

## La influencia del serial estadounidense en el mercado español: una comparativa entre *Perdidos* y *El internado*

Enrique Canovaca de la Fuente

### Introducción

El mercado televisivo español sufrió una gran transformación a raíz de la desregulación televisiva de principios de los noventa. Con la llegada de la competencia, aumentó el número de series importadas del mercado norteamericano, pero a su vez se produjo un proceso de *domesticación*, creando las bases para el posterior triunfo de las series españolas (García de Castro, 2002). Las cadenas de televisión entendieron que debían apostar por la producción nacional al observar el éxito rotundo de series como *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991) o *Médico de Familia* (Telecinco, 1995), que congregaban a más de siete millones de telespectadores (GECA, Anuario de la Televisión, 1998).

Si por un lado, el mercado español de ficción televisiva asentaba su relanzamiento en la proximidad cultural, por el otro, debía gran parte de su estructura narrativa, estética y productiva al modelo norteamericano (De Castro, 2002: 141). Hoy en día, esta americanización de los contenidos televisivos también se observa con la fragmentación de la audiencia española y el auge de los canales temáticos (Contreras, 2006), al estilo del proceso vivido por las tres grandes *networks* norteamericanas (NBC, ABC y CBS) a principios de los ochenta. Desde un punto de vista narrativo, la influencia norteamericana se ha acentuado con la implantación del *thriller* serial, presente en producciones como *24* (Fox, 2001), *Perdidos* (ABC, 2004) o *Prison Break* (FOX, 2005) (Cascajosa, 2007: 64). La primera serie española en aplicar este modelo fue *Motivos personales* (Antena 3, 2005), aunque hasta la aparición de *El internado* (Antena 3, 2007) dicha estructura narrativa, basada en tramas seriales, suspense y giros argumentales, no gozó de éxito de audiencia.

A nivel mundial, existe un arduo debate acerca de la influencia norteamericana en los contenidos televisivos. Autores como Tomlinsom (1991), Straubhaar (1991) o Buonanno (2006) rebaten la teoría del imperialismo cultural estadounidense a través del *paradigma de la globalización*, que presupone que las culturas y telespectadores locales son capaces de modificar, adaptar o apropiarse los contenidos llegados desde el mercado norteamericano. Sin embargo, otros teóricos sostienen que todavía sigue existiendo una dominación, ya sea a través de la expansión de las corporaciones comunicativas estadounidenses (Chalaby, 2006) o del tipo de narrativas (Morley y Robins, 1995). En cuanto a los flujos culturales, hallamos un claro desequilibrio a favor de Estados Unidos, especialmente en las series de ficción (De Bens y Smaele, 2001; Buonanno, 2008).

Este artículo pretende poner de manifiesto cómo una serie española puede contener influencias de una norteamericana sin ser una adaptación directa y cuáles son los estándares narrativos, estéticos y de producción de las series nacionales. Se tomará como ejemplo el caso de *Perdidos*

y *El internado*, dos series que han gozado de éxito de audiencia en sus respectivos mercados. *Perdidos* supuso en 2004 el relanzamiento de la cadena ABC y se ha convertido en una de las series más importantes de la historia de la televisión, con centenares de comunidades de fans, alabanzas por parte de la crítica y gran cantidad de galardones. Por su parte, *El internado* consiguió relanzar los índices de audiencia del mercado televisivo español, pasando los cuatro millones de espectadores y el 25% de share (formulatv.com), mientras que sus actores y guionistas han recibido números premios, como el Ondas o el TP de oro.

En primer lugar, se realizará un repaso teórico por las principales estructuras serializadas en los mercados norteamericano y español, la adaptación cultural de las series, los flujos en la ficción televisiva y el contexto productivo en Estados Unidos y España. Posteriormente, se analizará la influencia de *Perdidos* en *El internado*.

### **Estructuras serializadas en Estados Unidos y España**

Se pueden discernir tres grandes estructuras serializadas en la ficción televisiva: series, serial y miniseries. Los tres conceptos vienen definidos por el número de entregas, la evolución de las tramas, la estructura de los capítulos y el tipo de contenidos. Buonanno (2007: 121) marca las diferencias entre series y serial en función del tratamiento temporal y la sensación que provoca en el telespectador. La primera se basa en segmentos autónomos que no están ligados a una estructura secuencial, mientras que el segundo se caracteriza por estar dividido en partes inacabadas que forman un esquema rígido en su conjunto. Por su parte, Hugh O'Donnell considera que el elemento diferenciador lo marcan los personajes:

While narratives in a serial roll seamlessly across episodes and the characters may (and indeed often do) change over time, the characters in a series remain relatively stable while each episode contains its own independent, completed storyline (1999: 2)

Mientras que las series gozan de autonomía narrativa y la información revelada no se suele recuperar a lo largo de los capítulos, en los seriales todo acontecimiento encontrará su última significación en el conjunto, desvelando con posterioridad su importancia (Martínez, 1989: 240). Sin embargo, dentro de los seriales cabe diferenciar entre aquellos que se dilatan en el tiempo de forma indefinida (telenovelas o *soap-operas*) y las que gozan de un final más o menos cerrado, ya sea tras una temporada o toda la serie. Creeber (2004:11) considera que éste último tipo de producciones contienen un tono más adulto, una narración y personajes más complejos y tienden a usar técnicas experimentales. Se pueden considerar películas que se esparcen a lo largo de semanas, meses y años, que dejan en suspense a la audiencia y juegan con la conexión de tramas y personajes. Las consideraremos bajo la denominación de *serial cerrado*.

Las diferencias entre series y serial cerrado se han diluido a lo largo de los últimos años (O'Donnell, 1999). Las series continúan cerrando las tramas en cada capítulo pero de vez en cuando desarrollan argumentos a lo largo de más entregas y presentan personajes con un arco narrativo. Esto es típico de dramas hospitalarios o policiales, como *E.R.* (NBC, 1994) o *CSI Las Vegas* (CBS, 2000). Los seriales, por su parte, dilatan las resoluciones finales en el tiempo,

dejando la oportunidad a la creación de más temporadas (Creeber, 2004: 11). Hablamos de seriales cerrados para referirnos a producciones de más de cuarenta minutos de duración, que cuentan con una trama central en continuidad a lo largo de una temporada o varias, y que a diferencia de las telenovelas o las *soap-operas* cuentan con mayor presupuesto, un estilo cinematográfico y una producción más cuidada. Los seriales cerrados suelen tener un arco narrativo definido y unos personajes con espesor psicológico, además de dejar la trama en suspense al final de cada entrega.

Aunque las series de Steven Bochco, como *Hill Street Blues* (NBC, 1981) o *NYPD Blue* (NBC, 1993), ya contenían algunos de los rasgos aquí descritos, no será hasta la aparición de *24* (Fox, 2001) cuando éste tipo de fórmula narrativa se ponga de moda en la televisión norteamericana. Irrumpieron entonces producciones como *Alias* (Fox, 2001), *Prison Break* (Fox, 2005), *The Shield* (FX, 2002), *The Wire* (HBO, 2002), *Roma* (HBO, 2006), *Dexter* (Showtime, 2006), *Carnivàle* (HBO, 2003), *Perdidos* (ABC, 2004) o *Damages* (FX, 2008). En España, este modelo narrativo se estrenó de la mano de *Motivos Personales* (Telecinco, 2005) (Cascajosa, 2007: 64), se instaló definitivamente con *El internado* (Antena 3, 2007) y se ha desarrollado en series como *Acusados* (Telecinco, 2009), *La chica de ayer* (Antena 3, 2009), *Águila Roja* (TVE, 2009) o *Los Protegidos* (Antena 3, 2010). Sin embargo, no se trata de un género tan prolífico como las telecomedias o las *dramedias*, que todavía dominan la ficción televisiva española.

### **La adaptación cultural y los flujos en las series de televisión**

La compra y adaptación de formatos en el extranjero es una práctica habitual para rellenar las parrillas televisivas en gran parte del mundo. Se tiende a pensar que si un producto ha triunfado en un determinado mercado, puede suceder lo mismo en el propio. Este proceso se da gracias al auge de la globalización y esconde un arduo debate acerca de la homogenización de los contenidos (una cultura global invade a otras locales) y la americanización de la televisión (EUA sigue siendo el mayor exportador mundial de programas televisivos).

La teoría del imperialismo cultural, asentada durante los setenta, pregonaba la invasión cultural norteamericana en los países menos poderosos, anulando las culturas nacionales o locales. Este proceso se veía como un peligro para la pluralidad. Se recuerda el famoso informe de Sean McBride (1980) presentado en la Unesco, 'Un solo mundo, voces múltiples', que ponía de manifiesto las asimetrías de poder existentes en la comunicación y difusión de mensajes, en la definición y orientación de los contenidos comunicativos y en el acceso y la propiedad de los medios de comunicación. Sin embargo, la teoría imperialista fue superada a principios de los noventa, por el *paradigma de la globalización*, que ve en la globalización un proceso de hibridación, donde los productos culturales son el resultado de la mezcla entre lo global y lo local y donde el telespectador es capaz de rebatir o adaptar los contenidos que consume (Buonanno, 2006; Straubhaar, 1991; Bhabha, 1994, Canclini 1995; Kraidy, 2005; Nederveen Piterse, 2004 o Barker, 2003).

En el ámbito de la televisión, John Fiske (1987: 62) cuestiona la invasión cultural, en tanto que las narrativas de la pequeña pantalla son más abiertas que las del cine o el teatro, con una

audiencia que es capaz de modificar lo que le llega. El modelo imperialista ofrece dudas desde un punto de vista receptivo y, además, es atacado por tres aspectos propios de las series televisivas: *proximidad cultural*, *descuento cultural* e *interdependencia mutua*.

La *proximidad cultural* es un concepto acuñado por Straubhaar (1991) que presupone que la audiencia prefiere ver programas de televisión que le son próximos, es decir, que apelan a una serie de costumbres, personajes y ambientes conocidos. Esta cercanía cultural no tan solo viene definida por espacios históricos y lingüísticos comunes –el marco nacional, por ejemplo-, sino también por otros niveles:

...there are other levels of similarity or proximity, based in cultural elements per se: dress, ethnic types, gestures, body, language, definitions of humour, ideas about story pacing, music traditions, religious elements, etc. Indian movies are popular in the Arab world for such similarities; Brazilian telenovelas dubbed into Spanish are more popular than Dallas or Dynasty because of such similarities (La Pastina y Straubhaar, 2005: 274)

Es difícil establecer que resulta próximo a la audiencia, ya que es un aspecto muy personal, pero sí podemos afirmar que las variantes que entran en el proceso de decodificación son muchas más que la lengua y el espacio geográfico. Por otro lado, la *proximidad cultural* se erige como un discurso estructurado previamente por los productores de la televisión, que trabajan con una serie de parámetros para acercarse convenientemente al tipo de audiencia nacional o local (Castelló, 2009). Así pues, dicho concepto se forma a través de una serie de discursos globales, nacionales o locales que son compartidos tanto por los profesionales del medio televisivo como por la audiencia.

El *descuento cultural* se refiere a la pérdida de sentido de los elementos de lenguaje, contexto o temáticos de una serie de televisión, cuando esta es exportada a otro país (Buonanno, 2007: 96). Inevitablemente, un telespectador español será incapaz de entender todos los gags que aparecen en *Friends* (1996, NBC), ya que no conoce la cultura popular norteamericana en su totalidad. Por último, la *interdependencia mutua* presupone que los flujos culturales no tan solo se producen desde los centros de poder hacia la periferia, sino también a la inversa (Barker, 2003). De ahí que en Estados Unidos existan multitud de canales televisivos o radiofónicos en castellano, apelando directamente al público latinoamericano.

Que la teoría imperialista sea incapaz de explicar la realidad televisiva actual, no significa el fin de la primacía norteamericana en el sector comunicativo. De hecho, los valores estadounidenses se siguen extendiendo a nivel mundial a través de grandes conglomerados comunicativos (Morley y Robins, 1995). Esta dominación tiene su origen en la tarea realizada por Hollywood en los años 40 para expandir el *American way of life*. Además, la influencia norteamericana no tan solo se ejerce de forma directa (mediante el dinero) sino también indirecta, estableciendo las pautas de trabajo de la mayoría de culturas nacionales o locales. Es Estados Unidos quien escribe la gramática de las series de televisión (estructura narrativa, producción y distribución) y el resto de naciones le siguen adaptando el modelo a su propia realidad (Morley y Robins, 1995: 223).

Con el nuevo paisaje multicanal y la fragmentación de la audiencia, los conglomerados norteamericanos crean productos con discursos globales que son capaces de modificar su estructura para entrar en los mercados regionales, nacionales o locales (Chalaby, 2006). Esta primacía norteamericana queda patente al leer los estudios cuantitativos realizados por De Bens y Smaele (2001) y por Buonanno (2008) sobre los flujos de las series de televisión. De Bens y Smaele contabilizaron en 2001 que el 79% de la ficción provenía del mercado norteamericano, mientras que la autora italiana indica (2008: 13) que en 2005 el 49% de las series tenían origen estadounidense. Observamos un proceso de auge de las producciones locales durante la última década, pero no un aumento de exportaciones de series europeas hacia otros países del mismo continente. Los productores norteamericanos crean las series con el objetivo de rentabilizarlas en el exterior (Chalaby, 2006), mientras que los europeos ofrecen productos localistas, difícilmente exportables. En general, sigue existiendo una primacía televisiva estadounidense, que provoca un empobrecimiento de los productos culturales disponibles (Buonanno, 2007: 112) pero a su vez ayuda a la diversificación de los mercados nacionales.

### **Contexto productivo de las series de televisión en España y Estados Unidos**

El sistema de producción de las series televisivas en Estados Unidos responde a criterios comerciales (Villagrasa, 1992: 14-5) y está compartido por una cadena, que financia la serie, y el estudio o productor independiente que la lleva a cabo. El poder de decisión en el modelo norteamericano ha pasado de estar en los años ochenta en manos de las *networks* y los directivos de los estudios (Muriel G. Cantor, 1980: 93-4) a los productores ejecutivos, que se erigen en los auténticos líderes de la narrativa, estética y producción de las series (Pearson, 2005: 18). Este cambio se produjo gracias al ascenso imparable del cable, que hoy en día atrae más del 50% de la audiencia estadounidense (Cascajosa, 2007), y a un cambio en la política gubernamental para promocionar productos innovadores (Pearson, 2005: 14). Productores ejecutivos como David Chase, Joss Whedon, J.J. Abrahams, Aaron Spelling o David E. Kelley se han convertido en las estrellas de la serie, en parte, porque a las cadenas les interesa como herramienta de promoción. Esta figura clave en el proceso de producción es descrita por Quinn Martin en el libro *The producer's medium* (1983), de Horace Newcomb y Robert S. Alley:

I don't think there's any question that in television the medium is a producer's medium. I very strongly controlled the creative content of everything that came out of this shop. We laughed when I used the term benevolent dictator but I do believe it's necessary to have a single focus or point of view. Once that is established I give people a lot of freedom. But there is a stamp that is placed on each show (Quinn Martin, 1983: 57)

El productor ejecutivo se encarga de que todos los elementos de la serie tengan coherencia a lo largo de los capítulos. Para conseguirlo, se dota de un equipo de *guionistas*, que se encarga de dar forma concreta a las ideas planteadas previamente (Newcomb y Allen, 1983). Estos profesionales suelen estar divididos en grupos de trabajo y no gozan del control creativo de su obra, que puede ser modificada con posterioridad por los verdaderos órganos de poder (Cantor,

1983: 89). Por último, el *director televisivo* se erige como un simple técnico contratado por el productor ejecutivo para llevar a cabo la realización de un capítulo concreto, con la dirección de actores y la puesta en escena (Cantor, 1983: 91).

El modelo de producción norteamericano es adaptado en España con la llegada de las televisiones privadas. Bustamante se refiere a esta apropiación española:

...la centralidad artística del productor ejecutivo o la rotación acelerada de los realizadores, hasta la división extrema del trabajo colectivo de los guionistas (sinopsis, Biblia, talleres de escritura...), desde los equipos numerosos hasta el ritmo acelerado, modular y fuerte metraje útil de la producción estadounidense (frente a la autoría individual europea, tributaria de la tradición del cine (Bustamente, 1999: 114)

La traducción de este sistema supone que el coste por episodio se reduce notablemente, los guionistas son capaces de escribir un capítulo cada dos semanas y se pueden grabar diversos episodios a la vez y hasta diez minutos al día, con un ritmo de veintiséis capítulos por temporada y un reparto coral que no encarece su contratación más de un 25 o 30% del presupuesto general (De Castro, 2002: 142-3). Además, este modelo ha facilitado el auge de las productoras independientes españolas, hoy en día, auténticas dominadoras de la ficción televisiva nacional, des de un punto de vista narrativo, estético y productivo. Debemos clarificar, sin embargo, que las cadenas españolas continúan teniendo gran poder de decisión respecto la continuidad y los contenidos de las series de ficción.

Antes de entrar en el análisis comparativo de *Perdidos* y *El internado*, cabe puntualizar que el contexto productivo de las series de ficción en Estados Unidos y España viene condicionado por una distinta concepción de la audiencia. Mientras el mercado norteamericano se halla completamente fragmentado, con cadenas que producen series para un determinado *nicho* de público, en el español las televisiones generalistas buscan el público familiar, creando programaciones homogéneas y convencionales (Contreras, 2006: 173). Una serie con un 13% de audiencia es todo un éxito en Estados Unidos, mientras que en España estaría al borde de la cancelación.

El mercado norteamericano cuenta con una mayor variedad demográfica y unos canales de pago y cable potentes, que permiten la segmentación de los telespectadores. Este proceso de fragmentación se está viviendo lentamente en España, especialmente tras la implantación de la Televisión Digital Terrestre (TDT). En la actualidad, difícilmente una cadena generalista española obtendrá una media de cuota de pantalla superior al 20% a lo largo de un mes o un año. Se está produciendo una *americanización* de la audiencia española, aunque las cadenas generalistas mantienen aún la idea de llegar a un público masivo. Esta idea viene marcada por la lógica comercial imperante en las televisiones españolas y da como resultado un sistema conservador y de baja calidad en cuanto a fórmulas narrativas (Huerta, 2007; Sangro, 2007).

### **Estudio comparativo: Perdidos y El internado**

Para acometer el estudio comparativo entre las dos series estableceremos una clasificación

teórica que observa la relación entre un producto televisivo y otro. Tunstall (2008: 6-7) divide las exportaciones y adaptaciones de los programas en función de la fidelidad al original:

1. **Compra y emisión original de un producto televisivo**
2. **Compra y doblaje del programa**
3. **Adaptación de un formato con elementos nacionales:** Se siguen las mismas reglas que en el formato original pero los contenidos son locales. Se produce una compra de derechos
4. **Financiación externa:** un inversor extranjero invierte para producir un formato de ficción a nivel local e interfiere en la estructura del producto.
5. **Adaptaciones locales de un canal global:** una cadena se puede encargar de la producción y emisión de un programa propio a través de diversas filiales
6. **Compra y venta de formatos y guiones originales en los mercados**
7. **Copia de un formato o fórmula narrativa:** Una serie de televisión utiliza contenidos, personajes y estructura similar a otro, pero no se produce una compra de derechos
8. **La importación de políticas o sistemas de comunicación:** Un caso de este tipo sería la aplicación del modelo comercial norteamericano en las cadenas europeas tras los procesos de desregulación

En base a la clasificación de Tunstall, *El internado* no es una adaptación de formato de *Perdidos*, ya que se mueve por diferentes universos temáticos, narrativos y de personajes y no existe una compra de derechos. Tampoco resulta una copia de su fórmula narrativa. *Perdidos* nos sitúa en mitad de una isla desierta, con cuarenta supervivientes de avión que no tan sólo deben afrontar el hambre, la sed o las enfermedades, sino una serie de acontecimientos misteriosos próximos a la fantasía y la ciencia ficción. *El internado* narra la historia de seis adolescentes que investigan los asesinatos de cinco niños en el antiguo orfanato la Laguna Negra, actualmente reconvertido en un colegio para familias de clase alta, así como las relaciones amorosas y de amistad entre los profesores y los profesionales del centro. Mientras la serie norteamericana bebe de las películas de supervivientes, la española tiene como claro referente las series de adolescentes que se enmarcan en centros escolares.

Sin embargo, si profundizamos en un segundo nivel, hallaremos una serie de *patterns* narrativos y estéticos presentes tanto en *Perdidos* como en *El internado*. La propia productora ejecutiva de la serie española, Laura Belloso, reconoce en una entrevista realizada el 18 de junio de 2009 que *El internado* tiene como claro referente a *Perdidos*, en cuanto a utilización de los recursos narrativos para crear suspense o la construcción de una historia por piezas que se va completando capítulo a capítulo. La serie española se nutre de un conjunto de conceptos presentes en la norteamericana, pero a su vez los adapta a la realidad televisiva del mercado español. Este proceso da como resultado una narrativa simple y previsible, frente a la complejidad existente

en *Perdidos*, y viene condicionado por el sistema de producción español de series de ficción. En los primeros apartados compararemos la narrativa y la estética de los dos programas televisivos, mientras que en el tercero trazaremos un breve repaso por la producción de *El internado*. Esta última operación servirá para obtener respuestas sobre lo que vemos en pantalla.

### **Narrativa**

*Perdidos* y *El internado* se mueven por distintos universos culturales. Mientras la serie española apela a una audiencia nacional que se identifica con una temática familiar y profesional, la estadounidense contiene un *target* multicultural que traspasa las barreras nacionales (Newbury, 2009: 206). *Perdidos* cuenta con numerosas referencias australianas, coreanas, inglesas o iraquíes, y un conjunto de temáticas y valores que se han universalizado, como el destino del ser humano o el miedo a lo desconocido. *El internado* se sitúa en una esfera localista que centra su atención en los conflictos intergeneracionales. Sin embargo, ambas series coinciden en dos puntos temáticos: *la fragmentación familiar y la búsqueda de una identidad propia*. El desgajo familiar presentado en ambas series se constituye como base para remover los cimientos de los personajes y hacer avanzar un conflicto interno que tiene como objetivo final descubrir la propia identidad.

En referencia a los ambientes, su función narrativa es compartida por ambas series. La isla, el colegio y el bosque adaptan el rol de maligno, escondiendo la mitología que da sentido a lo narrado. Los personajes investigan los ambientes que rodean el colegio o el campamento de la playa, descubriendo hechos inimaginables. La isla, sin embargo, resulta más enigmática que el centro escolar, provocando que los caracteres de *Perdidos* tengan mayores confusiones acerca del entorno.

Por otra parte, la edificación de los personajes en ambas series está realizada en función de unos enigmas centrales. Los hechos biográficos (en forma de *flashbacks*) o emocionales (relaciones en la isla o el colegio) forman parte de una unidad mayor. Cada nuevo elemento que descubramos sobre los supervivientes o los profesores nos servirá para completar el puzzle narrativo de misterio (ambas series esconden el pasado de los personajes para darlo a conocer en el momento que interesa). Esto da como resultado unos personajes *dinámicos* que cuentan con un arco narrativo y evolucionan a lo largo de los capítulos.

Las diferencias de personaje entre ambas series se producen en el ámbito de la complejidad psicológica. En *Perdidos* hallamos caracteres con gran profundidad, definidos a través de dos planos narrativos (el pasado y el presente) y de su colocación en situaciones límite dentro de la isla. En *El internado*, los personajes son claros y previsibles. Si en la serie norteamericana, los caracteres cuentan con una *dualidad moral*, en la española, no existe esta ambigüedad. *Perdidos* presenta una Kate (capítulo 1.3. Conejo blanco) ligada al valor de la bondad, a pesar de las horribles acciones que cometió en el pasado. En *El internado*, Héctor siempre mantendrá una actitud solidaria y educada.

Otro elemento en común es el hallazgo de *personajes estereotipados*, como la *femme fatale*, el

gracioso, el inocente o el dependiente. Jack, Sawyer, Iván y Marcos son inteligentes y apuestos, mientras que Charlie, Hurley, Cayetano y Roque gozan de nulo poder de decisión y poco atractivo físico. Sin embargo, en *Perdidos* los personajes son capaces de superar los estereotipos, mientras que en *El internado* los protagonistas tienen una personalidad inamovible. Sobre los caracteres, también cabe remarcar las grandes diferencias en su *composición social*. La serie norteamericana discierne los personajes en base a su origen cultural (americanos, ingleses, coreanos, iraquíes, etc.). La española los clasifica en función de su condición generacional (niños, adolescentes, adultos y mayores). El público de *El internado* pretende ser familiar, mientras que el de *Perdidos*, multinacional. De ahí que en una serie se establezcan conflictos generacionales y en la otra culturales.

Centrándonos en la estructura narrativa, la serie española recoge, en términos generales, la forma de la estadounidense, modificándola para *clarificar* la narración. El modelo narrativo de los dos programas está dirigido hacia la resolución de unos misterios que se van desenmascarando poco a poco y cuenta con un mapa de *tramas seriales*, que van cerrando conflictos a la vez que dejan otros abiertos que se supone se resolverán en un clímax final. Todo lo narrado en *Perdidos* y en *El internado* tiene una razón de ser dentro de la mitología de la serie, favoreciendo la creación de huecos informativos que captan la atención y que serán rellenados posteriormente ante la sorpresa o incredulidad de la audiencia. Ambas series comparten la estructura del *thriller* de suspense, con unos protagonistas que actúan como detectives ante una serie de hechos materiales (asesinatos) o sobrenaturales (los sonidos en la isla o el humo negro), para ir descubriendo los acontecimientos previos a su llegada al colegio o la isla.

Un aspecto que deriva del género narrativo de los dos programas es el juego con la tensión narrativa de las tramas. Se producen subidas y bajadas bruscas y se distribuyen los hechos para captar la atención del telespectador en momentos puntuales, ya sea al inicio, al final o justo antes de las pausas publicitarias (a pesar de que en *El internado* es el programador de la cadena quién decide donde cortar, muchas veces, sin tener en cuenta el tempo narrativo marcado por los guionistas). El misterio hace explotar la tensión sobre unos personajes que se encuentran en situaciones límite, para justo después crear un anticlímax. Sin embargo, en *El internado* se utiliza el tempo narrativo, en ocasiones, para engañar al telespectador, mientras que en *Perdidos* siempre habrá un motivo de fondo para subir la tensión narrativa.

A pesar de que las dos producciones comparten una dosificación informativa de los hechos, la norteamericana crea grandes *elipsis temporales*, al contrario de la española, donde las tramas transcurren de forma continua y cuando se muestra el pasado de un protagonista se hace para completar el sentido de un acontecimiento concreto. *Perdidos* pretende *confundir* a la audiencia. *El internado* ofrece *transparencia narrativa*. Si una serie crea grandes incógnitas narrativas a través de los hechos narrados en el *flashback* y en la isla, la otra centra el objetivo, des de su inicio, en la resolución de los enigmas centrales del colegio, caracterizando a los protagonistas en función de éstos. Por eso, *El internado* no dedica un capítulo a definir los conflictos internos de los personajes, como si sucede en *Perdidos*.

Esta diversa concepción narrativa se refleja en el tratamiento temporal. Si en *Perdidos* la narración salta de forma constante del presente hacia el pasado e incluso, a partir de la cuarta temporada, hacia el futuro, en *El internado* los saltos temporales se producen en momentos puntuales, para aclarar las relaciones de los personajes adultos con el antiguo orfanato o para completar hechos que sucedieron en capítulos anteriores. La primera serie basa gran parte de su complejidad en la distribución temporal. La segunda simplifica el tiempo para hacer transparente la narrativa. Los resúmenes de *El internado* duran entre cuatro y cinco minutos, con el objetivo de reenganchar a los telespectadores que han perdido parte de la trama, mientras que en *Perdidos* tan solo se recuerdan, durante treinta segundos, ciertos elementos de la narración que aparecieron bastantes capítulos atrás y que adquirirán significación en el episodio.

Por lo que respecta a la construcción espacial, hallamos un mínimo común denominador. Ambas series crean un conjunto de espacios unitarios, que aportan continuidad a la narración, y utilizan el fuera de campo para crear misterio en torno a los personajes y los acontecimientos. Es cierto que en *Perdidos* existe mayor fragmentación espacial, ya que la narración salta de la isla hacia el pasado de los personajes, si bien estos lugares contienen una función contextual más que narrativa. La principal diferencia en el ámbito espacial radica en que *Perdidos* conecta la isla con el lugar real donde sucede (la ciudad de Oahu, en Hawái), mientras que *El internado* construye un espacio artificial sin ninguna conexión con la geografía española.

Por último, indicar que tanto una serie como la otra ofrecen una *mezcla de géneros*. Su base está constituida por las relaciones interpersonales, los conflictos internos de los protagonistas y las tramas de suspense. Esta dualidad genérica (drama y misterio) se ve completada con la aparición de elementos recurrentes en los géneros de ciencia ficción, fantasía y aventuras. Por lo tanto, la audiencia puede realizar diversas lecturas, entiendo ambas series des de un punto de vista emotivo (drama de personajes), adictivo (creación de suspense) o irracional (hechos sobrenaturales). Sin embargo, notamos que *Perdidos* dirige su narración hacia lo sobrenatural, mientras que *El internado* acaba por moverse en parámetros más o menos racionales (casi todo tiene una explicación lógica).

### **Estética**

A primera vista, las dos series difieren por completo en cuanto a su estética. *Perdidos* ofrece una producción de alto presupuesto, con ambientes extensos y espectaculares y verosimilitud en los hechos, mientras que *El internado* cuenta con unos espacios artificiales y menos recursos estilísticos. En este apartado, las diferencias vienen marcadas por el presupuesto. El guión de *El internado* se debe adaptar a la financiación disponible, mientras que en *Perdidos*, los productores invierten millones de dólares en la recreación de un accidente de avión o en la realización de planos que sobrevuelan la isla. La calidad estética de una serie no tiene nada que ver con la otra, si bien hasta cierto punto no se pueden comparar debido a las abismales diferencias económicas.

Sin embargo, las dos series coinciden en el uso narrativo de los elementos estéticos. Tanto en *Perdidos* como en *El internado* la música puntualiza el carácter dramático o de misterio de

los acontecimientos, esconde elementos de la trama, conecta las distintas piezas narrativas, marca el ritmo de la narración, establece el tránsito entre el presente y el futuro o incide en el estado psicológico de los personajes. La música es un complemento necesario para entender la significación de los hechos. Asimismo, hallamos unos sonidos ambientes potenciados, que resaltan las características de los espacios. En cuanto al montaje, éste elemento se usa en las dos series para dosificar la información, crear elipsis temporales, establecer un ritmo frenético en la historia y narrar acciones en paralelo. Pero el montaje en *Perdidos* es usado como herramienta de confusión narrativa, mientras que en *El internado* clarifica los hechos narrados. Si en la primera serie se producen constantes saltos en el tiempo, en la segunda todo fluye de manera lineal.

En el ámbito de la fotografía, las coincidencias se concentran en el uso de la composición de cuadro para focalizar la atención del telespectador, desenfocando partes del encuadre, mientras que las diferencias radican en la iluminación y el tipo de planos. La iluminación en *Perdidos* tiene un efecto realista, mientras que en *El internado* intenta ser creíble pero a la vez resulta artificial. Esta decisión responde a la falta de inversión y a la necesidad de crear una narrativa transparente. En la serie española, cuando la narración salta hacia el pasado la luz reduce su intensidad, haciendo notar al telespectador el cambio. En la norteamericana, la luz realista confunde a un telespectador que no reconoce lógica ninguna en las experiencias de los personajes en la isla. Además, *Perdidos* ofrece grandes planos generales, que demuestran la grandiosidad del paisaje, y una mayor distorsión de la perspectiva, a través de teleobjetivos que enfocan caras o detalles del paisaje.

### **Producción de *El internado***

Gran parte de los aspectos narrativos y estéticos descritos sobre *El internado* responden a una serie de procesos productivos en torno al guión, el presupuesto, la relación con Antena 3 de *Globomedia* (la productora de la serie), el *target* o el organigrama de trabajo. El hecho de dirigirse a una audiencia masiva provoca que la serie opte por un tipo de narrativa serial y de misterio, mezclada con tramas amorosas. Asimismo, la estructura narrativa con ganchos de misterio modifica la forma de trabajar el guión, edificándolo desde lo más general (argumentos de una temporada) hacia lo más concreto (detalles narrativos de cada episodio). El análisis productivo aquí descrito se basa en tres entrevistas realizada a Laura Belloso, productora ejecutiva de la serie, Mariano Baselga, co-productor de guión, y Aurora Martínez, jefa de producción.

El organigrama de trabajo en *Globomedia* está completamente jerarquizado. La figura más importante es la *productora ejecutiva*, Laura Belloso, que tiene responsabilidad sobre todos los aspectos referentes al guión, la contratación de actores, la dirección artística, el presupuesto, las localizaciones o la grabación. Sin embargo, su trabajo se centra casi exclusivamente en el guión, mientras que en el resto de áreas delega responsabilidades. Un escalón por debajo se encuentra el *coproductor ejecutivo en temas de guión*, Mariano Baselga, y el *coproductor ejecutivo en aspectos de realización*, Jesús Rodrigo. En un tercer nivel, hallamos las áreas de guión, producción y realización.

El trabajo de guión en *El internado* comienza con los aspectos generales de la temporada para después ir concretando qué se explica en capítulo y de qué forma. Cada equipo de guionistas trabaja en una trama concreta y la va desarrollando hasta llegar al final de temporada, manteniendo un diálogo constante con el área de producción ejecutiva, que tiene la última decisión. Al finalizar este trabajo, los tres grupos de guionistas ponen en común sus ideas, con el objetivo de conectar las tramas. Por lo tanto, existe una interacción constante que provoca la *reescritura* de un guión que pasa por manos de distintos profesionales. En esta primera fase quedaría definido el *mapa de tramas* de cada una de las temporadas.

Posteriormente, cada equipo escribe un episodio en concreto, manteniendo un *equilibrio* entre las tramas de misterio y las de amor. Se procura que haya una variación de personajes y tramas en cada una de las escenas, para satisfacer a todo tipo de público, y se trabaja en la *creación de ganchos* para asegurarse la fidelidad de la audiencia. Este esquema, basado en subir de forma radical la tensión narrativa, rompe con la estructura del capítulo autoconclusivo con un inicio, desarrollo y final. En *El internado*, el tercer elemento se suprime, dejando al telespectador frustrado y con un deseo de saber más. La narrativa de la serie requiere un seguimiento continuo por parte de la audiencia. Para combatir que el telespectador se desenganche de la historia si se pierde parte de ella, los guionistas trabajan en el *reciclaje de tramas*, no tan solo a través de los resúmenes iniciales sino mediante pequeños trucos narrativos (a modo de ejemplo, un personaje que en la primera escena de cada temporada recuerda los hechos principales).

La relación de *Globomedia* con Antena 3 marca una serie de cuestiones de la serie, referidas a los cortes de publicidad y la duración del formato. Las cadenas españolas no respetan el tempo narrativo de las escenas, cortando a publicidad en momentos inoportunos para los guionistas, e imponen una duración por encima de los cuarenta minutos establecidos en Estados Unidos, llegando incluso a la hora y media de metraje. Los motivos para esta política son estrictamente comerciales y de contraprogramación. Las cadenas esperan a que su oponente vaya a publicidad para realizar la misma operación y exigen llenar más de dos horas de programación (contando los anuncios) para que un producto sea rentable.

Otra de las cuestiones planteadas en las entrevistas a los productores de *El internado* es si se ha trabajado el concepto de *proximidad cultural* como un discurso productivo, creando un tipo de historias y narrativas cercanas al público español. Los productores de *El internado* no trabajan con elementos costumbristas, a diferencia de las series de televisión que triunfaron en los noventa y que mostraban los hábitos del español medio, y han eliminado las referencias locales más evidentes. La productora ejecutiva de la serie, Laura Belloso, reconoce que la intención era crear un producto exportable, basado en tramas seriales y de misterio, al estilo de series como *Perdidos* o *Prison Break*. Esta política ha tenido resultados económicos excelentes para *Globomedia*, que ha vendido la serie a países como Francia o Finlandia.

El sistema de producción empleado por *Globomedia* proviene de Estados Unidos y se aplica al ser el único que permite producir veintiséis capítulos por año, divididos en dos temporadas. Se trata de un modelo jerarquizado, despersonalizado e industrial que se adapta a la realidad

española, condicionada por la mentalidad comercial de las televisiones. Laura Beloso reconoce que se utilizan estrategias narrativas para llegar al máximo de público posible, reenganchar a la audiencia perdida o encontrar nuevos públicos, y que la duración responde a una imposición de las cadenas, que pretenden rellenar el máximo de programación. Esta forma de trabajar difiere del sistema norteamericano, donde las series están producidas para un tipo de público y donde, en ocasiones, se valora más el prestigio que da el producto a la cadena que no su éxito comercial. También es verdad que en Estados Unidos existe un mayor abanico de posibilidades productivas, ya que la capacidad presupuestaria es mayor.

## Conclusiones

La influencia de *Perdidos* en *El internado* se produce a través de mecanismos indirectos. La segunda serie recoge elementos presentes en la primera y los adapta a la realidad no tan solo cultural sino *productiva* del mercado español, marcada por unas cadenas cuyo objetivo es la rentabilidad económica. Sigue existiendo una gran dependencia con respecto al mercado norteamericano, en tanto que los productores domésticos beben de sus fórmulas narrativas y estéticas para trazar sus propias series. Este proceso presupone una adaptación al concepto de audiencia masiva y la mentalidad conservadora de las cadenas españolas, y explicaría por qué en *El internado* los protagonistas pertenecen a distintas generaciones, se mantiene un equilibrio entre las tramas de amor y de misterio, se intenta, constantemente, reenganchar al telespectador y se crea una narrativa transparente y unos personajes planos.

Hasta ahora, el debate teórico sobre las series de televisión españolas se había centrado en observar las características culturales que hacían único al producto, puntualizando el costumbrismo como la clave del éxito de las ficciones domésticas. Sin embargo, la *proximidad cultural* no solo debe estudiarse desde un punto de vista receptivo, sino también productivo, en tanto que se erige como un discurso construido por los creadores de las series (Castelló, 2009). En este proceso, la *forma de las narrativas* juega un papel fundamental como elemento de cercanía hacia la audiencia. *El internado* apela a la realidad del telespectador español a través de una narración transparente, unos caracteres previsibles y una linealidad temporal, mezclada con conflictos intergeneracionales, dejando de lado el costumbrismo presente en series como *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991), *Médico de Familia* (Telecinco, 1995), *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1996), *Los Serrano* (Telecinco, 2003), *Siete Vidas* (Telecinco, 2009), *Aquí no hay quién viva* (Antena 3, 2003) o *Aída* (Telecinco, 2005).

El mercado español había apostado, principalmente, por telecomedias o *dramedias*, ya sea con la inclusión de una estrella que lidera el reparto o a través de tramas cómicas que apelan directamente al día a día del telespectador modélico. En este sentido, la influencia de *Perdidos* en *El internado* resulta positiva, en tanto que ha consolidado un nuevo camino narrativo para las series de televisión españolas, basado en el misterio, los giros de guión, la serialidad en las tramas principales y la creación de ganchos. El éxito de *El internado* ha demostrado que se pueden obviar las ficciones totalmente localistas, creando productos que tengan mayores posibilidades de exportación a otros mercados. Este es el primer paso para solucionar la escasez

de flujos culturales entre los países europeos (Buonanno, 2007) y acabar con una primacía norteamericana que todavía existe en los mercados domésticos. Las cadenas españolas, al ver el éxito económico cosechado por *El internado* se han lanzado a realizar más adaptaciones del modelo narrativo serial de suspense y misterio –a modo de ejemplo; *La chica de ayer* (Antena 3, 2009), *Acusados* (Telecinco, 2009) o *Los protegidos* (Antena 3, 2010).

El caso de *Perdidos* y *El internado* también pone de relieve la tendencia de las cadenas españolas por realizar adaptaciones de contenido o de fórmulas narrativas sin pagar los derechos del producto original. Las dos series analizadas no gozan de similitudes obvias en cuanto al contenido, sin embargo, existen otros casos donde las coincidencias son flagrantes y se producen acciones legales de una compañía a otra. Sony llevó a juicio a Telecinco porque consideró que *Acusados* (Telecinco, 2009) era una copia de *Damages* (FX, 2007). Finalmente, la productora multinacional y la cadena llegaron al acuerdo que Telecinco produciría una adaptación con compra de derechos de la serie *The Riches* (FX, 2007), como compensación por el caso anterior. En España, se llamó *De repente, los Gómez* (Telecinco, 2009) y no duró más que un par de capítulos, debido a su baja audiencia. Pese a todo, existen adaptaciones con compra de formato en el mercado español, tales como *Matrimonio con hijos* (Cuatro, 2006), *La chica de ayer* (Antena 3, 2009) o *Las chicas de oro* (TVE, 2009), que han tenido cierto éxito de audiencia.

La americanización del sistema televisivo español puede ser positiva, en tanto que veamos una industria más madura y diversificada. Des de un punto de vista narrativo y cultural, vivimos una época dorada de las series norteamericanas, que favorece propuestas plurales y de calidad (Cascajosa, 2007; Creeber, 2004 o Buonanno, 1999). Si el mercado español de ficción televisiva es capaz de acercarse al modelo estadounidense, la influencia habrá sido positiva. Para ello, hace falta que las cadenas de televisión y los anunciantes redefinan su papel en el negocio televisivo. En parte, se ven obligados por el imparable proceso de fragmentación de la audiencia de los últimos años.

## Referencias bibliográficas

- Barker, C. (2003) *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós Comunicación
- Buonanno, M. (2008) *The age of television experiences and theories*. Bristol: Intellect Books
- Bustamante, E. (1999) *La Televisión económica: financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa
- Cantor G.M. (1980) *Prime-Time Television: content and control*. London: Sage Publications.
- Cascajosa, C. (2007) “Préstamos e influencias de la ficción televisiva norteamericana en las series españolas contemporáneas”, pp. 50-64 en M. A. Huerta y P. Sangro (ed.) *De cuéntame a Los Serrano: cómo se crean las series de televisión en España*. Madrid: Arkadin

- Castelló, E. (2009) *Dramatizing proximity*. European Journal of Communication: Vol 34 (1): 103-132
- Chalaby, J.K. (2006) *American cultural primacy in a new media order*. International Communication Gazette: Vol 68(1): 33-51
- Contreras, J.M. (2006) "Segmentación e integración de la audiencia en el futuro escenario televisivo", pp. 173-180 en GECA (ed.) *Anuario de la Televisión en España 2006*
- Creeber, G. (2004) *Serial Television. Big Drama on Small Screen*. Londres: British Film Institute
- De Bens, E. y de Smaele, H. (2001) *The inflow of American Television Fiction on European Broadcasting Channels Revisited*. European Journal of Communication: Vol 16: 51-75
- García de Castro, M. (2002) *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa
- GECA (1998) *Anuario de la televisión en España 1998*
- Fiske, J. (1987) *Television culture*. Nueva York: Methuen
- Huerta, M.A. y Sangro, P. (2007) *De cuéntame a Los Serrano: cómo se crean las series de televisión en España*. Madrid: Arkadin
- La Pastina, A y Straubhaar, Joseph D. (2005) *Multiple proximities between television genres and audiences: the schism between telenovela's global distribution and local consumption*. Gazette: the international journal for communication Studies. Vol 67(3): 271-288
- McBride, S. (1980) *Un solo mundo, voces múltiples: comunicación e información en nuestro tiempo*. UNESCO
- Martínez, A. (1989) *Televisión y narratividad*. Valencia: Universitat Politècnica de València
- Morley, D. y Robins, K. (1995) *Spaces of identity: global media, electronic landscapes and cultural boundaries*. London: Routledge
- Newcomb, H. y Alley, R.S. (1983) *The Producer's Medium*. Nueva York: Boston University Press
- O'Donnell, H. (1999) *Good times, Bad times. Soap operas and society in Western Europe*. Londres y Nueva York. Leicester University Press
- Pearson, R. (2005) "The Writer/Producer in American Television", pp 11-25 en Michael Hammond y Lucy Mazdon (ed.) *The Contemporary Television Series*. Edimburgo: Edinburgh University Press
- Straubhaar, Joseph D. (2007) *World television: from global to local*. Los Ángeles: Sage
- Tomlinson, J. (1991) *Cultural Imperialism: A critical introduction*. Londres: Pinter
- Tunstall, J. (2008) *The media were american: U.S. mass media in decline*. Oxford: Oxford University Press
- Villagrasa, J.M. (1992) *La Producción de ficción narrativa en la televisión norteamericana*. Universitat Autònoma de Barcelona: Tesis doctoral