

Historia y comunicación social

ISSN-e: 1988-3056

 EDICIONES
COMPLUTENSE<https://dx.doi.org/10.5209/hics.88633>

Las series de ficción españolas durante la primera competencia televisiva (1990-1994). El origen de la producción moderna¹

Javier Mateos-Pérez²

Recibido el: 21/02/23. / Aceptado: 30/04/23.

Resumen. El presente trabajo analiza las series de ficción televisiva de producción española durante el inicio de la competencia televisiva de ámbito nacional (1990-1994). Con este objetivo se recupera la oferta de series, se estudia su contenido, características, evolución, y su relación con la competencia. Se propone una metodología cualitativa basada en una base de datos, de 7.990 registros, con la que se clasifica y valora la programación. Los resultados indican que las series de producción propia fueron claves durante la concurrencia, en particular, las comedias de situación y los dramáticos. Su relevancia se determina por su implantación en la programación, por el seguimiento de la audiencia y por su impronta en conformación de la identidad de los canales.

Palabras clave: televisión; series de televisión; ficción televisiva; programación televisión; España.

[en] Spanish fiction series during the first television competition (1990-1994). The origin of modern production

Abstract. This paper analyzes Spanish television fiction series produced during the initial stage of national television competition (1990-1994). With this objective, the offer of series is reviewed, and their content, characteristics, evolution, and relationship with the competition are studied. A qualitative methodology is proposed based on a database of 7,990 records, with which the programming is classified and evaluated. The results indicate that self-produced series were key during the concurrence of the period, particularly, situation comedies and dramas. Their relevance is determined by their presence in the programming, by the audience following and by their impact in shaping the identity of the channels.

Keywords: television; television series; television fiction; television programming; Spain.

Sumario. 1. Introducción y estado de la cuestión. 2. Metodología. 3. Resultados. 3.1. Las comedias, el costumbrismo entre la familia y el trabajo. 3.2. Los dramáticos. Entre la adaptación literaria y la antología. 3.3. Coproducciones de género y exportación. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Mateos-Pérez, J. (2023). Las series de ficción españolas durante la primera competencia televisiva (1990-1994). El origen de la producción moderna. *Historia y comunicación social* 28(1), 181-189

1. Introducción y estado de la cuestión

El Gobierno del partido socialista presidido por Felipe González fue el encargado de diseñar y ejecutar la desregulación de la televisión en España. Esta liberalización, que concluye el monopolio de Televisión Española sobre las emisiones televisivas de ámbito nacional, se modela desde el poder político para obtener réditos políticos y económicos, aunque se proclamaran razones de ensanchamiento de la pluralidad política, informativa y cultural (Mateos-Pérez, 2010). Así se entiende que la Ley de Televisión Privada, de 3 de mayo de 1988, permitiera sólo la entrada de operadores privados, que acometieron inversiones económicas onerosas, y dejara fuera de la misma a entidades sin ánimo de lucro, como televisiones comunitarias, universidades o asociaciones culturales.

¹ El presente texto forma parte del proyecto de investigación “*Las series españolas de televisión del siglo XXI. Narrativas, estéticas, representaciones históricas y sociales*”. Investigación financiada por el Programa de Atracción al Talento Investigador de la Comunidad de Madrid. REF. 2019-T1/SOC-12886.

² Universidad Complutense de Madrid.
Email: jmateosperez@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

El nuevo modelo televisivo español pasó de ser un sistema público a convertirse en 1990 en un sistema mixto. A la televisión estatal, con sus dos canales, TVE1 y La 2, se unieron otras tres televisiones comerciales gracias a las licencias que el Gobierno concedió a dos operadores, que emitían en abierto: Antena 3 y Tele 5; y otro, Canal Plus, que lo hacía a través de una señal codificada, sólo accesible por suscripción.

El audiovisual español en este periodo (1990-1994) es distintivo porque concita la primera competencia televisiva de ámbito nacional, lo que supone una disputa intensa entre las televisiones privadas y las públicas por la audiencia y por los anunciantes o, más específicamente, por la inversión publicitaria; también porque la multiplicación de canales generó un aumento extraordinario de la emisión televisiva, que pasó de las 35.570 horas de 1989 a las 86.637 horas de 1994; y finalmente, porque toda esta inercia alteró el consumo televisivo de la audiencia incrementándolo hasta más allá de las tres horas diarias frente al televisor por persona (Mateos-Pérez, 2008).

En este escenario complejo, la programación desempeñó un papel clave. El objetivo era maximizar la audiencia y los canales de televisión buscaron telespectadores brindando una oferta colmada de entretenimiento, que se destaca por la búsqueda de nuevos públicos, por el empleo de formatos dispares y por el uso de prácticas de programación inéditas en España (Mateos-Pérez, 2008b). La ficción televisiva fue esencial en este contexto de preeminencia del entretenimiento, tanto en la emisión de películas de cine (Mateos-Pérez, 2015) como en la proyección de las series de televisión.

Estas últimas son, desde los inicios de la televisión, uno de los programas estrellas del medio y constituyen una de las bazas principales para la competencia entre cadenas durante los periodos de mayor concentración de audiencia. Estos programas se emplean de manera recurrente en las programaciones, tanto en forma de estrenos como de reposiciones, y ocupan un papel fundamental en la configuración del imaginario colectivo como consecuencia de sus narrativas. Además, las series son un programa ideal con el que dirigirse a una audiencia específica y, a la vez, diferenciarse de la competencia. Uno de los desafíos de la programación televisiva en la competencia radica en constituir una identidad propia en un mundo de imitación. Por este motivo, las emisoras comerciales de ámbito estatal apuestan por la emisión de series innovadoras para distinguir su oferta y dotar a su canal de una identidad específica (Cascajosa, 2005).

Las series han tenido un papel clave en la historia de la televisión española. Al principio, las series extranjeras se convirtieron en productos rentables por su bajo coste de adquisición, por su capacidad para ocupar horas en las parrillas, y por ser productos atractivos para los anunciantes debido a sus resultados de audiencia. En concreto, las series estadounidenses colonizaron la televisión española y marcaron un referente de calidad para profesionales y espectadores, imponiendo modos de producción y esquemas narrativos a la primera ficción española (Montero y Ojer, 2018).

Al inicio de los años 90, todos los operadores ampliaron las franjas de emisión para capturar a la mayor cantidad de público y, con el fin de cubrir ese aumento del tiempo de programación, las televisiones, tanto públicas como privadas, recurrieron a la compra y emisión de series de ficción extranjeras –principalmente estadounidenses– y de seriales latinoamericanos. Esta tendencia se modificó al poco tiempo, cuando los canales se percataron de que la producción propia de series de ficción les reportaba mejores ratios de audiencia, mayor identificación con el público y el apoyo de la crítica. Por eso, las televisiones españolas, sin abandonar la táctica de acudir a los principales certámenes de compra y venta de ficción televisiva para seguir adquiriendo series extranjeras, se lanzaron a producir series de ficción.

El estudio sobre la programación de la ficción televisiva se ha realizado de forma detallada en el caso estadounidense, por su hegemonía industrial y por su influencia sobre otras naciones. Por ejemplo, con el trabajo que delimita las etapas de la historia de la televisión atendiendo a la estrategia de programación en el horario de máxima audiencia de las *networks* y los canales de cable (Brooks y Marsh, 2007). En el caso de la televisión española, aunque el primer periodo de competencia se ha revisado en diversas ocasiones, no se ha investigado específicamente la programación de series de producción nacional. En el extenso estudio realizado sobre la televisión durante la etapa 1990-2010, fase que denominan con el –manido– apelativo de edad dorada de la televisión generalista, aparece la ficción televisiva, pero esta se disecciona por géneros: comedias familiares y no familiares, telenovelas, géneros de acción, dramáticos diversos –románticos, juveniles, hospitalarios– y producciones internacionales (Montero, Paz y Lacalle, 2022). Por lo que el enfoque de su análisis es más genérico que de programación y, además, predomina la segunda parte de la década de los 90 porque es cuando mayor cantidad de producciones se realizan. El mismo acercamiento sobre el género es el que analiza la evolución de la comedia familiar en España, desde 1990 hasta 2014, donde se indica que la competencia fue la principal razón de la evolución, porque incrementó la oferta de programas de ficción, y porque estos espacios fueron una de las apuestas de los nuevos canales para diferenciarse (Gómez, 2017). Otra investigación más delimitada es la que examina los contenidos de ficción seriada en Antena 3, entre 1990 y 2010. Esta remarca la apuesta del canal por la ficción de producción española, destinada a la franja de máxima audiencia, y destaca la intención de distinguirse con ello del resto de canales generalistas (García, 2015). También se ofrece información sobre el periodo de los años noventa en el trabajo de García de Castro, que se refiere a la competencia televisiva como “el momento de auge de la ficción serial española y el inicio de su exportación” (2002: 101), y lo caracteriza por su concentración en grandes productoras independientes. Sin embargo, de la fase de competencia

inicial destaca las telenovelas, no profundiza en la producción nacional y ubica en el año 1995 el paradigma de la ficción doméstica, porque coinciden *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-96); *Médico de familia* (Tele 5, 1995-99) y *Pepa y Pepe* (TVE, 1995). Finalmente, se alude al periodo de estudio en algunos trabajos historiográficos sobre la televisión en España, donde se señala la nueva fase del proceso evolutivo de la televisión como “el mayor salto cualitativo de la producción propia de ficción” (Palacio, 2001: 162), o el que realiza un acercamiento cualitativo a los espectadores televisivos del periodo (Chicharro y Gil, 2022).

Finalmente, el estudio sobre las series programadas durante la primera competencia también se ha fijado en la producción internacional, aunque ha sido puntual. Fernández (2022), y Fernández y McGowan (2020) presentan una investigación que abarca entre 1990 y 2010, pero de nuevo, apenas indaga en la etapa 1990-1994. De hecho, sitúan la primera fase a partir de 1996 (Fernández, 2022: 481). Sus conclusiones desvelan que las series extranjeras supusieron un quinto de la programación total televisiva, que predominaron las estadounidenses (un 93%), adquiridas de las *networks* NBC, CBS o ABC –por ese orden– y que se utilizaron para completar las horas de programación, mientras que las series españolas (apenas un 3%) fueron los contenidos de ficción que compitieron con las series extranjeras por el favor del público (Fernández, 2022: 492).

2. Metodología

Este artículo tiene como objetivo la realización de un análisis en profundidad de las series de televisión de producción española durante el inicio de la competencia televisiva de ámbito nacional, considerada como una etapa crucial que marca un cambio de ciclo televisivo en España. Este estadio abarca desde 1990, año de inicio de la emisión de las tres nuevas televisiones privadas, hasta mediados de 1994, momento en que se aplica la Directiva europea de Televisión sin Fronteras, que modifica la Ley de Televisión Privada, fijando limitaciones horarias y publicitarias, así como cuotas de producción. Por ello, se describe la oferta de series de televisión de los distintos canales, su evolución, tipología, género, temática, número de capítulos, autoría, presupuesto y audiencia. Asimismo, se destacan los títulos que marcaron tendencia, atendiendo a su innovación narrativa, técnica o visual, y se valora su contribución a la calidad de la ficción televisiva de producción propia realizada por los diferentes operadores: TVE –engloba sus dos canales, TVE1 y La 2–, Antena 3 y Tele 5. Se excluye Canal Plus porque no produjo series de ficción durante el tiempo de estudio.

La investigación sigue un análisis categorial de forma inductiva, se traza desde una perspectiva descriptiva-interpretativa y aplica una metodología cualitativa (Valles, 1999). Este enfoque atiende a la pertinencia de conocer de manera integral fenómenos televisivos complejos (Casetti y DiChio, 1999), puesto que la programación televisiva, los programas y los programadores, así como el público, se conciben de forma relacional (Contreras y Palacio, 2003: 66).

Para realizar el estudio se ha construido una base de datos que se compone de 7.990 registros con la que se clasifica la oferta programativa del periodo. Esta herramienta explica la rejilla a través de una extrapolación de la programación basada en los datos de 94 días, siguiendo una correlación semanal que calcula una muestra compensada para recoger programaciones de todas las estaciones, así como programaciones diarias, de fin de semana y de periodos vacacionales. La información recolectada se ha segmentado en los campos: nombre; duración; fecha; canal; banda horaria; contenido; formato, audiencia y objeto.

Para paliar posibles desajustes y resguardar la calidad del sistema, se ha efectuado un seguimiento hemerográfico del periodo a través de los diarios: *ABC* y *El País*, con el fin de extraer información sobre la producción, el estreno y la grabación de las ficciones, así como para acceder a las mediciones sobre la audiencia. Por último, se ha recurrido a catálogos de las ficciones localizadas en internet: IMDb y FilmAffinity; a las plataformas VoD RTVE Play y ATRESplayer y a la web de compartimiento de vídeos YouTube, para visionar las series, recopilar sus datos y verificar su temática, estructura y contenidos.

3. Resultados

3.1. Las comedias, el costumbrismo entre la familia y el trabajo

La comedia fue el género más empleado durante el primer periodo de la competencia televisiva entre los canales generalistas. Estos apostaron sobre todo por el formato *sitcom*. Las comedias de situación eran más económicas y rentables de producir que los dramáticos, se programaban fácilmente, poseían un público potencial amplio y variado, tenían la capacidad de crear señas de identidad para la emisora reconocibles por la audiencia y formaron la base de la industria nacional. La fórmula no era nueva. Estados Unidos la ensayaba desde hacía décadas y la exportaba por toda Europa.

El rasgo particular de la producción española de series de ficción en los noventa sitúa el foco narrativo en lo cotidiano, el protagonismo en personas corrientes y la clave de comedia aparece en entornos familiares y laborales. A esta fórmula se le añade como elemento diferenciador un barniz acusado de *lo español*, temas, expre-

siones, referencias a la actualidad, etcétera, un costumbrismo que emplean como estrategia para atraerse a la audiencia generalista, que estaba en disputa por primera vez tras el fin del monopolio de Televisión Española.

A la hora de producir series en el inicio de la competencia se recurre a directores y elencos artísticos vinculados con la tradición cinematográfica española. No extraña que la televisión pública pensara en los hermanos Ozores, Manolo y Mariano, –el primero, realizador, ostentaba entonces el récord de participación en número de películas españolas– para protagonizar *Taller mecánico* (TVE, 1991), una *sitcom*, de 20 episodios de media hora, ambientaba en un pequeño negocio familiar de reparación de automóviles donde la familia –un matrimonio, una asistente y dos hijos jóvenes– tenía un peso significativo en la trama. En esta línea de explotar la españolidad TVE emite *Una hija más* (TVE, 1991), de 20 capítulos de media hora, que se inscribe en la casa de los Sánchez, una familia típica, de clase media, que envía a su hija a estudiar a Londres y al mismo tiempo recibe a un joven inglés. Tramas que traslucen este objetivo de recalcar las costumbres españolas por contraste con las de otro país. Esta *sitcom* germina en el *Taller de telecomedias* de TVE, y se considera como uno de los primeros ensayos en España producido a la manera estadounidense. Es decir, incluye risas y aplausos enlatados, presta atención a la coordinación guiones y recurre a los estudios de mercado para elaborar sus argumentos. Para elegir los temas un equipo de sociólogos investiga los intereses entre el público, o realiza encuestas en los hogares para que, de los argumentos seleccionados, elijan su orden de preferencia (*El País*, 24 de febrero de 1991). Con la premisa del contexto laboral y el molde de la telecomedia clásica se construye la esmerada *Tercera planta, inspección fiscal* (TVE, 1991), 13 capítulos de 25-27 minutos, dirigida por Lolo Rico, cuyo protagonista, Heliodoro Castaño –José Sazatornil–, es un honrado y veterano subinspector de Hacienda en un momento de reforma fiscal, donde se dan situaciones, con entradas y salidas de personajes, que propician el equívoco, la parodia y la caricatura. También *Eva y Adán, agencia matrimonial* (TVE, 1990), 20 episodios de 26 minutos, creada por José Luís Alonso de Santos, se ubica en el centro de trabajo. En este caso, Eva –Verónica Forqué– es una exmonja que conoce a Bruno –Antonio Resines–, empleado de banca y recién divorciado, y juntos se asocian para dirigir una agencia matrimonial con la ayuda de su ayudante –Chus Lampreave–. Igualmente, *Menos lobos*, (TVE, 1992-93), 40 capítulos de 25 minutos, creada por Isaac Montero, es otra comedia de situación cruzada por la actividad profesional, donde tres jóvenes intentan alcanzar el éxito laboral de una manera obsesiva, rápida y sin reparar en medios. En este bloque se inscribe también *El sexólogo* (TVE, 1994), 14 capítulos de 60 minutos, ubicada en la consulta de un sexólogo –Antonio Ozores–, que se acompaña de enfermera –Emma Ozores– y asistente –Florinda Chico– para recibir a personajes variopintos que desfilan con problemas insólitos relacionados con la vida sexual.

Antena 3 encarga la creación de su primera serie de televisión a Fernando Vizcaíno Casas, experimentado guionista, quien presenta una *sitcom* grabada en estudio y titulada *El orgullo de la huerta* (Antena 3, 1990), de 13 capítulos de 30 minutos, ambientada en un restaurante madrileño, cuyos protagonistas son dueños, empleados y clientes –Fernando Delgado, Pepe Ruiz, Fedra Lorente, Marisa Porcel, Manolo Zarzo–. La serie, con escaso seguimiento de audiencia, está diseñada con un formato anticuado que recordaba al entremés teatral. A pesar del traspies inicial, Antena 3 acierta con la comedia de referencia de este primer periodo: *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991-96), creada por Antonio Mercero e interpretada por Concha Cuetos, Carlos Larrañaga, Emma Ozores, Miguel Ángel Garzón y Julián González. La narrativa se plantea desde el entorno laboral, pero se apoya en las andanzas de una familia constituida por un matrimonio separado, con tres hijos, cuya determinada madre regenta una farmacia, que es a su vez el centro neurálgico de un barrio madrileño de clase media. Después de un comienzo discreto la serie aumenta progresivamente su audiencia, en parte favorecida por la crítica, que ensalza sus contenidos políticamente correctos, que mezclan humor e ironía, y en parte porque consigue reunir a distintos grupos etarios, incluso el infantil –entre un millón de espectadores de entre 4 y 12 años de edad–. En lo formal la serie es convencional y su acción se desarrolla en cuatro escenarios para instalar la dialéctica dentro/fuera –calle/farmacia, farmacia/rebotica–. Tres cámaras graban simultáneamente el interior de la farmacia y la trastienda, y una más permanece fija ante la puerta exterior. Los capítulos se limitan 25 minutos y, en ocasiones, se graban especiales más largos. La producción contemplaba que los guionistas, liderados por Eduardo Ladrón de Guevara, escribían el guion del capítulo a grabar en una semana. Después dedicaban cuatro días a la grabación y otro al montaje. La serie tiene el mérito de configurar el molde para las telecomedias españolas posteriores, aplicando personajes de clases medias y diversas edades para buscar identificaciones, contenidos blancos y temas e ideologías conservadoras.

El tino de *Farmacia de Guardia* lleva a Antena 3 a confeccionar una estrategia sobre el eje de la producción propia de ficción, por lo que disemina un contingente de comedias españolas en el horario de máxima audiencia. El departamento de producción externa de Antena 3 contaba que recibió cerca de 1.800 proyectos para llevar a la pantalla (*El País*, 12 de noviembre de 1993). El siguiente título significativo fue *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993), 13 capítulos de 50 minutos, dirigida por Vicente Escrivá. Este título recrea una gasolinera de carretera familiar en un ambiente rural. El dueño –Alfredo Landa– encarna un nostálgico con marcados rasgos tradicionales y católicos: “yo sólo creo en Dios, en Franco y en don Santiago Bernabéu”, que se acompaña de su sufrida mujer –Beatriz Carvajal–, de su hija –Lydia Bosch– y de sus dos empleados –Micky Molina y Jesús Cisneros– que representan la nueva realidad de los 90. *Lleno, por favor* posee en los guiones un acentuado contenido de *españolidad*. Cuando Jorge Sánchez Gallo, director de producción interna de Antena 3, leyó los

primeros capítulos, sugirió a Escrivá que los aliviara. “El director me contestó: ¿Queréis quedar bien con los críticos o romper los niveles de audiencia? Y obviamente, preferimos lo segundo”. (*El País*, 12 de noviembre de 1993). Tras la emisión de sus primeros capítulos, la serie ya mejoraba los registros de *Farmacia de guardia*. En su primer día logró ser el espacio más visto de su franja horaria, con más de 5 millones de espectadores, y en su último día de emisión llegó a alcanzar 7,1 millones, con un 42,1% de cuota (*Sofres A.M.*, 27 diciembre de 1993).

La cadena emite seguidamente *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993-96), creada por Eduardo Ladrón de Guevara, Ramón Fernández y Agustí Crespi, y escrita por estos más José Luís Acosta y Miguel Martín. Esta comedia de situación, 26 capítulos de media hora, cuenta las peripecias de un grupo de curtidos estafadores que se reúnen en el bar “La oficina” para recordar timos y planear nuevos golpes. Se rueda en estudio y dispone de un reparto amplio y experimentado, con algunos de los mejores actores españoles del pasado siglo: Fernando Fernán Gómez, José Luís López Vázquez, Manuel Alexandre o Agustín González. Plantea el tema de la picaresca, intrínseca, también, al carácter español. Para estructurar la producción un equipo de *Cartel*, productora de la serie, se desplazó a Los Ángeles para estudiar el sistema que realizaban en la telecomedia *Night Court* (NBC, 1984-92). Así, se aplicó su plan de grabación: un episodio cada tres días, que se presentaba como una película independiente de media hora, dotado de guion y con un presupuesto de 90.000 euros (*El País*, 1 de abril de 1993).

Antena 3 produce otras series, orientadas a consolidar la estrategia y a atraer diferentes públicos. Una es *Super Humor* (Antena 3, 1993), 13 capítulos de 30 minutos, dirigida por Rafael de la Cueva, basada en personajes del dibujante Francisco Ibáñez. Cada episodio desarrolla cuatro tiras del tebeo que protagonizan el botones Sacarino, Pepe Gotera y Otilio, Rompetechos o personajes extraídos de *Rúe del Percebe* 13. La puesta en escena trata de respetar con fidelidad ambiente, decorados y vestuario de los dibujos; los diálogos se ajustan al formato televisivo y la realización obvia los ejes de cámara, permitiendo que los personajes entraran por la misma puerta, como en el cómic, pero su resultado final fue fallido y el seguimiento limitado al conformar una narrativa lineal no hilvanada y compuesta por una sucesiva colección de gags. Otra comedia fue *Compuesta y sin novio* (Antena 3, 1994), 13 capítulos de 50 minutos, dirigida por Pedro Masó y escrita por éste y Santiago Moncada. Trata sobre Valentina, a la que planta su novio en el altar, pero decide marcharse igual de luna de miel para valorar si olvidar o dar una segunda oportunidad al hombre que le ha abandonado. La serie aparece con expectativas porque es la primera serie de Lina Morgan, con enorme gancho entre el público, y cuenta con José Coronado y un abultado reparto que se desempeña en localizaciones exteriores –Benavente–, sin embargo, tras un comienzo prometedor: 7,3 millones de espectadores, 44% de *share*, se despeña por la inconsistencia de la trama. Mayor interés tiene *¡Ay, señor, señor!* (Antena 3, 1994-96), 28 capítulos de 60 minutos, dirigida e interpretada por Andrés Pajares, con Javier Cámara en su primer protagonista. La historia se ambienta en la parroquia de un barrio popular que dirige un sacerdote de ideas progresistas. También en este tiempo se estrena *Vecinos* (Antena 3, 1994), dirigida por Juan Julio Baena, 65 episodios de 50 minutos. Su nutrido elenco artístico –Florinda Chico, Juan Luís Galiardo, Beatriz Santana, Antonio Gamero, Pepe Sancho, Tony Isbert, Jorge Roelas, Ágata Lys, etcétera– forma una comunidad de vecinos en el centro de la ciudad. Esta producción constituye el antecedente de las series de vecinos que pretende un protagonismo coral al dibujar un retrato social, variopinto, que mezcla clases sociales, profesionales, segmentos etarios, modernos perfiles con tradicionales, para buscar la identificación, el humor por contraste y capturar a todo perfil de audiencia. Finalmente, aparece *Hermanos de leche* (Antena 3, 1994-96), *sitcom* dirigida por Miguel Ángel Ibáñez y Carlos Serrano, y escrita por Santiago Moncada e Ignacio del Moral. Cuenta la vida de Chus –José Coronado– y Juan –Echanove– que, si de bebés compartieron la misma nodriza, de mayores se reencuentran tras sus divorcios y deciden compartir piso. Las tramas se configuran alrededor de la convivencia de los hombres, de sus nuevas relaciones sentimentales y de sus respectivas exmujeres –Cristina Higuera y Fiorella Faltoyano–.

El precio de las series de este ciclo oscila entre los 36.000 y los 240.000 euros por capítulo, y sólo algunas producciones –*Farmacia de guardia* o *Lleno, por favor*– consiguen superar el umbral de la rentabilidad. Aunque sus costes –sobre 60 mil euros por capítulo– eran superiores a, por ejemplo, comprar en el festival de Cannes una temporada de *El príncipe de Bel Air*. Por eso, estos proyectos de producción propia entrañaban riesgos. Las inversiones se compensaban con su venta favorable en los mercados internacionales, con su capacidad de sumar audiencias y, por tanto, de generar un incremento en la inversión publicitaria. Incluso, para mantener los presupuestos, se apostó por diversas formas de financiación. *Farmacia de guardia* fue pionera en el uso del *product placement*, consistente en colocar productos farmacéuticos o alimentos con fines publicitarios. En *Super Humor* como el reparto y la cesión de derechos de Ediciones B se habían cobrado la mayor parte del presupuesto, a la cadena le tocó cubrir 54.000 de los 84.000 euros que costó el episodio piloto, sin asumir algunos sueldos del equipo técnico (*ABC*, 18 de mayo de 1993). El elenco artístico fue otro elemento que permitía ajustar el presupuesto, y las negociaciones de sus contratos llegaban a condicionar los guiones. Antena 3 produjo películas de cine –*Allegre ma non troppo*, (Fernando Colomo, España, 1994); *Por fin solos*, (Antonio del Real, España, 1994)– con las que, si funcionaban en taquilla, se reservaba el derecho a transformarlas en series de televisión.

Además de las *sitcom*, también se ensayaron otros formatos de comedia, rodados en exteriores, con formato cinematográfico y un estilo más moderno, que apostaba por propuestas temáticas actuales y un poco más

arriesgadas. Esta fórmula plantea *Las chicas de hoy en día* (TVE, 1991-92), debut televisivo de Fernando Colomo, escrita por este Mariano Barroso y Joaquín Oristrell, dos temporadas y 26 capítulos, que cuenta la vida de dos veinteañeras opuestas, una catalana –Carmen Conesa– y otra andaluza –Diana Peñalver– que llegan a Madrid para convertirse en actrices. También forma parte de esta propuesta *La mujer de tu vida* (TVE, 1990-94), dos temporadas y 13 capítulos de una hora, producida por Fernando Trueba. Esta serie antológica, cuyo nexo es la temática de la mujer urbana, contemporánea, y las vicisitudes del amor con los hombres, se expone a través de la particular mirada de diferentes directores de cine español –Fernando Trueba, Fernando Fernán Gómez, Jaime Chávarri, Emilio Martínez Lázaro, Ricardo Franco, Imanol Uribe o Gonzalo Suárez, entre otros– que conciben cada capítulo como un medimetraje independiente.

Otras comedias singulares fueron *No sé bailar* (TVE, 1992), escrita y dirigida por Juan Tébar, compuesta por 15 capítulos rodados en vídeo, y un sentido del humor ácido, autocrítico y surrealista, con el que se narra la vida cotidiana y los sueños de Max –Emilio Gutiérrez Caba– un cinéfilo que mezcla realidad con fantasía. *Orden especial* (TVE, 1992), de 40 capítulos de 5 minutos, creada por Albert Boadella y el grupo teatral *Els Joglars*. Esta serie de *sketches* comienza con un grupo de monjes que ven en televisión prototipos de personas molestas para la humanidad, a las que secuestran y reeducan para devolverlos a la sociedad. Por ejemplo, en el episodio “El facha”, se le pide que lea a Marx, que ayude a una madre soltera o que sea amable con un homosexual para que le dejen regresar. Por último, *¿De parte de quién?* (TVE, 1993), *sitcom* de 13 capítulos independientes, creada, escrita e interpretada por Miguel Gila y dirigida por Ángel Alonso, contiene humor absurdo mezclado con crítica social. El protagonista, Gila, vive en una pensión y en cada episodio ejerce un oficio distinto, donde habla con sorna sobre la seguridad social, los impuestos, la *jet-set*, etcétera.

3.2. Los dramáticos. Entre la adaptación literaria y la antología

En cuanto a los dramáticos, la mayoría de los títulos producidos pertenecen a la televisión estatal. A pesar de la crisis financiera que padecía, la inversión económica en ficción televisiva en estos años es considerable, aunque parte se subvenciona con fondos anteriores al desembarco de los canales privados. Sólo en 1992 producía hasta 60 títulos seriados. Los argumentos de los dramáticos toman distancia de la actualidad y se extraen de la literatura española. Aquí se incluyen las denominadas *superproducciones*, ficciones con presupuestos elevados, rodadas por profesionales contrastados provenientes del cine y que, además de emitirse en televisión en horario de máxima audiencia, se presentan a concursos en busca de premios con los que prestigiar las producciones del canal público. La obra más representativa de esta clase fue *El Quijote de Miguel de Cervantes* (TVE, 1992), dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón con guion de Camilo José Cela. Fue un proyecto de la época de Pilar Miró, que contaba con una inversión cercana a los 8 millones de euros que se iban a destinar a producir dos temporadas, aunque al final sólo alcanzó para cinco episodios –de más de 60 minutos– del primer libro. La serie permanece inédita hasta 1992, y después de su estreno, consigue dos premios del festival de Cannes y una audiencia de 4,5 millones de espectadores.

Otro ejemplo fue *Los jinetes del Alba* (TVE1, 1991), basada en la novela de Jesús Fernández Santos, dirigida por Vicente Aranda, con un presupuesto de 3 millones de euros. Su argumento, desarrollado en cinco capítulos de 50 minutos, situaba la acción en un balneario asturiano anterior a la guerra civil, y contraponía las ambiguas relaciones de los propietarios con los mineros insurgentes y sus implicaciones en las revueltas de octubre de 1934. El reparto incluía a Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú o Fernando Guillén.

A estas hay que sumar *Celia* (TVE, 1993), seis episodios de 60 minutos, dirigida por José Luis Borau y adaptada de los libros de Elena Fortún por Carmen Martín Gaité, en particular, *Celia, lo que dice* (1929) y *Celia en el colegio* (1932). El proyecto, que superó dificultades económicas y a punto estuvo de cancelarse, también databa de la época de Miró. Cuenta las aventuras de Celia –Cristina Cruz–, una niña de 7 años de la burguesía madrileña, durante los primeros años de la República. La narrativa emplea la mirada femenina para reflejar los cambios sociales, así como los conflictos y las ideas progresistas de la época. En el reparto participan Fernando Valverde, Ana Duato, María Isbert, o María Luísa Ponte. También cabe mencionar *Un día volveré* (TVE, 1993), seis capítulos de 55 minutos, con 3 millones de euros de presupuesto, basada en la novela de Juan Marsé, dirigida por Francesc Betriu y guionizada por ambos y Gustavo Hernández. La acción se sitúa en la Barcelona de la posguerra y cuenta la historia de Jan –Nacho Martínez– un resistente anarquista que regresa al barrio de Gracia tras haber cumplido una larga condena en la cárcel franquista. Charo López y Achero Mañá encabezan un reparto que incluye a Assumpta Serna, Lluís Homar, Juanjo Puigcorbó o Eusebio Poncela.

Dentro de estos dramáticos abundan las series antológicas, como *La huella del crimen 2* (TVE, 1991), producida por Pedro Costa, y compuesta por seis medimetrajes dirigidos por diversos realizadores –Antonio Drove, Vicente Aranda, Imanol Uribe, Rafael Monleón, etc.– Esta obra coral extiende el éxito que tuvo la primera parte de la serie emitida en los 80. Uno de los capítulos, *El crimen de las estanqueras de Sevilla*, dirigido por Ricardo Franco, fue galardonado en el festival de Cannes; y *Amantes*, dirigida por Vicente Aranda, prevista como un capítulo más de la serie, acabó siendo llevada al cine donde ganó el Oso de Plata a la mejor actriz –Victoria Abril– en el festival de Berlín, y sendos premios Goya –mejor película y mejor director–.

Otra serie antológica, de misterio y del género fantástico, fue *Historias del otro lado* (TVE, 1991), inicialmente siete capítulos de 60 minutos, otro proyecto del tiempo de Pilar Miró, cuyo piloto –*Mnemos*– se emite en 1988 para saber si reúne el público suficiente y así se garantice la producción del resto de capítulos, finalmente emitidos en 1991. La producción –con un presupuesto de 3,6 millones de euros– estuvo dirigida por José Luis Garcí, con el apoyo en los guiones de Horacio Valcárcel y Juan Miguel Lamet, e interpretada por actores como Fernando Fernán Gómez, Josep María Pou, Manuel Aleixandre o Jesús Puente, entre otros. El resultado obtuvo el favor de la crítica y de inmediato Garcí dirigió seis capítulos más, cuya emisión en La 2, concebida como una segunda temporada, no llegó hasta 1996.

También surge *Hasta luego cocodrilo* (TVE, 1992), compuesta por cinco episodios de 80 minutos, dirigidos por Alfonso Ungría y escritos por éste y Joaquín Oristrell. Esta historia sobre la amistad plantea un grupo de amigos que se reúne para celebrar la nochevieja y uno de ellos, el único que no acude, les anuncia por teléfono su intención de suicidarse. Mientras el grupo le busca, irá recordando, a través de *flashbacks*, sus años de juventud. La historia, con alternancia de tiempos y montaje en paralelo, compone una eficaz estructura dramática. También se estrena *Tango* (TVE, 1992), ocho capítulos de 55 minutos, dirigida por Miguel Hermoso, interpretada por Sancho Gracia, Fiorella Faltoyano, Antonio Ferrandis y Luis Brandoni, y rodada en Madrid, Buenos Aires y Montevideo. La serie rememora, con fondo musical, la vida de un niño que regresa a España tras su exilio en Uruguay. El eje de la trama es un local extravagante, de nombre *Tango*, bar, cabaré, café de tertulias y timba clandestina, confeccionado por Gil Parrondo.

Peculiar fue el caso de la producción *Para Elisa* (TVE, 1993), de 16 capítulos, dirigida por José Arévalo sobre un guion de Eduardo Mallorquí. La serie se emplaza en una agencia de publicidad donde tres amigos, el director –Xavier Elorriaga–, el diseñador –Fernando Valverde– y el guionista –Óscar Ladoire–, entrelazan su vida con los negocios. La producción sumaba un presupuesto que ascendía a los 7,5 millones de euros y era una de las principales apuestas del área de programas de ficción. Sin embargo, el escaso seguimiento de audiencia la condenó a la programación de madrugada, y finalmente, se suspendió por mandato judicial (*ABC*, 2 de marzo de 1993), después de que el guionista acusara a TVE de haber mutilado su obra (*ABC*, 14 de enero de 1993).

El último dramático de TVE es *Una gloria nacional* (TVE, 1993), diez capítulos de 60 minutos, dirigida por Jaime de Armiñán. Concebida como un homenaje al teatro, la historia narra el regreso a los escenarios de Mario Chacón, un viejo actor retirado. La ficción está rodada en cine, pero los episodios se montan como actos teatrales –al final de cada uno, baja un simbólico telón– que van dando entrada a diferentes personajes. Contó con un presupuesto de 4,8 millones, y un reparto encabezado por Francisco Rabal, Juan Luis Galiardo, Mónica Randall o Fernando Guillén. La serie se rodó un año antes, pero retrasó su emisión para hacerla coincidir con *Truhanes* (Tele 5, 1993-94) de la competencia, porque compartían el mismo protagonista.

De hecho, *Truhanes*, 26 capítulos de 50 minutos, fue el primer título propio del canal de Berlusconi. En realidad, era la versión televisiva de la película homónima de Miguel Hermoso, que alcanzó cierto éxito en 1983. Hermoso dirigió también esta continuación, de 2,8 millones de euros de presupuesto, en la que participaron guionistas como Mario Camus, Fernando Colomo, Ángeles González-Sinde, Sebastián Junyent o Benito Rabal. La serie reivindicaba el género del sainete, y su argumento giraba en torno a dos amigos de personalidades opuestas que, tras haberse conocido en la cárcel, comparten la misma casa que también utilizan como escenario de sus fechorías. Más tarde, la cadena privada estrena *Historias de la puta mili* (Tele 5, 1994), 13 capítulos de 50 minutos, otra comedia, versión televisiva del cómic de Ramón Tosas –Ivá–, dirigida por Jesús Font y escrita por el propio Ivá y Paco Mir. Narra las aventuras del sargento Arensivia, chusquero y rudo, casado con una gallega celosa –Kiti Manver– y una hija –Lola Baldrich– entusiasmada con la tropa.

3.3. Coproducciones de género y exportación

De los canales generalistas, TVE era el líder de la producción de ficción televisiva, y trabajaba de tres maneras: realizaba con sus propios medios, financiaba el proyecto sin participar en su elaboración, o coproducía, junto con países latinoamericanos o europeos. Esta última fue la tendencia más repetida durante el segundo periodo de la competencia, marcado por la recesión y la crisis económica del sector audiovisual.

Entre las coproducciones abundan las antológicas de género policial, porque permitían repartir la producción de capítulos bajo el mismo tema. Cada país involucrado pagaba la grabación de sus episodios empleando un equipo técnico y artístico nacional al que sumaba invitados internacionales. La temática común, en este caso, fue la policía europea. Así se arma *Eurocops* (TVE, 1991), creada por la Asociación Europea de Coproducciones (ECA), compuesta por TVE, ORF Austria, Antenne 2 Francia, Channel Four Gran Bretaña, RAI Italia, SRG/SSR Suiza y ZDR Alemania. En concreto, TVE participa con sendos episodios, *Callejón sin salida* (E13T3) y *Shangay Lilly* (E1T4), dirigidos por Rafael Monleón, e interpretados por Micky Molina y Lydia Bosch el primero, y por Fernando Guillén y Miguel Bosé el segundo. Otra fue *Haute Tension* (*Alta Tensión*, TVE, 1991), 16 episodios de 90 minutos, coproducida por TVE junto a la francesa Hamster Productions. Juan Luis Buñuel dirigió el episodio *Adriana*, protagonizado por Jean-Pierre Cassel y Emma Suárez. Similar planteamiento sigue *Brigada central II: la guerra blanca* (TVE, 1992), 12 episodios de 50 minutos, secuela de *Brigada Central*, pero ahora coproducida por un equipo internacional que implicaba a España, Alemania e Italia.

Ésta no era antológica y sus capítulos guardan continuidad argumental, pero igual presentan un cuerpo policial formado por una docena de agentes de diferentes países europeos que luchan contra el tráfico de cocaína.

Otra coproducción de género, antológica, fue *Sabbath* (TVE, 1992), melodramática con tintes fantásticos, compuesta por seis telefilmes de 90 minutos, producidos por países –España dos, Portugal, Italia, Francia y Alemania–. TVE encarga uno a Imanol Uribe: *La luna negra*, sobre la maldición de Lilit; y otro a Pedro Olea: *La leyenda del cura de Bargota*, que reproduce un proceso real de brujería.

Aunque la coproducción más ambiciosa fue el drama histórico *Réquiem por Granada* (TVE, 1991), dirigida por Vicente Escrivá, con guion de este y Manolo Matji, coproducida por España, Alemania e Italia, que invirtieron 9 millones de euros. Se emite en 1992, y relata la historia del musulmán Boabdil –Manuel Bandera–, último rey de Granada, desde su nacimiento a la derrota frente a los Reyes Católicos.

Otra obra, curiosa por su originalidad, fue la hispano-cubana *Me alquilo para soñar* (ICAIC-TVE, 1992), seis capítulos de 60 minutos, dirigida por Ruy Guerra con guion de Gabriel García Márquez –y estudiantes del Taller de Guionistas de la Escuela de Cine de La Habana–. Se rodó en Cuba, con un coste de 1,8 millones de euros, y participaron españoles, como Fernando Guillén, Charo López o Álvaro de Luna. Cuenta una historia de realismo mágico protagonizada por Alma, una mujer extranjera con el don de la premonición que quiere apoderarse de una casa, con la que ha soñado a lo largo de 30 años, y del niño pequeño de la familia que reside allí. También se resalta *Los cuentos de Borges* (TVE, 1993), coproducción de 3,6 millones de euros, de Cine-teve, BBC, Iberoamérica Films y la Sociedad Estatal V Centenario, que adapta para televisión seis cuentos de Borges, con guiones de Fernando Fernán Gómez y Víctor Erice, dirigidos por realizadores españoles –Carlos Saura, Gerardo Vera, Jaime Chávarri–, y extranjeros –Héctor Olivera, Benoit Jacquot y Alex Cox–.

En cuanto a la exportación de las series de ficción españolas de estos años, las que tuvieron mejor acogida en el extranjero –especialmente entre los canales de países iberoamericanos y de habla hispana de Estados Unidos– fueron *Los jinetes del alba* y *El Quijote de Miguel de Cervantes*, de TVE, que también exportó *Eva y Adán*, *agencia matrimonial*, *Chicas de hoy en día* y *Brigada central*. No obstante, los derechos de emisión de *Farmacia de guardia* fueron los más vendidos: Alemania, Luxemburgo, Austria, Suiza, Liechtenstein, Rusia e Italia; y también en Sudamérica, a través de Venezuela, Paraguay, Uruguay, y Argentina.

4. Conclusiones

Las series de producción española se erigieron como uno de los programas relevantes durante el primer periodo de concurrencia televisiva, y su programación se reservó para la franja del *prime time*. Si inicialmente el formato de ficción más seguido por la audiencia fueron las telenovelas, desde 1992 lo van a ser las series españolas, que produjeron, preferentemente, Televisión Española y Antena 3.

De entre todas, predominaron las comedias de situación con ingredientes similares: empleo del humor costumbrista, políticamente correcto, rodadas en interiores, con un elenco reducido de actores, localizadas en ámbitos laborales y familiares, y apelando a la actualidad para buscar proximidad con el espectador. Prevalece la grabación en vídeo, el montaje funcional y la toma directa de la acción. Se articulan sobre personajes estereotipados, mayoritariamente adultos, extraídos de arquetipos sociales conocidos, con el objeto de favorecer la identificación con el público, que al ver las ficciones se reconoce en opiniones, comportamientos, actitudes o pautas para resolver situaciones. Los diálogos se adaptan a la actualidad del momento mediante giros, o representaciones de las costumbres y modas de la sociedad, y los conflictos que plantean en sus tramas aluden a preocupaciones cotidianas de la opinión pública. Estos se perciben reducidos o simplificados, y obvian los aspectos más complejos para resaltar los emocionales. Al finalizar cada capítulo los protagonistas resuelven sus crisis de un modo *correcto*, apto para todos los públicos, por lo que proponen un discurso liberal, conservador y previsible. Por último, también es común en la narrativa el elemento melodramático. Las tramas amorosas se aplican como los motores narrativos más recurrentes en estas series. Esta premisa se sitúa en la trama como conflictos –historias circulares– que se desarrollan a lo largo de los capítulos.

También destacaron los dramáticos que estuvieron producidos –o coproducidos– en exclusiva por la televisión pública. Dispusieron de mayores presupuestos, se rodaron en cine y fueron elaborados por profesionales procedentes del cine y de la literatura. La mayoría adaptó obras literarias –preferentemente española– y se canalizaron como aporte de calidad que redundaba a la identidad corporativa de la cadena, por emitirse en horario de máxima audiencia y por competir –y en algunos casos ganar– en concursos audiovisuales internacionales. Estas producciones configuraron un estilo que proporcionó visibilidad cultural que prestigiaba el canal público, aunque la producción de varios estrenos provenía del periodo televisivo anterior a la concurrencia.

En resumen, la emisión de series fue clave, por el seguimiento de audiencia que consiguieron, porque fueron programas que ayudaron a consolidar la programación durante la implantación de las cadenas generalistas, y también por la labor que estas ficciones de producción propia procuraron a la identidad de los canales. La producción de series, –así como la compra de títulos, y las reposiciones–, permitió distinguir a las emisoras de su competencia, y apelar con estas producciones a determinados públicos.

Se puede sostener que la producción española compitió con la estadounidense. A pesar de su limitada presencia consiguió diferenciarse apelando a la cultura, planteando temas –más convencionales– y narrativas –más simples–, que rara vez recurrían a la violencia. De hecho, en estos años, representantes de la Agrupación de Telespectadores y Radioyentes (ATR) señalaron que era conveniente estudiar la posibilidad de que la emisión de ciertas series de televisión fuera culpable de generar sucesos como el ocurrido en Alcácer (*ABC*, 30 de enero de 1993). Más allá de la hipérbole, lo cierto es que los gustos de la audiencia española se estaban transformando. Las series de producción propia eran apreciadas y recolectaban tanta o más audiencia que las extranjeras más comerciales, por lo que la ficción televisiva española durante la competencia inauguró un modelo de producción particular que ya no abandonaría.

5. Bibliografía

- Brooks, Tim y Marsh, Earle (2007): *The complete directory to prime time network and cable TV shows, 1946-present*. Ballantine.
- Cascajosa, Concepción (2005): “Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana”. *Comunicar*, 25 (2).
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico (1999): *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Chicharro, Mar y Gil, Fátima (2022): “Espacio doméstico y televisión en España. Usos y memoria cotidiana en la televisión de los noventa”. *Historia y Comunicación Social*, 27(1), 309-319. <https://doi.org/10.5209/hics.77329>
- Contreras, José María y Palacio, Manuel (2003): *La programación en televisión*. Madrid: Síntesis.
- Fernández, Laura y McGowan, Nadia (2020): “La programación de series internacionales en la televisión generalista española (1990-2010)”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26 (2), pp. 541-553.
- Fernández, Laura (2022): “Las series internacionales de ficción”. En Julio Montero, María Antonia Paz y Charo Lacalle (Eds.) *La edad dorada de la televisión generalista en España (1990-2010). Programas y programaciones*. Valencia: Tirant.
- García, Silvia (2015): “Las producciones seriadas de ficción, eje del impulso estratégico del *prime time* de Antena 3 (1990-2019)”. *Revista de la Escuela Jacobea de Posgrado*, 9, pp. 23-58.
- García de Castro, Mario (2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Gómez, Gema (2017): “Comedia a la española. La evolución del género en televisión (1990-2014)”, en *Comunicación y Medios*, 35, pp. 36-51.
- Mateos-Pérez, Javier (2015): “El cine durante la primera competencia televisiva española (1990-1994). La piedra angular de la programación”, en *Signo y Pensamiento*, 34(67), 76-92. <http://doi.org/10.11144/Javeriana.syp34-67.cdf>
- Mateos-Pérez, Javier (2010): “La televisión privada y el poder político. La degradación de la democracia (1989-1994)”. En Bordería, E., Martínez F., y Rius I. (Coords.) *Política y comunicación en la historia contemporánea*. Madrid: Fragua, pp. 565-585.
- Mateos-Pérez, Javier (2008): *A la caza del espectador. Estrategias de programación en los inicios de la televisión privada en España (1990-1994)*. Madrid: UCM.
- Mateos-Pérez, Javier (2008b): “La contraprogramación y la desprogramación en España (1989-1994). Definiciones, desarrollo y ejemplos”, en *Historia y Comunicación Social*, 13, pp. 119-137.
- Montero, Julio; Paz, María Antonia; Lacalle, Charo (2022): *La edad dorada de la televisión generalista en España (1990-2010). Programas y programaciones*. Valencia: Tirant.
- Montero, Julio y Ojer, Teresa (2018): “Los programas de ficción de producción extranjera durante la dictadura”. En J. Montero (Ed.) *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*, pp. 99-117. Madrid: Cátedra.
- Palacio, Manuel (2001): *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.