

LA INVESTIGACIÓN EMPÍRICA APLICADA A LA PRODUCCIÓN DE FICCIÓN TELEVISIVA: propuesta de metodologías experimentales

Montserrat Martí Saldes

montserrat.marti@upf.edu

RESUMEN

Con este artículo se pretende reflexionar en torno a la investigación centrada en la producción de ficción televisiva y proponer vías de estudio que profundicen en los procesos de creación de los programas de ficción. El origen de las producciones televisivas como tales, desde su concepción hasta su emisión, ha quedado hasta ahora inédito en el marco de las investigaciones dedicadas al medio.

Los procesos de creación de un programa, bien sea de una ficción o de un programa de entretenimiento o, incluso, de un *reality*, comporta una cadena de decisiones internas que no traspasan el ámbito teórico: la selección de un guión, la puesta en escena, la planificación, la ambientación y la elección de una serie de personajes, reales o ficticios, suponen la creación de universos que pueden dar lugar a múltiples interpretaciones, según se utilicen los elementos propios de las convenciones del lenguaje y las diferentes técnicas de realización televisiva.

PALABRAS CLAVE

Proceso de producción, Ficción televisiva, Investigación experimental

Introducción

El argumento principal para cualquier investigación de carácter empírico es la observación y la experimentación y, desde este punto de vista, es adaptable a cualquier disciplina. Si aplicamos esta metodología para investigar sobre televisión encontraremos que, a través de ella, podemos responder a muchas preguntas y profundizar en diferentes ámbitos de estudio. De hecho, muchos de los campos relacionados con el medio televisivo, como por ejemplo la sociología, la economía y la historia, entre otros, constan de una larga tradición que ha permitido desarrollar teorías y consolidar líneas de investigación.

Aun así, parece que la mayoría de las líneas de investigación que tienen por objeto las producciones de ficción son refractarias y, en este sentido, tratan de estudiar los efectos, resultados o consecuencias una vez emitidos los programas. Así, por ejemplo, encontramos los llamados estudios de los géneros que relacionan aspectos como la respuesta de la audiencia, el estilo de la narración audiovisual y el contenido temático de cada producción; por otra parte, las teorías de autor herederas del cine y aplicadas al medio televisivo que se encuentran ante la alternativa de decidir si el autor de televisión hace referencia al director, según la tradición europea, o al productor, según defienden las publicaciones anglosajonas; o también la semiótica, que desde su vertiente trata de encontrar lo específicamente televisivo; y la crítica ideológica conocida como *cultural studies* y, dentro de éstos, las líneas que profundizan en el papel de la mujer o de los niños o de la violencia o de los valores sociales, entre otros.

Sin embargo, son muy pocas las publicaciones que centran su interés en el origen de los programas o en las diferentes etapas de producción necesarias para el desarrollo de una ficción. Y las que lo hacen parten de un planteamiento puramente descriptivo que no da lugar a la reflexión sino que se limita a la exposición de los diferentes pasos a seguir para la elaboración de una secuencia. En este sentido, existen numerosos manuales que ofrecen las pautas de trabajo imprescindibles para la correcta organización de las tareas a desarrollar y la ordenación cronológica de las diferentes fases. Desde la primera escritura de un guión hasta las diversas versiones que se puedan adaptar a cuestiones de tiempo y espacio; el diseño del decorado o la elección de una localización; la selección de los actores, del vestuario, del atrezzo, entre muchos otros aspectos se describen como conceptos genéricos, sin profundizar en la importancia determinante que este conjunto de decisiones, aparentemente mecánicas, tienen sobre el resultado de la producción final. En la mayoría de los textos existentes se trata cada uno de estos pasos casi como convenciones, como una cadena de decisiones implícita en el proceso de producción que va delimitando el marco de trabajo de forma natural sin tener en cuenta que el contenido y la suma de todas ellas formará el conjunto de elementos con los cuales se tendrá que hacer la puesta en escena y la planificación finales. Y que estas dos últimas etapas de trabajo son determinantes para el resultado último de cualquier producción.

La cuestión es saber hasta qué punto el planteamiento diferente de una puesta en escena en relación directa con la planificación técnica afecta a la construcción de la narración y, en consecuencia, al punto de vista desde el cual se plantea una secuencia de ficción. No hablamos de puntos de vista narrativos intrínsecos al guión aunque acaben por afectar, obviamente, a la narración, sino del punto de vista que se puede manipular a través de la posición y colocación de las cámaras y el montaje de los planos que van conformando la narración. Es decir, si contamos con un solo guión ya definido, ¿qué número diferente de historias se pueden extraer utilizando sólo las técnicas propias de la realización?

Investigaciones existentes

Como apunta Newcomb, (1) la investigación centrada en la producción dramática consta de dos líneas principales, por una parte la observación y, por otra, las entrevistas con los profesionales. Parece que, hasta ahora, la mejor manera de conocer las interioridades del proceso de creación de la ficción televisiva ha sido acercarse al medio y a los profesionales que trabajan en él. En este sentido, es interesante recordar tres investigaciones que el autor cita como representativas de tres líneas diferentes. En primer lugar, un punto de partida para cualquier investigación en torno a la producción, *The Making of a Television Series*, de P. Elliott. Aunque el autor se enfrenta a la elaboración de una forma específica de documental (una serie de programas designados para un proyecto de educación de adultos), muchos de los aspectos que se encuentra están directamente relacionados con la cadena de decisiones necesaria en cualquier proceso de producción. De hecho, en las conclusiones trata de generalizar a partir de sus observaciones y, de forma específica, evalúa la utilidad de su trabajo en el examen de los procesos de producción dramática para televisión.

Un aspecto a destacar del trabajo de Elliott es su carácter minucioso y detallado. Probablemente, el hecho de ser una de las investigaciones pioneras de este tipo, que se inspiraba tanto en el análisis de otros fenómenos sociales y en la sociología del arte, como en la teoría de los medios o en el análisis fílmico, hace del libro un recorrido por todas las etapas del proceso de producción. Al seguir la pista de la progresión, a partir de su concepción original, a través de una fase de investigación y de desarrollo, hacia la producción, postproducción y emisión, el autor es capaz de examinar los aspectos relacionados con las tomas de decisión, lo cual permite identificar las articulaciones críticas que involucran la elección personal, conceptual, técnica y estética, la división y la organización del trabajo, y los diferentes niveles de autoridad.

La tradición anglosajona y, más concretamente, la americana han tenido siempre presente la figura del productor como generador de mensajes y, por lo tanto, como eje vertebrador de los contenidos de la ficción televisiva. En este sentido, hay que destacar un estudio de Muriel Cantor, *The Hollywood Television Producer: His Work and His Audience*, que basa su discurso en una serie de entrevistas a

productores de la televisión americana. El valor del libro, que sigue metodologías propias de las ciencias sociales, reside en que consigue hacer un dibujo preciso del trabajo en televisión, a través de la perspectiva de un grupo significativo de profesionales. Al final, una de las conclusiones más destacables es que la creatividad y la autonomía están sumamente controladas en todos los ámbitos de la producción televisiva, y que aunque la ficción mantiene cierta independencia está sometida a las leyes del mercado y, por lo tanto, igualmente controlada por los gestores.

De estas debilidades de la industria de ficción televisiva toma nota el estudio de T. Gitlin, *Inside Prime Time*, que combina aspectos de las dos investigaciones antes mencionadas y añade elementos significativos. Gitlin llega a sus conclusiones después de haber entrevistado a un gran número de profesionales y también después de un tiempo de observación del desarrollo de diferentes producciones televisivas. La parte más descriptiva nos lleva, a través de un caos aparente, a conocer las interioridades de los procesos de producción y ofrece una perspectiva más completa sobre la creación de la ficción televisiva.

Hasta ahora, hemos mencionado tres investigaciones que tienen por objeto de estudio la producción televisiva en sí misma y que tratan de acercarse a la problemática de la cadena de decisiones que se tienen que tomar hasta llegar al rodaje final. Se trata de estudios pioneros y, en este sentido, tienen ya una cierta edad pero, lamentablemente, no por esta razón están obsoletos. El investigador interesado en cuestiones relacionadas con la producción tendrá que ir a consultarlos y aunque encontrará estudios posteriores, todos siguen la misma línea: o bien son descriptivos de las tareas de producción concretas de un programa en cuestión, o bien generalizan hasta conceptualizar las diferentes etapas como si fueran convenciones. El otro planteamiento predominante son el conjunto de entrevistas a profesionales del sector como realizadores, productores, guionistas, actores, entre otros, que expresan las particularidades de su tarea. De esta manera se amplían, como un catálogo, el abanico de aspectos que se tienen que tener en cuenta para llevar a cabo una producción de ficción televisiva, pero no se proponen vías para cuestionar la lógica de la organización del proceso de producción.

Por su parte, J. G. Butler (2) propone diferentes formulaciones de lo que llama “análisis crítico” para programas narrativos y no narrativos. En ambos casos, lo plantea desde tres puntos de vista diferentes: en primer lugar, sugiere el análisis polisémico en tanto que investigación de los contenidos, significación y codificación de los textos y, en este sentido, trata de animar el análisis textual de los programas de televisión como primer paso de investigación y objetivación del contenido de las producciones. En segundo lugar, indica las diferentes etapas y cuestiones que se tienen que resolver para un análisis de la estructura de los programas en función de su flujo, segmentación e interrupción. En este punto, dice Butler, es cuando el investigador puede explicar cómo los programas representan una perspectiva concreta con respecto a ciertos contenidos. En último lugar, expone las bases para un análisis del estilo visual y sonoro de fragmentos de producciones televisivas. Este tipo de análisis se centra, sobre todo, en

la puesta en escena en relación con la estructura narrativa y, en este sentido, se acerca a los parámetros que se quieren utilizar para las propuestas que se presentan en este artículo. La gran diferencia, sin embargo, es que Butler habla de producciones emitidas por alguna cadena y no tanto de crear situaciones que permitan la experimentación directa.

Más antiguas, pero más interesantes, son las lecciones de cine de Eisenstein, (3) donde el director trataba de representar con sus estudiantes diversas posibilidades de puesta en escena de una pequeña secuencia de la novela *Crimen y castigo*, de Dostoievski. El autor del libro, Vladimir Nizhny, era uno de sus alumnos, que en este volumen recoge los apuntes de clase y explica que, sin ningún tipo de recurso técnico y sólo con un pequeño espacio como escenario, el director dedicaba clases enteras a discutir el más pequeño de los elementos de la puesta en escena y la planificación de los gestos más básicos de cada uno de los personajes. En ningún caso se trataba de llegar a conclusiones generales o a la creación de conceptos, sino sencillamente a la experimentación de diferentes caminos para llegar a planteamientos complementarios u opuestos, es decir, al sencillo hecho de cuestionar lo que, según la mayoría de manuales, es un proceso mecanizado.

Otros libros e investigaciones se alejan de estas bases, pero sólo para inclinarse hacia grandes líneas de investigación ya establecidas como las que mencionábamos al principio, pueden basarse ligeramente en argumentos semióticos o sociológicos o, incluso, históricos. Para ampliar referentes, cualquier persona interesada en las interioridades de las producciones de ficción puede recurrir a la cantidad de publicaciones no científicas pero que son de gran ayuda, pues muchas veces incorporan datos rigurosos e informaciones muy variadas que pueden ser útiles para diferentes aplicaciones. Por último, la investigación cinematográfica presenta textos con ejercicios prácticos que pueden ser fácilmente extrapolables al lenguaje televisivo pero que no acaban de ser representativos de las particularidades propias del medio.

Propuesta de metodologías experimentales

Por eso, creemos que se tienen que abrir vías de investigación que traten de experimentar con el proceso de producción de la ficción televisiva desde la misma práctica. A este efecto, hay que decir que existen una serie de vídeos editados por la Australian Film, Television & Radio School, que tratan de ilustrar las diferentes etapas del proceso de producción con ejemplos prácticos. De hecho, se trata de grabaciones que ejemplifican el contenido de muchos manuales teóricos y, en este sentido, constituyen un interesante material docente. Entre los editados destacan títulos como: *Shooting for drama* (1994); *Video Toolbox* (1994); *Editing techniques reducing time* (1991); *Multicam Direction Planning* (1990); *An Introduction to Floor managing* (1984).

Más allá de construir modelos de casos prácticos que puedan agilizar las clases, hay que proponer ejercicios que puedan provocar reflexiones teóricas y permitan trazar el camino de investigación en el sentido inverso, de la práctica a la teoría. Es decir, en vez de analizar en profundidad secuencias o programas enteros de todos los que se emiten por cualquiera de los muchos canales de televisión existentes, se pueden crear guiones de pequeñas secuencias para acabar grabándolos y comprobar el carácter esencialmente polisémico de cada escena.

La narración audiovisual, como cualquier otra forma de escritura, tiene sus propias normas, sintaxis, gramática, morfología y retórica. El lenguaje audiovisual es una forma de construir “la escritura en imágenes” pero resulta, además, un medio de análisis del movimiento y registro del tiempo y hay que experimentar sus posibilidades a través de la investigación empírica.

La primera propuesta trataría de establecer diversas estrategias de planificación de secuencias con la finalidad de demostrar que el diferente uso de las convenciones del lenguaje comporta múltiples interpretaciones sobre un mismo texto, tanto desde la perspectiva formal como estructural. Este primer ejercicio se podría llamar “Análisis polisémico de una secuencia de ficción” y consistiría en cuestionar cada paso de los tipificados para llegar a la producción final.

Eso se consigue a partir de dos planteamientos principales:

- La grabación de un mismo guión con dos propuestas de planificación, tanto con multicámara como con una sola cámara, en decorados y en exteriores, con la finalidad de demostrar que a partir de un mismo texto pueden surgir narraciones audiovisuales con significados diferentes:

¿Cómo se enfatizan unos aspectos por encima de otros?

¿Cómo presentar las situaciones, en positivo o en negativo?

En otras palabras, ¿qué actitud o perspectiva predomina según la técnica que se utiliza para grabarla?

¿Cómo actúa la motivación o el superproblema para mover la acción?

¿Cómo se manipula el registro del tiempo y qué consecuencias conlleva?

¿Cómo los elementos de la puesta en escena comunican aspectos de la historia al espectador?

¿Qué posibilidades ofrece la organización del espacio para resolver la planificación?

¿Cómo actúa la variación del tamaño del plano en el significado final?

¿Cómo influye el ritmo en la interpretación del discurso?

¿Cómo se crea distancia o proximidad con los personajes?

¿Cómo elementos como la música, el sonido o los diálogos ayudan a construir la historia?

- La grabación de lo que se podría denominar situaciones-tipo con respecto a la puesta en escena pero diferente planificación, es decir, por ejemplo un grupo de personas sentadas alrededor de una mesa:

¿Cómo se crean relaciones y se establecen las posiciones dentro del espacio?

¿Hasta qué punto el respeto por los ejes de la acción permite explicar una secuencia?

¿Cómo se multiplican los ejes de la acción a medida que aparecen personajes?

¿Cómo se resuelven los movimientos de personajes y entradas y salidas del set?

¿La manipulación de las condiciones técnicas repercute en el significado final de la secuencia?

A partir de una primera experiencia y de los resultados que se puedan obtener, se puede iniciar una línea de producciones que ofrezca un espacio de conocimiento y reflexión hacia las diferentes técnicas que se pueden utilizar para construir narraciones audiovisuales.

Conclusiones

- La cadena de toma de decisiones que supone cualquier proceso de producción de una ficción televisiva no es mecánica. De hecho, es una parte esencial de la creación y, como tal, cada una de las consideraciones que se van tomando va configurando el escenario final en el cual se desarrollará la acción. Se entiende, en este caso, por escenario todo aquello que saldrá en el plano, desde los elementos de atrezzo más básicos, hasta la disposición de los elementos en el cuadro.

- Las investigaciones existentes hacia la producción de ficción televisiva ofrecen pautas muy diversas para el planteamiento de cuestiones y problemas que se tienen que resolver, así como para la formulación de análisis formales y estructurales. Pero siempre son sugerencias a posteriori, es decir, de programas ya emitidos o realizados por otros.

- La experiencia adquirida a través de ejercicios de análisis de diferentes ficciones nos tiene que permitir crear situaciones bajo una serie de criterios previamente establecidos que den lugar a una experimentación práctica. A raíz de estos planteamientos, se tienen que potenciar una serie de conclusiones en función de las diferentes aplicaciones de las convenciones y técnicas propias de la realización televisiva.

- Las posibilidades que ofrece la tecnología digital, ágil y ligera, se tienen que utilizar para la creación de situaciones en función de unos criterios preestablecidos. El hecho de provocar representaciones que puedan ser objeto de estudio puede llevar a nuevas interpretaciones de las convenciones del lenguaje y, sobre todo, a la edición de un material que puede ser muy útil para planteamientos críticos de carácter docente e investigador.

NOTAS

(1) En NEWCOMB, H.M. "La Creación del drama televisivo". En: JENSEN, L.B.; JANKOWSKI, N.W., eds. *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1993. p. 119

(2) Al final de su libro *Television: critical methods and applications*. Londres: Lawrence Elrbaum Associates Publishers, 2002. pp. 357-360

(3) En NIZNHY, V. *Lecciones de cine de Eissenstein*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

BIBLIOGRAFÍA

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *El Arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.
ISBN: 84-493-0129-7

BUTLER, J.G. *Televisión: critical methods and applications*. Londres: Lawrence Elrbaum Associates Publishers, 2002.
ISBN 0-8058-4209-8

BUXÓ, M.J.; DE MIGUEL, J.M., eds. *De la Investigación audiovisual: fotografía, cine, video, televisión*. Barcelona: Proyecto A, 1999. (Cuadernos A. Biblioteca Universitaria. Temas de Ciencias Sociales; 10).
ISBN: 84-922438-1-3

GARCÍA, M. *La Ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa, 2002.

ISBN: 84-7432-981-7

KATZ, S. *Plano a plano: de la idea a la pantalla*. Madrid: Plot Ediciones, 1999.

ISBN: 84-86702-46-1

KATZ, S. *La Planificación de secuencias*. Madrid: Plot Ediciones, 2000.

ISBN: 84-86702-47-X

McKEE, R. *El Guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba, 2002.

ISBN: 84-8428-168-X

NEWCOMB, H. M. "La Creación del drama televisivo". En: JENSEN, L.B.; JANKOWSKI, N.W., eds. *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1993. pp. 117-133.

ISBN: 84-7676-241-0

NIZNHY, V. *Lecciones de cine de Eisenstein*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

RABIGER, M. *Dirección de cine y video: técnica y estética*. Madrid: IORTV, 1993.

ISBN: 84-88788-37-1

REISZ, K. *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus, 1966.

ISBN: 84-86702-60-7

SANCHEZ NORIEGA, J.L. *De la Literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000. (Comunicación. Cine).

ISBN: 84-493-0896-8

SEGER, L. *Arte de la adaptación: ficción y realidad en el cine*. Madrid: Rialp, 1993. ISBN: 84-321-2976-3

SEGER, L. *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

ISBN: 84-493-0949-2

VANOYE, F. *Guiones modelo, modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.
ISBN: 84-493-0207-2

Montserrat Martí Saldes es profesora de los Estudios de Comunicación Audiovisual de la UPF desde 1993. Jefe de las Áreas de Realización y Producción desde el año 2000 y secretaria académica de los Estudios desde 2004. Es doctora en periodismo con la tesis "Estructura narrativa y estilo visual de los documentales de la realizadora de televisión Mercè Vilaret".