



Representaciones de la sociedad urbana actual en la telecomedia española contemporánea: costumbrismo e identidad social¹

Representations of Nowadays Urban Society in Contemporary Spanish Television Comedy Series: Costumbrism and Social Identity

Ángel Carrasco Campos^(*)

Universidad Rey Juan Carlos - España
angel.carrascocampos@gmail.com

Resumen

Desde sus orígenes, la telecomedia de producción española se ha caracterizado por el marcado perfil costumbrista de sus personajes, narraciones y contenidos. Siendo un género permanentemente explotado, incluso las producciones contemporáneas denotan tal carácter, adaptando sus discursos a la propia realidad de su tiempo. A partir del análisis de dos telecomedias recientes de marcado éxito comercial, el presente artículo trata de analizar las represen-

Abstract

Since their origins, the Spanish television comedy series have been characterized by a costumbristic profile in their contents, narrations and characters. Being a genre permanently used, even contemporary productions denote such profile adapting their discourses to nowadays reality. From the analysis of two contemporary Spanish TV comedy series with an outstanding commercial success, this essay analyzes the stereotypic and topic representations that they

¹ La finalización del presente escrito fue acometida durante un periodo de estancia de investigación desarrollado en el Departamento de Información y Documentación de la Universidad de Murcia. A este respecto, mi agradecimiento a la profesora Dra. Marta Roel por su asistencia durante dicho periodo, así como a la profesora Dra. María Luisa Humanes (Universidad Rey Juan Carlos) por su ayuda y asesoramiento en la gestión de dicha estancia. Asimismo, agradecer especialmente también al profesor Dr. Enric Saperas (Universidad Rey Juan Carlos) por su disposición y consejo.

taciones de carácter tópico y estereotípico que llevan a cabo de la sociedad urbana actual para, a partir de ahí, detenerse específicamente en su retrato de la identidad social de la realidad en la que se inspiran.

Palabras clave: *costumbrismo, estereotipo, caricatura, pseudo-realismo, identidad social.*

carry out of the current urban society in order to study their representations of social identity.

Keywords: *costumbrism, stereotype, caricature, fake realism, social identity.*

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación de la propuesta y delimitación del marco teórico

Tradicionalmente, las corrientes de investigación comprensivo-críticas más sólidas del fenómeno televisivo en general permanecen vinculadas a los Estudios Culturales (*Cultural Studies*), en los que podemos encuadrar distintos clásicos y paradigmáticos ejemplos tales como *The 'Nationwide' Audience* (Morley, 1980), *Watching Dallas* (Ang, 1985) o *Family television* (Morley, 1986). Como rasgo común a todos ellos podemos reconocer una pretensión de estudio cualitativo orientado hacia la comprensión de los procesos de recepción de los discursos televisivos, tomando como referencia el modelo de negociación de significados expuesto por Stuart Hall (1980).

Esta misma propuesta culturalista también podemos encontrarla en ciertas investigaciones desarrolladas en Latinoamérica² que, desde puntos de vista paralelos a los de los *Cultural Studies* (Escoteguy, 2001), han desarrollado tanto aparatajes conceptuales afines (especialmente destacables las nociones de «mediación» [Martín-Barbero, 1987a] y, sobre todo, la de «televidencia», entendida como mediación televisiva [Orozco, 2001]) como estudios empírico-teóricos de la programación televisiva (especialmente de un producto televisivo consolidado como la telenovela), tales como *La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana* (Martín-Barbero, 1987b), *Los estudios sobre comunicación y consumo* (García Canclini, 1994), *Los ejercicios del ver* (Martín-Barbero, 1999), o *Historias de la televisión en América Latina* (Orozco, 2002), entre otros ejemplos.

El presente estudio de los discursos, personajes y narraciones de la telecomedia española contemporánea queda inserto en esta tradición crítica de investigación sobre la televisión. Sin embargo, aun reconociéndola como contexto e ineludible referente, nuestra propuesta difiere especialmente al quedar definida como una investigación empírica que permanece en el lado de lo emitido, descartando explícitamente una

² A pesar de que para ciertos autores resulte excesivo hablar de una «Escuela Latinoamericana de Comunicación», sí podemos situar los estudios latinoamericanos bajo una misma corriente (o «Vía Latinoamericana de Comunicación») en tanto que denotan cierta voluntad de, al menos, contacto permanente (León Duarte, 2002).

analítica de usos y consumos. Para ello, centrando los objetivos en investigar las representaciones de la sociedad urbana actual, fijaremos nuestra atención en sus mecanismos miméticos, a modo de imitación costumbrista, en relación a aspectos relativos a la identidad social de la realidad que les sirve de modelo.

Manteniéndonos siempre dentro de los márgenes de las corrientes críticas de investigación, dicho estudio será desarrollado a partir de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, de tal modo que la originalidad de nuestra propuesta radique no sólo en la novedad del objeto de estudio (la telecomedia española) y del problema de investigación central (la representación de los procesos de identidad), sino también en el ensayo de un marco teórico actualmente en desuso. La justificación de esta de decisión radica no sólo en la propia carencia en España de investigaciones críticas centradas en los discursos de ficción televisiva, sino también en una invitación de retorno hacia el canon fundacional del ámbito teórico escogido, con el fin de que nuestra investigación se lleve a cabo desde la solidez que permite su carácter fundamental.

Considerando lo dicho, para analizar las propias relaciones entre ficción y realidad en la telecomedia española partiremos desde las consideraciones generales sobre la industria cultural de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* ([1944] 1994) y de Adorno en *Culture industry reconsidered* ([1963] 1975), para adentrarnos en el problema particular de la ficción televisiva y su representación pseudo-realista de la realidad, como comprensión del imaginario colectivo realista a partir de un proceso de mistificación de la realidad, tal y como aparece en *How to look a television* (Adorno, 1954).

No obstante, con el fin de llevar a cabo una primera aproximación a nuestro objeto de estudio (la telecomedia española), dedicaremos un primer bloque analítico, de carácter meramente introductorio, para realizar un breve repaso histórico de la producción española de las series cómicas de ficción, tomando como hilo conductor el carácter marcadamente costumbrista de estas producciones. Como referencia para este desarrollo tomaremos distintos estudios realizados sobre la televisión de España, tales como *La televisión en España: 1949-1995* (Díaz, 1994), *Historia de la televisión en España* (Palacio, 2001), *La ficción televisiva popular* (García de Castro, 2002), *De los Serrano a cuéntame Huerta y*

Sangro, (2007), o *Diccionario de series españolas de televisión* (Carmona, 2009).

1.2. Objeto de estudio y objetivos

Considerando la anterior presentación, nuestra propuesta debe ser identificada como un estudio de personajes, narraciones y discursos de la telecomedia española contemporánea, enmarcado en el paradigma crítico de investigación comunicativa (tomando como referente teórico a la Teoría Crítica). A partir de esta delimitación, el principal objetivo propuesto será el de investigar las relaciones entre ficción y realidad en la telecomedia española, a partir del concepto de pseudo realismo de Adorno (1954). Dicho de otro modo:

OI (objetivo de investigación). Analizar las relaciones pseudo realistas (Adorno, 1954) que la telecomedia española establece entre ficción y realidad a través del carácter costumbrista de sus personajes, discursos y narraciones.

De un modo más concreto, este principal objetivo de investigación puede, a su vez, quedar estructurado en los siguientes objetivos puntuales:

O1. Identificar el carácter costumbrista de la telecomedia española, a través de su historia y de sus producciones contemporáneas.

O2. Analizar las relaciones entre ficción y realidad propuestas por el costumbrismo de la telecomedia española, a partir del concepto de «pseudo realismo» de Adorno (1954).

O3. Desarrollar cómo el carácter pseudo realista del costumbrismo de la telecomedia española puede afectar a los procesos de representación de identidad social de la realidad que toma como modelo e inspiración.

1.3. Metodologías empleadas

Debido al especial perfil investigador de la presente propuesta, podrán ser identificados tres distintos momentos de análisis, los cuales

llevarán como correlato el empleo de tres metodologías de investigación diferentes:

i) Según anunciábamos en nuestra presentación de la propuesta, un primer bloque analítico, de carácter meramente introductorio para el estudio de caso propuesto, estará dedicado a una primera aproximación al carácter costumbrista de la telecomedia española. Desarrollado bajo la forma de breve repaso histórico, este primer momento de análisis se llevará a cabo desde una profunda revisión bibliográfica de distintos textos sobre la historia de la televisión en España.

ii) Un segundo bloque analítico, correspondiente al estudio de caso propuesto, consistirá en el análisis empírico de una muestra representativa e intencional de la telecomedia española contemporánea (escogida según ciertos criterios que serán entonces definidos). La ejecución de dicho análisis será llevada a cabo desde una perspectiva cualitativa y crítica, empleando como método el análisis crítico del discurso. Reconociendo la manifiesta y explícita diversidad de ejecución de dicha metodología, definida por su carácter eminentemente heterogéneo, diverso y transdisciplinar (van Dijk, 2003), como dispositivo metodológico bajo el que articular las observaciones durante el proceso de visionado y análisis de la muestra se fijaron dos categorías de análisis: A) personajes y B) discursos, siendo esas dos categorías el eje discursivo para nuestra exposición de los resultados. Asimismo, es necesario advertir que para dicho análisis se han tenido en especial consideración a los personajes adultos de las ficciones que componen la muestra de análisis.

iii) Un tercer momento de la investigación tendrá la finalidad de llevar a cabo un desarrollo teórico de los resultados generales obtenidos a lo largo del proceso de análisis empírico, con el objetivo, ya señalado, de analizar las relaciones entre costumbrismo e identidad a partir del marco teórico propuesto. Por su propia naturaleza discursiva y reflexiva, hará las veces de cierre y conclusión del estudio.

2. ANÁLISIS DE CASO

2.1. Telecomedia española y costumbrismo: breve repaso histórico, a modo de introducción

2.1.1. Primeros años. La telecomedia en la televisión pública

Con el fin de centrarnos en las relaciones entre telecomedia española y costumbrismo, comenzaremos en la década de 1960, época en la que, siguiendo la estela de la visión alegre y autocomplaciente del folclore y costumbres propiciada por la comedia del desarrollismo en el cine, aparecen las primeras telecomedias de producción española. Se trata de una época en la que la fórmula básica para la creación de contenidos es la del retrato costumbrista de la sociedad de la época a través de una perspectiva optimista en clave de humor. Bajo la influencia del polifacético Jaime de Armiñán destacarían muchas de sus series como *Galería de maridos* (1959) y *Galería de esposas* (1960), en las que se relatan las dificultades cotidianas de toda convivencia marital; *Mujeres solas* (1960) y *Chicas en la ciudad* (1961), una continuación de la otra, en las que se presenta la vida de cuatro jóvenes que acuden a la ciudad en busca de trabajo; y *Las doce caras de Juan* (1967), consistente en la descripción, a través de un mismo personaje, del carácter de cada uno de los signos del zodiaco.

La telecomedia de la década de 1970, al menos en su primera mitad, estará también dominada por Armiñán, quien realizará *Las doce caras de Eva* (1971), siguiendo la misma fórmula que *Las doce caras de Juan*; *Tres eran tres* (1972), relato de los choques y desavenencias de tres hermanas criadas en hogares diferentes que, por circunstancias, vuelven a reunirse; y *Suspiros de España* (1974). En todas ellas sigue optándose como principal recurso el retrato costumbrista, asentando la alianza entre ficción y realismo anteriormente aludida.

La segunda mitad de la década de 1970 y, sobre todo, la década de 1980 estarán dominadas por un importante frenazo en la producción de telecomedias. No obstante, debemos destacar *Verano Azul* (Antonio Mercero, 1981), la cual, siguiendo el costumbrismo de las producciones de la época, nos presenta las aventuras veraniegas de un grupo de amigos.

2.1.2. La irrupción de la televisión comercial y las cadenas privadas

La década de 1990 viene a significar un punto de inflexión en la producción y consumo televisivo en España al iniciarse las emisiones de las primeras cadenas privadas de ámbito nacional y, por otra parte, comenzar a difundirse y asentarse técnicas de medición cuantitativa de audiencia, cuyos datos servirían como criterio de medida del éxito comercial de la programación. Estas nuevas circunstancias favorecerán el desarrollo de un marco de competencia directa en el que varias cadenas disputarán por hacerse con el mayor porcentaje de una audiencia potencial relativamente pequeña. Bajo esta situación, la telecomedia española vivirá una época dorada, con un gran número de producciones exitosas, pretendidas como vía rápida para conseguir con escuetos presupuestos programas para todos los públicos, situándose en la estela de las comedias costumbristas de las producciones de la década de 1960 y 1970, con las que el gran público estaba plenamente familiarizado.

Será Antena 3, con *Farmacia de Guardia* (Antonio Mercero, 1991-1995), la primera cadena en atreverse a realizar una gran apuesta por la telecomedia española en *prime time*, adaptando el formato norteamericano de comedia de situación a los contenidos amables, populares y costumbristas de la España de principios de 1990. La producción narraba la vida cotidiana de una farmacéutica de mediana edad, sus tres hijos y su exmarido, familia que representaban de forma actualizada los personajes costumbristas de los que se nutrió la anterior telecomedia (la mujer independiente, urbana y decidida, el simpático y pícaro niño pequeño, el maduro y romántico galán y conquistador... galería de estereotipos que se completaba con la clientela de la farmacia, situada en un barrio medio de Madrid). Tras este gran éxito, la cadena persistió en la fórmula de costumbrismo y comedia con otras producciones como *Los ladrones van a la oficina* (Tito Fernández, 1993-1996), serie que profundiza en el tópico español del granuja, buscavidas y timador tomando como argumento las diferentes cómicas estafas planeadas por un grupo de ladrones en un castizo bar madrileño, o *Manos a la obra* (Vicente Escrivá, 1998-2001), en la que se retrataban las diferentes desventuras profesionales de dos chapuceros albañiles, así como sus vivencias cotidianas en un barrio tradicional de Madrid.

Ante estos primeros éxitos, Televisión Española reaccionaría dedicando también nuevos espacios para la telecomedia, siguiendo de un

modo más férreo la tradición costumbrista de Armiñan y Mercero, con series como *Chicas de hoy en día* (Fernando Colomo, 1991-1992), que toma por argumento la vida cotidiana de dos jóvenes vitalistas e independientes, pero de personalidades totalmente opuestas, o *Pepe y Pepa* (Manuel Iborra, 1995), retrato cómico de los problemas cotidianos de una familia de clase trabajadora. Con *Hostal Royal Manzanares* (Sebastián Junyent, 1996-1998) el modelo tradicional de comedia costumbrista se mostraría de manera especialmente explícita, combinando elementos formales característicos de la comedia de situación con características del sainete más castizo, para relatar la vida cotidiana de una ingenua mujer de pueblo instalada en el hostal madrileño que regenta su tía; aprovechando este argumento, irán pasando por la residencia diversos personajes estereotípicos de la comedia tradicional (una prostituta de buen corazón, una pareja de maduras solteras, una pareja de maduros enamorados... y un apuesto galán del que se enamorará la protagonista).

Por su parte, Telecinco se abriría paso en la comedia a través de la dramedia (formato creado a partir de la combinación de los elementos cómicos de la comedia de situación y de las tramas de continuidad del drama). Como principal apuesta surge *Médico de familia* (Daniel Écija, 1995-1999), en la que se ejecuta un retrato amable de la vida de un joven y viudo médico al cuidado de sus tres hijos y un sobrino. El tono costumbrista de este programa se hace patente en la representación cordial de los personajes principales, a través de estereotipos y tópicos de la realidad cotidiana de la época de una familia urbana de un barrio acomodado (un padre de familia, viudo, trabajador y sensible, un entrañable y cariñoso abuelo, una hija adolescente y responsable, un hijo pequeño travieso, pícaro y mal estudiante, una asistente del hogar pueblerina, cariñosa y extrovertida...).

2.1.3. La nueva oferta televisiva

El comienzo del siglo XXI traería a la televisión española un nuevo escenario que ha ido abriendo paulatinamente terceras vías de competencia a partir de plataformas digitales y de nuevas cadenas generalistas. Sin embargo, a pesar de estos fuertes cambios, el marco de competencia directa no ha permitido todavía (a la espera del desarrollo de la televisión digital terrestre) la rentabilidad de la segmentación de audiencias a partir de programaciones especializadas. De tal modo, la

perpetuación del marco de competencia de los años 1990 ha mantenido el interés de cadenas y productoras por la telecomedia. En relación a la telecomedia española, ésta no ha perdido el carácter costumbrista que la ha definido desde sus primeras etapas. No obstante, como principales factores de renovación destacan una cada vez mayor depuración de sus esquemas formales y una reactualización de los modelos de inspiración para la creación de personajes y discursos, tomando como imagen la realidad cotidiana de la sociedad urbana contemporánea.

Dentro de las producciones recientes deben destacarse *7 vidas* (Nacho García Velilla, 1999-2006), comedia de situación coral que narra situaciones cotidianas de convivencia y amistad de dispares personajes estereotípicos de distintos segmentos sociales y de edad (una jubilada estricta y malhumorada pero muy querida, un treintañero vago y fracasado que vive con su madre, un inseguro y nervioso dueño de un bar al que todos sus amigos y empleados manipulan, un caradura y machista de mediana edad, una humilde, vulgar y risueña empleada del bar...), así como las series escogidas para nuestro análisis de caso: *Los Serrano* (Daniel Écija, 2003-2008), *Aquí no hay quien viva* (Iñaki Ariztimuño y Alberto Caballero, 2003-2006), *Los hombres de Paco* (Daniel Écija, 2005-2010) y *Aída* (Nacho García Velilla, desde 2005).

Entre las producciones más actuales caben ser mencionadas *La que se avecina* (Alberto y Laura Caballero, desde 2007), serie que sigue el concepto de *Aquí no hay quien viva*, tomando como argumento los problemas de convivencia de un grupo heterogéneo de vecinos de una misma comunidad, *Camera café* (Luis Guridi, 2005-2009), en la que diversos personajes estereotípicos del tradicional trabajo de oficina (el jefe anticuado y malhumorado, el bromista, galán y poco trabajador, la compañera sexy e inaccesible...) coinciden en sus numerosos momentos de descanso frente a la máquina expendedora de café, o *Pelotas* (José Corbacho y Juan Cruz, desde 2009), dramedia costumbrista que narra la vida cotidiana de un grupo de amigos unidos por su afición y participación en un modesto club de fútbol de barrio.

2.2. Costumbrismo y telecomedia española contemporánea. Un análisis de caso

2.2.1. Acotación y presentación de la muestra de análisis

Tras nuestro breve repaso de la historia de la telecomedia española, tomando como hilo conductor su carácter costumbrista, las siguientes líneas estarán dedicadas al resumen de nuestro estudio empírico.

Nuestra propuesta de análisis de caso consistirá, tal y como ya hemos adelantado, en el análisis crítico del discurso de una muestra representativa, elegida intencionalmente, de la telecomedia española contemporánea. Dicha muestra la conforman dos de las telecomedias españolas contemporáneas más exitosas: *Aquí no hay quien viva* y *Los Serrano*. A su vez, el análisis de dichas producciones se verá centrado en el estudio de los episodios emitidos en 2006.

Esta elección significativa de la muestra de análisis queda fundamentada por las siguientes razones:

i) Siendo ficciones de muy diferente formato (*Aquí no hay quien viva* puede ser considerada dentro de los márgenes del formato de comedia de situación, mientras que *Los Serrano* representa un ejemplo paradigmático de dramedia), ambas ficciones son telecomedias, es decir, son “serie[s] de ficción de televisión, de estructura abierta y contenidos realistas, cotidianos y cercanos a las audiencias, orientada hacia la diversión a través del humor y la comedia como forma principal, aunque no exclusiva, de entretenimiento” (Carrasco Campos, 2010: 189).

ii) Ambas ficciones han contado con notables éxitos de audiencia. Como referencia objetiva, para el año escogido para nuestro estudio de caso se ha considerado como criterio objetivo la barrera del 20% de *share*³.

iii) Emitidos en dos cadenas televisivas comercialmente rivales (*Aquí no hay quien viva* en Antena 3 y *Los Serrano* en Telecinco), ambos

³ Dicha barrera fue superada por ambas producciones, acumulando *Los Serrano* un 24,5% de media durante los episodios del año analizado, por el 30% de media de *Aquí no hay quien viva* (Fuente: ABC.es: Televisión y Radio <http://www.abc.es/gente-tv-radio/tv-radio.asp>. Consultada en junio de 2009).

programas protagonizaron durante dos años (2004-2006) una fuerte pugna comercial, llegando a acontecer incluso diversas estrategias de programación y contraprogramación⁴. Dicha pugna sólo finalizaría con el fin de emisiones de *Aquí no hay quien viva*, provocado por la compra de Telecinco a la productora Miramón Mendi de los derechos del concepto de dicha ficción (como resultado, Telecinco comenzaría la emisión de *La que se avecina* -Daniel Deorador y Alberto y Laura Caballero, desde 2008-, siguiendo la idea original de *Aquí no hay quien viva* y contando en el elenco con muchos de sus actores).

iv) La elección del año 2006 en la selección de los episodios analizados se debe a que fue el último en el que ambas coincidieron en pantalla (finalizando dicho año la emisión de *Aquí no hay quien viva* por los motivos más arriba aludidos).

Una vez justificada la elección de la muestra, proponemos la siguiente breve descripción de cada una de las ficciones que la componen, con el fin de ofrecer una primera toma de contacto con las mismas

Aquí no hay quien viva. Comedia de situación coral de rápido ritmo narrativo (imitando eficazmente la estructura del cómic de humor) que narra con un humor ágil y visual las tensas relaciones cotidianas de un heterogéneo grupo de vecinos de un céntrico edificio de Madrid. Tomando a la comunidad de vecinos como contexto, sus múltiples tramas se centran en los conflictos cotidianos y habituales de las distintas relaciones de amistad, de pareja y familiares de la vecindad, así como las diferentes disputas ocasionadas por la convivencia.

Los Serrano. Dramedia familiar que toma como argumento los problemas de convivencia y tensiones que genera una familia numerosa de hijos de distinto sexo, distintos padres y distintas costumbres, pero de

⁴ “Multa histórica a Telecinco por contraprogramar”

<http://www.vertele.com/noticias/multa-historica-a-telecinco-por-contraprogramar>
(08/10/2004. Consultada en enero de 2011).

“Diego no supera su separación de Lucía en *Los Serrano*. La serie de T-5 vuelve a enfrentarse con *Aquí no hay quien viva*”

<http://www.lasprovincias.es/valencia/pg060111/prensa/noticias/Ocio/200601/11/VAL-OCI-186.html> (11/1/2006. Consultada en enero de 2011).

“*Aquí no hay quien viva* se renueva para hacer frente a *Los Serrano*”

<http://www.hoy.es/pg060330/prensa/noticias/Television/200603/30/HOY-TEL-238.html>
(30/3/2006. Consultada en enero de 2011).

la misma edad. En este sentido, su concepto puede definirse como la combinación de la guerra de sexos y del conflicto generacional dentro de una gran familia en un barrio residencial de una gran ciudad, centrandolo las tramas en los distintos puntos de vista, en función de su edad y sexo, desde el que sus personajes afrontan las situaciones cotidianas de sus relaciones de amistad, familia y pareja.

2.2.2. Resultados del análisis de caso

Tras la breve presentación de la muestra, mediante su acotación y breve descripción de las ficciones que las conforman, proponemos a continuación resumir y enumerar los resultados de nuestro análisis de caso. Para ello, serán anotados por cada uno de los ítem que conforman la muestra las observaciones más relevantes anotadas, en relación al problema de investigación y objetivos planteados, tomando como esquema para su articulación el modelo anteriormente presentado que aludía a los elementos costumbristas de cada una de las ficciones, diferenciando entre A) personajes y B) discursos.

Aquí no hay quien viva

A) Elementos costumbristas: personajes.

Tomando a la comunidad de vecinos edificio como contexto (a modo de expresión microcósmica de la sociedad urbana contemporánea), *Aquí no hay quien viva* despliega diferentes identidades estereotipadas, abiertamente reconocibles, políticamente correctas y amables, de la realidad social actual.

Conforme a lo dicho, los personajes de *Aquí no hay quien viva* pueden ser concebidos como una representación de diferentes personalidades estereotípicas en conflicto (pero avocadas a la convivencia), todas ellas en representación de la heterogeneidad de la sociedad urbana española contemporánea. Para ello, se recurre a la configuración de personajes de diferentes edades, niveles económicos o culturales, gustos e incluso situaciones civiles. Para el presente análisis de personajes, proponemos agruparlos en cinco grandes grupos, en función de los segmentos de la realidad social a los que representan (y evitando con ello un estudio detallado de cada uno de los personajes en cuestión; análisis

que, aun siendo interesante, no resulta necesario para el desarrollo de los objetivos planteados).

Familia tradicional

En *Aquí no hay quien viva* intervienen dos familias formadas por los roles tradicionales: una figura paterna, una figura materna e hijos. Sin embargo, tal tradicionalismo queda limitado sólo a este componente formal, pues cada una de las familias recoge además una serie de peculiaridades habituales en la familia actual, como por ejemplo la presencia de padres no biológicos o la inclusión en el núcleo familiar de hijos adultos. Así, a través de la comedia, la exageración y la estereotipación de las que se vale, son representados los esquemas formales y los avatares cotidianos de la familia actual, en la que, como fruto de la hibridación de lo tradicional y lo moderno, se ven obligados a convivir bajo un mismo techo diferentes generaciones, y son cómicamente puestos en duda los tradicionales roles familiares.

Jóvenes parejas

En *Aquí no hay quien viva* podemos identificar dos jóvenes parejas consolidadas, todas ellas gay. Con ello, se consolida el estereotipo de la pareja homosexual estable que llega incluso a casarse y a tener hijos, asimilando así las características formales de la familia nuclear tradicional y obviando la compleja realidad, todavía conflictiva, de la sexualidad (en su más amplio sentido), del llamado «mundo gay». Esta tendencia a la equiparación de la familia homosexual dentro de los límites formales de la familia tradicional se ve reforzada en la muy marcada polarización estereotípica y caricaturizada de los polos masculino y femenino de cada una de las parejas, sobre todo en la pareja de hombres en la que Fernando (un varonil abogado de éxito que trabaja fuera de casa, tiene pocos detalles románticos, intenta evitar el compromiso emocional y procura huir de la tradicional imagen del homosexual afeminado) representa el polo masculino, mientras que Mauri (periodista *freelance* de crónica social y corazón, sentimentalmente inseguro y abiertamente afeminado), encarna el polo femenino. Así, aun haciéndose cargo de la normalización de la homosexualidad presente en la actual sociedad, *Aquí no hay quien viva* no transgrede lo globalmente admisible y masivamente aceptable, planteándose lo masculino y lo femenino

como categorías sociodemográficas ideológicamente fijadas e infranqueables.

Jóvenes solteros

Existe asimismo un grupo de jóvenes solteros, la mayoría hombres, que se relacionan socialmente entre ellos y con las parejas jóvenes. Dentro de este grupo se incluye al llamado «consejo de sabios» (grupo de amigos que comparten charlas banales en el bar-videoclub del edificio, regentado por uno de los amigos, en las que se debaten los diferentes problemas cotidianos de sus miembros). Se trata de jóvenes trabajadores con escasos recursos económicos que padecen los tradicionales problemas de dinero y, sobre todo, de amor (pudiendo ser asociada su imagen a la del «*single* mileurista» contemporáneo).

Adultos solteros

Se trata de un grupo heterogéneo y diverso de adultos, todos ellos divorciados, en el que quedan incluidos personajes heterogéneos como un divorciado y adinerado, una típica madre divorciada que, a pesar de su nueva situación, sigue desempeñando sus tradicionales tareas (como cuidar a su hija y, ahora también, a sus compañeras de piso, con quienes convive, o cocinar recetas tradicionales que reparte entre sus vecinos); y un divorciado vividor, galán y coqueto, eternamente joven, del que su hijo, el portero de la comunidad de vecinos con quien convive, se ve obligado a mantener y cuidar constantemente.

Ancianas jubiladas

Es posible reconocer también un grupo de ancianas, las cuales conforman el llamado «radio patio», encargado de airear cualquier tipo de información chismosa de sus vecinos. Con sus diferencias personales, representan el tópico de vecinas entrometidas y chismosas, siempre espionando y comentando las vidas del resto del vecindario.

B) Elementos costumbristas: discursos.

Los temas y narraciones en los que se centran las tramas de *Aquí no hay quien viva* discurren siempre dentro de la vida cotidiana de los personajes. Así, se nos relatan principalmente escenas de los enredos,

preocupaciones, conflictos y pasatiempos generados como consecuencia de las situaciones de convivencia cotidiana a la que se ven obligados los vecinos.

Para ello, es empleado un costumbrismo en el que la caricatura, el estereotipo y el tópico conforman el recurso discursivo-cómico básico, haciendo uso de un humor visual, rápido y fácil en el que las frases repetitivas y la recurrencia a tópicos populares de la vida cotidiana sirven como señas de identidad de los personajes.

Según las anteriores observaciones, el resultado obtenido en *Aquí no hay quien viva* es el de una mimesis a escala de los diferentes segmentos de la realidad social, obligados todos ellos a convivir dentro de una misma comunidad en la cual es ineludible el choque de contextos y la tensión. No obstante, el carácter ligero de esta conflictividad, propio del formato, hace que dicha representación deba ser considerada como una explicitación de ciertos tópicos y clichés aceptados, aceptables y políticamente correctos de diferentes estratos de la sociedad, sin llegar nunca a la alusión o representación de rasgos y elementos conflictivos y críticos de la realidad imitada.

Los Serrano

A) Elementos costumbristas: personajes.

Partiendo de la guerra de sexos y el conflicto generacional como ideas básicas, la estrategia fundamental en la configuración de los personajes de *Los Serrano* consiste en la representación de roles, estereotipos y clichés popularmente aceptados y establecidos de lo masculino y lo femenino, por otra.

Para nuestro análisis de personajes partiremos de la distinción entre personajes varones y mujeres (esquema argumental básico de *Los Serrano*), llevando a cabo un comentario de las características propias de ambos núcleos. No obstante, tal y como se indicaba en el apartado dedicado a la metodología, omitiremos en este punto hacer mención de los personajes tanto adolescentes como preadolescentes para centrar nuestro análisis en los personajes adultos.

Hombres adultos

Se trata de personajes sencillos, brutos, cabezotas y con escasa sensibilidad. Representan la caricatura del típico hombre castellano cuyo machismo generacional, tradicionalismo y rígidas costumbres choca de manera manifiesta (especialmente en Santiago, personaje de mayor edad y rigidez) con los tiempos actuales, haciéndose patente de manera explícita en su relación con sus mujeres y con sus hijos. Como excepción a estos personajes varones tenemos la figura de Fermín, homosexual de mediana edad con estudios universitarios de psicología, con una mentalidad abierta y comprensiva. Este personaje cumple la función de transmisor e informador de la perspectiva femenina de las mujeres al resto de personajes varones, quienes acuden a él constantemente en busca de guía y referente moral en momentos de confusión (paradigmático es no sólo su homosexualidad sino también su profesión de psicólogo y su trabajo en el colegio donde trabajan las esposas de los personajes varones). Por otra parte, es necesario también señalar que, en cierto sentido, el personaje de Diego Serrano, padre de la familia Serrano y protagonista de la serie, aporta una mayor complejidad a este estereotipo caricaturesco puesto que, consciente de sus limitaciones, intenta siempre adaptarse a los tiempos actuales, proponiéndose mejorar para estar a la altura de su mujer. Se trata de un hombre que, sabedor de las nuevas circunstancias sociales y familiares, procura siempre moderar su carácter, estando dispuesto a aprender y a distanciarse del modelo de hombre y padre que ha aprendido familiarmente, en el que la pedagogía se ejerce a través del castigo y la amenaza, y la sensibilidad es cosa de mujeres.

Mujeres adultas

Se trata de personajes complejos, con mayores inquietudes y preocupaciones que los hombres, con mucha mayor sensibilidad y disposición al diálogo y a las muestras de afecto. No obstante, no se trata del estereotipo de mujer y ama de casa que sería correlato al modelo de hombre de la serie, sino que hacen referencia al modelo de mujer moderna en proceso de liberación, obligada todavía a convivir con la incompreensión o inadecuación de los hombres de su misma edad a esa situación, así como a tener que coordinar su vida profesional con la personal y con sus roles domésticos tradicionales, intentando con cierta

paciencia ir transformando con mano izquierda a sus maridos para acercarlos al paradigma de hombre moderno que desean para sí.

B) Elementos costumbristas: discursos.

La presencia de un reparto coral y abundante en *Los Serrano* posibilita la inserción de hilos argumentales paralelos, entre los que destacan los problemas matrimoniales cotidianos de los personajes adultos y de pareja en los personajes jóvenes, insistiendo en la diferente perspectiva que hombres y mujeres despliegan ante una misma situación.

Hemos de señalar asimismo que, aunque segregados por sexo y edad, los protagonistas comparten en muchas ocasiones tanto relación laboral como familiar y de amistad, propiciando este hecho una economía argumental.

Con ello, el resultado narrativo obtenido es el de una ficción en la que sus principales tramas son presentadas a partir de la oposición de sus personajes: hombres (sencillos, brutos, cabezotas y con escasa sensibilidad) frente a mujeres (modernas, independientes, dialogantes y comprensivas, capaces de conjugar hábilmente sus roles de madres, esposas, trabajadoras y amigas).

Resultados del análisis de caso

Habiendo analizado y considerado el carácter costumbrista de la telecomedia española contemporánea a dos niveles, la articulación de los resultados seguirá esa misma estructura:

A) Elementos costumbristas: personajes.

A.1. La telecomedia española se vale de representación de personajes familiares, cercanos y reconociblemente típicos del amplio espectro humano de la sociedad urbana española. Se trata, por tanto, de una representación estereotípica, cuyas características básicas quedan definidas según modelos paradigmáticos y ampliamente reconocibles.

A.2. Dentro del juego del estereotipo y el cliché que propone la telecomedia, advertimos asimismo que la caricatura, ejercitada a través de la abierta exageración de los rasgos definitorios más esenciales, carac-

terísticos y reconocibles de los estereotipos propuestos, sirve como recurso básico para la dotación al personaje del perfil cómico demandado por el género en cuestión.

A.3. En relación al modelo imitado, la elaboración de los personajes (estereotípicos y caricaturescos) considera como eje y referencia una realidad instalada en el imaginario popular colectivo de la gran mayoría de las audiencias, eludiendo de tal modo la imitación y recreación de aquellos rasgos conflictivos y manifiestamente susceptibles de debate y dispares interpretaciones.

B) Elementos costumbristas: discursos.

B.1. Históricamente la telecomedia española contemporánea arranca del marcado costumbrismo de las producciones de Armiñán y Mercero, siendo asimismo ese realismo costumbrista una de sus señas de identidad.

B.2. Siguiendo ese esquema costumbrista, la telecomedia española contemporánea desarrolla como eje argumentos inspirados en la propia realidad cotidiana de sociedad urbana contemporánea.

B.3. Para ello, al igual que sucede en el caso de los personajes, la referencia a imitar de la propia realidad consiste en situaciones cotidianas e imágenes tópicas y arquetípicas accesibles y no conflictivas para la gran mayoría de los públicos, instalándose el ejercicio mimético en una recreación del imaginario colectivo.

Resumidos los resultados del análisis de caso planteado, podemos establecer las siguientes conclusiones:

i) El carácter costumbrista de la telecomedia española contemporánea encuentra su fundamento en la recreación de personajes y situaciones tomadas de la propia realidad cotidiana, a través del estereotipo, el tópico y la caricatura, según modelos paradigmáticos, ampliamente reconocibles y escasamente conflictivos.

ii) En relación al modelo imitado, podemos señalar cómo la elaboración de los contenidos de la telecomedia española (estereotípicos, tópicos y caricaturescos) considera siempre como eje y referencia una

realidad instalada en el imaginario popular colectivo, lugar común de la gran mayoría de las audiencias, eludiendo de tal modo la imitación y recreación de rasgos conflictivos y manifiestamente susceptibles de debate y dispares interpretaciones, optándose en su lugar por tomar como referencia la idea generalizada, comúnmente aceptada y políticamente correcta de la realidad que se pretende imitar.

3. CONCLUSIONES: FICCIÓN, REALIDAD E IDENTIDAD EN LA TELECOMEDIA ESPAÑOLA

A partir de nuestro análisis de caso hemos podido comprobar que la telecomedia española, en tanto que género de ficción televisiva de carácter costumbrista, plantea narrativamente un fuerte debate entre realidad y ficción. Si bien es cierto que la realidad es punto de partida y de inspiración como horizonte representativo, tal inspiración realista sufre una serie de medidas y calibradas distorsiones, basadas principalmente en el estereotipo y la caricatura como recursos discursivos, considerando así que no existe una voluntad de reflejo documental o especular de la realidad social, sino una mera representación de dicha sociedad con el fin de entretener, a través del humor, a las audiencias. No debemos olvidar así que, del mismo modo a cómo la telecomedia plantea, cómicamente, un universo cercano y accesible a las audiencias mediante una manifiesta inspiración en la propia realidad cotidiana, esa inspiración realista queda diluida y distorsionada a través de la génesis de ficciones en clave, sobre todo, de estereotipo, caricatura y cliché de la realidad de la que se sirve como modelo.

Siendo, por tanto, difícil hablar de la telecomedia española en términos de realismo o ficción (a pesar de que formalmente se la reconozca como programación de ficción), para comprender más profundamente las consecuencias epistemológicas de su carácter costumbrista acudiremos, según anunciábamos en nuestra introducción, al concepto de «pseudo-realismo» («*fake realism*», «*pseudo realism*») tal y como aparece en el texto de T. W. Adorno “*How to look at television*” (1954). A partir de este concepto, en estrecha relación con el de «industria cultural» (Adorno y Horkheimer, [1944] 1994; Adorno, [1963] 1975), el costumbrismo de la telecomedia española debe ser comprendido como un específico modo de recrear y plasmar el imaginario colectivo realista a partir de un proceso de mistificación de la realidad cotidiana a través

del estereotipo, la caricatura y el cliché como principales recursos creativos⁵.

Siguiendo esta definición, en tanto que el carácter costumbrista de la telecomedia española consiste, en el mero retrato, sin opinión o crítica alguna, de sólo ciertos aspectos de la realidad imitada, sus representaciones redundan en un modo parcial de representación. Así, en el lado del estereotipo y del cliché, hablaríamos de una fijación de modelos sociales tópicos, escasamente problemáticos y políticamente correctos mediante una propuesta de economía discursiva, argumental y estilística fundamentada en la condensación en escasas situaciones y personajes de todo el amplio espectro de los diferentes caracteres, situaciones y actividades cotidianos y habituales de la sociedad urbana actual. Por otra parte, en el lado de la caricatura, la exageración de aquellos elementos, características y situaciones, ya aisladas y focalizadas a través del estereotipo, se convertiría en una mirada con lupa a parcelas de lo real ya definidas como familiares y reconocibles, sirviendo así la matriz cómica de refuerzo de la (ya de por sí sólida) petrificación del cliché y del estereotipo.

En este sentido, es preciso considerar también cómo toda fijación regulativa de lo real en la telecomedia española determina para las audiencias una familiaridad, cercanía y cotidianeidad en sus personajes y discursos, en tanto que simplificación y condensación en escasos elementos (escasos personajes y escasas narraciones) de los rasgos más reconocibles y característicos de la realidad imitada.

Combinando, por tanto, la capacidad de la telecomedia española de representación de la realidad con la imagen costumbrista de dicha representación, ha de incidirse en que el carácter costumbrista de la telecomedia española operaría a un doble nivel prescriptivo y descriptivo, en tanto que facilitaría que sus personajes, narraciones y discursos resulten más familiares, reconocibles y aceptables para las audiencias.

Considerando primeramente el nivel descriptivo, el costumbrismo se manifestaría ante todo como un mecanismo ideológico de reproduc-

⁵ En esta misma línea, la representación costumbrista propia de la telecomedia española podría también comprenderse como «neorrealista», según el concepto de «nuevo realismo» o «neorrealismo» de Mario García de Castro (2003).

ción y reafirmación de ciertos elementos de la realidad, así como, por oposición dialéctica, de desconsideración y marginación de otros tantos. El peso de la realidad, tal y como ésta queda representada por la telecomedia española, se situaría en aquellos aspectos y lugares comunes más convencionales, cercanos e implícitamente consensuados, cayendo en el lado de lo no representado las facetas y perfiles más conflictivos y problemáticos de la realidad. Así, el costumbrismo proyectaría una simplificación de lo real, haciéndolo perfectamente asumible en cuanto tal, y dibujando con ello una realidad en la que, si bien podrían haber ciertos conflictos y aspectos marginales o, en principio, menos conocidos de primera mano de la sociedad urbana contemporánea, éstos serían reducidos a clichés y chistes animados en un doble ejercicio cómico-costumbrista. Así, detrás de todo el mecanismo de representación costumbrista de la realidad se articularía un ejercicio de espuria cosificación de situaciones y personajes concretos, cercanos y accesibles que dejaría fuera de lugar todo hecho social puntual cuya complejidad no se adapte a la propia regla que queda establecida como modelo (Adorno, 1954: 231).

En relación con esta última idea debe hablarse también del efecto prescriptivo del costumbrismo, considerando ahora el hecho de que la representación de la realidad que transmite la telecomedia española no sólo facilita cierta información, parcial y condensada en escasos elementos, acerca de la propia realidad, sino que además establece, implícita pero firmemente, dicha representación como modelo y norma de realidad. Al focalizar lo representado en familiares y reconocibles estereotipos, tópicos y caricaturas, el costumbrismo dificulta toda posibilidad teórica de sorpresa y no reconocimiento ante lo representado, planteándose de este modo dicha representación costumbrista como pauta de reconocimiento y significación de situaciones reales de la vida cotidiana (Adorno, 1954: 229). Sin embargo, dicho efecto prescriptivo no precipitaría a través mensajes ocultos que activarían complejos procesos psicológicos inconscientes o subliminales aprovechando algún tipo de “estructura de múltiples estratos” (Adorno, 1954: 221-226) sino que, en virtud de su capacidad de reflejar ciertos lugares comunes de la realidad de una forma accesible y aceptable por la mayoría de los públicos, serían retransmitidos de una forma espontánea y directa como recursos para la comedia.

Como resultado, este costumbrismo en clave pseudo realista operaría permitiendo un reconocimiento de los discursos, narraciones y personajes representados en un doble sentido: no sólo reconociendo lo emitido en base a su semejanza con la realidad, sino también un reconocimiento de la realidad por su semejanza con la ficción, proporcionando en este sentido un patrón de estructuración de las experiencias futuras. Así, el efecto *déjà vu* que facilitaría la telecomedia no sólo se ejercería en el sentido de «esto ya lo conozco» durante el proceso de visionado, sino además en el sentido de «esto ya lo he visto» cuando se trasladan los contenidos de la ficción a la propia realidad (Adorno, 1954: 234-235).

La imitación costumbrista de la telecomedia española trascendería así su realidad como mero recurso creativo, descubriéndose en última instancia como agente conservador a través de una circunstancial imagen de la realidad que nos ofrece la pantalla, consolidando el imaginario colectivo y popular en el que se sustenta. En este sentido, debemos atender a la capacidad de la telecomedia española para la configuración y fijación de normas y modelos sociales, cuyo valor residiría precisamente en su origen costumbrista, pudiendo reconocer, en este sentido, la función de la telecomedia española contemporánea como una “mitología moderna” (Morin, 1965: 135).

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. W. (1954): “How to look at television”, *The Quarterly of Film, Radio and Television*, vol. 8, nº 3, pp. 213-235. Disponible en <http://www.jstor.org/pss/1209731>

ADORNO, T. W. (1975): “Culture industry reconsidered”, *New German Critique*, nº 6, pp. 12-19. DOI: 10.2307/487650; <http://dx.doi.org/10.2307/487650>

ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. [1944] (1994): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

ANG, I. (1985): *Watching Dallas*. London: Methuen.

CARMONA, L. M. (2009): *Diccionario de series españolas de televisión: los cien mejores títulos*. Granada: Cacitel.

CARRASCO CAMPOS, A. (2010): "Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones", *Miguel Hernández Communication Journal*, nº 1, pp. 174-200. Disponible en http://mhcj.es/2010/07/20/angel_carrasco/

DÍAZ, L. (1994): *La televisión en España: 1949-1995*, Barcelona: Alianza.

ESCOSTEGUY, A. C. (2001): "Cultural studies: a Latin American narrative", *Media, Culture & Society*, vol. 23, nº 6, pp. 861-873. DOI: 10.1177/016344301023006010; <http://dx.doi.org/10.1177/016344301023006010>

GARCÍA CANCLINI, N. (1994): "Los estudios sobre comunicación y consumo. El trabajo interdisciplinario en tiempos neoconservadores", *Diálogos de la Comunicación*, nº 32. Disponible en <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/32NestorGarcia.pdf>

GARCÍA DE CASTRO, M. (2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

GARCÍA DE CASTRO, M. (2003): "Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000", *Zer: revista de estudios de comunicación*, nº 14. Disponible en <http://www.ehu.es/zer/zer14/propiedades14.htm>

HALL, Stuart. (1980): "Encoding and decoding in television discourse", en HALL, S. et alii (ed.): *Culture, media, language*. London: Hutchinson, pp. 129-139.

HUERTA, M. A. y SANGRO, P. (2007): *De los Serrano a cuéntame. Como se crean las series de televisión en España*. Madrid: Arkadin.

LEÓN DUARTE, G. (2002). "Teoría e investigación de la comunicación en América Latina: situación actual", *Ámbitos*, nº 7-8, pp. 17-49. Disponible en <http://grupo.us.es/grehcco/ambitos07-08/duarte.pdf>

MARTÍN-BARBERO, J. (1987a): *De los medios a las radiaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona.

MARTÍN-BARBERO, J. (1987b): "La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana", *Diálogos de la Comunicación*, nº 17. Disponible en http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/17-04JesusMartin.pdf

MARTÍN-BARBERO, J. (1999): *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.

MORIN, E. (1965): *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid: Taurus.

MORLEY, D. (1980): *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*. London: BFI.

MORLEY, D. (1986): *Family Television*. London: Routledge.

OROZCO, G. (2001): *Televisión, audiencias y educación*. Buenos Aires: Norma.

OROZCO, G. (2002): *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona: Gedisa.

PALACIO, M. (2001): *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

VAN DIJK, T. A. (2003): “La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad”, en WODAK, R. y MEYER, M.: *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, pp. 143-177.

PARA CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

CARRASCO CAMPOS, Ángel (2011): “Representaciones de la sociedad urbana actual en la telecomedia española contemporánea: costumbrismo e identidad social”, *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, nº 8, pp. 71-96. DOI: 10.5209/rev_MESO.2011.n8.4; http://dx.doi.org/10.5209/rev_MESO.2011.n8.4

(*)El autor

Ángel Carrasco es doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos (2009) con la tesis doctoral “Clases medias urbanas y tiempo libre a través de la telecomedia española”. Su formación académica se completa con una licenciatura en Filosofía (Universidad Autónoma de Madrid, 2004), y una licenciatura en Humanidades (Universidad de Alcalá de Henares, 2007). Actualmente realiza tareas investigadoras de apoyo y colaboración en el Grupo de Estudios Avanzados de Comunicación (GEAC) de la Universidad Rey Juan Carlos, desarrollando como principales líneas de investigación el análisis de discursos mediáticos, el estudio sistemático de teorías de la comunicación y el desarrollo de metodologías de investigación en comunicación social.

RECIBIDO: 28 de enero de 2011.

ACEPTADO: 13 de mayo de 2011.