	23,3	8,0	2.935,0
16 Don Juan	TVE1	28/10/97	21:59	01:30	19,8	7,8	2.851,6
17 De tal palo tal astilla	T5	13/01/97	21:32	00:30	16,6	7,7	2.819,8
18 Calle Nueva	TVE1	15/12/97	15:58	00:25	23,1	6,8	2.509,3
19 Al salir de clase	T5	15/12/97	15:16	00:24	19,0	6,6	2.417,0
20 La banda de Pérez	TVE1	18/06/97	23:44	00:55	25,1	6,5	2.378,4

Fuente: Eurofiction

Fichas de las producciones seriales catalanas. 1993-1998

Poble Nou

Formato: serial abierto, de 191 capítulos

Años de producción: 1993, 1994

Emisión: diaria, del 1 de enero al 26 de diciembre de 1994

Duración: 25'

Horario: 15,35 h

Producción: TVC

Productores: Eugeni Margallo, Joan Bas

Dirección: Jaume Banacolocha, Eugeni Margallo, Joan Bas

Autor: Josep Maria Benet i Jornet

Guión: Lluís Arcarazo, Antoni Cabré, Maite Carranza, Enric Gomà, Francesc Luchetti, Joan Marimón, Marta Molins, Gisela Pou, Teresa Vilardell

Actores: Margarida Minguillón, Miquel Cors, Gemma Brió, Joel Joan, Joaquim Gutiérrez, Lola Lizarán, Jordi Boixaderas, Alfred Luchetti, Teresa Manresa, Irene Montalà, Roger Pera, Mercè Adalid, Enric Arredondo, Pep Ballester, Jaume Banacolocha, Ventura Bartolomeu, Xavi Bautista, Cristina Brondo, Marta Calvó, Marc Cartes, Teresa Companys, Laura Conejero

El serial describe la vida cotidiana de los habitantes de Poble Nou, un barrio popular de Barcelona. La narración gira en torno a un supermercado, que constituye el marco en torno al cual se van articulando los diferentes puntos de las familias protagonistas.

Oh Europa!

Formato: serie, de 13 capítulos

Año de producción: 1994

Emisión: domingo, 12 de junio al viernes, 2 de septiembre de 1994

Duración: 30'

Horario: 21,20 h

Producción: TVC

Productores: Sesse Espona, Anna Rosa Cisquella

Dirección: Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisquella

Guión: Joan Lluís Bozzo, Paco Mir

Actores: Montserrat Carulla, Xavier Massé, Montserrat Pérez, Pep Cruz, Paco Alonso, Eugeni Soler, Àngela Castilla, Josep Maria Peris, Joan Lluís Bozzo, Rosa Gámiz, Marc Cartes, Victòria Pagès, Genís Hernández, Dagoll Dagom

Serie en clave de humor que narra el viaje de un grupo de catalanes por los países de la Unión Europea. El grupo, que va en autocar, está compuesto por diferentes personas que han ganado un premio en un sorteo organizado por una

entidad financiera, cada una de las cuales representa un arquetipo de la sociedad catalana actual. El hilo conductor de la serie es la reunión de todos los personajes para ver el vídeo del viaje, que se presenta en *flash back* y gira en torno a los tópicos de cada país y sus habitantes.

Pedralbes Center

Formato: serie, de 13 capítulos

Año de producción: 1995

Emisión: jueves, 20 de abril de 1995

Duración: 40'

Horario: 21,15 h

Producción: TVC

Productores: Sesse Espona, Queti Domínguez, Jordi Guilera, Anna M. Simó

Dirección: Jordi Frades

Autor: Josep Maria Benet i Jornet

Guión: Marta Molins, Siscu Lucchetti, Joan Rosquellas

Actores: Jordi Bosch, Pep Munné, Carme Conesa, Nina, Teresa Manresa, Marc Cartes, Mònica López, Mercè Comas, Eduard Fernández, Pere Ventura, Marta Padovan, Oriol Vila, Lorena Martínez

Pau, un viudo con dos hijos adolescentes a su cargo, es nombrado director de unas galerías comerciales de la Diagonal, lo que obliga a la familia a dejar el Bajo Llobregat, donde vivían, y trasladarse a Barcelona, donde también vive la madre de Pau. La serie se centra principalmente en la vida familiar del protagonista y en las diferentes relaciones y situaciones que afrontan cotidianamente los personajes relacionados con el centro comercial: el relaciones públicas, la secretaria, los dependientes de los diferentes comercios, la mujer de la limpieza, el camarero del bar, etc.

Rosa

Formato: serial cerrado, de 29 capítulos

Año de producción: 1995

Emisión: sábado, 25 de noviembre de 1995 al lunes, 8 de abril de 1996

Duración: 60'

Horario: 21,20 h

Producción: TVC

Productora: Rosa Bosch

Dirección: Enric Banqué

Autor: Josep Maria Benet i Jornet, con Joan Marimón

Guión: Joan Marimón

Actores: Margarida Minguillón, Emilio Gutiérrez Caba, Pep Munné, Jordi Sertrat, Gemma Brió, Miquel Cors, Marc Cartes, Jordi Boixaderas, Lourdes Barba, Ricard Borràs, Maria Elias, Alfred Luchetti, Lola Lizaràn, Irene Mon-

talà, Joel Joan, Joaquim Gutiérrez, Juli Fàbregas, Teresa Manresa, Àngels Moll, Lluís Boix, Rosa Vila, Lluís Ferrer, Mireia Aixalà, Josep Mota

Rosa, una mujer divorciada, va a vivir a Manresa con sus dos hijos, Martí y Anna. Rosa y Anna alquilan un local que convierten en café y librería, donde ambas trabajan respectivamente. Rosa es un personaje que procede de *Poble Nou*, en torno a la cual se van tejiendo los diferentes hilos narrativos de este *sequel*. La familia padece constantemente.

Rosa, punt i a part

Formato: serie, de 4 capítulos

Año de producción: 1996

Emisión: lunes, 15 de abril al domingo, 18 de mayor de 1996

Duración: 60'

Horario: 21,20 h

Producción: TVC

Productora: Rosa Bosh

Dirección: Enric Banqué

Autor: Josep Maria Benet i Jornet, con Joan Marimón

Guión: Joan Marimón

Actores: Margarida Minguillón, Emilio Gutiérrez Caba, Jordi Boixaderas, Joel Joan, Gemma Brió, Joaquim Gutiérrez, Rosa Vila, Víctor Valverde, Lluís Ferrer, Marc Cartes, Juli Fàbregas, Pau Durà, Montserrat Germàn, Joan Closas, Roger Pera

Rosa, punt i a part es la continuación de la serie *Rosa*. La acción comienza cuando Rosa y Alfonso se casan en el Ayuntamiento de Manresa, con la asistencia de todos sus familiares y amigos.

Rosa, la lluita

Formato: serie, de 8 capítulos

Año de producción: 1996

Duración: 60'

Emisión: lunes, 20 de mayo al lunes, 8 de julio de 1996

Horario: 21,20 h

Producción: TVC

Productora: Rosa Bosch

Dirección: Enric Banqué

Autora: Maria Mercè Roca

Guión: Joan Marimón

Actores: Margarida Minguillón, Emilio Gutiérrez Caba, Rosa Vila, Joan Croas, Marieta Orozco, Juli Fàbregas, Elise Solano, Jordi Figueras, Irene Muntalà, Joel Joan, Lluís Ferrer, Duna Jové, Pastora Vega, Montserrat Germàn

Se trata de la continuación de *Rosa y Rosa, punt i a part*. La acción comienza cuando Ferran, el hijo de Rosa, y Soledat, la sobrina de Alfonso, se quedan a vivir en Manresa.

Oh Espanya!

Formato: serie, de 17 capítulos

Año de producción: 1996

Emisión: lunes, 16 de septiembre de 1996 al lunes, 13 de enero de 1997

Duración: 30'

Horario: 21,20 h

Producción: TVC

Productores: Bet Pujol, Anna Vilà

Dirección: Joan Lluís Bozzo, Lluís Maria Güell

Guión: Joan Lluís Bozzo, Paco Mir

Actores: Montserrat Carulla, Xavier Massé, Teresa Urroz, Pep Cruz, Paco Alonso, Marçal Cruz, Joan Lluís Bozzo, Rosa Gámiz, Marc Cartes, Victoria Pagès, Genís Hernández, Inès Díaz, Dagoll Dagom

Serie en clave de humor que se presenta como una continuación de *Oh Europa*. El grupo de catalanes que había recorrido la UE decide organizar un viaje por su cuenta, prescindiendo de agencias, por las 17 autonomías del Estado Español. A través de las aventuras de los viajeros, se ironiza sobre los rasgos arquetípicos de cada comunidad.

Sitges

Formato: serie, de 32 capítulos

Año de producción: 1996

Emisión: jueves, 24 de octubre de 1996 al martes, 23 de septiembre de 1997

Horario: 21,20 h

Duración: 54'

Producción: TVC

Productor: Jordi Guilera

Dirección: Eduard Cortés

Guión: Xesc Barceló, Eduard Cortés, Piti Español

Actores: Manel Barceló, Marta Calvó, Laura Conejero, Marc Martínez, Victòria Pagès, Carles Sabater, Àngels Bassas, Àgata Roca, Albert Pérez, Vicenta Ndongó, Martí Pera Ferrer, Boris Ruiz,

Una serie de diferentes circunstancias vuelve a reunir en Sitges a un grupo de personas que se habían conocido allí. Todos tienen unos 30 años y están bien situados profesionalmente. La serie se centra fundamentalmente en las relaciones que los protagonistas mantienen entre sí o con otros personajes de paso por la ciudad costera.

Secrets de família

Formato: serial cerrado, de 187 capítulos

Año de producción: 1996

Emisión: diario, del 16 de enero al 23 de diciembre de 1995

Duración: 25'

Horario: 16,35 h

Producción: TVC

Productores: Joan Bas, Eugeni Margalló

Dirección: Eduard Cortés, Enric Banqué, Sílvia Quer, Idelfons Duran, Sonia Sánchez

Autora: Maria Mercè Roca

Guión: Lluís Arcarazo, Sergi Belbel, Toni Cabré, Maite Carranza, Joan Marimón, Gisela Pou

Actores: Montserrat Carulla, Josep Castillo-Escalona, Sergi Mateu, Pep Ferrer, Montse Guallar, Pere Molina, Lluïsa Mallol, Pep Planas, Joan Borràs, Nuria Hosta, Pep Minguell, Chisco Amado, Jordi Andújar, Pere Arquillué, Jordi Banacolocha, David Bosch, Carme Caroll, Lluïsa Castell, Nacho Cisa, Jordi Collet, Mercè Comes, Maria Costa, Enric Cusí, Manel Dueso

La vuelta a Girona del primogénito de la familia Riera, después de haber vivido 25 años en los Estados Unidos, altera completamente la vida de las dos familias protagonistas, los Riera y los Alsina.

El joc de viure

Formato: serial abierto, de 114 capítulos

Años de producción: 1996 y 1997

Emisión: diario, del 6 de enero al 4 de julio de 1997

Duración: 22'

Horario: 19,55 h

Producción: TVC

Productora: Montse Narro

Dirección: Jordi Frades y Xesc Barceló

Autores: Lluís Arcarazo, Xesc Barceló, Enric Gomà

Guión: Maite Carranza, Miquel Casamayor, Enric Cruz, Albert Espinosa, Ana Manso, Airy Maragall, Jaume Mateu, Mercè Sarries

Actores: Carme Abril, Anna Azcona, Jordi Boixaderas, Ramon Canals, Laia Costajussà, Adrià Collado, Pau Durà, Juli Fàbregas, Jesús Ferrer, Itziar Fenollar, Santi Ibàñez, Daniel Klamburg, Albert López-Murtra, Sara Loscos, Joan Masdeu, Joan Massotkleiner, Àngels Moliner, Andrea Montero, María José Monsoriu, Iván Morales, Francesca Piñón, Carme Sansa, Dora Santacreu, Cristina Serra, Xavier Serrat, Jaume Sorribas, Ramon Teixidor, Rosa Vila

Eulàlia, Sergi, Dolors, Pere, etc., son un grupo de amigos, la mayoría de ellos estudiantes universitarios que comparten intereses, ocio y problemas sentimentales. A diferencia de otras series juveniles, este serial no trata de temas sociales o conflictivos (droga, sida, aborto, etc.), sino que se articula a partir de pequeños conflictos cotidianos derivados principalmente de la amistad y las relaciones sentimentales entre sus protagonistas.

Dones d'aigua

Formato: serie de 13 capítulos

Año de producción: 1997

Emisión: miércoles, del 24 de septiembre al 17 de diciembre de 1997

Duración: 45'

Horario: 21,20 h

Producción: Hamlet y TV3

Dirección: Antoni Verdaguer

Autora: Carme Riera

Actores: Carme Sansa, Carme Elias, Sílvia Marsó, Montserrat Carulla, Joan Crosas

Àngela, Clara y Blanca, tres mujeres que de una u otra forma han estado relacionadas con Robert Anglada, reciben, a la muerte de éste, un centro termal como herencia. La rivalidad entre ellas, el enfrentamiento con Anna Miralpeix, la mano derecha del antiguo propietario y las relaciones y conflictos entre el personal fijo del balneario constituyen el material narrativo de *Dones d'aigua*.

Nissaga de poder

Formato: serial abierto, de 476 capítulos

Años de producción: 1995, 1996, 1997, 1998

Emisión: diario, del 28 de enero de 1996 al domingo, 3 de mayo de 1998

Duración: 25'

Horario: 15,35 h

Producción: TVC

Productor: Jordi Guilerà

Dirección: Esteve Rovira

Autores: Lluís Arcarazo, Jordi Galceran, Carme Morell

Guión: Maria Peña, Francesc Luchetti, Xavier Guardia, Teresa Vilardell, Toni Cabré, Anna Fité, Carme Morell

Actores: Emma Vilarasau, Jordi Dauder, Mercè Sampietro, Eduard Farelo, Jordi Bosch, Nina, Boris Ruiz, Carme Fortuny, Enric Majó, M. Garcia Segué, David Selvas, Mercè Comas

El eje de este serial es la familia Montsolís, propietarios de una gran extensión de viñedos y de las mayores cavas del Penedès. Incesto, adulterio, hijos

ilegítimos, secuestros, chantaje y grandes dosis de pasión, constituyen una mezcla poco ortodoxa para la franja de sobremesa, que ha conquistado a una buena parte de los espectadores catalanes. Una especie de *Falcon Crest* enraizado en la vida cotidiana y las costumbres de Cataluña.

Estació d'enllaç

Formato: serie, de 133 episodios

Años de producción: 1994, 1995, 1996, 1997, 1998

Emisión: martes, del 20 de noviembre de 1994 al miércoles, 29 de octubre de 1998

Duración: 45'

Horario: 21,20 h

Producción: TVC

Productora: Montse Polo

Dirección: Jordi Frades

Autores: Jaume Cabré, Ignasi Garcia, Carmen Fernández Villalba, Manuel Bonay

Guión: Carmen Fernández Villalba y Manuel Bonay

Actores: Josep Maria Pou, Mercè Arànega, Ramon Madaula, Marta Angelat, Carles Sales, Fermí Casadó, Àngels Poch, Aina Clotet, Laia Marull

El protagonismo coral, que caracteriza la mayor parte de la ficción de TVC, alcanza su máxima expresión en *Estació d'enllaç*, cuya trama forma un complejo tejido de historias protagonizadas por numerosos personajes que trabajan o transitan por la estación donde se sitúa la serie, un drama que también incorpora elementos de otros géneros, como por ejemplo el policiaco.

Laura

Formato: serie de 20 capítulos

Año de producción: 1988

Emisión: jueves, 12 de mayo al lunes 26 de octubre de 1988

Duración: 55'

Horario: 21,55 h

Producción: TVC

Productor: Jordi Parera

Dirección: Dani Ventura

Guión: Jordi Galceràn (coord.), Raquel Ballabriga, Xecs Barceló, Carme Albarca, Mercè Sarrias, Esteve Miralles

Actores: Lloïl Bertràn, Pere Arquillué, Eduard Fernández, Abel Folk, Anna Lizaràn, Ferran Rafiné, Àgata Roca, Roger Coma, Bernat Quintana

La popular Lloïl Bertràn encarna a Laura, una abogada que se divorcia y emprende una nueva vida sentimental y profesional. La serie narra la vida coti-

diana de la singular familia que encabeza Laura, compuesta por sus dos hijos, su sirvienta y su hermana menor, que trabaja en la empresa (ecológica) del novio de Laura y le proporciona a ésta más de un quebradero de cabeza. Las peripecias con sus clientes, la relación con su socio de bufete y las relaciones de los diferentes personajes integran esta familia que mezcla sin reparos el minimalismo cotidiano con la imaginación de sus personajes.

Laberint d'ombres

Formato: serial, de 86 capítulos

Año de producción: 1998

Emisión: lunes, 4 de mayo al viernes, 30 de octubre de 1998

Duración: 30'

Horario: 15,40 h

Producción: TV3

Productora: Concha Orea

Dirección: Sílvia Quer

Autores: Josep Maria Benet i Jornet, Andreu Martín, Jaume Ribera

Guión: Enric Gomà, Xavier Berraondo, Toni Cabré, Anna Fité, Marina Peña, Jaume Ribera, Carme Morell

Actores: Montse Germà, David Selvas, Àngel Moliner, Marc Cartes, Lluís Soler, Hermann Bonnín, Berta Herrando, Imma Colomer, Àurea Márquez, Bruno Bergonzini, Miquel Cors, Àngels Moll, Santi Pons, Jordi Boixaderas, Marta Calvó, Txema Cardeña, Mercè Sampietro, Iradia Soler, Joan Masotkleiner, Carles Heredia, Alicia Prats

La serie comienza con la muerte de un rico empresario de Sabadell, Benjamín Aymerich, cuya hija, Gemma, hereda los negocios de su padre. A partir de este momento, la vida de la joven se caracterizará por los continuos sobresaltos que irá recibiendo de capítulo en capítulo: se enamora de Guillem Padrós, el primogénito de la familia pobre del serial; recupera a su madre después de 16 años de ausencia y descubre que había abandonado a su padre por otra mujer; se entera de que el hijo de Mati, la abogada de su empresa, es su hermano por parte de padre y lo que ahora le queda por saber es que su novio de toda la vida y directivo de su empresa, Salvador Borés, es un asesino. Mientras tanto, nos vamos adentrando por los infinitos recovecos de una trama salpicada de amores y de misterios.
