



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

Tesis doctoral

**Los formatos televisivos de ficción y
su adaptación sociocultural**

Los misterios de Laura: caso de estudio

Isabel Villegas Simón

Directora: Dra. Maite Soto-Sanfiel

Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat

Facultat de Ciències de la Comunicació

Bellaterra, novembre, 2018

*Yo he nacido poeta y artista como el que nace cojo, como el que nace ciego, como el que nace guapo.
Dejadme las alas en su sitio que os respondo que volaré bien*

Federico García Lorca

*And yet I'm still holdin' tight to this dream of distant light
in that somehow I'll survive*

Eddie Vedder

Agradecimientos

La tesis doctoral, como cualquier proceso creativo, está atravesada por las cosas cotidianas de la vida: el trabajo, el dinero, los espacios que habitamos, nuestros cuerpos y deseos, pero, sobre todo, por las personas que nos rodean. Aquellas que nos acompañan, aparecen y desaparecen, nos infundan de ánimos y pesares, nos enseñan con sus actos y palabras, nos cuidan y a las que también nosotras cuidamos.

La realización de este trabajo no hubiese sido posible sin los aprendizajes, los cuidados y los afectos de las personas que, de una u otra manera, han estado presentes en los últimos cuatro años de mi vida. Todas ellas se merecen más que una simple mención en este papel, pero con estas líneas quiero mostrar mi eterno agradecimiento.

En primer lugar, quiero agradecer a los guionistas, Javier Holgado y Carlos Vila, y a María García-Castrillón, responsable de ventas de Boomerang TV, por la enorme amabilidad y el entusiasmo con el que atendieron a esta investigadora. También, a la profesora Isadora García Avis, por su buena predisposición a responder siempre mis preguntas.

Las aportaciones de los profesores que me recibieron en las estancias de investigación también han sido fundamentales. Así, quiero agradecer a la profesora Andrea Esser por su hospitalidad, sus recomendaciones y darme la oportunidad de presentar mi trabajo en otros espacios. Al profesor JuanFran Gutiérrez-Lozano y sus compañeros de la Universidad de Málaga, por su cariñosa acogida. En particular, a él por haber escuchado mi trabajo y por sus consejos, y a la profesora Natalia Meléndez-Malavé, por entender la soledad del investigador y hacerse cargo de ella.

Si alguien se merece más que unas simples líneas es la directora de esta investigación, la profesora Maite Soto-Sanfiel, por su gran implicación. Gracias por haberme enseñado a querer, respetar y disfrutar esta profesión tan bonita que te permite entender mejor el mundo. Gracias por los múltiples aprendizajes de vida, por haberme llevado de “la manita” cuando ha sido necesario y haberme impulsado en lo que yo creía que eran mis límites.

A mi otro gran mentor, el profesor Santiago Giraldo, por haberme enseñado a pensar con esquemas en cuartos de papel. Sin eso, no hubiese podido armar lo que siguió después. Gracias por seguir contando conmigo para investigar, para pensar “fuera del placebo” y para participar en nuevas formas que salen de la “claustrofobia”.

Si algo valioso he aprendido con vosotros, es que la suerte, a veces, hay que mirarla desde otro lado.

A los que siempre estuvieron ahí, los *nois del meu cor*. En primer lugar, gracias por permanecer. A Kike, por su inmensa paciencia y dulzura en nuestras conversaciones. A Jose, por mostrar nuevas veredas por las que caminar.

A Antonio y a Quique, a Quique y a Antonio, por las cosas bellas compartidas.

A Antonio, por su eterna pregunta: ¿cómo lo haces?, por compartir conmigo las ansias y la impaciencia; el *vi blanc* y las ganas de cambiar el mundo. A Quique, por los paseos lunares, por sentarse conmigo a buscar y pensar tantas respuestas sin preguntas, por su profunda sensibilidad que todo lo inunda. Gracias a todos por hacerme sentir siempre tan bien, para eso no hay palabras; solo magia.

A quienes han compartido conmigo espacios de vida y los han convertido en hogares. A Alex y a Joaquín, por la alegría y las risas. A Silvia, por enseñarme el significado de los “libros piscineros” y lo importantes que son en la vida.

A quienes han aparecido en el camino y lo han llenado de cosas maravillosas. A Nerea, por darle valor a los pájaros de mi cabeza y hacer las diferencias reconciliables. A Vicky, por arrojar luz a mis profundidades oscuras y tenebrosas. A Pablo, por entrar en la órbita de mi vida con tanto magnetismo.

A mis camaradas, compañeras de trincheras, porque todo hubiese sido más difícil sin las múltiples complicidades que he encontrado en vosotras. Gracias a Marta, a Miguel, a Anabel, a Laura, a Marjorie, a Judy. En especial, a Ariadna, por responder una y otra vez las mismas preguntas. A Pau, por ser cómplice de las dichas y desdichas del mundo que nos rodea. A Marta, por su contagiosa energía y entusiasmo. A Lorena, por acogerme emocionalmente en tantas ocasiones y a pesar de las distancias. Gracias compañeras, seguiremos tejiendo redes de sororidad infinita.

A Glori y a Adri, por ser tan verdad. A Adri, por sus conocimientos de italiano y sus valientes consejos llenos de tranquilidad. A Glori, por sus preguntas que remueven cimientos y transforman verdades, por ayudarme a mantenerme lejos de la mediocridad. Gracias a las dos, por transmitirme el cariño y la confianza de que era capaz de hacer esto y mucho más.

A Celina, por traspasar las fronteras del despacho. Gracias por las confidencias, las dudas, los problemas, las aspiraciones y las ideas compartidas. En este trabajo hay mucho de todo eso y del gran apoyo que he sentido construyéndolo.

A Anna, por los cuidados y la gestión emocional. Gracias por la escalibada y la crema de calabacín, la guitarra y el piano, las ilustraciones y los conciertos. Ahora sé lo importantes que son todas esas cosas y lo difícil que hubiese sido terminar este proceso sin ellas.

A Mikel, por haber creído en esto con tanta ilusión, por haber creído en mí. Eso es insustituible.

A mis padres, sin cuyo apoyo material y emocional nada de esto hubiese sucedido. A mi padre, por no dejar que me venzan. A mi madre, por no dejar que me rinda. A ambos, por darme unas alas inmensas con las que ser libre, valiente y fiel a mí misma.

A mi hermano, por recordarme el valor de la rebeldía, sin la cual nada valioso sucede.

A mi abuelita, que ya no está, pero si estuviera, tampoco entendería, pero cuyo recuerdo hace que “cada roto se convierta en un *descosío*”.

Porque eso es esta tesis, un roto que se convirtió en un *descosío* gracias a todas vosotras.

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Índice de tablas	11
Índice de figuras	12
Resumen	13
<i>Abstract</i>	<i>15</i>

Introducción	17
<i>Introduction</i>	<i>25</i>

PARTE I. MARCO TEÓRICO

1. Cultura y globalización	35
1.1. La cultura	35
1.1.1. La definición de la cultura y los estudios de comunicación	35
1.1.1.1. El paradigma funcionalista-conductista	39
1.1.1.2. La teoría crítica	39
1.1.1.3. El estructuralismo y la visión ideológica de la cultura	40
1.1.1.4. Los estudios culturales	41
1.1.2. La identificación de la cultura	43
1.2. La globalización	48
1.2.1. El fenómeno de la “desterritorialización”	52
1.3. La articulación entre lo local y lo global	54
1.3.1. Las teorías de la homogenización: imperialismo y poscolonialismo	55
1.3.2. Las teorías de la heterogeneización: la hibridación	59
1.4. La cultura global y la crisis de sentido	65
2. Los formatos televisivos en la televisión transnacional	72
2.2. La globalización de la televisión	72
2.2.1. La desregulación y la circulación de los contenidos	72
2.2.2. La hegemonía de EEUU	77
2.2.3. Los mercados geoculturales y los canales transfronterizos	83
2.2.4. La televisión transnacional	87
2.3. Los formatos televisivos	95
2.3.1. Breve historia de los formatos televisivos	95
2.3.2. Definición de formato televisivo	102

2.3.3.	Procesos de creación y adaptación de los formatos televisivos	108
2.3.3.1.	El proceso industrial de los formatos televisivos	110
2.3.3.2.	La adaptación de los formatos desde la reflexión académica	134
2.3.4.	Los formatos televisión de ficción	138
3.	El estudio de la ficción televisiva y su contexto sociocultural	146
3.2.	La ficción televisiva	146
3.2.1.	El género de la ficción	146
3.2.2.	La ficción televisiva y su entorno social	150
3.3.	La cuestión de la representación	154
3.3.1.	El concepto de representación	154
3.3.2.	La textualidad televisiva	156
3.3.3.	El poder y la ideología en la ficción televisiva	158
3.4.	Identidad cultural y ficción televisiva	159
3.5.	Factores y aspectos en la adaptación de los formatos televisivos de ficción	167

PARTE II. METODOLOGÍA

4.	Metodología	183
4.2.	El estudio de caso	184
4.3.	El análisis metodológico de la ficción televisiva	187
4.3.1.	El análisis metodológico del texto	188
4.3.1.1.	El análisis de contenido cuantitativo	188
4.3.1.2.	El análisis de contenido cualitativo	191
4.3.2.	El análisis metodológico del contexto	195
4.4.	Las herramientas metodológicas	198
4.4.1.	La plantilla de análisis	198
4.4.2.	Las entrevistas semi-estructuradas	198
4.4.2.1.	Muestra de las entrevistas semi-estructuradas	199
4.4.2.2.	Elaboración de los cuestionarios	199
4.4.3.	El análisis crítico de la documentación	201
4.5.	El diseño metodológico	203
4.5.1.	El modelo de análisis	203
4.5.1.1.	Definición de las variables de análisis	205
4.5.1.2.	Operacionalización de las variables	219
4.5.2.	El análisis de los datos	238
4.5.2.1.	El análisis para la caracterización de cada versión	239
4.5.2.2.	El análisis comparativo	239

PARTE III. RESULTADOS

5. Resultados	243
5.2. Resultados del análisis del contexto	243
5.2.1. El análisis del contexto de <i>Los misterios de Laura</i> (versión española)	243
5.2.2. El análisis del contexto de <i>The mysteries of Laura</i> (versión estadounidense)	257
5.2.3. El análisis del contexto de <i>I misteri di Laura</i> (versión italiana)	265
5.3. Resultados del análisis de contenido	274
5.3.1. El análisis de contenido de <i>Los misterios de Laura</i> (versión española)	274
5.3.1.1. El análisis narrativo	274
5.3.1.2. El análisis de los personajes	286
5.3.1.3. El análisis del estilo visual	306
5.3.1.4. El análisis del espacio y el tiempo	318
5.3.1.5. El análisis temático	329
5.3.1.6. Observaciones	331
5.3.2. El análisis de contenido de <i>The mysteries of Laura</i> (versión estadounidense)	333
5.3.2.1. El análisis narrativo	333
5.3.2.2. El análisis de los personajes	346
5.3.2.3. El análisis del estilo visual	365
5.3.2.4. El análisis del espacio y el tiempo	377
5.3.2.5. El análisis temático	387
5.3.2.6. Observaciones	390
5.3.3. El análisis de contenido de <i>I misteri di Laura</i> (versión italiana)	391
5.3.3.1. El análisis narrativo	391
5.3.3.2. El análisis de los personajes	400
5.3.3.3. El análisis del estilo visual	412
5.3.3.4. El análisis del espacio y tiempo	422
5.3.3.5. El análisis temático	430
5.3.3.6. Observaciones	432
5.4. Resultados del análisis comparativo	434
5.4.1. Análisis comparativo de la estructura narrativa	434
5.4.1.1. Diferencias y similitudes en la premisa	434
5.4.1.2. Diferencias y similitudes en las tramas	436
5.4.1.3. Síntesis del análisis comparativo de las tramas multiepisódicas	444
5.4.1.4. Síntesis del análisis comparativo de las tramas episódicas	459
5.4.1.5. Síntesis del análisis comparativo de las tramas del crimen	469
5.4.1.6. Diferencias y similitudes en los conflictos dramáticos	470

5.4.1.7.	Síntesis del análisis comparativo de los conflictos dramáticos	474
5.4.2.	Análisis comparativo de los personajes	475
5.4.2.1.	Diferencias y similitudes en los personajes principales	475
5.4.2.2.	Síntesis del análisis comparativo de los personajes protagonistas	502
5.4.2.3.	Diferencias y similitudes en los personajes secundarios	504
5.4.2.4.	Síntesis del análisis comparativo de los personajes secundarios	508
5.4.2.5.	Diferencias y similitudes en las dinámicas de los personajes	508
5.4.2.6.	Síntesis del análisis comparativo de las dinámicas de los personajes	524
5.4.3.	Análisis comparativo del estilo visual	525
5.4.3.1.	Diferencias y similitudes en la puesta en escena	525
5.4.3.2.	Diferencias y similitudes en la narrativa visual	530
5.4.3.3.	Diferencias y similitudes en la narrativa sonora	547
5.4.3.4.	Síntesis del análisis comparativo del estilo visual	551
5.4.4.	Análisis comparativo del espacio y el tiempo	552
5.4.4.1.	Diferencias y similitudes en la articulación del tiempo	552
5.4.4.2.	Diferencias y similitudes en los espacios	555
5.4.4.3.	Síntesis del análisis comparativo del tiempo y el espacio	569
5.4.5.	Análisis comparativo de los temas	571
5.4.5.1.	Síntesis del análisis comparativo de los temas	575
5.4.6.	Análisis comparativo de las observaciones	576
5.4.6.1.	Síntesis del análisis comparativo de las observaciones	577

PARTE IV. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

6. Discusión	581
7. Conclusiones	605
<i>Conclusions</i>	<i>615</i>
Referencias	625
Anexos	639
Anexo 1. Cuestionarios	
Anexo 2. Base de datos de fuentes hemerográficas consultadas	
Anexo 3. Fichas de análisis	

Índice de tablas

Tabla 1. Muestra de las entrevistas semi-estructuradas	199
Tabla 2. Medios consultados para la recopilación de fuentes hemerográficas	202
Tabla 3. Muestra de las fuentes consultadas	203
Tabla 4. Plantilla de análisis del contexto	220
Tabla 5. Sistema de categorías de la variable del análisis narrativo	225
Tabla 6. Sistema de categorías de la variable de análisis de los personajes	227
Tabla 7. Sistema de categorías de la variable de análisis del estilo visual. Dimensión: puesta en escena	229
Tabla 8. Sistema de categorías de la variable de análisis del estilo visual. Dimensión: análisis visual	233
Tabla 9. Sistema de categorías de la variable de análisis del estilo audiovisual. Dimensión: narrativa sonora	234
Tabla 10. Sistema de categorías de la variable de análisis del espacio y el tiempo	236
Tabla 11. Muestra del material audiovisual analizado	237
Tabla 12. Ficha técnica de <i>Los misterios de Laura</i>	245
Tabla 13. Reparto principal de <i>Los misterios de Laura</i>	250
Tabla 14. Ficha de programación de <i>Los misterios de Laura</i>	251
Tabla 15. Datos de audiencia de la 1º temporada de <i>Los misterios de Laura</i>	255
Tabla 16. Datos de audiencia de la 2º temporada de <i>Los misterios de Laura</i>	255
Tabla 17. Datos de audiencia de la 3º temporada de <i>Los misterios de Laura</i>	256
Tabla 18. Ficha técnica de <i>The mysteries of Laura</i>	259
Tabla 19. Reparto principal de <i>The mysteries of Laura</i>	261
Tabla 20. Ficha de programación de <i>The mysteries of Laura</i>	262
Tabla 21. Datos de audiencia de la 1º temporada de <i>The mysteries of Laura</i>	263
Tabla 22. Datos de audiencia de la 2º temporada de <i>The mysteries of Laura</i>	264
Tabla 23. Ficha técnica de <i>I misteri di Laura</i>	267
Tabla 24. Reparto principal de <i>I misteri di Laura</i>	269
Tabla 25. Ficha de programación de <i>I misteri di Laura</i>	269
Tabla 26. Datos de audiencia de la 1º temporada de <i>I misteri di Laura</i>	271
Tabla 27. Diferencias en las tramas multiepisódicas entre <i>Los misterios de Laura</i> y <i>The mysteries of Laura</i>	436
Tabla 28. Similitudes en las tramas multiepisódicas entre <i>Los misterios de Laura</i> y <i>The mysteries of Laura</i>	437
Tabla 29. Diferencias en las tramas multiepisódicas entre <i>Los misterios de Laura</i> e <i>I misteri di Laura</i>	439
Tabla 30. Similitudes en las tramas multiepisódicas entre <i>Los misterios de Laura</i> y <i>I misteri di Laura</i>	440
Tabla 31. Diferencias en las tramas multiepisódicas entre <i>The mysteries of Laura</i> e <i>I misteri di Laura</i>	442
Tabla 32. Similitudes en las tramas multiepisódicas entre <i>The mysteries of Laura</i> y <i>I misteri di Laura</i>	443
Tabla 33. Diferencias en las tramas episódicas entre <i>Los misterios de Laura</i> y <i>The mysteries of Laura</i>	445
Tabla 34. Similitudes en las tramas episódicas entre <i>Los misterios de Laura</i> y <i>The mysteries of Laura</i>	447
Tabla 35. Diferencias en las tramas episódicas entre <i>Los misterios de Laura</i> y <i>I misteri di Laura</i>	450
Tabla 36. Similitudes en las tramas episódicas entre <i>Los misterios de Laura</i> y <i>I misteri di Laura</i>	453
Tabla 37. Diferencias en las tramas episódicas entre <i>Los misterios de Laura</i> y <i>I misteri di Laura</i>	455
Tabla 38. Similitudes en las tramas episódicas entre <i>The mysteries of Laura</i> e <i>I misteri di Laura</i>	458
Tabla 39. Personajes principales homólogos en las tres versiones	475
Tabla 40. Personajes secundarios de cada versión	504
Tabla 41. Dinámicas de personajes homólogos que se repiten en las tres versiones	508
Tabla 42. Dinámicas de personajes que no se repiten en las tres versiones	509

Índice de figuras

Figura 1. Método de investigación	183
Figura 2. Fases del diseño metodológico	204

Resumen

La presente investigación explora el fenómeno de los formatos televisivos de ficción desde la perspectiva de la representación audiovisual y la relación de la ficción televisiva con la identidad cultural. En particular, lleva a cabo el estudio de caso de la serie de televisión española *Los misterios de Laura* y sus adaptaciones en EEUU e Italia. El principal objetivo de la investigación es identificar cuáles son las diferencias y similitudes en el contenido de las tres versiones y comprender los factores que las explican. Para ello, este estudio propone un modelo de análisis cualitativo que analiza el texto con el propósito de caracterizar cada una de las versiones y compararlas. Además, el examen del texto se complementa con el análisis del contexto de producción. Los principales resultados revelan que las similitudes entre las versiones son resultado de un proceso de búsqueda de equivalencias entre los contextos culturales y atienden a los rasgos que caracterizan a la serie como formato de televisión. Por otro lado, las diferencias se explican por un conjunto amplio de factores pertenecientes al enfoque narrativo, al contexto de producción, las convenciones televisivas y al uso del imaginario cultural. En conjunto, esta investigación señala que existe una articulación de lo global y lo local en la adaptación de los formatos televisivos de ficción, donde lo global se relaciona con las prácticas y las lógicas comerciales de la televisión, y lo local se vincula con las desigualdades que existen entre las industrias televisivas y la persistencia en el uso de mecanismos de producción de la identidad cultural en los textos televisivos.

Keywords: formatos televisivos de ficción; identidad cultural; análisis cualitativo del texto; televisión transnacional; estudios culturales

Abstract

This research explores the phenomenon of television fiction formats from the perspective of audiovisual representation and the relationship between television fiction and cultural identity. In particular, the case study of the Spanish television series *Los misterios de Laura* and its adaptations in the USA and Italy is carried out. The main objective of the research is to identify the differences and similarities in the content of the three versions and the factors that may explain them. To do so, this study proposes a qualitative analysis model that analyses the text with the purpose of characterizing each of the versions and comparing them. In addition, the examination of the text is complemented by the analysis of the production context. The main results reveal that the similarities between the versions are the result of the process of searching for equivalences between cultural contexts. Moreover, those similarities related to the traits that characterise the series as a television format. On the other hand, the differences are explained by a broad set of factors pertaining to the narrative approach, the context of production, television conventions and the use of the cultural imaginary. To conclude, a connection between the global and the local regarding the adaptation of the television formats is observed, where global is related to the practices and the commercial logic of television, and local is connected to the inequality between the television industries and the persistence in using cultural identity production mechanisms in television texts.

Keywords: scripted television formats; cultural identity; textual qualitative analysis; transnational television; Cultural Studies

Introducción

Los productos culturales son parte activa de los debates que se han generado en torno a las consecuencias de la globalización en la cultura. En particular, la circulación de las series de televisión a nivel internacional ha puesto en cuestión el vínculo entre la ficción televisiva y su entorno sociocultural. Desde su origen, las narraciones televisivas han cumplido un rol fundamental en la identidad cultural de un territorio. De hecho, las series televisivas estadounidenses fueron acusadas de ser instrumentos del imperialismo de EEUU y de servir para expandir e imponer su cultura frente al resto en casi todo el mundo (Dorfman y Mattelart, 1975; Schiller, 1976; Varis y Nordenstreng, 1974). No obstante, varias teorías posteriores han tratado de explicar las preferencias de las audiencias por contenidos que les fueran culturalmente próximos, como la teoría de la proximidad cultural (Straubhaar, 1991) o el descuento cultural (Hoskins y Mirus, 1988).

Actualmente, buena parte de las historias que circulan más ampliamente son creadas por empresas internacionales consolidadas. El entretenimiento global cruza las fronteras nacionales y culturales, promueve el consumo en temas y formatos similares, se adecua a las normas culturales locales y afecta al orden social en diferentes formas. En este contexto, la adaptación de formatos televisivos de ficción parece ajustarse perfectamente a las necesidades del mercado de la *cultura-mundo* delineado por Lipovetsky y Serroy (2010): un producto que puede ser vendido a escala global y que, al mismo tiempo, puede ser adaptado a las particularidades de lo local. Los formatos televisivos, por tanto, constituyen un producto económico, industrial y cultural que conecta con las principales cuestiones y asuntos de la era de la globalización.

En particular, los formatos televisivos hacen referencia a los derechos de propiedad intelectual sobre el concepto de un contenido televisivo de manera que estos derechos puedan ser comercializados con el fin de que el concepto sea adaptado a otro mercado televisivo con un entorno sociocultural diferente. Ahora bien, los formatos televisivos constituyen una práctica comercial, industrial y cultural dentro del sector de la televisión a nivel internacional que se ha consolidado en las últimas décadas (Chalaby, 2016c). El crecimiento del negocio de los formatos televisivos ha dado lugar a una cultura propia que se refleja en la creación de un mercado y un modelo de producción particular. En concreto, se ha desarrollado una cadena de valor global formada tanto por productoras y distribuidoras dedicadas exclusivamente a los formatos televisivos como por grandes empresas del entretenimiento transnacionales, que deciden apostar por ellos. Además, la creación de asociaciones como FRAPA (Format Recognition and Protection Association), dedicada al reconocimiento y regulación de los formatos, y las acciones del EBU

(European Broadcasting Union) destinadas al intercambio de información, la explotación de proyectos y el co-desarrollo de formatos, significan el reconocimiento legal y formal de los formatos televisivos en dos de los principales mercados globales: EEUU y Europa.

Los formatos televisivos de ficción, frente a los formatos televisivos de no ficción (telerrealidad, concursos...), presentan unas características particulares. Desde el punto de vista del mercado, los formatos de ficción han realizado un recorrido diferente y más pausado que el resto (Chalaby, 2016a). De hecho, la venta de las series de televisión como formatos ha comenzado su auge en los últimos años. La ficción televisiva pasó de ser solo el 6.6% del total de formatos comercializados en el año 2000 a ser el 15% en 2009 (FRAPA, 2009). Otro ejemplo del crecimiento de los formatos televisivos de ficción es su entrada al mercado estadounidense. Así, las cinco grandes cadenas de televisión de EEUU (ABC, CBS, NBC, Fox y The CW) muestran un mayor interés por ellos. Los datos recogidos por Chalaby (2016a) revelan que en la temporada 2012-2013, el 8.8% de las series emitidas en las cinco grandes cadenas de EEUU, fueron adaptaciones de series de otro país, en la siguiente temporada el número de formatos televisivos de ficción subió un 11.1%, y en la temporada de 2014-2015, fue del 11.8%. No obstante, el lento crecimiento e incorporación de los formatos televisivos de ficción al mercado global, se debe, entre otras razones, a que las series de televisión han sido tradicionalmente vendidas como productos terminados. También, a que su producción tiende a requerir un mayor valor de producción que se refleja en el presupuesto, el tiempo y el equipo técnico que necesitan, lo que hace su adaptación más complicada (Chalaby, 2016a).

Otra de las principales causas que hace que la adaptación de los formatos televisivos de ficción suponga una mayor complejidad es el estrecho vínculo entre la ficción televisiva con la sociedad en la que se crea y emite (Buonanno, 1999, 2008). En general, los humanos siempre han compartido historias para informarse, educarse y entretenerse (Artz, 2015). Así, Buonanno (1999) afirma que las series de televisión constituyen el *corpus* narrativo más imponente de nuestros días y quizás de todos los tiempos por su capacidad para llegar a un público muy mayoritario. En este sentido, la investigación académica ha prestado atención a la relación entre ficción televisiva y su entorno sociocultural. De este modo, las series de televisión han sido exploradas desde las funciones que pueden ejercer dentro de una sociedad (Buonanno, 2008; Geraghty, 1995). También, se han estudiado las relaciones entre los géneros televisivos y la representación cultural y social (La Pastina y Straubhaar, 2005; Liebes y Livingstone, 1998). Asimismo, se han tratado de identificar los mecanismos de producción cultural de la ficción televisiva (Castelló, 2004; Dhoest, 2003; Meso, Dasilva, y Mendiguren, 2010). Luego, las series de televisión como dispositivos culturales y simbólicos capaces de representar y transmitir valores, pautas de comportamientos y penetrar en la vida cotidiana de los espectadores televisivos, han estado muy

ligadas a la construcción de la identidad cultural de un territorio (Castelló, Dhoest, y O'Donnell, 2009).

La especial relación entre la ficción y la identidad cultural convierte a los formatos televisivos de ficción, además de en productos industriales y comerciales, en productos simbólicos y culturales, y, en este sentido, pueden funcionar como constructores de la *cultura-mundo*. Como tales, los formatos televisivos de ficción forman parte de la comprensión de la batalla cultural por la creación de un mundo de símbolos, de significados, de imaginarios sociales con características planetarias. Se insertan dentro de las relaciones de poder por apropiarse de materiales, textos y discursos que conforman la hegemonía cultural. Desde esta perspectiva, los formatos televisivos se pueden observar como mecanismos textuales, políticos y populares que plantean preguntas relacionadas con cómo compiten e interactúan lo nacional, lo regional y lo transnacional, cómo las convenciones temáticas y textuales fruto de sus adaptaciones construyen significados o cómo las concepciones de identidad colectiva operan dentro de las culturas globales y los cambios en los medios (Oren y Shahaf, 2012). En este marco, Mirrlees (2013) afirma que los textos de entretenimiento globales deben ser estudiados en su especificidad para conocer las historias, las condiciones económicas y las características populares con las que viajan a través de las fronteras.

Frente a este contexto global del que nacen los formatos televisivos, la propia existencia de su adaptación es una prueba de que los contextos nacionales siguen siendo relevantes para la comprensión del entretenimiento. A propósito de ello, estudios precedentes han señalado como la idiosincrasia de un territorio sigue determinando la creación de los contenidos para televisión, en particular de las ficciones (García Avis, 2016; Larkey, Landry, y Er, 2016). También, han destacado que existen factores ligados al entorno nacional que afectan a cómo se realizan las series de televisión en cada país. Así, la infraestructura de la industria, los recursos de producción o la configuración del sistema televisivo influyen el estilo de ficción que se crea en cada territorio (Diego González y Grandío, 2010; Jensen, 2007). Además, los formatos televisivos también son un reflejo de que las sensibilidades y preferencias de las audiencias se siguen pensando a un nivel nacional o territorial, a pesar del aumento del consumo global de los contenidos. En consecuencia, hay indicios que prueban que las particularidades de cada país pueden explicar por qué tienen lugar las adaptaciones de las ficciones televisivas y cuáles son los cambios que se producen.

Al mismo tiempo, la circulación internacional de los productos, las prácticas y los profesionales de la industria de la televisión dan lugar a la configuración de un espacio transnacional en el que cada vez confluyen más elementos (Keinonen, 2016; Van Keulen, 2016). La creación de una cultura alrededor de la producción, la distribución y comercialización de los formatos televisivos

motiva el surgimiento de un conjunto de prácticas y estándares que rigen su funcionamiento, junto con nuevas figuras profesionales como los consultores, encargados de prestar el servicio de ayuda para la adaptación de un formato, así como los representantes de formatos televisivos (García, Avis, 2016). El desarrollo de una cultura televisiva a un nivel internacional también puede afectar a cómo se crean y producen los contenidos. Concretamente, puede reflejarse en una mayor similitud entre ellos. Por eso, se considera necesario observar las semejanzas entre los textos que resultan de las adaptaciones, porque pueden evidenciar las consecuencias de una industria televisiva cada vez más globalizada.

Desde la investigación académica, el inicio del estudio de los formatos televisivos estuvo vinculado a su relación con la identidad cultural y la globalización, como se observa en uno de los trabajos pioneros publicado en 1998 y titulado *Copycat TV: Globalisation, Program Formats, and Cultural Identity* de Albert Moran. Investigaciones posteriores han abordado los formatos televisivos desde múltiples perspectivas y cuestiones hasta convertirse en un campo de estudio propio. Por ejemplo, se han estudiado los formatos televisivos desde su historia y advenimiento (Chalaby, 2016; Esser, 2014; Moran, 2013), su circulación (Moran, 2009), su valor económico (Brennan, 2012; Moran, 2009), su producción (Moran y Malbon, 2006; Puebla Martínez, Carrillo Pascual, y Copado Sánchez - Rico, 2014; Saló, 2003), su adaptación (Beeden y de Bruin, 2010; Canovaca de la Fuente, 2013; García Avis, 2016; Larkey, et al., 2016), su impacto en territorios concretos (Jensen, 2007, 2013; Nkosi Ndela, 2012; Szostak, 2013; Wagman, 2013) o el éxito de un formato televisivos en particular (McCabe y Akass, 2013).

La presente investigación pretende *observar los textos audiovisuales que son resultado de las adaptaciones de los formatos televisivos de ficción a partir de la identificación de sus diferencias y similitudes y tratar de conocer cuáles son los factores que las explican*. En concreto, se estudia el caso de la serie de televisión española *Los misterios de Laura* (TVE, 2009-2016) y sus adaptaciones en EEUU e Italia. Cabe señalar que esta investigación se enmarca en las cuestiones académicas sobre la representación cultural en los textos mediáticos. Específicamente, atiende a las características particulares de los formatos televisivos de ficción y pone el foco en el producto resultante de la cadena de producción: el contenido que se emite. Este estudio pretende identificar las similitudes y diferencias que existen entre los contenidos producto de estas adaptaciones. Particularmente, se quiere observar cuáles son los aspectos de la representación que se mantienen más similares y cuáles son los que más se alteran y tratar de conocer cuáles son los factores que explican los cambios o persistencias.

Para alcanzar dicho propósito, esta investigación tiene la necesidad de diseñar un modelo de análisis que permita explorar los textos de las adaptaciones y compararlos. Hasta el momento,

algunas investigaciones preliminares han realizado unas pocas propuestas de análisis textual de las adaptaciones de los formatos televisivos. Sin embargo, en su mayoría estos modelos han estado centrados en formatos televisivos de no ficción (Nkosi Ndela, 2012; Van Keulen, 2016), se han caracterizado por un fuerte enfoque cualitativo y discursivo (García Avis, 2016; Jensen, 2007; Mikos, 2015) y/o han estado dirigidos por la búsqueda de las diferencias principalmente (Er, 2016; Griffin, 2008; Larkey et al., 2016; Mikos y Perrotta, 2011). El modelo de análisis que se propone en esta investigación parte de un enfoque primordialmente cualitativo, que persigue ser sistemático y, en consecuencia, replicable. Además, permite la identificación, tanto de las diferencias como de las similitudes entre los textos y poder compararlos a través del diseño de procedimientos concretos.

En definitiva, la presente investigación es una respuesta a la necesidad de comprender con mayor profundidad los procesos de adaptación de los formatos televisivos de ficción y, consecuentemente, avanzar en el estudio de las características de estos productos culturales en la era de la globalización.

Objetivos y preguntas de investigación

Consecuente con el problema de investigación planteado, la primera pregunta de investigación está relacionada con la búsqueda de las disimilitudes y las semejanzas en las tres adaptaciones del formato televisivo que se ha escogido para el estudio de caso:

P.I. 1: ¿Cuáles son las diferencias y las similitudes en los textos audiovisuales de las adaptaciones del formato televisivo del estudio de caso?

Para responder a esta pregunta, en primer lugar y como se ha adelantado, es necesario diseñar un instrumento de análisis que permita analizar los textos de las adaptaciones. Ahora bien, para su concepción, previamente se deben estipular cuáles son los aspectos y elementos del texto audiovisual que se pretenden observar, y determinar procedimientos que establezcan cuando existe una diferencia y cuando una similitud entre esos aspectos. En consecuencia, se plantean el siguiente objetivo general junto con dos objetivos específicos:

O.G.1: Crear un modelo de análisis destinado a identificar las diferencias y las similitudes en los textos televisivos de las adaptaciones del formato televisivo del estudio de caso.

O.E. 1.1: Identificar y seleccionar los aspectos del texto a estudiar y sobre los que se van a establecer las diferencias y similitudes.

O.E. 1.2: Diseñar los procedimientos de comparación de los aspectos del texto entre las tres adaptaciones analizadas.

Tras la creación del modelo de análisis, la siguiente pregunta tiene que ver con cuáles son las diferencias y similitudes entre los textos audiovisuales y en qué aspectos concretos se producen. Luego, la pregunta de investigación es:

P.I. 2: ¿En qué aspectos del texto audiovisual existen más diferencias y en qué aspectos existen más similitudes entre las tres adaptaciones del estudio de caso?

Dar respuesta a esta pregunta general conlleva alcanzar dos objetivos generales: uno relacionado con los aspectos del texto que más difieren y el otro con los aspectos del texto en los que existen más similitudes entre las tres adaptaciones. Identificar por separado las diferencias y las similitudes entre los textos de las tres adaptaciones se considera importante porque cada una de ellas pueden dar información sobre elementos y procesos diferentes que pueden explicar el caso de estudio. Además, cada objetivo general posee unos objetivos específicos destinados a comparar por pares cada una de las adaptaciones del estudio de caso (la española con la estadounidense, la estadounidense con la italiana, y la española con la italiana). De esta manera, los objetivos generales 2 y 3 quedan conformados por tres objetivos específicos cada uno.

O.G. 2: Identificar los aspectos del texto audiovisual en los que existen más diferencias entre las versiones:

O.E. 2.1: española y estadounidense.

O.E. 2.2: española e italiana.

O.E. 2.3: estadounidense e italiana.

O.G. 3: Identificar los aspectos del texto audiovisual en los que existen más similitudes entre las versiones:

O.E. 3.1: española y estadounidense.

O.E. 3.2: española e italiana.

O.E. 3.3: estadounidense e italiana.

Tras conocer cuáles son las diferencias y las similitudes en los textos de las tres adaptaciones, la pregunta de investigación tiene que ver con cuáles podrían ser los factores que las expliquen. Se formula de la siguiente manera:

P.I. 3: ¿Qué factores explican las diferencias y las similitudes identificadas entre los tres textos de las adaptaciones del formato televisivo del estudio de caso?

Para dar respuesta a esta pregunta, se formula un objetivo general que se divide en tres objetivos específicos, cada uno dirigido a conocer los factores concretos que pueden informar sobre las diferencias y similitudes encontradas en la comparación a pares de las tres adaptaciones:

O.G. 4: Identificar los factores que pueden explicar las diferencias y las similitudes encontradas entre las versiones:

O.E. 4.1: española y la estadounidense.

O.E. 4.2: española y la italiana.

O.E. 4.3: estadounidense y la italiana.

Las preguntas de investigación y los objetivos planteados quedan conformados, luego, por tres preguntas de investigación, cuatro objetivos generales y once objetivos específicos.

Estructura del informe de investigación

La presente tesis doctoral se divide en cuatro partes. La primera parte se corresponde con el marco teórico, sobre el que se sustenta el estudio y está formado por tres capítulos. Específicamente, el primer capítulo está dedicado a los dos conceptos teóricos generales que contextualizan el objeto de estudio: la cultura y la globalización. Ambos conceptos son definidos y explicados en el marco de los estudios de la comunicación. Particularmente, se presta atención a la relación entre ambos y se presentan las principales teorías que han tratado de explicar los efectos de la globalización en la cultura.

El segundo capítulo está destinado al objeto de estudio: los formatos televisivos. En la primera parte se explica el marco industrial en el que surgen los formatos televisivos: la televisión transnacional. En él se realiza un breve recorrido por el desarrollo de la internacionalización de la industria de la televisión y se exponen las principales etapas y sus características hasta la actualidad. La segunda parte pone el foco de atención en los formatos televisivos. En primer lugar, se explica el nacimiento de los formatos televisivos y su evolución histórica. Después, se

profundiza en su concepción desde un punto de vista industrial y, de seguido, se expone su definición desde el punto de vista académico a partir de las principales concepciones que se han realizado sobre el proceso de la adaptación de los formatos. El último apartado de este capítulo se dedica a los formatos televisivos de ficción y sus particularidades.

El tercer capítulo presta atención a cómo la ficción televisiva se relaciona con su entorno social y cultural. En primer lugar, se aborda el género televisivo como una característica intrínseca a las ficciones porque hace interactuar a la industria, los creadores, los textos y las audiencias. Después, se definen las principales funciones sociales atribuidas a la ficción televisiva. El siguiente apartado está destinado a la cuestión de la representación y a las características de las representaciones que realizan las ficciones televisivas. A continuación, se exponen los principales mecanismos y estrategias de las ficciones para producir proximidad cultural, junto con los modelos teóricos que tratan de explicar a las series de televisión como productoras de identidad cultural. Finalmente, en el último apartado se realiza un repaso a los estudios precedentes que han explorado la adaptación de los formatos televisivos y a partir de ellos se establecen los principales factores que influyen en el proceso de adaptación y los aspectos del texto que más se ven afectados.

La segunda parte se corresponde con la metodología. En esta parte se incluye el capítulo cuatro que se divide en cuatro apartados. En el primero se justifica el estudio de caso como método de análisis y se establecen las razones del estudio de caso escogido. El segundo está destinado a la exposición de las diferentes técnicas de análisis de contenido, tanto cualitativo como cuantitativo. A continuación, en el tercer apartado, se especifican y definen las herramientas metodológicas utilizadas. El último apartado está dedicado a la exposición detallada del proceso de creación y aplicación del modelo de análisis, y finalmente se desarrollan los procedimientos de análisis.

La tercera parte está destinada a los resultados obtenidos, consta de un capítulo, el quinto, con dos apartados principales. En el primero se exponen los resultados del análisis de cada una de las versiones analizadas y en la segunda parte se ofrecen los resultados del análisis comparativo.

La cuarta y última parte está formada por dos capítulos, el sexto y el séptimo. En el sexto capítulo se realiza la discusión de los resultados con la literatura académica y en el séptimo capítulo se presentan las conclusiones del estudio, junto con las limitaciones y las futuras líneas de investigación que este proyecto de tesis doctoral sugiere.

Introduction

Cultural products are an active part of the debates that have been generated around the consequences of globalisation on culture. In particular, the circulation of television series to an international level has questioned the connection between television fiction and its sociocultural environment. Since their inception, television narratives have played a fundamental role in the cultural identity of a territory. In fact, US television series were accused of being instruments of American imperialism and of serving the expansion and imposition of their culture onto the majority of the world (Dorfman and Mattelart, 1975; Schiller, 1976; Varis and Nordenstreng, 1974). However, several subsequent theories have tried to explain the preferences of audiences for contents that they could feel culturally related to, such as the theory of cultural proximity (Straubhaar, 1991) or the cultural discount (Hoskins and Mirus, 1988).

Currently, a great many of the stories circulating are created by international consolidated companies. Global entertainment crosses national and cultural boundaries, promotes consumption in similar formats and topics, it conforms to local cultural norms and affects the social order in different ways. In this context, the adaptation of scripted television formats seems to fit into the needs of the market of *world-culture* perfectly as outlined by Lipovetsky and Serroy (2010): a product that can be sold globally and that, at the same time, can be adapted to the particularities at the local scale. Television formats, therefore, constitute an economic, industrial and cultural product that connects to the main issues and topics of the globalisation era.

In particular, television formats refer to the rights of intellectual property so that this content can be commercialised with the intention of adapting the concept to another television market with a different sociocultural environment. That said, the television formats are a commercial, industrial and cultural practice within the international television industry that has been consolidated in recent decades (Chalaby, 2016c). The growth of the television formats' business has given rise to a culture of its own that is reflected in the creation of a market and a particular production model. Specifically, a global value chain has been developed, formed by both producers and distributors dedicated exclusively to the television formats and by large transnational entertainment companies, that decide to invest in them. In addition, the creation of associations such as FRAPA (Format Recognition and Protection Association), dedicated to the recognition and regulation of formats, and the actions of EBU (European Broadcasting Union) aimed at the exchange of information, the exploitation of projects and the co-development of formats, mean the legal and formal recognition of television formats in two of the major global markets: the US and Europe.

Scripted versus non-scripted television formats (reality television, contests, etc) present particular characteristics. From the market's point of view, scripted formats have had a different and steadier path than the rest (Chalaby, 2016a). In fact, the sale of television series as formats began its boom in recent years. Television fiction went from only 6.6% of the total number of formats commercialised in year 2000 to 15% in 2009 (FRAPA, 2009). Another example of the growth of scripted television formats is their entry in the US market and thus, the five major television networks in the USA (ABC, CBS, NBC, Fox and The CW) show a greater interest in them. Data collected by Chalaby (2016a) reveal that in season 2012-2013, 8.8% of the series broadcast by the five large US networks, were adaptations of series from another country, next season the number of scripted television formats climbed to 11.1%, and in season 2014-2015, it grew to 11.8%. However, slow growth and incorporation of scripted television formats to the global market is due, among other reasons, to the fact that television series have been traditionally sold as finished products. Also, their production tends to require higher production values that is reflected in the budget, time and technical equipment needed, which makes their adaptation more complicated (Chalaby, 2016a).

Another major cause that creates greater complexity when adapting scripted television formats is the close connection between the television fiction and the society in which it is created and broadcasted (Buonanno, 1999, 2008). In general, humans have always shared stories to learn, educate, and entertain themselves (Artz, 2015). Thus, Buonanno (1999) states that television series are the most impressive narrative *corpus* of our time and perhaps even in all of history because of their ability to reach a massive public audience. In this regard, academic research has paid attention to the relationship between television fiction and its sociocultural environment. In this way, television series have been explored for the functions they can exercise within a society (Buonanno, 2008; Geraghty, 1995). Also, the relationship between television genres and sociocultural representations has been studied (La Pastina and Straubhaar, 2005; Liebes and Livingstone, 1998). Likewise, studies have tried to identify the mechanisms of cultural production in television fiction (Castelló, 2004; Dhoest, 2003; Meso, Dasilva, and Mendiguren, 2010). Furthermore, television series as cultural and symbolic devices that are able to represent and transmit values, patterns of behavior and penetrate into the daily life of television viewers, have been strongly linked to the construction of the cultural identity of a territory (Castelló, Dhoest, and O'Donnell, 2009).

The special relationship between fiction and cultural identity transforms scripted television formats into symbolic and cultural products in addition to industrial and commercial products, and, in this sense, they can function as builders of the *world-culture*. As such, scripted television formats are part of the understanding of the cultural battle for the creation of a world of symbols,

of meaning, of social imaginaries with planetary characteristics. They are inserted into the power relationships because of their appropriation of materials, texts and discourses that make up the cultural hegemony. From this perspective, television formats can be seen as textual, political and popular mechanisms that raise questions relating to how they compete and interact at national, regional and transnational levels. Also, television formats introduce questions about how the thematic and textual conventions that result from their adaptations build meanings or how the concepts of collective identity operate within the global culture and change in the media (Oren and Shahaf, 2012). Related to this, Mirrlees (2013) states that global entertainment texts should be studied in detail to understand the stories, economic conditions and popular features with which they travel across borders.

In light of this global context from which television formats are born, the very existence of their adaptation is proof that national contexts are still relevant to understand entertainment. For this purpose, previous studies have postulated how the idiosyncrasy of a territory is still determining the creation of content for television, in particular the fictional ones (García Avis, 2016; Larkey, Landry, and Er, 2016). They have also highlighted that there are factors connected to the national environment that affect how television series are made in each country. Thus, industry infrastructure, production resources or the design of the television system influence the style of fiction created in each territory (Diego González and Grandío, 2010; Jensen, 2007). In addition, television formats also reflect that the sensitivities and preferences of the audiences are still considered at a national or territorial scale, despite the increase in the global consumption of content. As a result, there are indications that prove that the particularities of each country may explain why the adaptation of television fiction takes place and which changes occur.

At the same time, the international circulation of products, practices and professionals within the television industry gives rise to the setup of a transnational space in which more elements increasingly converge (Keinonen, 2016; Van Keulen, 2016). The creation of a culture around the production, distribution and marketing of television formats encourages the emergence of a set of practices and standards that govern their operation, along with new professional figures such as consultants who are in charge of the service of assistance for the adaptation of a format, as well as representatives of television formats (García, Avis, 2016). The development of a television culture at an international level can also affect how contents are created and produced. Specifically, this can be reflected in a greater similarity between them. For this reason, it is considered necessary to observe the similarities between the texts from adaptations because they can reveal the consequences of an increasingly globalised television industry.

Within the academic research, the beginning of the study of television formats was linked to their relationship with the cultural identity and globalisation, as seen in one of the pioneer works published in 1998 titled *Copycat TV: Globalisation, Program Formats, and Cultural Identity* by Albert Moran. Subsequent investigations have addressed television formats from multiple perspectives and issues until they became a field of study themselves. For example, television formats have been studied regarding their history and evolution (Chalaby, 2016; Esser, 2014; Moran, 2013), their circulation (Moran, 2009), their economic value (Brennan, 2012; Moran, 2009), their production (Moran and Malbon, 2006; Puebla Martínez, Carrillo Pascual, and Copado Sánchez - Rico, 2014; Saló, 2003), their adaptation (Beeden and de Bruin, 2010; Canovaca de la Fuente, 2013; García Avis, 2016; Larkey, et al., 2016), their impact on specific territories (Jensen, 2007, 2013; Nkosi Ndela, 2012; Szostak, 2013; Wagman, 2013) or the success of a television format in particular (McCabe and Akass, 2013).

This research aims to *observe the audiovisual texts that result from the adaptations of scripted television formats on the basis of the identification of their differences and similarities and tries to determine which are the factors that explain them*. In particular, the case of Spanish television series *Los misterios de Laura* (TVE, 2009-2016) and its adaptations for the US and Italy are studied. It should be noted that this project is part of the academic issues on cultural representation in media texts. It specifically evaluates the particular characteristics of scripted television formats and focuses on the resulting product from the chain of production: the content that is broadcast. The study intends to identify the similarities and differences that exist between the contents that result from these adaptations. Furthermore, it aims to observe which aspects of the representation are most similar and different to attempt to discover which factors explain changes and persistence.

To achieve this purpose, this research needed to design a model of analysis that allows the exploration and comparison of the adaptations' texts. So far, some preliminary research has made a number of proposals for textual analysis regarding the adaptations of the television formats. However, for the most part these models have been focused on non-scripted television formats (Nkosi Ndela, 2012; Van Keulen, 2016), have been characterised by a strong qualitative and discursive approach (García Avis, 2016; Jensen, 2007; Mikos, 2015) and/or have been mainly driven by the search for differences (Er, 2016; Griffin, 2008; Larkey et al., 2016; Mikos and Perrotta, 2011). The proposed model of analysis in this research is based on a mainly qualitative approach, that intends to be systematic and, consequently, replicable. In addition, it allows identification, both from the differences and the similarities between the texts, and to compare them through the design of specific procedures.

Ultimately, this research is a response to the need of understanding in greater depth the processes of adapting scripted television formats and the progress in the study of the characteristics of these cultural products in the globalisation era.

Objectives and research questions

Consistent with the stated research problem, the first research question is related to the differences and similarities within the three adaptations of the television format that has been chosen for the case study:

R.Q. 1: What are the differences and similarities in the audiovisual texts' adaptations of the case study's television format?

Firstly, to answer this anticipated question, it is necessary to design an instrument of analysis that allows the analysis of the texts' adaptations. However, the aspects and elements of the audiovisual text that are intended to be observed must be previously stipulated, and procedures establishing when there is a difference and similarity between these aspects must be also determined. As a result, the following general objective along with two specific goals are stated:

G.O.1: Create a model of analysis to identify the differences and similarities in the television adaptations' text from the television format used in case study.

S.O.1.1.: Identify and select the aspects of the text to be studied and over which the differences and similarities will be established.

S.O. 1.2: Design the procedures for the comparison of the text's aspects between the three analysed adaptations.

After the creation of the analysis model, the next question has to do with what are the differences and similarities between the audiovisual texts and in which specific aspects they occur. Then, the research question is:

R.Q. 2: In which aspects of the audiovisual text are there more differences and in which aspects are there more similarities between the three adaptations of the case study?

Answering this general question involves aiming for two general objectives: one related to those aspects of the text that differ the most and the other related to the aspects of the text in which

there are more similarities between the three adaptations. Identifying the differences and similarities between the three adaptations' texts separately is considered to be important because each of them can provide information about elements and different processes that can help to explain the case study. In addition, each general objective has specific goals designed to compare each of the adaptations of the case study in pairs (the Spanish with the American, the American with the Italian and the Spanish with the Italian). In this way, general objectives 2 and 3 are each made up of three specific objectives:

G.O. 2: Identify the aspects of the audiovisual text in which there are most differences between the versions:

S.O. 2.1: Spanish and American.

S.O. 2.2: Spanish and Italian.

S.O. 2.3: American and Italian.

G.O. 3: Identify the aspects of the audiovisual text in which there are most similarities between the versions:

S.O. 3.1: Spanish and American.

S.O. 3.2: Spanish and Italian.

S.O. 3.3: American and Italian.

After finding the differences and similarities in the texts of the three adaptations, the research question has to discover possible factors that explain them. It is stated as follows:

R.Q. 3: Which factors explain the differences and similarities identified between the three adaptations of the case study?

To answer this question, a general objective is generated and divided into three specific objectives, each aimed at discovering the specific factors that can show the differences and similarities found in the comparison between pairs of the three adaptations:

G.O. 4: Identify the factors that can explain the differences and similarities found between versions:

S.O. 4.1: Spanish and American.

S.O. 4.2: Spanish and Italian.

S.O. 4.3: American and Italian.

The research questions and objectives are formed, then, by three research questions, four general objectives and eleven specific objectives.

Structure of the research report

This thesis is divided into four parts. The first part corresponds to the theoretical framework on which the study is based and consists of three chapters. Specifically, the first chapter is dedicated to the two general theoretical concepts which contextualise the object of study: culture and globalisation. Both concepts are defined and explained in the framework of the communication studies. In particular, attention is paid to the relationship between the two and the main theories that have tried to explain the effects of globalisation on culture.

The second chapter is intended to be the object of study: television formats. The first part explains the industrial framework in which the television formats arise: transnational television. In it a brief route through the development of internationalisation of the television industry is made and the main stages and their features to date are presented. The second part focuses attention on television formats. First, the birth of television formats and their historical evolution is explained. Then its conception from an industrial point of view is deepened, and followed by its definition from an academic point of view starting with the main concepts that have been made on the formats' adaptation. The final section of this chapter focuses on scripted television formats and their specific characteristics.

The third chapter pays attention to how television fiction is related to its social and cultural environment. First of all, the television genre is considered as an intrinsic characteristic of fictions because it makes the industry, creators, texts and audiences interact. Then, the main social functions attributed to television fiction are defined. The following subsection is intended for the representation issue and the characteristics of the representation that television fiction constructs. The main strategies and mechanisms used by fictions to produce cultural proximity are featured below, along with the theoretical models that try to explain television series as producers of cultural identity. Finally, in the last subsection, a review of previous studies that have explored the adaptation of the television formats is made and from them, the main factors influencing the adaptation process and aspects of the text that are most affected are established.

The second part corresponds to methodology. Chapter four, which is divided into four sections, is included here. In the first section, the case study as a method of analysis is justified and the

reasons for the chosen case study are given. The second part is dedicated to the outline of the different techniques of content analysis, both qualitative and quantitative. Then, in the third section, the methodological tools that were used are specified and defined. The last section is intended for the detailed presentation of the process of creation and application of the analysis model, and finally the analysis procedures are developed.

The third part is bound to the results obtained. It consists of a chapter, the fifth, with two main sections. The first presents the results of the analysis of each one of the analysed versions and, in the second part, the results of the comparative analysis are offered.

The fourth and last part consists of two chapters, the sixth and the seventh. In the sixth chapter, the discussion of the results with the academic literature is made. The conclusions of the study are presented in the seventh chapter, together with the limitations and future lines of research this PhD project suggests.

Parte I

MARCO TEÓRICO

1. Cultura y globalización

El primer capítulo se dedica a los dos conceptos teóricos más generales sobre los que se asienta la investigación, la cultura y la globalización, y a la relación entre ellos. En primer lugar, se define la cultura ligada a los estudios de la comunicación, concretamente a los estudios culturales. A través de la revisión del concepto de cultura desde las principales perspectivas teóricas de la investigación en comunicación y de las corrientes académicas que más le han influenciado, se establece que la cultura es un sistema de signos y significados en cuya configuración los medios de comunicación juegan un papel indispensable. A continuación, se aborda el concepto de globalización. Concretamente, se presta atención a la relación entre cultura y globalización, y las consecuencias que la globalización ha tenido en la concepción de la cultura. Para ello, se revisan las diferentes teorías que han tratado de explicar cómo la globalización afecta a la cultura y las consecuencias de la interacción entre las culturas producto de la globalización. Finalmente, se concluye el capítulo con la revisión de las diferentes reflexiones en torno a la posible existencia de una cultura global, de cómo debería ser o es y el papel que las nociones de localidad, regional o nacional desempeñan en ella.

1.1. La cultura

1.1.1. La definición de la cultura y los estudios de comunicación

El concepto de cultura ha estado sujeto a diversas formulaciones, reflexiones y conceptualizaciones a lo largo de la historia. Esto se debe a que el término cultura ha servido para designar fenómenos muy diferentes, desde conocimientos y saberes, actividades creativas, y hasta formas de vida o recursos. Uno de los primeros usos del concepto de cultura fue como sinónimo de civilización o civilidad, frente al de naturaleza (Ariño, 1997). En el contexto de la ilustración, la cultura era entendida como el proceso de refinamiento y perfeccionamiento a través de la instrucción en los conocimientos acumulados a lo largo de la historia. Más tarde, en el siglo XIX durante la Revolución industrial y producto del mercado burgués, se establece una división entre la lógica de una esfera económica dirigida por la razón utilitaria y mecánica y una esfera de la cultura determinada por la perfección de la espiritualidad y el conocimiento. El sociólogo, Antonio Ariño (1997) sitúa estas primeras acepciones en una concepción humanista de la cultura, que se caracteriza por ser: selectiva (solo se considera cultura a determinadas actividades), jerárquica (se distingue entre personas con cultura y los que no la tienen), carismática (es un don) y normativa (afirma que existe un ideal de cultura que puede alcanzarse por un proceso de instrucción). Además, añade que es una visión universalista, autoritaria y elitista.

Junto a esta visión humanista, existe otra concepción que entiende la cultura como modo de vida de un pueblo. Históricamente, dicha perspectiva está marcada por dos acontecimientos. El primero está determinado por la difusión del nacionalismo dentro del marco de expansión napoleónico en el que se realizó un profundo esfuerzo por introducir la idea de que cada pueblo tiene su propia idiosincrasia. El segundo está relacionado con la implantación de las ciencias sociales, especialmente con el surgimiento de la antropología a mediados del siglo XIX, y su intento de realizar una descripción sistemática que explicara la diversidad de las formas de vida humana. Dentro de esta concepción, el antropólogo Edward Tylor propone la primera definición científica de cultura en 1871. El antropólogo la define como el modo en el que los seres humanos resuelven sus problemas y contempla todas las prácticas del modo de vida de un grupo humano (citado en Ariño, 1997). Se trata, por tanto, de un concepto de cultura amplio, que abarca las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y las capacidades adquiridas por los seres humanos. Además, en ese marco, la cultura también abarca tanto los bienes materiales que producen los seres humanos como los bienes inmateriales o simbólicos que forman parte de su modo de vida. Desde esta perspectiva, en las ciencias sociales se ha tratado de explicar cómo la cultura se concibe como un sistema de códigos y símbolos que construye el propio ser humano para organizar y dotar de sentido su entorno.

Según recoge Mauro Wolf (1991), en 1962 el sociólogo Edgar Morin definió la cultura como el conjunto de símbolos, valores, mitos e imágenes constituyentes de la vida cotidiana del imaginario colectivo, que a su vez dan forma a un sistema cultural determinado y reconocido. Por su parte, el antropólogo Geertz (1988) sostiene que la cultura es un sistema de símbolos creados por el ser humano, que son compartidos y convencionales y que actúan bajo el conjunto de principios y reglas que organizan las acciones e instituciones sociales. Ambas concepciones manifiestan las premisas en las que se basan las teorías que tratan de explicar la construcción simbólica de la cultura. Dos son las corrientes que han abordado el concepto de cultura desde esta perspectiva: la teoría de la estructura social y el construccionismo social. La primera, la teoría de la estructura social, plantea que la sociedad es una matriz formada por reglas y recursos que se constituyen a partir de las estrategias y acciones que realizan las diversas figuras sociales en función de su posición y expectativas. En dicha teoría, la cultura es entendida con una doble acepción: la cultura como sistema de significados que subyacen a toda práctica, objeto o institución social, que la hacen genérica y universal y la cultura como una esfera de la sociedad en la que la producción de significados es el objeto y fin de las prácticas que se llevan a cabo.

Asimismo, Ariño (1997) explica que de la teoría de la estructura social se desprende la dimensión constitutiva de la cultura en doble sentido, por un lado simbólica como sistema de significados que constituye cualquier esfera o campo del sistema social, y, por otro lado, como campo o

subsistema cultural propio en el que se producen los bienes y recursos que son llamados culturales. No obstante, el proceso de constitución en ambos casos no es fortuito, ni arbitrario, sino que está vertebrado por el conflicto. Dentro de la teoría de la estructura social, el trabajo de Bourdieu (1997) pone de manifiesto las relaciones de poder dentro de los campos que conforman el sistema social. Para el autor, cada campo corresponde a una esfera de la vida social y cada uno de ellos es al mismo tiempo: a) un campo de significación, que desarrolla sus signos y símbolos propios que, a su vez, determinan las lógicas con las que se inscriben cada objeto y recurso; b) un campo de fuerzas, que refiere a las posiciones dadas por la distribución desigual de los recursos y la correlación de fuerzas que se generan, y c) un campo de acciones y luchas, que se constituyen a partir de las acciones y estrategias que llevan a cabo los agentes sociales en función de sus posiciones y competencias. Por tanto, la creación de los signos y significados que caracterizan cada esfera social (entre ellas la de la cultura) está determinada por una relación de fuerzas y de luchas por conseguir legitimidad unos sobre otros.

La segunda teoría que ha tratado de explicar la constitución de la cultura ha sido el construccionismo social. Dicha teoría se enmarca dentro de la sociología del conocimiento y busca establecer una perspectiva construccionista para abordar los procesos sociales. La obra fundacional de esta teoría fue publicada en 1966 por Peter L. Berger y Thomas Luckman y defiende que la realidad se construye socialmente y la sociología es la encargada de analizar los procesos por los cuales se produce. Los autores exponen tres conceptos fundamentales: la construcción del sentido, la plausibilidad y la socialización exitosa. Para Berger y Luckmann (1966), la negociación y transmisión del sentido de la realidad tiene lugar en tres niveles: 1) la comunicación dentro de las comunidades; 2) los actores intermediarios que se encuentran entre las instituciones, y 3) los individuos y los medios de comunicación de masas, que actúan como intermediarios entre la experiencia colectiva y la individual. Los autores consideran que, en nuestros tiempos, los medios de comunicación proporcionan interpretaciones típicas a problemas típicos, puesto que seleccionan, envasan, transforman y difunden interpretaciones y valores de la realidad.

Respecto a la plausibilidad y la socialización exitosa, los investigadores consideran que los individuos experimentan los procesos de construcción de sentido dentro de estructuras y espacios sociales de plausibilidad, es decir, en contextos en los que los rasgos y atributos están normalizados. Las zonas plausibles, por tanto, son los espacios en los que los individuos pueden mantener relaciones no conflictivas porque sus rasgos y características son compartidas y pueden tener un desarrollo estable y reforzarse. La socialización exitosa se da en estas zonas, en las que la realidad del sujeto coincide con la realidad objetiva o externa a la que se enfrenta. Tres premisas fundamentales se desprenden de la teoría de la construcción social de la realidad: 1) la realidad

es un proceso en cuya construcción intervenimos todos los actores presentes en ella y en el que los medios de comunicación tienen un papel fundamental; 2) en los procesos de construcción, los individuos de una comunidad conforman rasgos, elementos y características que les definen y les diferencian de los individuos de otras comunidades, lo que hace que los individuos busquen zonas de plausibilidad y socialización exitosa, y 3) la realidad y, en consecuencia, la cultura, en cuanto se construye, también se reconstruye, por lo que no es un producto estático.

Del conjunto de las ideas expuestas, la noción de cultura puede entenderse a partir de las siguientes premisas: a) como la conciliación de las dos esferas que se han establecido la producción material de arte y cultura, y el marco de valores, ideales, normas y conocimientos compartidos; b) es un proceso en constante construcción, es decir, dinámico y evolutivo, y no como un ente estático; c) los individuos son mecanismos de transformación y regeneración de la cultura; d) la cultura es diversa, tanto dentro de ella como en comparación con otras culturas; e) tiene un carácter normativo puesto que ofrece información de cómo es el mundo, de cómo actuar, junto con pautas de valores e ideales, y f) en la negociación y producción de la cultura existe una correlación de fuerzas promovidas por las luchas de intereses de unos actores frente a otros. Las ideas anteriores coinciden con las defendidas por Castelló (2005, 2009), quien enfatiza el carácter construido de los elementos culturales, el protagonismo de los individuos en la construcción de la cultura y el papel de los medios de comunicación y sus productos en su propuesta sobre la concepción de la cultura. Esta última idea, sirve para decir que la manera en la que los productos culturales se producen, consumen, distribuyen y entienden en una sociedad constituye un campo fértil para el análisis y comprensión de dicha cultura.

Tanto Castelló (2005) como Ariño (1997) sostienen que el estudio de los productos y contenidos de los medios de comunicación permiten una aproximación al conocimiento sobre la cultura, sus mecanismos de construcción, plasmación y transmisión. Ello porque los productos mediáticos son tanto constructores como representaciones de la cultura. De esta tarea se han encargado los estudios de comunicación, desde los cuales se enmarca la presente investigación. No obstante, en su evolución y teorías, los estudios de comunicación no han sostenido una visión similar sobre la cultura y su relación con los medios. A continuación, se aborda la relación entre la cultura y los principales paradigmas de la comunicación: el funcionalismo-conductismo, la teoría crítica, el estructuralismo y los estudios culturales. A partir de esta revisión, se da cuenta de los principales ejes desde los que se ha comprendido la cultura en relación a los medios de comunicación.

1.1.1.1. El paradigma funcionalista-conductista

Este paradigma está vinculado a la tradición estadounidense y de él destacan dos teorías: la teoría funcionalista y la de usos y gratificaciones. La teoría funcionalista tiene su centro en la *Mass Communication Research* (MCR), cuyo interés principal fue conocer los efectos de los medios en las audiencias en temas comerciales y políticos, como la intención de voto, las preferencias por el consumo o el impacto de los mensajes sobre el alistamiento en el ejército. Para Crofts (2004) y Castelló (2005) el enfoque funcionalista no aborda las cuestiones relacionadas con la cultura y los medios de comunicación de una manera latente, pero sí que están presentes. Así, Crofts (2004) defiende que la cultura nacional fue dada por supuesto, de manera que la unidad nacional, la opinión pública nacional y las marcas comerciales nacionales fueron tomadas en cuenta por estas investigaciones. Por su parte, Castelló (2005) resalta que desde el funcionalismo se reconoció el vínculo entre cultura y comunicación, como una relación en la que la comunicación influye a la cultura de una sociedad para modificarse, crecer o enriquecerse, y también que existe una cultura autóctona que hay que proteger. Además, Moragas (1981) manifiesta que de la influyente propuesta de Laswell sobre las funciones de la comunicación en sociedad (v.g. vigilancia del entorno, relación entre los componentes de la sociedad y transmisión de la herencia social) subyace la existencia de un conjunto de valores y elementos que son atribuidos a una sociedad en la que son construidos y transmitidos.

La otra teoría de este paradigma, la teoría de usos y gratificaciones centra sus objetivos en los usos de los medios de comunicación de masas por parte de los individuos y renuncia abiertamente a analizar el contenido de los mensajes. Mauro Wolf (1991) señala que las primeras líneas de trabajo de la teoría de usos y gratificaciones marginaron la influencia que el ambiente y el contexto social podía tener sobre las necesidades y usos del consumo mediático de los individuos. No obstante, posteriormente, reconsideraría los aspectos socioculturales como muestra el estudio de Katz y Liebes (1984) sobre la interpretación y negociación del significado cultural en diversos países de la serie estadounidense *Dallas* (CBS, 1978-1991). En conclusión, las perspectivas funcionalista y conductista no tienen por objetivo analizar la configuración de la cultura, pero tampoco es una cuestión marginal. Por el contrario, la cultura sirve como un aspecto contextual, es dada por supuesta y sirve para clasificar los grupos sociales.

1.1.1.2. La teoría crítica

La teoría crítica nace en Europa con la creación de la Escuela de Frankfurt. Los teóricos alemanes, liderados por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, adoptaron una visión marxista de la cultura. De esta manera, entendieron la cultura como un conjunto de productos culturales y

mercancías producidos por lógicas comerciales y económicas. Su tesis principal era que los medios de comunicación habían industrializado y homogeneizado la cultura, por lo que se había producido una banalización y una pérdida de calidad de los productos culturales que repercutía en el empobrecimiento de la propia sociedad. Por tanto, *a priori* dentro de esta concepción se obviaba la comprensión de la cultura como sistema de valores de una comunidad. No obstante, Castelló (2005) evalúa las cinco grandes perspectivas de estudio que inauguran la teoría crítica, que son: 1) la teoría de la conspiración, a través de la cual la opinión pública es manipulada por los propietarios de los medios de comunicación; 2) la teoría de la dominación, por la que los poderes políticos y públicos ostentan el poder en los medios; 3) la teoría de la homogenización, que afirma que los medios pueden acabar con la diversidad cultural; 4) la teoría de la economía política, que asume que los medios de comunicación forman parte del entramado capitalista, y 5) la erosión de la teoría de la racionalidad, que postula que los medios idiotizan a la población a través de la apelación a sus sentidos y satisfacción. A partir de ellas, el autor concluye con que es cierto que la teoría crítica no aborda la configuración de la cultura, pero algunas de sus perspectivas muestran preocupación por la relación entre la producción cultural, la cultura de un país y el mantenimiento de la diversidad cultural.

1.1.1.3. El estructuralismo y la visión ideológica de la cultura

El estructuralismo surge en Europa y es uno de los primeros paradigmas en acoger el estudio de los mensajes de los medios de comunicación. La concepción de la cultura desde la perspectiva estructuralista está basada, principalmente, en: la obra del antropólogo Levi-Strauss, la visión ideológica de los medios y la cultura, y la tradición lingüística y semiótica. La filósofa Blanca Muñoz (1989) sostiene que la obra de Levi-Strauss propone que la sociedad se puede comprender como un sistema conformado de procesos sociológicos y culturales que pueden ser analizados desde la antropología, el psicoanálisis y la lingüística. En relación a esta visión, se configura la visión ideológica de la cultura. Para Thornham y Purvis (2005), la visión ideológica de la cultura se asienta en los postulados de Louis Althusser (1974) y Antonio Gramsci (1973). Por una parte, está la propuesta de los aparatos ideológicos del Estado de Althusser (1974), quien los define como estructuras ideológicas, políticas, legislativas y culturales de orden capitalista que operan y condicionan todas las esferas de la vida de los individuos. Según esta teoría, quien detente el control de los aparatos ideológicos del Estado será quien tenga el poder para influir en la sociedad. Por otra parte, la noción de hegemonía cultura de Gramsci (1973), que brevemente se define como la existencia de grupos dominantes que subordinan a los grupos dominados a través de la imposición de la ideología hegemónica, que en gran medida se transmite a través de los medios de comunicación.

Dentro de la visión ideológica de la cultura, también se encuentra el concepto de discurso de Michel Foucault (1969, 1992), que trata de explicar cómo los discursos se generan dentro de la sociedad y se incrustan como estructuras de realidad social que los individuos utilizan para entender y ubicarse en el mundo. Finalmente, la tradición semiótica, cuyo máximo exponente es Roland Barthes, aplica tanto la noción de discurso como las ideas de Claude Levi-Strauss, porque proponen entender que los códigos culturales son estructuras elementales que residen en el lenguaje y que, por tanto, pueden ser estudiados desde una aproximación lingüística (Muñoz, 1989). En este sentido, Barthes (1982) defiende que la sociedad, y por ende la cultura, es un sistema formado por categorías con significado y significante. En consecuencia, conocer a una sociedad y su cultura requiere analizar los significados y significantes de estas categorías, para lo que la semiótica es la mejor herramienta. Por tanto, el estructuralismo se plantea como objetivo analizar los sistemas de representación que ofrecen los medios para conocer su discurso y su mensaje ideológico, y, así, conocer la cultura. Se trata de la primera perspectiva en interesarse por la cultura a partir del análisis de los productos culturales y mediáticos.

1.1.1.4. Los estudios culturales

Los estudios culturales tienen su origen en el *Center for Cultural Studies* de la Universidad de Birmingham (Inglaterra) y en el conjunto de sus planteamientos destacan: el construccionismo social, la teoría semiótica, el estructuralismo y la teoría del poder e ideología. En base a estos postulados proponen una visión de cultura que agrupe a todos los significados de la experiencia que conlleven vivir dentro de una sociedad (Fiske, 1987) y se plantean como objetivo estudiar y comprender los mecanismos que construyen y transmiten el conjunto de significados que la conforman. Así, los estudios culturales sí abordan la construcción de la cultura. En dicha tarea, destaca el trabajo de Raymond Williams (1983a, 1983b).

La propuesta de Williams (1983a), en primer lugar, supone la superación de la cultura en su sentido clásico que la relegaba a una forma de vida ratificada y solo accesible para una élite. Al contrario, defiende que la cultura es ordinaria porque incluye todos los modos y niveles de la experiencia humana, en comunidad e individual. En segundo lugar, el autor entiende la cultura como un sistema signifiante a través del cual un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga. Más detalladamente, los significados que conforman el sistema cultural pueden ser manifiestos o latentes. El sentido manifiesto se refiere a la totalidad de las prácticas intelectuales y artísticas del ser humano y el sentido latente a los significados que conforma un entorno social, tanto colectivo como individual. La creación de los significados depende de la interacción entre todos los miembros, actores e instituciones que conforman una comunidad, y adquiere su mayor manifestación en las narrativas, representaciones y retratos que se hacen de la sociedad en los

productos culturales. En este punto, Williams (1983b) sostiene que los productos de los medios de comunicación, en un sentido amplio, son fruto y parte del proceso de creación de los significados y en ellos se crean, reproducen, manifiestan y consumen los sistemas significantes que aúnan la cultura. De su obra, se desprende su particular interés por aplicar sus tesis a los medios de comunicación y, en concreto, al medio televisivo.

Además, de ocuparse de definir la cultura, los trabajos de los estudios culturales también dan protagonismo al contexto sociocultural y cotidiano para tratar de comprender la relación de los individuos con los medios de comunicación. El modelo de codificación/decodificación de Stuart Hall (1980) pone de manifiesto la relevancia del contexto social y cultural en la creación de los contenidos televisivos y la interpretación que realizan los espectadores de ellos. Por su parte, David Morley (1980) aplica en su investigación el modelo de Hall, y sus resultados muestran que el origen cultural y social del espectador influyen en la decodificación del programa de televisión. Con este tipo de trabajos, los estudios culturales, además, de postular una de sus grandes aportaciones, la teoría de las audiencias activas, se sitúan como un punto de referencia en el análisis de los productos mediáticos y la manera en la que construyen e influyen en las cuestiones de la realidad social y la vida cotidiana de los individuos.

En resumen, los estudios culturales ponen a la cultura en el centro de todas sus investigaciones y planteamientos, puesto que le conceden el papel protagonista en las relaciones que establecen entre los medios de comunicación, los productos de la cultura y su contexto social. En esta línea, Fiske (1992) ha defendido que los estudios culturales son los que deben encargarse del estudio de la generación y circulación de significados en la sociedad, es decir, de la cultura. Por tanto, bajo el paraguas de sus postulados, la cultura puede entenderse de manera amplia, que contempla aspectos materiales y simbólicos, y que puede ser analizada y estudiada a partir de los sistemas de representación. Además, los estudios culturales dotan de protagonismo al contexto sociocultural para entender la creación, representación y consumo de los productos culturales.

Antes de terminar con el repaso de cómo se ha concebido la cultura en las principales teorías de la comunicación, queda por destacar la corriente de la economía política de la comunicación. Desde una perspectiva marxista, la economía política de la comunicación se centra en las relaciones económicas que genera la producción de los productos culturales y pone el acento en el valor cuantificable, económico y comercial de la cultura. Castelló (2005), a partir del trabajo de Murdock y Golding (1985), autores fundadores de la economía política de la comunicación, indica que desde esta corriente se pretendía cubrir las carencias identificadas en los estudios culturales como la falta del análisis económico, político y social, el uso abusivo de la teoría y la escasa aplicabilidad de sus análisis a las políticas culturales. Así, la economía política de la

comunicación centra sus objetivos en: la industria mediática, la propiedad de los medios, los procesos de internacionalización y globalización, los medios alternativos, el rol del Estado y la regulación de la comunicación. Castelló (2005) sostiene que la economía política de la comunicación, a pesar de poner el foco en el análisis de los aspectos políticos y comerciales de la producción cultural, no se ha desentendido de las cuestiones sobre la cultura. Algunas tesis fundamentales de la economía política de la comunicación defienden la necesidad de proteger la cultura autóctona, condicionada por el desarrollo económico y de recursos de un determinado lugar. En definitiva, en las bases de la economía política de la comunicación existe la preocupación y defensa de un sistema de significados simbólicos que conforma la cultura de una comunidad (Castelló, 2005).

La presente investigación se adscribe a esta concepción de la cultura que, de forma breve y simple, puede ser definida como el conjunto de símbolos y significados que son compartidos por una comunidad de individuos. Ahora bien, definido qué se comprende por cultura dentro de los estudios de la comunicación, la siguiente pregunta es conocer cuáles son dichos símbolos y significados, de dónde provienen y cómo se conforman. Con otras palabras: cómo se identifica lo que se ha denominado cultura. Para ello, en el siguiente apartado se relacionan las ideas de cultura e identidad y se pone el valor en cómo la construcción de significados que conforman una cultura ha estado directamente vinculada con el territorio.

1.2.2. La identificación de la cultura

Identidad y cultura han sido conceptos ampliamente relacionados (Hall y Du Gay, 2003; Lull, 1997). En el marco de los estudios culturales, la identidad ha estado unida a la construcción del sentido social y ha sido definida como la apropiación y reconocimiento de determinados símbolos y significados de una manera individual o colectiva (Lull, 1997). A este proceso de apropiación y reconocimiento, Featherstone, Lash, y Robertson (1995) lo han denominado la práctica de la identidad. Para los autores, la identidad se constituye a partir del reconocimiento o rechazo del conjunto de símbolos que identifican a una cultura particular. De esta manera, se ponen sobre la mesa dos conceptos que han estado circunscritos al estudio de la identidad: el reconocimiento y la alteridad. Ambos están relacionados, puesto que la capacidad de reconocerse requiere de la existencia de otro con el que poder establecer diferencias y similitudes de uno mismo. Ahora bien, como se desprende de las definiciones dadas por Lull (1997) y Featherstone et al., (1995), para entender la aplicación de estos conceptos a la identificación de la cultura, hay que ponerlos en relación con otros dos términos: colectivo, para entender cómo el reconocimiento de los significados se realiza de manera conjunta entre individuos, y territorio, que alude a la dimensión histórica y social de cómo se ha producido esta apropiación y construcción de significados.

La apropiación de rasgos distintivos por parte de un conjunto de individuos se ha llamado identidad colectiva y, aunque hay autores que no reconocen la existencia de identidades colectivas (Berger y Luckmann, 1996), se ha producido una vasta literatura académica sobre su comprensión y definición (Louw, 2005; Rodrigo Alsina, Gayà, y Oller, 1997; Smith, 1997; Castells, 1996). El sociólogo de la comunicación, Manuel Castells (1996), entiende que las identidades colectivas son el resultado de un proceso de construcción del sentido en el que se le da prioridad a un conjunto de atributos culturales frente al resto. El autor afirma que los proyectos culturales que determinan las identidades colectivas están basados en materiales procedentes de la historia, la geografía, las instituciones y un largo etcétera de elementos históricamente y socialmente compartidos. Ahora bien, Castells (1996) hace especial hincapié en que la selección del conjunto de atributos culturales sobre el resto no obedece a una decisión aleatoria o de consenso. Por el contrario, cree que, en su mayor parte, son el resultado de las decisiones de aquellos colectivos que tienen la potestad y los medios para escoger qué contenido simbólico y con qué sentido se conforman los atributos culturalmente compartidos. Luego, el autor pone el foco en las relaciones de poder que subyacen a las identidades colectivas.

Por su parte, Rodrigo Alsina et al., (1997) no hablan exactamente de identidades colectivas, sino de identidades culturales, pero sí asumen que la identidad cultural puede atribuirse a un conjunto de individuos. Los autores distinguen entre identidad cultural e identidad de una cultura. Así, la identidad cultural es definida como el sentimiento de pertenencia a una comunidad con determinadas características y la identidad de la cultura es el conjunto de características que se le podrían atribuir a una cultura determinada. Además, Rodrigo Alsina et al., (1997) advierten que es importante reconocer que la identidad cultural no es algo único, sino que puede pertenecer a uno o varios grupos y, en consecuencia, puede hablarse de identidades culturales, mientras que la identidad de la cultura es propia del discurso político. Finalmente, destacan que las relaciones comunicativas y sociales que determinan las identidades son lugares de negociación donde los grupos dominantes y emergentes entran en conflicto. Con esta última idea, los autores entran en consonancia con Castells (1996). En su conjunto, estos autores evidencian que los rasgos simbólicos y prácticas culturales que caracterizan la identidad de la cultura o identidad colectiva están determinados por las relaciones de poder de los grupos hegemónicos.

En el proceso de configuración y reconocimiento de los rasgos propios de una cultura y cómo se establecen diferencias con el resto de culturas ha sido relevante el rol del Estado nación (Billig, 1995; Castelló, 2005; Kymlicka, 2003). Los modernos territorios que se adscriben al concepto de Estado nación han sido los principales encargados de ejercer el poder sobre un territorio y defender los rasgos culturales de una comunidad que se autodenomina nacional. Como señala Castelló (2005), la construcción y defensa de una cultura entendida como nacional requiere de

unos recursos y materiales que han detentado, administrado y distribuido los Estados en las sociedades contemporáneas. Kymlicka (2003) también defiende el poder del Estado en la conformación de la cultura de un territorio por ser el que decide y gestiona el sistema educativo, los medios de comunicación, las leyes, la lengua oficial y las políticas necesarias para dar forma a una nación.

No obstante, otros factores han intervenido en la constitución de una cultura vinculada a una comunidad y a un territorio. Uno de los trabajos más influyentes sobre esta cuestión es el de Benedict Anderson (1983), quien propone el término de “nación imaginada”. Anderson (1983) considera que las naciones son imaginadas puesto que sus miembros, en su mayoría, nunca llegan a conocerse, y depende de su imaginación la creación de lazos invisibles que los unan en torno a una misma comunidad. Igualmente, indica que la nación es también limitada y soberana; limitada, porque da por supuestas unas fronteras geográficas y simbólicas que las diferencian del resto, y soberana, porque se constituye con fuerza tras el derrocamiento de la potestad de la dinastía real, momento en el que la soberanía fue otorgada al pueblo. Además, el investigador relaciona el concepto de nación con el de ejercicio del poder sobre un territorio y el reconocimiento internacional como condiciones de su existencia. Otra idea relevante que aporta en su trabajo es la vinculación entre la idea contemporánea de nación y la consolidación de la comunicación de masas, concretamente, de la imprenta. Defiende que sin el surgimiento y expansión de la imprenta como industria hubiese sido imposible crear y mantener una nación imaginada, puesto que no hubiese podido circular un mismo mensaje por toda una comunidad.

Por otra parte, Smith (1997) señala que una nación está constituida por un grupo humano que comparte: un territorio histórico, recuerdos históricos, mitos colectivos, una cultura de masas pública, una economía unificada y derechos y deberes legales para todos sus miembros. Para el autor, las naciones se derivan de comunidades étnicas preexistentes. Por su lado, Bhabha (1990) asimila el concepto de nación al de construcción narrativa, de manera que la nación asume todas las características de cualquier forma narrativa: metafórica, subjetiva, interpretativa, simbólica y figurativa. Desde la Psicología Social, Michael Billig (1995) entra en consonancia con Smith al afirmar que la nación se construye sobre la base de una comunidad étnica preexistente. La aportación más significativa de Billig (1995) es el concepto de “nacionalismo banal” a través del que pone de manifiesto que el nacionalismo está presente en un conjunto de símbolos que han sido naturalizados y son imperceptibles para la mayoría de la sociedad. Para el autor, todos los mecanismos de las sociedades modernas, como la escuela, los medios de comunicación, el deporte, los productos autóctonos, entre otros, poseen una carga esencial de emblemas y elementos nacionales que construyen y refuerzan la identidad nacional. Dentro de este conjunto,

Billig (1995) destaca que los medios de comunicación son imprescindibles y que los gobiernos son los responsables de imponer este proceso.

Sobre la formulación de los rasgos, símbolos y elementos que permiten distinguir una determinada cultura a los que hacen referencia los autores, Castelló (2005) considera que no pueden ser entendidos como objetivos sino como “objetivables”. Esto quiere decir que no son absolutos ni determinantes para todos los individuos de una comunidad, pero sí poseen una dimensión objetivable. A partir de esta idea, Castelló (2005, p. 79 - 86) propone un conjunto de factores que intervienen en el reconocimiento de una cultura y que pueden ser constructores (actúan como maquinaria de construcción) o elementos de construcción (recursos materiales y simbólicos). Son los siguientes:

- Simbólicos, que son los elementos discursivos que dependen del reconocimiento de la comunidad. En general, estos elementos provienen de tradiciones históricas y culturales y se presentan a través de la iconografía, la música, los bailes, la ropa, etc.
- Geográficos y territoriales, que pueden ser humana, como las fronteras fruto de las decisiones históricas y humanas para dividir los territorios, y físicas cuando se producen en función del entorno natural de un territorio.
- Institucionales, que son fruto de la organización administrativa y representacional de una comunidad cuya función es expresar los valores e ideales comunes y gestionar y ofrecer servicios para la comunidad (p. ej.: parlamento, hospitales, escuelas).
- Lingüísticos, que contemplan tanto diferentes lenguas dentro de un territorio como los dialectos y los acentos, puesto que la lengua, como sistema signifiante, crea un universo cultural propio para el hablante.
- Históricos, que están presentes a través de una amplia variedad de formatos y símbolos. Además, añade que son susceptibles de interpretación y dependen de decisiones sesgadas e ideológicas.
- Conflictos sociales vinculados al tejido civil y social de una comunidad y que, en muchas ocasiones, están presentes en las etiquetas y expresiones que se utilizan en una comunidad.
- Etnográficos, que se contemplan en las relaciones estructurales entre los miembros de una comunidad tanto a pequeña escala (relaciones familiares, de género, de clase...) como en un nivel más amplio (división del trabajo, modos de producción, estructura social...).
- Folclóricos, que engloban las expresiones de la cultura popular más vinculadas con las tradiciones (p. ej.: bailes regionales, juegos, gastronomía, celebraciones, etc.).

- Artísticos y literarios, en referencia a la apropiación geográfica de las artes, la pintura, la música, el cine, la literatura o la arquitectura, que realizan señas nacionales y pueden reconocerse como movimientos artísticos de una determinada nación.
- Deportivos, a partir de la existencia de selecciones nacionales, ligas nacionales, deportes característicos de un territorio, junto con el fuerte simbolismo nacional que suelen conllevar su celebración con el uso de banderas, himnos, escudos...
- Religiosos, puesto que, a lo largo de la historia, las cuestiones ligadas a la religión han estado vinculadas al carácter de una nación y su conflicto con otras nacionales. Además, la religión es en sí misma un sistema cultural puesto que dota de elementos para construir una identidad y calcular la pertenencia de un individuo.
- Comerciales y económicos, que hacen referencia a la vinculación de determinados sectores industriales a un país, a través de la creación de políticas económicas nacionales de fomento de la industria nacional, la creación de una marca o la difusión de productos autóctonos.
- Medios de comunicación y cultura de masas. En este elemento, el autor se refiere especialmente al sistema público de medios, al que define como un recurso para la distinción nacional (p. ej.: BBC en Reino Unido o TVE en España), porque la puesta en funcionamiento de una industria de comunicación propia ha sido fundamental para los países en su proceso de reconocimiento. Respecto a la cultura de masas, todos los elementos que la forman (personajes mediáticos, actores, grupos de música...) se configuran como elementos representativos y comunes de una cultura nacional.

El conjunto de factores que identifica Castelló (2005) se considera útil como base de partida en la búsqueda de elementos que pueden definir a una cultura. La mayoría de ellos señalan factores amplios en los que hay espacio para otros elementos más concretos. No obstante, se considera que existe una estrecha relación entre ellos y que, en gran medida, se contienen unos a otros. Por ejemplo, los factores simbólicos están presentes prácticamente en el resto de factores. Asimismo, puede decirse que los factores comerciales y económicos forman parte de la industria de los medios de comunicación. También hay una estrecha relación entre los conflictos sociales y los factores etnográficos.

Frente a lo reseñado hasta ahora, cabe decir que existen otras posturas que sostienen que no existe la identificación o la identidad de una cultura y, muchos menos, la de un país o nación. Hamelink (1981) es uno de los autores más representativos de esta postura crítica. Cuestiona que la cultura pueda tener personalidad, es decir, un conjunto de características determinadas. En primer lugar, Hamelink (1981) pone en tela de juicio que un conjunto de individuos pueda ser identificado bajo el fenómeno de cultura, excepto sociedades muy cerradas y limitadas; en segundo lugar, y

consecuencia del anterior, considera que no se puede establecer la individualidad de cada cultura. Finalmente, el autor añade que hablar de la identidad de una cultura es engañoso y restrictivo y que, por lo contrario, se debe asumir una perspectiva que entienda que cada cultura tiene diferentes identidades y que cada país tiene varias culturas.

No obstante, la presente investigación considera que la conformación de la cultura ha estado tradicionalmente e históricamente ligada a la construcción de significados dentro de la particularidad y la localidad (Tomlinson, 1999). Por tanto, puede decirse que los individuos se han basado en su entorno más cercano, que ha sido su localidad, para conseguir los recursos que le permitieran construir su identidad. Los procesos de la globalización han modificado este vínculo y han afectado profundamente a la relación entre cultura y territorio, unión que se había materializado en el concepto de nación. Como se ha explicado, hasta el momento el concepto de nación ha servido para clasificar la cultura alrededor de organizaciones políticas e institucionales en un determinado territorio. Sin embargo, Crofts (2004) advierte que cada vez es más difícil sostener que un territorio es definido por aquello que sólo sucede dentro de sí mismo y que, en la contemporaneidad, es necesario repensar qué es nación y cuál es su verdadero vínculo con la cultura o con los recursos a partir de los que los individuos crean su identidad. Para ello, es necesario repensar estos fenómenos dentro del marco de la globalización. A continuación, se repasa el concepto de globalización desde las teorías que sitúan los procesos de globalización como los definitorios de nuestra era y especialmente sobre sus efectos dentro de la cultura y su vínculo con el espacio o territorio.

1.2. La globalización

La globalización se ha convertido en un concepto muy influyente para tratar de explicar la realidad contemporánea. Así, Featherstone et al. (1995) sostienen que la globalización es el sucesor de los debates entre modernidad y posmodernidad, el marco de entendimiento del cambio sociocultural y la temática central de la teoría social. Por su parte, Tomlinson (1999) también sostiene que la globalización es un término útil para pensar sobre la conectividad compleja que caracteriza nuestro tiempo. Sin embargo, existen otros autores que han cuestionado el término globalización para explicar la realidad de la contemporaneidad. Este es el caso de Hannerz (1998) para quien el término globalización no es válido porque el aumento y la rapidez de las conexiones no son equilibradas en todo el mundo. Ahora bien, lejos de la discusión sobre la adecuación del término globalización, la creciente interconexión entre diferentes partes del mundo y sus consecuencias constituyen una realidad empírica y constatable: se han creado mercados mundiales, se han intensificado las relaciones interculturales, y la comunicación internacional y los flujos de medios, productos y personas han crecido exponencialmente.

De una manera más concreta, Robertson (1992) resume la globalización en un doble proceso: la intensificación de las relaciones entre las diferentes partes del mundo y la compresión del mundo como un todo. El autor también subraya que tales procesos no son nuevos, sino que se trata de ideas que han sido propugnadas a lo largo de la historia. Efectivamente, desde esta mirada histórica, el devenir de la humanidad ha estado repleto de movimientos y organizaciones que han tratado de establecer y comprender la organización del mundo como un todo. Así, Robertson (1992) indica que han existido diferentes momentos históricos en los que se pretendió que el mundo fuese así, por ejemplo: la hegemonía imperial de una sola nación, la gran alianza entre dos o más grandes naciones o dinastías, la victoria universal del proletariado, el triunfo global de una religión en particular, la redención del nacionalismo frente al ideal del libre comercio, entre otras.

Estos momentos demuestran que la posibilidad de crear y predecir órdenes mundiales es vieja, pero todos estos hechos han contribuido al proceso de globalización de los últimos tiempos y al establecimiento de las características de la contemporaneidad. Al mismo tiempo, esta perspectiva histórica dificulta situar en qué momento se inicia la globalización, tal y como se entiende hoy. A este respecto, García Canclini (1999) identifica dos grupos de autores que sitúan el inicio de la globalización en un periodo histórico diferente: los primeros, que la sitúan a inicios del siglo XVI, privilegian los aspectos económicos y la consideran consecuencia de la expansión capitalista y la modernidad económica occidental, como Immanuel Wallerstein, y un segundo grupo, que considera que la globalización se inicia a mediados del siglo XX, momento en el que la innovaciones tecnológicas y comunicacionales articulan los mercados mundiales y dan más relevancia a las dimensiones políticas, culturales y comunicaciones, como Martin Albrow o Anthony Giddens. En consecuencia, los aspectos y cuestiones transversales al fenómeno estudiado hacen que se considere esta última perspectiva más adecuada para definir el contexto.

Específicamente dentro de esta última perspectiva, Held y McGrew (2007) y García Canclini (1999) han señalado determinados acontecimientos acaecidos en diferentes sectores y ámbitos desde mediados de los años sesenta del siglo XX que han impulsado y promulgado el movimiento hacia la concepción del mundo como uno solo. Held y McGrew (2007) resumen en cuatro los factores más relevantes y matizan, dentro de cada uno de ellos, fenómenos y acontecimientos más concretos que configuran su extensión y simbolizan la formación de un mundo globalizado:

- La expansión del capitalismo, que se considera como el fin de las sociedades cerradas y economías protegidas, consecuencia de la desaparición de la Unión Soviética y el fin de la Guerra Fría. La caída del muro de Berlín, en 1989, es uno de los eventos más representativos de este cambio.

- El imperialismo occidental, que hace referencia a la expansión del modelo occidental, en parte como consecuencia de la propagación capitalista, y que ha tenido su mayor molde en el modelo estadounidense. Este hecho ha tenido importantes efectos en la década de los años sesenta y setenta que se aglutinaron en torno a la percepción del tercer mundo y la difusión mundial de la movilización juvenil.
- El desarrollo de sistemas globales y la revolución informática, que son dos factores interrelacionados. Sin el desarrollo de las nuevas tecnologías, especialmente aquellas asociadas a la comunicación, no hubieran nacido los conglomerados transnacionales de comunicación y la difusión de la información. La invención del chip en 1958 o la creación de Internet, en 1969, constituyen hitos que conforman dicha revolución tecnológica y fueron parte de la creación de un sistema de comunicación global.

Finalmente, Held y McGrew (2007) dan el ejemplo de la transmisión televisiva mundial de la llegada del hombre a la luna, en 1969, a través del satélite, como reflejo de la conjunción de los factores mencionados que conformaron la conciencia de que el mundo era un espacio social y económicamente compartido. Por su parte, García Canclini (1999) pone el acento en el desarrollo de las tecnologías de la información como elemento esencial para hacer posible los nuevos flujos que han consolidado los procesos globales. Así, destaca los siguientes hechos denotativos de la globalización: a) la concentración de capitales industriales y financieros; b) la desregulación y eliminación de restricciones y controles nacionales de las transacciones internacionales y c) los movimientos transfronterizos promovidos por la intensificación de los flujos migratorios y turísticos que favorecen la adquisición de lenguajes y de nuevos imaginarios multiculturales.

A este conjunto de hechos, Tomlinson (1999) los ha denominado como hechos empíricos de la globalización, porque han logrado inaugurar una época nueva cuyos principios axiales son la comunicación, la movilidad y la conectividad. Frente a épocas anteriores, en las que las ideas de unificación mundial también estuvieron presentes, es en la contemporaneidad cuando realmente el centro de la vida de la mayoría de las personas se ve afectada por esos principios. En consecuencia, la distancia física y cultural ha quedado superada a merced de la integración rutinaria en la vida cotidiana local y en las distintas experiencias culturales a través de la educación, el empleo, la cultura popular o los medios de comunicación (Tomlinson, 1999).

Ahora bien, el estudio académico del conjunto de procesos y cambios descritos anteriormente ha estado muy ligado al concepto de modernidad. Así, las nociones de modernidad y globalización han estado vinculadas en los estudios académicos (Featherstone, 1990; García Canclini, 1999; Giddens, 1993; Tomlinson, 1999). Brevemente, la modernidad tiende a ser entendida como un sistema cultural propio en un tiempo y espacio determinado definida por sus instituciones y un

imaginario cultural que incluye formas distintas de racionalidad, valores y creencias, nuevas conceptualizaciones del espacio y el tiempo, y un periodo histórico concreto (Tomlinson, 1999).

El sociólogo Anthony Giddens (1993) ha proporcionado uno de los análisis más elaborados y sólidos de la modernidad y de sus propiedades intrínsecamente globalizadoras. En su obra, establece que la modernidad posee una naturaleza de discontinuidad histórica al ofrecer unas propiedades dinámicas peculiares y diferentes a las del mundo premoderno. Estas propiedades se derivan de las transformaciones en la comprensión del espacio y el tiempo como categorías ontológicas del mundo social. Concretamente, Giddens (1993) afirma que, en la modernidad, la distancia entre espacio y tiempo es más alta, lo que da lugar a una nueva noción del espacio que se desvincula de la concepción tradicional de lugar físico o territorio. De esta manera, las relaciones entre personas y eventos ya no están reñidas a su presencia en un mismo lugar. Para Giddens (1993), esta lógica intrínseca a la modernidad es la que produce la “intensificación de las relaciones sociales mundiales que enlazan sitios distantes de forma tal que los sucesos locales están influidos por los acontecimientos que ocurren a muchos kilómetros de distancia y viceversa” (p. 4), que puede ampararse en el concepto de la globalización. De acuerdo con el trabajo de Giddens (1993), Tomlinson (1999) sostiene que la modernidad provee las herramientas teóricas más útiles para explorar y comprender la globalización porque señala las condiciones socio – institucionales y los recursos simbólicos que en periodos anteriores no existían.

Ahora bien, la modernidad es una categoría ambigua y problemática, que también ha despertado desconfianza. Desde una perspectiva crítica, se ha denunciado que tiene un fuerte carácter occidental, una tendencia universalizadora y no aborda las relaciones de dominación y desigualdad. Dentro de estos autores más críticos destaca la figura de Nederveen Pieterse (1994) quien sostiene las ideas anteriores y opina que la globalización es la teoría de la modernidad, pero con otro nombre. En una línea similar, Featherstone et al., (1995) proponen hablar de modernidades globales, y remarcan el plural y censuran el centralismo occidental de la teoría de la modernidad. Por su parte, García Canclini (1999) coinciden en que se puede pensar este cambio histórico central que supone la modernidad sin tener que suprimir las diversas prehistorias, las diferentes rutas hacia y en la modernidad, que cada cultura ha asumido, y que han dado lugar a la existencia de múltiples formas de modernidad. No obstante, los propios autores reconocen la utilidad de la propuesta de Giddens (1993) acerca de una nueva comprensión de la relación espacio – tiempo debida al acortamiento de las distancias y la reducción del tiempo físico y simbólico de recorrerlas.

1.2.1. El fenómeno de la “desterritorialización”

Una de las principales aplicaciones de la propuesta de Giddens (1993) es la distinción entre espacio y lugar. El autor define al espacio como el territorio geográficamente situado y al lugar como el espacio geográfico donde suceden las interacciones sociales que producen la cultura. Así, en las sociedades premodernas, espacio y lugar coincidían, puesto que estaban dominadas por las relaciones presenciales en la vida local de un lugar, y en las sociedades modernas, espacio y lugar se convierten en conceptos separados dado que las interacciones sociales dejan de estar restringidas a un lugar geográfico determinado y están más influidas y penetradas por relaciones sociales y elementos culturales que provienen de otros lugares remotos. Esta última corresponde a las sociedades de la globalización. Sobre esta premisa, Tomlinson (1999) sostiene que la globalización provoca cambios en la manera en la que se construyen las localidades, porque da paso a una construcción más heterogénea de los significados y prácticas locales y a redefinir el tradicional modo de concebir la cultura asociada a la solidez de la localidad.

En sintonía con lo anterior, Morley y Robins (1995) afirman que la globalización ha transformado nuestra manera de relacionarnos con los lugares que habitamos y las localidades han dejado de ser soportes claros en la conformación de la cultura y la identidad. Esto se debe, a que los hechos, sucesos, eventos o acciones que ayudan a conformar la cultura, ya no provienen solamente de lo que ocurre en el espacio geográfico que limita lo local. Sin embargo, la mayoría de los individuos lleva una vida local por las necesidades y limitaciones físicas, políticas, económicas, e incluso corporales. En consecuencia, se puede afirmar que la globalización no destruye las localidades, sino que es la experiencia cultural dentro de la localidad lo que ha salido de su encaje tradicional. En otras palabras, la mayoría de los individuos siguen viviendo en lugares que tienen particularidades y características distintivas; lo que ha cambiado es que ahora estas distinciones y particularidades no son las más determinantes de su experiencia cultural. Por el contrario, la globalización ha permitido que penetren hechos y fuerzas que tienen lugar más allá de la localidad inmediata y afectan a la manera en la que se construyen los significados y símbolos culturales como fruto de la experiencia cultural.

Dicho fenómeno ha sido estudiado y denominado de diferentes formas (Giddens, 1993; García Canclini, 1995; Tomlinson 1999). Por su parte, Giddens utiliza la palabra “desarraigo” que define como “la sustracción de las relaciones sociales de los contextos locales de interacción y su reestructuración en trechos indefinidos de tiempo – espacio” (1993, p. 2). De esta manera, explica que la mayoría de los individuos experimenta el desplazamiento de la modernidad global desde su localidad. Tomlinson (1999) propone el concepto de “desterritorialización”. Con desterritorialización quiere dar cuenta de que la experiencia predominante de la vida cotidiana en

el mundo moderno se caracteriza por la penetración de acontecimientos, relaciones y procesos distantes en nuestros mundos vividos localmente. Tomlinson (1999) es incisivo al explicar que la experiencia cultural de la globalización no es una cuestión del aumento de la movilidad física que lleva a tener una experiencia directa con países distantes y culturas exóticas. Para el autor, aunque es cierto que el aumento de la movilidad es un aspecto importante de la modernidad global en su conjunto, la mayor parte del tiempo el efecto de la globalización no se percibe en los viajes, sino al quedarnos en casa. En sintonía, García Canclini (1994) también considera que los cambios que los procesos de globalización han tenido en la naturaleza de las localidades han estado más definidos por la penetración e influencia de eventos y sucesos que tienen lugar a grandes distancias, que por transformaciones de la propia localidad.

En este proceso de desvinculación entre experiencia cultural y localidad durante la globalización, los medios de comunicación y las tecnologías de la comunicación han sido vistos como protagonistas. Así, Tomlinson (1999) concede a los medios de comunicación un papel indispensable en la conceptualización de la desterritorialización y les atribuye una doble condición: 1) la primera es contribuir a ampliar las posibilidades de obtener información y conocimiento y, en consecuencia, fomentar que se produzcan diversos puntos de vistas y perspectivas sobre los acontecimientos que suceden en todo el mundo, y 2) la segunda condición viene dada porque considera que los medios de comunicación poseen una significación cultural, tanto por los mensajes y representaciones que transmiten como por la capacidad que tienen para estructurar la experiencia y el uso del tiempo y el espacio. Tomlinson (1999) considera que son precisamente los medios de comunicación los actores que más han influido en el debilitamiento del vínculo entre la cultura diaria vivida y la localización territorial y señala otro aspecto de la desterritorialización del que son precursores: el alejamiento de la localidad que tiene lugar en este reino intertextual de la imaginación.

Para explicar este aspecto, Tomlinson (1999) utiliza el término “localizaciones textuales” o “intertextuales”, que están conformadas por los millones de imágenes mostradas en las películas, los programas de televisión, los libros y las revistas y que no necesariamente coinciden con la localidad física de la mayoría de los individuos. En consecuencia, y en línea con la idea de nación imaginada de Anderson (1983), Tomlinson (1999) afirma que los vínculos que unen a los individuos ya no dependen de los medios de comunicación nacionales, sino que es suministrada por los medios de comunicación globales. Al mismo tiempo, recuerda los postulados de Billig (1995) sobre el nacionalismo trivial o banal, que comprende el refuerzo de la identidad nacional de los ciudadanos de un Estado nación a partir de las imágenes, elementos y representaciones que están presente de forma constante en su vida diaria. A este respecto, el autor considera que la normalización en el consumo de imágenes distantes y cuestiones ajenas a los territorios más

próximos de los individuos afecta a la conformación de su identidad. El autor advierte que no se trata de que el nacionalismo trivial o banal de Billig (1995) vaya a ser reemplazado por la globalización trivial o banal. En este sentido, las imágenes lejanas no actúan como un contrapeso a los procesos descritos por Billig (1995), pero es obvio que desempeñan un papel significativo en la constitución de la pertenencia imaginada.

En conclusión, el fenómeno de la desterritorialización pone sobre la mesa que la globalización ha alterado el contexto de construcción de los símbolos y significados que conforman la cultura. Como han señalado, Featherstone et al., (1995), el proceso global ha transformado las condiciones por las que los individuos atribuían significado a los elementos de su entorno. Al mismo tiempo que, como señala Castells (1996), la sociedad actual está atravesada por continuos flujos de comunicación que suponen un intercambio simbólico de grandes dimensiones. En definitiva, la globalización ha afectado a la experiencia del lugar, la experiencia del yo respecto al entorno, así como los valores, los deseos, los mitos, las esperanzas y los temores tradicionalmente compartidos en la vida local. En este punto, la discusión se ha centrado en debatir acerca de qué factores determinan y han transformado las nuevas condiciones por las que se atribuyen significados y se construyen símbolos, prácticas y dinámica sociales. En este debate se identifican diferentes posiciones que han estado muy influenciadas por las circunstancias históricas que les rodeaban. Además, estas teorías se han concebido desde el análisis de diversos fenómenos y objetos de estudio: el intercambio de los productos culturales, la propiedad de las corporaciones internacionales, los acuerdos políticos transnacionales, las preferencias de las audiencias, entre otros. En el siguiente apartado se realiza un breve recorrido por las teorías que se han propuesto en torno a la definición y las consecuencias de la articulación de elementos procedentes de diferentes culturas.

1.3. La articulación entre lo local y lo global

La interacción entre las culturas fruto de los procesos de globalización ha sido objeto de debate entre los académicos. En términos generales, García Canclini (1999) divide estos debates en dos: los primeros corresponden a los relatos épicos que defienden que la interculturalidad fruto de la globalización es producto del paso del tiempo y de las generaciones, y los segundos se agrupan en las narraciones melodramáticas que sostienen que las diferencias e incompatibilidades entre las culturas hacen que la globalización sea un fracaso. Por su parte, Robertson (1995) también identifica dos posturas:

- Los homogeneizadores, entre los que se encuentran autores como Anthony Giddens, junto con las corrientes marxistas y funcionalistas. Según García Canclini (1999), estas

teorías analizan lo universal dentro de lo particular y tienden a defender nociones relacionadas con el sistema – mundo o el desarrollo convergente.

- Los heterogeneizadores, con teóricos como Edward Saich, Homi Bhabha o Stuart Hall, que, frente a los primeros, defienden que la dominación occidental es sólo una más entre el resto y que el desarrollo no converge hacia un único escenario, sino que es disperso y entrelazado.

Esta división ha sido defendida también por Featherstone et al., (1995), para quienes los homogeneizadores son los que defienden que existen elementos dominantes cuando interactúan las culturas y los heterogeneizadores, que consideran que no hay patrones dominantes entre dicha interacción. Sin embargo, desde una visión crítica, Barker (2003) defiende que el discurso entre lo global y lo local es un mecanismo más del discurso general de la globalización que le sirve para vender la diversidad cultural como mercancía de la nostalgia o el cosmopolitismo. Robertson (1995) también sostiene que la idea de lo local está producida por los discursos de la globalización y está impregnada de los intereses comerciales y capitalistas de acentuar la diferencia entre los mercados locales.

No obstante, frente a esta visión crítica, se han sucedido diferentes teorías que han tratado de explicar las consecuencias de la interacción de las culturas desde diferentes perspectivas, metodologías y cuestiones. A partir de la división realizada tanto por Robertson (1995) como por Featherstone et al., (1995), las teorías se pueden agrupar en torno a: 1) las de la homogenización, entre las que destacan el imperialismo y la teoría poscolonial, que desde el estructuralismo, la teoría literaria y la economía política de la comunicación, principalmente, han abordado la relación entre las culturas desde las posiciones de dominación, y 2) las de la heterogeneidad, que bajo el construccionismo social, los estudios culturales y la posmodernidad, han matizado y puesto en valor el intercambio cultural, como la hibridación.

1.3.1. Las teorías de la homogenización: imperialismo y poscolonialismo

Los primeros síntomas de la globalización en la cultura son teorizados desde la perspectiva de que la globalización va a dar lugar a un proceso natural de jerarquización de las cultura a través del que se impondría una cultura hegemónica, sus valores, mercancías y modos de vida (Friedman, 1994). Sobre esta concepción, Friedman (1994) ha identificado cinco discursos: 1) el de EEUU sobre Europa; 2) el de Occidente sobre el resto del mundo; 3) el del centro sobre la periferia; 4) el del mundo moderno sobre el tradicional, y 5) el del capitalismo sobre el resto del mundo. En relación a estas posibilidades, Straubhaar, Fuentes, Giraud, y Campbell (2002)

sostienen que ha sido la expansión global del sistema capitalista la que más calado ha tenido en la economía y en la cultura. Sobre la primera, la economía, por la expansión del sistema de consumo y comercialización como ética social y crecimiento del poder de las corporaciones internacionales. Respecto a la segunda, la cultura, por la expansión de la cultura occidental a través de la incorporación de todas las culturas nacionales al sistema económico capitalista, lo que da lugar a una cultura esencialmente capitalista y neoliberal. Fruto de este planteamiento, Straubhaar et al., (2002) señalan que han surgido varias teorías, entre las que destaca, dentro de los estudios de comunicación, la del imperialismo cultural.

El contexto histórico – político en el que surge el imperialismo cultural está caracterizado por los mismos acontecimientos que impulsaron los procesos de globalización. La guerra fría, la alineación de los países del tercer mundo y el aumento de los flujos internacionales de la comunicación pusieron en el centro del debate el poder económico y cultural que suponía el control de la información y las comunicaciones. También, hay que reconocer que en este contexto las relaciones entre los países eran muy diferentes de las que se conformaron a finales de la década de los años ochenta y principios de la década de los años noventa. No obstante, esta teoría bien llamada imperialismo cultural, mediático o estadounidense, fue apoyada por muchos investigadores de diversas partes del mundo. Dos aspectos fundamentales dominan gran parte de la teoría del imperialismo cultural: el primero es que EEUU constituye la principal referencia, tanto ideológica (por ser unos de los principales representantes de los valores y estilos de vida del sistema capitalista) como industrial – económica (por liderar los procesos de expansión comercial). Así, el imperialismo cultural se ha identificado con el imperialismo estadounidense. El segundo aspecto es la idea de que el poder de los medios de comunicación reside en que son portadores esenciales de determinados significados culturales.

La tesis principal del imperialismo cultural es que la expansión capitalista puede transformar los sistemas culturales de otros países con fines comerciales, mercantilizar la cultura y hacer converger los productos y gustos culturales. Así, el imperialismo cultural se sostiene en una concepción marxista de la cultura centrada en los productos culturales y en las relaciones productivas y económicas que los generan. En los estudios de la comunicación, las teorías del imperialismo cultural suponen una continuación de la teoría crítica de la cultura y se han enmarcado, principalmente, dentro de la economía política de la comunicación. Uno de los autores más destacados es Herbert I. Schiller (1976). Bajo el paraguas del neomarxismo, Schiller (1976) establece la siguiente premisa: el poder internacional ya no se ejerce solamente con el dominio militar, sino con el control de los medios de comunicación de masas. Para el autor, los medios de comunicación de masas constituyen mecanismos de opresión y de control ideológico

al ser portadores de una visión de la realidad y de mitos específicos que debilitan las culturas autóctonas y ayudan a controlar la cultura de los pueblos.

En sus primeros planteamientos, Schiller (1976) asociaba el ejercicio de esta dominación al capitalismo estadounidense y su expansión mundial. Más adelante, sin dejar de reconocer el vínculo entre la cultura capitalista y EEUU, situaría el control del poder en el sector corporativo transnacional. Concretamente, el autor afirma que el poder económico y político que detentan las transnacionales está acompañado por su poder ideológico para definir la realidad cultural mundial. Para Schiller (1976), a través de la distribución de los productos comerciales de los medios de comunicación que contienen los valores capitalistas, no sólo se define la economía, sino también la cultura global, y se influye, sobre todo, en el modo de vida y el crecimiento de las naciones subdesarrolladas. En la misma línea, Herman y McChesney (1997) han defendido que existe una hegemonía estadounidense que afecta tanto a la política y la economía como a la cultura, que se impone a través del control y dominio de los flujos de comunicación.

Dentro de las teorías del imperialismo estadounidense, la escuela finlandesa, liderada por Tapio Varis y Kaarle Nordenstreng, estudió la circulación internacional de los productos televisivos. Sus resultados confirmaron la unidireccionalidad que va de los países ricos a los pobres y la prominencia de EEUU, y defendieron que la dominación de estos países se correspondía a su dominación política, económica y militar. Además, las investigaciones de Dorfman y Mattelart (1975), Hoskins y Mirus (1988) y Wildman y Siwek (1988) advirtieron del poder ideológico de los productos culturales estadounidenses en el resto del mundo. El conjunto de estos trabajos lideró un nuevo movimiento denominado Nuevo Orden Internacional de la Información y la Comunicación (NOIIC) que denunciaba que la unidireccionalidad de los productos culturales provoca un empobrecimiento de la identidad autóctona. El desequilibrio en las relaciones de poder entre los países en los flujos de comunicación y de productos culturales no fue considerado sólo por el imperialismo cultural. En América Latina, la teoría de la dependencia también denunció ideas muy similares a las del imperialismo cultural sobre la dominación de los productos y empresas estadounidenses, pero pone el foco en las particularidades de cada uno de los países (Salinas y Paldán, 1979). Por otro lado, la teoría colonialista ya había denunciado que la dominación económica, sobretodo de EEUU, se traduce en una dominación cultural que sirve para perpetuar una relación neocolonial entre los países.

No obstante, es la teoría poscolonialista, que surge a raíz de los procesos de la globalización, la que pone el foco en la dominación de los medios de comunicación. En el ámbito académico, Castelló (2009) señala que la teoría poscolonialista está influenciada por dos vertientes principalmente: los estudios literarios, que la han dotado de una importante perspectiva cultural,

y los planteamientos de la economía política de la comunicación, donde confluye con el imperialismo cultural. El poscolonialismo pretende crear una aproximación crítica a las concepciones que desde Occidente se realizan sobre el resto del mundo y que se conoce como occidentalización. Dicho proceso puede ser tanto a través de la imposición de unos elementos culturales que se consideran occidentales como difundiendo concepciones sobre otras culturas desde un punto de vista occidental. Con la llegada de la globalización, los teóricos del poscolonialismo destacaron que la colonización económica y cultural no había terminado. Por el contrario, afirmaron que los medios de comunicación emergían como poderosas herramientas para establecer un nuevo poder colonial y perpetuar las concepciones que desde Occidente se han realizado del mundo. Incluso, la crítica del poscolonialismo va dirigida a la propia teoría de la modernidad global, por su sesgo occidental y su tendencia a destacar la experiencia de Occidente e ignorar la rica diversidad del resto de culturas. Ante tales postulados, lo que proponen es repensar la cultura global a partir de la recuperación histórica de otras tradiciones culturales no occidentales. De esto se han ocupado autores como Edward W. Said (1978) quien, en su conocida obra, *Orientalism*, expone como Oriente es una creación de Occidente, o Kwame Anthony Appiah y Henry Lewis Gates (1998), quienes escribieron *A dictionary of global culture*, con el objetivo de equilibrar la balanza entre todas las culturas que conforman el mundo.

Más allá de la academia, organismos como la UNESCO también tomaron posiciones y fueron un actor fundamental en el debate sobre la cultura, la identidad cultural y los medios de comunicación. En sus primeros años, la UNESCO apoyó el libre flujo de información que defendía EEUU tras terminar la Segunda Guerra Mundial (Raube-Wilson, 1986). La UNESCO alegaba la necesidad del libre flujo de información para los derechos de libertad de expresión y libertad individual. No obstante, en la década de los años ochenta, la UNESCO cambió de opinión y se posicionó de parte de NOIIC (Nuevo Orden Internacional de la Información y la Comunicación) para la creación de un nuevo orden que corrigiese los desequilibrios de los flujos mediáticos. Ello provocó la salida de EEUU y de Reino Unido (Raube-Wilson, 1986) y recibió el fuerte apoyo de Francia. Así, en 1980, al *Informe MacBrigde*, presentado en Belgrado, puso de manifiesto el poder de impacto de los medios de comunicación, especialmente de la televisión, y de su capacidad para homogenizar la cultura. En dicho informe, se animaba a las naciones a tomar medidas para preservar y proteger la cultura autóctona: “las naciones deberán cuidar la preservación de lo que sea más distintivo y avanzado en sus propias culturas, en vez de los lugares más comunes” (MacBrigde, 1980, p. 57).

En la década de los años ochenta y noventa aparecen nuevas teorías que retan y tratan de matizar las tesis del imperialismo cultural, impulsadas en gran medida por la proliferación de nuevos medios de comunicación locales y regionales, especialmente, en Europa y América Latina. La

aparición de estos medios es, en parte, una consecuencia de la posición proteccionista y de defensa de la cultura propia adoptada mayormente en Europa y América Latina, y también de la desregulación y la aplicación de medidas neoliberales a la industria de la cultura y la comunicación. A partir de ello, se formulan nuevas teorías y estudios para discutir el efecto cultural de los medios y defender su descentralización y acceso igualitario en todas las comunidades culturales. Así, se pasó de pensar en los medios como herramientas de control y dominación a considerarlos herramientas de visibilidad y empoderamiento. Por un lado, Tomlinson (1991) critica que el imperialismo cultural asumía que los principales actores eran las naciones y no contemplaba otros aspectos y elementos que intervenían en el proceso de dominación. Por otro, Barker (2003) desligó las tesis del imperialismo cultural del concepto de globalización y alude a que el imperialismo cultural es previo y la globalización supone un proceso menos coherente, unificado y definido.

En esta misma línea, García Canclini (1999) sostiene que la globalización es diferente al imperialismo cultural, porque el imperialismo era como una lucha entre David y Goliat, en la que Goliat estaba representado siempre por los mismos. De manera similar, García Canclini (1999) considera que las tesis del imperialismo cultural no sirven para explicar los nuevos fenómenos de la globalización en la cultura. Las principales críticas las dirige contra los estudios que sostenían estas teorías sobre el análisis de los flujos económicos y financieros de los medios de comunicación y la observación de las diferencias entre las culturas y que han ignorado la diversidad e interacción entre las culturas. Por el contrario, para el autor, el aumento de la libre circulación de personas, capitales o mensajes también ha incrementado el contacto entre las culturas, y esto no supone sólo una homogenización y aproximación, sino que también multiplica las diferencias y genera nuevas desigualdades. En consecuencia, García Canclini (1999) defiende que se debe poner el foco en la combinación y transformación de las culturas a partir de la interacción de elementos procedentes de diversas culturas. Una de las principales tareas que persiguen las teorías de la heterogeneización.

1.3.2. Las teorías de la heterogeneización: la hibridación

Frente a estas primeras teorías de la homogenización, las teorías que se enmarcan en la heterogeneización, entienden que estos nuevos procesos de la globalización no siempre tienden a la uniformidad de los significados culturales. Así, estas teorías tratan de explicar las nuevas formas de cooperación y reorganización de la cultura fruto de la interacción entre las culturas (Featherstone et al., 1995). Los primeros estudios que matizaron las teorías imperialistas se centraron en explorar cómo los mensajes de los medios eran reinterpretados cuando circulaban entre países. Autores como Tomlinson (1991) o Lull (1997) afirmaron que la circulación entre

las prácticas y significados culturales a través de distintos países, supone su interpretación, traducción, mutación, adaptación o *autoctonización*, puesto que la cultura receptora utiliza sus propios recursos en su absorción. De esta manera, se produjeron estudios que destacaron el proceso de apropiación cultural entendido como la interacción entre la influencia de una cultura externa sobre las prácticas locales. Este proceso se ha definido con diversos términos. No obstante, uno de los que más literatura y consenso ha generado ha sido el de hibridación. Featherstone et al., (1995) señalan que existen dos vínculos principales entre la hibridación y la globalización: en primer lugar, se destaca que la hibridación está presente en todos los procesos de globalización, y, en segundo lugar, que la hibridación permite superar la idea de que la globalización supone homogenización u occidentalización.

La noción de hibridación ha sido ampliamente debatida dentro de las tesis de la heterogeneidad, como teoría y como modelo de análisis (Kraidy, 2005). La introducción del concepto de hibridación al estudio de la cultura ha generado dos debates iniciales: ¿cuándo tiene lugar? Y ¿dónde? Respecto a la primera pregunta, Friedman (1994) y Nederveen Pieterse (2001) sostienen la necesidad de asumir una mirada histórica que permita observar que las culturas han estado en contacto a lo largo del tiempo, como imperios, migraciones u otros fenómenos. En otras palabras, la mezcla entre culturas ha estado presente desde que el ser humano comenzó a moverse por la tierra (Nederveen Pieterse, 2001). Straubhaar et al., (2002), por su parte, afirman que la hibridación es un proceso histórico, temporal y reflexivo. No obstante, sugieren que, en la actualidad, la globalización supone observar la hibridación desde la interacción entre lo global y lo local y la irrupción de dos potentes actores que son los medios de comunicación y las tecnologías. En relación a la segunda pregunta, se ha generado un amplio debate sobre dónde se produce la hibridación y cada postura está determinada por la definición de hibridación que se adopte. Bhabha (1994) sostiene que la hibridación tiene lugar en un nivel global, justo en los límites en los que se cruzan las culturas y tiene lugar la traducción con la que se reconfigura el imaginario social y cultural. Además, afirma que la migración es el fenómeno fundamental que transforma la cultura e influye en la hibridación.

En la aplicación del concepto de hibridación como un paradigma teórico – práctico en el análisis de la cultura y la globalización han sobresalido tres autores: García Canclini (1989), Nederveen Pieterse (2001) y Kraidy (2005). En su trabajo, García Canclini (1989) relaciona el concepto de hibridación con otra constelación de conceptos: modernidad, modernización y modernismo, diferencia – desigualdad, heterogeneidad, reconversión o multitemporalidad, sin los cuales la hibridación carece de sentido. Para el autor, el concepto de hibridación engloba tanto la mezcla de elementos étnicos y religiosos como los producidos por los procesos sociales y las culturas fruto del avance tecnológico. De esta manera, presenta dicha noción como el proceso a través del

cual las culturas pasan de lo tradicional a la modernidad o, con otras palabras: el proceso en el que se pone en juego lo tradicional, lo moderno, lo culto, lo popular y lo masivo, a través de los mecanismos de la modernidad, especialmente, de los medios de comunicación. Luego, la influencia de la globalización en la cultura da lugar a un proceso de modernización en el que los medios de comunicación tienen un papel protagonista y la cultura es entendida como un sistema de significado y producción simbólica. Finalmente, el investigador considera que la hibridación ofrece nuevos modos de concebir la relación entre cultura y poder, la lógica del mercado y la producción simbólica, y la modernización y democratización. Hay que decir que García Canclini (1989) parte de un análisis muy centrado en la realidad latinoamericana.

Por su parte, el antropólogo Jan Nederveen Pieterse (2001) también ha abordado los cambios de la globalización en la cultura a partir del concepto de hibridación. A pesar de que parte de la idea de que las culturas nunca son productos puros, sino que siempre son formas híbridas, este autor reconoce que la hibridación y la síntesis son dos aspectos vinculados a la globalización. Sin embargo, Nederveen Pieterse (2001) está en desacuerdo con la visión extendida que sostiene que la globalización está relacionada con la modernidad porque presupone que la primera consiste en la difusión de la tecnología, la economía y la cultura de Occidente. Por el contrario, defiende que la modernidad es un periodo anterior a la globalización, ligado al Estado nación y a las teorías de la dependencia marxista, mientras que la globalización está vinculada al paradigma posmoderno de la hibridación. Al asumir la posmodernidad como modelo analítico, el autor afirma que existen tantos modos de globalización como agentes y dinámicas que los impulsan, y, por tanto, la globalización sobrepasa las nociones de universalización y dominación. Según el investigador, dado que la globalización adquiere diferentes significados en función del contexto cultural, la hibridación es el proceso por el que cada cultura recombina nuevas formas culturales con las prácticas ya existentes. Asimismo, Nederveen Pieterse (2001) sugiere que el análisis de la hibridación debe centrarse en estudiar cómo cambian y se reestructuran los significados y las significaciones, cómo cambian los procesos de adscripción cultural y cómo se contrarrestan los conflictos interétnicos y los choques culturales. Con un modelo híbrido se debe intentar ir más allá de las expresiones culturales más representativas y no restringir la amplia gama de variantes híbridas.

De todo lo anterior se extrae que Nederveen Pieterse (2001) aborda la relación entre hibridación y globalización de una manera muy diferente a la de García Canclini (1989). Ambos autores asumen que la globalización conlleva un proceso de hibridación en las diversas culturas y que dicho proceso de hibridación es múltiple y particular de cada contexto. No obstante, mientras que García Canclini (1989) concibe la hibridación como un proceso ligado a la modernización occidental de culturas más periféricas y, más concretamente latinoamericanas, Nederveen

Pieterse (2001), sin dejar de reconocer que la globalización tiene unas raíces profundamente occidentales, postula que la hibridación es posmoderna y afecta a la cultura tanto de contextos occidentales como no occidentales.

Marwan Kraidy (2005), por su parte, considera que la hibridación es un concepto clave para entender la lógica cultural de la globalización y, especialmente, el rol que juegan las comunicaciones, su producción y recepción en las culturas. Tras realizar un repaso del uso y la discusión del concepto de hibridación desde diferentes disciplinas, afirma que la hibridación está en proceso de maduración y, más que un concepto o idea, responde a una asociación de ideas y de conceptos que se refuerzan y contradicen. Asimismo, el investigador reconoce el gran poder explicativo e interpretativo de la hibridación para entender los nuevos contextos de la globalización. Particularmente, Kraidy (2005) detecta que las principales críticas negativas hacia el concepto de hibridación están relacionadas con haber sido utilizado de forma vaga e imprecisa, con gran carga ideológica y de una manera excesiva en contextos muy diversos, y estos hechos le han hecho perder precisión y especificidad. Para superar dichos problemas, propone tres premisas fundamentales en la comprensión del concepto de hibridación: 1) que sea contemplado dentro de un triple contexto histórico, las mezclas raciales y culturales a partir del siglo XIX, el contexto histórico de las identidades híbridas contemporáneas y la introducción del concepto de hibridación en los estudios internacionales de la comunicación; 2) que sea entendido como concepto teórico y retórico (por tanto, debe contemplarse el uso de la hibridación en el discurso público), y 3) que sea operacionalizado en estudios de caso concretos.

Además, Kraidy (2005) añade que el concepto de hibridación debe ser capaz de superar las dicotomías estériles entre imperialismo y pluralismo o entre estandarización de la homogenización y riqueza de la heterogeneidad. Con ánimo de construir una teoría de la hibridación, el investigador analiza la aplicación del concepto de hibridación en: el discurso público y corporativo, los productos de la cultura y el estudio de la identidad. Los resultados de su trabajo le llevan a proponer que la hibridación puede ser una teoría flexible y eficaz para estudiar los fenómenos culturales de la globalización desde una perspectiva crítica y a advertir que todos los estudios sobre dichos fenómenos deben tener en cuenta el desequilibrio de los flujos globales y su influencia en los contextos locales. Pese a esta última afirmación, Douglas Kellner (2007) considera que la propuesta de Kraidy (2005) no permite atender realmente las luchas de resistencia a la dominación que tienen lugar en los contextos locales. Para Kellner (2007), a la propuesta de Kraidy (2005) se debe añadir una perspectiva gramsciana que permita entender la hibridación como un terreno en conflicto en el que suceden múltiples formas de lucha. Así, la hibridación debería ser entendida desde la diferencia, la opresión, la jerarquía, la lucha y la hegemonía e incluir aspectos como la clase, el género o la sexualidad dentro de la discusión. Para

Kellner (2007), la hibridación debe asumir que cualquier forma cultural, ya sea local, nacional o global, está afectada por las jerarquías y las desigualdades fruto de las relaciones de dominación y poder. En consecuencia, cualquier análisis en torno a la globalización y la cultura debe tener en cuenta la opresión y las fuerzas contra la dominación en todas sus formas.

Más allá de la hibridación, se han propuesto otros conceptos para tratar de entender la articulación entre lo global y lo local, y matizar las teorías de la homogenización cultural. A continuación, se van a explicar los dos que más consenso han generado: la “glocalización” (Robertson, 1995) y la “indigenización” (Buonanno, 1999). El concepto de glocalización ha sido propuesto por Robertson (1995) para definir el proceso por el cual los patrones globales se localizan o nacionalizan según las características del contexto en el que tenga lugar. Robertson (1995), al igual que los teóricos de la hibridación, considera que la versión extendida que defiende la supremacía de la globalización sobre la localización es débil. Por el contrario, mantiene que la globalización ha supuesto el incremento de la localidad en todo el mundo, puesto que ha llevado a volver a reflexionar sobre lo que significa casa, comunidad y localidad. El autor señala que el proceso global realmente consiste en que mientras las tendencias económicas y políticas son cada vez más globales, las cultura regionales y nacionales se reafirman cada vez con más fuerza. En consecuencia, emerge una adaptación localizada o híbrida de lo que es considerado actual o moderno que se identifica con lo global.

Para Robertson (1995), asimismo, el ejemplo más ilustrativo de la glocalización lo constituye la expansión del Estado nación. Tras observar como la organización nacional del Estado, y sus particularismos, es muy similar en todo el mundo, considera que se trata de un proceso constante por el que las sociedades copian las ideas y prácticas del Estado nación y lo convierten en un hecho local. Al mismo tiempo, el autor afirma que muchas culturas que actualmente son consideradas nacionales o locales son fruto de la influencia que han recibido de otras culturas a lo largo de la historia, tanto a nivel nacional, regional y global. Por esta razón, algunos patrones que son considerados como contemporáneos e identificados como nacionales o locales son, en verdad, un hecho de la glocalización. Para el autor, EEUU constituye el mejor ejemplo de estas tendencias. Por una parte, la cultura estadounidense es fruto de la inmigración más reciente, en comparación a otros lugares, pero, al mismo tiempo, ha conseguido ser el modelo nacional y comercial más difundido y adaptado. La propuesta de Robertson (1995) ha tenido una gran aceptación. Así, Iwabuchi (2002) siguió el modelo de glocalización para describir como Japón ha entrado en la modernidad a través de la adaptación deliberada del modelo extranjero global y su ajuste a las circunstancias nacionales. También, como se expondrá más adelante, el concepto de glocalización ha sido utilizado para analizar los productos culturales que circulan globalmente (Esser, 2014).

A partir de las tesis de Appadurai, y desde los estudios televisivos, Milly Buonanno (1999) propone el término indigenización, al que define de la siguiente manera:

(...) proceso por el cual formas y expresiones de culturas externas son elaboradas y restituidas por unas o diversas sociedades locales en configuraciones consonantes y sintónicas con los propios, autóctonos, sistemas de significados, dando vida a formas y expresiones que en su naturaleza híbrida y sincrética, fruto de la mezcla de ingredientes nativos y no nativos, aparecen reconociblemente marcadas por especificidades domésticas, y constituyen bajo cada perfil originales y auténticas creaciones de la cultura local (Buonanno, 1999, p. 20).

Con el modelo de indigenización, Buonanno (1999) sigue la estela de Robertson (1995) y García Canclini (1989) para afirmar que la importación de patrones de otras culturas no supone una repetición o imitación. Por el contrario, defiende que se produce una remodelación a partir de las particularidades nacionales, regionales y locales. La autora está de acuerdo con el imperialismo cultural cuando reconoce que hay una relación asimétrica y desequilibrada entre las diferentes naciones o países. Sin embargo, alega que dicha teoría no contempla que las culturas activan dinámicas de apropiación y de transformación de las prácticas y significados procedentes de un origen cultural distinto, y las convierten en nuevas versiones localizadas, híbridas y heterogéneas. Así, desde el modelo de la indigenización, la autora enfatiza términos como asimetría, interdependencia, apropiación, hibridismo y heterogeneidad, frente al léxico imperialista, plagado de términos como dependencia, control, imitación y homogenización. Finalmente, Buonanno (1999) afirma que el modelo de la indigenización se asienta en el construccionismo social al asumir el carácter activo e interpretativo de la comunicación para la configuración de la realidad y como proceso indispensable por el que la cultura se preserva, se regenera y se transforma.

En cierta manera, puede afirmarse que las ideas bajo el paraguas de la heterogeneidad de la cultura se apoyan en los estudios culturales y el construccionismo simbólico. Estas teorías contemplan la relación entre lo global y lo local de una manera más flexible y recíproca, mientras que las tesis de la homogenización lo hacen desde el enfrentamiento, la dominación y el control de una sobre el resto. Frente a ambas posturas, Robertson (1995) sostiene que cualquier teoría que analice la relación entre lo global y lo local debe asumir que no existen culturas completamente aisladas; todas, en algún momento de su evolución, han entrado en contacto con ideas y prácticas externas. En un sentido más pragmático, a mediados de la década de los años noventa, Friedman (1994) reconoce que ocurre un proceso simultáneo de expansión de lo global y de las instituciones y medios de comunicación junto con una multiplicación de proyectos locales y estrategias de localización, pero concluye con que no significa más que otra constante de la historia cultural

global. Por eso, sugiere que se debe renunciar a observar la relación entre la globalización y la cultura como fenómenos enfrentados.

A partir de esta estela, los conceptos que se han utilizado para describir la relación entre las culturas, como interculturalidad o transculturalidad, abandonan las tesis homogeneizadoras y se enmarcan más en las teorías de la heterogenización. En el siguiente apartado, se abordan estos conceptos junto otras dos ideas que han estado ligadas a la relación entre cultura y globalización: la posibilidad de una cultura global y cómo sería dicha cultura, y la crisis de sentido vinculada a los cambios producidos por la globalización en la cultura.

1.4. La cultura global y la crisis de sentido

La idea de una cultura global ha suscitado un amplio debate y una gran variedad de perspectivas en torno a su definición. Held y McGrew (2007) identifican dos posiciones respecto a la existencia de la cultura global: los globalistas y los escépticos.

- Los globalistas sostienen que la globalización es un reflejo real de un nuevo orden social que afecta a todas las esferas de la sociedad. Defienden la existencia de una cultura global por dos motivos, esencialmente: 1) las corporaciones e instituciones internacionales privadas están sustituyendo a los Estados nación como productores y distribuidores de la cultura, y 2) el lazo de unión entre entorno físico y creación de significados está roto, luego la elaboración de significados se produce más allá de las fronteras y del contacto entre los individuos. Bajo ambas premisas, los globalistas consideran que, aunque el territorio físico y el Estado nación siguen siendo relevantes, las personas dan sentido del mundo de manera cada vez más global.
- Los escépticos consideran que la globalización es un constructo ideológico con el fin de legitimar y justificar el proyecto neoliberal en todo el mundo. También, defienden que existen pocos hechos empíricos para afirmar que existe una cultura global, más allá de los que persiguen conseguir beneficios y objetivos económicos. Asimismo, advierten que las culturas nacionales siguen siendo relevantes tanto en la vida de los individuos como en el orden internacional, principalmente, por tres razones: 1) el apego a las culturas nacionales no es comparable al que ofrecen los productos de las corporaciones transnacionales; 2) aunque los sistemas de la comunicación global pueden dar acceso al conocimientos de diferentes culturas, su discurso está impregnado de las diferencias culturales, y 3) la tendencia hacia una cultura global genera una mayor reivindicación de lo distintivo y particular de cada lugar. Finalmente, los escépticos enfatizan que la cultura

entendida como nacional sigue teniendo un poder central en la vida pública, que la televisión y la radio siguen dirigiéndose a audiencias nacionales, que la cobertura periodística sigue rigiéndose por límites nacionales y que los productos extranjeros son leídos e interpretados de manera diferente en cada país.

Dentro de esta disputa sobre su existencia o no, otro de los debates ha sido cómo debería ser o entenderse una cultura global. Morley y Robins (1995) consideran que para que pudiera existir una hipotética cultura global, deberían darse los siguientes hechos: a) la disolución de fronteras entre las diferentes culturas para promover el encuentro y la interacción entre las culturas, lo que para los autores sólo puede derivar en procesos de hibridación, y b) una supuesta cultura global tendría que lidiar con el surgimiento de apegos nacionales, regionales, étnicos y territoriales frente a los cambios que provocaría la integración global. Por su parte, Smith (1997) considera que la configuración de la supuesta cultura global es artificial, poco profunda, vaga y carente de cualquier lazo emocional. Para el autor, la supuesta cultura global no tiene presente los ingredientes necesarios para la creación de una cultura compartida: historia, tiempo y memoria. El investigador defiende que la configuración de una cultura se ampara en un conjunto de valores y sentimientos procedentes de experiencias compartidas (sentido de continuidad generacional, memorias de eventos particulares o un sentimiento compartido de destino) que en el caso de una cultura mundial harían referencias al colonialismo y las guerras mundiales, hechos históricos que no generan sentimientos de unidad global.

En torno a esta idea, Tomlinson (1999) en gran medida apoya las tesis de Smith (1997) sobre la necesidad de participación popular y la labor del tiempo y la memoria para crear un arraigo sobre el que construir un proyecto de cultura global. No obstante, al mismo tiempo, señala que cuando se habla de cultura global no tiene que ser similar a lo que se entiende por cultura nacional o, con otras palabras, no se deben buscar referencias en la cultura nacional para entender la cultura global. Para Tomlinson (1999), las culturas nacionales seguirán siendo pilares fundamentales en la socialización de los individuos, lo que no debe llevar a ignorar que la globalización genera nuevas experiencias culturales más complejas. En definitiva, de acuerdo con la tesis de Tomlinson (1999), la globalización no provoca una cultura global equivalente a la nacional, pero es innegable que se alteran el sistema de significados y prácticas que identifican a las diferentes culturas. En este sentido, Maalouf (1999) sostiene que los seres humanos nunca han estado tan conectados y han compartido tantas cosas como en la actualidad; un hecho que ha provocado el aumento de la defensa de la diferencia. En palabras del autor: “si afirmamos con tanta pasión nuestras diferencias es precisamente porque somos cada vez menos diferentes” (Maalouf, 1999, p. 125).

La experiencia cultural en esta supuesta cultura global ha sido interpretada como una crisis de sentido provocada por la pluralidad de significados culturales que provee la globalización. Sobre esta idea, Berger y Luckmann (1996) sostienen que, en la contemporaneidad, los individuos desarrollan sus vidas en comunidades caracterizadas por el pluralismo y aceptación de diferentes formas de vida y sistemas de valores. Para los autores, este hecho lleva a una nueva configuración del sentido y a una crisis histórica en todas las sociedades occidentales. Bauman (1999) utiliza el concepto de modernidad líquida para describir la crisis de sentido. El filósofo pone el foco en la crisis de valores que sufre un individuo que crece dentro de un grupo en el que no existen referentes comunes con lo que pueda nutrir sus acciones en las diversas situaciones de la vida. Por su parte, Friedman (1994) considera que la crisis debilita particularmente a las identidades nacionales y supone la aparición de nuevas identidades, lo que supone el paso de la pertenencia social definida por un territorio gobernado por un Estado a una identidad basada en otras lealtades y otras formas culturales.

En un sentido similar, Castelló (2009) señala que la crisis de sentido está relacionada con que el antiguo sistema de referentes culturales ya no sirve para explicar el mundo. Por tanto, asistimos a una desestabilización social general que requiere una reconceptualización de los referentes identitarios. Respecto al debilitamiento de la identidad de nación como generadora de referentes culturales, Tomlinson (2003) considera que se trata de un proceso en obras que aún no ha escapado del arraigo de la cultura popular vinculada a un lugar geográfico. Por el contrario, Barker (2003) advierte que las identidades nacionales están en declive y están siendo sustituidas por nuevas identidades que denomina híbridas y que son fruto del incremento de patrones y recursos disponibles para la construcción de la identidad cultural que proporciona la globalización. No obstante, la idea de las identidades culturales híbridas ya fue manifestada por los estudios culturales y los poscoloniales. Así lo muestra Williams (1983a) cuando narra una escena de la vida cotidiana de una pareja de ingleses que vive en EEUU¹. En su narración da cuenta de la globalización de las propias experiencias cotidianas y de cómo cada vez es más difícil conservar la identidad cultural local en la medida en que nuestra vida se entremezcla más y más con influencias y experiencias que se originan en regiones lejanas.

El conjunto de ideas y teorías que se han explicado ponen de relevancia el doble signo de armonización y disonancia que caracteriza la relación entre la globalización y la cultura en la era contemporánea. Ante el reto que supone crear un paradigma que permita explicar las nuevas

¹ *There was this Englishman who worked in the London office of a multinational corporation based in the United States. He drove home one evening in his Japanese car. His wife, who worked in a firm which imported German kitchen equipment, was already at home. Her small Italian car was often quicker through the traffic. After a meal which included New Zealand lamb, Californian carrots, Mexican honey, French cheese and Spanish wine, they settled down to watch a programme on their television set, which had been made in Finland. The programme was a retrospective celebration of the war to recapture the Falkland Islands. As they watched it they felt warmly patriotic, and very proud to be British* (Williams, 1983a, p. 177).

formas de configuración cultural desde un punto de vista crítico, Robertson (1995) y García Canclini (1999) proponen situar la atención en el hecho de que lo global y lo local más que elementos enfrentados coexisten y se han combinado hasta ser hechos de la vida cotidiana. Para García Canclini (1999), el debate en torno a la cultura y la globalización debe ser capaz de rechazar el relativismo cultural y la defensa de la autosuficiencia de las culturas. El objetivo está en construir relatos que permitan contemplar las recomposiciones a las que da lugar la relación entre lo local y lo global, y dar cuenta de la intensidad y la frecuente convivencia de las culturas en el mundo actual. Conceptos como interculturalidad, cosmopolita o trasculturalidad, junto con otros, han tratado de dar cuenta del debate desde esa perspectiva.

La interculturalidad ha sido definida por Rodrigo Alsina (1999) como las relaciones y dinámicas que se establecen fruto de la coexistencia de las diversas culturas. Así, la distingue de la multiculturalidad, que define como la convivencia de diversas culturas dentro de un mismo espacio (real, mediático o virtual). Para el autor, la importancia de la interculturalidad viene dada, principalmente, por: la atención por parte de la academia de entender los fenómenos culturales de la actualidad, la realidad internacional y los cambios demográficos, especialmente, las migraciones. No obstante, Rodrigo Alsina (1999) advierte que la interculturalidad no es un hecho de la contemporaneidad, sino que está presente en el propio origen de las culturas. Por tanto, la primera premisa que hay que asumir para abordar la comunicación e interacción entre las culturas es que lo intercultural es constitutivo de lo cultural. Otro concepto utilizado para describir la situación de la globalización y la cultura es el de cosmopolita propuesto por Beck (2006). El sociólogo recuerda como la noción cosmopolita ha estado asociada al bienestar del mundo y a la elección voluntaria de una élite. Por el contrario, considera que los riesgos globales (v.g. crisis financiera, la destrucción medioambiental o la amenaza del terrorista), el comercio global, las migraciones globales y el avance de las tecnologías transforman la realidad y afectan a las experiencias diarias de todos los individuos por igual. Para Beck (2006) el conjunto de efectos secundarios de los procesos globales, que pueden ser o no deseados, se materializan en la condición cosmopolita.

La segunda idea que propone Beck (2006) es la de “cosmopolitismo banal”, en referencia al nacionalismo banal de Billig (1995). Con cosmopolitismo banal sugiere que el proceso de “cosmopolitización” se está produciendo de manera sutil y casi inadvertida. Se trata de una revolución tranquila en el seno de la vida cotidiana a partir de la progresiva mezcla de las culturas nacionales, las múltiples lealtades, la alteración de los vínculos emocionales con el entorno o la transnacionalización de campos como el de la política o la economía. Según el autor, esto ocurre de una manera soterrada y gradual a partir tanto de opciones conscientes, como la migración, o

de decisiones inconscientes, como el consumo de productos extranjeros y el desarrollo del gusto por ellos.

A partir de esta propuesta, Beck (2006) defiende que son necesarias nuevas bases teóricas y metodológicas que se alejen de la tradicional perspectiva nacional. Para el autor, la metodología nacionalista no permite profundizar en los efectos internos y sociales de la globalización, puesto que sólo se centra en los Estados nación y en las sociedades como naciones. Frente a ellos, Beck (2006) propone que el reto está en divisar una nueva metodología que sea capaz de comprender e interpretar la yuxtaposición e interconexión de las culturas en las sociedades junto con la interdependencia con el Estado nación y la borrosidad de las fronteras. Por su parte, Chalaby (2015) considera que la visión cosmopolita de Beck (2006) tiene gran utilidad para estudiar la articulación entre lo global y lo local. No obstante, advierte que su aplicación al análisis de determinados fenómenos puede llevar a ignorar la influencia de la correlación de fuerzas que pone en juego el capitalismo. De hecho, pone como ejemplo el estudio de los flujos comerciales a nivel global, cuyas estructuras y patrones dependen enormemente del sistema económico bajo el que se producen, en nuestra era el capitalismo. Una idea que se explorada con mayor profundidad en el apartado sobre la televisión transnacional.

Otro concepto utilizado para definir la interacción de las culturas es el de “localización”, que Adriaens y Biltereyst (2012) utilizan para discutir cuatro procesos: 1) el primero hace referencia a la interacción entre los factores globales y locales que tienen lugar en diferentes áreas geográficas. En este proceso, se contemplan otros dos: la flexibilidad de los mercados globales para integrar factores locales y la habilidad de articular contenidos locales con ideas globales; 2) el segundo proceso es cuando se usa localización como sinónimo de domesticación de un contenido internacional; 3) en el tercero, la localización hace referencia al proceso de hibridación cultural, un concepto, que como se ha desarrollado, se deriva de la teoría poscolonial y presupone la síntesis de diversos elementos culturales en una nueva cultura híbrida, y 4) el cuarto y último proceso al que se puede vincular la localización, según Adriaens y Biltereyst (2012), es al poder de las industrias domésticas de mantenerse relevantes en medio de la creciente complejidad de las economías y los flujos globales.

Por otra parte, “transcultural” o “transnacional” también han sido términos ampliamente utilizados para describir los fenómenos culturales que suceden cuando los elementos culturales se mueven a través de las fronteras en un periodo de tiempo o como consecuencia de una interacción a través de las culturas. En ocasiones, transcultural y *cross-cultural* (a través de las culturas) se utilizan de manera indiferenciada. Brink (1999) señala que *cross-cultural* viene de la comparación y contraste entre grupos de diferentes culturas y busca conocer qué los diferencia,

mientras que transcultural, hace referencia a aquello que trasciende las fronteras. El concepto transcultural o transnacional ha estado presente a lo largo del debate de la globalización y la cultura en las publicaciones académicas. Por ejemplo, García Canclini (1989) vincula la cultura transnacional y la cultura popular en una de sus primeras obras, Hannerz (1998) habla explícitamente de conexiones transnacionales para explicar las nuevas formas de configuración cultural y Kraidy (2005) sitúa la hibridación en contexto transculturales. Asimismo, Esser (2002) y Esser, Bernal - Merino, y Smith (2016) proponen el concepto de transnacional para repensar la relación entre identidad, soberanía y ciudadanía de una manera amplia. Los autores utilizan el concepto de transnacionalización para explicar un contexto en el que las experiencias sociales son complejas y producto de múltiples dinámicas en las que intervienen innumerables factores y actores (v.g. etnicidad, instituciones, políticos, intereses económicos) de distintos niveles (v.g. local, regional, nacional, global). En otras palabras, argumentan que un mundo globalizado como el actual, lejos de estar todo limitado a las fronteras nacionales, las fuerzas políticas, sociales y económicas operan a escalas y alcances supranacional, transregionales y translocales.

Para Esser et al., (2016), la perspectiva transnacional permite observar lo local y lo global como términos relacionados que se influyen y transforman el uno al otro constantemente, y no como conceptos en conflicto. En este sentido, Esser (2014) sostiene que la transnacionalización se enmarca dentro de las ideas de Robertson (1995), concretamente de su teoría de la glocalización. A parti de esta idea, Esser (2014) sugiere que no se deben entender los elementos económicos y culturales como fuerzas enfrentadas en los procesos de globalización. Por el contrario, ambos están interrelacionados, las fuerzas económicas contribuyen a la localización y las culturas locales no pueden entenderse completamente por sí mismas, sino a partir de su relación con lo global. Así, Esser (2014) afirma que lo transnacional es aquello que está entre las dinámicas de la diferenciación y la aproximación. Estas ideas están estrechamente vinculadas con la propuesta de García Canclini (1999), para quien lo local es producto de lo global, y el conjunto de autores que han observado que la globalización produce diferencia, no sólo homogeneidad.

Como se ha desarrollado, la relación entre las tradicionales formas de identificación cultural y los efectos que en ellas provocan los procesos de globalización es compleja. La tensión entre la construcción de la identidad nacional y los procesos de producción y consumo cultural a nivel transnacional es representativa de los debates en torno a la globalización cultural. No obstante, de manera conclusiva, puede decirse que es cierto que vivimos cada vez más influenciados por los flujos e intercambios transnacionales, sin embargo, el rol de la identidad nacional parece estar lejos de ser engullido por las fuerzas de la homogenización global o la más pura heterogeneidad cultural.

Mirrlees (2013) recuerda como en 2005, 180 países, liderados por Francia y Canadá, firmaron el acuerdo final amparado por la UNESCO, *Convención para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* (CPPDEC), en el que se defendía que los aspectos culturales deben tener el mismo valor que los económicos y los Estados nación deben poder mantener, adoptar e implementar políticas y medidas que consideren apropiadas para la protección y promoción de la diversidad cultural en sus territorios (Mirrlees, 2013). Al igual que sucedió con la polémica en torno a la excepción cultural décadas antes, EEUU se opuso, argumentando que la declaración realmente se trataba de una defensa de las industrias de estos países, no de sus culturas. También argumentó que la diversidad cultural surge de la interacción y mezcla, no a través del proteccionismo del Estado, y, finalmente, añadió un matiz ideológico al expresar que realmente se trataba de una declaración hecha por las élites del Estado para mantener su propio control sobre la sociedad.

Este hecho muestra que la cuestión de la defensa de la cultura y la responsabilidad de los Estados nación en esta tarea sigue siendo una cuestión relevante en la actualidad, y que, además, EEUU continúa ocupando una posición de determinante en el debate. Al mismo tiempo, Mirrlees (2013) sostiene que la CPPDCE significa que muchos países consideran las políticas neoliberales una amenaza para su cultura e industria nacional, lo que se traduce en una limitación para la expansión de las grandes corporaciones. En gran medida, las percepciones de diferencia nacional y cultural todavía desempeñan un papel fundamental en la circulación de los productos culturales y mediáticos, hecho que se agudiza cuando los propios productos culturales son vistos como representantes de una cultura determinada. Un ejemplo paradigmático de ello es la industria de la televisión.

2. Los formatos televisivos en la televisión transnacional

El panorama televisivo que emerge tras la década de los años ochenta en casi todo el mundo supone una ruptura con el monopolio de televisión estatal y de servicio público, y abre el debate sobre la función que debe ejercer el Estado sobre los medios de comunicación y la cultura. En este sentido, el papel de la televisión como proveedora de identidad nacional se reevalúa y suceden las complejas transformaciones que ha sufrido la televisión en su evolución transnacional (Fickers y Johnson, 2012). En este contexto, tiene lugar la revolución de los formatos televisivos, cuyo auge y consolidación configura un modelo de negocio a nivel global (Chalaby, 2011, 2015, 2016b, 2016c). En este segundo capítulo, se profundiza en ambos fenómenos, que están interrelacionados. En primer lugar, se explica la evolución de la televisión transnacional a través de cuatro aspectos claves en su desarrollo y configuración: la desregulación y la circulación de contenidos, la hegemonía de EEUU, la creación de mercados geoculturales y canales transfronterizos y el concepto de transnacional aplicado al panorama televisivo fruto de esos hechos. En segundo lugar, se aborda los formatos televisivos, desde su nacimiento histórico, su definición y concepción, su proceso de creación y adaptación, hasta llegar a las características de los formatos televisivos de ficción, objeto de estudio de la presente investigación.

2.2. La globalización de la televisión

2.2.2. La desregulación y la circulación de los contenidos

La televisión surge como un proyecto nacional. Por esta razón, cada país tiene una historia propia del desarrollo de su televisión como industria e institución social (Sinclair, 2000). Como ilustra Straubhaar (2007), la televisión nace en un contexto marcado por el desarrollo tecnológico en proyectos nacionales, así los modelos televisivos iniciales se dividen en cuatro y cada uno se identifica con un país concreto: el modelo comercial de los EEUU, el modelo público independiente británico de la BBC, el modelo mixto Francés y el modelo político – propagandístico de la Unión Soviética. Mientras que estos países lograban desarrollar la televisión en la década de los años cuarenta, la gran mayoría del resto de países se recuperaban de la posguerra para poder poner en marcha las suyas. Los Estados jugaron un rol esencial en los inicios de la televisión de la gran mayoría de los territorios, entre otras razones, porque en la mayoría de los países, especialmente entre los más pobres, el Estado era el único organismo capaz de poner en funcionamiento una industria como la televisiva. Así, la televisión ha sido considerada uno de los medios más utilizado para la construcción de la identidad nacional por parte de los Estados y

una de las instituciones mediáticas más relevantes en el intento modernista de crear una identidad nacional (Chalaby, 2005).

Los vínculos entre la televisión y el reforzamiento de la nación y consolidación de la identidad nacional retrotraen a las ideas de Anderson (1983) y los autores que han seguido la estela de la comunidad/nación imaginada, quienes incluían el poder de los medios de comunicación en la construcción de la definición de Estado nación. El propio Anderson (1983) manifiesta que, en la segunda mitad del siglo XX, la televisión tomó el papel que tuvieron los periódicos y las novelas en el siglo XIX. Sobre la misma idea, Martín-Barbero (1998) ha afirmado que la puesta en marcha de sistemas de radio y televisión nacional proporcionaron a muchas personas de regiones diferentes su primera experiencia cotidiana con la idea de nación. Sinclair (2000) y Waisbord (1998) se han adherido a estas ideas al manifestar que la televisión ha sido pieza fundamental en los proyectos nacionales y ha llegado incluso a participar en Estados dictatoriales. En este sentido, existen una gran cantidad de trabajos que han observado y estudiado la televisión desde un punto de vista nacional (Castelló et al., 2009; Dyer, 1981; Morley, 1999; O'Donnell, 1999)

No obstante, al mismo tiempo, la televisión se ha desarrollado en un contexto de rápido crecimiento y extensión global de la economía, los servicios y las tecnologías que han permitido el aumento de sus posibilidades en todo el mundo (Straubhaar, 2007). En este sentido, Barker (2003) sugiere una doble relación entre la televisión y el proceso de globalización: por un lado, la televisión es global porque es una institución de la modernidad capitalista y, al mismo tiempo, la televisión contribuye a la globalización a través de la circulación de imágenes y discursos. Los principales factores que han determinado la expansión global de la industria televisiva son la emergencia de nuevas tecnologías de las comunicación y la expansión de las políticas liberales (Mirrlees, 2013; Sinclair, 2000; Straubhaar, 2007). Ahora bien, como señala Barker (2003), ambos factores están relacionados y dicha confluencia se puede observar en cuatro aspectos: 1) el crecimiento de las posibilidades tecnológicas; 2) los deseos de explotarlas económicamente por las empresas y el deseo de los Estados nación de adherirse a la sociedad de la información; 3) las nuevas políticas sobre los medios de comunicación, especialmente, en torno a su regulación o desregulación, y 4) el aumento de una mayor demanda en la oferta televisiva.

En relación a las tecnologías, el crecimiento tecnológico vinculado a la comunicación ha afectado profundamente a la televisión. Desde la llegada del satélite, Internet y la digitalización, se han abierto nuevas posibilidades para la industria televisiva, que van desde la posibilidad de ofrecer nuevos servicios (Sinclair, 2000) a la creación de nuevos mecanismos de distribución y difusión (Barker, 2003; Mirrlees, 2013). Por el contrario, la globalización de la televisión ha estado profundamente influenciada por la expansión de las políticas neoliberales. El neoliberalismo hace

referencia al conjunto de políticas nacionales e internacionales que apuestan por la dominación de los negocios en todos los asuntos sociales y que dieron lugar a la privatización de los servicios públicos, la apertura de todos los sectores económicos, la desregulación, la valorización de los mercados y la evaluación de las compañías por sus beneficios económicos más que por su eficiencia como instituciones públicas (Barker, 2003; Mirrlees, 2013; Sinclair, 2000; Straubhaar, 2007). Todos estos elementos han cuajado en la industria de la televisión, puesto que está insertada dentro de este sistema socioeconómico que da lugar a una sensibilidad cultural particular. Sin embargo, dentro de todos ellos, la desregulación ha sido señalada como uno de los fenómenos que más han afectado a la industria televisiva.

De esta manera, Bustamante (1999) define la desregulación como la tendencia más decisiva y significativa en la industria de la televisión, especialmente, porque ha propiciado la convergencia y la integración tanto vertical como horizontal. Tal y como la define el autor, la desregulación supone la paulatina retirada del poder del Estado conforme avanza la dinámica económica y de mercado sobre la industria. En consecuencia, el modelo de televisión nacional y pública se debilita, aumentan las vinculaciones con el mercado mundial y se produce una mercantilización de los productos y servicios televisivos. No obstante, el autor ofrece una perspectiva crítica y afirma que en cada país la desregulación ha atendido a circunstancias particulares y que, en muchos casos, ha supuesto una re-regulación, ya que las legislaciones en torno a la televisión han proliferado en todos los niveles. Para Bustamante (1999), independientemente de la cantidad de leyes que la regulan, las medidas neoliberales han supuesto la adecuación de la industria televisiva al modelo comercial y el cuestionamiento del tradicional papel del Estado en su funcionamiento.

Ambos efectos son explicados por Straubhaar (2007) cuando admite que la tendencia hacia el capitalismo y la replicación de patrones globales presiona a los Estados nación hacia la liberalización del mercado de la televisión nacional, lo que conlleva desregular el mercado, privatizar los medios, la entrada de televisiones comerciales y corporaciones internacionales, e, incluso, la adopción de tecnologías, como el satélite o el cable bajo las condiciones neoliberales y lejos de las leyes gubernamentales. A ello añade que las consecuencias de estas transformaciones se pueden observar en la oferta televisiva y en la conversión de los contenidos de los programas en un negocio mundial. También, Barker (2003) sentencia que la industria de la televisión global está controlada por corporaciones multinacionales que han situado los intereses comerciales y publicitarios en primer plano. En sintonía con la mercantilización de la televisión, Bustamante (1999) afirma que, en las últimas décadas, la televisión comienza a ser vista como una máquina esencial en el desarrollo de la economía de mercado, consecuencia de la adopción del modelo estadounidense capitalista. La televisión se convierte en una aceleradora de rotación de capital y generadora de beneficios al crear necesidades, masificar el consumo, jugar con la

obsolescencia de las mercancías e instrumentalizar la diferencia competitiva, entre otras consecuencias.

Una de las consecuencias más destacadas del proceso de desregulación y de la globalización de la industria televisiva ha sido los cambios en la propiedad de los medios y la circulación de los productos televisivos. Respecto a la propiedad de los medios, el panorama que emerge fruto de la expansión neoliberal y de las nuevas tecnologías, ha dado lugar a una nueva convergencia mediática y corporativa (Mirrlees, 2013). En este nuevo entramado, Herman y McChesney (1997) identifican tres niveles en las empresas globales de comunicación: 1) las de primer nivel, que son conglomerados multinacionales que abarcan todos los campos y actividades de los medios de comunicación; 2) las de segundo nivel, que son empresas que tienen una fuerte posición en sus mercados nacionales o regionales, poseen cadenas de prensa, radio y televisión a través de las que gozan de economías de escala y realizan sinergias, y 3) las de tercer nivel, que suponen el resto de medios de comunicación. Los autores señalan que las principales alianzas se dan entre las empresas del primer y el segundo nivel. En dichas alianzas, son las empresas del primer nivel que son las más beneficiadas y las que tienen el objetivo de controlar tanto los medios locales como los medios globales.

Por su parte Mirrlees (2013) identifica las corporaciones del primer nivel de Herman y McChesney (1997) como corporaciones mediática transnacionales (TNMC por sus siglas en inglés). Las TNMC tienen su origen después de la Segunda Guerra Mundial y son fruto de la transformación de las corporaciones mediática nacionales de EEUU en conglomerados enormes e integrados transnacionalmente que controlan todo el proceso. Por otra parte, Mirrlees (2013) identifica las de segundo y tercer nivel con las firmas mediática nacionales (NMC por sus siglas en inglés), que tienen su sede central en un país, pero sus negocios pueden darse, bien sólo en ese país, o en una región más amplia. Al mismo tiempo, las corporaciones transnacionales toman acciones para llevar a cabo integraciones horizontales (cuando controlan un tipo de medio en todo el mercado) o verticales (cuando controlan todo el circuito de muchos tipos de medios). Las corporaciones transnacionales son las que lideran el proceso de internacionalización y obtienen los mayores beneficios, porque a través de sus operaciones de fusión e integración pueden: minimizar los riesgos, maximizar el control sobre todo el proceso (financiación, producción, distribución y exhibición), entrar al mayor número de mercados y endurecer la competencia para pequeñas empresas y relegarlas a posiciones subordinadas, afiliadas o contratadas.

En relación a la circulación de los contenidos, Bustamante (1999) afirma que el intercambio de los productos televisivos es, sin duda, el fenómeno que más caracteriza a la televisión global, y considera que el volumen de la circulación de los programas y su coste se han elevado por los

procesos de desregulación, que, a su vez, ha aumentado la competencia comercial. Además, el autor añade que dicho aumento del intercambio de programas ha afectado tanto cultural como económicamente a las estructuras televisivas de distintos países. La relevancia del comercio de los productos televisivos a nivel mundial, y la consecuente creación de flujos regionales y globales, junto con la formación de alianzas entre distintas empresas mediáticas a diversos niveles – nacional, regional, internacional- que daban lugar al control por empresas globales, comenzó a ser estudiada desde la década de los años setenta. La escuela finlandesa fue quien inició la investigación sobre la circulación internacional de los programas de televisión desde el punto de vista de la economía política de la comunicación.

Estas primeras investigaciones se realizaron en el contexto de las reivindicaciones de los países del Tercer Mundo y los países que apoyaron el NOMIC (Nuevo Orden de la Información y la Comunicación), insertado dentro del NOEI (Nuevo Orden Económico Internacional). En 1972 la UNESCO manifestó su preocupación por la dirección en la que circulaban los productos de la televisión entre los países y encargó un estudio sobre el asunto que salió a la luz en 1974 por Tapio Varis y Kaarle Nordenstreng, con el título *Television traffic: an one – way Street?* Las conclusiones confirmaron las principales inquietudes que lo motivaron. Efectivamente, los autores concluían que los programas de televisión circulaban en un único sentido liderado por EEUU al resto del mundo y, minoritariamente, por países europeos hacia antiguas regiones coloniales. Una década después uno de los autores, Tapio Varis, realizó una investigación similar en la que verificó que apenas había habido ningún cambio. Varis (1986) certificó que los programas de televisión realizaban el mismo recorrido, también reveló que en los países importadores los programas extranjeros ocupaban un tercio del promedio total de los programas emitidos en las diferentes cadenas de televisión. Dicha proporción había aumentado en los países de América Latina y Europa del Este. Además, concluía con que la emisión de los programas importados correspondía con los espacios de máxima audiencia. No obstante, Varis (1986) también detectó que comenzaban a surgir nuevos actores en la red de flujos televisivos que daban protagonismo a mercado regionales y locales.

Posteriormente, diversas investigaciones y teorías comenzaron a matizar estas primeras conclusiones. Por ejemplo, Sepstrup (1990) consideró que las tendencias detectadas por Varis y Nordenstreng (1974) sólo afectaban a determinados formatos y géneros, como la ficción. Por su parte, estudios como el de Sinclair, Jacka, y Cunningham (1996) destacaron que ciertos mercados regionales no hegemónicos estaban construyendo sus redes y haciendo fuerte su presencia exportadora en regiones próximas cultural y lingüísticamente, como México y Brasil en el caso de América Latina o Egipto en la región árabe. A partir de estas investigaciones surgieron nuevas explicaciones para comprender la circulación de los flujos más allá del liderazgo de EEUU. En

su trabajo, Sinclair (2000) propone que los flujos son fruto de la búsqueda de nuevos mercados y, por tanto, están vinculados a fenómenos como las migraciones.

Respecto a las razones que explican la circulación de los contenidos, para Straubhaar (2007), la principal motivación para la venta y compra de programas de televisión es que importar programas es más barato que producirlos, lo que hace que los países con más recursos se aprovechen para vender los suyos. Ahora bien, los factores estructurales que favorecen a un país a ser exportador son: el tamaño del mercado, la intervención estatal, el comportamiento empresarial y la propiedad de los medios. No obstante, Straubhaar (2007) recuerda que no sólo intervienen factores estructurales en la exportación/importación de programas televisivos, sino que existen profundos factores culturales que afectan a las posibilidades de los países (v. g. el comportamiento del productor, el desarrollo del género y las preferencias de la audiencia).

En conclusión, como señala Straubhaar (2007), los flujos del intercambio de los productos televisivos han evolucionado desde las tendencias iniciales dominadas por EEUU hacia el fortalecimiento de países, que, tras proveerse de recursos tecnológicos y económicos, aumentaron su producción de contenidos nacionales, aunque, en muchas ocasiones, inspirados por las ideas de países que habían sido dominantes. En los siguientes apartados se tratan ambas cuestiones: la hegemonía de EEUU en los procesos de internacionalización de la industria televisiva y la creación de mercados geoculturales y estrategias de localización como contrapartida.

2.2.3. La hegemonía de EEUU

EEUU fue el principal país en defender el libre comercio y de mercado en todo el mundo; así, el proceso de desregulación de las décadas de los años ochenta y noventa en casi todos los países del globo estuvo impulsado por EEUU y en muchos países se adoptaron muchas de sus prácticas y patrones industriales (Straubhaar et al., 2002). En este sentido, EEUU es un referente de la industria audiovisual innegable. Tradicionalmente, desde los estudios académicos en comunicación, se ha denunciado su rol imperialista y colonialista. Dicha dominación se ha englobado en tres aspectos: 1) la creación y el reforzamiento del modelo comercial de televisión frente al estatal y su adopción en casi todo el mundo, 2) la expansión ideológica de sus productos mediáticos y calado a nivel global, y 3) el desequilibrio en el flujo de los productos mediáticos entre los países (Straubhaar, 2007). Luego, los defensores de las teorías imperialistas y de la dependencia consideran que la hegemonía de EEUU está presente en la venta de programas, en los servicios de información, en la coproducción internacional, en los temas y valores de los contenidos, y en las prácticas y gestión de las producciones de entretenimiento. Como consecuencia, la capacidad de producción del resto de industrias locales se ve limitada y la cultura

local se llena de valores extranjeros. Como señalaban los primeros autores en advertir sobre el dominio estadounidense, Varis y Nordenstreng (1974) y Schiller (1976), la expansión de la ideología capitalista solo tenía como beneficiario a EEUU en detrimento del resto.

Uno de los primeros estudios que analizó las razones de dominación de EEUU sobre el mercado de exportaciones de la televisión fue el de Hoskins y Mirus (1988). Los autores trataban de superar las primeras suposiciones que defendían que el flujo de contenido televisivos formaba parte de una estrategia más amplia de subyugación industrial-militar de EEUU (Schiller, 1976) y para ello, pusieron el foco en la naturaleza y características de la producción y comercialización de la industria televisiva estadounidense. En su trabajo, destacaron los siguientes aspectos como ventajas de EEUU: 1) las lógicas del propio modelo comercial y la fuerte competitividad de la industria televisiva de EEUU, llevó a los miembros de la industria a adoptar y crear estrategias muy afinadas para conocer con precisión el éxito potencial de sus productos; 2) la influencia de Hollywood, tanto para replicar prácticas comerciales, de producción y narración de los contenidos como para conectar con audiencias internacionales que están familiarizadas con el cine de EEUU, y 3) el mercado de audiencias estadounidense es amplio y diverso, lo que les favorece en un doble sentido, la necesidad de crear contenidos lo más universales posibles para apelar a un público muy variado y el hecho de poder rentabilizar al máximo el producto en el mercado interno, es decir, poder amortizarlo. Finalmente, añaden que los productos estadounidenses ofrecen un contenido diferente a lo que el Estado considera que las audiencias deben ver en países con un modelo televisivo de monopolio estatal.

Estas teorías fueron muy influyentes y supusieron la base de estudios posteriores que trataron de dar respuesta al liderazgo de EEUU en la industria internacional de la televisión. A continuación, se ofrece una recopilación de las cuatro principales razones que explican la hegemonía de EEUU a partir de diversos trabajos (Abercrombie, 1996; Artz, 2015; Bignell, 2004; Crisell, 2006; Esser, 2014; García Canclini, 1994; Mirrlees, 2013; Olson, 1999; Sinclair, 2000; Straubhaar, 2007). Son las siguientes:

1. Su modelo comercial e industrial. Como ya se ha mencionado, la industria del entretenimiento de EEUU constituye el paradigma del modelo comercial y privado del entretenimiento mundial, y especialmente de la televisión. Sus principales objetivos han sido generar altas audiencias y mantener la inversión de los anunciantes, lo que ha hecho que la producción de entretenimiento se equipare al funcionamiento de cualquier otra industria. En este sentido, se ha desarrollado una industria del entretenimiento muy fuerte en EEUU que ha desarrollado mecanismos para predecir y evaluar el potencial del éxito

de un contenido junto con una estrategia por la que está alerta e integra rápidamente cualquier novedad en las tecnologías y los hábitos culturales (Sinclair, 2000).

2. La influencia de la industria de Hollywood ha sido muy amplia y relevante para la puesta en marcha de la industria de la televisión y su expansión internacional. La industria televisiva se ha valido de las prácticas comerciales y de producción, elementos de las narrativas de las películas, así como de la familiaridad del cine de Hollywood en todo el mundo. La constante presencia de los productos de entretenimiento estadounidenses en todo el mundo desde la década de los años treinta (Esser, 2014) ha contribuido a la familiaridad de sus contenidos y a la extensión del inglés como hegemonía lingüística (Olson, 1999).
3. La existencia de un mercado interno amplio y heterogéneo le ha dotado de lo que Sinclair (2000) ha denominado una ventaja competitiva. Los esfuerzos por cubrir un gran número de espectadores diferentes con una misma lengua los ha llevado a lograr unos contenidos más universales en su narrativa y temática, con la intención de crear un mínimo común denominador en sus fórmulas, estructuras, temas, personajes y valores potencialmente accesibles y reconocibles (Olson, 1999; Straubhaar, 2007). Al mismo tiempo, un mercado interno tan grande ha permitido a la industria rentabilizar y, en gran medida, amortizar los productos para después venderlos a menor coste en el mercado extranjero y crear economías de escala y alcance (Sinclair, 2000). Finalmente, respecto al mercado interno de EEUU cabe decir que éste posee una protección natural dado su rechazo a los productos culturales extranjeros, así como al subtítulo o al doblaje (García Canclini, 1994; Mirrlees, 2013).
4. La situación en el resto de mercados. En los primeros años de desarrollo de la televisión, EEUU suponía una alternativa barata y diferente para rellenar las parrillas de programación de las primeras cadenas de televisión todavía inmaduras o bajo un gran control estatal (Abercrombie, 1996; Bignell, 2004; Crisell, 2006).

A pesar de estos factores, en la década de los años noventa comienzan a surgir investigaciones que desde diferentes perspectivas cuestionan la supremacía de EEUU. En conjunto, un nuevo grupo de trabajos trataron de evaluar el verdadero éxito de los programas estadounidenses a partir de analizar las horas de programación, la contraoferta con respecto a la producción propia y las preferencias de las audiencias. Respecto a los dos primeros aspectos, una de las principales tesis que se utilizaron frente al imperialismo fue que conforme aumentaba la producción propia, se disminuían las horas de programación de los programas estadounidenses y eran relegados a

horarios de programación menos competitivos (Straubhaar, 2007; Barker, 2003; Esser, 2014). Sobre esta idea destacan los trabajos de Straubhaar (2007), quien identificó que cuando la capacidad de producción propia de una industria televisiva mejoraba, los programas importados veían disminuidas sus horas de programación y las horas dedicadas a programas estadounidenses pasaban a ser para contenidos de producción propia.

La investigación de Esser (2014) sobre el mercado europeo en la década de los años noventa, llega a conclusiones similares: en esos años hay un aumento de la popularidad de los contenidos locales y de la producción propia que supuso que los programas importados se emitiesen en horas de menos audiencia. Dichos cambios, según la autora, se produjeron en cinco países, especialmente: Alemania, Reino Unido, Francia, Italia y España. Asimismo, Esser (2014) señala tres razones primordiales: 1) el fortalecimiento de las televisiones comerciales y privadas que aumentaron sus presupuestos; 2) el incremento de la competición dentro del mercado televisivo interno que le llevó a buscar fórmulas para acercarse a la audiencia desde la producción propia, y 3) los productos estadounidenses aumentaron sus precios. Además, la re-evaluación del éxito de los programas de EEUU concluyó con que éste había sido sobredimensionado porque respondía a una restringida selección de éxitos internacionales en un momento de escasa oferta de programas domésticos (Barker, 2003) y por la cantidad de estudios que mostraban que los programas más populares en cada país tienden a ser de producción propia (Crisell, 2006). En conjunto, estas investigaciones critican las tesis imperialistas por no tener presente las circunstancias del resto de industrias televisivas y las verdaderas preferencias de las audiencias.

Como se ha mencionado, el estudio de las preferencias de las audiencias es el otro aspecto en el que la investigación profundizó para responder a las teorías imperialistas. Dentro de esta perspectiva, destacan dos estudios pioneros (Ang, 1985; Liebes y Katz, 1990) y tres teorías: la proximidad cultural (Straubhaar, 1991), el “descuento cultural” (Hoskins y Mirus, 1988) y la distancia cultural (Galperin, 1999). Todas estas investigaciones se amparan bajo el paraguas de las tesis de las audiencias activas. Los dos primeros estudios trataban de mostrar que los contenidos estadounidenses dejan una huella en la cultura y la sociedad en la que se insertan, pero no tienen por qué ser una invasión o devastación de la cultura local, puesto que los espectadores reinterpretan y negocian sus contenidos desde el horizonte de referencias de su contexto cultural, social y personal.

En el caso de Ian Ang (1985), su trabajo estuvo centrado en la recepción de la serie de televisión de éxito internacional, *Dinasty* (ABC, 1981-1989), en diferentes países europeos. Sus resultados le permitieron afirmar que las audiencias realizan interpretaciones y se comprometen con las series de televisión de maneras diferentes en función del país. Por su parte, el trabajo de Liebes y

Katz (1990) estudia el caso de la serie de televisión de éxito internacional *Dallas* (CBS, 1978-1991) con espectadores de fuera de las fronteras de EEUU. Tras su estudio, los autores llegaron a la conclusión de que los espectadores utilizan el programa como un foro en el que reflexionar acerca de sus identidades culturales y sociales, a través de un compromiso moral (en el que diferencian entre quienes son “ellos” y quienes somos “nosotros”), de la ideología (en su búsqueda de mensajes de manipulación), del entretenimiento (en su reflexión sobre los roles familiares y desconocidos) y de la estética (al discernir las fórmulas a partir de las cuales se construye el programa) (Liebes y Katz; 1990). Ambos trabajos, fueron pioneros y lograron matizar la visión más ideológica del imperialismo estadounidense.

Las preferencias de las audiencias fueron estudiadas, también. Por una parte, Hoskins y Mirus (1988) proponen el concepto de descuento cultural para describir las barreras que suponen el lenguaje, los hábitos de los espectadores y sus preferencias en el intercambio de los productos culturales entre los países. Los autores afirman que, dada una igualdad en la oferta, las audiencias prefieren los programas que son producidos en su propia cultura porque les permiten una mayor identificación a través del estilo, los valores, las creencias, las instituciones, y los patrones y prácticas culturales que aparecen en los contenidos. Posteriormente, Straubhaar (1991) propone la teoría de la proximidad cultural que defiende una tesis similar sobre las preferencias de las audiencias por los contenidos autóctonos. El autor estudia los casos de la industria televisiva en Brasil, y después, replica el estudio en República Dominicana. Sus resultados le confirman que las audiencias prefieren contenidos producidos en su país y ante la imposibilidad de encontrarlos, hay una tendencia a preferir los contenidos producidos en países de la misma región, frente a los estadounidenses. A partir de esta investigación, Straubhaar (1991) propone la teoría de la proximidad cultural para explicar que las audiencias prefieren los programas televisivos culturalmente próximos puesto que les “permitan reforzar identidades tradicionales basadas en la religión, la etnicidad, el lenguaje y otros elementos” (1991, p. 45).

Con el objetivo de ampliar la teoría de la proximidad cultural, Galperin (1999) propone que el espacio geográfico que delimita los hábitos y preferencias de las audiencias no siempre está marcado por las fronteras geográficas nacionales. En contraposición, define la distancia cultural como el conjunto de prácticas, preferencias y hábitos de consumo cultural de una audiencia que puede emerger dentro y fuera de las fronteras de un país y que depende de una variedad de factores sociales, económicos e históricos. Para probar su tesis, estudia el rol de la distancia cultural en el desarrollo y el éxito de tres grandes acuerdos comerciales transnacionales: el programa MEDIA en Europa, el NAFTA entre Canadá, EEUU y México, y MERCOSUR en sur de América Latina. El autor considera que el programa MEDIA ha sido ineficaz porque no ha superado la distancia cultural que separa a las audiencias europeas que tienen hábitos y patrones culturales muy

diferentes. Por el contrario, según el autor, se ha estimulado a los mercados televisivos nacionales a costa de una mayor fragmentación entre los diferentes mercados europeos. Respecto al NAFTA, afirma que las diferencias en las relaciones EEUU-Canadá y EEUU-México han estado marcadas por la diferencia cultural, porque los productos estadounidenses tienen que superar una barrera lingüística y de apelación cultural mayor en el caso de México que en Canadá. Finalmente, el autor concluye con que MERCOSUR representa un éxito entre Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay por la menor distancia cultural entre los países, dadas las afinidades lingüísticas, en hábitos de consumo y preferencias de las audiencias.

En definitiva, a través de estos argumentos las teorías que defendían la hegemonía de EEUU quedan en entredicho: desde la oferta, se defiende la reducción de la importaciones de producción extranjera cuando se fortalece y crece la industrial local; en el consumo, a pesar de la universalidad y familiaridad de los productos estadounidenses, los productos locales gozan de una mayor aceptación y preferencia, y en relación al impacto cultural, la teorías de las audiencias activas comenzaron a defender que los espectadores no absorben lo que ven de forma pasiva, sino que negocian y reelaboran los mensajes a partir de su marco cultural y personal. Sin embargo, a pesar de dichos argumentos, que en gran medida debilitan las tesis imperialistas, la supremacía de EEUU no ha sido eliminada por completo (Artz, 2015; Mirrlees, 2013; Straubhaar et al., 2002). En este sentido, Straubhaar et al., (2002) reconocen que EEUU sigue dominando en la exportación de productos culturales, especialmente, en géneros concretos (acción y aventuras) y en la creación de contenidos de un amplio capital cultural que logran un alto grado de entendimiento y apelación casi global, y, además, en inglés, el idioma más hegemónico.

No obstante, los autores consideran que la principal dominación de EEUU está en la exportación de práctica y modelos de gestión industrial en todo el mundo. En consecuencia, la configuración de la televisión a nivel global se realiza en torno a las lógicas y estructuras capitalistas y mercantiles características de la industria estadounidense. Además, la generalización de este modelo, obliga al resto de televisiones nacionales o regionales a adaptarse a él para poder ser competitivas. A su vez, mientras que esto sucede a un nivel transnacional, el mercado estadounidense sigue siendo bastante hermético para la producción ajena de entretenimiento (Mirrlees, 2013). Las principales razones de esta situación son señaladas por Mirrlees (2013): 1) las audiencias estadounidenses, a pesar de ser diversas, coinciden en gustos prudentes y aislacionistas, y no se sienten atraídas ni por el doblaje, el subtítulo o las innovaciones artísticas extranjeras; 2) las corporaciones transnacionales de EEUU son conscientes de este perfil de audiencias y no apuestan por comprar programas de televisión o películas extranjeras, y 3) las corporaciones mediáticas extranjeras no producen siguiendo los requisitos de la Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos en América (MPAA por sus siglas en inglés) que

regula los contenidos audiovisuales en EEUU. No obstante, Mirrlees (2013) señala dos estrategias para entrar en el mercado de EEUU. La primera consiste en dirigir los contenidos a las diásporas de inmigrantes, que, normalmente, están marginalizados e infrarrepresentados en el sistema de medios de EEUU, y la segunda, a través de licencias para realizar una adaptación, como es el caso de los formatos televisivos. Una cuestión que se abordará con mayor profundidad en el apartado de adaptación de formatos televisivos.

2.2.4. Los mercados geoculturales y los canales transfronterizos

Al tiempo que surgen estas teorías que pretenden desmontar las tesis imperialistas, en la industria de la televisión comienzan a surgir una serie de cambios auspiciados por las ya mencionadas transformaciones en la industria a nivel económico, político y tecnológico. A continuación, se explican dos fenómenos que tienen lugar durante la década de los años noventa y que han sido determinantes en la configuración de la industria de la televisión en su estructura global: los canales transfronterizos y la creación de mercados geoculturales (Waisbord, 2004; Straubhaar, 2007). Ambos están vinculados y potenciados por las teorías anteriormente expuestas sobre las preferencias de las audiencias, la consecuente demanda de productos autóctonos y el fortalecimiento de las industrias nacionales en la producción propia. También, fueron influenciados por el desarrollo del modelo privado comercial en los mercados televisivos de todo el mundo.

La configuración de los mercados geoculturales emerge principalmente por la prosperidad de un amplio número de países y el consecuente desarrollo y fortalecimiento de sus industrias de medios (Crisell, 2006; Straubhaar, 2007; Waisbord, 2004). Este hecho permitió a ciertos países aumentar su producción propia y poner en circulación sus productos, especialmente, en territorios con una cultura y lengua similar. Además, también se vieron influenciados por la demanda por parte de la audiencia de programas más próximos culturalmente. Sinclair (2000) denomina el surgimiento de estas regiones como mercados geolingüísticos. Para el autor, estos espacios se han fraguado a partir de la lengua, elementos estructurales e históricos e intereses comerciales. Respecto a la lengua, el autor señala como los mercados geolingüísticos se han creado en torno al inglés, el español o el portugués, y no sobre lenguas que dominan en una gran extensión como el chino o el hindú. Un hecho que se vincula con los elementos estructurales e históricos que configuran estos mercados y que se basan en las relaciones coloniales entre los países. Por tanto, las fuerzas comerciales que afectan a los procesos de circulación de contenidos y servicios televisivos están más determinadas por la relativa riqueza o pobreza de los países que por el tamaño de su mercado.

Por su parte, Straubhaar (2007) también atiende a los vínculos históricos y estructurales entre territorios para definir los mercados geoculturales que propicia la industria de la televisión. Así, define región como un espacio geográficamente y lingüísticamente común que puede conformarse en dos sentidos: geoculturalmente (espacios unidos territorialmente por la lengua y la cultura), o transnacionalmente (espacios separados geográficamente, pero vinculados por la lengua y la cultura, y entre los que intervienen lazos coloniales). Para Straubhaar (2007), los mercados televisivos se han configurado en torno a ambos tipos de regiones. Por otra parte, Straubhaar et al., (2002) han identificado tres niveles en el proceso de regionalización del mercado televisivo:

1. Un primer nivel que hace referencia a los sistemas de televisión nacional, que han alcanzado un buen nivel de producción propia y que empiezan a exportar. Como ejemplos, ponen a América Latina, Asia o Europa que comienzan a dominar su mercado nacional con mayor cantidad de programas y mayores audiencias.
2. El segundo nivel engloba a un número de países que se convierten en fuertes exportadores de producción propia en regiones que le son cultural y lingüísticamente similares. Como ejemplos, ponen el caso de Venezuela, Brasil, México, Egipto o Japón, cuyas producciones van más allá de las audiencias nacionales y han llegado a dominar ciertas regiones y desbancar a los poderosos. Lo que ha sucedido con el mercado español de América Latina, el mercado árabe del Medio Este o el mercado chino del sureste de Asia.
3. El tercer nivel está formado por mercados televisivos de culturas más específicas que crecen y producen cada vez más sus propios contenidos. Se trata especialmente de televisiones locales que obedecen al deseo de noticias e información local, pero también se observan numerosos programas de entretenimiento que atienden a las demandas de comunidades locales. Generalmente, estos mercados tienen lugar en contextos regionales a nivel económico y cultural, y tanto supra – nacionales como sub – nacionales. Por ejemplo, están los casos de los hispanos en EEUU, de los escoceses o los irlandeses en Reino Unido o los catalanes en España.

Finalmente, Straubhaar (2007) sostiene que la oportunidad de alcanzar estos procesos y situarse en algunos de estos niveles está condicionada por las características de la industria nacional, y señala como factores determinantes: el tamaño del mercado, la estructura financiera y comercial, el resto de industrias culturales del país, el comportamiento de los productores y de la audiencia, especialmente, su homogeneidad, y la aceptación de la cultural nacional u otras culturas extranjeras. También, en ocasiones, la creación de mercados geoculturales ha estado determinada

por la defensa de una región frente la dominación de una industria ajena, habitualmente la de EEUU. Dos ejemplos representativos, que ya han sido mencionados, son: el programa MEDIA en Europa, que tuvo como origen la directiva europea “Televisión Sin Fronteras”² (1989), y el programa MERCOSUR en América Latina, acuerdo entre cuatro países latinoamericanos. En ambos casos se buscaba la creación de un mercado común, la promoción de servicios televisivos transnacionales, competir con EEUU, estimular el intercambio de productos entre los países y fortalecer los lazos culturales.

El segundo fenómeno, los canales transfronterizos, está auspiciado por el desarrollo de nuevas tecnologías de cable y satélite que durante la década de los años ochenta fueron vistas como una oportunidad para llegar a un mayor número de audiencia (Straubhaar y Duarte, 2005). Sin embargo, a pesar del entusiasmo con el que se pusieron en marcha los primeros intentos de la industria por crear servicios y canales transfronterizos, éstos no tuvieron éxito. Los principales problemas con los que se encontraron estuvieron relacionados con: 1) las tecnologías aún no estaban suficientemente desarrolladas como para ofrecer un servicio óptimo; 2) problemas económicos, porque no disponían de una audiencia potencial suficientemente grande para atraer anunciantes; 3) el nivel de la programación, porque no consiguieron dar con los gustos de las audiencias; 4) una audiencia muy reducida dado en gran medida por el alto precio del equipo de recepción, los problemas técnicos y una programación poco atractiva, y 5) la disparidad en las legislaciones de cada país, especialmente en Europa, donde la televisión ha sido siempre un medio con una fuerte intervención estatal (Chalaby, 2005).

Además, los primeros intentos de canales internacionales adoptaron una visión globalista basada en la idea de que las culturas nacionales estaban en proceso de homogenización y cada vez compartían un mayor rango de elementos comunes, puesto que durante la década de los años ochenta, la idea de que las diferencias culturales estaban erosionándose y devendrían en la creación de una cultural global impregnó el mercado internacional. En el caso de la industria de la televisión, fue asumida como una gran oportunidad, puesto que prometía llegar a una gran audiencia con bajos costes y recursos (Morley y Robins, 1995). Así, canales como CNN o MTV trataron de emitir los mismos contenidos en el mayor número de territorios posible. Sin embargo, los primeros pasos de la televisión en este sentido no fueron exitosos, y como ha señalado Chalaby (2002, 2005), en gran medida, fue porque las cadenas internacionales sobreestimaron las preferencias de las audiencias por los contenidos extranjeros y entraron en competencia directa con las cadenas nacionales.

² Directiva 89/552/CEE del Consejo, de 3 de octubre de 1989.

En la década de los años noventa, esta visión cambió; se pasó de considerar que las diferencias estaban siendo erradicadas a reconocer que existían diferencias significativas entre territorios que podían afectar a la recepción y el éxito de los programas de televisión. En Europa, durante la década de los años noventa, las cadenas de televisión cambiaron de mentalidad porque comenzaron a reconocer los límites culturales y lingüísticos entre las realidades nacionales (Struabhaar y Duarte, 2005). Con el objetivo de mejorar su presencia, los canales transnacionales decidieron reajustar sus estrategias a las prácticas, culturas y requerimientos políticos y legales de cada territorio. Para ello, progresivamente focalizaron en nichos de mercado y adaptaron sus servicios a las necesidades locales. En consecuencia, para mediados de la última década del siglo pasado, los operadores transnacionales adquirieron mayor notoriedad y éxito, en gran medida, porque comprendieron mucho mejor la relación entre lo local y lo global y aprendieron a articularla y beneficiarse de ambos (Chalaby, 2002, 2005).

No obstante, junto con el cambio de estrategia, otro conjunto de factores influyó en el crecimiento y la estabilización de los canales transnacionales: 1) creció el número de hogares con acceso y suscripción al satélite y los servicios de cable como consecuencia del abaratamiento de los costes de instalación y la mejora de las tecnologías DTH (*direct to home*³); 2) en relación con el anterior, la digitalización de las plataformas de cable y satélite mejoraron la transmisión y abarataron sus costes, y 3) los operadores que sobrevivieron a la etapa anterior adquirieron experiencia para acertar con los gustos de las audiencias, y pusieron en marcha prácticas de localización (Chalaby, 2005). En el caso de Europa, como ha señalado Chalaby (2005), también tuvo mucha influencia la aprobación de la directiva “Televisión sin Fronteras” que rebajó las barreras entre los países y la expansión del universo de recepción en Europa Central y del Este tras la caída del comunismo. Por tanto, la expansión del universo de recepción gracias a la mejora en la transmisión y el abaratamiento de los costes, junto con las nuevas estrategias de localización, aumentaron la inversión de los anunciantes.

Las principales estrategias de localización que se llevaron a cabo en Europa fueron: la introducción de servicios multilingüaje, la incorporación de programación local y la creación de canales locales en torno a una sola cadena de televisión con una filosofía, un estilo, una marca, una programación, unos recursos y una infraestructura compartida. A partir de esta última práctica, muchos operadores de televisión pasaron de ser proveedores internacionales a canales nacionales, como fue el caso de dos líderes de la industria Canal Plus y MTV. No obstante, Chalaby (2005) señala que han sido las empresas de televisión estadounidenses las que mejor han

³ Se trata de tecnologías de recepción directa por el espectador.

aplicado estas estrategias para hacerse con el mercado internacional, especialmente, en Europa y América Latina (Cartoon Network, Fox Kids, Disney Channel, CNBC...).

En definitiva, el desarrollo de ambos fenómenos lleva a reconsiderar el concepto de globalización para describir la expansión y configuración de la televisión global. Las tendencias descritas muestran que la televisión a nivel internacional puede ser global, regional, geocultural, geolingüística... Las relaciones de poder quedan cuestionadas y existen factores, como la mejora de las tecnologías, el aumento de número de hogares que utilizan servicios televisivos, el incremento en la calidad y la oferta de servicios televisivos, entre otros, que incitan a pensar que realmente se consolida una televisión a nivel transnacional (Chalaby, 2005).

2.2.5. La televisión transnacional

La investigación académica de la televisión transnacional se centra en observar las prácticas, los intermediarios y las estructuras que se configuran como consecuencia de los cambios que se producen en la internacionalización de la televisión. Para estos estudios, la expansión global de la televisión no se ha detenido a pesar del fortalecimiento de la producción autóctona, las preferencias de las audiencias por los productos culturalmente próximos, la creación de mercados geoculturales y la puesta en marcha de estrategias de localización de los canales con vocación transfronteriza. De hecho, como señala Esser (2007), en la década de los años dos mil en Europa vuelven a aumentar las importaciones de EEUU como consecuencia del descenso de la inversión publicitaria y la priorización de inversiones más baratas. No obstante, al mismo tiempo, existen muestras de la popularidad de los contenidos locales y de las diferencias nacionales en la industria de la televisión (Esser, 2014). La convivencia de ambas tendencias en el progreso de la evolución de la industria de la televisión a todos los niveles (local, nacional, regional y global) llegan a consolidar una tendencia transnacional (Chalaby, 2005, Esser, 2014). La llegada de la digitalización y el crecimiento de la migración dan lugar a un proceso de individualización que cuestionan los límites territoriales de la televisión, así como el poder de la lengua y los Estados nación como factores determinantes. Al mismo tiempo, estos fenómenos configuran un mercado televisivo más fragmentado y con múltiples particularidades.

Los factores que marcan esta tendencia hacia la transnacionalización están presentes en todas las prácticas que envuelven a la industria televisiva: la distribución de los contenidos, la convergencia de los patrones de producción, sus estándares y valores, los paradigmas de programación y financiación, las prácticas de explotación y el consumo. Con el foco principalmente en el mercado europeo, Esser (2007, 2014) destaca los siguientes:

1. El aumento en la internacionalización de los contenidos, especialmente motivado por el comercio de formatos, crea mayores sinergias entre cadenas y productoras de televisión de diferentes países.
2. La fragmentación del mercado, las tecnologías y un público más exigente cambia los modelos de financiación que ahora buscan producciones de más calidad y con altos presupuesto. Debido al esfuerzo, las cadenas buscan rentabilizar sus contenidos a través de todas las plataformas y llegar al mayor número de mercados. En este sentido, crecen las marcas internacionales y se liberan los derechos de propiedad intelectual.
3. La implementación del modelo de programación conocido como *strip programming*⁴, que ha liderado la estandarización en la duración de los programas y su serialización.
4. La familiarización por parte de las audiencias con los estilos y valores de la producción extranjera.
5. La expansión de los grandes conglomerados en redes de televisión internacional, cada vez más dedicados a la producción de sus propios contenidos y su explotación transnacional.
6. El crecimiento en la oferta de canales parejo al aumento de la demanda de contenido. Una demanda que los canales pequeños serían incapaces de abastecer con producción propia.
7. La intensificación en el intercambio de programas y géneros que lleva a una mayor similitud de los contenidos.
8. La especialización de las regiones en géneros televisivos. En la configuración del mercado televisivo internacional, diversas regiones se han hecho un hueco con la especialización en la creación y distribución de un género concreto con el que han creado una marca en el panorama global. Este es el caso de América Latina y las telenovelas, o Japón y el manga. También, se observa como EEUU se convierte en líder de la ficción y países europeos, como Reino Unido, Holanda o Escandinavia, en potencias en la creación y venta de formatos de entretenimiento, como concursos y programas de telerrealidad.

Este último punto, aunque Esser (2007, 2014) no lo incorpora explícitamente como factor impulsor de la transnacionalización, sí lo contempla en su discurso. Además, es una tendencia que ha sido destacada por Straubhaar (2007) quien considera que favorece la transnacionalización debido a que hace aumentar el contenido compartido y la inclusión de rasgos propios de una región en otros países. Para Chalaby (2005), la transnacionalización está impulsada por la digitalización de los sistemas de emisión que hacen a las redes de comunicación más poderosas

⁴ Es una práctica de programación en televisión y radio que consiste en programar contenidos de un estilo similar en el mismo espacio de la parrilla de programación de la semana.

y flexibles y dan lugar a la emergencia de nuevas plataformas. El autor sostiene que los hechos más destacados de esta tendencia son:

1. El incremento del número de compañías de países no hegemónicos que irrumpen en la esfera internacional.
2. La repercusión de los canales transnacionales, que ha convertido a muchos de ellos en determinantes en las transformaciones culturales y mediáticas de muchas regiones.
3. Fenómenos como las migraciones y la mejora de las tecnologías provocan que las experiencias y conocimientos de las audiencias vayan más allá del marco nacional de la sociedad.
4. En el mundo corporativo, los conglomerados mediáticos adoptan nuevas estructuras de organización movidos por una nueva mentalidad basada en combinar la eficacia global con las necesidades de los mercados globales y regionales.
5. Finalmente, Internet que individualiza el consumo, lo que da más poder al espectador para decidir lo que quiere ver y cuándo quiere.

En consecuencia, el concepto transnacional se vuelve idóneo para definir la tendencia de la industria de la televisión. Por un lado, Esser (2014) defiende que el concepto transnacional reconoce la diversidad de niveles de desarrollo y patrones que tienen lugar en el fenómeno televisivo en general. Además, dicho concepto permite contemplar lo nacional, lo global y lo local aún mismo nivel dentro de un contexto en el que cada vez más el origen cultural de un contenido es menos determinante, mientras que lo realmente importante es la habilidad para desarrollar una estrategia que posibilite entrar con éxito en el mercado internacional. En la misma línea, Chalaby (2009) sostiene que el uso del término transnacional es adecuado para situar a lo local y lo global en equilibrio y entender que la oposición entre lo local y lo global se ha roto para hacer extensibles ambos términos e interpretarlos como conceptos que se forman y transforman constantemente. Para Chalaby (2007), el orden mediático transnacional emerge dentro del contexto cosmopolita defendido por Beck (2002, 2006). En este sentido, las tendencias transnacionales retan las fronteras, cuestionan los límites del territorio, abren nuevas posibilidades dentro de los medios nacionales y dan lugar a cuatro niveles de flujos: local, nacional, regional y global, en los que tienen que desenvolverse compañías, productos y audiencias.

Además, la visión cosmopolita de Beck (2002, 2006) también supone abandonar la perspectiva nacionalista porque se considera que esta última es incapaz de comprender e interpretar la yuxtaposición de las culturas, las interconexiones de las sociedades, la interdependencia del Estado nación y la borrosidad de las fronteras a las que se aboca en las últimas décadas. La relación entre la televisión y el territorio se ha diversificado y el sistema de comunicación nacional

se ha abierto y, por tanto, se necesita un nuevo enfoque. No obstante, en un texto más reciente, Chalaby (2015) rechaza parcialmente el discurso cosmopolita porque considera que falla al observar las lógicas y dinámicas de poder que mueven la televisión global. En consecuencia, propone recuperar los postulados del capitalismo histórico que permitan realizar un análisis más crítico. La estructura que emerge de la industria de la televisión transnacional se caracteriza por mantener la desigualdad entre sus actores y las divisiones entre los que generan contenidos y los que los consumen, y su crecimiento ha estado más vinculado a la expansión del capitalismo. Finalmente, Chalaby (2015) sugiere que ambos enfoques son necesarios una perspectiva cosmopolita que permita ir más allá de las tesis imperialistas o extremadamente nacionalistas, y también el capitalismo histórico para destacar las lógicas económicas, industriales, comerciales y de poder que afectan al funcionamiento de la televisión transnacional y su repercusión social y cultural.

Por otro lado, Kuipers (2011) utiliza el concepto de campo cultural transnacional para describir la televisión global y considera que es útil en tres sentidos. En primer lugar, porque permite describir la televisión global más allá de un mercado de intercambio de productos y entenderla como un campo cultural que posee estándares, hábitos profesionales, formas de organización y valor económico propio. Con otras palabras: un conjunto de prácticas que se crean a partir de las tensiones entre sus actores y los anhelos de éstos, y que tienden a estar definidas por la tensión entre la innovación y la calidad, y la rentabilidad económica. En segundo lugar, porque permite superar la tradicional oposición entre imperialismo cultural y apropiación local, y homogenización contra heterogeneización. Finalmente, en tercer lugar, porque permite entender el sistema televisivo internacional como un sistema con múltiples centros en competición, pero cuyo poder es desigual. Por tanto, Kuipers (2011) considera que el espacio internacional de la televisión es transnacional porque existen desequilibrios entre los actores que intervienen y existen posiciones predominantes.

De manera más extendida, la idea que defiende la autora sostiene que la cultura geográfica del campo transnacional de la televisión no es homogénea, por el contrario, advierte que existe un centro principal y unos centros de producción secundarios que proveen a los territorios de alrededor, donde hacen sus nichos de audiencia. De estos centros de producción principales, emergen los estándares de evaluación y creación de los productos culturales. Productores, intermediarios y consumidores adoptan estos criterios de calidad y convenciones culturales en sus industrias. Por tanto, los aspirantes de la periferia miran hacia el centro en busca de inspiración y confirmación en sus creaciones. Finalmente, Kuipers (2011, 2012) alude a cómo se convierten en buenas prácticas, las que emergen de estos centros principales. Aunque, reconoce que la expansión transnacional de prácticas es tan vieja como la propia televisión, y lo ejemplifica con

el recuerdo de que los inicios de la televisión en Europa estuvieron marcados porque Inglaterra se constituyó como el lugar donde los expertos iban a aprender sobre televisión, considera que, en la actualidad, la tendencia transnacional ha aumentado debido a que más países adoptan prácticas provenientes de los centros principales con el objetivo de triunfar en el mercado global.

A su vez, Kuipers (2011) defiende que observar la televisión global desde una perspectiva transnacional permite plantear nuevas preguntas: ¿cómo interactúan los campos nacionales de producción cultural y los transnacionales?, ¿cuáles son las prácticas, estilos y formas culturales transnacionales?, ¿cuáles son los actores que intervienen en su legitimación y cómo se relacionan?, ¿cómo se posicionan los actores de los campos nacionales dentro del campo transnacional y qué capital cultural poseen? y ¿cuáles son los recursos simbólicos, los estándares de calidad y los discursos legítimos que configura el campo cultural de la televisión transnacional? Este conjunto de preguntas supone emplear un análisis crítico, puesto que usar el concepto de campo cultural de Bourdieu (1993) requiere reflexionar sobre las cuestiones de poder y legitimación a partir de la interacción de los actores del campo cultural, en este caso de la televisión.

En este sentido, Kuipers (2011) afirma que, aunque la televisión internacional atiende a lógicas económicas, sigue trabajando con programas de televisión que son bienes culturales y como tales implican criterios estéticos, elementos simbólicos y formas de legitimación. En consecuencia, la televisión se caracteriza por una tensión entre las dinámicas cortoplacistas mercantiles y comerciales y las dinámicas más a largo plazo de la calidad y la innovación artística, y dicha tensión se incrementa en un nivel transnacional.

El uso del concepto transnacional para describir la industria global de la televisión implica que no todos los actores, que participan en ella, ocupan la misma posición. Por el contrario, significa reconocer la desigualdad en los recursos y el poder que existen. Así lo han manifestado autores como Chalaby (2009, 2015) y Kuipers (2011), quienes también sitúan EEUU como actor central. De acuerdo con el estudio de Kuipers (2011), el campo de la televisión transnacional está formado por un centro principal: Hollywood, cuya producción tiene un destino global, y unos centros de producción secundarios, donde su producción está destinada a territorios de la misma región o a determinados nichos, por ejemplo, la especialización de México en telenovelas o las productoras independientes de EEUU que comercializan sus productos a audiencias más específicas. Luego, la configuración general de los centros no es homogénea y tampoco lo es la configuración de los centros secundarios.

Como se ha explicado en el apartado de la hegemonía de EEUU, la supremacía que continúa ejerciendo dicho país ha sido explicada por la expansión de su modelo comercial. Así, lo afirma

Mirrlees (2013) cuando explica que la presencia de EEUU ha aumentado en todos los países a través de la universalización de medidas neoliberales y por medio de instituciones y acuerdos comercios bilaterales, multilaterales y globales. Por tanto, son las lógicas representadas por EEUU las que impregnan la producción, distribución, marketing y exhibición del entretenimiento como mercancía.

Por otra parte, Kuipers (2011) sostiene que la hegemonía se basa también en que la industria estadounidense es el principal proveedor de productos de entretenimiento y por las estrategias comerciales a las que somete a sus clientes. Respecto al primero, Kuipers (2011) encuentra que los canales de televisión todavía necesitan la amplia disponibilidad de los productos estadounidenses para rellenar todas sus horas de televisión y más actualmente con el aumento de las plataformas y la demanda de contenidos. En el segundo caso, acusa al tipo de contrato que Hollywood y sus grandes cadenas y productoras (denominadas *majors*) establecen con sus compradores, caracterizados por vender películas o series de éxito con condiciones como su compra dentro de paquetes más amplios, la obligación de comprar un determinado número de horas o de garantizar la exclusividad de los derechos y de hacerlo durante un tiempo específico. Como afirma Kuipers (2011), este tipo de acuerdos solo pueden existir en un oligopolio con pocos poderosos vendedores y muchos clientes dentro de un mercado altamente competitivo. No obstante, al mismo tiempo, la investigadora señala que esto sucede, en parte, porque existe la creencia entre los ejecutivos comerciales de la televisión de que la televisión estadounidense es sinónimo de calidad y garantiza el éxito de audiencias.

La adopción del modelo comercial de EEUU, la integración de capital procedente de los medios estadounidenses y la consolidación de alianzas entre corporaciones nacionales y transnacionales han tenido consecuencias positivas y negativas según Mirrlees (2013). Como positivas, se encuentran una mayor apertura en los flujos de inversión, la ideología liberal democrática, la transferencia de habilidades y formación de los trabajadores culturales, la idea de soberanía del consumidor y la disposición de una gran variedad de contenidos. Por otro lado, el aumento de la hegemonía estadounidense puede erosionar particularidades de las industrias del entretenimiento nacionales, propagar una ideología de consumo, dañar la esfera pública y, en consecuencia, el modelo de televisión pública, intensificar la explotación de los trabajadores culturales y limitar la oferta de contenidos al entretenimiento de EEUU.

En este punto, Mirrlees (2013) sostiene que la supremacía del mercado global de la televisión lo tienen las corporaciones transnacionales, que en su mayoría son estadounidenses. El poder de las corporaciones transnacionales se sustenta en los siguientes puntos:

1. En un mercado televisivo caracterizado por la flexibilidad y la especialización, la desintegración y la descentralización de firmas, y la producción de entretenimiento orientada a una pluralidad de nichos de audiencia, hay que tener presente que la propiedad de los medios sigue siendo concentrada y centralizada. Son las grandes corporaciones estadounidenses las que están en el centro de la concentración y centralización de la propiedad y las que al mismo tiempo descentralizan la producción al cruzar las fronteras y variar los contenidos para atender a un mayor número de espectadores. En consecuencia, se han normalizado estructuras en las que un gran conglomerado mediático controla y contrata a una multiplicidad de firmas de producción de contenidos para adaptarlos a todo tipo de audiencia.
2. No existe una relación causa-efecto entre la disminución de las fuentes de producción y la uniformidad de los contenidos, ni tampoco la relación contraria, el aumento de productoras de contenidos no lidera a una mayor diversidad cultural. En este sentido, se puede observar que existen muchas coproducciones entre las transnacionales estadounidenses y las nacionales de otros territorios que llevan a una diversidad en la representación, así como la existencia de corporaciones no estadounidenses que producen entretenimiento estandarizado y televisiones nacionales que han realizado sus propias versiones de programas populares.

En definitiva, Mirrlees (2013) reconoce que las corporaciones transnacionales siguen persiguiendo el dominio del mercado, tal y como defendía el imperialismo mediático. No obstante, las estrategias para conseguirlo han variado. Con el objetivo de aumentar sus beneficios, las corporaciones transnacionales diseñan y diversifican productos de entretenimiento para intentar conectar con audiencias de todas partes del mundo. En este proceso interviene el miedo a la americanización, el descuento cultural y la proximidad cultural. En este sentido, el autor afirma que las corporaciones mediáticas transnacionales sólo respetaran la cultura de cada lugar si esto supone que aumenten sus beneficios. Por tanto, las grandes corporaciones mediáticas transnacionales pueden crear una mayor diversidad de productos debido a su capital, recursos y objetivos.

Lo que estos autores subrayan es que las prácticas y estándares que dominan la industria del entretenimiento a nivel global están legitimadas por las prácticas y estándares de EEUU. Así, también lo afirma directamente Kuipers (2011) quien argumenta que el intercambio de programas y formatos va acompañado indispensablemente de la difusión de determinadas prácticas y estándares y que al haber sido EEUU el actor más determinante, han sido sus prácticas y estándares las que se han legitimado. Esto se refleja en el discurso de calidad televisiva predominante y los modelos de televisión que emergen. Respecto al primero, Bielby y Harrington (2008) sostienen que existe un discurso sobre la calidad televisiva que se desprende

principalmente de la industria de la televisión estadounidense. A su vez, Kuipers (2012) subraya que los profesionales de la televisión siguen mirando a EEUU en busca de la innovación, el éxito y la calidad. Con una visión más crítica, Artz (2015) advierte que la industria de la televisión transnacional solo atiende a objetivos comerciales y está sujeta a las leyes del mercado, patrones que defiende EEUU. Para el autor, la expansión del modelo de consumo y las lógicas capitalistas constituyen una amenaza para el desarrollo de la verdadera diversidad e hibridación cultural. Las corporaciones transnacionales utilizan la diversidad cultural como una estrategia para alcanzar mayores audiencias y poder proveer a los anunciantes y rentabilizar sus productos. En consecuencia, el modelo hegemónico comercial y sus valores siempre están representados.

El término transnacional se considera adecuado para comprender la televisión internacional, porque, como se ha expuesto, este concepto contempla tres aspectos importantes: en primer lugar, permite superar la tradicional dicotomía entre lo global y lo local, porque se considera un conflicto estéril. Por el contrario, se vehicula con las tesis de Robertson (1995) que ya se han tratado, que apuestan por entender lo global y lo local como elementos que se retroalimenta y reconfiguran constantemente. De esta manera, también entronca con la concepción de la cultura como construcción simbólica y discursiva en constante evolución y desarrollo. En segundo lugar, dicho concepto asume que el sistema televisivo internacional no es homogéneo, ni igualitario, sino que sus participantes juegan un rol distinto en el establecimiento de las lógicas y dinámicas que lo rigen, pero sin caer en las viejas teorías imperialistas. Más allá, el término transnacional observa el sistema televisión a nivel global con participantes con roles diferentes y en el que se ponen en juego diferentes fuerzas de poder. Finalmente, cuando se habla de transnacional se contempla las dimensiones económicas, comerciales e industriales que implica la televisión, junto con la construcción y legitimación de los criterios artísticos, culturales y simbólicos que imperan en los propios contenidos, y también, las propias prácticas de producción, programación y creación de programas de televisión.

En conclusión, el concepto de la televisión transnacional, las industrias transnacionales o la cultura transnacional, ilustra la intensificación de las conexiones entre las industrias nacionales y los conglomerados multinacionales (Van Keulen, 2016). Las co-producciones, los eventos anuales, los procesos de producción de programas extranjeros, son espacios comunes en los que los miembros de la industria intercambian visiones y desarrollan relaciones que dan lugar a unos códigos, principios, actitudes y formas transnacionales. Como señalan Van Keulen (2016) y Kuipers (2011, 2012), las sensibilidades comerciales y estéticas de los ejecutivos de la televisión de todo el mundo convergen. Dichos profesionales comparten cada vez más estándares, valores, maneras y rituales similares. Por tanto, lo transnacional en la televisión no tiene solo que ver con la circulación de los programas a través de las fronteras, sino con cómo viajan también los

conocimientos, las prácticas, las ideas, los medios de financiación y los encargados de llevarlos a cabo. En consecuencia, Van Keulen (2016) afirma que no solo se debe estudiar como los estilos y los estándares viajan, se establecen y negocian, sino como los estándares transnacionales y prácticas impactan en las producciones de los programas de televisión. Los formatos televisivos son un ejemplo en el que se pueden observar estas cuestiones.

2.3. Los formatos televisivos

2.3.2. Breve historia de los formatos televisivos

La circulación de ideas, guiones, prácticas y profesionales en la industria de la televisión no es nueva, sino que precede incluso al nacimiento de la televisión, y tuvo lugar en otros medios, como el cine o la radio (Moran y Malbon, 2006; Oren y Shahaf, 2012). La práctica de copiar e imitar un contenido o una idea es intrínseca al nacimiento de las industrias culturales a partir de los primeros sistemas de reproducción mecánica. Por tanto, la copia autorizada o no autorizada de contenidos para la televisión ha sido una constante hasta el presente. No obstante, lo que no ha sido constante es el proceso de documentación y sistematización bajo el nombre de formato de televisión. A continuación, se ofrece brevemente el proceso histórico por el que los programas de televisión fueron registrados y documentados con el objetivo de hacerlos exportables y comercializables.

Los formatos tienen su origen en la radio (Moran, 2009; Chalaby, 2016c). Moran (2009) destaca el caso de Australia, en el que la radio comercial importó sistemáticamente programas de EEUU desde 1939 a 1942, y fue en este periodo en el que se produjo el primer intercambio de guiones. Por otra parte, en la década de los años cuarenta, cuando La Habana era el centro de las cadenas de radio en América Latina, los guiones cubanos de radionovelas fueron vendidos en todas las regiones con el objetivo de aumentar la audiencia y mejorar la inversión publicitaria (Chalaby, 2016c). No obstante, como señala Chalaby (2016c), es en las relaciones entre EEUU e Inglaterra donde surge la práctica de los formatos. Desde finales de la década de los años veinte, la BBC versionaba programas de EEUU para la radio. Tras la Segunda Guerra Mundial, la BBC volvió a mirar a EEUU en busca de ideas para el entretenimiento y en la década de los años cincuenta se dan los primeros pasos en pos de la instauración de la práctica de los formatos televisivos (Moran, 2009; Chalaby, 2016c). Chalaby (2016c) recoge que fue en esta década cuando se firmó el primer contrato que establece la fundación legal de la industria de los formatos.

Tras varios intercambios de programas televisivos entre las cadenas estadounidenses y la BBC bajo diferentes fórmulas económica y legales⁵, se firmó un documento en el que figuraba el derecho de rehacer un programa en un territorio, junto con otros derechos relacionados con la propiedad intelectual. El contrato fue firmado entre la BBC y Mauricio Winnick, que era representante de los intereses de algunas productoras de EEUU en Inglaterra, para la adaptación del programa *What's my line?* (CBS, 1950-1975). Se trataba de la primera vez que una cadena de televisión accedía a pagar por una idea para un programa, en lugar de por algo tangible, como los guiones. Hasta ese momento, los ejecutivos de televisión no estaban dispuestos a pagar por unos derechos que no sabían si existían. Este hecho lideró la formación de un mercado de derechos sobre el que se asentaría la industria internacional de los formatos y que se basaría en la idea de que para que un programa de televisión fuera un formato, era necesario una licencia. El cambio de actitud de los ejecutivos se debió a propósitos comerciales; cuando se dieron cuenta de que podían conseguir programas que eran líderes de audiencia en otro país.

La ITV, primera cadena comercial de Reino Unido, utilizó la fórmula anterior (pagar por las ideas de programas) para nutrirse de formatos de programas estadounidense en sus primeros años de vida. Lo que constituyó un impulso, también, para la formación del comercio de los formatos. No obstante, a pesar de estos avances, hasta la década de los años ochenta, la adaptación de formatos fue una práctica discreta, infrecuente e informal (Bourdon, 2012). De hecho, nada más que unos 15 formatos fueron adaptados en Europa durante este periodo (Chalaby, 2016c). Para Chalaby (2016c), esta situación se debió a la naturaleza del modelo de televisión europeo como servicio público que reinó durante esas décadas. Así, los programas de entretenimiento de los formatos no encajaban con los propósitos culturales y educativos y la misión de promover y fortalecer la cultura nacional de la mayoría de las televisiones europeas. Además, el autor también señala la existencia de una carencia de distribuidores dedicados al comercio de los formatos, y los que había actuaban en su mayoría de manera independiente.

En 1978, Fremantle Corporation, una distribuidora estadounidense, da un impulso internacional al comercio de los formatos tras obtener la representación en Reino Unido, Europa y Oriente Medio del catálogo completo de la productora Goodson-Todman. Este acuerdo supuso la expansión de la distribución legal de los formatos (Moran, 2013). En el caso concreto de Europa, Bourdon (2012) sostiene que antes de la década de los años ochenta, las televisiones europeas sufrieron una primera fase en la que se vieron forzadas a adaptar libremente concursos

⁵ La primera comedia adaptada por la BBC fue *It pays to be ignorant* (CBS, 1942) y pagó por ella 40 guineas. Después *Twenty questions* (NBC, 1949) que nunca llegó a emitirse en la televisión. Después *What's my line?* (CBS, 1950-1975), que fue el primero formato en cruzar las fronteras como un TV show. No obstante, fue con *This is your life* (1948-1952) un concurso de la NBC radio en 1948 por el que se acordó una licencia de acuerdo entre la BBC y la MCA, quien era la que disponía de los derechos.

estadounidenses por el incremento de la competencia y una fase posterior en la que comenzaron a emerger las primeras entidades europeas en el comercio de los formatos.

A finales de la década de los años ochenta el comercio de los formatos experimentó un fuerte progreso. Los principales hechos que lo explican son: 1) la emergencia de canales comerciales y el deterioro de las cadenas públicas; 2) la desregulación que hizo los mercados más competitivos y abiertos, y 3) el aumento de las horas de programación por la apertura de nuevo canales (Chalaby, 2016c). Junto con estos cambios del sector televisivo global, Moran (2013) señala que durante esta época tuvo lugar un proceso de formalización del intercambio de contenidos liderado por el nacimiento de unos pocos productores internacionales y el reconocimiento de los derechos de los formatos más allá de EEUU y Reino Unido. Como describe Chalaby (2016c), se pasó de un apretón de manos y un vídeo que sellaban una vaga promesa de pago por los derechos, a un trabajo entre propietario y adaptador para hacer funcionar el formato en el nuevo territorio. A pesar de estos avances, la estructura del flujo de los formatos permaneció siendo la misma, casi todos los formatos provenían de EEUU, viajaban lentamente y apenas alcanzaban más de diez países, además, casi todos correspondían al género de concursos televisivos (*game shows*) que eran programados en horarios no competitivos. Es en la década de los años noventa cuando tiene lugar el nacimiento de la actual industria de los formatos televisivos a partir de los siguientes factores (Chalaby, 2016c):

- La consolidación y expansión internacional de dos grandes productoras de formatos, que son Endemol, fundada en 1994, y Pearson Television, creada en 1994.
- El crecimiento del sector de productores independientes británico como consecuencia de la introducción por ley de una cuota de emisión de producciones independientes en Reino Unido en 1993. Esta cuota obligaba a todas las televisiones terrestre y digitales en Reino Unido a dedicar el 25% de su programación a los productores independientes. Aunque al inicio los productores independientes británicos no eran conscientes de estar creando formatos, más tarde se dieron cuenta de que los formatos les permitían crecer internacionalmente y eran un medio de estabilidad financiera.
- Las cadenas de EEUU comenzaron a adaptar formatos televisivos europeos con éxito. El hecho de que EEUU empezara a mirar hacia Europa, especialmente a Reino Unido, y el crecimiento de las firmas holandesas Endemol y IDTV, junto con el desarrollo de los productores independientes británicos, supusieron un movimiento de EEUU a Europa.

- El advenimiento del género de los concursos de telerrealidad⁶. Su llegada fue una innovación porque es un género propiamente televisivo y ofrece unas reglas y parámetros para generar historias con una estructura clara y rasgos distintivos que los hace programas fácilmente reproducibles y reconocibles. Así, Chalaby (2016c) afirma que cualquier programa de telerrealidad llegó a ser un formato.
- La demanda de contenidos locales por parte de las nuevas cadenas comerciales surgidas tras la liberalización del sector televisivo y las nuevas tecnologías. En muchos casos, estas nuevas cadenas vieron la adaptación de formatos como una oportunidad para satisfacer la demanda de contenido local de sus audiencias.
- La mejora en el flujo de información global con el desarrollo de las tecnologías, que permitió mejoras para detectar tendencias y descubrir formatos de manera más rápida y sencilla.

Estos factores han sido principalmente señalados por Chalaby (2016c), pero también autores como Waisbord (2004) Moran y Malbon (2006) y Oren y Shahaf (2012) coinciden en estas tendencias de la década de los años noventa como impulsoras de la configuración del mercado de formatos televisivo actual.

La década de los años dos mil supone el mayor éxito de la industria de los formatos televisivos y su definitiva consolidación. Hay tres hechos determinantes para ello: el triunfo de los “superformatos”, la expansión de la industria de los formatos internacionalmente y la creación de mecanismos de legitimación. Respecto al primero, Chalaby (2016c) señala que los superformatos fueron fundamentales para demostrar a las cadenas y ejecutivos de la televisión los beneficios que podían generar la adaptación de formatos de una probada trayectoria. Los superformatos cumplían tres requisitos: originalidad, amplia cobertura geográfica y generación de beneficio. Además, representaban los cambios que se estaban produciendo en la industria de la televisión porque tres de los superformatos se originaron en Reino Unido, y uno en Holanda, tres fueron desarrollados por compañías de producción independiente británicas, dos de ellos son propiedad de compañías formadas en la década de los años noventa, y tres de ellos eran concursos de telerrealidad. Chalaby (2016c) indica que cada superformato supuso una revolución en el ámbito televisivo, más allá de la industria de los formatos. Estos son: a) *Millionaire*, que estableció los principios de cómo explotar una franquicia televisiva y controlar una marca, e influyó a numerosos formatos de concursos de respuestas múltiples con sentido dramático; b) *Survivor* y *Big Brother*, que iniciaron los mecanismos narrativos de los programas de telerrealidad y la explotación comercial de

⁶ Destacan programas como *America's Most wanted* (Fox, 1988-2011, Lifetime, 2011-2012) que tuvo versión británica *Crimewatch* (BBC, 1984), o *Ready Steady Cook* (BBC two, 1994-2010) que tuvo versión estadounidense. Ambos fueron determinantes para la revolución de los formatos.

multiplataformas asociadas al programa, y, finalmente, c) *Idols* fue fundamental en el desarrollo de los concursos de talentos (*talent shows*).

El siguiente punto fue la expansión industrial, que se refiere a los cambios en el modelo de producción de formatos. Como señala Chalaby (2016c), el modelo tradicional estaba basado en la producción bajo licencia, que consistía en que los propietarios de los derechos del formato vendían la licencia del formato a una compañía local o cadena que era quien producía la adaptación. Por el contrario, en el nuevo modelo de producción, los propietarios de los derechos de los formatos son quienes tratan de tener el control de la producción y adaptación del formato en tantos mercados como sea posible, lo que lidera una expansión internacional de la producción.

Los principales motivos que impulsaron este cambio fueron que las cadenas europeas se dieron cuenta de los beneficios que se podían generar a partir del control de los derechos de los formatos y que más firmas de producción querían internacionalizar su producción y el modelo de los formatos era una buena estrategia (Chalaby, 2016c). Un caso determinante fue el de Reino Unido y el surgimiento de lo que Chalaby (2012b) llama las “*super-indies*”⁷ dentro del sector de producción televisiva independiente del país. Las *super-indies* nacieron tras la publicación del *Code of Practice* en 2003 por el OFCOM, que establece un nuevo régimen de propiedad a través del que se da a las compañías de producción la propiedad intelectual de sus contenidos. Por tanto, las *super-indies* aprovecharon para explotar los derechos de sus contenidos internacionalmente y para ello adquirieron compañías extranjeras o instalaron filiales en países extranjeros. Esta estrategia fue seguida por otras productoras europeas⁸ e, incluso, por cadenas de televisión, sobre todo británicas⁹.

Las estrategias de internacionalización de las firmas televisivas situaron a los formatos televisivos en el centro, de manera que creció el número de compañías envuelto en el negocio de los formatos. En la década de los años dos mil, nacieron una gran cantidad de compañías creadas solo con el propósito de producir y distribuir formatos¹⁰, y, por otra parte, las cadenas de televisión tuvieron que decidir su estrategia en este negocio; si invertir en ellos o no¹¹. Finalmente, en la década de

⁷ Por ejemplo: All3Media, Zoo o Productions, Shine.

⁸ Por ejemplo: Endemol o Zodiak Media Group, o Banijay Entertainment.

⁹ Destaca la BBC Worldwide, que asentó unidades de producción local en distintas partes del mundo, e ITV, que, a pesar de su larga tradición como exportadora, comenzó a pensar en la producción internacional, concretamente, en la co-producción internacional, y adquirió productoras de otros países y construyó instalaciones.

¹⁰ Algunos ejemplos como Distraction Formats y la que después sería parte de Shed Media, Outright Distribution, en Sydney. En Reino Unido, productoras como Target Entertainment y 12yards production adoptaron un negocio centrado en los formatos. En EEUU, Fremantle siguió vendiendo licencias de concursos y Reveille fue la primera en vender formatos tanto fuera como dentro de su mercado. La mayoría de los productores en Escandinavia centraron su atención en los formatos, como Jarowskij, Zodiak Television, Nordisk Film TV. En Holanda, a partir de la estela de Endemol, se crearon firmas solo centradas en los formatos, Eyeworks o Intellygents.

¹¹ Por ejemplo, BBC creó BBC Worldwide. La ITV, por su parte, creó cuatro unidades fuertes dedicadas a los formatos en el año 2000. En Suecia, fue la SWT, cadena pública, la que formó su propio equipo de desarrolladores de formatos en 2003. Así como

los años dos mil, los estudios de Hollywood se unieron a este modelo de producción. Hasta ese momento, el modelo de negocio de Hollywood se había caracterizado por la producción de contenido para audiencias universales. Sin embargo, los estudios estadounidenses tomaron consciencia de que sus series eran cada vez menos emitidas y la legislación de otros países, especialmente en Europa, establecía cuotas que frenaban la emisión de sus contenidos. Por estas razones, Hollywood se movió a la producción local y estableció unidades de producción en diferentes territorios y adquirió productoras de otros países para producir versiones de sus contenidos o desarrollar programas que pudieran viajar internacionalmente.

Dichos cambios también produjeron que los flujos de los formatos aumentaran y se volvieran más dinámicos y complejos. Así, mientras en la década de los años ochenta la adaptación de un formato podía llegar a unos diez países, en la década de los años dos mil, hubo formatos que pasaron de las treinta adaptaciones. Además, del aumento de adaptaciones por formato, Chalaby (2016c) señala como las rutas tradicionales se vieron invertidas por la llegada de nuevos países, como Israel o Colombia. La ruta tradicional se iniciaba con la creación del formato en Reino Unido y su éxito dependía de si entraba en el mercado de EEUU. No obstante, comenzaron a darse casos en los que los formatos crecían a la inversa, primero eran adaptados por países más pequeños e iban siendo redefinidos hasta llegar a los grandes. La mayor apertura del mercado estadounidense a la adaptación de formatos también ayudó a esta inversión de la ruta tradicional.

Finalmente, los mecanismos de legitimación tienen que ver con la creación de ferias y mercados, prensa especializada y asociaciones comerciales ligadas a los formatos de televisión. Estas instituciones son necesarias para crear conciencia en el sector y consolidar el perfil de la industria. Sus principales objetivos son ayudar a expandir nuevas prácticas, crear noticias de la industria, establecer tendencias de programación, desarrollo tecnológico o información sobre géneros y territorios, y facilitar las relaciones y el contacto entre los miembros (Chalaby, 2016c). Así, destaca el Mip Fomarts, creado en 2009 dentro del MipTV. También, son ejemplos de estos mecanismos de legitimación, la revista neoyorkina *World Screen*, que tiene una sección dedicada a los formatos, o la británica *C21 Media*, dedicada exclusivamente a los formatos televisivos. Respecto a las asociaciones e instituciones, sobresale la fundación de FRAPA (Format Recognition and Protection Association) en el año 2000 con el objetivo de hacer presión por el reconocimiento legal de los formatos y la protección de sus derechos frente al plagio, y la creación de la sección del EBU (European Broadcasting Union) llamada *Eurovision Formats Core Group*

Tokyo Broadcasting System o Fuji TV en Japón, fueron de las primeras empresas de televisión en involucrarse en los formatos. También destacan Globo TV y Televisa en América Latina.

y también del *EBU Creative Forum*, destinados al intercambio de información, la explotación de proyectos y el co-desarrollo de formatos.

La consolidación del sector industrial y económico de los formatos televisivos también va acompañada de un cambio en la filosofía en la que se basa. En este sentido, Chalaby (2016c) sostiene que desde la propia industria se considera que es imposible crear un éxito como algo universal, sino que siempre debe tener un origen local y un destino local y por eso el reto está en hacer lo local global, al identificar los formatos locales que tienen potencial para viajar en todo el mundo, y luego, hacer lo global local, al adaptar un formato a las necesidades de un mercado específico. Las grandes firmas y compañías de televisión acomodan sus estructuras y potencial creativo a este reto. Para ello, se vuelven más flexibles y tolerantes a la llegada de ideas ajenas, tratan de controlar todo el proceso de producción y sacarle el máximo rendimiento a cualquier aspecto relacionado con la explotación de los derechos de los formatos. En resumen, los formatos televisivos han añadido volumen y complejidad a los flujos internacionales de contenidos, han generado un nuevo mercado para la propiedad intelectual y han liderado la formación de un sistema de mercado de alcance global.

Desde el plano académico, es en la década de los años noventa cuando surge el interés por estudiar el fenómeno de los formatos al aumentar la conciencia de que la adaptación de series y programas de televisión no son ocasionales o accidentales. Uno de los primeros trabajos es el de Cooper-Chen (1994) quien recoge un gran número de formatos exportados desde EEUU al resto del mundo. En 1998, se publica *Copycat TV: Globalisation, Program Formats and Cultural Identity* de Albert Moran, el primer libro que aborda los formatos directamente y en relación a la identidad nacional y cultural. Una década después, tienen lugar dos publicaciones que el propio Moran (2013) ha señalado como significativas para el estudio de los formatos como un campo de estudio emergente: su propio trabajo, *TV formats worldwide* (2009) y el trabajo de Oren y Shahaf, *Global television formats. Understanding television across borders* (2012). Ambos trabajos establecen el estudio del fenómeno de los formatos de televisión como un ámbito de investigación relevante y actual. Los dos conciben el estudio de los formatos como multidisciplinar, y, por tanto, vinculado con los estudios culturales, la economía política de la comunicación, los estudios internacionales, las cuestiones legales, entre otros, y comprometido con una amplia variedad de fenómenos como la política económica de las franquicias, las consecuencias textuales de los contenidos, la legalidad de las prácticas... No obstante, el estudio de los formatos sigue siendo un campo emergente y su cultivación teórica y metodológica continúa siendo necesaria (Keinonen, 2016).

2.3.3. Definición de formato televisivo

La complejidad de definir en su totalidad a los formatos televisivos la recoge Moran (2009) cuando afirma que los formatos como productos televisivos son entidades multiniveles, es decir, son tanto industriales como culturales y conllevan nociones de: organización, tecnología, profesionales, prácticas laborales, visión de negocio, producción de contenidos, compromiso social e influencia mediática. Atender a todos estos niveles en una sola definición es una tarea complicada. Con el objetivo de elaborar una definición lo más amplia posible, se van a ofrecer tres perspectivas desde las que se ha tratado de concebir el concepto de formato televisivo: desde su diferencia con el género televisivo, como una práctica económica e industrial y como un producto cultural. No se trata de perspectivas excluyentes, pero la revisión de la literatura precedente permite dividir, en términos generales, las definiciones en esas tres.

Parte de la literatura académica sobre los formatos televisivos ha tratado de definirlos por su relación con los géneros televisivos. Desde esta perspectiva, las similitudes entre géneros y formatos han sido puestas de manifiesto, especialmente, sobre la idea de que los formatos provienen de los géneros. Así, Gordillo (2009) sostiene que el género organiza la esencia ontológica de cada espacio televisivo, mientras que el formato configura y materializa sus componentes morfológicos. Por otra parte, Jensen (2007) afirma que los formatos remiten a géneros ya conocidos dentro del entretenimiento y la televisión. En otro sentido, Moran y Keane (2009) consideran que los formatos funcionan de manera similar a los géneros porque ambos presentan un claro proceso de sistematización de elementos. Ahora bien, a la hora de establecer las diferencias, los autores remiten al valor de mercancía del formato televisivo frente al género, porque está inserto en un sistema económico y comercial. Dicho valor le confiere una serie de aspectos al formato que lo diferencian del género. Por una parte, mientras que ambos comparten aspectos culturales, narrativos y estéticos, los formatos, también cuentan con elementos legales, comerciales y productivos (Moran y Malbon, 2006; Saló, 2003). Por otro lado, los formatos deben ser un marco más específico de producción, que les permita ser un producto adaptable y manejable en un mercado comercial (Straubhaar, 2007).

Desde la perspectiva industrial o de producción, el énfasis se pone en tratar de identificar y definir los elementos que hacen que un programa de televisión pueda ser un producto con el que se pueda comercializar en un sistema industrial y pueda ser adaptado en otro lugar. Por esta razón, una de las principales tareas de las concepciones dentro de esta corriente, ha sido la de identificar y definir cuáles son dichos elementos. La definición básica dentro de esta perspectiva es la formulada por Moran y Malbon (2006). Los autores consideran al formato como una serie de ideas y técnicas de un programa, que ya han sido desarrolladas con éxito en un mercado y

consiguientemente son adaptadas (habitualmente bajo licencia) para producir programas en otros territorios. No obstante, ha sido Chalaby (2016c) quien ha profundizado en la concepción del formato a partir de cuatro dimensiones, que son las siguientes:

1. Como una licencia para la adaptación, que hace referencia al formato como conjunto de derechos que permiten adaptarlo bajo una licencia. Estos derechos suelen ser: derechos para la distribución, exhibición, emisión y explotación del programa en un territorio, derechos para explotar los nuevos programas en todo el mundo o una parte, derechos accesorios (*ancillary rights*) que son todos los derechos asociados a la explotación en otros medios (*merchandising*, multimedia, banda sonora...), derechos a vender o licenciar partes del programa, derechos televisivos para la emisión del programa en nuevos medios (p. ej.: plataformas bajo demanda en Internet) y derechos para comercializar, duplicar o alquilar el programa físicamente.
2. Como receta, que se trata de una de las analogías más utilizadas a la hora de definir los formatos. Chalaby (2016c) sugiere que esta analogía cubre dos ideas esenciales: la primera es la combinación de reglas y principios inmutables con elementos mutables, y la segunda es la idea de formato como fórmula. Además, considera que esta analogía reivindica la creatividad y las decisiones del equipo humano en la adaptación de los formatos.
3. Como una prueba de concepto (*proof of concept*), que hace referencia a las pruebas que dan solidez al formato e incita a los compradores a apostar por él, como las audiencias en otros países o los canales en los que se ha emitido. Dichas pruebas permiten controlar mejor los riesgos y la incertidumbre en la industria.
4. Como un método de producción, es decir, el formato es una manera concreta de producir un programa de televisión. Normalmente, el método de producción se plasma en la biblia del programa e incluye información variada, desde presupuestos, guiones, procedimientos de elección de los concursantes, elementos narrativos...

Estas cuatro dimensiones recogen lo que Moran (2009) ha denominado como práctica industrial para referirse a un formato televisivo. Como práctica industrial, el formato supone la elaboración de sucesivas actividades y el empleo de recursos materiales que aseguren su legalidad, sus beneficios económicos y el desarrollo de parámetros industriales y de producción (Moran, 2009). En un sentido similar, para Canovaca de la Fuente (2013), la concepción del formato está fuertemente vinculada a la de fórmula. Con dicha relación, el autor destaca que el formato sirve como una herramienta para reproducir y producir a partir de los objetivos de la cadena, la legislación, el tipo de competencia, el presupuesto y elementos concretos de producción del nuevo mercado. Por tanto, la fórmula sirve para poder seguir produciendo un conjunto de estándares de

un formato. No obstante, como señala Canovaca de la Fuente (2013), para que tenga lugar esta reproducción son necesarios un conjunto de elementos interconectados que den forma a un programa concreto.

Como se ha señalado, la identificación de los elementos que definen un formato ha sido una tarea dentro de las concepciones más industriales y económicas. Así, autores como García Avis (2016) han afirmado que uno de los ejes clave en toda definición de formato radica en los elementos, troncales o fijos, presentes en cada iteración del programa. En sintonía, Bignell (2004) utiliza el término *blueprint*¹² para definir un formato y Saló (2003) también considera que un formato es el conjunto de una serie de elementos audiovisuales y de contenido que conforman un programa determinado y lo diferencian de otros. La concreción de estos elementos inamovibles no está clara, aunque desde el plano industrial y económico sí hay autores que han tratado de delimitarlo y cuyas propuestas serán explicadas en el apartado dedicado al proceso de adaptación de un formato. Finalmente, entender el formato como una práctica industrial y comercial también supone la transmisión de experiencia de producción. Así, lo señalan tanto García Avis (2016) como Chalaby (2016c), para quienes el formato como método de producción conlleva una transferencia significativa de conocimientos y experiencias de producción, lo que incrementa la adaptabilidad del programa y se ha convertido en una de las mejores bazas para vendedores y compradores.

Frente a esa corriente, las definiciones y concepciones que se enmarcan en la perspectiva más cultural tratan de observar los formatos televisivos lejos de ser unidades económicas de intercambio. Como señalan Oren y Shahaf (2012), los estudios de los formatos deben tener presente su estructura textual, su flexibilidad cultural y sus ricas posibilidades teóricas en abordar la televisión, los medios globales y los modos de cultura contemporáneos. Consecuentemente, esta corriente trata de conectar el estudio de los formatos y su concepción a las cuestiones vinculadas con la relación entre cultura, globalización y televisión. No obstante, también tienen presente la dimensión industrial y económica de los formatos, pero desde un punto de vista más crítico, ya que son cuestiones que analizan desde su encaje en un sistema de televisión global. Su objetivo, luego, es pensar los formatos desde una visión holística. Así, aborda la concepción del formato desde la articulación de lo global y lo local, el imperialismo cultural, el concepto de transnacional y la perspectiva histórica y social.

En relación a la articulación de lo global y lo local, Oren y Shahaf (2012) señalan que los formatos televisivos encarnan, mejor que cualquier otro producto de la televisión global, la tensión entre

¹² En castellano significa plano o cianotipo de un edificio. También, se utiliza en sentido figurativo como proyecto o plan de acción.

lo local y lo global. Así, afirman que: “(...) los formatos televisivos como áreas culturales donde las tensiones entre las identidades locales, regionales, nacionales y globales son articuladas y experimentadas de nuevas maneras intermediadas”¹³ (Oren y Shahaf, 2012, p. 4). Por otra parte, una de las propuestas que más ha abordado los formatos desde lo local y lo global, es la de negociación cultural (Keinonen, 2016). Desde esta visión, Keinonen (2016) define los formatos como un proceso de negociación cultural en el que las influencias globales y los elementos locales se amalgaman en varios niveles de la cultura televisiva (producción, texto y recepción). Ahora bien, cada nivel emerge como un espacio de negociación afectado por los parámetros culturales y condiciones materiales (la economía, la política, las estructuras, las rutinas de trabajo, entre otros) del proceso de adaptación del formato.

Por tanto, los formatos son lugares para observar la conformación de la cultura televisiva puesto que la producción de adaptaciones de formatos supone la llegada e influencia de nuevas prácticas al contexto de la cultura de la producción local. De esta manera, para Keinonen (2016), los formatos televisivos son prácticas de transformación de la cultura televisiva a nivel global y en ellos se produce una negociación, tanto comercial e industrial como cultural y simbólica. En definitiva, para Keinonen (2016) los formatos televisivos son agentes activos en la construcción de los significados y prácticas que conforman la cultura televisiva transnacional.

Respecto a los efectos de los formatos televisivos en la cultura televisiva, existen diferencias entre los autores que consideran que los formatos son productos que favorecen la consolidación de la homogenización del consumo a nivel global, y los que, por el contrario, consideran que los formatos forman parte de la producción social de las diferentes identidades culturales. Entre los primeros, destaca Artz (2015) y Brennan (2012). Ambos sostienen que los formatos televisivos forman parte de la configuración de un modelo global basado en obtener beneficios con bajo costes y riesgos al utilizar una máxima coherencia internacional. En el caso de Brennan (2012), destaca que el autor considera que los formatos televisivos favorecen la alienación en torno a valores de consumo individual y de mercado porque son similares entre ellos y ofrecen placeres similares a las audiencias. Además, añade que esta estrategia solo favorece a las élites corporativas y es ajena a las preocupaciones sociales y políticas.

Por su parte, Artz (2015) sostiene que la adaptación local de formatos televisivos es solo una estrategia por parte de las corporaciones transnacionales para adaptarse a mercados locales porque controlan los riesgos, obtienen beneficios económicos y políticos, y les ayuda a aparentar una

¹³ Traducción propia. Cita original: “*formatted programs as cultural areas where tensions among local, regional, national and global identities are articulated and experienced in new, inter-mediated ways.*”

actitud respetuosa y sensible con las demandas de la diversidad cultural. Por tanto, ya sea a través de la homogenización o de la hibridación, en realidad, la cultura sigue siendo la misma, y su configuración está en manos de las corporaciones mediáticas transnacionales. Son dichas empresas globales las que detentan la hegemonía cultural porque, además de representar la versión más popular de la cultura, también aparecen como promotoras de la diversidad cultural.

Frente a estas concepciones, están aquellos que defienden que los formatos no solo homogenizan o globalizan. Así, para Waisbord (2004), los formatos televisivos son un reflejo de la persistencia de las culturas nacionales en la televisión global. Moran (2009) formula una idea similar porque considera que la maduración de la industria de los formatos no supone un fortalecimiento de lo global y lo local a expensas de lo nacional, sino una reconfiguración de lo nacional que puede ir en detrimento de los otros dos niveles. Con el estudio de un caso práctico, el de los formatos televisivo de concursos, Heller (2012) defiende que observar las comunidades de seguidores que genera cada adaptación de un formato es una muestra de cómo su adaptación puede servir para la producción de identidades nacionales. Finalmente, Mirrlees (2013) ofrece una concepción que contempla ambas visiones. Por un lado, considera que los formatos televisivos forman parte del nacionalismo banal y reflejan la persistencia de las culturas nacionales, pero, al mismo tiempo, empaquetan y repiten visiones consumistas de lo nacional. Con otras palabras, la adaptación de los formatos televisivos promueve una representación de lo nacional que está fuera de las realidades locales.

En la línea de tener presente ambas visiones, Kuipers (2011) vincula los formatos televisivos con el concepto de transnacional. De manera similar, Van Keulen (2016) también afirma que las dinámicas duales de estandarización y localización de la industria de los formatos, los convierte en espacios interesantes para estudiar la transnacionalización. Como se ha desarrollado en el apartado de la televisión transnacional, en el mercado global, la producción cultural de bienes supone una lucha por los estándares de producción, narrativos, estéticos y comerciales y dicha lucha depende de la tensión entre una lógica cortoplacista de mercado y una más a largo plazo que persigue la calidad y la innovación. En consecuencia, Van Keulen (2016) define los formatos televisivos como prácticas televisivas transnacionales y como el reflejo de los estándares y las convenciones que son fruto de la arena de lucha de la cultura televisiva transnacional.

Con relación al desarrollo de la televisión a nivel global, varios autores han situado a los formatos televisivos como piezas clave para su entendimiento. Más allá de tratar de definirlos, proponen la relevancia del estudio de los formatos para comprender otros aspectos de la televisión y la cultura. Oren y Shahaf (2012), por ejemplo, sostienen que una perspectiva histórica sobre los formatos y su uso muestra la configuración de las convenciones industriales y textuales actuales. También,

las autoras defienden que el rol de los formatos ha sido el de estimular las negociaciones entre los intereses de lo local, lo regional, lo nacional y lo internacional sobre la política de medios, la identidad y el valor cultural. Por tanto, estas ideas conectan con la propuesta de Keinonen (2016) de que los formatos televisivos, al implicar una transferencia de conocimiento, un método de producción y unas prácticas de comercialización y apropiación concretas, provocan que televisiones de todo el mundo estén comprometidas y se reproduzcan estructuras de funcionamiento globales.

Del lado de la televisión nacional, Bourdon (2012) afirma que los formatos juegan un papel determinante en la comprensión de los cambios producidos en la industria de la diferentes televisiones europeas, la cambiante relación entre identidad nacional y servicio de televisión pública y las variaciones en el intercambio entre EEUU y Europa. El trabajo realizado por Müller (2012) sugiere que la internacionalización de la producción y comercialización del sistema televisivo ha creado un contexto en el que las adaptaciones de un mismo programa son hoy más similares que cuando fueron adaptadas. Por tanto, estudiar la trayectoria de las adaptaciones de los formatos televisivos permite observar aspectos de cómo fluctúan las fuerzas de las operaciones internacionales de producción y las de los contextos de producción nacional. Finalmente, Chalaby (2016c) agrupa estas cuestiones y afirma que el estudio de los formatos permite arrojar luz sobre la historia de la cultura, la globalización y el capitalismo. Para el autor, el negocio de los formatos solo se puede entender dentro de la historia económica, ya que el centro de la globalización de los medios es la expansión del capitalismo en todo el mundo.

Una visión integradora dentro de la perspectiva cultural que trata de definir el formato es dada por Oren y Shahaf (2012). Las autoras sostienen tres ideas esenciales para comprender los formatos televisivos y, en particular, las necesidades de su estudio: la primera está vinculada al rol de los formatos en la cultura televisiva. Por ello, defienden que estos contenidos forman parte de la propia lógica de la televisión, lejos de ser un producto de la globalización, exclusivamente. Su estructura y configuración son típicas del funcionamiento tradicional de la televisión. La segunda idea está relacionada con la relación entre cultura y globalización. En este sentido, consideran que el estudio de los formatos es necesario para entender las dinámicas de la globalización y defender la relevancia de la televisión en un momento en el que disminuye. En este sentido, Oren y Shahaf (2012) defienden que la flexibilidad de los formatos ayuda a explicar la reconfiguración de la adaptable globalidad y la especificidad de la localidad. A lo que añaden, que son un ejemplo de producción y recepción cultural donde lo local y lo global son experimentados, no en oposición, sino como una unión mutuamente dependiente. La tercera idea tiene que ver con las preguntas que plantean los formatos más allá de su concepción dentro de la cultura televisiva, como las siguientes: ¿cómo cuestiones de unidad nacional, sub-nacional y

transnacional compiten e interactúan con culturas colectivas en la era de la globalización? ¿cómo convenciones temáticas y textuales del formato conforman, permiten y delimitan la construcción de significados? o ¿cómo concepciones de identidad colectiva (de raza, género, etnicidad...) operan dentro de las culturas globales culturales y los cambios en los medios? (Oren y Shahaf, 2012).

Desde la presente investigación se considera que estas últimas acepciones de los formatos ayudan a comprender su transcendencia en el estudio de la cultura en el contexto actual. No obstante, también considera que no hay que olvidar que los formatos televisivos como productos culturales poseen múltiples dimensiones que los sitúan al mismo tiempo como mercancías comerciales, productos humanos y creativos, productos culturales y masivos y contenedores de valores e ideología. Dicha premisa justifica su estudio. Por eso, a continuación, se va a abordar el proceso de adaptación de los formatos desde dos perspectivas: la cadena de valor productiva y comercial de su creación, y las diferentes concepciones que, desde la literatura académica, se han realizado para comprender la adaptación dentro del fenómeno de la globalización de la televisión y la cultura.

2.3.4. Procesos de creación y adaptación de los formatos televisivos

Antes de explicar el proceso de creación y adaptación de formatos, tanto desde el punto de vista industrial y comercial como desde el punto de vista de la reflexión académica, se exponen algunos aspectos vinculados a su intercambio: sus ventajas, las razones para sus adaptaciones y los factores que pueden influir en dicho proceso.

Las ventajas económicas, políticas y culturales de la adaptación de formatos son, según Mirrlees (2013), las siguientes:

- Son baratos y fáciles de producir. Tienen unos costes de producción bajos, en parte porque permiten ahorrar en potencial de creatividad, y una producción más eficiente, porque cuentan con una planificación ya elaborada de cómo crear el programa.
- Tienen un riesgo bajo, porque se apuesta por ideas que ya han sido testadas. En este sentido, los formatos son fórmulas que le son familiares a las audiencias y su éxito en otros países los hacen más atractivos para el mercado publicitario.
- Pueden ajustarse a las preferencias de las audiencias nacionales. Por tanto, tienen una mayor oportunidad para que las audiencias puedan identificarse y verse reconocidas.
- Pueden reunir condiciones de regulación estatal, es decir, pueden ayudar a las cadenas de televisión a cumplir con las cuotas de programación local.

- Generan ingresos extras como marcas de entretenimiento. En este sentido, los formatos son productos atractivos para cadenas y anunciantes que quieren realizar técnicas publicitarias como crear *merchandising* o emplazamiento de producto (*brand placement*).

Sobre las razones que llevan a escoger un formato, Bielby y Harrington (2008) consideran que el discurso que mueve la compra y venta de formatos se basa en corazonadas, instintos, reacciones viscerales, consideraciones no racionales y categorías subjetivas basadas en juicios de calidad, autenticidad y resonancia emocional. Sin embargo, las autoras enfatizan la importancia de los elementos estéticos por las siguientes razones: 1) los profesionales de la industria utilizan los criterios estéticos formales para implementar las licencias de los formatos; 2) también, los elementos estéticos son utilizados para hacer juicios sobre la viabilidad o la calidad de un formato, y 3) el aumento del uso del concepto de género para clasificar y describir los formatos en su comercialización. Por tanto, la representación estética de un programa provee indicadores importantes para su idoneidad. Además, Bielby y Harrington (2008) recuerdan que las audiencias también se comprometen, obtienen placer y construyen significados a partir de los elementos estéticos. Así, el concepto de calidad estética también es relevante para la elección de un formato. Tras estudiar a los ejecutivos de la televisión, Kuipers (2012) ha señalado cuatro criterios con los que se define la calidad para estos profesionales: un alto valor de producción, la potencialidad de relacionarse o identificarse con el programa o los personajes, el equilibrio entre otros contenidos que hayan funcionado y la innovación.

Por otra parte, García Avis (2016) ha clasificado en tres las razones de compra de un formato: a) razones económicas, especialmente, la voluntad de recrear el éxito comercial del formato original; b) razones personales, que están marcadas por el vínculo personal que los adaptadores establecen con la obra fuente y pueden ser muy variadas, y c) la razón narrativa, que la autora define como la convicción de que el texto original tiene la fuerza suficiente para conquistar nuevas audiencias. Con otras palabras, si la fábula no tiene una vocación universal y no permite relecturas, no puede ser adaptada. Por eso, García Avis (2016) establece que la razón narrativa es ineludible. Sin embargo, la propia autora reconoce que dichas variables, también, dependen de las peculiaridades de cada país y del tipo de cadena o productora que desarrolle la adaptación, así como de factores relacionados con los elementos narrativos del programa. Finalmente, según Guerrero (2010) los factores que guían la elección del formato son: 1) la novedad del formato; 2) el interés que el formato pueda despertar; 3) la idoneidad, según las características del mercado televisivo en el que se vaya a emitir; 4) la adaptabilidad a las cualidades de la audiencia potencial; 5) el éxito de audiencia en otros países; 6) la cercanía cultural; 7) el presupuesto necesario, tanto para la compra del formato como para su producción, y 8) influencias políticas, sociales y culturales.

Cada proceso de adaptación, además, es único y puede presentar sus propias dificultades o contingencias. No obstante, a continuación, se ofrece la descripción general del proceso de creación y adaptación de formatos desde el punto de vista industrial, comercial y de producción.

2.3.4.1. El proceso industrial de los formatos televisivos

Durante mucho tiempo de la historia de la televisión, las productoras de televisión de un país producían programas para las cadenas de ese mismo país y luego los exportaban a otros países como productos terminados. Esa manera de intercambio fue la norma durante las cuatro primeras décadas del nacimiento de la televisión (Waisbord, 2004). Sin embargo, como se ha explicado en el apartado dedicado a la historia de los formatos, el intercambio comercial se formalizó y sistematizó hasta convertirse en un complejo sistema de producción. El negocio de los formatos de televisión envuelve una relación comercial que supone cruzar las fronteras culturales entre una compañía de producción de televisión (un licenciante/*licensor*), que vende los derechos de un formato y una compañía de televisión (concesionario/*licensee*), que compra los derechos del formato.

En esta relación comercial, cada parte ocupa una posición que Moran (2009) describe de la siguiente manera: el licenciante (la compañía con los derechos del formato de televisión) tiene un extenso conocimiento del formato y su adaptación en otros lugares y entiende los obstáculos y dificultades de su producción. Por su parte, el concesionario (cadena de televisión que compra los derechos del formato) tiene un conocimiento mayor de las audiencias del país y de lo que será adecuado para los espectadores. Además, Moran (2009) añade que normalmente se trata de una relación de colaboración más que de conflicto. El autor sostiene que el proceso de adaptación puede ser abierto o cerrado según las demandas de fidelidad del licenciante a la hora de realizar la adaptación. Así, un proceso de adaptación cerrado tiene lugar cuando el licenciante exige una gran fidelidad al formato original y un proceso de adaptación abierto es cuando el licenciante hace una licencia más flexible para la adaptación del formato.

Por su parte, Chalaby (2015, 2016b, 2016c) considera que el método de producción de los formatos ha dado lugar a la formación de un modelo concreto de funcionamiento. Más específicamente, Chalaby (2016b) utiliza el concepto de “cadena de valor global”¹⁴ (*Global Value Chain*) para explicar la red de procesos de intercambio y de producción que constituye el negocio de los formatos a nivel global. A partir de este concepto, Chalaby (2015) identifica el

¹⁴Se trata de un marco de análisis que se basa en la propuesta de Hopkins y Wallerstein (1986) que denominan: *global commodity chain* (GCC).

comportamiento de los agentes, el rol de las instituciones, los patrones de producción y las rutas que constituyen el funcionamiento del negocio de los formatos de televisión. Así, el autor afirma que la organización del negocio de los formatos televisivos es un sistema comercial global caracterizado por la rápida extensión y la emergencia de una cadena de producción particular. Los formatos televisivos se han expandido (y siguen expandiéndose) a nivel internacional, su flujo es cada vez más complejo y dinámico y el número de productoras, compañías y territorios envueltos está creciendo exponencialmente. El sistema que emergen tiene tres características principales para Chalaby (2015):

1. Se conforma como un espacio singular dentro de un sistema televisivo global más amplio de productos audiovisuales, por la interdependencia económica entre sus agentes económicos, las múltiples conexiones y transacciones entre ellos, y el conocimiento mutuo de su existencia y de su industria como un todo.
2. Tiene un carácter sistémico porque posee una estructura determinada por una cadena de valor global en la que los agentes económicos adquieren una posición y sobre la que se mueven según sus objetivos económicos, comerciales e industriales. También porque se trazan rutas comerciales.
3. Posee un alcance global. El núcleo de su funcionamiento estimula a sus agentes a cruzar las fronteras y hacerlas más interdependientes a nivel internacional. Así, las rutas comerciales que se generan son a nivel global.

Así, el sistema que sostiene el funcionamiento de los formatos de televisión está formado por un conjunto de agentes que establecen unas relaciones determinadas y dan lugar a unos procesos que se enmarcan en una serie de fases ordenadas. No existe una estandarización completa e inmutable, pero sí se pueden señalar de manera amplia los principales agentes y las fases más recurrentes. Como se observará, dichos procesos parten de los métodos de la industria de la televisión de cualquier otro producto televisivo, pero quedan definidos por una serie de figuras profesionales, fases y elementos añadidos vinculados principalmente a la distribución y adquisición de los formatos. A continuación, se identificarán los principales agentes y sus roles. Posteriormente, se describirán las fases.

a. Los agentes

Tal y como señala García Avis (2016), los formatos televisivos como productos de la industria de la televisión dependen de dos agentes, las cadenas de televisión que son las que encargan, financian, programan y emiten los contenidos, y las productoras, que producen y proveen de contenidos. En el caso de los formatos de televisión, además, cobra importancia otro agente: las

distribuidoras. Estos tres son los agentes fundamentales y las relaciones entre ellos dan lugar a la cadena de valor de los formatos (Chalaby, 2015, 2016b, 2016c). Además, en la cadena de valor intervienen otros agentes intermediarios, como los representantes y consultores independientes (García Avis, 2016; Chalaby, 2016c). Finalmente, Moran y Malbon (2006) consideran que los eventos de los mercados internacionales en torno a la industria de la televisión también son un agente más que mueve la cadena.

Antes de conocer las relaciones entre los agentes que dan lugar a la cadena, se definen la actividad y el rol de cada uno de estos agentes. Para ello, se seguirá la propuesta de García Avis (2016) que coherente con las investigaciones precedentes de Diego González (2004, 2005) y Guerrero (2010), junto con entrevistas a profesionales de la industria, realiza una clasificación en la que contempla los cuatro agentes que ya se han señalado (productora, cadena, distribuidora y otros agentes específicos) junto con las principales figuras de cada uno de ellos y sus funciones dentro del ámbito concreto de la cadena de valor de los formatos de televisión. Considérese que dicha clasificación no es inamovible y que cada caso de adaptación de un formato puede ser diferente y, en gran medida, depende de la industria de cada territorio. Sin embargo, la propuesta de García Avis (2016) es útil para establecer unos patrones generales dentro de la industria de la televisión.

A lo largo de su clasificación, García Avis (2016) distingue entre aquellos profesionales que están en un nivel ejecutivo y los que están en uno práctico o técnico, en función de su responsabilidad. Los primeros, los profesionales del nivel ejecutivo, son los profesionales que tienen mayor responsabilidad en tareas creativas, técnicas y económicas, son quienes definen el proyecto y los recursos, mientras que los segundos, los profesionales del nivel práctico o técnico, son los encargados de ejecutar, mayormente, las decisiones del nivel ejecutivo y gestionar diariamente los recursos. El nivel ejecutivo tiene una dirección más horizontal que engloba a productores ejecutivos, directores de producción, tanto de la cadena como de la productora, y el nivel práctico/técnico tiene una dirección más vertical sobre la que se delegan tareas desde el productor ejecutivo hasta el último miembro del equipo de producción (García Avis, 2016). A continuación, se ofrece la descripción de los agentes y las principales figuras.

- Cadenas de televisión. Las cadenas de televisión se ocupan de encargar, programar y emitir los contenidos. Su infraestructura y organización varía en función de su cobertura, tamaño, propiedad y financiación, lo que también condiciona sus objetivos y estrategias comerciales. Una de las principales clasificaciones de las cadenas de televisión las divide en: cadenas con financiación pública (TVE o BBC), cadenas comerciales generalistas (Antena 3 o NBC) y cadenas de pago (HBO o AMC). Las estrategias programáticas, los modos de trabajo y la estructura financiera suelen variar entre ellas. Además del tipo de

cadena, otro factor relevante es el sistema mediático en el que esté integrado dicha cadena, que depende del mercado televisivo de cada país y de la interacción entre los grupos mediáticos (Jensen, 2007; García Avis, 2016).

Dentro de la organización interna de la cadena destacan dos departamentos en relación a los procesos de adaptación de los formatos televisivos: el departamento de ficción, que se encarga de desarrollar nuevos proyectos y supervisar la producción de las series de la cadena, y el departamento de distribución o ventas, que gestiona los derechos de los programas televisivos. No obstante, no hay que olvidar que en las cadenas de televisión los departamentos suelen trabajar de manera entrelazada en la producción de los proyectos. También, hay que decir que la organización, el nombre de los departamentos e incluso las tareas de las que se ocupan pueden ser distintas o solaparse en algunos cargos. Sin embargo, sí se pueden destacar algunas figuras claves en cualquier proceso de adaptación de un formato televisivo. En relación al departamento de ficción son figuras relevantes, en el nivel ejecutivo, el director de ficción, el productor ejecutivo y el director de producción, y en el nivel práctico/técnico, productor de contenidos, el delegado de contenidos y los analistas I+D. Las principales tareas que desempeñan cada uno son las siguientes:

- Director de ficción (*Head of Drama, VP of Scripted Programming*), que es el responsable último de los contenidos de ficción de la cadena. Posee una visión global de todos los proyectos de ficción que se llevan a cabo y marca la línea estratégica a seguir en el desarrollo de nuevos proyectos. En el caso de los formatos de ficción, es quien decide qué formatos se adaptan.
- Productor ejecutivo (*Executive Producer*), que es el responsable máximo en el desarrollo y la producción de un proyecto concreto. Por tanto, lo habitual es que existan varios productores ejecutivos en la plantilla de las cadenas. Sus responsabilidades se extienden a todos los ámbitos del proyecto, tanto creativos como técnicos y económicos. Así, en los proyectos de adaptación de formatos televisivos son quienes supervisan y controlan todo el desarrollo del proyecto, desde su nacimiento hasta su emisión, y quienes tienen la última palabra en las decisiones sobre la adaptación.
- Director de producción (*Production Manager*), que es quien se encarga de hacer viable el proyecto de acuerdo con los recursos y las necesidades de producción

de la cadena. Su labor principal es la gestión de los recursos para la producción del proyecto; no tiene potestad sobre el ámbito artístico y narrativo.

- Productor delegado (*Production Supervisor*), que es la persona en quien delega el productor ejecutivo la supervisión del día a día de una serie. Ambos mantienen una relación muy estrecha. Sus principales funciones son el control del desarrollo y grabación de la serie, del presupuesto de cada capítulo y el cumplimiento del contrato entre productora y cadena.
- Delegados de contenidos (*Development Executive*), que son quienes supervisan el proyecto desde el punto de vista del desarrollo de la historia. Su trabajo está relacionado con el desarrollo y el análisis de historias, tanto con el descubrimiento de nuevas historias potenciales que puedan interesar a la cadena como con revisar los guiones de series en producción de manera que respondan a lo solicitado por la cadena. García Avis (2016) señala, en función de sus resultados, que, en la adaptación de formatos, la figura de los delegados de contenidos está presente mucho antes de la revisión de los guiones. Además, ellos tienen que realizar un trabajo más minucioso para comprobar que se adecúan los cambios de la adaptación al público de la cadena.
- Analistas I+D, que son el equipo encargado de conocer las tendencias en todo el mundo y descubrir posibles formatos o tendencias en los contenidos que puedan ser adecuados para la cadena. En el caso de los formatos televisivos, su papel consiste en detectarlos. En relación a los formatos televisivos adquiridos, García Avis (2016) recogió de las entrevistas a profesionales que los analistas se centran en el estudio de los elementos del contenido que pueden ser innovadores y la conexión que hayan conseguido con las audiencias.
- Productoras. Las productoras son las encargadas de la producción de los contenidos. Por tanto, su peso en la creación de los contenidos televisivos es determinante. Al igual que sucede con las cadenas de televisión, las productoras pueden tener diferentes tamaños y expansión, lo que condiciona su modo de trabajo y estructura organizativa. También dependerá de su articulación en el mercado televisivo del país. En este sentido, se pueden encontrar productoras totalmente independientes o, por el contrario, productoras integradas en una cadena de televisión. Además, cada país tiene un sector de productoras audiovisuales característico y que se rigen por una legislación particular que condiciona sus modos de trabajo, la relación con las cadenas y los contenidos que producen. A su

vez, pueden encontrarse productoras especializadas en ficción o entretenimiento, o pueden que trabajan ambos, incluso pueden llegar a tener una subdivisión dedicada exclusivamente a los formatos televisivos. No obstante, a pesar de la gran variedad de tipos de productoras que se pueden encontrar, es posible identificar un paradigma organizativo formado por unas figuras principales y su jerarquía en la producción de los contenidos (García Avis, 2016). En consonancia con el apartado anterior y con la propuesta de García Avis (2016), se van a señalar las principales figuras dentro de las productoras, junto con las funciones y responsabilidad que suelen desempeñar en la cadena de valor de los formatos televisivos. En el nivel ejecutivo destacan: el director de ficción, el productor ejecutivo, el director ejecutivo y el coordinador de guion. En el nivel práctico/técnico: el jefe de producción, los guionistas y los analistas I+D. Sus principales funciones se exponen a continuación.

- Director de ficción (*Head of Drama, Head of Scripted Programming*), que igual que su homólogo en la cadena de televisión, se trata del máximo responsable de los proyectos de ficción de la productora. García Avis (2016) indica tres tareas esenciales: establecer las directrices, supervisar el desarrollo general y aglutinar y proteger al equipo completo. Además, es una de las principales figuras que negocia con las cadenas de televisión. Es quien decide finalmente qué proyectos se les propone a las cadenas y mantiene una relación fluida con la cadena durante los procesos de producción. En relación a los formatos de ficción, es quien indica los criterios fundamentales del contenido y elige al equipo técnico y artístico.
- Productor ejecutivo (*Executive Producer o Showrunner*). La figura del productor ejecutivo en una productora se está consolidando como el rol más relevante en el desarrollo de un proyecto de ficción. Un hecho que lo demuestra es el uso del concepto de *showrunner* para describir su tarea, una figura que procede de la industria estadounidense y que está teniendo calado en otras industrias. Las diferencias entre el productor ejecutivo y el *showrunner* es que, éste último tiene una mayor implicación creativa en el proyecto. No obstante, tanto el *showrunner* como el productor ejecutivo son quienes tienen a su cargo el proyecto completo de una serie concreta, mantienen una estrecha relación con el productor ejecutivo y el productor delegado de la cadena y su principal cometido sigue siendo gestionar el equilibrio entre la logística económica y de producción y la vertiente artística. En el caso de los formatos televisivos, su función se mantiene, pero García Avis (2016) señala, que debe ser quien mejor conoce la obra fuente, pues será quien tome las decisiones más relevantes.

- Director ejecutivo (*Production Manager*), que es quien tiene el control de todos los aspectos técnicos del proyecto y de cómo repercuten en todas sus facetas: presupuesto, contrataciones, planes de rodajes... Por tanto, gestiona los recursos materiales, humanos y financieros.
- Coordinador de guion, que también puede tener el nombre de coordinador de contenidos o director de desarrollo. Es la persona con mayor responsabilidad en el desarrollo creativo del contenido. Forma parte del equipo de guionistas y es quien se establece como el líder que supervisa todo el trabajo y marca las principales directrices. El productor ejecutivo y el coordinador de contenidos trabajan estrechamente, incluso sus funciones las puede desempeñar una sola persona. Esto suele suceder en la figura del *showrunner*. A la hora de adaptar un formato de televisión, es quien desarrolla el proyecto, principalmente.
- Jefe de producción (*Line Producer*), que es quien ejecuta las decisiones del productor ejecutivo y del director de producción y lleva un control diario de todos los aspectos de producción de la serie. Realiza una gestión logística para que se cumplan todos los planes de producción y presupuesto.
- Guionistas, que trabajan bajo la supervisión directa del productor ejecutivo y del coordinador de contenidos. García Avis (2016) describe de la siguiente manera el trabajo de los guionistas: se reúnen periódicamente para definir las bases generales en el desarrollo de las tramas y los personajes y, después, se reparten la redacción de los episodios individuales. En el caso español, suele ser normal que los guiones se escriban entre dos guionistas, algo nada habitual en otras industrias. El objetivo de los guionistas es seguir las directrices acordadas para conseguir un resultado general compacto y de unidad en toda la serie. Los guionistas son quienes tienen que aplicar los cambios demandados por la cadena. Estas funciones las realizan también en el caso de trabajar en la adaptación de un formato de televisión, pero teniendo presente la versión original. El peso de la serie original en el desarrollo de la adaptación puede variar enormemente en función del proyecto. El número de guionistas del equipo también varía en función del tamaño de la cadena o productora y los rasgos de la industria de cada país.
- Analistas I+D, quienes desempeñan las mismas funciones que sus homólogos en las cadenas de televisión, excepto que, en el caso de los equipos de analistas de

las productoras, también se encargan de formular ideas potenciales de convertirse en proyectos que pueden ser ofrecidos a las cadenas.

Como ha podido observarse, casi todas las figuras de las productoras tienen un homólogo en las cadenas de televisión. Sus funciones y responsabilidades son similares, pero se podría decir que, en el caso de las productoras, tienen una implicación más directa con el proceso de desarrollo del proyecto de la serie. También, sucede que, en función del tamaño de la productora y del proyecto, los profesionales que trabajan en él no forman parte de la plantilla de trabajadores de la productora y hayan sido contratados específicamente para desarrollarlo. Finalmente, se quiere destacar que, en términos generales, la productora y sus profesionales suelen tener una posición de subordinación hacia las cadenas de televisión.

- Distribuidoras. Igual que las cadenas de televisión y las productoras, pueden encontrarse distintos tipos de distribuidoras. Su funcionamiento depende en gran medida de su independencia o articulación respecto a las cadenas de televisión o productoras. García Avis (2016) recurre a la clasificación realizada por Steemers (2004) quien identifica tres tipos de distribuidoras:
 - Las cadenas-distribuidoras, cuando la división de ventas o distribución están integradas dentro de la estructura de la cadena de televisión. En este caso, dicha división se encarga de gestionar los derechos de distribución de los contenidos sobre los que tiene potestad la cadena, ya sea de producción propia o ajena. En el caso de ser de producción ajena, dependerá del tipo de acuerdo al que se haya llegado con el detentor original de los derechos. Las fórmulas posibles en este caso son muy variadas, desde que la cadena pueda quedarse con los derechos de la comercialización del producto final (las *latas*), una práctica bastante habitual, hasta que también pueda retener los derechos referentes al formato. Otro factor que entra en juego es la exclusividad sobre el territorio y el tiempo en el que los podrá poseer. Así, la cadena-distribuidora puede llegar a un acuerdo de exclusividad sobre unos territorios concretos, que durará un tiempo específico. Un ejemplo de cadena-distribuidora es la BBC Worldwide.
 - Las productoras-distribuidoras, cuando son las productoras las que cuentan con un departamento de ventas propio. En este caso la productora es la que tiene los derechos de explotación de sus contenidos. No obstante, en su acuerdo con las cadenas se pueden negociar derechos distintos, como los derechos secundarios o

los derechos de la comercialización del producto final (las *latas*). En su análisis sobre el mercado británico, Steemers (2004) sostiene que las productoras que han conseguido convertirse en distribuidoras han realizado la estrategia de centrarse en programas claves, más que en hacerse con un catálogo amplio, puesto que lo habitual es que las productoras no dispongan de la infraestructura y los recursos para vender internacionalmente sus contenidos. En general, las productoras que sí logran disponer de su propio departamento de distribución intentan controlar la explotación de sus contenidos en los mercados internacionales, especialmente, los formatos. Este es el caso de Boomerang TV International.

- Las distribuidoras independientes, en las que su única función es adquirir los derechos de representación y venta de los contenidos mediante acuerdos comerciales con las cadenas y las productoras. Por tanto, no están vinculadas a ninguna cadena o productora, pero representan los contenidos producidos y emitidos por ellas. Se trata del sector más pequeño, ya que, a no ser que se trate de una distribuidora muy establecida o con una gran influencia en un territorio, las cadenas y productora no suelen recurrir a ellas. Debido al escaso peso que suelen tener en la cadena de valor, suelen utilizar estrategias como los avances de financiación o conseguir acuerdos de coproducción o preventas. Es el caso de Beta films.

Ahora bien, como señala García Avis (2016), independientemente de cual sea su tipo, el cometido de una distribuidora es el mismo: comercializar el producto final (las *latas*) y los formatos televisivos en el mercado internacional. Su organigrama depende del tipo de productora y su tamaño, así como de la complejidad del equipo de trabajo con el que cuenta. Sin embargo, García Avis (2016) encuentra dos figuras esenciales: el director (general) de ventas, que está en el nivel ejecutivo, y los ejecutivos de ventas o comerciales, que se encuentran en el nivel práctico.

- Director (general) de ventas (*Head of International Sales*), que es quien coordina y supervisa todos los acuerdos de distribución que realiza la distribuidora o el departamento y vela por cumplir los intereses y las estrategias de la empresa. En función del tamaño de la distribuidora, puede tener un subdirector e incluso puede llegar a tener a cargo directores en cada uno de los territorios en los que la empresa tenga una filial.

- Ejecutivos de ventas (*International Sales Executives*), que son quienes llevan a cabo las decisiones tomadas por el nivel ejecutivo. Entre sus principales funciones están: promocionar el catálogo de contenidos en mercados internacionales, contactar con compradores potenciales de todos los países y negociar los acuerdos de productos concretos, aunque la decisión final dependa del director general. El tamaño y los recursos del equipo de ventas dependerá del tipo de distribuidora.
- Otros agentes. Fuera de estos tres grandes agentes existen dos figuras que adquieren un papel relevante y específico en la cadena de valor de los formatos televisivos: los consultores y los representantes. García Avis (2016) separa estas figuras porque desempeñan funciones concretas en los procesos de los formatos televisivos.
 - Consultores (*consultants*). Se trata de la persona encargada de cubrir un servicio de consultoría que forma parte de los acuerdos de los formatos televisivos. El servicio de consultoría consiste en que un responsable del equipo del formato original ofrece sus conocimientos, experiencias y asesoría al nuevo equipo encargado de realizar la adaptación, normalmente, en un periodo determinado del desarrollo de la nueva producción. De este servicio suele encargarse la productora, pero también puede correr a cargo de la cadena o la distribuidora. De manera más concreta, García Avis (2016), tras reconocer que las tareas de un consultor pueden ser muy variadas, traza una serie de coordenadas comunes en los variados métodos de trabajo y labores que habitualmente ejercen los consultores a partir de la experiencia de casos concretos. En primer lugar, indica que el consultor debe tener un profundo conocimiento del funcionamiento de la televisión del país en el que va a ejercer dicho servicio. A partir de esta premisa, las principales funciones las agrupa en las siguientes: a) ayudar al cliente, ya sea la cadena o la productora, a realizar la mejor adaptación posible; b) tener presente que el objetivo es lograr que la adaptación parezca un programa autóctono del país, para ello es necesario conversar en profundidad con los compradores del formato y conocer todo aquello que pueda afectar a la adaptación, y c) proteger la integridad del formato original. En este último, debe buscar el equilibrio.

Las tareas anteriores son las básicas a las que debe atender un consultor, ahora bien, dichas tareas también dependen de otros factores como el tipo de formato, el país donde se va a adaptar y el modo de trabajo, tanto del propietario del

formato como de su comprador¹⁵. Respecto al tipo de formato, García Avis (2016) recoge las propias afirmaciones de consultores en activo que señalan las diferencias entre la adaptación de un formato de ficción y de no ficción. Mientras que, en los formatos de entretenimiento de no ficción los patrones del formato se replican de manera más directa, en el caso de los formatos de ficción, la relocalización de los elementos del formato requiere de mayor flexibilidad. En ocasiones, puede darse que ciertos cambios propuestos por el equipo de la adaptación deban ser consultados al equipo del formato original, pero, en términos generales, suele haber bastante flexibilidad.

Por otro lado, García Avis (2016) recoge la experiencia de María García-Castrillón (ejecutiva de ventas de Boomerang TV International) quien declara que lo más frecuente sea que el consultor apenas incida en el desarrollo del proyecto de adaptación. Para la profesional, por lo general, la compra de un formato supone una gran inversión económica y, por tanto, desde la productora se confía en el nuevo equipo de producción. En conclusión, la figura del consultor no está todavía delimitada, su incidencia puede ser desde un mero trámite que se formalice en una visita puntual, hasta un seguimiento en profundidad del desarrollo de la adaptación. Además, cabe señalar que la figura del consultor puede tener un impacto positivo en los guionistas y productores de industrias televisivas menos consolidadas. De hecho, la experiencia y el conocimiento de los consultores extranjeros (que dentro de la literatura académica se denomina como *know-how*) puede contribuir al desarrollo de la producción de ficción en otras industrias locales. Finalmente, García Avis (2016) señala que el grado de implicación del consultor y el tipo de servicio que va a prestar debe quedar establecido en el contrato de compra del formato.

- Representantes o agentes (*Agents*), que son los que actúan como intermediarios entre el comprador y el vendedor del formato, y representan los intereses de algunas de las partes. Aunque lo habitual suele ser que el acuerdo se negocie entre el equipo de la productora y la cadena, en algunos mercados como el estadounidense, esta figura es fundamental. Como recoge García Avis (2016), el

¹⁵ En este sentido, García Avis (2016) recoge experiencias diferentes. Por ejemplo, describe la labor de Duncan Cooper, productor internacional ejecutivo de la BBC Worldwide, cuyas funciones están bastante sistematizada dentro de los procesos de venta de formatos de la BBC. En general, es la persona encargada de presentar el formato a través del “*preliminary information sheet*” con los datos básicos del formato original a los compradores potenciales para que puedan evaluarlo. Él mismo define su función como un trabajo de creatividad editorial. Si se llega a desarrollar el proyecto de adaptación, Cooper es el encargado de entregar todos los documentos esenciales (la biblia, entre otros...) y atender todo tipo de duda, consejo o necesidad que tenga el cliente. Además de transmitir sus conocimientos del formato.

representante o agente de contenidos es necesario para introducirse en el complejo mercado estadounidense. Por tanto, las productoras internacionales contratan los servicios de agentes intermediarios para representar sus productos y luego estos se encargan de vender sus formatos directamente a las productoras estadounidenses. También cabe decir que los representantes suelen estar vinculados a una productora o a una agencia que opera en la industria audiovisual, y al igual que representa a actores, directores y guionistas, sus agentes también pueden representar un formato televisivo. Un representante debe conocer el mercado en profundidad, tener buenos contactos en él, poseer credibilidad antes los posibles compradores y los vendedores, tener capacidad de negociación y saber detectar posibles formatos de éxito. Por tanto, según García Avis (2016) las funciones del representante van más allá de proporcionar una vía de acceso a un mercado determinado.

b. La cadena de valor

Una vez descritos los principales agentes que intervienen en la cadena de valor de los formatos televisivos, se explica la configuración final de dicha cadena, que es fruto de la interacción entre ellos (Chalaby, 2015; 2016c). Con ánimo de describir y entender este modelo de negocio, Chalaby (2015; 2016b; 2016c), García Avis (2016) y Moran y Malbon (2006), han señalado una serie de fases, relaciones entre los agentes y operaciones que establecen patrones en el desarrollo de los formatos televisivos. Las tres propuestas se exponen a continuación.

La primera propuesta es de Moran y Malbon (2006) y en ella señalan tres etapas en el desarrollo de un formato televisivo: concepción, desarrollo y distribución. De cada una de estas etapas realizan las siguientes observaciones:

- La concepción. Las principales tareas, durante esta etapa, son el desarrollo del concepto, la lluvia de ideas, la escritura del borrador, la constante redefinición y la preparación de la presentación. Los autores proponen las siguientes fuentes fundamentales para la preparación de esta etapa: las audiencias, sus preferencias y necesidades, y el personal creativo de la cadena o productora, cuya finalidad es crear nuevos contenidos. Esta figura, los equipos creativos, se asemeja a la de los analistas de I+D. Por tanto, durante esta etapa se crea el formato y no difiere estrictamente de la creación de cualquier otro contenido televisivo. La diferencia puede estar en si el contenido se crea con la finalidad de que sea exportado como formato o no.

- El desarrollo, que tiene lugar cuando la idea del formato está madurada y, en consecuencia, las tareas que se acometen son: la plasmación de la idea desarrollada, la presentación y negociación con los productores y los estudios, su producción y emisión. Al igual que la anterior, se trata de una fase que también encaja en casi cualquier proceso de desarrollo de un producto televisivo.
- La distribución. Esta etapa sucede una vez que el programa ha sido emitido y es la que claramente diferencia el proceso de desarrollo de los formatos del resto de productos televisivos. Normalmente, la emisión de un programa de televisión supone la etapa final de su tiempo de vida; por el contrario, en el caso de los formatos, es su inicio. Tras la emisión del programa, o incluso puede ser antes, tienen lugar las tareas propias para la explotación comercial del concepto del formato, y las más importantes son: documentación sistemática, compilación de toda la información y conocimientos relativos al formato, asegurar el *copyright* y su catalogación, crear la campaña de publicidad y designar la figura o agente que va a realizar su explotación. Además, durante esta etapa ocurre el proceso más característico de los formatos de televisión: la negociación de la adquisición del formato, que es el punto desde el que se inicia otra vez la cadena. Moran y Malbon (2006) distinguen tres posibles operaciones para que se dé la adquisición: 1) una operación vertical a nivel transnacional realizada por una sola empresa por la que sus filiales son las encargadas de adaptar el formato en sus respectivos territorios; 2) co-producción entre cadena y productora, el proceso, en este caso, consiste en que la empresa encargada de la distribución del formato llega a un acuerdo con una cadena que contrata a una productora local para que lo produzca, y 3) es similar a la primera, pero en lugar de transnacional es a un nivel local-nacional, una productora arraigada en una región produce y crea sus propios formatos en su territorio para diferentes cadenas.

Por su parte, García Avis (2016) realiza una descripción más pormenorizada para explicar las fases habituales en la producción televisiva de la adaptación de un formato. La autora sitúa la primera fase en la adquisición del formato, frente a Moran y Malbon (2006) que sitúan la etapa inicial en la creación del formato. García Avis (2016) también contempla tres grandes fases y dentro de cada fase identifica las principales etapas y a los actores principales.

- La primera fase es el desarrollo. Dentro de ella, tienen lugar en orden: la búsqueda del formato, la negociación, la adquisición y el desarrollo del proyecto. De manera más extendida la autora explica cada una:

- Búsqueda del formato. En esta etapa, intervienen principalmente el departamento de I+D y los grandes mercados del sector televisivo (p. ej.: NAPTE, MipTV). García Avis (2016) señala esas dos como las dos principales herramientas con las que cuenta un agente que quiere comprar un formato. También identifica otras alternativas, como el descubrimiento personal de algún productor o la recomendación de alguien del equipo.

- Negociación. En esta etapa, García Avis (2016) señala un elemento esencial, la opción de compra. No obstante, antes de esa decisión, el comprador que quiere obtener los derechos del formato debe tener en cuenta: la exclusividad en el formato, el tipo de inversión que conlleva, debe intentar pagar lo mínimo en la fase de desarrollo por si el proyecto no se terminase y obtener toda la documentación legal de la adaptación en cuanto a condiciones y derechos específicos. Cuando un comprador se interesa seriamente por adaptar un formato tiene dos opciones: hacer una compra en firme o acordar una opción de compra. Una opción de compra (*option agreement*) es un acuerdo por el cual el propietario cede los derechos a un posible comprador de manera exclusiva por un tiempo limitado (García Avis, 2016). Durante ese tiempo el comprador puede evaluar la viabilidad de la adaptación del formato. Esta es la opción más habitual por ser la menos arriesgada. A través de esta opción de compra, el comprador obtiene la siguiente información del formato: 1) título y descripción del formato; 2) territorio o país donde se efectúa el acuerdo; 3) precio de la opción sobre el formato; 4) periodo de duración de la opción de compra; 5) condiciones de una posible extensión del periodo de opción de compra (*option extension*); 6) condiciones y derechos en caso de que se produzca la adaptación; 7) condiciones del contrato definitivo de compraventa; 8) posibles restricciones; 9) garantía para el propietario; 10) cláusula de confidencialidad, y 11) lista y descripción de los materiales complementarios que se le entregan al comprador. Todos estos detalles del acuerdo quedan recogidos en una memoria (*deal memo* o *deal memorandum*). Además de estos elementos básicos, en dicho documento pueden aparecer otros en función de las características del formato y del mercado¹⁶. Tras finalizar el periodo de la opción de compra, el posible comprador tiene tres

¹⁶ En el caso de los formatos de ficción pueden entregarse materiales como los siguientes: los documentos de guion, la biblia o los guiones, los documentos de producción o la biblia de producción, que incluyen localizaciones, presupuestos, planes de grabación, localizaciones, equipo técnico, y episodios y materiales promocionales de la serie, como promociones, folletos, *trailers*... Respecto a las diferencias del país y los hábitos de trabajo, en el mercado estadounidense no es habitual facilitar las biblias u otros documentos escritos. Los procesos de negociación se basan más en reuniones informales y es en la opción de compra donde se dan los episodios emitidos. Por el contrario, fuera de EEUU, el tipo de materiales depende de los modos de trabajar del vendedor, por ejemplo, la BBC Worldwide solo facilita la biblia de la serie una vez que ha finalizado la adquisición definitiva.

opciones: descartar el proyecto, solicitar la extensión de la opción de compra y aceptar las condiciones para continuar estudiando el proyecto, o ejecutar la opción de comprar, que consiste en adquirir los derechos de adaptación del formato y poner marcha el proyecto.

- Adquisición. Esta etapa supone la compra en firme de los derechos de adaptación del formato. Tras la opción de compra, se desarrolla un nuevo documento que formaliza la adquisición: el acuerdo de licencia (*format rights, licence agreement* o *licensing deal*) y que suele ser firmado por un alto cargo de la empresa que lo va a adquirir. Según García Avis (2016), el proceso de compraventa de formatos está muy estandarizado, a pesar de ciertas variaciones que se puedan presentar en acuerdos concretos¹⁷. Una vez firmado el acuerdo de licencia (*licence agreement*), el desarrollo de la adaptación se plantea de manera más concreta.

- Desarrollo del proyecto y encargo de producción. Esta etapa estará condicionada por dos supuestos: si el formato ha sido adquirido por una cadena de televisión o por una productora. En el primer caso, la cadena tiene que buscar una productora a través de un concurso o designar una con la que trabaje habitualmente o considere que es la más adecuada para ese formato. En el segundo caso, la productora tendrá que presentar su proyecto de adaptación a distintas cadenas hasta que una muestre interés. Una vez dado ese paso, el resto del proceso es igual que en cualquier otra producción para televisión. La cadena y la productora llegan a un acuerdo que se refleja en el encargo de producción¹⁸. Lo que lo hace distinto, al tratarse de formatos televisivos, es que debe tenerse presente el acuerdo de licencia (*licence agreement*) y las condiciones que establece. García Avis (2016) señala que, en los formatos de ficción, es importante recoger las cuestiones relativas a los derechos de propiedad intelectual, que en este caso pertenecerán al propietario y/o creador de la serie original. Por tanto, el desarrollo del proyecto se deberá hacer tanto bajo el encargo de producción como del

¹⁷ Algunas de las diferencias que encuentra la autora son en distribuidoras grandes como la BBC Worldwide, donde los ejecutivos de ventas tienen libertad para negociar los acuerdos siempre y cuando entren en los parámetros habituales y a los precios de mercados establecidos. También, en el caso de que puedan tratarse de acuerdos estratégicos, por ejemplo, cuando existe la posibilidad de entrar en un nuevo territorio o crear un nuevo cliente, la dirección toma mayor implicación y puede afectar a las condiciones habituales.

¹⁸ En el encargo de producción se detallan las siguientes cuestiones: 1) descripción de la serie a producir; 2) modalidad de producción acordada; 3) número de capítulos encargados y su duración; 4) duración del contrato; 5) presupuesto por capítulo y gastos de producción; 6) modo y calendario de plazos para efectuar el pago; 7) aportaciones concretas de cada una de las partes involucradas; 8) contratación de equipos y responsabilidades derivadas; 9) modalidades de explotación de la serie; 10) reparto de derechos (de reemisión, de distribución, secundarios) entre cadena y productora; 11) margen de beneficio que la cadena concede a la productora; 12) cuestiones relativas a la publicidad y la promoción de la serie; 13) títulos de crédito; 14) cláusula de confidencialidad; 15) legislación aplicable y jurisdicción competente en caso de conflicto entre ambas partes; 16) condiciones de terminación anticipada del contrato. Además de estos elementos, también pueden aparecer cláusulas relacionadas con los futuros resultados de las audiencias y las posibilidades de su cancelación.

acuerdo de licencia (*licence agreement*). A partir de esta fase, comienzan a trabajar en la adaptación tanto el equipo de la cadena como de la productora.

- La segunda fase es la producción propia del formato y, como tal, sigue las mismas pautas que cualquier otra serie para televisión. Así, lo corrobora García Avis (2016), quien, no obstante, señala algunos matices que se dan en las tres principales etapas de producción en el caso de una adaptación. Antes de repasar brevemente cada una de estas etapas, cabe recordar que, durante la producción, participan tanto la productora como la cadena, aunque tiene mayor peso y carga de trabajo la primera. No obstante, el diálogo entre ambas es fundamental.
 - La etapa de preproducción es donde se estructura toda la producción de una temporada. Las principales tareas que se desarrollan son: 1) desglose de las necesidades de producción; 2) elaboración del presupuesto; 3) elaboración del calendario de producción; 4) elección del equipo de guionistas y del resto de equipos (dirección, realización, arte, vestuario, iluminación...); 5) elección del reparto de actores; 6) contratación del personal; 7) construcción de los decorados; 8) dotación de infraestructuras y recursos técnicos; 9) negociación de las cesiones con las empresas; 10) pruebas de vestuario, maquillaje y peluquería, y 11) primeros ensayos. Lo más destacado, en el caso de que se trate de la adaptación de un formato televisivo, es la posible presencia del consultor o asesor. No obstante, no es requisito imprescindible. Su participación queda reflejada en el acuerdo de licencia (*licence agreement*) y variará en cada caso¹⁹.
 - La etapa de grabación, a lo largo de la cual, se registran los programas. García Avis (2016) señala dos actividades principales en esta etapa: 1) la preproducción de la grabación de cada episodio, con tareas como el desglose de guion, el plan de grabación, la gestión de los permisos, la orden diaria de trabajo o la lectura técnicas del guion, y 2) el desarrollo de la grabación, donde se ejecutan tareas como los ensayos con actores, la grabación en plató y en exteriores o la realización del informe diario de producción. Al igual que en la etapa anterior, la diferencia en el caso de que se trate de una adaptación de un formato es la presencia del consultor durante la grabación, cuyas condiciones también dependerán del acuerdo de licencia (*licence agreement*).

¹⁹ Su implicación puede ir desde resolver dudas por teléfono o correo electrónico, a estar muy presente en toda la etapa.

- La etapa de postproducción, que corresponde al final de la producción, es la fase en la que se integran todos los elementos del episodio, como imágenes editadas, efectos sonoros y música. Dentro de ella, pueden realizarse las siguientes tareas: 1) edición del pre-máster (montaje previo del episodio); 2) elaboración del máster de edición; 3) introducción de efectos especiales digitales; 4) etalonaje (igualación de luz y color); 5) *film-mode* (tratamiento digital de la imagen con textura cinematográfica); 6) composición e integración de la banda sonora; 7) sonorización, y 8) entrega del episodio a la cadena. Si se trata de una adaptación de formato, un paso adicional a la entrega del episodio a la cadena, es hacer llegar el primer episodio al propietario del formato original, siempre de acuerdo a lo establecido en el acuerdo de licencia (*licence agreement*).
- La tercera fase es la explotación de la serie. Aquí García Avis (2016) se refiere a todas las actividades que tienen lugar cuando los episodios se han entregado a la cadena para su emisión. La autora las divide en tres etapas: emisión y promoción, renovación o cancelación, y comercialización.
 - Emisión y promoción. Como en cualquier otra serie de televisión, son los responsables del nivel ejecutivo de la cadena de televisión los que deciden el horario de programación. Igual sucede con la promoción, puesto que sus herramientas básicas son las mismas que con el resto de productos: autopromociones y campañas en los medios de comunicación. Los cambios que pueden tener lugar en el caso de la adaptación de un formato están sujetos al acuerdo de licencia (*licence agreement*), que puede estipular unas determinadas condiciones para la programación y la promoción del formato.
 - Renovación o cancelación. Tal y como señala García Avis (2016), los datos de audiencia son los que marcan casi siempre la decisión de si renovar o no una serie, aunque puede haber otros factores. En el caso de la adaptación de los formatos televisivos, se pueden dar los siguientes escenarios. El primero puede ser la renovación, que implica comenzar el proceso desde el principio, es decir, volver a firmar un nuevo acuerdo de licencia (*licence agreement*) y un nuevo encargo de producción entre cadena y productora. El segundo es la cancelación. Este caso se puede dar en diferentes momentos: a) durante la emisión de los primeros episodios, cuando los datos de audiencia no cumplen con las expectativas; b) una vez acabada la emisión de la temporada, momento en el que la cadena decide no continuar con su producción por distintos motivos, y c)

cuando la serie llegar a su resolución. Cualquier de los tres supuestos implica una terminación del acuerdo de licencia (*licence agreement*) y, por tanto, los derechos del formato volverán a su propietario.

- Comercialización, en esta etapa, García Avis (2016) se refiere a la venta internacional de una serie por parte de la cadena o productora (según quién tenga los derechos) para maximizar su rentabilidad. En el caso de una adaptación de formato, la cadena tiende a quedarse con los derechos de la comercialización de los programas resultado de la adaptación (las *latas*), ya que los derechos de adaptación dependen del propietario del formato. No obstante, tanto el reparto de los beneficios por la venta de las *latas* y otro tipo de explotación comercial en otras ventanas (v.g. plataformas *streaming* en Internet) y mercados secundarios (v.g. *merchandising*, banda sonora, libros...) dependerá de lo establecido previamente en el acuerdo de licencia (*licence agreement*).

La propuesta de García Avis (2016) revela en gran medida los pasos más pormenorizados de la cadena de valor de un formato televisivo desde su propia búsqueda hasta su emisión. La autora señala las principales diferencias entre la producción de la adaptación de un formato frente a la producción ordinaria de otro contenido televisivo. Además, presta especial atención a la adaptación de los formatos de ficción. Ahora bien, tanto de la propuesta de Malbon y Moran (2006) como la de García Avis (2016) se puede obtener una conclusión similar: la fase más genuina y más determinante en la cadena de valor de los formatos televisivos es la adquisición. Así, como puede observarse en el planteamiento de García Avis (2016), prácticamente todas las etapas están marcadas por las acciones y tareas que se han llevado a cabo durante la fase de adquisición o, con otras palabras, por los acuerdos y sus documentos asociados que se realizan durante el proceso de adquisición.

Chalaby (2016b) es quien habla directamente de la cadena de valor global (*Global Value Chain*), como se ha expuesto previamente. El autor establece una estructura de cuatro dimensiones que hacen referencias a las fases de producción del formato, frente a las tres planteadas por Moran y Malbon (2006) y García Avis (2016), y entiende que la adquisición es una dimensión propia. El planteamiento de la estructura de la cadena de valor de los formatos televisivos de Chalaby (2016b) es entendida como una estructura de entrada y salida y está conformada por cuatro dimensiones: creación, distribución, producción, adquisición/emisión. El autor describe cada una de estas dimensiones a partir de las estrategias que llevan a cabo los agentes económicos que intervienen. Chalaby (2016c) presupone que el objetivo de todos los agentes (cadenas y productoras, principalmente, pero también distribuidoras) es tener la mayor implicación en todas

las dimensiones, no obstante, su participación depende de: su posición en la cadena, su relación con el resto de firmas y su necesidad o habilidad para expandir sus actividades. Aunque, Chalaby (2016b) reconoce que el modelo habitual, que denomina *licensing*, consiste en que el propietario de la propiedad intelectual (IP) del formato venda sus derechos internacionales a una distribuidora que se encargue de comercializarlos a productoras o cadenas de televisión para que ellas lo produzcan, nuevos modelos están emergiendo.

El objetivo de los agentes implicados de cubrir la mayor parte de la cadena de valor del formato favorece a la internacionalización de la mayoría de las compañías involucradas en la producción televisiva y, en consecuencia, al propio modelo de producción. Un claro ejemplo de ello es la expansión de los grandes conglomerados de televisión hacia el negocio de los formatos de televisión (BBC Worldwide, Warner Bros o Sony Pictures). Su propósito es involucrarse en todas las fases del formato. Para ello, se abren a la integración vertical en la que sus propios formatos son producidos por sus filiales en los diferentes territorios o a la producción o co-producciones con cadenas o productoras locales de manera que se aseguran de cubrir las dos primeras dimensiones de la cadena. El liderazgo de estos modelos de negocio para extender el control sobre el mayor número de actividades de la cadena provoca una fuerte tensión entre los compradores y vendedores de formatos y margina a los productores independientes, ya que las dimensiones están cada vez más cubiertas por las grandes compañías. Además, dichos efectos solo favorecen a un mercado menos variado y creativo. Sobre esta idea, Chalaby (2016c) pone el foco en las relaciones de poder que se establecen entre los agentes que participan en la cadena de valor. Por ello, sugiere que las preguntas que deben realizarse para conocer las relaciones de poder dentro de la cadena de valor son: ¿quién tiene mayor control? y ¿quién obtiene más beneficios?

Tras su análisis del panorama actual, Chalaby (2016c) considera que son las cadenas de televisión las que obtienen más poder y los productores independientes los que menos, a pesar de que el sector independiente fue fundamental para la revolución de los formatos, especialmente en Reino Unido. El aumento de poder de las cadenas de televisión es explicado por los siguientes factores: en primer lugar, porque durante mucho tiempo, y aún tiene lugar esta práctica, las cadenas de televisión adquirían la propiedad intelectual de los formatos y, por tanto, eran quienes finalmente controlaban su valor. En segundo lugar, porque su capacidad económica es mucho mayor que la de casi cualquier otro agente de la cadena y hace que su capacidad para adquirir formatos sea mayor que la de producir contenidos. Además, existen menos cadenas como compradoras de formatos que productoras, por lo que tienen mayor ventaja. En tercer y último lugar, las estrategias de expansión están siendo diferentes. Mientras las cadenas de televisión tratan de expandir su control sobre la producción de formatos, las productoras se expanden internacionalmente con la pretensión de tener más territorios en los que explotar sus formatos.

Otro aspecto que analiza Chalaby (2016c) es el rol de los países en el sistema comercial de los formatos. El autor profundiza en la consolidación de los países exportadores, los que han debido pasar una curva de aprendizaje que se divide en tres etapas: la primera etapa consiste en reproducir formatos extranjeros; la segunda etapa, en crear propiedad intelectual de formatos para el consumo local, y la tercera etapa, en exportar formatos locales a países extranjeros. Además, de estas tres etapas, Chalaby (2016c) señala como de relevante es que se den las siguientes condiciones en el país: a) la existencia de una legislación y apoyo gubernamental que haga el reparto de intereses de la compra y venta de formatos más justo y favorezca al sector de la producción; b) un ecosistema industrial con equilibrio entre competición y diversidad, e inversión provechosa y riesgo, sobre todo por parte de las cadenas de televisión, y c) un comercio destinado a perfeccionar las habilidades de exportación. Además, señala que los valores sociales y culturales, y el sistema educativo, deben favorecer a la libertad, la creatividad y la mente abierta. No obstante, el comercio de formatos es dinámico y está sujeto a cambios (Chalaby, 2016c).

De las tres propuestas planteadas, puede observarse como cada una de ellas aporta un valor diferente a la comprensión del desarrollo de la vida de un formato de televisión. Así, Moran y Malbon (2006) establecen las primeras coordenadas que se inician desde la propia creación de un formato. Por su parte, García Avis (2016) ofrece un recorrido en profundidad del proceso de adaptación y sus principales características frente a la producción de otros programas de televisión. Finalmente, Chalaby (2015; 2016c) describe la cadena de valor global que se estructura para el desarrollo de los formatos de televisión y subraya las relaciones de poder entre los agentes que participan en ella. La idea fundamental que subyace a todas ellas, y tal y como se ha explicado a lo largo de su exposición, es que la adquisición es la fase fundamental que define a los formatos de televisión. En la que se va a profundizar a continuación.

Uno de los procesos fundamentales en la producción y adquisición de un formato televisivo es la definición de los elementos básicos que lo caracterizan y sobre los cuales se negocia el proceso de adaptación. A este respecto, Moran y Malbon (2006) distinguen entre: proyecto del formato (*paper format*), que es el documento sobre el formato que una productora vende a una cadena antes de su producción; la biblia del formato (*programme format*) que es la biblia del programa en sí, y el paquete del formato (*format package*) que es el concepto y el conjunto de elementos que caracterizan al formato. Mientras que los dos primeros también están presentes en la producción de aquellos productos televisivos que no son considerados formatos, es el último, el paquete del formato (*format package*), que es intrínseco a los formatos televisivos. De hecho, se utiliza para comercializar con el formato en el mercado televisivo. Los autores señalan doce elementos básicos que se contemplan en él:

- El proyecto del formato (*paper format*), que es el documento base que presenta la idea inicial.
- La biblia del programa (*programme format*), que contiene el conjunto de materiales asociados al formato en relación a su producción, promoción y distribución.
- Servicios de consulta durante el proceso de adaptación.
- Especificaciones de los platós y las localizaciones.
- Elementos gráficos y software relacionados con los efectos especiales.
- Logotipos y marcas que identifican el formato.
- Música y sonidos del programa.
- Guiones y escaletas.
- Documentos con información sobre audiencias, caracterización del público objetivo y audiencias obtenidas.
- Estrategias de programación.
- Muestras del programa (contenidos ya emitidos).
- Imágenes o vídeos que pueden ser utilizados en la adaptación.

Cuando se trata de formatos de ficción, García Avis (2016) señala que suelen incorporarse otros elementos, como los planes de rodaje y de producción, los presupuestos en blanco y otros documentos más técnicos que puedan facilitar la adaptación de la serie. Los guiones también adquieren más importancia, así como otros elementos creativos como la banda sonora. Luego, los guiones ofrecen más información sobre los conocimientos y la experiencia de producción (*know-how*) en el caso de los formatos de ficción, aunque pueden ser usados de manera muy diferente en cada caso (Moran y Malbon, 2006). Los acuerdos de licencia (*licence agreement*) son la piedra angular de los formatos de televisión. Para Moran y Malbon (2006) están determinados por los territorios, las obligaciones de producción y el periodo de tiempo.

Desde un ángulo más práctico, García Avis (2016) establece los elementos fundamentales de un formato a partir de un acuerdo de licencia (*licence agreement*) de la BBC Worldwide. Como se ha explicado anteriormente, el acuerdo de licencia (*licence agreement*) recoge la cesión de derechos que deben aparecer en todos los elementos que componen un formato. Concretamente, García Avis (2016) identifica los siguientes elementos fundamentales que deben aparecer en el acuerdo de licencia (*licence agreement*):

- Objeto del acuerdo (título y breve descripción del formato).
- Territorio para el que se concede la licencia.

- Periodo de licencia, que suele oscilar entre 1-2 años. También se suelen estipular otras fechas y plazos como el tiempo de pre-producción o la fecha de emisión del primer capítulo. El fin de la licencia tendrá lugar según se haya acordado, puede ser que sea una fecha fijada en el contrato o cuando se hayan emitido los episodios acordados.
- Precio del formato (*format licence fee*). Los factores que afectan al precio son: el éxito que haya tenido el formato, la cadena de emisión, los estándares habituales del vendedor o el territorio en el que se va a producir la adaptación. Los precios también pueden depender de las estrategias del vendedor y el comprador. Por ejemplo, el vendedor puede querer bajar el precio del formato para entrar en un nuevo territorio o un comprador puede estar dispuesto a pagar un precio más alto por un programa de éxito o porque proviene de una distribuidora cuyas tarifas son más altas. Aparte de estos factores, el método para establecer el precio sí está extendido y consiste en fijar un precio por episodio a realizar que se computa a partir del presupuesto de producción de la serie. Por tanto, el precio final del formato será el precio detallado por episodio multiplicado por el número de episodios acordados. Además, a este precio se descuenta el pago ya realizado por la opción de compra.
- Método de pago (porcentajes, plazos y fechas límite). Las condiciones de pago pueden variar. La fórmula más habitual consiste en entregar un porcentaje tras la firma del contrato y el resto dividirla en pagos después de la producción o emisión de cada episodio.
- Créditos. En el acuerdo de licencia (*licence agreement*) también aparece el título de crédito que se le asignará al creador o propietario del formato y las condiciones en la que aparecerá en pantalla en cada episodio (tamaño, duración en pantalla...).
- Idioma de la adaptación.
- Medio y cadena en la que se emitirá.
- Número de episodios que tendrá la adaptación y duración.
- Número de emisiones autorizadas para cada episodio.
- Servicio de consultoría (*production assistance/consultancy fee*). No es un servicio obligatorio, pero en el caso en el que los dueños del formato original ofrezcan un consultor, el contrato incorpora una cláusula relativa a las condiciones de dicha consultoría, que recogen: las tareas del consultor, el precio del servicio que pueda estar incluido en el precio final o constar como un coste adicional y los gastos asociados a la consultoría y al consultor. Se especificarán como gastos de consultoría (*production staff expenses/consultancy expenses*).
- Condiciones y derechos sobre la realización de cambios respecto al formato original. Por lo general, se suele establecer que los cambios deben ser comunicados al propietario para que los apruebe y que el propietario del formato debe supervisar todas las decisiones de

corte editorial. La flexibilidad del propietario ante los cambios depende tanto del tipo de formato como de cada caso en concreto. También cabe decir que la firma del acuerdo supone que el comprador cede al propietario todos los derechos morales de manera irrevocable, incondicional y en perpetuidad sobre los cambios que se realicen. Por tanto, las modificaciones pasan a formar parte del formato y del enriquecimiento que cada adaptación proporciona al formato original.

- Reparto de derechos sobre la distribución del programa.
- Reparto de derechos derivados (*ancillary or secondary rights*). Los derechos derivados contemplan todos los elementos basados o derivados del formato que puedan ser susceptibles de los derechos de propiedad intelectual y explotados comercialmente, como la banda sonora, ventas de DVDs, libros o materiales transmedia. En los últimos años, el auge del multimedia ha hecho que se convierta en uno de los puntos sensibles de la negociación. Normalmente, el propietario del formato quiere retener estos derechos, pero también puede cedérselos al comprador para que los explote en su territorio durante un periodo o durante la duración del acuerdo de licencia (*licence agreement*). De cualquier manera, los beneficios de los derechos secundarios siempre implican un reparto porcentual entre el comprador y el vendedor.
- Gestión de materiales promocionales y promoción del formato adaptado (*press & publicity terms*).
- Contratación de una productora (*third party producer*) cuando el comprador es una cadena. En este caso, se establecerá que la cadena debe transmitir a la productora todas sus obligaciones con el propietario de los derechos y que la cadena será la responsable final de todas las acciones, omisiones y los costes que pueda realizar la productora subcontratada.
- Garantías del comprador (*licensee's warranties*).
- Garantías del vendedor.
- Cláusula y condiciones de renovación. Debe quedar establecido cuáles son las condiciones de la renovación de la licencia, que suelen ser dos: la fecha a partir de la cual se tiene que solicitar y la posible subida del precio final del formato.
- Condiciones de terminación del contrato.
- Jurisdicción competente en caso de conflicto entre ambas partes.
- Listado de materiales complementarios entregados.

Juntos todos estos elementos, García Avis (2016) concluye con otras cuestiones que también pueden aparecer en el acuerdo de licencia (*licence agreement*) y que dependen de las necesidades de cada caso en particular. Los más comunes son: el derecho del creador/guionista de la serie

original a escribir guiones para la adaptación, esto suele darse cuando es un guionista reconocido en la industria; una cláusula de exclusividad temporal de los derechos del formato (*holdback*), para garantizar que dentro del mismo territorio del comprador no se venda otra versión del mismo formato durante la vigencia de la licencia, o la incorporación de otras tarifas complementarias, por ejemplo, por materiales de producción (*production materials fee*).

El acuerdo de los elementos que definen un formato es una tarea fundamental para garantizar su negociación. Como señala Chalaby (2016c), los formatos por su propia naturaleza han sido difíciles de proteger y han dado lugar a batallas legales desde sus inicios. Por esta razón, un marco regulatorio internacional es indispensable para su viabilidad junto con el reconocimiento de sus derechos de propiedad intelectual. Desde una perspectiva legal, los formatos de televisión son el derecho de realizar una adaptación de un contenido en un determinado territorio. En este intercambio, el comprador del formato acepta pagar por unos elementos que son intangibles. Por tanto, es fundamental para que su comercialización sea factible que tanto comprador como vendedor reconozcan que el formato tiene unos derechos de propiedad intelectual. La opción legal más habitual ha sido su inclusión en las leyes de *copyright*, algo que no ha sucedido siempre sin disputas. Como señala Chalaby (2016c), el principal obstáculo que se encuentra en estos casos es establecer los límites entre los derechos de propiedad intelectual del formato y el derecho al libre acceso a la información y la inspiración. Además, no todos los formatos se pueden proteger de la misma manera, así, los formatos de ficción son más fáciles de proteger pues tienen historias y personajes más definidos, que los concursos o los programas de variedades.

Como ya ha sido expuesto al final del apartado sobre la historia de los formatos de televisión, se han creado asociaciones con la tarea de defender y proteger los formatos de televisión, como FRAPA, cuya creación estuvo impulsada por prevenir la piratería en los formatos y conseguir su reconocimiento a nivel internacional como objetos de propiedad intelectual. Con dicho objetivo, una de sus primeras acciones fue crear un sistema de registro de los formatos televisivos existentes, que dio lugar a un registro para formatos de televisión (*Television Paper Format Registry*). Hasta ese momento los propietarios de los formatos los registraban en las instituciones y el régimen de la industria local. Además, la asociación ofrece servicios de asesoría legal. Otros hechos en torno al reconocimiento internacional y legal de los formatos han sido su inclusión dentro del *Convenio de Berna para la protección de las obras artísticas y literarias*²⁰, del que, hasta marzo de 2018, 176 Estados forman parte y está promovido por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Sin embargo, las legislaciones respecto a los formatos siguen teniendo

²⁰ Se trata de un tratado internacional sobre la protección de los derechos de autor de obras literarias y artísticas. El primer texto fue firmado en 1886 en Berna (Suiza).

una fuerte dependencia estatal (Chalaby, 2016c). A su vez, como señala Chalaby (2016c), existen otras opciones legales que también afectan a la comercialización de los formatos, como las leyes de competencia desleal que protejan de las duplicaciones de formatos, las leyes de confidencialidad que resguarde la experiencia de producción que hay detrás de un formato o las leyes para proteger títulos y logos.

Finalmente, se considera necesario decir que existen nuevas plataformas de Internet (por ejemplo, Netflix, Amazon, Hulu) que desarrollan la misma función que una cadena cuando compran y emiten contenidos producidos por productoras (ya sean adaptaciones de formatos u originales). En este sentido, estas nuevas plataformas *online* también pueden formar parte de la cadena de valor descrita y su rol es una cuestión relevante. No obstante, la presente investigación se centra en las cadenas de televisión tradicionales, por tanto, no se le presta atención a ese asunto.

Tras la descripción del proceso productivo, comercial e industrial de los formatos televisivos, a continuación, se ofrecen las diferentes visiones académicas que han tratado de abordar el proceso de adaptación de los formatos televisivos.

2.3.4.2. La adaptación de los formatos desde la reflexión académica

La práctica de modificar una historia o programa para mejorar su atracción en un territorio particular ha recibido diferentes términos: adaptación, *remake*, copia, imitación, mimicación, translación, customización, indigenización o domesticación (Moran, 2009). Algunos de estos términos ya han sido explicados a lo largo de los apartados anteriores, especialmente, dentro de las perspectivas de la definición de formato o de las teorías sobre la relación de lo global y lo local. Como se desprende de lo escrito hasta el momento, la interacción entre lo local y lo global es una variable constante para comprender el fenómeno de los formatos televisivos. En el caso del proceso de adaptación, sucede similar y se encuentra un cuerpo relevante de aproximaciones desde la relación entre lo local y lo global. No obstante, más allá de las visiones en este sentido, también se exponen tres perspectivas que no se enmarcan directamente en esta tradición, pero que también han tratado de comprender el proceso de adaptación de los formatos televisivos desde una óptica diferente: el concepto de transculturalización de Wu y Chan (2007), el modelo de Moran (2009) y la propuesta desde los estudios de la adaptación de García Avis (2016).

Desde la articulación de lo global y local, pueden clasificarse las propuestas entre aquellas que describen el proceso de adaptación desde la permanencia de local o los esfuerzos por adaptarse a lo local y aquellas que proponen entenderlo desde el equilibrio entre ambos. Entre los primeros, destacan los trabajos que han descrito la adaptación como localización, donde se encuentran los

de Jensen (2009), Larkey (2009) o Nkosi Ndela (2012) y los trabajos que la han descrito como transformación de lo internacional a lo nacional o de lo extranjero a lo local, como el de Beeden y de Bruin (2010). Dentro de los estudios que defienden el equilibrio entre lo local y lo global, resaltan trabajos como los de Kraidy (2005), que propugna la combinación de sensibilidades locales y extranjeras o el de Waisbord y Jalfin (2009), en el que hablan de la hibridación de estilos y formas geográficamente localizadas. Con el objetivo de salir de la lógica de lo global y local, se encuentra la propuesta de Keinonen (2016) de negociación cultural, que ya se ha abordado en el apartado sobre la definición de formato televisivo. No obstante, se considera relevante recuperar el uso que realiza la autora del término negociación cultural para describir el proceso de adaptación porque en él contempla todo el proceso de producción de un formato televisivo y considera que la interacción de lo global y lo local es solo uno de los factores que explica la adaptación de un formato.

De acuerdo con Keinonen (2016), el proceso de adaptación de un formato televisivo es una continua negociación que va más allá de lo nacional y lo extranjero o de lo local y lo global, o al menos, su distinción no es tan sencilla. Por el contrario, los puntos de tensión y deseo de cambio pueden estar influenciados y determinados por factores económicos, culturales o políticos. Desde esta posición, la autora pretende salir de la perspectiva nacionalista y superar la dicotomía entre local y global y resaltar el valor de las decisiones humana (*human agency*) en las estructuras de repetición y creatividad que son los formatos. Además, Keinonen (2016) señala que los lugares y momentos de negociación tienen lugar en todo el proceso; es decir, en los tres niveles que identifica: la producción, el texto y la recepción. En la producción, la negociación se da entre los actores involucrados, tanto las instituciones (productora y cadena de televisión, normalmente) como los representantes de sus intereses. Por ejemplo, momentos como la elección del formato, suponen una negociación en la que intervienen factores como la programación del canal de televisión o la política editorial de la cadena. Otro ejemplo, es la producción misma de la adaptación, en la que cuestiones legales y de presupuestos tienen un rol importante. En el nivel del texto, asimismo, se observa la plasmación de todas las decisiones fruto de las negociaciones de la fase anterior, la de producción. Finalmente, en el nivel de la recepción, las audiencias, las críticas o los debates públicos plasman la negociación del consumo de la adaptación del formato.

Por otra parte, el modelo de adaptación propuesto por Moran (2009) también destaca que se trata de un proceso interactivo y de continua negociación entre el equipo local que realiza la adaptación y el equipo que posee la licencia del formato. La aproximación de Moran (2009) es desde la teoría de la traducción y sostiene que, frente a la traducción de un texto, la labor de adaptar un formato de televisión es más multitarea, intensiva y colaborativa. Su modelo está compuesto por tres

elementos que requieren traducción. Son los códigos lingüísticos, los códigos culturales y los códigos intertextuales:

- Los códigos lingüísticos vienen directamente de la teoría de la traducción. No obstante, el autor lo traslada al lenguaje audiovisual, por tanto, se trata de cuestiones formales y de estilo. Los elementos que señala provienen de la obra de Bordwell y Thompson (1995).
- Los códigos intertextuales, que son el conjunto de aspectos particulares de la comunidad o cultura local. Con otras palabras, cuerpos de conocimiento y experiencia de un territorio que entran en coalición en el proceso de adaptación. El autor los divide en cuatro: 1) un conjunto que tiene que ver con la industria de la producción televisiva (normas de organización, rutinas y prácticas de trabajo, entre otras); 2) un segundo cuerpo que tiene que ver con las necesidades técnicas, las decisiones y los recursos con los que cuenta el equipo de producción; 3) y 4) los dos últimos tienen que ver con el género del formato, el tercero con la disposición y flexibilidad del propio género y el cuarto con las particularidades del género dentro del territorio donde es adaptado.
- Los códigos culturales hacen referencia a los factores que definen la diferencia nacional y de la comunidad. Se refieren a cuestiones de lengua, etnicidad, historia, religión, geografía y cultura, es decir, a factores sociales, históricos y políticos.

Finalmente, Moran (1998, 2009) propone entender la adaptación de formatos como un proceso de transferencia cultural. Esta concepción se basa en dos teorías principalmente, una que proviene de la semiótica cultural y el concepto de diálogo, y la segunda es la teoría de la transferencia tecnológica. Desde la primera visión, la adaptación de un formato es una etapa en la que la cultura que realiza la adaptación aprende el nuevo lenguaje y desarrolla su propia versión de los modelos textuales que ofrece el formato original. La segunda, la teoría de la transferencia tecnológica, comprende la tecnología como la creación social por parte de un conjunto de individuos u organizaciones para resolver un problema en particular y lograr un objetivo común. Por tanto, la transferencia tecnológica es el proceso de transportar y relocalizar la tecnología en un nuevo ambiente. A partir de la unión de ambas teorías, Moran (1998) sostiene que el concepto de transferencia cultural es un concepto flexible y útil para investigar y entender la práctica de los formatos. Finalmente, Moran (1998) afirma que se trata de un proceso a un nuevo ambiente nacional que implica a las instituciones políticas, legales, educativas, culturales, sociales y económicas, así como condiciones geográficas y de recursos. Por tanto, se verá afectado por: factores históricos, características nacionales, instituciones, valores y objetivos.

Desde los estudios de adaptación, García Avis (2016) utiliza el término recontextualización para denominar el proceso de adaptación que supone un formato de televisión. En su propuesta alude a dos ideas principales. La primera es la defensa de que la recontextualización requiere un proceso interpretativo que realizan el equipo de guionistas y productores encargados de la adaptación. La segunda es el mantenimiento de la cohesión diegética durante el proceso de adaptación. Así, la autora advierte que en el proceso de adaptación de un formato no es suficiente con ajustar los factores textuales de una historia a su nuevo contexto, sino que es fundamental analizar el efecto de los cambios realizados sobre el conjunto de la narrativa con el objetivo de mantener la cohesión diegética. Con cohesión diegética, García Avis (2016) hace referencia al mito como un patrón narrativo y cultural que aporta cohesión a la obra. De esta manera, el mito puede ser definido como un lugar común entre las diversas narrativas y, al mismo tiempo, un mismo mito puede expresarse a través de diferentes formas narrativas. En definitiva, la autora sostiene que deben realizarse cambios de todos los elementos narrativos que se consideran necesarios, pero es fundamental que los cambios realizados hagan interactuar a los elementos narrativos de manera coherente y orgánica para garantizar la cohesión diegética del nuevo relato.

En otra perspectiva, Wu y Chan (2007) utilizan el término transculturalización (*transculturation*) para describir la práctica de convertir historias de tradiciones locales y nacionales para que sean más adecuadas a los gustos y preferencias de EEUU. Su estudio se basa en el caso de Hong Kong, y lo que los autores observan es que son las corporaciones no estadounidenses las que transforman sus historias locales de manera transcultural con el objetivo de que puedan viajar al mercado global. Para ello, dichas compañías incorporan normas y conceptos globalizados en la producción de productos culturales locales. Wu y Chan (2007) afirman que incluso las compañías nacionales crean alianzas con las corporaciones transnacionales estadounidenses para la financiación y la distribución con el objetivo final de hacer entretenimiento que apele a los espectadores occidentales mientras mantienen un sentido distintivo de la cultura y la tradición local (en este caso asiática). De esta manera, los autores hablan de un proceso opuesto al de adaptar un contenido a una cultura para hacerlo atractivo a una audiencia local.

Finalmente, un último aspecto que se quiere abordar es el concepto utilizado para describir el proceso de adaptación. Respecto a esta cuestión, el término “adaptación” ha sido ampliamente utilizado (Canovaca de la Fuente, 2013; Keinonen, 2016; Moran y Malbon, 2006). Así, Moran y Malbon (2006) señalan como el concepto de adaptación tiende a describir la transferencia y el reciclaje de una narrativa en otro tipo de contenidos y, por eso, es adecuado para describir lo que sucede con los formatos televisivos. En el mismo sentido, Keinonen (2016) explica que el concepto de adaptación se utiliza en los estudios de los formatos para describir la apropiación de

los contenidos de televisión en el propio medio televisivo, a pesar de que se ha utilizado para la transferencia de un medio a otro.

Por el contrario, García Avis (2016) sí se hace cargo de esta idea y defiende el concepto de *remake* transcultural para hacer referencia a la adaptación de formatos. Para la autora, *remake* es más preciso para describir la adaptación de contenidos dentro de un mismo medio (en este caso el televisivo) y transcultural es adecuado porque subraya el componente más cultural del proceso de ajustar una narrativa a las características de otro entorno cultural. Con otras palabras, permite ir más allá de las fronteras físicas o lingüísticas, ya que implica transformaciones narrativas que están relacionadas con los patrones culturales de una sociedad determinada. En último lugar, Navarro (2012) trae a coalición el concepto de *performance* para sostener que la adaptación de un formato interpreta, actualiza y redefine un formato más que inserta elementos variables en una fórmula invariable. En la presente investigación, se utiliza el término adaptación por ser el más genérico y más aceptado en la literatura académica y porque se considera que apela de manera adecuada al proceso de producción de un formato televisivo en otro contexto cultural.

2.3.5. Los formatos televisión de ficción

Lo expuesto hasta el momento ha contemplado a los formatos de televisión como una sola categoría, sin hacer distinción entre los diferentes formatos televisivos que hay. Sin embargo, la presente investigación se centra únicamente en los formatos televisivos de ficción. Por eso, este apartado está dedicado a comprender los formatos televisivos de ficción por encima del resto. A continuación, se explica cuáles son sus características y cuál es su rol en el comercio de los formatos global. No obstante, antes de hablar de los formatos televisivos de ficción, se explica brevemente una clasificación de los formatos televisivos de no ficción.

Aunque existen varias clasificaciones de la tipología de los formatos televisivos (Canovaca de la Fuente, 2013; Gordillo, 2009; Saló, 2003), se considera adecuada la propuesta de Chalaby (2016c) porque establece una clasificación a partir de la relación entre la evolución de la industria de los formatos y la configuración de los géneros de los formatos televisivos. El autor establece una primera división en el género de los formatos: formatos televisivos de no ficción y formatos televisivos de ficción. Dentro de los formatos televisivos de no ficción identifica tres tipos claves: concursos (*game shows*), programas de telerrealidad (*reality shows*) y concursos de talentos (*talent shows*).

- Concursos (*game shows*), que son considerados la base de la televisión. Suelen programarse en franjas donde no se espera una gran audiencia (*daytime* o *access*

primetime) y pueden durar muchas temporadas en emisión. Como formatos, viajan fácilmente y pueden encajar en casi cualquier entorno con el mínimo de adaptación. De hecho, la transferencia de conocimiento suele ser mecánica y directa. Además, pueden ser muy lucrativos cuando son producidos en serie. Uno de los formatos de concursos más popular y exitoso es *Millonaire* que fue el formato más adaptado hasta 2015 (Chalaby, 2016c).

- Programas de telerrealidad (*reality shows*), que pueden ser: de documental (*observational documentaries*), basado en hechos reales (*factual entertainment*) y de competición (*reality competition*).
 - Los primeros, los programas de telerrealidad documental (*observational documentaries*), tienen como objetivo convencer de la autenticidad de los personajes y las situaciones que representan. Se caracterizan porque la situación no es creada artificialmente y el arco narrativo es motivado por los personajes de manera no pre-estructurada. Por esta razón son fáciles de adaptar. Algunos ejemplo son: *Duck dynasty* o *Fat gypsy wedding*.
 - Los segundos, los programas de telerrealidad basado en hechos reales (*factual entertainment*), consisten en plantear una situación que debe ser resuelta a través del drama y la transformación de los personajes. En este sentido, son más estructurados que los primeros y tienen un elemento competitivo, pero no hay eliminación. Todos suelen tener un set cerrado y unos personajes que realizan una viaje estructurado desde una situación ya creada. Algunos ejemplos son: *Wife swap* o *Undercover boss*.
 - Los terceros, los programas de telerrealidad de competición (*reality competition*), están estructurados y se caracterizan por un elemento de competición y un proceso de eliminación. El más exitoso y popular es *Big Brother*. Este tipo de programa de telerrealidad puede distinguirse, principalmente, por los ambientes (una isla, una playa, una cocina...) o por la temática (parejas, citas, pérdida de peso, aventura...).

Chalaby (2016c) señala tres elementos de los que depende el éxito de un programa de telerrealidad: el ambiente, que es fundamental para crear drama e historias, el reparto (*casting*) y la edición, ya que en este tipo de programas se graban muchas horas que requieren ser editadas. El autor señala que los programas de telerrealidad han pasado de

moda, aunque se han convertido en franquicias, a pesar de las críticas negativas por parte de la academia y de los críticos de televisión. Parte de su declive también se debe a que las audiencias ya están familiarizadas con sus códigos.

- Concursos de talentos (*talent shows*), que se caracterizan por los siguientes elementos: estructura centrada en la competición, la muestra de habilidades, un tribunal de jueces y/o mentores, el voto del público, el proceso de eliminación y un ganador. Ahora bien, estos elementos pueden variar y ser intercambiables. Por ejemplo, puede cambiar el número de concursantes, los participantes pueden ser celebridades o anónimos, puede haber audiencias previas al inicio de la competición, los jueces pueden tener un papel de mentor o pueden ser directamente mentores, puede haber voto del público o la votación final puede ser combinada. No obstante, Chalaby (2016c) indica que el proceso de eliminación es la característica fundamental, porque le da la oportunidad al equipo de producción de crear un arco narrativo en el que contar el viaje de transformación y superación de los concursantes y jugar con la emoción de los espectadores. Existen concursos de talentos (*talent shows*) de diferentes temas. Por ejemplo, musicales, como *The voice*, de baile, como *Dancing with the stars*, o de cocina, como *Masterchef* o *TopChef*, entre otros.

A pesar de estas diferencias, Chalaby (2016c) señala que todos ellos utilizan diferentes ingredientes para hacer lo mismo: contar una historia, en la que hay una situación, un viaje, una transformación y un posible héroe o heroína. Ahora bien, mientras que los programas de telerrealidad y los concursos de talentos (*talent shows*) usan un proceso de eliminación con el que crean un arco dramático que se expande en todas las entregas, los programas de telerrealidad basados en hechos reales (*factual entertainment*) tienen un arco narrativo más corto, suelen tener programas cerrados y los conflictos descansan en las actitudes y problemas sociales. Por tanto, el autor concluye con que, al igual que la ficción, los formatos de no ficción también responden a la necesidad de historias; su principal diferencia reside mayormente en el método y los recursos con los que se producen las narrativas.

Respecto a los formatos televisivos de ficción, en su desarrollo histórico, destacan dos hechos relevantes (Barker, 1996; Chalaby, 2016a). En Reino Unido, en la década de los años cincuenta, la productora Beryl Vertue fue una pionera en la venta de los derechos de las obras de ficción para su adaptación en otros países. Tras ser consciente de que la BBC no iba a vender sus series de televisión en el extranjero como productos finalizados, tomó la iniciativa de usar los derechos de sus contenidos para conseguir que cadenas de otros países hicieran sus propias producciones. Sus primeras ventas de derechos fueron en Alemania, Finlandia y Holanda. No obstante, su

reconocimiento vino cuando consiguió hacer una incursión de éxito en el mercado de EEUU. Tras la imposibilidad de la BBC de vender a EEUU la serie, *Till death us do part* (BBC, 1965-1975), por el marcado acento de los personajes y los prejuicios y fanatismo de sus personajes, Beryl Vertue consiguió vender una licencia para la adaptación de la serie a la CBS que fue emitida en 1971 con éxito. Este hecho le ayudó a finalizar la venta para la adaptación de otra de sus obras para la NBC (Chalaby, 2016a, 2016c). Además, aunque tímido, supuso un impulso para el sector de productores independientes británicos. Por otro lado, desde Australia, la compañía Grundy Organization, aunque inicialmente estaba especializada en concursos, logró que dos telenovelas australianas *The restless years* (Ten Network, 1977-1981) y *Sons and daughters* (Seven Network, 1981-1987) fueran adaptadas de manera exitosa en países europeos a finales de la década de los ochenta (Moran, 1998, 2009).

No obstante, durante las cinco primeras décadas de nacimiento de los formatos de televisión, los formatos de ficción televisiva ocuparon el último lugar frente a la prevalencia de los concursos o los programas de telerrealidad (Cooper-Chen, 1994; Moran, 1998). Además, durante estas décadas, los formatos de ficción más vendidos fueron principalmente comedias de situación, telenovelas y *soap operas*. Su lento ascenso en el mercado de los formatos se debe a que su adaptación es más compleja y entraña más riesgos (Chalaby, 2016a). En primer lugar, las características intrínsecas de la ficción de televisión no permiten que su adaptación sea tan mecánica como la del resto de géneros. Por el contrario, su adaptación requiere de mayor sensibilidad cultural y una interpretación, actualización y redefinición mayor que en otros formatos. En segundo lugar, su producción suele ser más larga y necesita de mayor inversión económica. Además, como señala Chalaby (2016a) el entretenimiento de ficción suele ir acompañado por un mayor grado de autoridad y creatividad, por lo que los equipos de las productoras tienden a preferir trabajar con sus ideas. En tercer lugar, suponen un mayor riesgo porque su éxito en la audiencia es menos predecible; sus audiencias en otros países no son un aval seguro, porque no viajan tan constantemente. Así, su apuesta supone un mayor riesgo. En cuarto lugar, el comercio de ficción en televisión ha estado dominado por los productos terminados (las *latas*). Este hecho hace que haya una menor transferencia de conocimiento de producción y que los equipos de producción y venta de formatos estén menos acostumbrados a trabajar con ellos. Además, este comercio ha sido muy rentable para las seis grandes compañías de Hollywood (Warner Bros, Twentieth Century Fox, Disney Media Distribution, CBS Studios International, NBC Universal y Sony Pictures Television), cuyo cambio le supone un conflicto de intereses para sus negocios.

A pesar de estas dificultades a las que se enfrentan los formatos de ficción, junto con el hecho de que han sido los concursos y los programas de telerrealidad los que han liderado la revolución

del comercio de los formatos televisivos, Chalaby (2016a, 2016c) sostiene que los datos²¹ revelan que durante la última década los formatos televisivos de ficción están en alza. Para el autor, su ascenso supone la consecución de un círculo completo de la revolución tras la década de los años dos mil de los formatos de televisión, porque no sólo añaden volumen y diversidad al comercio, sino que también mejoran su credibilidad como forma de intercambio.

El crecimiento de los formatos de ficción está impulsado principalmente por cinco factores que señala Chalaby (2016a, 2016c):

1. El crecimiento de la demanda de contenidos de ficción. Dicho incremento viene dado por la aparición de nuevos canales y plataformas de contenidos de entretenimiento y su interés por la ficción, como HBO, AMC, Showtime o Netflix. Estos nuevos canales consideran la ficción como un valor de marca y han dado lugar a un panorama más competitivo y con audiencias más volátiles, que ha intensificado la búsqueda de contenidos de ficción. Algunos ejemplos son: la adaptación de *House of cards* (BBC1, 1990-1995) por Netflix, la producción de la AMC de *Low winter sun* (BBC one, 2006) o la adaptación por parte de la ABC de la producción mexicana *Terminales* (Canal 5, 2008). Otro hecho importante ha sido que las cinco grandes cadenas de EEUU, ABC, CBS, NBC, Fox y The CW han comenzado a interesarse por los formatos de ficción. Chalaby (2016c) expone que de las 37 nuevas series de la temporada 2012-2013, tres de ellas fueron formatos, cinco en la temporada 2013-2014, y seis en la temporada 2014-2015. No sólo estas grandes cadenas estadounidenses han aumentado su interés, sino que también han diversificado sus fuentes de abastecimiento. Así, aunque Reino Unido ha sido tradicionalmente el mayor proveedor de guiones para EEUU, otros territorios emergen, como Israel, América Latina o Escandinavia.
2. Hollywood despierta como proveedor. Al mismo tiempo que EEUU adapta formatos, también emerge como un gran proveedor. El alza de la demanda de producción local y el fortalecimiento de centros de producción en otros territorios, desaceleraron la demanda global de productos de EEUU y fue visto por sus grandes estudios como una amenaza. La respuesta de Hollywood fue sacar provecho de su posición de ventaja sustentada en la combinación de su vasto catálogo, su marca internacional y sus beneficios anuales. Sony Pictures Television fue la primera en adentrarse en el comercio de los formatos de no

²¹ Chalaby (2016c) a partir de los datos de Screen Digest (2005, p. 33) señala como cerca de los 2000 los concursos (*game shows*) ocupaban casi la mitad en horas de programación de formatos, los programas de telerrealidad el 26% y los formatos de ficción el 5%. Pero en 2004, los concursos (*game shows*) descienden a una tercera posición, mientras que los programas de telerrealidad llegan a ser más del 50%, y los formatos de ficción el 15%.

ficción, su éxito más adaptado fue *The nanny* (CBS, 1993-1999). Otros ejemplos son: la franquicia de NBC, *Law&Order* (NBC, 1990-2010) o los más de veinte títulos vendidos de CBS Studios International.

3. La emergencia de nuevos territorios exportadores. Nuevos proveedores de formatos de ficción comienzan a destacar en el negocio global. Aunque Reino Unido sigue siendo el líder en la venta de formatos de ficción, dos nuevos territorios comienzan a hacerle frente: Israel y Escandinavia. En el caso de Israel, la motivación para vender sus historias en todo el mundo viene dada porque es un mercado muy pequeño para producir a gran escala. Por esa razón, su industria televisiva trata de poner todas las condiciones para hacer atractivas sus adaptaciones: sus presupuestos son bajos, aseguran un gran número de adaptaciones, tienden a ser flexibles y permiten hacer muchos cambios, siempre y cuando entiendan la esencia de la historia. Por el contrario, en el caso de Escandinavia, no tienen una estrategia definida para exportar sus ficciones. Desde su industria, crean las series para una audiencia local y, después, esperan que tengan éxito fuera de sus fronteras. Aunque también son flexibles en las adaptaciones. Junto con estos dos casos, también destacan las adaptaciones de Corea del Sur de las ficciones de televisión japonesas o las adaptaciones en China y Rusia de telenovelas latinoamericanas. Este conjunto de hechos hace que el negocio de los formatos de ficción sea más amplio, multifacético y diverso.

4. Se desarrollan nuevos géneros de ficción, que son: las telenovelas y los programas de telerrealidad con guion. Chalaby (2016c) recuerda que las telenovelas fueron los primeros programas en ser adaptados en la era de la radio en América Latina, desde guiones radiofónicos que viajaban desde Cuba al resto de países. No obstante, la telenovela televisiva fue un producto exportado en lata hasta la década de los años dos mil. El caso de *Yo soy Betty, la fea* (RCN Television, 1999-2001) fue el detonante de la adaptación de telenovelas en todo el mundo e hizo que las firmas mediáticas latinoamericanas adaptaran su modelo de negocio. A partir de este momento, las compañías de televisión en América Latina añadieron unidades de formato para complementar sus ventas de programas, que variaban desde la posibilidad de comprar simplemente los guiones a un paquete completo de asesoramiento para los nuevos en el género. Dos de las compañías más destacadas son la colombiana Caracol International y la mexicana Telefe International's. Por su parte, el género de los programas de telerrealidad con guion, o también denominada, realidad construida, emerge como una mezcla del género de la telerrealidad con técnicas narrativas de las telenovelas. Este género consiste en grabar a personas reales mientras manejan situaciones en escenarios estructurados. Chalaby (2016c) distingue dos tradiciones o

escuelas. La primera es la anglo-americana, en la que los productores construyen escenarios y situaciones, pero no usan guiones, y los diálogos y las historias son conducidas por los participantes, por ejemplo, *Jersey shore* (MTV, 2009-2012). La segunda está liderada por las producciones alemanas, que fueron pioneras en este género, y se caracterizan por una reconstrucción de eventos reales (dispuestas familiares, crímenes, asesinatos o casos judiciales) a partir de la intervención de personajes, que no suelen ser los afectados por esos casos o son actores que siguen un guion, algunos ejemplos son *Das Strafgericht* [Criminal Court] (RTL, 2002-actualidad) and *Betrugsfälle* [Wham Bam Scam] (RTL, 2010-actualidad). Finalmente, Chalaby (2016a, 2016b) sostiene que, aunque ninguno de los dos géneros son los más prominentes en la venta de los formatos, ambos son importantes en cuanto al volumen que generan y su adaptación transnacional.

5. La mejora en las técnicas de transferencia de conocimiento. En general, la industria de la televisión tiene un mejor entendimiento de cómo conseguir el éxito para la adaptación de formatos de ficción. Sin embargo, continúa siendo un género bastante impredecible, por lo que las lecciones aprendidas en una versión, pueden no servir para las siguientes. Por esta razón, Chalaby (2016c) afirma que, aunque han mejorado los mecanismos de transferencia de conocimiento, los formatos de ficción siguen siendo mejor manejados cuando se mantienen por las compañías internacionales que los crean a partir de sus instalaciones en otros territorios. Esta es la manera en la que operan, en muchos casos, los grandes estudios de Hollywood (NBC Universal o Sony) o grandes productoras de televisión (FremantleMedia o ITV). En estos casos, las compañías han adquirido otras filiales locales para mejorar su capacidad de producción. De manera que los titulares de los derechos optan por adaptar y producir sus guiones y sacan ventajas como permanecer más tiempo en la cadena de valor, proteger su marca y un mayor control de sus productos.

En definitiva, los formatos televisivos de ficción tienen particularidades que les hacen ocupar un rol especial dentro del fenómeno de los formatos televisivos. Como ha sido explicado, dichas características han provocado que los formatos televisivos de ficción tengan un recorrido diferente en la historia de los formatos televisivos y el espacio que ocupan en el negocio global esté siendo aún construido. No obstante, la adaptación de ficciones ofrece dos ventajas: la primera tiene que ver con la dificultad y la cantidad de creatividad necesaria para crear un guion, en este sentido, los formatos de ficción pueden ahorrar el desarrollo de un guion que puede durar años, y la segunda está relacionada con la transferencia de conocimiento, que, aunque las lecciones pueden no ser exitosas en todos los lugares, la adaptación de un formato de ficción ofrece el aprendizaje

de un método de producción más complejo que puede enriquecer al equipo local que realiza la adaptación (Chalaby, 2016c).

Una vez explicadas las peculiaridades que justifican el estudio de los formatos de ficción frente al resto de tipos de formatos de no ficción, en el siguiente apartado, se profundiza en la ficción televisiva y sus características en relación a la identidad cultural y la representación social.

3. El estudio de la ficción televisiva y su contexto sociocultural

3.2. La ficción televisiva

La relación de la ficción televisiva y el contexto sociocultural ha sido explorada y puesta de manifiesto desde los inicios de los estudios sobre las narraciones en la televisión. Desde el principio, los estudios culturales estuvieron preocupados por conocer cómo las series de televisión se interrelacionaban con la sociedad en la que se producían y consumían y para ello las analizaron desde diversos puntos de vista: estético, narrativo, de género, de recepción, de producción e impacto social. De estas primeras investigaciones emergen tres cuestiones: el género de la ficción, las funciones sociales de la televisión y el concepto de representación. A partir de la teorización de estos tres conceptos, se dan los primeros pasos para comprender el rol social de la ficción televisiva.

Otra manera en la que las series de televisión se han estudiado en relación al contexto social y cultural, ha sido observarlas vinculadas a la identidad cultural. Esta perspectiva ha sido acogida por estudios que han tratado de establecer cuáles son los mecanismos y factores de las series de televisión que las hacen productoras de la identidad cultural de un determinado territorio. Desde factores textuales a factores contextuales, diversos autores han identificado un conjunto de aspectos que ligan a la ficción televisiva con su entorno social, político y cultural (Buonanno, 1999; Castelló, et al., 2009; Dhoest, 2003; O'Donnell, 1999).

Ahora bien, la configuración de una industria televisiva a nivel transnacional y el auge de la adaptación de formatos televisivos de ficción en distintos contextos culturales, revive estas teorías para tratar de entender cómo son los procesos de adecuación social y cultural de las ficciones y cómo se pueden ver alterados por los cambios en la esfera cultural global. Con otras palabras, el análisis de los factores y aspectos que influyen en la adaptación de los formatos televisivos supone revisar las teorías que vinculan los contenidos de la televisión con la sociedad y observar cómo han cambiado a la luz de una industria y cultura televisiva cada vez más transnacional o transcultural. Estas cuestiones se abordan en este apartado, desde las primeras teorías de los estudios culturales, las investigaciones sobre identidad cultural y ficción y, finalmente, la delimitación de los principales factores que afectan a la adaptación de los formatos televisivos.

3.2.2. El género de la ficción

Una primera aproximación a la definición de género televisivo puede ser la de una marca o etiqueta de un programa que pone en relación al texto, los creadores, la cadena y los espectadores

(Vilches, 1993). Con mayor profundidad, Jensen (2007) define el género a partir de los siguientes tres niveles: a) como un conjunto de elementos que conforman los textos televisivos; b) como generador de expectativas y guías de lectura para la audiencia y la industria, y c) como categoría para la venta y comercialización de los contenidos televisivos en la industria. Por tanto, con estos tres niveles se pone de manifiesto que el género, al mismo tiempo, organiza los textos y forma parte del discurso de la industria y la audiencia. A continuación, se seguirá esta división para abordar la cuestión del género televisivo aplicado fundamentalmente a la ficción televisiva. Para ello, primero se expone la concepción del género como conjunto de aspectos y convenciones que distinguen a los contenidos televisivos y, después, se abordan las dos otras cuestiones de Jensen (2007) vinculadas a la comprensión del género televisivo como categoría cultural.

Como señala Vilches (1993), desde una perspectiva textual, el género televisivo es una forma de organización, jerarquización y regulación de los temas, significados y discursos de un producto serial. Esta visión ha sido muy estudiada desde el campo del guion audiovisual (García Avis, 2016). En este sentido, García Avis (2016) define el género como un patrón o fórmula narrativa derivada de un gran tema específico y que refleja el modo en el que se desarrolla una acción. Por tanto, un género supone atenerse a unas convenciones concretas, es decir, seguir un esquema que da sentido a los textos audiovisuales. Además, dichas convenciones son comunes y compartidas por los textos y, en consecuencia, también pueden ser una herramienta para clasificarlos entre sí. La pregunta que sigue es ¿cuáles son las características que permiten clasificar a los géneros? La búsqueda de respuesta ha generado un debate dentro de la literatura académica. En el caso concreto de los géneros televisivos de ficción, se han utilizado diferentes aspectos que han dado lugar a distintas tipologías. En general, para su clasificación se han conjugado aspectos más relacionados con su producción o programación (las tendencias televisivas, la función del programa, el número de capítulos, su duración, su procedencia) con aspectos más vinculados a su narrativa y estética (la temática, la estructura narrativa, la continuidad narrativa, la construcción de personajes o las características estéticas).

Respecto a la ficción televisiva, Canovaca de la Fuente (2013) señala que se pueden distinguir tres grandes narrativas en función del número de entregas, la evolución de las tramas, la estructura interna de los episodios y el tipo de contenido. Estos tres géneros de la ficción televisiva son: las series, los seriales (telenovelas) y las miniseries. Una primera diferencia separa las miniseries de las otras dos: el número de episodios. Respecto a las características que diferencian las series de los seriales, el autor señala que: las series no suelen tener una estructura secuencial, los personajes son más estables y las historias se construyen para que tengan siempre una continuidad. Por el contrario, los seriales no suelen tener una estructura clara y lineal, sus personajes evolucionan de manera más dramática y las tramas tienden a ser más cerradas. Para Canovaca de la Fuente (2013),

sin embargo, es necesario alejarse de estas diferencias, dada la evolución continúa de los géneros. Por eso, propone situar ambos conceptos en los extremos de una misma línea y establecer las diferencias según la continuidad narrativa. En este sentido, coincide con Creeber (2006), quien no lo hace de manera gradual, pero sí establece la diferencia entre seriales cerrados, con un final previsto, personajes más complejos, estructura narrativa clara, golpes de giro efectistas, dirigas a un público más adulto, con mayor presupuesto y un estilo más cinematográfico, y seriales abiertos, con elementos narrativos más desordenados, personajes más estereotipados, tramas centradas en los conflictos interpersonales y un lenguaje más expresivo y conciso.

De manera más precisa, Canovaca de la Fuente (2013) ofrece otra tipología para los géneros de la ficción televisiva. Aunque se basa principalmente en el mercado español, se considera que su propuesta puede ser generalizable. El autor distingue entre los siguientes géneros:

- Drama. Se caracteriza por un tono dramático, una temática heterogénea, una narración en continuidad y una trama principal definida y centrada, principalmente, en las relaciones interpersonales de los personajes. Tiende a dirigirse a un público amplio.
- Dramedia. Se caracteriza por combinar tramas dramática y cómicas, una temática relacionada con asuntos cotidianos, una estructura episódica y el uso de elementos costumbristas y localismos. Está dirigida a un público familiar y suele ser coral, por tanto suele incluir personajes variados para poder crear identificación en diversos grupos de edad y desarrollar tramas de cada uno. En el caso español, se trata de un género sometido a fuertes presiones comerciales que tiene el objetivo de audiencias amplias. Se concibe como un entretenimiento industrial, por lo que este género está determinado por unos estándares de producción muy específicos.
- Telecomedia y comedias de situación. Se caracterizan por la localización de exteriores, las risas enlatadas, público en directo, reparto coral, poca postproducción y un ritmo frenético de grabación. La diferencia entre las comedias de situación tradicionales en EEUU y en España, es que en EEUU tienen una duración de 22 minutos y en España, de 45-50 minutos. Así, en España, puede hablarse de telecomedias que pueden incluir toques dramáticos, pero se distinguen de las dramedias en que tienen más situaciones cómicas basadas en diálogos y personajes surrealistas.
- Telenovelas, *soap operas* o seriales. Se caracterizan por un protagonismo coral, una continuidad narrativa ilimitada, la representación de conflictos sociales y tramas basadas en la amistad, el odio o el amor. No obstante, este tipo de ficción tiene un fuerte

componente de identidad cultural y en cada país adquiere particularidades propias y definitorias.

No obstante, a pesar de las categorías expuestas, Canovaca de la Fuente (2013) defiende que si por algo se caracterizan los géneros de ficción televisivos en la actualidad es por la hibridación, fruto de la continua mezcla entre las estructuras narrativas y temáticas. Por tanto, se considera complejo establecer una clasificación sistemática. Otros autores también han señalado esta tendencia. Imbert (2005), por ejemplo, señala que la hibridación viene dada por dos motivos principales: porque los medios tienden a construir la realidad simulada y por la mezcla del discurso informativo y el de ficción a través de recursos estilísticos. Para Creeber (2006), los géneros tradicionales (series, seriales y telenovelas) cada vez convergen más y se influyen más unos a otros. Este hecho introduce la idea de que los géneros no van unidos solamente a los textos y, por tanto, no pueden entenderse solamente por sus elementos y características textuales.

Dicha idea es la que se pone de manifiesto cuando se afirma que el género es una categoría cultural (Mittel, 2004). Esta perspectiva sobre el género es la que ha sido defendida bajo el paraguas de los estudios culturales. De manera más concreta, los estudios culturales comprenden el género televisivo como la combinación de prácticas sociales, significados y textos que surgen a partir de la esfera social, cultural y profesional. Así, Neale (1981) afirma que el género no es solo una codificación textual, sino un modelo de orientación y expectativas que circula entre la industria, el producto y el receptor y, en consecuencia, está sujeto a las características de su contexto socio-cultural. De una manera más concisa, García Avis (2013) sostiene que las convenciones que caracterizan a un género son reconocibles y, consecuentemente, son un producto de los creadores, los productores, los distribuidores y las audiencias, luego, están marcadas por factores socioculturales. Esta visión supone entender al género como una categoría discursiva, porque entiende que el género es una práctica dentro de una realidad concreta marcada por las expectativas y los conocimientos compartidos por la industria y las audiencias (Canovaca de la Fuente, 2013; Mittel, 2004). Además, asumir esta premisa implica que el género evoluciona históricamente, que varía en cada territorio, que está fuertemente vinculado al contexto de producción y comercialización y que tiene un valor ideológico.

En relación a su evolución histórica, Neale (1981) ha señalado que los géneros son inherentemente temporales al estar marcados por su contexto espacial, cultural e histórico. En la misma línea, Orza (2002) afirma que las convenciones genéricas se producen históricamente por una comunidad y responden a los cambios sociales y culturales y al diálogo entre texto y audiencia. Por su parte, Castelló (2009) y García Avis (2016) insisten en que el género está delimitado por el contexto de cada territorio y las características propias de su mercado televisivo.

También, Castelló (2009) señala la influencia del contexto productivo y económico en la concepción de los géneros, ya que éstos deben ser comercializados con un máxima rentabilidad. A este marcado aspecto industrial y comercial, Neale (1981) lo denomina “aspecto institucional” y sostiene que los géneros guardan una relación con la programación, los modos de producción, las demandas de los anunciantes y la audiencia, y el desarrollo de instituciones de entretenimiento y mediáticas. En este sentido, Jensen (2007) reivindica que el sistema de medios condiciona lo que se interpreta y formula como género. Finalmente, Chicharro-Merayo (2012a) defiende que la evolución de las convenciones de los géneros suceden, al mismo tiempo, por las necesidades de la industria, el contexto mediático de cada país y los gustos del público. La autora pone el ejemplo de las producciones latinoamericanas que han matizado algunos de sus aspectos para hacer productos más transnacionales. En un sentido opuesto, Bielby y Harrington (2008) señalan el ejemplo de cómo las series estadounidenses utilizan estrategias propias de las telenovelas latinoamericanas para acercarse a la audiencia latina.

Finalmente, la relación del género con su contexto social y cultural pone de manifiesto su valor ideológico. La dimensión ideológica del género viene dada porque solo puede ser entendido dentro de un sistema más amplio de relaciones culturales y de poder (Thornham y Purvis, 2005). Esto quiere decir, como señala Mittel (2004), que los géneros promueven unos valores y costumbres por encima de otros, por tanto, transmiten una ideología y desempeñan una función política. Dentro de esta visión, tanto Creeber (2006) como Palacio (2001) sostienen que el género en su dimensión ideológica desempeña una función conservadora. Para Palacio (2001), los géneros ofrecen un patrón de lectura aceptado por la comunidad, que más que trasgresor tiende a ser conservador. Por su parte, Creeber (2006) considera que los géneros cumplen con la necesidad de la audiencia de reconocer unas convenciones. De esta manera, los géneros ofrecen una expectativas temáticas, estructurales y de estilo más o menos previsibles. En definitiva, de todo lo anterior se extrae que el género, como categoría cultural, es el fruto del diálogo continuo entre los espectadores y la industria y se caracteriza por la plasmación de la lucha de los diversos intereses y necesidades que ambos tienen. Ahora bien, la relación de la ficción televisiva con el contexto social y cultural en el que se crean y consumen, va más a allá del género.

3.2.3. La ficción televisiva y su entorno social

Como se ha introducido, los primeros estudios que trataron de analizar la relación entre la ficción televisiva y su contexto social, cultural y político se enmarcaron dentro de los estudios culturales. Los objetivos generales que perseguían eran demostrar que las audiencias tenían un papel activo en los procesos de recepción de contenidos y, por tanto, matizar los efectos ideológicos de los medios sobre los espectadores que suponían tesis como la del imperialismo cultural. De este

modo, surgen la teoría de las audiencias activas o el modelo de codificación/decodificación de Stuart Hall que afirman que las audiencias son activas y que existe un proceso de codificación y decodificación de los productos culturales en el que participan, tanto creadores como espectadores. En conjunto, estas teorías sostienen que las características culturales, junto con otros factores, moldean las interpretaciones de las audiencias y que existe una estrecha vinculación con la realidad social y cultural en la que se crean y emiten los productos televisivos. Más concretamente, estos estudios ponen de manifiesto que las decisiones que se toman en el proceso de producción y creación, el texto y la recepción están profundamente implicados en el contexto cultural y social en el que suceden.

Entre los primeros trabajos de los estudios culturales sobre las ficciones televisivas, destaca el estudio de Dyer (1981) sobre la serie británica *Coronation Street* (ITV, 1960-actualidad), en la que identifica el carácter realista y el uso de convenciones genéricas, la incorporación de cuestiones candentes en la sociedad británica y el protagonismo de las relaciones familiares y laborales en la ficción. También, la investigación de Buckingham (1987) que estudia *Eastenders* (BBC, 1985 - actualidad) y establece como conclusión final que las series de televisión constituyen textos televisivos que poseen mecanismos de construcción de sentido a través de los que los creadores tratan de dirigir las interpretaciones y los espectadores realizan una interpretación final a partir de sus propias características. En un sentido similar, Newcomb (1974) sostiene que la estructura episódica de todos los elementos de la serie y el tratamiento de cuestiones sociales hacen que el espectador se involucre en el sentido de la historia y considere cuestiones personales y preocupaciones locales.

La académica Milly Buonanno (1999) recuerda cómo dentro de la academia las series fueron ignoradas y despreciadas como meros dispositivos de evasión, inferiores a otras formas de información y entretenimiento y con escasas funciones y significados culturales. En contraposición, Buonanno (1999) defiende que la ficción televisiva es un entrada a la comprensión de las más grandes y generales cuestiones sobre los medios de comunicación y la cultura social. Precisamente, Buonanno (1999) profundiza en las funciones y significados culturales de las series de televisión en la actualidad. Para ella, la ficción televisiva constituye el *corpus* narrativo más imponente de nuestros días y quizás de todos los tiempos. Una de las principales razones que le llevan a realizar tal afirmación es el amplio alcance de la ficción televisiva, ya que ningún otro sistema narrativo ha sido tan accesible para un público tan mayoritario. Además, las series de televisión soportan valores, esperanzas, mitos, visiones que en un momento dado componen el universo simbólico de una sociedad. Por eso, las historias narradas son importantes, porque ofrecen material para entender la sociedad que expresan. De manera más

concreta, Buonanno (1999) establece tres funciones de la ficción televisiva. Se exponen a continuación.

- La función fabuladora, que tiene que ver con la narración incesante de historias que realiza el ser humano y tiene una doble acepción: las ficciones televisivas nos hablan a nosotros, dada la insaciable necesidad humana de relatos, y nos hablan de nosotros, porque utilizan y articulan los temas e intereses de la vida cotidiana. En este sentido, la ficción se erige como parte esencial de la construcción de la identidad moderna, debido a que ofrece símbolos, estímulos y sugerencias sobre el mundo y sobre la propia historia.
- La función para la familiarización con el mundo social, puesto que las series de televisión trabajan con el substrato de creencias y aceptaciones compartidas que a su vez sirven para acostumbrar a la audiencia con el mundo social. Esta función está relacionada con el hecho de que las series construyen y reconstruyen el “sentido común” de la vida cotidiana porque tienden a expresar el punto de vista de la comunidad y ponen voz a lo más compartido y consensuado.
- La función de mantenimiento de la comunidad, que está relacionada con la anterior y es la función general que suele desempeñar la televisión. Sin embargo, las series de televisión gracias, sobre todo, a su capacidad de suscitar la atención y la implicación de la audiencia, tienen un rol importante en la preservación y reconstitución de ámbitos de significados compartidos. La ficción es capaz de recoger la tradición y registrar tendencias y cambios. En este sentido, sirve como un intérprete de la comunidad, de la expresión y la reafirmación de los significados compartidos.

En definitiva, Buonanno (1999) pone de manifiesto la función como ágora de la ficción televisiva. También, Chicharro-Merayo (2012a) ha señalado como las series de televisión pueden realizar dos funciones, socializadora y educativa, a través del marco interpretativo que ofrecen sobre la realidad, la historia y la sociedad. Ambas funciones tienen lugar en dos niveles: un nivel micro, en el que el marco que ofrecen sirve para que los espectadores lo trasladen a sus propias experiencias, poseedor de un sentido más afectivo y emocional, y un nivel macro, en el que las ficciones televisivas ofrecen una interpretación, representación y explicación de asuntos de la realidad. Por tanto, las dos autoras coinciden en la idea de que la ficción televisiva posee funciones y significados sociales y culturales que afectan a la construcción y mantenimiento del sistema de símbolos y prácticas de una comunidad.

Más allá de cómo la ficción televisiva tiene un efecto en el plano simbólico de la cultural, otros estudios han profundizado en sus efectos sobre las emociones, actitudes, autopercepción o sentido de pertenencia a un grupo que las series de televisión pueden tener sobre la audiencia. Por ejemplo, los estudios que se han realizado en Brasil, como el de La Pastina (2004) y Porto (2005), en los que se explora la incidencia de las telenovelas en las concepciones y actitudes hacia la política, o el de Brown (2009), quien estudia la influencia de las telenovelas en la percepción que tienen las mujeres brasileñas de su propio cuerpo.

Otra manera en la que la ficción televisiva se relaciona con la sociedad en la que se crea y emite es con la incorporación y el tratamiento de temas de interés social. Por ejemplo, en su trabajo sobre la representación de los inmigrantes en una serie de televisión española, Biscarrat y Meléndez Malavé (2014) utilizan una perspectiva diacrónica que les permite observar cómo lo que sucede en la serie de televisión se relaciona con su entorno social y político. Las autoras comprueban que la representación del estereotipo del inmigrante evoluciona a lo largo de las temporadas de la ficción e identifican como uno de los detonantes de este hecho es la publicación por parte del Gobierno español de un documento en el que se realizan un conjunto de recomendaciones para reducir la discriminación y mejorar la imagen mediática de los inmigrantes. En este sentido, señalan como el estereotipo de los inmigrantes mejora dentro de la serie a través de un proceso de complejización narrativa de los personajes inmigrantes, un aumento de su presencia y multiplicación de las temáticas a las que se les asocia.

Desde un punto de vista más general, Buonanno (1993) sostiene que los mismos criterios que se utilizan en el periodismo, se aplican en las historias de las series de televisión. Así, la geografía, la proximidad cultural y temporal, el interés general, la relevancia mediática, entre otros, son algunos de los criterios para crear las tramas y conflictos de las ficciones. En definitiva, este conjunto de estudios exploran la relación entre la ficción televisiva y la realidad, tanto desde el punto de vista de la capacidad de las series de televisión para explicar la realidad como su efecto en ella y hasta cómo se basan en ella.

Como señalaba Bourdieu (1997), la televisión crea realidad. La relación entre realidad y ficción se basa en la premisa de que existe una realidad externa y objetiva que se puede describir o evitar (Tous, 2010). En el caso de la ficción televisiva, la interrelación entre realidad y ficción puede darse de diferentes formas: la ficción televisiva incorpora la realidad, la realidad incorpora la ficción televisiva y la ficción televisiva incorpora la ficción televisiva. Este vínculo ha sido especialmente abordado desde la perspectiva de la representación. De hecho, el propio concepto de representación presupone que existe algo externo que puede ser recreado y que en dicho acto de recreación interviene un lenguaje determinado y unas intenciones, es decir, que no es honesto,

ni transparente. Por eso, la representación tiene que ver con el uso de un determinado conjunto de signos y significados (aspectos textuales) y su disposición concreta para transmitir un mensaje (valor ideológico).

3.3. La cuestión de la representación

3.3.2. El concepto de representación

El concepto de representación ha sido importante en el estudio de la cultura (Morley y Robins, 1995). A partir de este concepto, se ha tratado de conectar el lenguaje, la producción de significados y la cultura. De manera concisa, Hall (1985, 1997) define la representación como el proceso por el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje (definido ampliamente como un sistema de signos y significados) para producir significados. Con otras palabras, la representación consiste en la creación de conceptos a partir del lenguaje para organizar, clasificar y hacer referencia a cualquier objeto del mundo real, personas o eventos, e incluso, mundos imaginados. En consecuencia, representar algo es describir y representar algo es simbolizar. Al mismo tiempo, representar supone una actividad colectiva, en tanto es una parte esencial del proceso por el que los significados se producen e intercambian entre los miembros de una cultura. En este sentido, el concepto de representación entronca con la perspectiva construccionista (Du Gay, Hall, Janes, y Madsen, 1997; Hall, 1997; Morley y Robins, 1995).

Como ha sido explicado en el primer capítulo, desde la perspectiva construccionista los miembros de una comunidad son quienes producen los significados que conforman su cultura. Por tanto, los significados siempre cambian, tanto en el interior de una cultura como de una cultura a otra. En este sentido, no existe una garantía de que un significado en una cultura tenga un equivalente en otro; los códigos, entendidos como las maneras en las que en una cultura clasifica y asigna significado al mundo, difieren de una cultura a otra. En la perspectiva construccionista, Hall (1997) indica que el proceso de representación supone crear significados a partir del mundo de las cosas, de la gente, de los eventos y de las experiencias y del mundo conceptual formado por conceptos mentales y los signos que se utilizan para describir y simbolizar estos conceptos. Desde estas premisas, el estudio de la representación se ha realizado principalmente mediante dos aproximaciones, la semiótica y la discursiva. En la aproximación semiótica, el análisis de la representación se realiza desde cómo trabaja el lenguaje para producir significados. En estos estudios se resalta la importancia de los signos, significados y la creación de mitos y hay una gran apuesta por el análisis del texto. Por otra parte, la aproximación discursiva se basa en el concepto de discurso de Michael Foucault (1969), y recalca las formaciones discursivas, la relación entre poder y conocimiento, la idea de la verdad y la producción discursiva del sujeto.

Ambas aproximaciones son compatibles, y cada una de ellas realiza una aportación relevante para estudiar la representación. Desde la semiótica se propone la noción de textualidad, y la teoría del discurso ofrece el concepto de ideología. Ambas serán exploradas en los siguientes apartados. No obstante, antes de ello, se va a aplicar el concepto de representación en el medio televisivo, es decir, cómo la televisión participa en el proceso de representación.

Fiske (1987) realiza una propuesta de cómo la televisión codifica/representa la realidad. El autor parte de la idea de que la realidad está codificada o, dicho de otra manera, la realidad solo podemos percibirla y entenderla a través de los códigos que conforman nuestra cultura. Un código es una regla del sistema de signos que conforma la cultura, es compartido entre los miembros de una comunidad y es usado para generar y circular significados. A partir de esta idea, si una “pieza de realidad” es televisada, los códigos técnicos y convenciones de representación del medio se utilizan para hacerla transmisible técnica y culturalmente para sus audiencias. Así, el mundo de la cultura televisiva está formado por un conjunto de códigos que son uniones entre productores, textos y audiencias.

El autor considera que un evento televisado se codifica en tres niveles, el nivel 1, corresponde a la realidad (apariciencia, vestuario, maquillaje, comportamiento...) que está codificado por un nivel 2, de representación (cámara, iluminación, edición, música...) a través de los códigos representacionales y un nivel 3, de ideología, formado por la coherencia y la aceptabilidad social de los códigos ideológicos. Por tanto, el autor distingue entre tres tipos de códigos: a) códigos sociales, que constituyen nuestra realidad y son definidos con precisión y expresados por medio del color de piel, el vestuario, el decorado, entre otros; b) códigos técnicos de la televisión, que son los del propio lenguaje audiovisual, el encuadre, el movimiento de cámara, la iluminación, y c) códigos ideológicos y convencionales, que son más elusivos y difíciles de identificar. Para que se produzca una representación deben confluír los tres niveles a través de sus códigos, de manera, que realidad, representación e ideología emerjan de una manera coherente, como si fueran una unidad natural. Conocer su funcionamiento necesita del uso de la semiótica y la teoría crítica, según Fiske (1987), puesto que ambas herramientas permiten de-construir su naturaleza como constructo ideológico.

El análisis semiótico permite revelar como las capas de significados codificados se estructuran en la televisión. No obstante, este ejercicio requiere comprender la televisión como texto, porque supone observar el contenido televisivo como una representación de la realidad a través del uso del lenguaje televisivo. Para Barthes (1982), por ejemplo, la realidad solo puede ser encontrada en los productos culturales y estos son los textos que se deben analizar para poder comprenderla. En definitiva, el autor afirma que la realidad es una construcción cultural que se manifiesta en los

textos de los productos culturales. En el siguiente apartado se aborda la noción de texto aplicado a la televisión y como los textos televisivos son espacios de representación de la realidad socialmente construida.

3.3.3. La textualidad televisiva

Desde la pragmática textual, un texto es una cadena lingüística que forma una unidad de comunicación. La traslación de esta noción a los productos audiovisuales, es decir, la consideración de los productos audiovisuales como textos, supone una extensión transemiótica del concepto de texto que, sin perder la dimensión lingüística que le es propia, se modifica de acuerdo al medio, en este caso audiovisual, que constituye el soporte (Tous, 2010). Por tanto, cuando se habla de texto audiovisual, se hace referencia a la ampliación del texto lingüístico al contenido audiovisual. En el caso concreto del texto televisivo, Tous (2010) considera que el texto televisivo puede hacer referencia tanto a un conjunto de productos que representa cierta homogeneidad como al texto completo de la parrilla televisiva (en este caso, se convierte en un texto sin fin).

La dualidad a la que puede hacer referencia un texto se debe a la propia naturaleza de la experiencia televisiva, especialmente a su programación, y fue una de las primeras cuestiones que emergió del debate en torno a la definición de texto televisivo. Dicho debate se produjo por el intento de delimitar qué parte de la televisión debe ser escogida como unidad de análisis para poder ser estudiada. Así, Williams (1974) propone la palabra flujo para el análisis de la televisión. Para el autor, la televisión no se compone de una serie de programas individuales con límites precisos, distinguibles e interrumpidos por la publicidad, sino de una secuencia organizada de textos individuales en un único flujo sin fin. Por su parte, Newcomb y Hirsch (1983) consideran que la unidad de análisis está en las franjas horarias formadas por varios programas de televisión, puede ser de un día o de una semana. Las principales críticas a estas propuestas fueron que el concepto de flujo no servía para el análisis de los textos de la televisión, sino para la experiencia televisiva (Tous, 2010).

Más allá de tratar de encontrar los límites textuales en el flujo de programación televisivo, otros autores han señalado la posible superposición de textos diversos en un mismo programa como problemática para identificar los textos televisivos como unidad de análisis. En ese caso, destacan las propuestas de Barthes (1982) y de Fiske (1987) quienes proponen el concepto de intertextualidad para estudiar los textos televisivos, es decir, los autores consideran que para entender un texto hay que ponerlo en relación con otros textos televisivos.

Una de las principales críticas a estas posiciones para definir el texto alegó que, antes de sumergirlo en el flujo de la programación o ser mezclado o incrustado con el resto, un programa/texto televisivo se construye y realiza como una unidad íntegra y coherente, es decir, un programa televisivo es el resultado de un proyecto concreto que responde a determinados criterios de selección y de relevancia y, por tanto, de un dedicado proceso de creación y producción (Gripsrud, 1995). Así, de manera más concreta, Gripsrud (1995) afirma que renunciar a la noción de programa/texto significa menospreciar la importancia de las decisiones tomadas en el contexto de producción. A lo que Buonanno (1999) añade que entender el texto como producto de un proceso es el único modo de ejercitar una valoración crítica de la producción televisiva. En consecuencia, estas autoras defienden que los textos televisivos son el resultado de una interacción social entre un grupo de individuos dentro de un contexto cultural específico. Al darse una interacción entre grupos de individuos, tanto Gripsrud (1995) como Buonanno (1999) contemplan los textos, también, como espacios de conflicto, puesto que son lugares donde tienen lugar una serie de luchas por el significado.

Fiske (1987) establece la diferencia entre programa televisivo y texto televisivo para ilustrar lo que significa que un texto televisivo sea un espacio de conflicto. El autor sostiene que un programa es un fragmento claramente definido de emisión televisiva, tiene límites temporales o formales claros, y es producido y vendido como mercancía. Mientras que los programas son producidos, distribuidos y definidos por la industria, un programa llega a ser un texto en el momento de su lectura, es decir, cuando los espectadores activan el significado que puede provocar. Por tanto, Fiske (1987) define el texto como el lugar de conflicto entre sus fuerzas de producción y sus modos de recepción. Ahora bien, para entender la relación entre la producción de programas y la producción de significados, es necesario entender cómo funcionan los discursos. Como señalaba Hall (1997), la aproximación discursiva se utiliza para analizar la relación de fuerzas de los mecanismos de representación. Los textos televisivos son espacios de representación (Fiske, 1987, Buonanno, 1999) y suponen una interacción de intereses de producción y lectura. En consecuencia, puede afirmarse que son formas discursivas (Hall, 1997).

La noción de discurso está vinculada al concepto de representación (Hall, 1997). El discurso es la organización del lenguaje, en un sentido amplio (lenguaje no verbal, lenguaje de la cámara...), que ha desarrollado la sociedad para crear y hacer circular un coherente conjunto de significados sobre una temática o asunto (Foucault, 1969). Ahora bien, lo que pone de manifiesto el concepto de discurso es que estos significados no son arbitrarios, sino que sirven a los intereses de un sector de la sociedad que trata de imponerlos a través de naturalizar dichos significados dentro del sentido común. Por tanto, los discursos son claramente ideológicos. No obstante, Morley y Robins (1995) consideran que los discursos son socialmente producidos y que no solo dan sentido a un

área temática, sino que construyen un sentido de la identidad social. También, se afirma que no sólo existe un discurso dominante, sino que todos los individuos disponen de un amplio repertorio de discursos que utilizan para darle sentido a los textos y las experiencias sociales de su existencia (Thornham y Purvis, 2005). Por tanto, cuando se habla del discurso y los textos televisivos desde la perspectiva de los estudios culturales, se supone que los discursos no solo están en la producción de los textos, sino que los espectadores pueden utilizar sus propios discursos para hacer frente a los significados potenciales propuestos por el texto. Sin embargo, los textos televisivos tienden a recoger los discursos dominantes, es decir, los discursos vinculados con la hegemonía. En este sentido, su análisis es útil para identificar cuáles son dichos discursos predominantes.

3.3.4. El poder y la ideología en la ficción televisiva

En definitiva, de los apartados anteriores se extrae que la representación en la ficción televisiva adquiere propiedades textuales y discursivas. Esto quiere decir que la ficción televisiva utiliza un lenguaje propio para describir un hecho o evento de la experiencia social y que se trata de un proceso discursivo, porque intervienen relaciones de poder que condicionan los signos y significados del texto. Ahora bien, la pregunta está en cómo opera el poder y la ideología en las ficciones televisivas. Lull (1997) denomina “poder cultural” a la capacidad de los medios de comunicación para definir una situación desde el punto de vista cultural. Para el autor, los medios de comunicación, especialmente la televisión, ofrecen toda una serie de historias, personajes y conocimientos sobre nuestro mundo compartido que median en la manera en la que nosotros percibimos la realidad. Luego, los medios de comunicación, y las ficciones televisivas entre ellos, median en los procesos por los que los individuos producen sentido y construyen su experiencia social e individual, y lo hacen al naturalizar y normativizar formas de vida que apelan a los sentidos, las emociones y los pensamientos. En conclusión, Lull (1997) considera que el poder de las series de televisión reside en representar modelos sociales que normalizan los discursos.

Por su parte, Martín-Barbero (1998) y Thornham y Purvis (2005) van más allá del poder de normativizar que tienen los medios y sostienen que, además de normativizar, los medios legitiman. Martín-Barbero (1998) defiende que la cultura popular es un nivel crucial de mediación entre identidad, experiencia de la vida diaria y sentido común. En este sentido, lo que hace la cultura popular es legitimar una determinada cultura sobre otras, de manera que las películas, las canciones o las series de televisión, constituyen un imaginario particular con clara resonancia social. Por su parte, Thornham y Purvis afirman que:

La televisión, aunque es un medio visual, no representa al mundo de manera directa. Por el contrario, su narrativa ofrece significados, códigos y marcos, y a través de su lenguaje (sus sistemas de signos, imágenes y referencias internas) narrativo, aparentando señalar un mundo externo, ofrece una interpretación de él²². (2005, p. 38).

Lo que se deriva de esta cita, es que las narrativas de la televisión representan y legitiman unas visiones del mundo sobre otras. Además, afirman que las narrativas televisivas constituyen una construcción ideológica puesto que representan las estructuras de poder social y realizan una interpretación de lo que sucede.

Al hilo de esta idea, Castelló (2009) señala como las narrativas ofrecen un marco de comprensión y de reglas de referencias sobre la manera en la que está construido el mundo. No obstante, este marco no es arbitrario, sino que está construido en base de asunciones que funcionan a través de lo explícito y de lo implícito, de lo que se dice y de lo que no se dice. El autor sugiere que para descubrir el poder ideológico detrás de ellas se debe interrogar a la narración para averiguar quién habla, desde qué perspectiva, qué otra voz se silencia o qué interés se promueve. Con otras palabras, subvertir el poder ideológico de los contenidos está en dejar de ver las narraciones como asunciones realistas sobre la apariencia de realidad física.

Con una aproximación similar, Biscarrat (2015) pone de manifiesto como las series de televisión son recursos culturales que construyen imaginarios sociales. Como tales, las ficciones televisivas constituyen escenarios de vida en los que ofrecen pautas de comportamiento e identificaciones. Aquí, reside en gran medida su valor ideológico, puesto que a través de esta estrategia perpetúan roles sociales vinculados con cuestiones sociales e identidades, como el género, la inmigración, entre otros. En este sentido, los textos televisivos forman parte de la construcción de la hegemonía cultural. Esto quiere decir que ayudan a naturalizar un determinado sistema social y forman parte de la lucha por el poder. En consecuencia, Castelló (2005) advierte que es necesario entender los textos como contenidos simbólicos de ideología y como productos complejos creados para competir en un mercado y ser consumidos por un público.

3.4. Identidad cultural y ficción televisiva

Como señala Buonanno (2008), la ficción televisiva tiende a favorecer los sentidos de conexión y pertenencia, a garantizar el reconocimiento en un “nosotros” más amplio, en tanto participa de

²² Traducción propia. Cita original: “*Television, though a ‘visual’ medium, does not picture the world in any straightforward sense. Rather, narrative offers meanings, codes and frameworks, and through its language (its systems of signs, images and internal references) narrative, in appearing to point to an external world, offers an interpretation of it*”.

la construcción de sentido común. Lo mismo defiende Geraghty (1995), para quien las historias de ficción han mantenido y creado, en gran parte, la unidad y la identidad entre los grandes públicos de la televisión generalista. Por tanto, como sostiene la autora, la televisión y las series tienen un fuerte rol en la construcción del imaginario colectivo.

Así, las características descritas de la ficción televisiva están directamente relacionadas con la idea de identidad nacional de Benedict Anderson (1983). De esta manera, lo destaca Moran (1998), quien afirma que los grupos sociales se basan en un repertorio de textos como base de memoria e identidad, y las series de televisión forman parte de ese repertorio. A partir de estas ideas que logran vincular la representación que ofrecen las ficciones televisivas (que es textual y discursiva) con la construcción de identidad cultural de una comunidad, se han realizado diversos estudios cuyo objetivo ha sido explorar cómo la ficción televisiva puede construir y reforzar las identidades colectivas.

Específicamente, los estudios preocupados por esta cuestión han tratado de identificar cuáles son las particularidades, patrones y estándares que definen la ficción televisiva de un determinado territorio. A continuación, se presentan tres propuestas, de tres autores distintos, que han explorado el género de la *soap operas* en Europa, principalmente. La primera es de O'Donnell (1999) quien estudia dicho género en varios países europeos. El autor propone que la identidad cultural se produce en la ficción televisiva en tres niveles narrativos, que, a su vez, están influenciados por una serie de factores. Respecto a los niveles narrativos, O'Donnell distingue entre: a) micronarrativa, que son las historias basadas en las relaciones entre los personajes; b) metanarrativa, que son los temas básicos que se desarrollan en las tramas, como los conflictos sociales, los temas que emergen (racismo, enfermedades, pobreza...), y c) macronarrativa, que se refiere al tipo de sociedad que se construye en la serie.

Ahora bien, estos niveles narrativos están determinados por una serie de factores que O'Donnell (1999) clasifica en extratextuales, intertextuales y textuales. En el caso de los extratextuales, el autor contempla un conjunto de aspectos que ejercen presión: el sistema capitalista internacional de competencia, los Estados, las clases sociales, los gobiernos, las regiones, la industria de los medios de comunicación, la cadena de televisión, el género y la audiencia. De acuerdo al investigador, los factores intertextuales hacen referencia a las relaciones entre las diferentes ficciones televisivas producciones en el mismo sistema televisivo. Por último, los factores textuales están formados por los elementos simbólicos, los aspectos técnicos (localizaciones, puesta en escena, dirección, música) y los aspectos lingüísticos del texto. Cada uno de estos factores debe ser analizado dentro del contexto televisivo de cada país para conocer como son las narrativas televisivas en los tres niveles. Finalmente, O'Donnell (1999) califica su propio modelo

como *neogramsciano* y centrado en el análisis ideológico, sobre todo, por una fuerte presencia de los aspectos políticos y económicos.

Por otra parte, la propuesta de Castelló (2005) parte de una perspectiva en la que la economía política y la concepción de los textos como objetos ideológicos tienen un fuerte peso. Su propuesta se basa en el estudio de la ficción propia de la televisión autonómica de Cataluña (TV3). El modelo propuesto por el autor se divide en tres niveles, dos de ellos pertenecen al contexto y el otro al texto. Los niveles del contexto son los siguientes.

- Contexto político-económico, que hace referencia a los condicionantes del contexto comunicativo de la institución que produce el texto, es decir, al marco legal, las políticas culturales y de comunicación, las políticas de financiación y el sistema de medios de comunicación en el que se inserta la institución que produce el texto.
- Contexto institucional, que incluye los aspectos condicionantes de la institución que produce el texto, que son: la organización interna de la televisión, los medios de producción, el estilo de programación, los objetivos, la normativa interna, la financiación, entre otros.

Por tanto, estos dos niveles del contexto recogen los condicionantes externos, políticos, económicos e institucionales que afectan a los mecanismos de la producción de la identidad cultural y nacional que se produce en el texto (Castelló, 2005). El autor dibuja una cadena en la que los mecanismos políticos-económicos influyen en los mecanismos institucionales, que, a su vez, producen y condicionan los mecanismos textuales. Los elementos textuales de la construcción identitaria que el autor encuentra comunes entre las ficciones que estudia son: la localización geográfica, los exteriores y arquitecturas, los antropónimos, la actividad económica y profesional de los personajes, los símbolos identitarios, los conflictos sociales, la lengua propia, el humor, la música y el folclor. Asimismo, incluye en su modelo otros elementos como la aparición de personajes populares, el tipo de relaciones familiares o los aspectos gastronómicos, deportivos y religiosos (Castelló, 2004).

En un trabajo posterior, asimismo, Castelló (2010) estudia a las audiencias como parte de la producción de proximidad cultural de las series de televisión. Sus resultados muestran que las audiencias participan del sentido de proximidad cultural del texto, pero que lo hacen por factores basados en lógicas complejas relacionadas con el contexto cultural y económico y los elementos psicológicos de cada individuo. El autor propone la proximidad cultural como una práctica discursiva que comienza con el proceso creativo, se expresa en el texto y es interpretado por las

audiencias. Así, considera que esta aproximación discursiva a la producción de identidad cultural, o como él la denomina, de proximidad cultural, permite tener en cuenta el texto, lo que las audiencias dicen de los textos y el aparato de producción. Así, la proximidad cultural estaría formada por las características del contexto de producción y el marco compartido por los productores y espectadores. En palabras del autor:

La proximidad cultural se refiere a la capacidad de establecer vínculos hipernarrativos con historias reconocibles (que provienen tanto del consumo cultural, el conocimiento y las experiencias de la vida cotidiana como de las formaciones discursivas) y los significados dados por sentido y compartidos desde el inicio (por profesionales) hasta el consumo (por los espectadores)²³. (Castelló, 2010, p. 221).

La propuesta de Dhoest (2003), basada en su análisis de la ficción televisiva producida en Flandes, comparte muchas similitudes con la de Castelló (2005). Este autor diferencia tres niveles entre la televisión y la identidad nacional: a) el textual, en el que se da la representación de la nación, b) el de producción, en el que tienen lugar las intenciones de construir una identidad nacional y las condiciones para llevarla a cabo, y c) el de recepción, en el que los espectadores interpretan como nacionales las imágenes que ven. Por tanto, Dhoest (2003) defiende que el proceso en el que la ficción televisiva participa en la formación de la identidad nacional es el resultado de una compleja interacción de elementos que se dan en un contexto histórico y cultural específico. Asimismo, además de estos tres niveles, el autor establece cuatro ejes sobre el nivel del texto relevantes: el primero tiene que ver con la importancia de la Historia, que se refleja no solo en la gran cantidad de ficción histórica, sino en las continuas referencias que se hacen al pasado histórico; el segundo está relacionado con cómo la cultura flamenca se representa, tanto en las adaptaciones de obras de la literatura flamenca como en las celebraciones y símbolos del folclore tradicional; el tercer eje es sobre el uso de la lengua de manera que incluye muchos matices dialécticos flamencos, y el cuarto eje hace referencia a la construcción de personajes con un fuerte carácter nacional, tanto en su caracterización física como en sus modelos de conducta.

Finalmente, en relación a su modelo, Dhoest (2003) advierte que es necesario tener presente el poder ideológico de las representaciones que ofrecen las series de televisión. Según el autor, no se pueden considerar transparentes, ni por ser un reflejo exacto de la sociedad a la que tratan de dirigirse. Por el contrario, las ficciones televisivas construyen una representación significativa y

²³Traducción de la autora. Cita original: “*cultural proximity refers more to the ability to establish hypernarrative links to recognizable stories (coming from both cultural consumption, knowledge and daily life experiences and shaped by discursive formations) and taken-for-granted meanings shared from inception (by professionals) to consumption (by viewers)*”.

reestructurada a partir de patrones discursivos propios y motivada por los objetivos de una cadena de televisión o institución.

El poder ideológico de la ficción televisiva para mostrar una visión sesgada y partidaria de la realidad cultural de un territorio también ha sido puesto de manifiesto por Castelló (2009) y Chicharro-Merayo (2012b). Ambos autores destacan cómo la ficción televisiva puede ser utilizada por el poder político para promover una serie de valores y significados. Esta función ideológica y política que mencionan ha sido más utilizada por parte de las televisiones de vocación pública con el objetivo de promocionar la idiosincrasia de un lugar y promover y exaltar la cultura autóctona²⁴.

En conjunto, las tres propuestas sostienen que el texto es el resultado y reflejo de los condicionantes y factores del contexto en el que se produce. Así, también destacan el valor del análisis del texto para entender su proceso de producción. Dado que la presente investigación se centra en el análisis del texto, se van a abordar los elementos y aspectos textuales que estudios precedentes han señalado como mecanismos de las ficciones televisivas que favorecen a la cohesión social y el sentimiento de pertenencia. En síntesis, se considera que se pueden agrupar en tres aspectos: el realismo, el estilo estético y el género. Respecto al primero, el realismo, para Chicharro-Merayo (2012b) consiste en reflejar elementos reconocibles y comunes. Por otra parte, Castelló, et al.,(2009) definen el realismo como una especificidad cultural, esto es que, en cada lugar, el realismo es diferente, y que las series realistas tratan de reproducir unos elementos que sean próximos a los espectadores. Además, enfatizan que no se trata de elementos que reproduzcan lo que sucede en la vida real, sino que se localicen dentro de los discursos de lo que es típicamente nacional y sean reconocidos como tales para los espectadores.

Aunque sin hacer mención explícita al concepto de realismo, Geraghty (1995) destaca que las series de televisión pueden producir cohesión social y sentimiento de pertenencia a través del uso de las referencias a una lengua común, un territorio compartido, una Historia, unas costumbres comunes y unos valores y convenciones que apelen a los asuntos de interés general sobre la esfera privada, familiar y social. El trabajo de Meso, et al., (2010), aunque no alude al realismo, pone sobre la mesa una serie de aspectos que están vinculados a la construcción de la identidad cultural y a la capacidad de reconocimiento de una cultura: las localizaciones de los lugares donde transcurre la acción y las características geográficas que se muestra de dichos lugares, los

²⁴ En el contexto español, la creación de las televisiones autonómicas (TV3 en Cataluña, ETB en el País Vasco o TVG en Galicia) estuvo impregnada por la voluntad de reconocimiento de su propia cultura, historia y lengua. Así, se realizó producción doméstica de ficción como en Cataluña *Poble Nou* (TV3, 1994), *Nissaga de Poder* (TV3, 1996–1998), *Ventdelplà* (TV3, 2005–); en Galicia, *Compostela*, *Sol e Lúa* (TVG, 1993), *Rias Baixas* (TVG, 2005–); en Valencia, *A Flor de Pell* (Canal 9, 1996 – 2002); en el País Vasco, *Goenkale* (ETB1, 1994–) y en Andalucía, *Arrayán* (Canal Sur, 2001–2013).

antropónimos de los nombres y apellidos de los personajes, las actividades profesionales a las que se dedican los personajes, las temáticas que se abordan, el uso de la lengua y la participación de personalidades conocidas. Castelló et al., (2009) que estudian la cuestión del realismo en las *soap operas*, llegan a la conclusión de que el realismo es un discurso estratégico que les otorga prestigio a las ficciones y que las series, lejos de ser realistas, son espacios de discusión sobre qué es la realidad. Con ambas ideas, los autores destacan que el realismo tiene un valor ideológico.

Uno de los ejemplos ilustrativos que utilizan los autores de las series que analizan, es el uso de la lengua. En ninguno de los casos que estudian se realiza una representación realista sobre el uso de la lengua del territorio al que hacen referencia. Por el contrario, la lengua es un valor simbólico al asociarse con unos personajes determinados. Por ejemplo, en el caso escocés, las series priman el inglés a pesar de que es una lengua menos hablada que el escocés en la sociedad escocesa (Castelló et al., 2009). En su estudio sobre los seriales españoles, Chicharro-Merayo (2012a, 2012b) también detecta que el lenguaje no tiene un uso realista, sino que se utiliza primordialmente un castellano normalizado y estandarizado y se evitan los localismos y regionalismos. Por su parte, Biscarrat y Meléndez Malavé (2014) recogen que las representaciones televisivas no reflejan la realidad, sino que realizan un ejercicio “performativo” por el que ilustran una determinada sociedad que se representa a sí misma a través de sus compromisos, sus ideales, sus imaginarios y sus silencios.

En consecuencia, el realismo implica un compromiso crítico con lo que cuenta, lejos de ser simplemente una descripción de la vida real de unos personajes que realiza ningún juicio de valor o crítica de las vidas y tramas que se narran. En contraposición, las series de televisión que tratan de ser realistas tienden a mostrar una idealización de un territorio, tienen poco espacio para mostrar una sociedad multicultural, realizan representaciones estereotipadas de la alteridad que redundan en discursos de otros productos culturales y fácilmente reconocibles por la audiencia y ofrecen posibles soluciones a problemas y conflictos que suelen incorporar cierta carga ideológica y que se pueden traducir en pautas de comportamiento (Castelló, 2009). Además, existen unos valores comunes en estos productos que son la coexistencia, el diálogo, el acuerdo, la negociación y el bienestar, que tienden a ser las guías axiológicas presentes en este tipo de narrativas para explicar asuntos, problemas y preocupaciones de la sociedad a la que se dirigen (Castelló, 2005; O'Donnell, 1999).

En relación al siguiente aspecto, el estilo estético, uno de los trabajos pioneros en comparar las series de dinastías familiares que se comenzaron a hacer en Europa tras el éxito de *Dallas* (CBS, 1978-1991), puso de manifiesto las diferencias en el estilo visual frente al de los contenidos narrativos o temáticos (Silj, 1988). Así, una de las principales conclusiones a las que llegó Silj

(1988) sobre las diferencias entre las series europeas y estadounidenses que analizaba era que no se diferenciaban tanto en los contenidos, sino en estilo y forma. Por tanto, llegó a afirmar que los códigos estéticos también son culturales y contextuales cuando forman parte del repertorio simbólico que une la cultura de una sociedad. Por otra parte, el estudio de Burch (2002) sobre las series indias frente a las estadounidenses se centra en mostrar como la estética televisual está relacionada con la cultura en la que se produce. La autora obtiene que, efectivamente, los códigos estéticos varían, especialmente, la composición del color, el uso del sonido y el de los movimientos del lenguaje audiovisual. Además, sostiene que los códigos estéticos están influenciados por la producción cinematográfica del país y otras tradicionales culturales, como la religión en el caso de la India.

En relación a la importancia del estilo visual para generar proximidad cultural, Van Keulen (2016) sostiene que aspectos como el *look*, el ritmo, la edición o la técnica de cámara son esenciales para que las audiencias disfruten y acepten el producto. Por ello, propone la noción de proximidad estética como una capa más del concepto de proximidad cultural. Con proximidad estética quiere dar cuenta de que, a pesar de la transnacionalización de la producción televisiva, los elementos estéticos interactúan con las preferencias culturales y expectativas de las audiencias y con los gustos y los estándares profesionales del contexto de producción, es decir, con las tradiciones de cada país al contar historias. Además, resalta que es importante que el estilo visual se corresponda con los gustos de las audiencias para que no lo consideren extraño o les produzca rechazo. Finalmente, Van Keulen (2016) señala como elementos de la proximidad estética: la edición, los movimientos de cámara, el estilo de actuación, los valores de producción, el vestuario y la música.

El tercer aspecto, el género ha sido señalado como otro elemento relevante para la producción de la identidad cultural. Una de las primeras cuestiones que se han señalado es la potencialidad de los diferentes géneros televisivos para producir y reproducir cohesión social y pertenencia cultural (Castelló, 2004; Mittel, 2004). Coherente con lo anterior, existen géneros más idóneos que otros en la formación de proximidad cultural. Por ejemplo, los documentales o los informativos disponen de una capacidad innegable para construir el sentimiento de comunidad. La ficción, por su parte, se considera un género adecuado, dada la flexibilidad y creatividad respecto a otros géneros, como la información. No obstante, Straubhaar y Duarte (2005) sostienen que los géneros con un atractivo más universal son los de acción, aventura y fantasía, más que las comedias o las *soap operas*. En relación a la ficción, Liebes y Livingstone (1998) a partir del estudio del género de las *soap operas* en Europa, llegan a dos conclusiones: la primera es que el género tiene un fuerte componente cultural. Los autores encuentran que cada país ha desarrollado y adaptado el género de la *soap opera* a sus particularidades sociales y de producción. De los tres subtipos de *soap opera* que identifican (*soap* de comunidad, *soap* de dinastía y *soap* diádicas), observan que

cada país ha optado por un subtipo diferente. Por ejemplo, Gran Bretaña está especializado en las *soap* de comunidad, mientras que Suecia tiende a optar por la de dinastía, como Holanda y Alemania, en las que se producen más modelos de comunidad y dinastía. Por su parte, en los países del sur, Grecia, Italia y España, realizan más *soap* diádicas. Además, en cada país la definición y la comprensión del término *soap opera*, es diferente.

La segunda conclusión a la que llegan es que cada subtipo del género permite un grado de especificidad cultural. Concretamente, las *soap* de comunidad están asociadas con la tradición de servicio público y permiten un mejor tratamiento de las preocupaciones y problemas de los países. Por su parte, las *soap* de dinastía, basadas en las relaciones de poder y jerarquía, también tiene espacio para reflejar preocupaciones sociales característica de cada contexto sociocultural. Finalmente, en las *soap* diádicas priman más las motivaciones individualistas y personalistas, y requieren menos presencia del contenido del contexto cultural. En este sentido, se pueden tratar cuestiones más globales y generacionales, antes que especificaciones culturales. Por tanto, el estudio de Liebes y Livingstone (1998) les permite afirmar que los géneros establecen una doble relación con el contexto cultural. Por una parte, los géneros televisivos se adaptan a los contextos culturales y, por otra parte, los géneros ofrecen diferentes herramientas y recursos para reflejar y abordar las cuestiones y asuntos de la identidad cultural y social. Otro estudio que ha analizado como los géneros se adaptan a las particularidades de un territorio y sirven para crear identidad cultural es el de Chicharro-Merayo (2012b), quien analiza como la televisión pública en España ha transformado el género de la telenovela latinoamericana para contar la historia reciente de España de manera sencilla.

Por otra parte, otras investigaciones han analizado como el género, el realismo y la estética permiten conocer cuáles son las particularidades o convenciones de las ficciones televisivas de diferentes países. Por ejemplo, en Brasil, se han realizado investigaciones sobre cómo las telenovelas tratan los problemas sociales, económicos y políticos del país. La Pastina (2004) analizó cómo una conocida telenovela abordaba el problema de la tierra en el país, concretamente, el enfrentamiento de intereses entre propietarios y trabajadores, un asunto que estaba en pleno debate político ante la aprobación de una reforma de la tierra. En su análisis cruza lo que se cuenta en la narración y las noticias de los periódicos. En Europa, ha destacado el caso de las *soap operas* británicas, que se han caracterizado por prestar atención a los asuntos y preocupaciones de las clases trabajadoras, la institución familiar, su unión y coexistencia en armonía e incorporar temas que preocupaban a la sociedad en cada momento, como la homosexualidad, el multiculturalismo o la inmigración (Geraghty, 1995; Holmes, 2006). También existen bastantes estudios relacionados con los casos de regiones o territorios que reclaman su autonomía dentro de un país (Cataluña en España, Flandes en Holanda o Escocia e Irlanda en Inglaterra). Por ejemplo, Franco

(2001) señala el uso de valores conservadores y rurales, entre otros, para exaltar la cultura autóctona en las *soap operas* de Flandes. También Griffiths (1993) destaca el uso de la comedia y el reforzamiento de las diferencias entre la cultura de Escocia y la inglesa en las series escocesas.

Antes de finalizar este apartado, se considera necesaria abordar una idea en la línea opuesta a la relación entre identidad cultural y la ficción: la influencia extranjera de los contenidos. Los estudios que han tratado esta cuestión han puesto el foco en la influencia de EEUU y han denominado este fenómeno como la “americanización” de la ficción, principalmente, desde Europa. Como señala Dhoest (2003), esto se debe a que la ficción estadounidense es la más exportada a Europa. El trabajo ya mencionado de Liebes y Livingstone (1998) advierte sobre como el aumento del subtipo diádico, el que menos se presta a la especificidad cultural en la producción doméstica de los países europeos, puede tener consecuencias negativas para la protección de la identidad y la cultura nacional. Junto a esta advertencia, añaden la reflexión de que, precisamente, este subtipo está fuertemente inspirado en las *soap operas* diarias estadounidenses, por lo que su aumento también puede suponer una fuerte “americanización”. De manera más concisa, la forma en la que se produce esta americanización de los contenidos en el modelo narrativo y estético de las series españolas ha sido estudiada por García de Castro (2002) y Canovaca de la Fuente (2013).

Por una parte, García de Castro (2002) ha señalado que algunos de los elementos de inspiración estadounidense en los contenidos de ficción televisiva españoles han sido la incorporación de un sistema multitramas, la hibridación de géneros, el mayor ritmo de grabación, un libro de estilo que determina la estética y una realización más cinematográfica. También, añade que la adecuación de estos rasgos se tuvo también que adaptar a contenidos que tienen el objetivo de llegar a audiencias amplias y rellenar dos horas de *prime time*. Por su parte, Canovaca de la Fuente (2013) sostiene que las series españolas beben de las estadounidenses, principalmente, en los siguientes aspectos: el tratamiento narrativo y estético, el tipo de tramas y personajes o el punto de partida, pero que nunca tratan de imitar sus mecanismos. Finalmente, de esta influencia directa en el contenido, tanto Canovaca de la Fuente (2013) como Jensen (2007) han señalado que las series estadounidenses también marcan tendencias temáticas y de estilo que acaban trasladándose a nuevos contextos culturales.

3.5. Factores y aspectos en la adaptación de los formatos televisivos de ficción

La adaptación de un formato televisivo consiste en la toma de decisión de qué elementos permanecen invariables y cuáles no. Esta es la idea básica sobre la que se han cimentado las definiciones y teorizaciones en torno al proceso de adaptación de los formatos televisivos. Como

ha sido expuesto en el apartado del proceso de producción industrial de los formatos televisivos, a nivel práctico, los elementos invariables de un formato están fijados en los documentos que se negocian entre el titular de los derechos del formato y el equipo que lo va a adaptar. Por otra parte, tiene sentido pensar que los mecanismos de producción de identidad cultural y nacional afectan a los elementos que sí se modifican, puesto que como señalan Puebla Martínez, Copado Sánchez, y Carrillo Pascual (2013), la adaptación de formatos de televisión tienen la particularidad, frente a otro tipo de adaptaciones, de que el proceso de adaptación se realiza desde la cultura en la que está contenido el público potencial de la adaptación.

En este sentido, Adriaens y Biltreyst (2012) sostienen que la localización de formatos extranjeros está unida a la idea que afirma que la nación es imaginada y construida. Más concretamente, al concepto de nacionalismo banal de Billig (1995) que ya ha sido explicado en el primer capítulo, porque las estrategias de localización requieren de una invisibilidad que de autenticidad al contenido que se adapta. En la misma línea, Moran y Malbon (2006) argumentan que los formatos de televisión utilizan los discursos sobre la identidad nacional para conseguir ser reconocibles, auténticos y verdaderos, y en dicho ejercicio se reproduce la forma hegemónica de la nación. Sin embargo, la consolidación de un campo cultural propio en la televisión transnacional (Esser, 2002; Kuipers, 2011; Van Keulen, 2016), con sus prácticas, estándares y símbolos compartidos, también afecta a la manera en la que se adaptan los formatos televisivos. A continuación, se expondrán cuáles han sido los factores que más influyen en los procesos de adaptación de formatos destacados por estudios precedentes. Como se comprueba, dichos factores están muy relacionados con los señalados por los autores que han investigado sobre la producción de la identidad cultural en los contenidos televisivos.

Existen tres factores principales que son: 1) el sistema de medios y la cadena de televisión que adapta el formato; 2) el contexto social y político en el que se adapta el formato, y 3) las convenciones televisivas del país en el que se adapta el formato. El primer factor contempla las características del sistema de medios del país y la idiosincrasia de la cadena de televisión que emite el formato. En relación a las características del sistema de medios, se han señalado como importantes: las prácticas y estándares de trabajo de la industria, la duración habitual de los episodios, la extensión habitual de las series y el estilo de programación. El trabajo de Jensen (2007) pone de manifiesto que el sistema de medios influye en el tipo de adaptación. Así, la autora concluye con que las adaptaciones de formatos que se realizan en Dinamarca se diferencian más entre ellas porque es un mercado muy polarizado entre el sector público y el privado, mientras que en Australia existen menos diferencias entre las adaptaciones porque está menos polarizado.

García Avis (2016) ha destacado como las diferencias en las prácticas estandarizadas entre las industrias televisivas de Reino Unido y EEUU afectaron a la adaptación estadounidense de *The Office* (BBC one, 2001-2003), ya que la serie original británica fue escrita por dos guionistas, mientras que la estadounidense contó con un equipo de guionistas. La duración de los capítulos ha sido bastante resaltada en los casos de adaptaciones en el mercado español. Como señalan Puebla Martínez, et al., (2014), en España, la necesidad de acaparar toda la franja horaria del *prime time*, hace que los episodios sean más largos. También, el trabajo de García Avis (2016) ha manifestado cómo la adaptación española de *Life of Mars* (BBC one, 2006-2007) supuso aumentar el número de tramas y su extensión al aumentar la duración de los episodios. Por otra parte, en el caso de la versión estadounidense de *The Office* (BBC one, 2001-2003), se aumentaron el número de episodios por temporada y esto hizo que el personaje protagonistas tuviera mayor complejidad y profundidad y hubiera mayor corralidad entre los personajes.

Otro ejemplo lo da el trabajo de Larkey, et al., (2016), quienes identifican que la necesidad de aumentar la duración de los episodios en la versión francesa de la serie *Les Bougon* (Radio-Canada, 2004-2006) hizo que, para crear un episodio, utilizaran diferentes episodios de la versión original. Finalmente, en relación a la programación como factor potencial de cambio, Puebla Martínez et al., (2013) concluyeron que las adaptaciones españolas de telenovelas latinoamericanas tienden a cambiar su género al drama televisivo porque en España los dramas tradicionales son emitidos semanalmente, mientras que cuando son compradas como producto terminado (en *lata*), se emiten de manera diaria, al igual que en América Latina.

Por otra parte, en la idiosincracia de la cadena de televisión que adapta el formato se han señalado: su rol en el sistema de medios, sus recursos económicos, sus modos de producción particulares y su público objetivo. Respecto al primero, el rol de la cadena, se han identificado diferencias entre: pública o privada, generalista o independiente y entre tradicional o nuevas plataformas. Jensen (2007) destaca cómo la adaptación de *The Block* (Nine Network, 2004-2010) en Australia por parte de las cadenas comerciales supuso un mayor número de elementos melodramáticos y de conflicto, mientras que su adaptación en Dinamarca, por parte de una cadena pública, suavizó los elementos melodramáticos y se centra más en informar y crear una buena atmósfera. El trabajo de García Avis (2016) indica que el hecho de que fuera la NBC, una televisión generalista, la que emitiera la versión estadounidense de *The Office* (BBC one, 2001-2003), influyó en que el tono humorístico de la serie fuera menos mordaz, satírico e incorrecto que en la serie original. Otro ejemplo interesante es el encontrado por Akass (2015), en cuyo estudio resalta como el traslado de la emisión de la serie *The Killing* (AMC-Netflix, 2011-2014) de la cadena por cable AMC a la plataforma Netflix, supuso un cambio narrativo. En el caso de la AMC, la narrativa se centraba

en la denigración de la maternidad, mientras que pasó a ser una crítica a los beneficios de la maternidad en el mundo occidental en Netflix.

Los recursos y modos de producción de la cadena de televisión han sido considerados por Diego González y Grandío (2010), quienes sostienen que el modo de producción, el bajo presupuesto y los tiempos dedicados influyeron en la disminución de la calidad de la adaptación española de *Life of Mars* (BBC one, 2006-2007). También, por Pousa y Fornasari (2017) quienes observan cómo el hecho de que la adaptación italiana de *Cuéntame* (TVE, 2001-presente) estuviera a cargo de la RAI, permitió al equipo de la adaptación contar con el archivo de imágenes y música de la cadena pública. Finalmente, sobre el público objetivo de la cadena, Van Keulen (2016), aunque su estudio se basa en formato de no ficción, encuentra que la adaptación de *Farmer wants a wife* (ITV, 2001-2009) en Holanda por una cadena de servicio público que busca una audiencia amplia utiliza un estilo visual y estético más suave, menos cinematográfico y dinámico que el de la adaptación australiana hecho para una cadena comercial que busca una audiencia más joven.

El siguiente factor, el contexto político y social, hace referencia al orden político, económico y social donde se adapta el formato, la idiosincracia de la sociedad y el imaginario colectivo que conforman una cultura. Sobre cómo puede afectar el orden político, económico y social, Moran (2009) identifica que mientras que la adaptación holandesa de *The restless years* (Ten Network, 1977-1981) trataba de representar la realidad nacional de una manera amplia, su versión alemana, al ser la primera serie en ser producida tras la unificación de Alemania, intentaba dar una imagen determinada del país, que coincide con la de Alemania del Oeste, a pesar de no coincidir con el resto del país. También, puede afectar la relación del relato de ficción con el periodo histórico del país que trata de retratar. Así, Pousa y Fornasari (2017) muestran cómo la elección por parte del equipo de la adaptación italiana de *Cuéntame* (TVE, 2001-presente) de no abordar los “años del plomo” (1967-1970) en Italia en su versión, permitió no contar hechos polémicos y de gran carga política. Lo que también ilustra que la corrección política de las ficciones en cada país es un factor que incluye en la adaptación. Otro ejemplo está en el trabajo de Zanger (2015) quien identifica cómo varía la narrativa de la adaptación estadounidense de la serie israelí *Hatufim* (Channel 2, 2010-2012) al tratar un hecho histórico diferente, los atentados de las Torres gemelas.

Por otro lado, la idiosincracia de la cultura puede afectar a cómo se reflejan ciertas costumbres, se interpretan elementos del texto original o los temas que se abordan. Por ejemplo, Turnbull (2015) observa que en la versión estadounidense de la serie británica *Broadchurch* (ITV, 2013-2017) se suprimen las referencias de carácter político y se deja de hablar del tiempo, algo que caracterizaba a la versión original. En su trabajo, Er (2016) muestra cómo la interpretación de las relaciones de poder y jerárquicas entre superiores y subordinados en la adaptación turca de la

serie estadounidense *Monk* (USA Network, 2002-2009) produce modificaciones en los diálogos y elementos visuales, como la música, el montaje o la puesta en escena. Algo similar señala García Avis (2016). La autora recoge en su trabajo que los guionistas de la adaptación española de la serie británica *Life of Mars* (BBC one, 2006-2007) adaptaron al personaje protagonista a partir de la calidez, la cercanía y la importancia de los vínculos personales, frente a una actitud más fría y distante del de la versión inglesa. Un hecho que también influyó en las tramas de la adaptación.

Respecto a los temas que se abordan, Beeden y de Bruin (2010) analizan cómo en la versión estadounidense de *The Office* (BBC one, 2001-2003) prevalecen los temas y conflictos relacionados con la raza, mientras que en la versión británica, prevalecen los temas y conflictos vinculados con la clase social. En relación a cómo afecta el imaginario colectivo, Pousa y Fornasari (2017) encuentran que mientras que, en la versión española de *Cuéntame* (TVE, 2001-presente), la guerra civil española es retratada de manera dramática y como un tabú, en el caso de la versión portuguesa, la guerra civil española se trata abiertamente y se muestra el rechazo hacia la dictadura franquista. Por otra parte, Van Keulen (2016) observa cómo las características que tiene la figura del granjero en el imaginario colectivo de cada país, afecta a la manera en la que se presentan y construyen los concursantes de la versión australiana y holandesa de *Farmer wants a Wife* (ITV, 2001-2009).

El tercer factor, las convenciones televisivas hacen referencia a las tradiciones narrativas y dramáticas, a la concepción de la televisión y de la ficción televisiva y a las sensibilidades mayoritarias de las audiencias del país. Sobre las tradiciones narrativa y dramáticas del país, destaca la tradición generica. Así, Jensen (2007) sostiene que las adaptaciones australianas tienen más elementos melodramáticos y conflictivos por su larga tradición en el género de las *soap operas*. En relación al género, también, Mikos y Perrotta (2011) estudian cómo la adaptación de *Yo soy Betty, la fea* (RCN Television, 1999-2001) en España, Alemania, Rusia y EEUU se producen a partir de las tradiciones del género de cada país, de manera que en cada país el género de la telenovela se hibrida de manera diferente. Por ejemplo, en la versión española le dan más peso a los aspectos de la telenovela, mientras que en EEUU predominan más los elementos de la comedia. La escasa tradición del género de la ciencia ficción en España también ha sido señalado por Diego González y Grandío (2010) y García Avis (2016) cómo un elemento que afectó a la adaptación española de *Life of Mars* (BBC one, 2006-2007), en la que se disminuyó los elementos de ciencia ficción y se reforzaron los cómicos y melodramáticos. Otro ejemplo sobre la tradición del género es el caso de la adaptación estadounidense de *The Office* (BBC one, 2001-2003). García Avis (2016) cuenta cómo el desarrollador de la serie tuvo en cuenta la larga tradición estadounidense en la comedia de personajes. De manera similar, que Mikos (2015) observa que la adaptación alemana de la serie británica *The Office* (BBC one, 2001-2003) sigue las

convenciones del falso documental (*mockumentary*), de amplia tradición en la cultura audiovisual alemana.

Relativo a las tradiciones narrativas y dramáticas, destaca el caso español en el que varios autores (Canovaca de la Fuente, 2013; García Avis, 2016; Puebla Martínez et al., 2014) han señalado que la tradición de la cultura televisiva española, caracterizada por los conflictos de personajes y melodramáticos, hacen que, en las adaptaciones de formatos, predominen las tramas amorosas y melodramáticas. En relación a la concepción de la televisión y las series de televisión, el trabajo de Larkey et al., (2016) muestra cómo el hecho de que en la televisión francesa se entienda la televisión como entretenimiento y se eviten las cuestiones controvertidas, afectó a que en la adaptación francesa de la serie canadiense *Les Bougon* (Radio-Canada, 2004-2006) se rebajasen los temas sobre el abuso de drogas y sus tintes dramáticos.

Por su parte, Perkins y Verevis (2015) analizan cómo la adaptación de la serie australiana *The Slap* (ABC1, 2011) en EEUU levantó altas expectativas acerca de cómo un producto de calidad de Australia, iba a encajar en las lógicas y requerimientos de la industria estadounidense y se pensó que iba a disminuir su calidad. Jensen (2007) también destaca que las adaptaciones danesas siguen la ideología que ha impregnado la televisión en Dinamarca, basada en una mala opinión de la televisión y, por tanto, con la creencia de que debe ser controlada y, en consecuencia, suelen mostrar ausencia de elementos melodramáticos. En España, Puebla Martínez et al., (2014) señalan cómo las adaptaciones suelen disminuir las referencias de elementos políticos, ya que la tradición de la ficción televisiva en España evita las connotaciones políticas, con la excepción de series de otras épocas.

Finalmente, las sensibilidades de las audiencias de cada país han sido señaladas. Por ejemplo, Mikos y Perrotta (2011) consideran que las convenciones televisivas son parte de la educación en medios de las audiencias, que han crecido con la televisión como parte de su vida. Por tanto, las audiencias son capaces de interpretar los códigos y características de los medios que le son familiares. Por ejemplo, en el caso de la adaptación española de *Life of Mars* (BBC one, 2006-2007), García Avis (2016) ha destacado cómo el aumento de las dosis de humor y el descenso de las convenciones de la ciencia ficción se debieron al miedo del equipo de adaptación del posible rechazo de una audiencia poco habituada a ver producciones locales con premisas complejas o al género de la ciencia ficción.

Un ejemplo sobre la importancia de las sensibilidades de las audiencias lo muestra el trabajo de Canovaca de la Fuente (2013) sobre la adaptación española de series estadounidenses, que tiene como una de sus conclusiones principales que unos de los mayores condicionantes de los cambios

es la necesidad de adecuar los contenidos a un público masivo y familiar, es decir, que sea capaz de fidelizar a un público amplio y variado. Este objetivo provoca que se vean afectados la narrativa, el tono y las temáticas. Así, las adaptaciones españolas suelen desdramatizar el tono de la narración, presentar historias ligeras y sencillas, tender más al humor, ser más políticamente correctas, rebajar el lenguaje sexual o violento, mostrar diálogos transparentes, lecturas más conservadoras, personajes estereotipados y ralentizar el ritmo.

Este conjunto de factores con sus respectivas características afectan de manera diferente a cada adaptación que se realiza de un formato. En este sentido, se pueden encontrar diferencias entre las adaptaciones de un mismo formato. Por ejemplo, Pousa y Fornasari (2017), en su trabajo sobre la adaptación italiana y portuguesa de la serie española *Cuéntame* (TVE, 2001-presente), obtienen como resultados que la versión italiana es menos fiel a la española y mantiene, principalmente, el concepto nostálgico, mientras que se modifican tanto el arranque como la mayoría de las tramas. Por el contrario, la versión portuguesa trabaja desde la fidelidad a los guiones originales.

De acuerdo a la fidelidad en la adaptación, tanto Canovaca de la Fuente (2013), como Larkey et al., (2016) han propuesto una clasificación de los modelos de adaptación, que se relatan a continuación. Canovaca de la Fuente (2013) distingue tres modelos de adaptación de formato a partir de la fidelidad con el original y los condicionantes impuestos por la productora original. Estos son:

- El modelo mimético, cuando se mantiene la estructura narrativa, el sentido general de las tramas, los estereotipo de los personajes y los tipos de diálogos. Así, los elementos que se adaptan para crear proximidad son: el uso de actores conocidos, el lenguaje utilizado y elementos de la puesta en escena (decorado y la vestimenta).
- El modelo de apropiación, en el que existe una mayor flexibilidad para adaptar, aunque se respetan las bases fundamentales de la serie, como el punto de partida, la personalidad de los personajes, los ambientes y las tramas principales. Los cambios suelen hacerse mayormente en los conflictos narrativos, la evolución temporal y espacial, los diálogos o las relaciones entre los personajes.
- El modelo de renovación, cuando se realizan una gran cantidad de cambios. No se suele producir una ruptura total, especialmente, en la narrativa y la estética, pero sí hay cambios profundos en el tono de la serie, la representación de los conflictos sociales, los rasgos y orígenes de los personajes, las tramas principales, los ambientes, la música, el montaje, la fotografía y el tratamiento temporal y espacial.

Por otra parte, Larkey et al., (2016) también identifican tres tipos de adaptaciones en función de las estrategias que se utilizan. Estas son: a) “*transposed narrative*”, en las que las estrategias de adaptación se centran en las localizaciones, los actores y las referencias culturales, institucionales e históricas, y se mantienen la estructura narrativa, el contenido y la secuenciación; b) “*transmuted narrative*”, cuando la estructura narrativa, el contenido y la secuenciación es redistribuida y reorganizada en la adaptación, junto con cambios en las localizaciones, los actores y las referencias culturales, institucionales e históricas, y c) “*derived narrative*”, en estos casos la estructura narrativa y el contenido es radicalmente modificado y las principales similitudes se producen en el género.

A partir de estas clasificaciones, se muestran los elementos que son potencialmente adaptables. Ahora bien, la manera en la que se pueden modificar, también, es variada. El conjunto de elementos que son potencialmente modificables en los formatos televisivos de ficción se pueden clasificar en: el género, la estructura narrativa, los personajes, los temas abordados y el estilo visual. Respecto al primero, el género, remite a la idea de Mittel (2004) sobre los géneros como categorías culturales y de cómo éstos pueden ser interpretados y adaptados en cada contexto cultural. El trabajo de García Avis (2016) pone en evidencia esta idea. Una de sus principales conclusiones sobre la adaptación de *Life of Mars* (BBC one, 2006-2007) en España es la modificación del género de ciencia ficción característico de la versión original. Así, en la versión española los aspectos del género de la ciencia ficción son sustituidos por aspectos típicos del melodrama. También, los mecanismos para generar humor son modificados. Así, la versión inglesa es una comedia más sutil e irónica basada en el contraste entre pasado y presente y la versión española es una comedia más directa con toques de costumbrismo local. Además, Mikos y Perrotta (2011) también han señalado que la adaptación puede suponer una hibridación del género que puede cambiar en cada contexto.

En relación a la estructura narrativa, se pueden producir varios tipos de modificaciones: el número de tramas, la complejidad de las tramas o el tipo de conflictos en los que se basan las tramas. Por ejemplo, Canovaca de la Fuente (2013) encuentra cómo en las adaptaciones españolas de series estadounidenses, la estructura narrativa es más transparente y previsible. Sobre las adaptaciones españolas, también, Diego González y Grandío (2010) y Puebla Martínez et al. (2014) concluyen con que se produce un mayor desarrollo y de peso de los conflictos románticos y las tramas amorosas en las versiones españolas respecto a la versión original. También, el trabajo de Forrest y Martínez (2015) observa cómo en la versión estadounidense de *Bron/Broen* (SVT 1- DR1, 2011-2014), la representación de los conflictos sociales y políticos de la frontera entre México y EEUU supone alterar las tramas, porque se trata de conflictos y problemas diferentes a los de la frontera de Noruega y Dinamarca de la versión original.

Respecto a los personajes, estudios han señalado que una de las modificaciones que pueden sufrir es en la complejidad del personaje. Así, Canovaca de la Fuente (2013) destaca que los personajes de las adaptaciones españolas sufren un aplanamiento. Otro cambio relacionado con los personajes es sobre la coralidad en el conjunto de los personajes de la serie. En este caso, García Avis (2016) advierte cómo en la versión estadounidense de *The Office* (BBC one, 2001-2003) hay una mayor coralidad entre los personajes, lo que supone modificar el rol de los personajes en la ficción y su rol respecto al resto.

Sobre los temas que se abordan, las alteraciones se pueden producir por el tiempo que se dedica a cada tema, por el modo en el que son tratados y por su inclusión o exclusión en cada versión (cuáles se evitan y cuáles se repiten). La investigación de Larkey et al., (2016) se centra en medir el tiempo que, en cada adaptación, se dedica a determinados temas como los problemas personales, el tiempo en familia o la escena del crimen, con el objetivo de saber qué temas sufren más modificaciones. Así, los investigadores determinan cómo en el caso de la versión francesa el tema de las drogas se presenta de manera menos dramática y se evitan las implicaciones sociales, frente a la versión canadiense, en la que el tema se trata de manera más dramática. De manera similar, Puebla Martínez et al. (2014) identifican que, en las adaptaciones españolas de series latinoamericanas, el papel de la mujer se aborda de una forma más moderna e igualitaria y tiene más protagonismo, pero tienden a disminuir las connotaciones políticas y sociales. Esto último también es destacado por Canovaca de la Fuente (2013), quien observa que, en las adaptaciones españolas, se rebaja cualquier referencia a cuestiones violentas o sexuales. En este sentido, las variaciones en los temas están muy ligadas a las referencias a la realidad que se realizan en la ficción.

Finalmente, el estilo visual también puede ser objeto de modificaciones en las adaptaciones. En su trabajo, Canovaca de la Fuente (2013) encuentra que los cambios en el estilo visual son muy tímidos y se pueden reducir a un mayor uso de la música en las versiones españolas frente a las estadounidenses y un montaje más claro. Sin embargo, otras investigaciones han resaltado el valor ideológico y cultural de los cambios que se pueden producir en el estilo visual. Por ejemplo, Er (2016) señala cómo los cambios en la puesta en escena, la iluminación y la música en la versión turca de *Monk* (USA Network, 2002-2009) tratan de evidenciar las relaciones de poder de la cultura turca frente a la de EEUU. Por su parte, Larkey et al., (2016) observan los cambios en los tipos de planos en las escenas de drogas de la versión canadiense y francesa de *Les Bougon* (Radio-Canada, 2004-2006). Sus resultados señalan que, en la versión canadiense, se utilizan más planos cortos en estas escenas que intensifican el drama y la tensión, mientras que, en la versión francesa, apenas se utilizan planos cortos, sino planos medios que rebajan la intensidad de la escena y favorecen su tono humorístico.

Por otra parte, cabe mencionar el el trabajo de Van Keulen (2016) que, aunque se centra en el estudio de formatos de no ficción, ofrece resultados interesantes para los formatos de ficción. La autora señala que puede variar: la técnica de cámara (que puede ser más dinámica o tranquila), el montaje (que puede variar en el ritmo y en el orden temporal que presenta) o el sonido (que puede hacer referencia al uso de la música y de la voz en *off*). En consecuencia, Van Keulen (2016) señala cómo dichos elementos adquieren mayor dinamismo en la versión australiana que en la versión holandesa de *The Farmer Wants a Wife* (ITV, 2001-2009).

En gran medida, la gradación de los cambios señalados son producto de un proceso de búsqueda de equivalencias que Pousa y Fornasari (2017) encuentran en su análisis. Dicho proceso también se relaciona con el ejercicio de interpretación que suceden durante la adaptación de un formato que señala García Avis (2016). Estas autoras muestran algunos ejemplos en sus trabajos. En el análisis de las versiones portuguesa e italiana de la serie española *Cuéntame* (TVE, 2001-presente), Pousa y Fornasari (2017) identifican que tanto en la versión española, como en la italiana, el niño protagonista alimenta su imaginación a través del consumo de contenidos populares. No obstante, en la versión española lo hace con personajes de ficciones estadounidenses, mientras que en la italiana, lo hace a través de un personaje de televisión italiano. Otro ejemplo, las autoras lo encuentran en el uso del archivo de imágenes y vídeos de la historia de cada país para ilustrar la época o incrustar a los personajes en postproducción que se realiza en las tres versiones. Sin embargo, en la versión española, el archivo se utiliza para ilustrar el sueño del padre de ser jugador del Real Madrid, y en la portuguesa, para ilustrar el sueño del padre de ser jugardo del Benfica. Además, las autoras consideran que las equivalencias se utilizan en mayor medida en las adaptaciones que son más similares, como es el caso de la versión portuguesa de *Cuéntame* (TVE, 2001-presente). Por su parte, García Avis (2016) recoge como el consultor de la BBC Worldwide, Duncan Cooper, ánima a los equipos de adaptación de sus series a buscar equivalentes en sus contextos. Así, pone el ejemplo de la versión estadounidense de *The Office* (BBC one, 2001-2003) que se desarrolla en la ciudad de Scranton en EEUU, que es la equivalente a la ciudad de Slough en Inglaterra, puesto que ambas ciudades son industriales, de clase obrera y son presentadas como ciudades de asfalto, aburridas e indeterminadas.

Para finalizar, destacan tres reflexiones sobre cuáles son las lógicas que mueven la adaptación de formatos televisivos y cuáles pueden ser sus posibles consecuencias. Cada una de estas reflexiones se vincula con una de las ideas que se han desarrollado a lo largo del marco teórico entre las diversas cuestiones que se han abordado: el imperialismo cultural, la posible homogenización de la cultura y las prácticas transnacionales o transculturales en la configuración de la esfera global.

La primera reflexión resulta de una conclusión de la investigación llevada a cabo por Canovaca de la Fuente (2013). El autor considera que, en la adaptación de los formatos televisivos, el imperialismo estadounidense sigue estando presente principalmente a partir de los fuertes condicionantes y controles que ejercen las distribuidoras de EEUU y la dominación de un discurso global y un modelo de televisión economicista concebido y expandido por EEUU. Estos hechos se trasladan a los factores de éxito de los formatos. Así, los controles impuestos por las distribuidoras repercuten en la transformación del formato para conseguir una mayor proximidad cultural y temporal. Además, como señala Canovaca de la Fuente (2013), en el caso español, al menos, los controles de las distribuidoras estadounidenses es mayor que el de las inglesas. Por otra parte, la dominación del discurso global afecta a las expectativas de las audiencias, quienes conocen el referente del formato estadounidense, lo que condiciona su consumo de la adaptación. En tercer lugar, el predominio del modelo economicista de televisión estadounidense hace que en mercados más pequeños, la intensa competencia entre cadenas no lleve a arriesgar por programas nuevos y obliga a tratar de llegar a un amplio público que puede hacer suavizar los contenidos, apostar por el humor, aplanar los personajes y ralentizar el ritmo. Aunque el trabajo de Canovaca de la Fuente (2013) esté centrado en el caso español, esta perspectiva se considera relevante.

La segunda idea está vinculada con la homogenización de los discursos y es una conclusión a la que llegan Pousa y Fornasari (2017) tras su estudio de la adaptación de *Cuéntame* (TVE, 2001-presente) en Italia y Portugal. Las autoras sostienen que la adaptación de un obra que parte de las mismas premisas (recrear un pasado local desde un planteamiento dramático de carácter histórico-nacional) y con el objetivo de cubrir las necesidades de un producto para *prime time* para todos los públicos provoca una fuerte homogenización de los discursos. La consecuencia es que surgen nuevas memorias audiovisuales de carácter local que tienen sus propias cualidades, pero que mantienen la misma ideología y estética. Por tanto, Pousa y Fornasari (2017) ponen especial atención en afirmar que las diferencias son superficiales, mientras que el mensaje ideológico y el uso de recursos estéticos tiende a ser cada vez más similar.

La tercera idea está relacionada con cómo la elección de los elementos que se adaptan de los formatos atienden a lógicas transculturales. Esta visión es defendida por Van Keulen (2016) y Müller (2012). Por una parte, Van Keulen (2016) considera que es importante abandonar la perspectiva nacional para entender los formatos y centrarse en una perspectiva transnacional que permita observar como el cuerpo de conocimiento que se crea a partir del intercambio de formatos influye en su adaptación. Por tanto, para la autora, la intensificación del comercio de formatos da lugar a un conjunto de prácticas, estándares y conocimientos de producción televisiva a nivel transnacional que son cada vez más compartidas y que se trasladan y reflejan en la creación y adaptación de los formatos televisivos. No obstante, Van Keulen (2016) también señala, que

dichos conocimientos transnacionales se ven interrelacionados con formas de trabajar y valores locales. En consecuencia, la autora concluye con que la única manera de conocer los factores que influyen el uso de uno o de otro es estudiar caso por caso.

En un sentido similar, Müller (2012) también pone en valor la interacción entre las generalizaciones fruto de la circulación de formatos y las diferencias propias de cada lugar y que suceden en cada caso. Así, sostiene que el intercambio de fórmulas y el comercio de formatos es parte y producto de la emergencia de una cultura televisiva transnacional. El autor considera que se deben explorar las diferencias, que suelen estar en la articulación de los significados y los discursos del programa que dependen de cada contexto social, junto con las generalizaciones, que son el resultado de la evolución de las interacciones entre las televisiones europeas. Finalmente, Müller (2012) advierte de que los cambios en cada versión deben ser entendidos en función de las tradiciones culturales particulares, las convenciones, los discursos y las prácticas de su contexto nacional específico, que, a su vez, también está impregnado de la cultural transnacional televisiva.

Resumen del marco teórico

A lo largo de los capítulos que componen el marco teórico, se exploran tres ideas básicas que tratan de explicar la interacción entre las culturas en la era de la globalización. La primera denuncia que hay una cultura hegemónica que se impone y absorbe al resto, y provoca una extensión de sus características y elementos a costa de la desaparición del resto. La segunda habla de la hibridación entre las culturas. En este caso, las culturas se influyen mutuamente y lo hacen preferentemente de forma equilibrada e, incluso, armoniosa. La tercera, en un sentido similar a la segunda, considera que las culturas se influyen unas a otras, pero no sostiene que lo hagan de forma equilibrada y/o armoniosa, no obstante, tampoco defiende que exista una cultura dominante, sino que los elementos de unas se imponen sobre las de otras de manera uniforme hasta crear una cultura transnacional o transcultural. Lo que subyace de estas tres ideas son las relaciones de poder que tienen lugar cuando las culturas interactúan. A su vez, esta premisa se vincula con la noción de cultura y las relaciones de poder que suceden en su construcción, que ha sido desarrollada: la cultura en un ente dinámico que se construye y cuyo proceso no es arbitrario, sino que intervienen actores con intereses diversos que se relacionan para dotar de significados a los signos que la componen.

Estas tres ideas, junto con esa premisa, han sido exploradas en las diferentes cuestiones que se han abordado en el marco teórico: en el primer capítulo a partir de la explicación de las teorías sobre cultura y globalización y, en el segundo y el tercero, esas ideas se han observado a través del desarrollo de la televisión a nivel global y, de manera más concreta, en el fenómeno de los formatos televisivos. La televisión es un medio adecuado para ilustrar como las fuerzas de las diferentes culturas interactúan. Se trata de un medio con un claro vínculo con la identidad cultural, que, al mismo tiempo, por su dimensión tecnológica y económica, se ha expandido a nivel internacional y ha tratado de combinar ambas lógicas (la global y la local) en su funcionamiento. Como se ha explicado, la industria de la televisión y sus productos han evolucionado conforme la globalización permeaba cada vez más todo el mundo, y ha sido objeto de estudio de investigaciones que han tratado de comprender cómo afectaba a las culturas de diferentes lugares. En este marco, los formatos televisivos son una pieza clave en el engranaje de la internacionalización de la televisión a nivel industrial, económico y de contenido.

Los formatos televisivos, como objeto de estudio de la presente investigación, han sido presentados y conceptualizados, pero se ha realizado, preferentemente, desde el punto de vista de su implicación en la interacción de las culturas. Cada una de las fases que implica el desarrollo de un formato televisivo, desde que se crea hasta que se emite, supone una interacción entre, al menos, dos culturas nacionales diferentes. En consecuencia, los factores y actores que intervienen

en su desarrollo informan de la manera en la que las culturas se relacionan y las fuerzas que imperan. La ficción, además, posee un vínculo estrecho con la realidad en la que se crea y emite. Así, dicho vínculo se refleja en cómo la representación de la cultura de un determinado lugar ha estado conectada al éxito, la aceptación o el uso ideológico de la ficción televisiva. Por tanto, el estudio de los formatos televisivos de ficción permite activar las tres ideas sobre la interacción entre culturas y vincularlas con la relación entre identidad cultural y ficción televisiva. En definitiva, el marco teórico trata de definir y explicar el objeto de estudio y su justificación para ser estudiado y establecer las premisas y cuestiones teóricas en las que se asienta la investigación, que conjuntamente con los objetivos y preguntas de investigación, guían la metodología.

Parte II

METODOLOGÍA

4. Metodología

Con el objetivo de analizar el fenómeno de los formatos televisivos de ficción se llevó a cabo un estudio de caso. Concretamente, se analizó el caso de la serie de televisión española *Los misterios de Laura* (TVE, 2009-2014) y sus dos adaptaciones: la estadounidense (*The mysteries of Laura*, NBC, 2014-2016) y la italiana (*I misteri di Laura*, Canale 5, 2016). Para su estudio se diseñó un modelo de análisis centrado principalmente en el texto, es decir, en la observación del contenido de las ficciones. No obstante, también se contempló su contexto de producción. Luego, el modelo de análisis está formado por un conjunto de variables a través de las cuales se estudia el contexto y el texto.

La aplicación del modelo de análisis se realizó, principalmente, a través de la construcción de una plantilla de análisis que contiene las variables, sus dimensiones y sistema de categorías, y los procedimientos de observación y codificación que les hacen medibles y analizables. Junto con la plantilla de análisis, también, se utilizaron otras dos herramientas metodológicas: las entrevistas en profundidad y el análisis crítico de la documentación, que sirvieron de apoyo para la comprensión de las variables del contexto y han complementado el modelo de análisis. La figura 1 muestra una ilustración del método escogido.

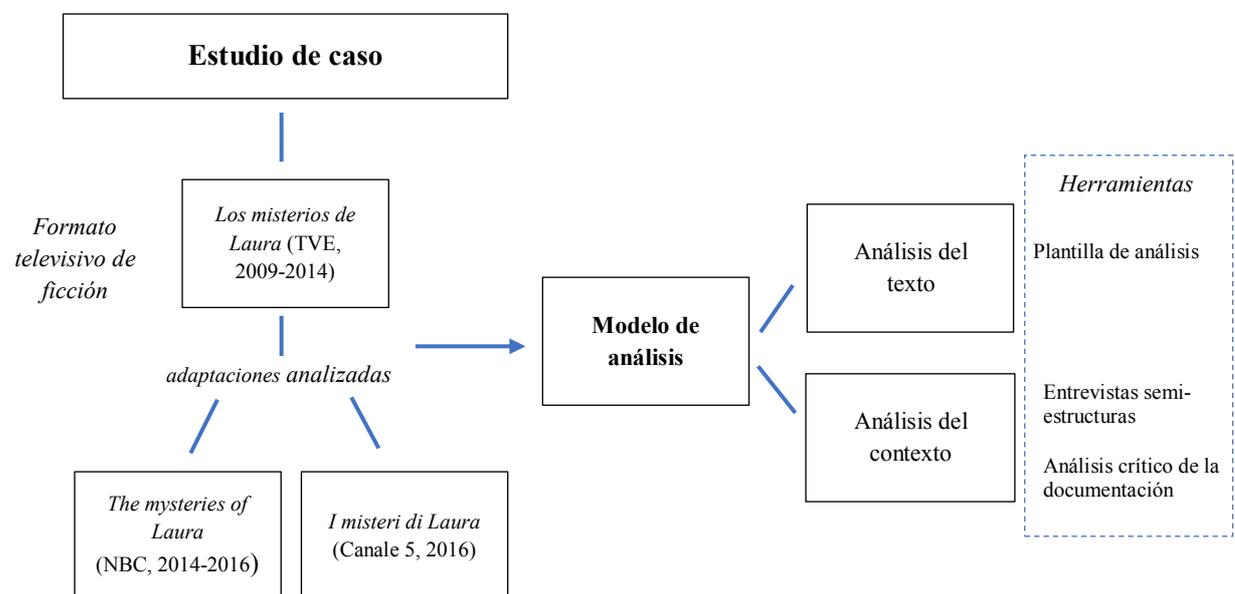


Figura 1. Método de investigación

En los siguientes apartados se expone primero el estudio de caso como método de estudio y la justificación de su elección. A continuación, se revisan las principales técnicas metodológicas

para el análisis de la ficción televisiva, tanto de su contenido como de su contexto para, finalmente, explicar cuáles han sido seleccionadas y por qué. El tercer apartado está dedicado a las herramientas metodológicas que se han utilizado; en él se explican cómo han sido diseñadas y aplicadas. Finalmente, en el cuarto apartado, se expone cómo se ha desarrollado y construido el modelo de análisis a partir de las siguientes fases: a) la definición de las variables que lo forman; b) la operativización de las variables a partir de la delimitación de las dimensiones que se observan en cada una, su sistema de categorías y los procesos para su análisis; c) la codificación de la información con las fichas de análisis de cada variable, y d) los procedimientos para el análisis del conjunto de los datos.

4.2. El estudio de caso

El método de estudio de caso es una fórmula bastante utilizada en el ámbito de las investigaciones de corte cualitativo (Wimmer y Dominick, 1994). Generalmente, el estudio de caso se utiliza para explicar o comprender fenómenos en los que las fronteras entre dicho fenómeno y su contexto no están claramente delimitadas (Yin, 1986; Wimmer y Dominick, 1994) y/o tiene un gran número de variables o factores independientes, pero no información suficiente sobre las interacciones entre ellas o con las variables dependientes (Weerakkody, 2009). Tanto Yin (1986) como Wimmer y Dominick (1994) o Tayie (2005) afirman que el estudio de caso consiste en utilizar tantas fuentes, técnicas y recursos como sea posible con el objetivo de investigar de manera sistemática un fenómeno. En consonancia, Weerakkody (2009) señala que el estudio de caso permite utilizar tanto técnicas cualitativas como cuantitativas, a pesar de que se enmarca más en el ámbito de la investigación cualitativa. Este autor, además, señala que los estudios de caso permiten obtener múltiples interpretaciones de las mismas observaciones y usar varias teorías y modelos para tratar de explicar el fenómeno estudiado. Finalmente, en muchas ocasiones, más que verificar las hipótesis planteadas, el estudio de caso pretende descubrir nuevas relaciones entre los elementos del fenómeno estudiado.

Weerakkody (2009) distingue dos tipos de estudio de caso, que son: a) exploratorio, que suele ser una investigación preliminar que sirve para definir preguntas de investigación e hipótesis o identificar áreas que requieren más investigación, y b) descriptivo, cuyo objetivo es describir lo que fue observado con detalle y profundidad dentro de su contexto. El autor también considera que un estudio de caso puede ser al mismo tiempo exploratorio y descriptivo. En consonancia, Weerakkody (2009) reconoce que no existe un procedimiento establecido de realización del estudio de caso como en otras técnicas tradicionales (v.g. el experimento o la encuesta), más allá de las etapas básicas de cualquier investigación. Por su parte, Wimmer y Dominick (1994) y Tayie (2005) señalan cuatro características esenciales de cualquier estudio de caso: 1) particularidad, es

decir, se centra en un situación, acontecimiento, programa o fenómeno particular y concreto; 2) descriptivo, provee descripción detallada del asunto sobre el que se indaga; 3) explicativo, ayuda a comprender aquello que se analiza y parte de sus objetivos son la obtención de nuevas interpretaciones y perspectivas, así como el descubrimiento de nuevas visiones antes desapercibidas, e 4) inductivo, porque utiliza el razonamiento inductivo para obtener principios y generalizaciones a partir del análisis de los datos.

Entre las ventajas e inconvenientes del uso del estudio de caso, se han remarcado las siguientes. Como ventajas, se considera que permite obtener información profusa sobre un tema concreto, y puede ser útil para hallar evidencias preliminares. Además, esta técnica metodológica posibilita recopilar mucha información descriptiva e informativa, combinar diversas teorías ya elaboradas, conjugar técnicas de investigación diversas y manejar una amplia variedad de fuentes. De hecho, cuánto mayor sea la cantidad de herramientas y recursos utilizada, existe mayor probabilidad de que se trate de un estudio válido. Por el contrario, como inconvenientes suelen esgrimirse tres objeciones al estudio de caso: puede incurrirse en una falta de rigor científico (porque no es sencillo generalizar sus resultados), exige un dedicación temporal muy grande y puede generar un volumen de información difícil de sintetizar (Wimmer y Dominick, 1994).

La elección del estudio de caso como método de investigación en este trabajo se realizó a partir de las características, posibilidades, ventajas y desventajas que se acaban de explicar. Se considera el estudio de caso un método adecuado para la investigación sobre las diferencias y similitudes en la adaptación de los formatos televisivos por las razones que se exponen a continuación. Para comenzar, porque los formatos de televisión son un fenómeno novedoso. Esto se debe a un doble motivo, el primero es que son un fenómeno reciente en el tiempo y en actual expansión, y el segundo porque la adaptación de un formato televisivo es concreta en cada caso, tanto por el contenido como por el país en el que se adapta. En segundo lugar, porque los formatos televisivos son productos culturales que requieren de una aproximación multiperspectiva. De hecho, así lo han señalado autores como Vilches (1993), quien sugiere la integración de metodologías sociales para investigar la significación social de la ficción televisiva. También Kellner (1996), quien defiende que los productos culturales no se pueden abordar desde una única perspectiva metodológica y Deacon, Pickering, Golding, y Murdock (1999) que utilizan la metáfora de la caja de herramientas para afirmar que los estudios de los medios de comunicación deberían aprovechar y tener todas las herramientas metodológicas que le sean pertinentes procedentes de otras disciplinas.

En esta investigación, consecuentemente, se considera que el estudio de caso permite utilizar la diversidad de técnicas metodológicas necesarias para indagar con profundidad en él, relacionarlo

con la variedad de teorías y resultados de estudios precedentes e identificar nuevas áreas y elementos de investigación que todavía no han sido explorados en el fenómeno de los formatos de televisión. Prueba de la adecuación de este método son los estudios precedentes sobre formatos televisivos o sobre la identidad cultural y la ficción televisiva que han utilizado los estudios de caso y la combinación de técnicas de investigación, como Jensen (2007), Castelló (2005), Canovaca de la Fuente (2013) o García Avis (2016).

El caso de estudio elegido fue la serie de televisión española *Los misterios de Laura* (TVE, 2009-2014) y su adaptación a EEUU e Italia. Esta elección se debió a dos razones. La primera es que se trata de la primera serie española adaptada al mercado de EEUU. Esto permite observar una relación poco habitual, la de un mercado tradicionalmente dominante (EEUU) frente a un mercado menor (España). Habitualmente, quizás por falta de casos y ejemplos, la investigación sobre los formatos se ha centrado en las adaptaciones de series estadounidenses a otros países o de mercados más prominentes y cercanos culturalmente, como Reino Unido. La llegada de formatos televisivos a EEUU provenientes de países que han sido tradicionalmente importadores de ficción estadounidense es un hecho novedoso e interesante. Su estudio permite observar tendencias y revisar teorías clásicas sobre el imperialismo mediático de EEUU. La segunda razón, se debe a que el caso de estudio permite comparar una serie española con su adaptación italiana. Aunque el mercado español e italiano tienen una mayor tradición en la adaptación de series de televisión (especialmente de España a Italia), se trata de una relación que ha sido poco explorada por los estudios académicos. Además, el análisis de los tres casos permite comparar las adaptaciones de dos países con bastante cercanía cultural y geográfica (España e Italia) con la adaptación de un país con menor cercanía cultural y que ha desempeñado una fuerte influencia en la producción de contenidos televisivos en todo el mundo (EEUU).

Finalmente, el estudio de caso escogido puede ser caracterizado como descriptivo y exploratorio. Descriptivo, porque su objetivo es analizar con profundidad los textos de las adaptaciones que se realizan dentro de cada contexto para poder compararlos, y exploratorio, porque permite observar nuevas relaciones entre países pocos estudiado y poner el foco en los formatos televisivos de ficción que han recibido menos atención. Si consideramos, por otra parte, los requisitos del método, el estudio de caso escogido es: particular, puesto que se centra en un formato de televisión de ficción concreto (*Los misterios de Laura*); descriptivo, ya que uno de sus objetivos principales es describir cada una de las adaptaciones para caracterizarlas y poder comparalas; explicativo, porque trata de obtener nuevas perspectivas e interpretaciones del fenómeno de los formatos de televisión, e inductivo, puesto que las conclusiones se extrapolan de los datos obtenidos.

4.3. El análisis metodológico de la ficción televisiva

El estudio de la ficción televisiva puede realizarse desde múltiples perspectivas (económica, estética, recepción...). Por tanto, las herramientas metodológicas adecuadas para su análisis también pueden ser amplias. Como se ha explicado en el apartado anterior, el estudio de los productos culturales requiere de la combinación de varias técnicas de investigación. Ahora bien, seleccionar las técnicas de investigación adecuadas depende de los objetivos de investigación y de las variables que sean necesarias estudiar para su cumplimiento. Casetti y Di Chio (1999) sostienen que el análisis de la ficción televisiva depende de la prioridad que se le otorgue a cada elemento de la comunicación televisiva. En este sentido, puede tener un carácter central del medio, del espectador, de la recepción, del texto o del contexto.

La presente investigación se compromete con el estudio principal del texto y, en segundo lugar, el del contexto. Esto quiere decir que se está de acuerdo con las corrientes de los estudios sobre los medios que defienden que el análisis del mensaje televisivo constituye una de las claves principales para entender el fenómeno de la televisión. La centralidad del texto para abordar cuestiones vinculadas a la relación entre la ficción televisiva y su contexto social y cultural está justificada cuando se parte de la comprensión del texto como el producto final, concreto y expreso del proceso de producción y, consecuentemente, el reflejo del conjunto de decisiones, negociaciones y factores que lo han determinado (Castelló, 2005; O'Donnell, 1999). Así, se sigue la definición de O'Donnell (1999):

El texto es la dimensión simbólica del *serial*, el complejo rango de significados potenciales generados por las *soap* y las telenovelas a través de múltiples contactos con las instituciones, las prácticas y las personas que los pone en marcha y los abundantes discursos que lo atraviesan²⁵. (p. 19)

En el capítulo dos se ha explicado como la textualidad televisiva ha sido una cuestión determinante para el análisis, la teorización y la explicación de cómo los contenidos televisivos se relacionan con el contexto social y cultural en el que son producidos y consumidos. Se han expuesto el conjunto de factores y aspectos que afectan y se ven afectados por el proceso de producción de un contenido para televisión, y cómo dichos factores se reflejan en el texto resultante. Consecuentemente, también se ha puesto de manifiesto como los factores externos al texto que pertenecen a la estructura y dinámica del ambiente social, económico e institucional,

²⁵ Traducción propia. Cita original: “*The text is the symbolic dimension of the serial, the complex range of potential meanings generated by the soap or telenovela through its multiple contacts with the institutions, practices and people which have brought it into being and through the meaning discourse which traverse it*”.

tienen un impacto implícito en el texto. Por tanto, no se puede obviar la necesidad de tener en cuenta el contexto para poder interpretar y conocer mejor los datos obtenidos del análisis del texto.

Una vez justificada el estudio de ambos elementos, texto y contexto, y antes de explicar cómo van a ser analizados, es necesario preguntarse por las herramientas metodológicas que se pueden emplear para explorarlos. Este va a ser el propósito de los siguientes apartados. En primer lugar, se examinan las técnicas de investigación posibles para el análisis del texto, y en el siguiente apartado, las técnicas posibles para el análisis del contexto.

4.3.2. El análisis metodológico del texto

Como señalan Casetti y Di Chio (1999), los textos televisivos pueden ser estudiados desde diferentes puntos de vista y con instrumentos metodológicos diversos. En términos generales, las técnicas de investigación que se han utilizado para analizar los textos pueden dividirse en el análisis de contenido cuantitativo y el análisis de contenido cualitativo. Dentro de la primera, destaca el clásico análisis de contenido, y en la segunda, se encuentran mayor variedad de técnicas como el análisis narrativo, el análisis del discurso o el análisis textual. Berelson (1952), pionero en utilizar el análisis de contenido en la investigación en comunicación, diferenció entre el análisis de contenido cualitativo y el cuantitativo. Para el autor, el análisis de contenido cualitativo tiene como objetivo explorar el texto en busca de categorías de análisis, sirve para tratar temas más complejos y se aplica en muestras más pequeñas. Por otra parte, el análisis cuantitativo de contenido es más sistematizado y permite abordar muestras más grandes. La elección de cada uno dependerá de los objetivos que se planteen y del resto del diseño metodológico. No obstante, tanto Casetti y Di Chio (1999) como Berelson (1952) defienden que la combinación de ambos es una opción válida y pertinente para estudiar un mismo texto. Esta idea está presente en el modelo de análisis que se ha construido. Sin embargo, antes de su exposición, se revisan las principales características y procedimientos particulares de cada uno.

4.3.2.1. El análisis de contenido cuantitativo

El análisis de contenido cuantitativo es una de las técnicas metodológicas más usadas en las ciencias de la comunicación. Se ha utilizado principalmente para explorar lo que transmiten los contenidos y mensajes de los medios de comunicación (Casetti y Di Chio, 1999; Igartua, 2006). Así, Neuendorf (2002) señala que el análisis de contenido tiene como unidad de análisis el mensaje. Por su parte, Krippendorff (1990) explica que el análisis de contenido nace con la preocupación de los fenómenos simbólicos y, por tanto, las disciplinas científicas que lo utilizan

son aquellas que están preocupadas por los símbolos, significados, funciones y efectos de los mensajes de los medios de comunicación. El autor también destaca que el análisis de contenido tiene una orientación fundamentalmente empírica, exploratoria y vinculada a fenómenos reales, puesto que trata de contribuir al conocimiento a partir de datos reales de hechos simbólicos. La capacidad del análisis de contenido para trabajar con comunicaciones simbólicas permite que sea sensible al contexto y acepte material no estructurado, lo que quiere decir que el investigador no puede anticipar todas las categorías de análisis y las formas de expresión antes de haber examinado el material. Por tanto, el análisis de contenido permite observar fenómenos que no tienen por qué ser observados directamente y lo hace a través de los datos relacionados con ellos.

Por otra parte, Neuendorf (2002) define el análisis de contenido como un procedimiento de investigación cuantitativo que descansa en el método científico y que permite obtener descripciones sumarias de mensajes de naturaleza muy variada e identificar en ellos toda clase de variables e indicadores. Respecto al último punto, Neuendorf (2002) destaca que el análisis de contenido permite examinar científicamente tanto los significados (análisis temático) como los significantes (análisis de los procedimientos, de las convenciones, de los rasgos formales) de cualquier texto. Luego, la autora sostiene que el análisis de contenido permite analizar tanto los contenidos temáticos y manifiestos que aluden a lo que se dice en los mensajes como los aspectos de carácter formal que se refieren a cómo se dice y que son característicos de cada medio de comunicación, porque aluden a las convenciones que se utilizan para crear los mensajes. De manera conclusiva, Igartua (2006) define el análisis de contenido como una técnica para aproximarse de manera científica al análisis de los mensajes (cualquiera que sea su naturaleza) con el objetivo de comprender su génesis, proceso de formación, obtener descripciones precisas de su estructura y componentes, analizar el flujo o patrones de intercambio, trazar su evolución y/o inferir en su impacto. A partir de dicha definición, el autor identifica cuatro propiedades del análisis de contenido: a) descansa en el método científico; b) ofrece descripciones sumarias de los mensajes; c) permite analizar rasgos formales y de contenido, y d) se centra en el estudio del contenido manifiesto y latente de la comunicación.

Igartua (2006) también ha indicado los pasos que hay que seguir para realizar un análisis de contenido, porque como afirma Krippendorff (1990), independientemente de la disciplina y problema sobre el que se aplique, el análisis de contenido cuantitativo posee una lógica de composición y forma de razonamiento. Las fases señaladas por Igartua (2006) son las siguientes:

1. Formulación del tema de investigación.
2. Conceptualización. Esta fase consiste en definir teóricamente las variables críticas que se pretenden analizar en los mensajes. Las variables críticas son los rasgos centrales que se

examinan de acuerdo a los objetivos e hipótesis del estudio. Su definición ha de ser precisa y clara por lo que la información previa juega un papel relevante en su selección y definición.

3. Operacionalización. En esta fase tienen lugar tres tareas: el diseño del sistema de categorías, la selección de la unidad de recogida de datos y la determinación de la unidad de análisis. La primera consiste en diseñar un procedimiento para evaluar las variables críticas que han sido definidas. Este proceso se realiza a partir de la definición conceptual de cada variable e implica crear un protocolo de categorías de análisis para cada una de ellas y proponer un sistema de cuantificación o clasificación. El resultado final debe ser un sistema categorial formado por las opciones de codificación de cada variable que tiene que ser recíprocamente excluyente y exhaustivo. La segunda tarea supone seleccionar qué mensajes se deben recoger, es decir, la unidad de recogida de datos, y la tercera, decidir qué partes del mensaje se someterán al análisis, es decir, la unidad de análisis.
4. Elaboración del libro de código y la ficha de análisis. El libro de código debe contener todas las instrucciones necesarias para que los codificadores completen con éxito el trabajo de análisis. Se trata de un documento de lectura y consulta. La ficha de análisis es la hoja de registro en la que se va añadiendo la información de las variables que se miden siguiendo el libro de código.
5. Muestreo de los contenidos o selección de la muestra. Aquí se distingue entre la población, que es el conjunto de mensajes susceptibles de ser estudiados de acuerdo a los objetivos de la investigación, y la muestra, que es el subconjunto de mensajes pertenecientes a la población que se van a analizar. La selección de la muestra puede estar guiada por diversos criterios de inclusión o exclusión, y da lugar a distintos tipos de muestreo probabilístico (aleatorio simple, aleatorio sistemático, aleatorio estratificado o aleatorio por conglomerados) o muestreo no probabilístico (por conveniencia, por cuotas o estratégico).
6. Codificación.
7. Chequeo de la fiabilidad de la codificación.
8. Análisis de los datos y elaboración del informe de investigación.

Finalmente, Casetti y Di Chio (1999) sostienen que el análisis de contenido cuantitativo es una técnica útil para valorar el tipo de representación y tratamiento temático en los contenidos televisivos y conocer si dichos contenidos reflejan o modelan la estructura y los valores del sistema sociocultural en el que se han producido y consumido.

4.3.2.2. El análisis de contenido cualitativo

El análisis de contenido cualitativo se caracteriza por ser de tipo subjetivo y ensayístico (Igartua, 2006). Tiene su origen en el análisis retórico aristotélico, que consideraba crucial analizar el contenido y la forma de los mensajes persuasivos y la hermeneútica. Igartua (2006) sostiene que la principal diferencia está en que el análisis de contenido cuantitativo tiene un carácter sistemático que, aunque también posee un carácter interpretativo, está sustentado en procedimientos técnicos de validación. Sin embargo, es justo en esta idea sobre la que se producen las principales críticas al análisis de contenido cuantitativo. Como señala Vilches (1993), la principal crítica al análisis de contenido cuantitativo es que convierte un texto complejo, literario y audiovisual en unidades cuantitativas de análisis y trata de comparar de manera mecanicista el mundo de la ficción con el de la realidad de los espectadores. En este sentido, Larsen (1993) considera que los estudios cuantitativos de los textos solo sirven como complemento de los estudios cualitativos y que el análisis de contenido cualitativo debe superar al cuantitativo y prestar más atención a la naturaleza textual del contenido.

En la década de los años cincuenta, Siegfried Krakauer realizó una crítica a la fiabilidad y objetividad de los procedimientos cuantitativos del análisis del contenido. Para el autor, el uso de dichos métodos supone atomizar el texto en unidades pequeñas que impiden la posibilidad de comprender el texto como un todo signifiante. Además, el autor afirma que las categorías son atajos cargados de opinión. Krakauer (1952) propone que el texto debe concebirse como un todo significativo y para ello debe ser interpretado a partir de métodos cualitativos, hermenéuticos o humanísticos. La labor del analista recae en sacar a la luz todos los posibles significados que se pueden crear en un texto fruto de las intersecciones entre las intenciones y los efectos que tienen lugar en él. Por tanto, Krakauer (1952) pone el foco en la interpretación de los significados y llega a establecer la tradicional distinción entre significado manifiesto o latente y el significado superficial o profundo. Sin embargo, el autor no ofreció ninguna metodología o enfoque sistemático. Desde ese momento, de hecho, se han sucedido una serie de enfoques de análisis textuales con objetivos y procedimientos diversos. Los tres enfoques más utilizados han sido: el análisis narrativo, el análisis del discurso y el análisis semiótico, que se van a explicar brevemente a continuación.

- El análisis narrativo. De manera resumida, esta aproximación considera que los textos son historias o relatos y los estudia con referencia a su narrativa. Así, toda narración implica una secuencia de sucesos, que tienen un inicio, un final, un argumento y una serie de personajes. La obra de referencia es el texto de *Morfología del cuento* de Vladimir Propp (1982), que establece roles de los personajes y sus funciones, y está basada en el

formalismo ruso y la teoría literaria. Sin embargo, no es hasta la década de los años setenta, que la narratología se presenta como un campo fértil para el estudio cualitativo de los textos de los medios de comunicación. Autores como Gerard Genette y Tzvetan Todorov utilizaron las bases de la narratología para crear una serie de conceptos y procedimientos útiles para el análisis cualitativo de los mensajes de los medios de comunicación. Además, la narratología se vincula con la noción de ideología. En esta línea, Eco (1986) y Larsen (1993) defienden que las posiciones ideológicas también subyacen y son efecto de la estructura del texto. Por tanto, a partir de la estructura narrativa del relato se manifiestan valores y mensajes con implicaciones ideológicas. En los estudios televisivos, Fiske y Hartley (1978) fueron los pioneros en aplicar las nociones de la narratología e ideología al estudio de los géneros televisivos con el objetivo de mostrar como la televisión ocupa las funciones de integración y socialización de la sociedad moderna. En este sentido, Larsen (1993) afirma que los procedimientos del análisis narrativo sirven como punto de partida para la interpretación de las conexiones entre los textos y su contexto.

- El análisis del discurso. Esta aproximación parte de la premisa de que siempre existen diferentes formas de expresar una idea y la elección que se efectúa de los términos utilizados no es aleatoria o accidental, sino que conlleva un sustrato ideológico subyacente. Así, el análisis del discurso trata de identificar las relaciones de poder que están detrás de las elecciones que guían y se reflejan en los mensajes de los medios de comunicación. Igartua (2006) sostiene que el análisis del discurso pone el foco en cómo el lenguaje manifiesto expresa asunciones ideológicas. Por otra parte, Santander (2011) señala como autores de referencia de este enfoque a Michael Foucault, Paul Ricoeur o Mijaíl Bajtín e indica que el análisis del discurso se nutre de la semiología y la semiótica que estudian la relación entre los signos de diversa naturaleza y su relación con el contexto social. En general, Santander (2011) señala que el análisis del discurso trata de comprender los significados presentes en la sociedad y cuáles son sus reglas de significación. Luego, lo que se examina es la generación de significados en signos de diversa naturaleza, y que van más allá de la lengua oral o escrita (oral, escrita, gestual, audiovisual, espacial, etc.). El mismo autor advierte que desde este enfoque no existe una técnica para hacer el análisis, sino que existen muchas propuestas de diversos autores que varían según la problemática y la motivación. No obstante, defiende que cualquier modelo de análisis del discurso debe mostrar una coherencia rigurosa en las categorías que utiliza.

- El análisis semiótico. Este enfoque pone atención al análisis del significado profundo o latente de los mensajes en lugar de en sus propiedades manifiestas. También se analiza cómo se construye el significado, el empleo de los símbolos y códigos, y se examina todo tipo de artefactos culturales. La semiótica parte de la teorización del signo y el significado de Ferdinand Saussure y ha tenido una fuerte influencia en el estudio de los medios de comunicación. Una de las figuras pioneras fue Roland Barthes, quien aplicó la interpretación del signo y el significado en el análisis de los medios de comunicación en la década de los años sesenta. Así, para el autor, los medios de comunicación se configuran como prácticas significantes modernas que pueden ser analizadas para captar los significados latentes que generan. Desde esta corriente se establece una relación entre texto, ideología y sociedad. El análisis de los mensajes masivamente comunicados se convierte en una práctica ideológica. Para Barthes (1982, 1987) existen dos tipos de significados: denotativo/natural y connotativo/ideológico. La tarea del analista que utiliza la semiótica es encontrar los significados ideológicos para comprender la ideología dominante. Finalmente, Igartua (2006) señala que se trata de un método esencialmente descriptivo.

Los tres enfoques descritos poseen una larga trayectoria y aplicación en los estudios de los textos mediáticos. Además, están mutuamente influidos. Especialmente, la semiótica y su desarrollo ha dotado de herramientas teóricas y metodológicas al análisis del discurso y al análisis narrativo. En definitiva, los tres tipos de análisis tratan de poner de manifiesto los valores del texto a partir de lo que dice y de cómo lo dice, para poder reflexionar sobre el texto en sí mismo y su relación con el contexto. Frente al análisis cuantitativo, su objetivo no es medir la presencia de ciertos temas, elementos o espacios, sino poner de relieve la arquitectura y el funcionamiento del propio contenido. Consecuentemente, Casetti y Di Chio (1999) señalan que las posibilidades del análisis cualitativo del contenido ponen atención a: los elementos centrales del texto, los modos en los que se construye, los modos en los que se interpretan sus significados, los temas de los que habla y los modos de enunciación de su propio discurso. Sin embargo, el análisis cualitativo del contenido en sus distintas formas no ha alcanzado un procedimiento único y válido con el que examinar los textos. A partir de esta carencia, Casetti y Di Chio (1999) realizan una propuesta basada en dos condiciones para todo análisis cualitativo del contenido: ser sistemático más que especulativo y analizar el texto como un todo.

En su propuesta para realizar un análisis cualitativo de contenido, Casetti y Di Chio (1999) tienen presente los tres enfoques de análisis cualitativo descritos (semiótico, discursivo y narrativo). De manera concreta, los autores proponen un esquema de lectura como instrumento de análisis. Los autores reconocen que el esquema de lectura no es una lista inamovible de pasos a seguir o

instrucciones, sino una configuración de elementos que deben ser definidos por el investigador como una guía de análisis. Así, afirman que el esquema de lectura es un “dispositivo que sirve para guiar la atención del investigador” (Casetti y Di Chio, 1999, p. 252). Por tanto, el esquema de lectura es una herramienta flexible que puede adquirir manifestaciones diferentes según sus componentes y funciones. Además, puede ser más o menos estructurado y simplemente constar de una lista de los puntos más importantes, o puede adquirir una forma más estructurada y sistemática.

Independientemente de la sistematicidad del esquema de lectura, los autores señalan que deben realizarse dos fases para la realización de un análisis cualitativo: una primera, para subdividir el contenido en fragmentos enumerados que permitan describir y crear un mapa con todos los elementos y aspectos presentes, y una segunda, que ponga de relieve las relaciones entre ellos. Ahora bien, en el caso de querer realizar un esquema de lectura más estructurado, Casetti y Di Chio (1999) ofrecen la siguiente propuesta para la creación de una ficha de análisis sostenida en tres premisas claves:

1. Instrucciones para descomponer el texto. Se trata de los mecanismos de descomposición del contenido. Dicha descomposición puede ser lineal o atender a criterios de otra naturaleza. Los criterios pueden ser formales (estilísticos) o de contenido (temáticos). En función de los criterios, se realizará un tipo de descomposición diferente, pero el objetivo será realizar un análisis transversal que permita identificar los elementos internos para poder estudiarlos por separado.
2. Categorías de análisis. Para los autores las categorías deben poner de relieve los elementos claves del texto y también reagruparlos para confrontarlos entre sí. Como ejemplo de categoría, pueden ser los personajes.
3. Modelo de referencia. Se refiere a un patrón de representación esquemática del fenómeno que sea capaz de revelar sus principios de construcción y funcionamiento. Puede ser previo al análisis y que trate de explicar el discurso, o puede ser conclusivo y que condense los datos.

Además, estos tres elementos deben estar interrelacionados; es decir, cuando se descompone el contenido deben tenerse presente las categorías que se van a aplicar y, a su vez, dichas categorías deben captar datos que remitan a un modelo general o permitan preparar uno. Casetti y Di Chio (1999) señalan dos procedimientos que se deben seguir en el análisis cualitativo de contenido: descripción e interpretación. De acuerdo a los autores, la descripción debe estar orientada a identificar e inventariar los datos, mientras que la interpretación debe consistir en la recomposición de los datos y su explicación en consonancia con el texto en su conjunto.

Finalmente, los autores indican dos funciones de los esquemas de lectura: una función analítica y teórica, para identificar tendencias, y una función operativa, que puede establecer un diagnóstico y ser correctiva.

La principal crítica al análisis cualitativo de contenido es su subjetividad y especulación dado el alto grado de interpretación que es necesario por parte del investigador en el proceso de construcción de la plantilla y el propio análisis. Autores clásicos del análisis de contenido, como Berelson (1952), han manifestado el nivel de subjetividad que conlleva el método. Por ello, el investigador debe ser consciente de sus propias interpretaciones y minimizarlas a través de estrategias durante el análisis. Por su parte, Krippendorff (1990) subraya que el investigador se sitúa en una posición concreta frente a la realidad al enfrentar este tipo de técnicas. Por esa razón, subraya la importancia de que el investigador conozca el origen de sus datos y ponga de manifiesto los supuestos que formula acerca de ellos y de sus interacciones con el medio. Además, añade que el analista debe ser consciente de que sus intereses y conocimientos determinan la construcción del contexto dentro del cual se realizarán sus inferencias. Cassetti y Di Chio (1999) sostienen que los problemas con la objetividad tienen lugar en cualquier fase del análisis del texto ya que sus dos procedimientos, la descripción y la interpretación, requieren de la subjetividad del investigador. No obstante, los autores proponen recordar que la necesidad de ambas puede ser un recurso para disminuir la alerta hacia la subjetividad y afirman que “para poder describir hay que adoptar un determinado punto de vista y cuando se interpreta no se puede prescindir del dato concreto” (p. 258).

4.3.3. El análisis metodológico del contexto

El contexto de producción de un producto cultural es relevante para poder comprenderlo con profundidad. Como afirma Hall (1980), la producción construye el mensaje. Con esto se quiere decir que la creación de cualquier contenido televisivo forma parte de un engranaje industrial y de producción que posee una estructura y unas relaciones determinadas. Particularmente, desde la economía política de la comunicación y los estudios televisivos se ha prestado atención al estudio del contexto de producción de la ficción televisiva. Los primeros estudios, como el de Newcomb y Alley (1983) o el de Newcomb (1974), trataron de identificar los principales elementos y aspectos que afectaban a la producción de series, que resumieron en: culturales, institucionales, organizacionales, grupales e individuales. Asimismo, en los estudios de la adaptación, también se ha puesto de manifiesto la importancia del contexto sociocultural. En esta línea, Hutcheon (2005) sostiene que la persona encargada de realizar el proceso de adaptación está influenciada por un entorno determinado y, por tanto, el significado del que el adaptador dota a una obra varía tanto por el dónde como por el cuándo.

Como se ha expuesto en el tercer capítulo, los estudios sobre identidad cultural y ficción televisiva han identificado los factores contextuales como relevantes en esa relación. Así, los factores extratextuales (O'Donnell, 1999), los mecanismos político-económicos e institucionales (Castelló, 2005) y el nivel de producción (Dhoest, 2003) se consideran factores que afectan a la relación entre la ficción televisiva y la identidad cultural. También las investigaciones precedentes sobre la adaptación de formatos televisivos han indicado el sistema de medios y la cadena de televisión, y el contexto social y político como factores de influencia en el proceso de adaptación. Por tanto, aunque la presente investigación esté centrada principalmente en el texto, se considera relevante tratar de conocer el contexto de producción de la adaptación. Ahora bien, al igual que se han expuesto las técnicas metodológicas disponibles para el análisis del texto, con el contexto se realiza lo mismo.

El estudio del contexto es una tarea difícil de abarcar dada su amplitud e inconsistencia. Por eso, se ha decidido seguir la definición de García Avis (2016) sobre el contexto, porque permite anclarlo y ceñirlo al propio texto. En este sentido, la autora sostiene que debe estudiarse “un contexto profundo, específico y único, que es activado por lo narrativo e interactúa con el texto de tal manera que configura su sentido” (p. 305). En consecuencia, se va a estudiar el contexto concreto que se liga con el texto, que es el principal elemento a analizar en la presente investigación.

Sobre las herramientas que tradicionalmente se han utilizado para el análisis del contexto destacan tres: entrevistas, observación participante y análisis crítico de la documentación. Las tres son de corte cualitativo y se trata de técnicas de investigación que dependen de un gran número de imponderables, como el acceso a los profesionales o a determinadas fuentes (Newcomb, 1993). Respecto a la observación participante, aunque se considera que puede ser una buena técnica para conocer de primera mano las dinámicas y prácticas que mueven la creación de un producto de televisión, en el presente caso, al tratarse de una serie de televisión ya finalizada, no es posible aplicar esta técnica. Por eso, se va a profundizar más en las otras dos: las entrevistas y el análisis crítico de la documentación.

Las entrevistas son un instrumento que se ha utilizado ampliamente en el estudio de la producción televisiva (Bruun, 2016; Castelló, 2009; Newcomb, 1993). Sus objetivos principales son: recoger información, obtener diferentes puntos de vista sobre un mismo tema y/o contrastar y ampliar información. Lindorf (1995), de manera más específica, señala como objetivos básicos de una entrevista: aprender sobre lo que no se puede observar directamente, entender la perspectiva del actor social, inferir en las propiedades y procesos comunicativos de las relaciones interpersonales, verificar, validar o comentar la información obtenida desde otras fuentes, comprobar hipótesis,

conocer el lenguaje de los actores sociales en sus entornos naturales y lograr mayor eficiencia en el conjunto de información recogida. No obstante, Newcomb (1993) también advierte de la necesidad de tener cierta desconfianza sobre la información que se recoge y contrastarla con otros aspectos (v.g. históricos, económicos, tecnológicos, textuales u organizativos).

Por su parte, Bruun (2016) señala las características que adquiere una entrevista cuando se dirige a miembros y actores del sector industrial y productivo. En este caso, la autora afirma que, principalmente, las entrevistas con miembros de la industria de los medios de comunicación están destinadas a conseguir conocimientos que no pueden ser obtenidos por otras fuentes. En este sentido, los sujetos entrevistados se convierten en informadores exclusivos, puesto que el objetivo no es caracterizarlos, sino conocer cuáles son los marcos organizacionales que rigen su trabajo y las fuerzas tecnológicas, económicas y culturales que afectan a sus creaciones. También porque pueden proveer información que sea exclusiva.

Existen diferentes tipos de entrevistas en función del grado de flexibilidad a la hora de formular el diseño, el tipo de pregunta y el formato de la entrevista. La clasificación más habitual es la que distingue entre: entrevista estructurada, que está formada por una lista de preguntas prefijadas y busca respuestas concretas y ordenadas, y entrevista semi-estructurada, que suele poseer preguntas más abiertas y pretende que el entrevistado esté más activo (Gaitán y Piñuel, 1998; Wimmer y Dominick, 1994). La planificación de las entrevistas se realiza en tres tareas claves: la elección de los sujetos a entrevistar, la elaboración del cuestionario y el análisis de las respuestas obtenidas (Bruun, 2016). Cada una de estas tareas dependerá de los objetivos planteados y del rol de las entrevistas en el diseño de la investigación.

Finalmente, el análisis crítico de la documentación como técnica de investigación consiste en la lectura detenida de la información que se ha recogido a partir de diversas fuentes de información (Castelló, 2009). Los tipos de fuentes que se pueden utilizar pueden variar en cada caso. Según su vinculación con el caso de estudio pueden ser: primarias o secundarias. También, se pueden clasificar según su naturaleza en hemerográficas, históricas, institucionales o documentales, o según el soporte en audiovisuales, escritas, visuales o de audio. El análisis de la documentación sirve para obtener información relevante que permita comprender el fenómeno estudiado y su análisis consiste en la clasificación de la información una vez realizada la lectura. Al igual que con las entrevistas, el análisis de la información recogida y su clasificación dependerá del rol de la técnica en el diseño de investigación, es decir, de los objetivos y funciones que se le otorguen en el conjunto de la investigación.

4.4. Las herramientas metodológicas

A partir de la revisión de la literatura académica en torno a las técnicas de investigación para estudiar los textos de ficción televisiva y su contexto, se seleccionaron tres herramientas metodológicas: la plantilla de análisis, las entrevistas semi-estructuradas y el análisis crítico de la documentación. A continuación, se explicará con mayor profundidad cuáles son los objetivos con los que se crearon y utilizaron, su proceso de elaboración, la muestra, su aplicación y el proceso de análisis de los datos recogidos con ellas.

4.4.2. La plantilla de análisis

La plantilla de análisis es un instrumento tradicional del análisis de contenido, tanto cualitativo como cuantitativo. Por eso, se seleccionó y diseñó para estudiar los textos audiovisuales que forman parte del estudio de caso. Dado que el modelo de análisis propuesto tiene como centro el texto audiovisual, la exposición detallada de su creación, aplicación y análisis de los datos se realiza en el apartado del diseño del modelo de análisis. No obstante, se adelanta que su diseño estuvo guiado por las fases indicadas por Igartua (2006) y por los procesos de análisis de Casetti y Di Chio (1999). Así, constó de los siguientes pasos: 1) operacionalización de las variables del texto; 2) diseño de la plantilla de análisis; 3) aplicación de la plantilla de análisis y codificación de los datos, y 4) análisis de los datos recogidos.

4.4.3. Las entrevistas semi-estructuradas

Las entrevistas semi-estructuradas se presentan como una opción adecuada para el análisis del contexto. Su realización en la presente investigación parte de los propósitos señalados por Gaitán y Piñuel (1998), que son: centrarse en el objeto de estudio y no en el entrevistado y estar bien direccionadas a partir de un guion previo. Para su planificación se tuvieron en cuenta las tres tareas indicadas por Bruun (2016): elección de los sujetos a entrevistar, elaboración del cuestionario y análisis de las respuestas obtenidas. No obstante, tal y como advierte la misma autora, dichas tareas dependen de los objetivos y el rol asignado a las entrevistas dentro de la investigación. En la presente investigación, las entrevistas semi-estructuradas se conciben como una fase de documentación de las tres ficciones televisivas estudiadas. Su objetivo concreto es obtener información de primera mano sobre los procesos de creación, adaptación y producción de las ficciones del estudio de caso, y, así, poder completar las variables que pertenecen al contexto (que serán explicadas en el modelo de análisis). Consecuentemente, no tienen un propósito central en el diseño de investigación, sino de documentación y apoyo. Ahora bien, lo anterior, no resta valor

a su realización, pero se considera importante explicitarlo para dejar claro su relevancia en el diseño metodológico global y su relación con los objetivos planteados de la investigación.

4.4.3.1. Muestra de las entrevistas semi-estructuradas

La muestra fue de conveniencia y estuvo marcada por el acceso a los sujetos potenciales de ser entrevistados. En un principio, el objetivo era entrevistar a, al menos, un miembro del equipo de adquisición y de producción de cada una de las series de televisión. De manera que se pudiera contar con la información de: un profesional del equipo de creación y producción de *Los misterios de Laura*, un profesional del equipo de adaptación y producción de *I misteri di Laura* y *The mysteries of Laura*, un profesional del equipo de venta del formato de *Los misterios de Laura* en Italia y EEUU y un profesional del equipo de la adquisición de *I misteri di Laura* y de *The mysteries of Laura*. Estos profesionales fueron identificados durante el análisis crítico de la documentación, pero finalmente solo se pudo acceder a los profesionales de la versión española.

Las dificultades para acceder a los profesionales de la televisión han sido señaladas como un hecho imponderable a tener en cuenta para la planificación de este tipo de investigación (Bruun, 2015; Newcomb, 1993). Dado que las entrevistas solo ocupan un rol de apoyo y documentación en el diseño de investigación, y dados los recursos y el tiempo del presente trabajo, se consideraron suficientes las entrevistas realizadas a los miembros del equipo de la versión española, que es la original. Por tanto, la muestra quedó conformada por tres sujetos: los dos creadores y guionistas de *Los misterios de Laura* y la responsable del proceso de venta internacional del formato de *Los misterios de Laura*, encargada de las negociaciones de su adquisición en EEUU e Italia. Los profesionales entrevistados se recogen en la tabla 1.

Tabla 1. Muestra de las entrevistas semi-estructuradas

Nombre	Cargo
Javier Holgado	Creador y guionista de <i>Los misterios de Laura</i>
Carlos Vila	Creador y guionista de <i>Los misterios de Laura</i>
María García-Castrillón	Responsable de la venta del formato de televisión <i>Los misterios de Laura</i> en Boomerang TV

Elaboración propia

4.4.3.2. Elaboración de los cuestionarios

Se elaboraron dos cuestionarios, uno dirigido a los creadores y guionistas de *Los misterios de Laura* y el otro dirigido a la responsable del proceso de venta internacional del formato *Los misterios de Laura*. Ambos cuestionarios estuvieron formados por preguntas abiertas y su

elaboración estuvo basada en: a) la información recogida en el análisis crítico de la documentación y b) en la literatura académica del proceso productivo de creación, comercialización y adaptación de los formatos televisivos, especialmente, en las fases de la cadena de valor de producción de un formato televisivo explicado en el capítulo dos. Además, las preguntas estaban dirigidas a complementar las variables del contexto. También, en los tres cuestionarios se formularon preguntas relacionadas con cada una de las tres versiones de la serie de televisión. Así, los tres cuestionarios estaban formados por un conjunto de preguntas que incidían en la versión original, la española, y sus características como formato televisivo, y un conjunto de preguntas que se repetían y que estaban vinculadas a las adaptaciones de EEUU e Italia. Ahora bien, cada cuestionario fue adaptado al perfil del entrevistado y al papel que ha desempeñado en la creación y venta del formato televisivo. Luego, en el cuestionario destinado a los guionistas de la serie se realizaron preguntas sobre siguientes aspectos:

- El proceso de creación/concepción (referentes utilizados, relación con la productora, los cambios y la construcción de la serie...);
- la venta y negociación con la cadena de emisión (es decir, con TVE);
- el proceso de producción a lo largo de las tres temporadas (cambios en las temporadas, relación entre la cadena y la productora, proceso de escritura de los guiones, limitaciones, sobre el equipo de producción y los estándares de producción...);
- la emisión, las audiencias y las críticas (estrategias de programación, cambios...);
- la renovación y cancelación (motivos...);
- la comercialización y venta del formato (qué saben, tuvieron un rol...);
- los aspectos sobre la adaptación de *The mysteries of Laura* (sus conocimientos, papel e implicación en la adaptación y su opinión), y
- los factores de la adaptación de *I misteri di Laura* (sus conocimientos, papel e implicación en la adaptación y su opinión).

Por su parte, para el cuestionario dirigido a la responsable de la venta y negociaciones del formato se elaboraron preguntas sobre:

- Los derechos de la serie como formato (reparto de derechos entre cadena y productora...);
- comercialización del formato (estrategias de comercialización, actores y espacios...);
- negociación del formato (características del formato para su adaptación, requisitos de contenido, ventajas y atractivos del formato...);
- venta del formato (documentación sobre el formato, servicios adicionales del formato...);
- producción de la adaptación (implicación de la productora en las adaptaciones...);

- sobre la adquisición y adaptación en EEUU (proceso de adquisición, negociaciones, implicación de la productora española en su producción y emisión...), y
- sobre la adquisición y adaptación en Italia (proceso de adquisición, negociaciones, implicación de la productora española en su producción y emisión...).

Los cuestionarios pueden consultarse íntegramente en el anexo 1.

La entrevista a los creadores y guionistas de *Los misterios de Laura* se realizó el 28 de septiembre de 2017, en Madrid y tuvo una duración aproximada de dos horas. Por su parte, la entrevista a la responsable de la venta y comercialización del formato se celebró el 5 de octubre de 2017, también en Madrid, y tuvo una duración aproximada de cuarenta minutos. Ambas entrevistas fueron registradas con una grabadora de audio y se realizaron en una cafetería. El análisis de los datos obtenidos se analizó a través de la escucha detenida y reposada, proceso por el cual se realizaron anotaciones sobre la información que se escuchaba y, posteriormente, fue clasificada siguiendo la plantilla de análisis del contexto que contiene sus variables y dimensiones, que serán explicadas en el modelo de análisis.

4.4.4. El análisis crítico de la documentación

Al igual que con las entrevistas semi-estructuradas, el análisis crítico de la documentación tiene una función de documentación y apoyo al estudio del texto en el modelo de análisis propuesto. Así, el objetivo que se persigue con esta técnica es obtener información que permita complementar las variables del contexto. El análisis crítico de la documentación es una técnica que consiste en la lectura detenida de la información recogida a través de diferentes fuentes de información (Castelló, 2009). Por tanto, la planificación de esta técnica implica la selección de las fuentes de información que se van a utilizar, junto con el proceso de análisis para realizar la lectura crítica, de manera que responda a los objetivos marcados. Así, la muestra quedó formada por el conjunto de material recopilado a través de las fuentes.

Las fuentes de información que se utilizaron se pueden dividir en dos: las fuentes primarias y las fuentes hemerográficas. Las fuentes primarias son aquellas que forman parte de la producción y distribución de las series de televisión y son: las páginas webs oficiales, el blog de los creadores y la biblia de la serie original. Las fuentes hemerográficas están formadas por las noticias, los reportajes y las entrevistas, en diferentes formatos (escritos y audiovisuales), que se han publicado de las tres series de televisión.

Para hacer manejable y organizar las piezas informativas recogidas, se construyó una base de datos a partir de las siguientes tareas: se establecieron unas fechas de búsqueda, se seleccionaron dos medios digitales especializados en prensa televisiva de cada país, se delimitaron los temas de búsqueda y se creó una ficha de clasificación de las noticias. El periodo de búsqueda comprendió desde el 01/01/2009 hasta el 31/12/2016, porque durante estos años se sitúan el inicio de la emisión y la cancelación de las tres series de televisión analizadas. Se escogieron medios digitales que estén especializados en información televisiva, sean en formato digital y tengan cierta popularidad en cada país. La tabla 2 presenta los medios consultados en cada caso.

Tabla 2. Medios consultados para la recopilación de fuentes hemerográficas

Medios españoles	Medios estadounidenses	Medios italianos
Formulatv	Variety	TVBLOG
Vertele	Deadline	La nostra TV

Elaboración propia

Los temas sobre los que se realizaron las búsquedas fueron: el proceso de adaptación o creación, la recepción de la serie (audiencias, críticas...), las noticias sobre su producción, renovación y cancelación y las entrevistas con los profesionales involucrados. Finalmente, las piezas informativas se clasificaron con el programa *Microsoft Excel* a partir de la siguiente información: su fecha de publicación, el enlace, el medio de comunicación, el tema y la fecha de consulta. La base de datos resultante puede consultarse en el anexo 2. Se recopilaron un total de 193 noticias, reportajes y entrevistas en prensa, de las cuales 124 son sobre *Los misterios de Laura*, 40 sobre *The mysteries of Laura* y 25 sobre *I misteri di Laura*. La mayoría están en formato escrito y las que son en formato audiovisual corresponden a entrevistas con el equipo de producción de *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura*. El análisis de todo el material recopilado fue leído de manera crítica y detenida y fue clasificado siguiendo la plantilla de análisis del contexto, con el objetivo de poder completar la información de las diferentes variables y dimensiones que la conforman. El conjunto de fuentes consultadas puede verse en la tabla 3.

Tabla 3. Muestra de las fuentes consultadas

Tipo de fuente	Material consultado	
Fuentes primarias	Biblia de la serie de <i>Los misterios de Laura</i>	<i>Los misterios de Laura:</i> http://www.rtve.es/television/misterios-laura/ (consultada el: 27/08/2018)
	Páginas webs oficiales	<i>The mysteries of Laura:</i> http://themysteriesoflaura.wikia.com/wiki/The_Mysteries_of_Laura_Wikia (consultada el: 27/08/2018)
		<i>I misteri di Laura:</i> https://www.mediasetplay.mediaset.it/fiction/imisteridilaura_b7721933 (consultada el: 27/08/2018)
Fuentes hemerográficas	193 noticias, reportajes y entrevistas en prensa digital	124 son sobre <i>Los misterios de Laura</i> 40 sobre <i>The mysteries of Laura</i> 25 sobre <i>I misteri di Laura</i>

Elaboración propia

4.5. El diseño metodológico

La construcción del modelo de análisis está inspirada en la literatura sobre el análisis de contenido, tanto cualitativo como cuantitativo. En este sentido, se siguieron los procedimientos propuestos por el análisis de contenido cuantitativo para su realización. Pero también se tuvieron presentes las ideas sobre el estudio de los rasgos formales y los elementos simbólicos del análisis cualitativo, así como, la noción de esquema de análisis y los procedimientos de descripción e interpretación propuestas por Casetti y Di Chio (1999) para el análisis cualitativo del texto audiovisual. El objetivo que persigue el modelo de análisis es servir como guía para recoger, ordenar y clasificar los datos necesarios que permitan la caracterización y comparación de las ficciones televisivas estudiadas. En los siguientes apartados se explicará cómo se diseñó y aplicó el modelo de análisis.

4.5.2. El modelo de análisis

Como ha sido explicado, el modelo de análisis tiene como objetivo caracterizar a cada una de las series seleccionadas a partir de la identificación de los elementos y particularidades que la definen. El modelo de análisis está compuesto por un conjunto de variables que se dividen en: las variables del contexto (tres variables) y las variables del texto (cinco variables). Dichas variables son los aspectos del texto y del contexto que se pretenden evaluar y comparar. Las variables están compuestas por dimensiones que, a su vez, tienen un sistema de categorías y subcategorías asociadas a ellas, que permiten su codificación y observación. Para su construcción se siguieron

las siguientes fases: en la primera, se escogieron y conceptualizaron las variables de análisis, en la segunda, se llevó a cabo el proceso de operacionalización por el que se creó la plantilla de análisis y se seleccionó la muestra y las unidades de análisis, y en la tercera fase se codificaron los datos. Finalmente, en la cuarta fase, se analizaron los resultados destinados a caracterizar a cada una de las series y compararlas. La figura 2 muestra el proceso que se realizó.

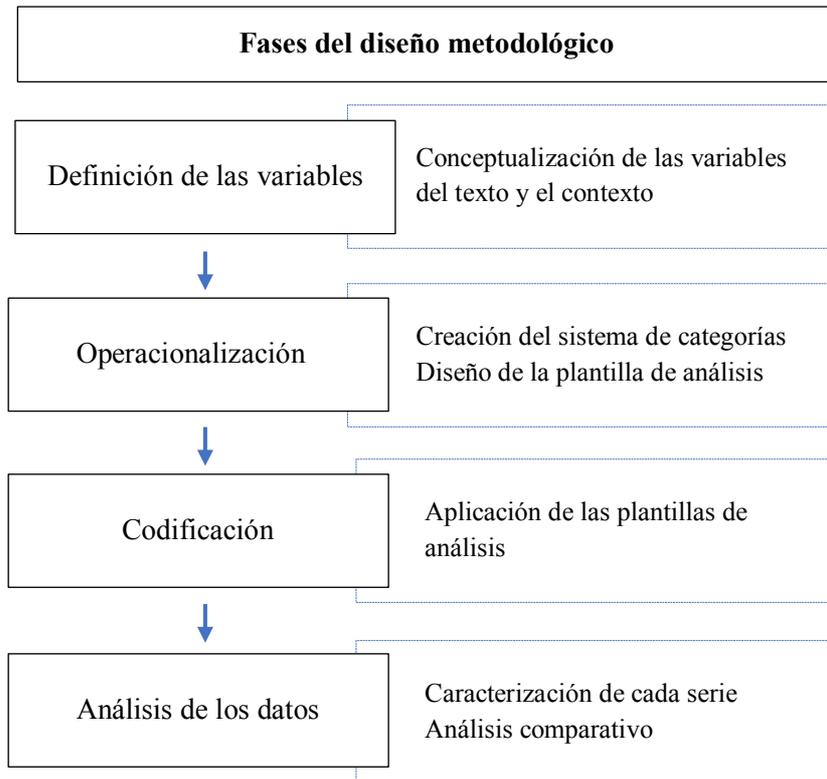


Figura 2. Fases del diseño metodológico

Antes de la exposición detallada de cómo se diseñó y aplicó el modelo de análisis, se considera necesario clarificar la relación entre el texto y el contexto dentro del modelo de análisis. Como se ha insistido a lo largo de la explicación de la metodología, el presente modelo de análisis está centrado en el estudio del texto, y el contexto tiene un rol secundario, de apoyo y complemento. Por este motivo, las fases de codificación y análisis de los datos de la plantilla de análisis se focalizan mayoritariamente en las variables del texto. Las variables del contexto han sido completadas a partir de la literatura académica, el análisis de los datos de las entrevistas semi-estructuradas y el análisis crítico de la documentación, tal y como se ha explicado en el apartado sobre las herramientas metodológicas. Además, los datos del contexto se pondrán en relación con los del texto en el apartado de la discusión de los resultados.

4.5.2.1. Definición de las variables de análisis

La selección y definición de las variables estudiadas se realizó a partir de: a) los factores y aspectos que los estudios precedentes sobre la adaptación de formatos televisivos han considerado relevantes; b) las propuestas teóricas que tratan de explicar la relación entre la identidad cultural y la ficción televisiva, y c) la literatura académica sobre el análisis del texto audiovisual y sus rasgos particulares, en especial, los textos de la ficción televisiva. Consecuentemente, se identificaron tres variables para el contexto y cinco variables para el análisis del texto. A continuación, se definen y conceptualizan, en primer lugar, las variables del contexto, y, en segundo lugar, las variables del texto.

a. Variables de análisis del contexto

Las variables del contexto son tres: breve introducción al sistema televisivo del país, producción de la serie y recepción de la serie.

- **Breve introducción al sistema televisivo del país**

Esta variable se inspira principalmente en los trabajos de Castelló (2005), quien afirma que el contexto institucional y político determina los contenidos que se producen en las televisiones, y Jensen (2007), quien ha señalado que el sistema mediático es uno de los elementos fundamentales que condiciona el proceso de adaptación de formatos. Concretamente, Jensen (2007) alega que la posición que ocupa la cadena de televisión que emite el contenido dentro del entramado mediático del país tiene un gran poder de influencia en cómo se realiza la adaptación de un formato. Esta idea también es defendida por las investigaciones de Van Keulen (2016) y García Avis (2016). Esta última lo refleja en su modelo de análisis de los formatos. Dentro de esta variable, por tanto, se describe, de manera breve, cómo es el sistema televisivo de cada país y se presta especial atención a la cadena de televisión que emite la serie.

- **Producción de la serie**

Esta variable está inspirada, principalmente, en las investigaciones que han estudiado los formatos desde el punto de vista industrial y de producción (Canovaca de la Fuente, 2013; Diego González y Grandío, 2010; García Avis, 2016; Puebla et al., 2013, 2014). Se dividió en siete aspectos que están relacionados con las fases y los estándares de producción de las series de televisión y ordenadas según el proceso lógico, desde la concepción/adquisición del formato, en función del caso, hasta su cancelación. Los aspectos de la variable son los siguientes:

- Concepción de la serie (en el caso de *Los misterios de Laura*) / Proceso de adquisición del formato (en caso de las adaptaciones). En este aspecto se describe la génesis de la serie de televisión original (*Los misterios de Laura*) y en el caso de las dos adaptaciones, se describe cómo fue el proceso de adquisición.
- Producción. Se describe el proceso de producción de la serie, desde la preproducción, el rodaje y la posproducción.
- Presupuesto.
- Reparto. Se indican los actores de los personajes de la serie.
- Estrategias de programación y renovación. Se explica el horario de programación en la parrilla, los cambios en la programación, los programas de otras cadenas contra los que competía y las negociaciones de su renovación.
- Cancelación de la serie. Se explican las razones para la cancelación de la serie.
- Distribución comercial (solo en el caso de *Los misterios de Laura*). Se expone la estrategia comercial de distribución de *Los misterios de Laura*.

- **Recepción de la serie**

Para observar aspectos vinculados a la recepción de la serie se pone el foco en las audiencias conseguidas y la recepción crítica y seguimiento en la prensa. Los datos que se pueden recoger de ambos ofrecen una idea de cuál ha sido el impacto que la serie ha generado. La medición de audiencias es un factor determinante en la emisión y continuidad de un producto televisivo y que expresa de su éxito en los espectadores (García Avis, 2016). También, las críticas y opiniones en la prensa permiten conocer su repercusión.

- b. Variables de análisis del texto**

Las variables del texto son cinco: estructura narrativa, personajes, estilo visual, estructura espacial y temporal, y temas. Como se verá seguido, cada variable ha sido conceptualizada a partir de su definición, formas de análisis y justificación de su inclusión como variable crítica a analizar.

- Estructura narrativa**

La estructura narrativa hace alusión a lo que se cuenta en la narración y a cómo se cuenta. Para dicho cometido, se ha dividido en tres dimensiones: la premisa, los conflictos dramáticos y las

tramas. La premisa forma parte de lo que García Avis (2016) denomina como planteamiento de la historia y constituye la idea inicial a través de la cual se da forma al relato²⁶. De manera más precisa, la premisa se define como el conflicto inicial sobre el que se construye la historia y se desestabiliza el mundo de los personajes. Por tanto, constituye el punto de partida, se concreta en el primer episodio y actúa como hilo conductor del conflicto principal a lo largo de la serie (García Avis, 2016). Los conflictos dramáticos son definidos como los elementos claves de cualquier forma dramática, de manera que cualquier historia parte siempre de un conflicto (Aranda y De Felipe, 2006; Brenes, 1987; García Avis, 2016). Aranda y De Felipe (2006), también, definen el conflicto como el enfrentamiento entre fuerzas y personajes a través del que se organiza y desarrolla la historia, y para García Avis (2016) el conflicto dramático tiene siempre un propósito narrativo.

Los conflictos dramáticos pueden ser clasificados de diversas maneras. Así, Seger (1991) considera que pueden ser: internos, de relación, sociales, de situación y/o sobrenaturales o deificados. Desde la teoría del guion, McKee (2003) establece tres tipos de conflicto: a) internos, relacionados con la psicología del propio personaje, su cuerpo, su mente y sus sentimientos; b) personales, fruto de su interacción con otros personajes y suelen tener que ver con la familia, el amor o la amistad, y c) extrapersonales, que se encuentran en el exterior y pueden estar relacionados con otras personas, instituciones sociales o entornos. Por su parte, Aranda y De Felipe (2006) distinguen dos tipos de conflicto: circunstanciales (momentáneos y crean tensiones puntuales) y esenciales (se hallan en la base de la trama, tratan sobre aspectos fundamentales de los personajes). Tanto la premisa como los conflictos dramáticos son susceptibles de verse afectados por la conexión de referencialidad entre la historia narrada y la realidad. Como señala García Avis (2016), ambos elementos pueden verse condicionados por su adecuación a un nuevo contexto.

Frente a la premisa y los conflictos dramáticos que permiten conocer lo que se cuenta, las tramas hacen referencia a cómo se cuenta. Así, las tramas son la manera en la que los conflictos y las acciones se articulan para contar una historia (Casetti y Di Chio, 1999). De manera similar, Aranda y De Felipe (2006) definen la trama como la organización específica de los hechos y acciones de la historia. En consecuencia, las tramas emergen de las historias que cuenta el relato, concretamente, materializan los conflictos que conforman esas historias. Considérese que el

²⁶ García Avis (2016) incluye la premisa dentro de los tres elementos que conforman el planteamiento de la historia. La autora, define el planteamiento de la historia como el entrelazamiento entre la premisa, el concepto y la unidad de visión. Sostiene que el concepto es difícil de definir debido a su abstracción y lo define como lo que refleja la premisa en una dimensión más profunda. Así, mientras que la premisa es lo que se cuenta en una historia, el concepto alude a lo que realmente se cuenta en dicha historia. Finalmente, la unidad de visión supone la existencia de una figura que consiga guiar y supervisar todo el proceso. Esta figura, que puede ser un productor, un guionista o un *showrunner*, tiene que velar porque todos los elementos estén integrados de manera cohesiva, equilibrada y coherente.

análisis de las tramas ha estado ligado a las teorías narrativas²⁷ y también al valor ideológico y cultural de los relatos. En este sentido, Casetti y Di Chio (1999) afirman que “la disposición de cuánto va apareciendo en la pantalla influye, por una parte, en la representación que se hace de la realidad y, por otra parte, promueve determinados estilos de conocimiento” (p. 264). En una línea similar, Brenes (1987) sostiene que la forma narrativa de los textos varía según las culturas, los países y los periodos históricos. En consecuencia, las formas narrativas en las que se plantean las historias adquieren composiciones distintas en función del contexto cultural, el país e incluso el periodo histórico. También, la manera en la que se estructura una historia tiene una dimensión ideológica porque supone un grado de manipulación sobre el material de base (Aranda y De Felipe, 2006) y sobre la realidad con la que establece la conexión de referencialidad (García Avis, 2016).

Finalmente, las tramas pueden ser clasificadas según su peso narrativo en el relato, los personajes a los que atañen o su función en la narración. Por ejemplo, García Avis (2016) distingue por un lado entre: a) las tramas, que están vinculadas con los conflictos principales, que son las que hacen avanzar la historia y el conflicto y afectan a los personajes protagonistas y b) las subtramas, que suelen ser historias que involucran a personajes secundarios y suelen introducir un alivio cómico, plantear un *gag* en una comedia, desarrollar un personaje secundario o desvelar algo importante sobre una trama principal. Además, señala que tramas y subtramas pueden estar relacionadas en algún sentido o pueden desarrollarse de manera paralela. También, García Avis (2016) ofrece otra clasificación en función de la serialidad de las tramas. Así, distingue entre: 1) las tramas episódicas, que son aquellas que comienzan, se desarrollan y se resuelven en un mismo episodio, o 2) las multiepisódicas, que se desarrollan de manera progresiva en varios episodios. En este último caso, la trama puede involucrar algunos episodios, puede desarrollarse en una temporada o varias temporadas o en la serie completa.

- **Personajes**

Los personajes son un elemento indispensable de cualquier relato (Brenes, 1987). Los personajes pueden ser definidos desde tres perspectivas: la fenomenológica, en la que los personajes son abordados como un sujeto real definido por sus ideas, sentimientos y comportamientos; la formal, donde los personajes cumplen un rol narrativo ya dado, y la abstracta, en la que los personajes se

²⁷ Casetti y Di Chio (1999) sostienen que la mayoría de los esquemas de análisis de las narrativas se derivan de las propuestas de Vladimir Propp y Algirdas J. Greimas, y que los principales elementos que conforman la estructura narrativa y que se estudian son tres: 1) los existentes (algo que es) y que se divide en los personajes (entidades individualizadas) y los ambientes (contenedores de acontecimientos); 2) los eventos (lo que se produce) que pueden ser acciones (provocadas por un agente) y acontecimientos (provocados por un factor ambiental o una colectividad), y 3) las transformaciones (lo que hace que evolucione el relato). Ahora bien, dicho conjunto de elementos puede ser analizado desde una perspectiva fenomenológica, los elementos son considerados manifestaciones concretas y evidentes; formal, se privilegia las formas recurrentes a los que remiten los elementos de la estructura, y abstracta, la estructura es analizada como un sistema lógico y operativo.

consideran componentes de una mera estructura lógica (Casetti y Di Chio, 1999). En relación a la primera, Mckee (2003) ha definido a los personajes como el conjunto de cualidades observables en un ser humano, junto con su carácter, que alude a la verdadera naturaleza del personaje y se revela ante una situación extrema. En esta línea, García Avis (2016) sostiene que un personaje posee un pensamiento (filosofía, valores y actitudes), acciones (que se reflejan en sus decisiones), emociones (sentimientos y respuestas emocionales) y está definido por su vida profesional y personal, además de por sus deseos, objetivos y necesidades.

Respecto a las dos últimas perspectivas (la formal y la abstracta), sobresalen los enfoques que definen los personajes como estereotipos y/o arquetipos. Desde esta perspectiva, Galán-Fajardo (2009) explica que los estereotipos son recursos de los guionistas y sirven para hacer al personaje reconocible y familiar a los espectadores y, por tanto, ayudan a simplificar y hacer más concisa la interpretación de la realidad. Por otra parte, Aranda y De Felipe (2006) definen el arquetipo como “un esquema formal, y su validez como herramienta dramática estriba precisamente en la amplitud de miras con la que se aplique” (p. 118). Además, recuerdan que dicha definición se deriva de Carl G. Jung, quien utilizó el concepto de arquetipo para referirse a los modelos de la personalidad que se han repetido desde la antigüedad.

El conjunto de características que definen a los personajes ha sido ordenado en diferentes clasificaciones. Aranda y De Felipe (2006) sostienen que la personalidad de un personaje se plantea a partir de su fisiología (edad, sexo, apariencia, defectos físicos y herencia genética), sociología (clase, profesión, educación, estado civil, creencias, ideología y aficiones), psicología (tendencia sexual, valores morales, ambiciones, frustraciones, temperamento, actitud ante la vida, complejos, actitudes, grados de inteligencia y personalidad) y de cuatro criterios decisivos: su origen étnico, social, religioso y educativo.

Por su parte, Vale (1991) señala que los elementos que caracterizan a los personajes son los siguientes: la edad aproximada, la posición en sociedad, la relación con los demás, el comportamiento de los demás con el personaje y el pasado. De manera más sistemática, Galán-Fajardo (2009) realiza una propuesta de caracterización de los personajes basada en el proceso de análisis clásico empleado en la literatura y que gira en torno a tres ejes:

- La dimensión física, que abarca todos los aspectos externos del personaje, desde su fisionomía hasta su manera de vestir, y que puede definirse en nombre, edad, aspecto físico y nacionalidad.

- La dimensión psicológica, que comprende todo aquello que configura el modo de pensar y de sentir del personaje, y que incluye: tipo de personalidad, temperamento y objetivos/metás, que pueden ser de tipo psicológico, profesional y personal.
- La dimensión social, que hace referencia al ámbito en el que el personaje interactúa con el resto de personajes. La autora indica dos aspectos principales, la vida familiar y la vida profesional, y las divide en los siguientes ámbitos: familiar, laboral, educacional y el marco espacio-temporal en el que el personaje es representado.

Junto con estos elementos de caracterización, también se han señalado dos elementos más que determinan a los personajes: sus deseos, motivaciones, objetivos y necesidades, y el arco de transformación. Respecto a los primeros, García Avis (2016) sostiene que la interpretación más extendida es el binomio entre deseos y necesidades. La principal diferencia estriba en que, mientras que los deseos se identifican con los objetivos externos, explícitos y conscientes, las necesidades, por el contrario, están relacionadas con el carácter interno y pueden ser inconscientes para el personaje. En ocasiones, ambos chocan radicalmente y dan lugar al verdadero conflicto de la historia. Por su parte, Galán-Fajardo (2009) considera que los objetivos/metás pueden ser clasificados en psicológicas, personales y profesionales. Además, Aranda y De Felipe (2006) los consideran determinantes para construir la personalidad del personaje.

El segundo elemento, el arco de transformación, está estrechamente vinculado con los objetivos, deseos y motivaciones de los personajes. Como señala Aranda y De Felipe (2006), el arco de transformación es producto del conflicto interior que afecta al personaje fruto de su lucha por sus objetivos/metás y su relación con el resto de personajes. La manifestación de los arcos de transformación en los relatos se realiza a través de las tramas y las subtramas y, en consecuencia, al igual que las tramas, los objetivos y necesidades de los personajes pueden clasificarse en episódicos o pueden prolongarse durante toda una temporada o una serie completa (García Avis, 2016).

Sánchez-Escalonilla (2001) realiza una clasificación de los tipos de arcos de transformación que se pueden encontrar en casi cualquier relato. Son los siguientes:

- Arcos planos, suceden cuando los personajes no se ven afectados por lo que sucede en la historia, los personajes permanecen impasibles a la experiencia vital que atraviesan en la historia.
- Arcos de transformación radical, cuando los personajes varían de manera absoluta y su personalidad se ve profundamente alterada, cambian sus hábitos, cuestionan sus ideales... Los autores señalan tres tipos de arco radical: 1) el que afecta a la estabilidad

(cuando influye a la estabilidad del carácter del personaje); 2) el que afecta a la extraversión (no supone un cambio vital, pero sí afecta a su seguridad ante la vida y su relación con los demás), y 3) el que no afecta a su temperamento (es un cambio de tendencia vital pero no influye en su temperamento o su personalidad).

- Arcos moderados, cuando afectan de manera parcial a los personajes, pueden llegar a modificar parte de su carácter, pero nunca suponen una auténtica transformación.
- Arcos traumáticos, tienen lugar cuando el cambio que sufre el personaje es fruto de una experiencia traumática.
- Transformaciones circulares, suceden cuando un personaje tras haber atravesado una crisis que le ha tentado cambiar, pero, finalmente, vuelve a condición inicial.

Además de estas características que definen a los personajes, éstos pueden ser clasificados también según su peso narrativo en el relato. De acuerdo con esta condición, García Avis (2016) ofrece la siguiente tipología de personajes que pueden aparecer en una serie de televisión: protagonistas, secundarios, antagonistas y episódicos (cuyo rol se limita a la trama de un episodio concreto). Ahora bien, como señala Seger (1991) los personajes son siempre producto de su entorno. Esto quiere decir que los elementos y características que definen a los personajes tienen que ajustarse a un tiempo y lugar, a una época histórica y situación geográfica, y a un imaginario colectivo concreto. Como señala Galán-Fajardo (2009) la importancia de la verosimilitud de los personajes hace que los discursos de la realidad de cada contexto social y cultural alimenten la creación y definición de los personajes. Por tanto, los personajes son una variable susceptible de ser ajustada a un contexto determinado, de manera que despierten el reconocimiento y la aceptación por parte del público.

- **El estilo audiovisual**

El estilo visual hace referencia al uso de los aspectos y técnicas del lenguaje audiovisual con el que se crea el relato. Tal y como señalan Bordwell y Thompson (1995), para analizar un producto cultural, ya sea una novela o una pintura, hay que estar familiarizados con el lenguaje que utiliza. En el caso de la ficción televisiva, es el lenguaje audiovisual. De hecho, estos mismos autores han identificado un conjunto de rasgos y recursos del lenguaje audiovisual, que, aunque se centran principalmente en el medio cinematográfico, se consideran que son extrapolables a la ficción televisiva por su naturaleza narrativa y audiovisual. Bordwell y Thompson (1995) han agrupado en cuatro a los elementos del estilo audiovisual: la puesta en escena, el plano, el montaje y el sonido.

- La puesta en escena. Los autores afirman que es necesario examinar la puesta en escena de manera sistemática. Los elementos que la forman son: 1) el decorado, puede ser natural o construido, y dentro del decorado, destacan el uso de *atrezzo* para determinar como pueden utilizarse objetos dentro del decorado que jueguen un papel activo en la narración; 2) el vestuario y maquillaje, del que resaltan su estrecha vinculación con el decorado y el uso de *atrezzo*, también; 3) la iluminación, consideran que puede ser examinada atendiendo a cuatro características principales: cualidad o intensidad (puede ser más dura o suave), dirección (recorrido de la luz desde su fuente hasta el objeto iluminado, entre las técnicas destacarían frontal, lateral, contraluz, luz de contorno y cenital) y la fuente (puede ser natural o artificial, luz de relleno y principal, y el uso de filtros), y 4) el comportamiento de los actores. Además, Bordwell y Thompson (1995) subrayan la relación que la puesta en escena establece con el espacio y el tiempo. En el caso del espacio, indican como a través de técnicas de la puesta en escenas como los movimientos, las diferencias de color, el equilibrio de los componentes y las variaciones de tamaño, se modifican la percepción del espacio.

- El plano. Los autores establecen las siguientes propiedades cinematográficas del plano:
 - El tamaño, que hace referencia a la distancia de la cámara respecto a la puesta en escena. Aunque no hay una medida universal con la que clasificar el tamaño de los planos, proponen la siguiente clasificación a partir de la escala humana: plano conjunto, plano general, plano largo, plano medio, plano corto y primer plano.
 - La angulación, que se refiere el ángulo de la cámara. A pesar de que tampoco existe una medida universal, distinguen tres categorías generales: ángulo recto, ángulo alto (picado) y ángulo bajo (contrapicado).
 - Los movimientos de cámara o encuadre móvil, que significa que, dentro de los confines de la imagen que vemos, el encuadre del objeto cambia y, por tanto, produce cambios en las propiedades del plano (v.g. puede acercarse, alejarse, rodear o pasar por delante de lo que se graba grabado). Tampoco existe una clasificación exhaustiva de los movimientos de cámara, pero los autores identifican cuatro: *travelling*, *zoom*, panorámicas y movimientos de grúa.
 - La cámara respecto a la acción, que revela el punto de vista desde el que se ve la escena. En este caso puede ser: objetivo, cuando presenta la escena como si fuera un testigo, o subjetivo, cuando quiere representar el punto de vista de un personaje.
 - La profundidad de campo, que hace referencia al espacio entre el primer término y el último término que existen en un mismo plano, y su enfoque. Cuando el enfoque es el mismo, y los espacios se ven con la misma definición, existe

profundidad de campo, mientras que, cuando la definición es diferente, se utiliza una técnica de desenfoque.

Además, Bordwell y Thompson (1995) subrayan algunas funciones narrativas que el plano puede desempeñar, como las siguientes: a) situar o resituar decorados y posiciones de los personajes; b) aislar un detalle importante; c) puede asociarse un tipo de plano a un personaje o situación; d) establecer un contraste por un cambio brusco de las cualidades de los planos, y e) puede tener un efecto estético.

- El montaje. Bordwell y Thompson (1995) lo definen como la coordinación de un plano con el siguiente, es decir, las transiciones entre un plano y otro. En general, el corte es la transición más utilizada. Los autores señalan cuatro dimensiones básicas del montaje:
 - Las relaciones gráficas, en las que se atiende a la relación de similitud y diferencia entre las cualidades de la puesta en escena y cinematográfica que se da entre los planos (iluminación, gama de tonalidades, tipo de encuadre, movilidad de la cámara). Cuando se realiza por continuidad se denomina emparejamiento gráfico.
 - Las relaciones rítmicas, para establecer relaciones rítmicas entre los planos se alteran: la duración de los planos, principalmente, pero también el movimiento dentro de la puesta en escena, la posición y movimientos de cámara y el sonido. Las posibilidades pueden ir desde aumentar la duración de un plano para acentuar y subrayar un momento determinado, crear una estructura perceptible para generar una emoción determinada o regular la cantidad de tiempo del espectador para comprender y reflexionar sobre lo que se muestra.
 - Las relaciones espaciales, se dan debido a que el montaje se utiliza para construir un espacio filmico a partir de la relación de dos puntos del espacio mediante la similitud, la diferencia o el desarrollo. Dentro de las relaciones espaciales que aseguran la continuidad espacial y narrativa existen dos técnicas: plano/contraplano, en la que se respeta el eje de acción y el emparejamiento del eje de miradas (cuando el plano A muestra a alguien mirando algo fuera de campo y el plano B muestra lo que mira). También, dentro de las relaciones espaciales destaca el montaje paralelo que alterna planos de hechos que ocurren en espacios diferentes, crea discontinuidad espacial, pero vincula la acción al crear una sensación de causa y efecto y simultaneidad temporal. Otros dos tipos

de montaje vinculados a la construcción de las relaciones espaciales son el montaje deductivo, que parte de un plano general donde se presenta la escena y después continúa con planos más cortos y el montaje inductivo, que inicia la secuencia con planos detalle y continúa con otros planos cortos hasta llegar a un plano general.

- Las relaciones temporales, cuando el montaje regula el tiempo de la acción que denota la película, es decir, la manipulación del tiempo de la historia. Existen tres elementos con los que el tiempo del argumento construye el tiempo de la historia para el espectador:
 - El orden, respecto al orden la manipulación más familiar es el *flashback* (rompe el presunto orden de los hechos al yuxtaponer un plano del presente con un plano de un hecho pasado).
 - La duración, el tiempo de duración de la pantalla pocas veces es mayor que el tiempo de la historia. Normalmente, la duración sigue una continuidad absoluta o se reduce. La elipsis temporal es la técnica habitual para manipular la duración natural de los hechos de la historia. Un montaje elíptico presenta una acción de manera que consume menos tiempo en pantalla de lo que consume en la historia. Algunas elipsis no son importantes para el desarrollo y comprensión de la historia. Otras elipsis sí son importantes para la narración, por ejemplo, cuando se quiere mostrar un proceso a gran escala o un periodo largo de tiempo. En este caso, se utiliza la secuencia temporal (consiste en unir breves porciones de una situación junto con otros tipos de materiales que indiquen la realización de una prolongada serie de acciones en pocos momentos). Otro caso en el que las elipsis son relevantes es cuando se recuperan con *flashback*.
 - La frecuencia, cuando se repite de forma parcial o total una misma secuencia con el objetivo de generar un determinado efecto, alargar un hecho o mostrarlo varias veces.

Los autores destacan que el uso más habitual del montaje es cuando las relaciones entre dichas áreas se articulan para asegurar la continuidad narrativa. Cuando esto sucede se denomina montaje continuo. Así, en el montaje continuo, las relaciones gráficas se caracterizan porque la transición de un plano a otro es suave (se mantienen continuas las cualidades gráficas: figuras equilibradas, tonalidad de la iluminación, la acción ocupa la zona central del fotograma). Las relaciones rítmicas se establecen dependiendo de la

distancia de cámara del plano (planos generales más tiempo que los planos medios). En las relaciones espaciales se respeta la regla de los 180° y el eje de acción para asegurar un espacio común de un plano a otro y una dirección constante en la pantalla. En las relaciones temporales, las elipsis sirven para eliminar las acciones irrelevantes para la casualidad de la historia. Así, tiempo y espacio se desarrollan de acuerdo con la narración. Finalmente, cabe decir que, en los montajes de continuidad narrativa, los elementos gráficos, el ritmo, el espacio y el tiempo se organizan para revelar la causa y efecto de la narración o despertar curiosidad, suspense o sorpresa (Bordwell y Thompson, 1995).

- El sonido. El sonido de un relato audiovisual se constituye con la selección, alteración y combinación de los siguientes elementos: los diálogos, la música y los efectos sonoros, junto con el silencio. Los autores indican las características acústicas principales del sonido, que son: el nivel o volumen, el tono y el timbre. Como dimensiones del sonido señalan: el ritmo (implica un compás que da lugar a un tempo y un esquema de acentos que pueden ser más fuertes o más débiles), la fidelidad (respecto a la fuente que se le imagina) y el espacio. Respecto a esta última dimensión, los autores distinguen entre: sonido diegético, el que pertenece al espacio de la historia de la película, y sonido no diegético, que procede de una fuente externa del espacio de la película. Los autores advierten que los dos últimos casos, la fidelidad y el espacio, dependen de la comprensión de las convenciones cinematográfica, más que de la fuente real del proceso de producción. La última dimensión es el tiempo. Como el sonido ayuda a construir el tiempo de la película, puede ser: sincrónico o asincrónico, en función de la relación entre sonido e imagen y su coordinación. En general, señalan que el objetivo inicial del sonido, como el de otras técnicas cinematográficas, es guiar la atención del espectador para que destaque el material importante con el fin de contar la historia. No obstante, también destacan otras potencialidades como crear un modo de percibir diferente, condicionar la forma en la que se interpreta la imagen, encauzar la atención dentro de la imagen y crear expectativas.

Los elementos del lenguaje audiovisual que se han señalado han sido utilizados por diversos autores en el análisis de la obra narrativa audiovisual. Por ejemplo, Galán-Fajardo (2006) ha puesto el foco en el montaje, los efectos especiales, las técnicas de cámara o la banda sonora. Por su parte, Larkey et al., (2016) han estudiado los elementos del lenguaje audiovisual de manera cuantitativa y han cuantificado aspectos como los tipos de planos por escena, por ejemplo. Finalmente, Van Keulen (2016) ha analizado de manera concreta el trabajo de cámara (posiciones de la cámara, movimientos, ángulos, zooms y tamaño del plano), el montaje o edición (los ritmos, los cortes y los efectos) y el sonido (voz en *off* y la música).

Ahora bien, del estilo audiovisual se ha reseñado su valor cultural, de producción e ideológico. Su valor cultural ha sido destacado especialmente por Van Keulen (2016), quien defiende que a través del empleo del lenguaje audiovisual se representan valores culturales específicos y locales. Sobre su valor ideológico, tanto Casetti y Di Chio (1999) como Larkey et al., (2016) subrayan que la elección de los recursos audiovisuales no es arbitraria, sino que su uso depende de los valores y enfoques que se quieran transmitir respecto a un hecho. No obstante, Bordwell y Thompson (1995) afirman que las cualidades técnicas no poseen significados automáticos. Por el contrario, consideran que para conocer los significados de los recursos audiovisuales es necesario observar su funcionamiento como sistema. En este sentido, la manera de determinar sus significados y funciones depende de ponerlos en relación con el contexto y el resto de elementos que dan forma al relato. Así, el contexto, también influye el uso de los recursos audiovisuales, especialmente a través de los recursos de producción con los que se cuenta y las convenciones estéticas del contexto cultural del producto. Consecuentemente, sus usos, funciones y significados poseen un valor cultural y de producción.

- Estructura espacial y temporal

Esta variable hace referencia al espacio y al tiempo en los que se sitúa el relato. Casetti y Di Chio (1999) sostienen que el estudio del espacio y el tiempo tiene que ver con cómo se articulan ambos aspectos en la narración en relación con la realidad. A propósito de ello, cabe diferenciar entre el tiempo y el espacio diegético (los que ocurren dentro del relato) y el espacio y el tiempo extradiegético (que están fuera del relato). Esta variable atiende a los primeros, al espacio y al tiempo diegéticos. McKee (2003) engloba en el mismo concepto de *setting* al espacio y al tiempo. Para el autor el *setting* está compuesto por cuatro dimensiones: el periodo temporal, la duración o expansión cronológica del relato, su localización en el espacio y su nivel de conflicto. Estas cuatro dimensiones se pueden dividir en las que hacen referencia al tiempo (las dos primeras) y la que hace referencia al espacio (la tercera). Respecto a la cuarta, el nivel de conflicto, el autor se refiere a los factores socioculturales del contexto. Ahora bien, según el propio autor, el tiempo y el espacio se pueden analizar de forma separada.

El tiempo puede hacer referencia a dos aspectos del relato: la manera en la que se organizan los acontecimientos para contar la historia, o el periodo histórico y duración temporal dentro del relato. Este último aspecto comprende a las dimensiones señaladas por McKee (2003), que son el tiempo histórico (el contexto histórico, político y social en el que tiene lugar la historia), y el tiempo que transcurre con el desarrollo del relato (que son los días, semanas, años u horas en los que sucede). Respecto al primer aspecto, Bordwell y Thompson (1995) indican tres procesos que influyen en la manera en la que se disponen los hechos que cuentan la historia:

- El orden temporal, si los acontecimientos se cuentan en un sentido cronológico, o no. Los *flashbacks* y los *flashforwards* son los métodos más habituales de alterar el sentido cronológico.
- La duración temporal, la relación entre la duración de los acontecimientos entre la historia, el argumento y la pantalla.
- La frecuencia, el número de ocasiones en el que se cuentan los hechos.

La manera en la que se utilizan estos procesos constituye la narración y la forma en la que el argumento distribuye la información de la historia con el fin de conseguir efectos concretos.

Por otra parte, el espacio o los espacios son los lugares en los que transcurre la narración. Para Vale (1991) todo espacio se puede caracterizar por las siguientes categorías: 1) su tipo (v.g.: un hospital, una oficina, una casa...); 2) su clase (v.g.: es nuevo o viejo, está lleno o vacío...); 3) su propósito o función; 4) su relación con los personajes, y 5) su ubicación física. Los espacios también pueden desarrollar funciones narrativas como servir de conductor de la acción, reflejar el conflicto interior de un personaje, realzar las convenciones genéricas o plantear obstáculos al desarrollo de la trama (García Avis, 2016). En relación a las series de televisión, la misma autora formula dos funciones concretas de los espacios: a) los espacios deben estar vinculados a la premisa, de manera que permitan generar historias, y b) los espacios deben configurar “hogares narrativos”. Ambas funciones están vinculadas con la relevancia de los espacios para construir una identidad visual para un contenido televisivo, hacerlo reconocible para las audiencias y abaratar o simplificar la producción.

En definitiva, el tiempo y los espacios de las ficciones poseen un valor cultural, un valor de producción y un fuerte valor narrativo. En su trabajo, García Avis (2015, 2016) enfatiza las implicaciones sociales, culturales y narrativas del espacio y el tiempo. La autora señala que el *setting* geográfico y temporal no solo sirve para establecer el escenario físico y temporal de la historia, sino que posee dimensiones sociales y culturales, ejerce funciones narrativas y utiliza recursos y elementos del lenguaje audiovisual. De hecho, afirma que a través de su adaptación se ponen en relación los rasgos más locales con los elementos más universales de la historia. En consecuencia, ambos aspectos son susceptibles de verse afectados en los procesos de adaptación cultural.

- **Temas**

Los temas son definidos por Sánchez-Escalonilla (2001) con la siguiente afirmación: “detrás de cada historia de ficción, el espectador siempre encuentra una o varias ideas centrales, una o varias propuestas de reflexión, son los temas propiamente dichos” (p. 63). En la misma línea, García Avis (2016) define el tema como la idea central de una historia; la idea universal que sostiene el relato y que lo hace extrapolable a otros contextos socioculturales. Ambos autores manifiestan que el tema de un relato tiende a estar relacionado con la idea central que vertebra todos sus elementos. Por tanto, el tema se manifiesta a través de la acción, lo que quiere decir que está estrechamente vinculado con otros elementos del relato: la premisa, y, sobre todo, la trama y los conflictos. En este sentido, Sánchez-Escalonilla (2001) diferencia entre la trama y el tema. Para el autor, la trama es el argumento en su conjunto, de la manera más neutra y objetiva, y sus elementos más importantes son la estructura y la estrategia emocional. Por otra parte, el tema es la reflexión que subyace de la tesis argumental, está más en el ámbito de lo subjetivo, refleja lo que el guionista quiere decir y se materializa en el resto de elementos del relato, especialmente, en los conflictos y acciones de los personajes.

Sobre esta línea, Aranda y De Felipe (2006) sostienen que el tema subyace a partir de la confluencia del conflicto argumental, el conflicto entre personajes y el conflicto interior. Los autores plantean que es a partir de los enfrentamientos y los conflictos entre los personajes que se determina como se abordan las cuestiones temáticas. Algo que también puede verse a la inversa, la manera en la que se entiende un tema determina el tipo de conflictos y enfrentamientos entre los personajes. Con esta reflexión, Aranda y De Felipe (2006) afirman que es en la trama y en los conflictos donde los temas se materializan y adquieren su dimensión simbólica e ideológica.

Para el análisis del tema, Casetti y Di Chio (1999) recogen un método denominado “investigación extensiva”, que consiste en reducir los contenidos a unidades elementales a partir de su temática, para después resumirlas y clasificarlas en una lista de temas o ítems. Por su parte, Galán-Fajardo (2006, 2009) sigue un método similar. La autora parte del visionado de los episodios, anota los temas que están presentes y, posteriormente, los clasifica en diferentes categorías. Muy similar es el trabajo de Larkey et al., (2016) quienes crean un catálogo y un subcatálogo con los temas que surgen en las adaptaciones que estudian, y después lo analizan para comparar su frecuencia en cada adaptación, su duración y las relaciones entre los temas.

Aunque el tema o los temas suelen tener un carácter universal, puesto que se repiten y están presentes en diversos relatos, existen diferencias en cómo se abordan, desde que perspectiva y qué elementos narrativos y estéticos se utilizan para contarlos. Por tanto, el tema tiene un valor

cultural que lo liga estrechamente al contexto social y cultural. En este sentido, Galán-Farjado (2009) defiende que los asuntos y temas que se desarrollan en la ficción televisiva y la manera en la se abordan tienen un vínculo con los asuntos y conflictos que están presentes en la sociedad durante ese periodo de tiempo. En consecuencia, los temas son aspectos de las ficciones que requieren adaptación y que necesitan variar para poder ser aceptados en nuevos contextos.

4.5.2.2. Operacionalización de las variables

El proceso de operacionalización de las variables tiene como objetivo hacerlas examinables y comparables. Con dicho objetivo se han llevado a cabo dos tareas: la creación de un sistema de categorías que ha resultado en una plantilla de análisis y la selección de la muestra en la que se ha aplicado. A continuación, se explica el proceso pormenorizado de cómo se construyó el sistema de categorías y la plantilla de análisis resultante.

a. Diseño de la plantilla de análisis

La plantilla de análisis está formada por las variables del texto y el contexto, sus dimensiones y el sistema de categorías que se ha diseñado en base a la conceptualización que se ha realizado previamente. Cada una de estas variables, tanto las pertenecientes al contexto como al texto, se trabajaron con el objetivo de que pudieran ser evaluadas. Para ello, se llevaron a cabo dos tareas: la primera, definir los elementos dentro de cada variable que se observan y la segunda, explicar cómo se observan, es decir, qué procedimiento se siguen para recoger los datos necesarios que permitan examinarlas. Ambas tareas fueron diferentes para las variables del contexto respecto a las del texto. En este sentido, se puede distinguir entre: la plantilla de análisis del contexto, formada por variables y dimensiones de las variables del contexto, y la plantilla de análisis del texto, que está formada por las dimensiones y el sistema de categorías de las variables del texto. En primer lugar, se explicará la operacionalización de las variables del contexto y, después, el sistema de categorías de las variables del texto.

- Operacionalización de las variables del contexto

Las variables del contexto quedaron definidas desde su propia conceptualización, de hecho. Cada variable posee unas dimensiones que identifican los principales elementos que son descritos para completar la variable. Las dimensiones fueron seleccionadas desde su conceptualización a partir de la literatura académica. Para analizarlas, se utilizaron los datos recogidos en las entrevistas semi-estructuradas, el análisis crítico de la documentación y la literatura académica vinculada. Como ya ha sido explicado en el apartado de las herramientas metodológicas, el conjunto de

información recopilada con las entrevistas semi-estructuradas y el análisis crítico de la información fue analizado a partir de la clasificación de dicha información en las dimensiones de las variables. La tabla 4 recoge la plantilla de análisis del contexto.

Tabla 4. Plantilla de análisis del contexto

Variable	Dimensiones
Breve introducción al sistema televisivo	Características de la cadena de emisión de la serie de televisión Descripción del sistema televisivo
Producción de la serie	Concepción de la serie/ Proceso de adquisición del formato Producción Presupuesto Reparto Estrategias de programación y renovación Cancelación de la serie Distribución comercial
Recepción de la serie	Audiencias Recepción crítica en prensa

Elaboración propia

- **Operacionalización de las variables del texto**

La operacionalización de las variables del texto fue un proceso más complejo. La operacionalización consistió en la creación de un sistema de categorías para cada variable seleccionada. De esta manera, cada variable del texto posee un sistema de categorías compuesto por dimensiones, categorías y subcategorías. Las dimensiones son los elementos que conforman y definen las variables. En los casos en los que la dimensión es muy amplia, se ha dividido en subdimensiones (como es el caso de la variable de análisis del estilo visual). Por su parte, las dimensiones tienen categorías y subcategorías de análisis que representan los valores en los que pueden ser clasificadas y/o descritas. Luego, las categorías y subcategorías pueden desempeñar dos funciones: clasificar y/o describir las dimensiones, en función de la naturaleza de la dimensión.

Fruto de este sistema de categorías por cada una de las variables, se diseñó la plantilla de análisis. La plantilla de análisis es el instrumento que se utilizó para la codificación del material audiovisual analizado y, por tanto, para registrar y ordenar los datos. A su vez, la plantilla de análisis está formada por las fichas de análisis de cada una de las dimensiones y subdimensiones. Las fichas de análisis contienen el sistema de categorías y subcategorías que representan las opciones de codificación de las dimensiones, junto con los procedimientos de análisis que indican los datos que deben ser registrados y cómo deben ser registrados.

Ahora bien, no todas las categorías son excluyentes, tal y como exige la realización de un clásico análisis de contenido. Por tanto, una dimensión o subdimensión puede ser clasificada en varias categorías al mismo tiempo. Ahora bien, este hecho se ha tenido en cuenta a la hora de la codificación y del análisis de los resultados. Como se mostrará en la exposición de los resultados, se han señalado los casos en los que sucedía y cómo se ha resuelto para su análisis, tanto en la caracterización de las series como en las comparaciones. Finalmente, se ha tomado esta decisión de trabajar con categorías no excluyentes porque se considera que los elementos y subelementos de análisis tienen una naturaleza cualitativa que si fueran clasificados de manera excluyente perderían parte de la riqueza informativa que poseen.

La creación del sistema de categorías y su consecuente plantilla de análisis se realizó siguiendo las siguientes fases:

1. En la primera fase, se delimitaron las cinco variables de análisis del texto:
 - Variable de análisis narrativo.
 - Variable de análisis del estilo visual.
 - Variable de análisis del espacio y el tiempo.
 - Variable de análisis de los personajes.
 - Variable de análisis de los temas.
2. En la segunda fase, se delimitaron y definieron las dimensiones y/o subdimensiones de cada variable de análisis y se diseñó un procedimiento de observación de cada uno de esas dimensiones a partir de la creación de categorías y subcategorías de análisis. Fruto de esta tarea se creó una ficha de análisis para cada dimensión y/o subdimensión que dieron lugar a la plantilla de análisis piloto. Tanto la definición de las dimensiones y/o subdimensiones como sus categorías de análisis estaban basadas en la literatura precedente y la conceptualización de las variables.
3. En la tercera fase, la plantilla de análisis piloto fue aplicada en *Los misterios de Laura*, la versión original española.
4. En la cuarta fase, el conjunto de datos obtenidos de la fase anterior fue clasificado y ordenado y, a partir de este proceso, emergieron nuevas categorías. La conjugación de estas categorías emergentes y las categorías de la plantilla piloto permitieron rediseñar las fichas de análisis de las dimensiones y subdimensiones de cada una de las variables. Fruto de este proceso, se creó la plantilla de análisis definitiva que ha servido como instrumento de recogida de datos del texto.

A continuación, se expone cada variable de análisis, las dimensiones y subdimensiones que las componen y el proceso que se ha seguido para la definición de las categorías y subcategorías de codificación de cada una y su resultante ficha de análisis.

- **Variable de análisis narrativo**

Se consideran dimensiones de la variable: la premisa, las tramas y los conflictos dramáticos.

- La **premisa** constituye el punto de partida, se concreta en el primer episodio y actúa como hilo conductor del conflicto principal a lo largo de la serie. No tiene categorías. Para su análisis se ha observado el primer episodio de la temporada (el piloto) y las tramas y conflictos que en él se plantean.
- Las **tramas**. Una trama es la organización específica de los hechos y acciones de la historia. En consecuencia, las tramas surgen de las historias que cuenta el relato; concretamente, materializan los conflictos que conforman esas historias. Con otras palabras, la trama es un término preciso que se refiere a la pauta de acontecimientos internamente coherentes e interrelacionados que se deslizan por el tiempo para dar forma y diseño a una narración (McKee, 2003).

Para el análisis de las tramas se anotaron todas las historias que sucedían en la serie durante su visionado. Una vez identificadas, se hizo una primera clasificación entre: las tramas de los crímenes y las tramas sobre la vida de los personajes protagonistas. Además, de cada trama se extrajo la siguiente información:

- Número de episodios de duración.
- Personajes involucrados.
- Esfera de la vida de los personajes a la que afecta (amorosa, familiar, laboral y/o personal).
- Observaciones.

A partir de este análisis se configuraron tres categorías de análisis en función del número de episodios de duración de la trama y si afectaba o no la vida personal de los personajes. Son las siguientes:

- Las tramas multiepisódicas, aquellas cuyo inicio, nudo y desenlace se desarrolla en más de un capítulo y que afectan a la vida de los personajes. Fueron clasificadas según se relacionaran con la esfera personal, amorosa,

familiar o laboral. Se ha tenido presente que hay tramas multiepisódicas que pueden afectar a más de una esfera de la vida personal de los personajes.

- Las tramas episódicas. Debido a que en la estructura narrativa de cada episodio se presenta un crimen que ocupa el peso central narrativo y, en la mayoría de los episodios, la trama del crimen se vincula con las tramas episódicas que se relatan en el mismo, fue complicado separar las tramas episódicas del crimen de las tramas episódicas sobre la vida de los personajes. No obstante, se identificaron como tramas episódicas las que tiene un principio, nudo y desenlace dentro del mismo episodio y están protagonizadas, motivadas y/o afectan a la vida personal de los personajes protagonistas. Las tramas episódicas se clasificaron según pertenecen a la esfera amorosa, familiar, personal o laboral de los personajes. Después de la clasificación en esas cuatro esferas, las tramas episódicas se agruparon según su afinidad temática. También se ha tenido en cuenta que una trama episódica puede afectar al mismo tiempo a varias esferas de la vida de los personajes.

- Las tramas de los crímenes ocupan el peso central del relato de cada episodio. Para su análisis se observó el crimen que se plantea en cada episodio con el objetivo de identificar los patrones y características comunes. Tras esta observación, los aspectos destacados que surgieron de manera deductiva se concretaron en los siguientes elementos que conforman sus subcategorías de análisis:
 - Planteamiento del crimen, para tratar de caracterizar cómo son los crímenes que se presentan.
 - Contexto del crimen, es decir, en qué contextos se producen los crímenes y qué tienen en común.
 - Móvil del crimen, cuáles son los motivos por los que se cometen los crímenes y cuáles son los motivos que se suelen contemplar dentro de las investigaciones.
 - Perfil de los personajes episódicos vinculados al crimen, cómo son los personajes implicados en el crimen y el perfil de los culpables.
 - Elementos destacados en el proceso de investigación, cómo es el proceso de investigación, y cuáles son los elementos comunes en la investigación de los crímenes.

Además, las dos primeras categorías que corresponden a la vida personal de los personajes poseen las siguientes subcategorías en las que pueden ser clasificadas:

- Personal, cuando afecta a la vida psicológica e individual del personaje.
 - Amorosa, cuando afecta a las relaciones sentimentales y amorosas de los personajes.
 - Familiar, cuando afecta a las relaciones familiares de los personajes.
 - Laboral, cuando afecta a la vida profesional de los personajes. En este caso puede ser un asunto que tenga que ver con el funcionamiento de la comisaría o con la investigación.
- Los **conflictos dramáticos** suponen el enfrentamiento entre fuerzas y personajes a través de los cuales se organiza y desarrolla la historia. El análisis de los conflictos dramáticos se realizó a partir de las tramas, su clasificación en las esferas de la vida de los personajes, y su desarrollo a lo largo de toda la serie. De este análisis, los conflictos fueron clasificados en las siguientes categorías: a) conflictos personales; b) conflictos amorosos; c) conflictos familiares, y d) conflictos laborales.

En consecuencia, la variable de análisis narrativo quedó conformada por tres dimensiones de análisis: premisa, tramas y conflictos dramáticos. La primera, la premisa no tiene categorías de análisis, sino que va a ser descrita. La segunda, las tramas, posee tres categorías de análisis. Las dos primeras tienen, a su vez, cuatro subcategorías, y la tercera, tiene cinco subcategorías. La tercera y última dimensión de análisis dentro de la variable, los conflictos dramáticos, cuenta con cuatro categorías. En la tabla 5 se ofrece un el sistema de categorías de esta variable.

Tabla 5. Sistema de categorías de la variable del análisis narrativo

Dimensiones	Categorías	Subcategorías
Premisa		
Tramas	Multiepisódicas	Esfera personal Esfera amorosa
	Episódicas	Esfera laboral Esfera familiar
	De los crímenes	Planteamiento del crimen Contexto del crimen Móvil del crimen Perfil de los personajes Elementos destacados
Conflictos dramáticos	Personales Amorosos Familiares Laborales	

Elaboración propia

- Variable de análisis de los personajes

La variable está formada por dos dimensiones: los personajes y las dinámicas entre los personajes.

Para el análisis de los **personajes**, en primer lugar, se elaboró una lista con todos los personajes que aparecían en la serie. Posteriormente, a partir de su observación, el conjunto de personaje de esta lista se clasificó en dos categorías:

- Personajes principales, aquellos que están presentes en todos los episodios de la serie.
- Personajes secundarios, aquellos que tienen vínculos personales con los personajes protagonistas que aparecen en más de un episodio de la serie.

Sólo los que pertenecen al primer grupo se analizaron en profundidad. El análisis de los personajes secundarios fue menos profundo porque la información que se tiene sobre ellos a partir de su aparición en la serie no es suficiente para completar todas las categorías.

Las subcategorías de análisis están inspirada en la propuesta de Galán-Fajardo (2009). No obstante, a partir de la información recogida de los personajes durante el visionado, la propuesta de la autora se ha adaptado para añadir y cambiar subcategorías con el fin de hacerla más adecuada a los personajes analizados en este estudio y los datos sobre ellos.

El sistema de subcategorías se divide en tres ejes principales: la dimensión física y personal, la dimensión psicológica y la dimensión social, más el tipo de personaje y el arco de transformación.

- El tipo de personaje se determina a partir del rol que desempeña en el relato, cuál es su papel respecto a Laura, que es el personaje principal, y las temporadas en las que aparece.
- La dimensión física y personal está conformada por: el nombre, la edad, el aspecto físico, el vestuario (se describe cómo es y viste el personaje), el sexo, la nacionalidad/origen étnico, la orientación sexual y la afiliación religiosa.
- La dimensión psicológica está conformada por: el tipo de personalidad, los objetivos, deseos, problemas y conflictos y el pasado del personaje a partir de los datos ofrecidos por el relato.
- La dimensión social está formada por: el origen social (si es clase baja, media o alta), el estado civil (soltero/a, casado/a, viudo/a o divorciado/a), la profesión, el rango profesional, el marco espacio-temporal, los espacios en los que aparece, el origen educativo y el rol dentro de la comisaría. Esta última categoría ha sido añadida porque se considera relevante para el análisis de los personajes en este caso en particular.
- Arco de transformación, se describe si la personalidad y carácter del personaje varía según los conflictos que enfrenta.

Para completar toda esta información se tuvo presente: la biblia de la serie (en el caso de la versión española) y su visionado (los diálogos y acciones de los personajes).

La segunda dimensión, las **dinámicas entre los personajes**, hace referencia al análisis de las relaciones entre ellos. Para ello, en primer lugar, se emparejaron de dos en dos los personajes principales y secundarios y, a continuación, se describió la relación entre ellos. La relación fue caracterizada a partir de las siguientes categorías, que emergieron tras la aplicación de la primera plantilla de análisis, junto a esta clasificación, también se describió su evolución (a lo largo de la serie y cómo):

- Familiar, cuando hay un vínculo familiar.
- Amistad, cuando hay un vínculo de amistad.
- Laboral, cuando son compañeros de trabajo.
- Sentimental/amorosa, cuando hay un vínculo amoroso.
- Cordial, cuando son conocidos, pero no amigos.
- Admiración, cuando uno de los personajes admira al otro, o se admiran mutuamente.

- Enfrentamiento, cuando compiten entre ellos.
- Jerárquica, cuando hay una relación de poder entre ellos.
- Apoyo, cuando se ayudan y protegen.
- De oposición, cuando no se llevan bien.

Asimismo, la variable de análisis de los personajes se configuró con dos dimensiones de análisis: los personajes y las dinámicas entre los personajes. La primera dimensión, los personajes, tiene dos categorías de clasificación y cinco subcategorías. La segunda, las dinámicas entre los personajes, tienen diez categorías. En la tabla 6, se expone el sistema de categorías completo.

Tabla 6. Sistema de categorías de la variable de análisis de los personajes

Dimensiones	Categorías	Subcategorías
Personajes	Personajes principales	Tipo de personaje Dimensión física y personal
	Personajes secundarios	Dimensión psicológica Dimensión social Arco de transformación
Dinámicas entre los personajes	Familiar Amistad Laboral Sentimental/amorosa Cordial Admiración Enfrentamiento Jerárquica Apoyo De oposición	

Elaboración propia

- Variable de análisis del estilo visual

En esta variable se observaron los recursos del lenguaje audiovisual utilizados para determinar su frecuencia de uso y su función en la narración. En primer lugar, fueron seleccionados los recursos de los que dispone el lenguaje audiovisual para hacer una narración a partir de Bordwell yThompson (1995). Así, se definieron los siguientes.

- Puesta en escena.
- Narrativa audiovisual.

- Plano: tamaño, angulación, movimientos de cámara, cámara respecto a la acción y profundidad de campo.
- Montaje: relaciones gráficas, relaciones rítmicas, relaciones espaciales y relaciones temporales.
- Fotografía: iluminación y gama de colores.
- Narrativa sonora.
 - Sonido diegético.
 - Sonido no diegético.

Debido a la amplitud de los recursos audiovisuales y sus posibilidades, se delimitaron tres dimensiones: puesta en escena, narrativa audiovisual y narrativa sonora, junto con subdimensiones de cada una de ellas. Así, el sistema de categorías está asociado a cada subdimensión. No obstante, el procedimiento de análisis siguió un esquema similar: identificar su presencia, cuándo se utiliza (dentro de cada capítulo) y para qué (qué momento de la narración acompaña). Con ello, se pretendió describir el estilo visual que caracteriza a la serie y establecer cuáles son las funciones y significados de los recursos audiovisuales. Ahora bien, a la hora de establecer funciones o significado al uso de estas técnicas, se tiene presente la reflexión que realizan Bordwell y Thompson (1995) sobre que no hay significados absolutos o generales. Las funciones y significados, por tanto, son el resultado de la obra completa, entendida como un sistema. Así, el análisis tiene por objetivo también encontrar la función que desempeña el elemento observado en el contexto completo de toda la obra. Además, se tiene presente que el uso de estos recursos corresponde a una elección del director y el equipo artístico.

A continuación, se expone el procedimiento que se ha seguido en el análisis de cada uno de las dimensiones observadas, y al final, se expone la configuración definitiva del sistema de categorías de cada una.

- Análisis de la puesta en escena

Dentro de la primera dimensión, la **puesta en escena**, se prestó atención al uso del *atrezzo*. De manera que el *atrezzo* quedó configurado como subdimensión. Considérese que el vestuario de los personajes se describe en la variable del análisis de los personajes y el de los decorados en la variable del análisis de la estructura espacial y temporal. Como elementos de *atrezzo* se definieron aquellos objetos físicos que pertenecen al decorado o al vestuario y desempeñan un papel narrativo y/o simbólico. Para su análisis, se anotaron durante el visionado de los episodios conforme aparecían. En una lista, concretamente, se indicó el objeto, el episodio en el que aparecía, cuándo aparecía y para qué se utilizaba. Una vez recopilados estos datos fueron

clasificados en dos categorías según formaban parte del decorado o el vestuario (tanto vestuario, como joyas y bisutería). Los que formaban parte del decorado fueron divididos luego entre: los objetos que pertenecen estrictamente al decorado y los objetos que no pertenecen estrictamente al decorado, pero que realizan una función dentro de la narrativa. Así, la dimensión de la puesta en escena quedó formada por una subdimensión, el *atrezzo*, y dos categorías, el vestuario y el decorado. La tabla 7 muestra el sistema de categorías de esta dimensión.

Tabla 7. Sistema de categorías de la variable de análisis del estilo visual. Dimensión: puesta en escena

Subdimensión	Categorías	Subcategorías
<i>Atrezzo</i>	Decorado	Objetos estrictamente del decorado Objetos que no son estrictamente del decorado
	Vestuario	

Elaboración propia

- Análisis de la narrativa visual

Dentro de la dimensión del análisis de la **narrativa visual** se observaron los aspectos relacionados con el plano, el montaje y la fotografía, que, para Bordwell y Thompson (1995), son las cualidades del lenguaje visual. Cada uno de estos aspectos se determinó como una subdimensión y a partir del análisis de sus propiedades se establecieron sus categorías y subcategorías.

En el caso del plano, como subdimensión, las categorías y subcategorías hacen referencia a las posibilidades que ofrece la posición de la cámara. Las categorías de esta subdimensión son: el tipo de plano, la angulación, los movimientos de cámara, la cámara respecto a la acción y la profundidad de campo.

- El tipo del plano

Teniendo presente que no existe una medida universal sobre los tipos de planos, sus subcategorías se diseñaron a partir de la clasificación de Bordwell y Thompson (1995), que es la siguiente:

- Plano de conjunto, la figura humana apenas es visible. Es un plano global de un espacio.
- Plano general, la figura humana es más prominente, pero domina el fondo.
- Plano largo, incluye casi todo el cuerpo de la persona y tienen suficiente espacio para incluir una gran parte del área del entorno.

Plano medio, encuadra al cuerpo humano desde la cintura para arriba. Gestos y expresiones resultan más visibles.

- Plano corto, desde el pecho o cuello hacia arriba.
- Primer plano, muestra solamente una parte del cuerpo o un objeto, y lo pone de relieve.

- La angulación

Los ángulos se clasificaron a partir de tres subcategorías generales: ángulo recto, ángulo alto (picado) y ángulo bajo (contrapicado).

- Los movimientos de cámara

Al igual que con los tipos de planos y de ángulos, se tuvo presente que no existe una clasificación exhaustiva. No obstante, sus subcategorías se obtuvieron a partir de la siguiente propuesta de Bordwell y Thompson (1995):

- Panorámica, cuando el movimiento de cámara se produce sobre su propio eje vertical u horizontal.
- *Travelling*, cuando el movimiento de cámara se produce por el desplazamiento físico de la cámara.
- Zoom, la cámara no se desplaza físicamente, pero hay un acercamiento o alejamiento.

Los autores también contemplan los movimientos de grúa. No obstante, en la clasificación propuesta estos se consideran dentro de los movimientos panorámicos y de los *travelling* por la imposibilidad de saber si efectivamente durante el rodaje se usó una grúa. Se considera que el movimiento panorámico y el *travelling* son suficientemente descriptivos para incluir los movimientos de cámara que se realizan en la serie.

- La cámara respecto a la acción

Esta categoría se observó siguiendo dos subcategorías: objetivo, cuando presenta la escena como si fuera un testigo, o subjetivo, cuando quiere representar el punto de vista de un personaje.

- La profundidad de campo

La profundidad de campo se analizó en función de cuando se utiliza la técnica del desenfoco. Por tanto, se anotó su uso a partir de dos subcategorías: cuando se utiliza el desenfoco y cuando no (enfoco).

Para el análisis de esta subdimensión sobre las propiedades del plano, se identificaron cuándo y para qué se utilizaban cada uno de estos elementos audiovisuales durante el visionado, que forman las subcategorías, y se indicó también el episodio y observaciones sobre ellos. Tras recoger los datos, se establecieron cuáles eran los más utilizados y cuáles eran sus usos más comunes a partir de la frecuencia con la que se repetían.

En el caso del montaje, dicha subdimensión, se definió como la articulación de un plano con el siguiente. Por tanto, se observó qué técnica se utiliza para dicha unión y se clasificó según el área que afecta según las señaladas por Bordwell y Thompson (1999). Así, se analizaron los principales recursos dentro de cada área y a partir de ese análisis fueron definidas las categorías y subcategorías. Son los siguientes:

- Relaciones gráficas. Se identificaron las más llamativas y recurrentes, bien porque se realiza un emparejamiento gráfico explícito, o porque hay una fuerte discontinuidad. También fueron anotadas técnicas como el fundido (iluminar el plano desde el negro o, al contrario), el encadenado (sobreimpresión de un plano sobre el siguiente) o la cortinilla (reemplazo de un plano por otro mediante una línea divisoria que se mueve a través de la pantalla). Cada técnica constituyó una subcategoría.
- Relaciones rítmicas. Para su análisis se identificaron los momentos narrativos en los que se producía una alteración de la duración de los planos, principalmente, pero también, movimientos dentro de la puesta en escena, posición y movimientos de cámara y el sonido. En esta categoría no emergieron subcategorías.
- Relaciones espaciales. En su análisis se prestó atención a técnicas como los planos/contraplanos, el emparejamiento del eje de miradas, el montaje paralelo, el montaje deductivo y el montaje inductivo. Cada una de ellas se definió como una subcategoría de la categoría de las relaciones gráficas.
- Relaciones temporales. Se observaron principalmente las alteraciones temporales en el orden, en la duración y en la frecuencia, a través de recursos como el *flashback* o las secuencias temporales. Estas últimas se definieron como subcategorías.

Para su análisis se realizó el siguiente proceso: durante el visionado se identificaron y anotaron qué tipo de relaciones gráficas, rítmicas, temporales y espaciales se producían en la narración, cuándo se producía, para qué se realizan y observaciones relacionadas con ellas. Una vez recogidos, dichos datos se clasificaron según las posibilidades que permiten esas relaciones y la frecuencia y función con la que se utilizan.

La tercera subdimensión de la narrativa visual es la fotografía. La iluminación y la gama de tonalidades son elementos que forman parte de las cualidades fotográficas del plano, aunque la iluminación es un aspecto que puede ser también considerado dentro de la puesta en escena (Bordwell y Thompson, 1995). Sin embargo, dado que se va a examinar la iluminación según su reproducción en la pantalla y no se pretende llevar a cabo un análisis pormenorizado de cómo se produce en la puesta en escena, se consideró dentro de las cualidades fotográficas. La subdimensión de la fotografía se dividió en:

- La iluminación, según su intensidad (suave o dura) y según su fuente (natural, artificial o mixta). Así, intensidad y fuente quedan como dos categorías asociadas a la iluminación.
- La gama de tonalidades, en términos generales, puede dividirse en un predominio de colores cálidos o colores fríos. También, puede aparecer en tonos grises, blanco y negro o destacar una gama de tonalidades concreta. Estas posibilidades de la gama de tonalidades quedan diseñadas como sus categorías.

Al igual que el resto de aspectos examinados, se señalaron los usos más comunes de la iluminación y la gama de tonalidades, y los momentos en los que la iluminación y la gama de colores se utilizan con fines expresivos a lo largo de la serie, con el objetivo de encontrar patrones y efectos llamativos. Así, el proceso de análisis fue: durante el visionado se anotó el tipo de cualidad de iluminación y gama de tonalidades predominantes y sus cambios. Una vez recogida esta información, se analizaron los cambios según cuándo se producían (en qué momento narrativo) y para qué (función expresiva), junto con las observaciones anotadas.

La tabla 8 recoge el sistema de categorías de la dimensión, narrativa visual y cada una de sus subdimensiones.

Tabla 8. Sistema de categorías de la variable de análisis del estilo visual. Dimensión: análisis visual

Subdimensiones		Categorías	Subcategorías
Plano		Tipo de plano	Plano de conjunto Plano general Planos largos Planos medios Planos cortos Primer plano
		Angulación	Recto Picado Contrapicado
		Movimientos de cámara	<i>Travelling</i> Panorámica Zoom
		Cámara respecto a la acción	Objetiva Subjetiva
		Profundidad de campo	Enfoque Desenfoque
Montaje		Relaciones gráficas	Emparejamiento gráfico Discontinuidad gráfica Fundido Cortinilla Encadenado
		Relaciones rítmicas	
		Relaciones espaciales	Plano/contraplano Emparejamiento del eje de miradas Montaje paralelo Montaje deductivo Montaje inductivo
		Relaciones temporales	<i>Flashbacks</i> Secuencias temporales
Fotografía	Iluminación	Intensidad	Suave Dura
		Fuente	Natural Artificial Mixta
	Gama de tonalidades	Fría Cálida Color Blanco y negro Sepia	

Elaboración propia

- Análisis de la narrativa sonora

La **narrativa sonora** es la tercera dimensión del estilo audiovisual. Alude a las cualidades de los sonidos dentro de la narración audiovisual. Para su análisis se definieron dos categorías en función de su fidelidad al espacio: sonido diegético y sonido no diegético. Los elementos del sonido estudiados se seleccionaron a partir de los que fueron recopilados durante el visionado y configuran sus subcategorías en: los motivos musicales, la voz en *off*, efectos de sonido y las canciones comerciales. Por tanto, se ordenaron de la siguiente manera:

- Del sonido diegético se analizaron, principalmente, la música, la voz en *off* y los efectos de sonido.
- Del sonido extradiegético, además de los elementos anteriores, destacaron los denominados motivos musicales, con lo que se quiere definir a las composiciones musicales instrumentales que se repiten a lo largo de toda la serie y están vinculados a momentos narrativos y dramáticos concretos. Se observó cuándo se utilizaban estos motivos y se determinó cuáles eran sus funciones, a nivel general.

En general, fueron anotados cuándo se utilizaban y para qué los elementos del sonido estudiados, además de tomar observaciones. Asimismo, se anotaron sus variaciones en las características acústicas (ritmo, intensidad, volumen). A partir de esta clasificación, emergieron las principales características y los patrones más comunes del uso del sonido. La tabla 9 ofrece el sistema de categorías de la tercera dimensión de la variable del análisis audiovisual, el análisis de la narrativa sonora.

Tabla 9. Sistema de categorías de la variable de análisis del estilo audiovisual. Dimensión: narrativa sonora

Subdimensiones	Categorías
Sonido diegético	Motivos musicales
	Voz en <i>off</i>
Sonido extradiegético	Canciones comerciales
	Efectos de sonido

Elaboración propia

- **Variable de análisis del espacio y el tiempo**

En esta variable se examina cómo se articulan el tiempo y el espacio diegético. Consecuentemente, la variable se dividió en dos dimensiones: el tiempo y el espacio diegético.

La primera dimensión, el **tiempo**, fue analizada en dos sentidos: cómo se disponen los acontecimientos en función de su orden, duración temporal y frecuencia, y el tiempo histórico en el que se desarrolla el relato (McKee, 2003). En este sentido, se diferenciaron dos categorías: el tiempo histórico y las alteraciones temporales. La primera, el tiempo histórico, no tiene subcategorías, para su análisis se indicó el tiempo histórico en el que se sitúa el relato y si a lo largo de la serie aparecen otros tiempos históricos. No obstante, su alteración se examina en la siguiente categoría.

La segunda categoría, las alteraciones temporales, se analizó siguiendo cuatro subcategorías: alteraciones del tiempo histórico, alteraciones del orden, alteraciones de la duración y alteraciones de la frecuencia. Su procedimiento de análisis fue el siguiente. Durante el visionado se anotaron los momentos en los que se alteraban: el tiempo histórico, el orden, la duración o la frecuencia de los acontecimientos. Una vez recogidos los datos, se clasificaron en función de: qué alteración se producía en el tiempo histórico, el orden, la duración y/o la frecuencia; cuándo se realizaba la alteración; en qué consistía la alteración, y con qué objetivos se producía.

La segunda dimensión, el **espacio**, fue analizada en relación al tipo de espacios que aparecen y sus funciones dentro de la narración. Durante el visionado se detectaron dos tipos de espacios que dieron lugar a dos categorías: protagonistas, que son aquellos que aparecen en todos los episodios de la serie, y episódicos, que son los espacios que varían en cada episodio. Para la selección de las subcategorías, se siguió la clasificación de Vale (1991), quien propone que los espacios deben ser analizados según su tipo, clase, función, relación con los personajes y ubicación física. El análisis de los espacios se hizo a partir del siguiente proceso: primero, durante el visionado se identificaron y anotaron todos los espacios que aparecen en la serie, junto con los datos necesarios para completar las subcategorías. Dentro del análisis del espacio también se señaló la ubicación geográfica en la que transcurre el relato y sus alteraciones. Así, finalmente, la dimensión quedó configurada de la siguiente manera:

- Los espacios protagonistas, se analizaron con las siguientes subcategorías:
 - El tipo de espacio, a qué espacio real hace referencia.
 - La descripción del espacio, mediante una breve descripción del espacio.
 - Los espacios interiores del mismo espacio y breve descripción.

- La relación con los personajes de la serie, según qué personajes aparecen con mayor frecuencia y qué vínculo tienen con él.
 - La relación con las tramas de la serie, en función de qué tramas se desarrollan en este espacio.
 - Las funciones narrativas que cumplen dentro del relato, a partir de las situaciones que suceden con más frecuencia en esos espacios.
- Los espacios episódicos fueron aquellos que aparecían sólo en un episodio. Cada espacio fue observado según: el tipo de espacio, una breve descripción, interior o exterior, relación con las tramas, relación con los personajes y funciones principales.

En la tabla 10, puede observarse el sistema de categorías de la variable de análisis del espacio y el tiempo.

Tabla 10. Sistema de categorías de la variable de análisis del espacio y el tiempo

Dimensiones	Categorías	Subcategorías
Tiempo	Tiempo histórico	
	Alteraciones temporales	Tiempo histórico Orden Duración Frecuencia
Espacio	Espacios protagonistas	Tipo de espacio Descripción del espacio Relación con los personajes
	Espacios episódicos	Relación con las tramas Funciones

Elaboración propia

- **Variable de análisis temático**

El **tema**, o temas de una narración, está/n estrechamente ligado/s al resto de elementos del relato, pero especialmente a la premisa, los conflictos y las tramas. El tema es la reflexión que subyace de las tramas y argumentos que se plantean; es lo que el guionista quiere decir y que se materializa en el resto de elementos del relato, pero sobre todo en las acciones y conflictos que enfrentan los personajes (Aranda y De Felipe, 2006; García Avis, 2016; Sánchez-Escalonilla, 2001). A partir de estas definiciones, ya recogidas en la conceptualización de la variable, los temas se identificaron a partir de los argumentos planteados, las acciones de los personajes, sus diálogos y los conflictos que enfrentan. Luego, los temas son similares a los conflictos planteados y cada tema general presenta temas más concretos.

En consecuencia, la variable de análisis temático no posee un sistema de categorías porque su análisis se realizó a partir de categorías emergentes, solamente. Así, para su análisis se fueron anotando durante el visionado los temas y cuestiones que emergían y, tras el visionado completo, fueron puestos en relación y clasificados según su proximidad temática.

- Observaciones

Además, de estas cinco variables de análisis, se añadió un elemento más dedicado a las observaciones que se realizaron durante el visionado y el análisis de la serie y que no tenían cabida en ninguno del sistema de categorías formulado, pero que se consideran relevantes para los objetivos planteados y la caracterización de las ficciones.

b. La selección de la muestra

La muestra sobre la que se aplicó la plantilla de análisis atiende a criterios de conveniencia y está formada por todos los episodios producidos y emitidos de las tres ficciones televisivas que conforman el estudio de caso. Por tanto, la unidad de análisis es el episodio. Se escogió el episodio como unidad de análisis porque se considera que a partir de la aplicación de la plantilla de análisis en cada uno de los episodios se obtendrían los datos necesarios para poder caracterizar a cada una de las series en las variables analizadas. Finalmente, el total de la muestra de material audiovisual analizado se describe en la tabla 11.

Tabla 11. Muestra del material audiovisual analizado

Serie de televisión	Temporada	Número de episodios por temporada	Número total de episodios
<i>Los misterios de Laura</i>	1º temporada	06 episodios	32 episodios
	2º temporada	13 episodios	
	3º temporada	13 episodios	
<i>The mysteries of Laura</i>	1º temporada	22 episodios	38 episodios
	2º temporada	16 episodios	
<i>I misteri di Laura</i>	1º temporada	08 episodios	08 episodios

Elaboración propia

c. La codificación

Al igual que con la muestra, aquí se alude al proceso de codificación llevado a cabo durante la aplicación de la plantilla de análisis al material audiovisual. Como ha señalado Bardin (1986), codificar consiste en viabilizar el tratamiento de una cantidad de material bruto mediante las reglas precisas de un código, y su transformación en una descripción corta y representativa de su

contenido. A partir de esta definición, la codificación se llevó a cabo con la aplicación de las fichas de análisis, que contienen las instrucciones para esta tarea. Dichas instrucciones ofrecen las categorías y subcategorías que representan los valores en los que puede ser clasificada la dimensión o subdimensión, junto con los procedimientos de análisis. Estos últimos, indican qué aspectos del texto deben ser codificados y cómo se deben registrar.

La codificación del material audiovisual analizado se llevó a cabo de manera individual y personal. Dado que se trata de una muestra manejable y dados los recursos y el tiempo de la presente investigación, todo el proceso de codificación fue llevado a cabo por la autora. El proceso de codificación se realizó a partir de las fichas de análisis de cada uno de los elementos correspondientes a cada variable durante el visionado del material audiovisual. A continuación, se explican estos pasos de manera pormenorizada:

- Aplicación de las fichas de análisis para la codificación de la información. Para la recolección y organización de los datos se utilizó el programa *Microsoft Excel*. Se creó un archivo de Excel para cada una de las variables y una hoja de cálculo para cada dimensión y subdimensión, que constituyó la hoja de codificación. La recogida de los datos se realizó con la ficha de análisis de cada dimensión y subdimensión. Las fichas de análisis están formadas por las categorías y subcategorías que representan las opciones de codificación, y los procedimientos de análisis, que indican los datos concretos que deben ser registrados y cómo debe hacerse. Los procedimientos de análisis han sido descritos en el apartado anterior y son diferentes para cada dimensión. Dado el gran volumen de la información, la ficha de análisis de cada dimensión y subdimensión puede consultarse en el anexo 3.
- Visionado y recogida de datos. Para la recogida de los datos, cada episodio fue visionado en dos ocasiones. Una primera vez sin pausas, en las que se realizaban unas primeras anotaciones, se recogía información más superficial y se identificaban los momentos claves para el segundo visionado. El segundo visionado se realizó con pausas y con rebobinado de escenas y secuencias. En este segundo visionado, se recogió la información necesaria para completar las hojas de codificación diseñada por cada dimensión.

4.5.3. El análisis de los datos

En este apartado se describe el análisis de los datos de las variables del texto que han sido recolectados a partir de la plantilla de análisis. Con el propósito de alcanzar los objetivos planteados, el procedimiento de análisis de los datos se realizó en dos procesos: el primero

destinado a la caracterización de cada una de las series y el segundo, con el objetivo de realizar las comparaciones. Ambos se explican con mayor detenimiento a continuación.

4.5.3.1. El análisis para la caracterización de cada versión

Este primer análisis tuvo como objetivo identificar las características de cada una de las ficciones por cada una de las variables seleccionadas. Por ello, el análisis se realizó siguiendo el proceso de codificación de cada dimensiones y subdimensiones. Una vez reunidos y organizados los datos, se llevaron a cabo tres procesos: describir, enumerar y agrupar los datos según redundancia o saturación a lo largo de los episodios. En la exposición de los resultados, se han descrito de manera pormenorizada cada uno de los resultados por cada dimensión de las variables de análisis, y al final de cada uno, se ha realizado un resumen que incluye las principales características de la ficción en cada variable de análisis.

4.5.3.2. El análisis comparativo

Las comparaciones se realizaron a partir del modelo de análisis utilizado para la recogida de datos. Esto es, se compararon los datos obtenidos en cada uno de las dimensiones que conforman las variables del modelo de análisis. Las comparaciones se realizaron por pares (*Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura*, *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura*, y *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura*) y se reportaron diferencias y similitudes en todos los casos. Incluso, aquellos casos en los que no existen diferencias o similitudes fueron reportados. La evaluación de las diferencias y las similitudes fue cualitativa. Se consideró que había una diferencia cuando el elemento examinado no está presente en las dos versiones o sufre un cambio muy radical; en este último caso, se ha indicado cuál es el cambio. Se consideró que había una similitud cuando el elemento examinado está presente en ambas versiones o cambia muy ligeramente; en este último caso, se ha indicado cuál es el cambio.

Tras las comparaciones pormenorizadas por cada dimensión y subdimensiones, se realizó una descripción a modo de resumen de cada variable para exponer cuáles son las versiones que más similitudes comparten y cuáles más diferencias, cuáles son los elementos que más semejanzas tienen en las tres versiones y cuáles son los elementos en los que existen más diferencias. Ahora bien, en las variables de análisis que las comparaciones requirieron un proceso más específico, se añadió una explicación al inicio. Estos son los casos de las tramas en la variable de análisis narrativo y la variable del análisis de personajes.

Parte III

RESULTADOS

5. Resultados

A continuación, se presentan los resultados obtenidos. En primer lugar, se explica el análisis del contexto de cada versión. De seguido, se expone el análisis de contenido de cada serie, y finalmente, los resultados del análisis comparativo. Debido a que se trata de un análisis cualitativo, se considera necesario ser meticuloso y seguir rigurosamente el método de comparación planteado. Esto ha dado lugar a que en ocasiones aparezca información repetida y la lectura pueda ser tediosa. No obstante, como se ha dicho, se considera relevante para demostrar y justificar el análisis realizado.

5.2. Resultados del análisis del contexto

5.2.2. El análisis del contexto de *Los misterios de Laura* (versión española)

- Breve introducción al sistema televisivo español

Hasta la Ley 10/1988 que reguló la adjudicación de licencias para el ejercicio de las cadenas privadas, TVE mantuvo el monopolio televisivo en España. Tras la aprobación de la ley, Antena 3 y Telecinco se erigieron como las grandes competidoras de TVE, una competición que sigue vigente hasta ahora. No obstante, el mercado televisivo español ha cambiado a un ritmo vertiginoso. Así, la oferta de canales y contenidos se ha fragmentado, igual que ha sucedido a escala global. A pesar de la diversificación en la oferta, la propiedad de los canales privados pertenece a un grupo reducido de empresas mediáticas. En 2006 irrumpen Cuatro y La Sexta como nuevas cadenas que entran en el juego de la competencia, pero más tarde, Cuatro fue absorbida por el grupo Mediaset y LaSexta por Atresmedia. Canovaca de la Fuente (2013) señala la implantación de la TDT como detonante de la llegada de los canales temáticos por parte de grandes grupos de comunicación que, sin embargo, no cosecharon los éxitos esperados. En la actualidad, el panorama televisivo está dominado por dos grandes grupos, Mediaset y Atresmedia (García Avis, 2016).

Respecto a las series de ficción, el género predilecto por los españoles es la dramedia (García de Castro, 2008; Diego, 2010; Canovaca de la Fuente, 2013). Diego (2010) señala que al inicio de la década de los años noventa se consolidó este género en un momento de auge de la oferta y el consumo de ficción en España. Se trata de series entre la comedia y el drama, de largo recorrido y duración (más de 60 minutos) y con un ritmo de emisión de 26 a 28 episodios por temporada. Su objetivo es fidelizar a una audiencia lo más amplia posible a largo plazo, para ello se dirigen a espectadores de todas las edades y abordan una temática familiar. No obstante, en la última

década otras tendencias han surgido en las temáticas y géneros de la ficción en España: series de género (que pretenden conectar con audiencias más jóvenes), telecomedias, seriales diarios en horario de tarde, series históricas, la rehabilitación de las miniseries y la adaptación de formatos (Canovaca de la Fuente, 2013; Diego, 2010).

Por otra parte, García de Castro (2008) distingue tres etapas en la evolución de las series domésticas populares: una primera etapa, en la que el éxito lo obtuvieron las series familiares basadas en el predominio de un mosaico intergeneracional en los personajes y asentadas en las tres líneas clásicas de conflicto (generacional, sentimental y profesional); una segunda fase, con el auge de las series profesionales con un tratamiento más realista, y una tercera etapa, de innovación y ruptura con las comedias. Finalmente, el autor concluye con la idea de que ha surgido un nuevo realismo caracterizado por el costumbrismo contemporáneo de sus historias, la fabulación del tiempo presente, la fácil identificación del espectador con la cotidianidad representada, la coralidad de los personajes y la doble vertiente moral, tanto en los personajes como en las tramas en las que se desenvuelven.

Para Canovaca de la Fuente (2013), el panorama televisivo español se caracteriza por la fragmentación de la audiencia, que provoca que las cadenas tomen menos riesgos en la innovación de los formatos y apuesten por ficciones de corto recorrido (miniseries o telefilmes) y hagan estiramientos de espacios y repeticiones. Al mismo tiempo, hay un fuerte vigor industrial, diversidad de formatos y una buena salud de la audiencia, que contrasta con el limitado reconocimiento internacional y la escasa conexión con los sectores culturales más activos. Para el autor, superar estos obstáculos, especialmente la crisis económica, requiere una reestructuración del mercado publicitario y de la cadenas para encontrar nuevas vías de financiación.

Respecto a la relación entre la ficción televisiva y la audiencia, García de Castro (2008) recoge un estudio cualitativo realizado por TVE sobre el valor de la ficción televisiva para los espectadores cuyos resultados muestran las siguientes características como los más apreciados para la muestra consultada: la comodidad y adaptabilidad de su consumo, la simplicidad narrativa y escasa complejidad intelectual, el tamiz positivo que devuelve a la realidad, la alta identificación, la referencialidad y empatía de los personajes y las tramas, y la elevada renovación de sus historias y contenidos. La ficción resulta el género más apreciado por los espectadores, lo que se traduce en sus índices de audiencia y en su programación. García de Castro (2008) señala la hegemonía de la ficción en la programación de todas las cadenas, tanto en *prime time* como en *day time*. Asimismo, se sitúan en el *ranking* de programas más vistos de cada cadena. Por ejemplo, la cadena líder, Telecinco, descansa en gran medida su liderazgo en las series.

Finalmente, Carlos Vila y Javier Holgado, guionistas de *Los misterios de Laura*, destacaron que mientras que las audiencias de Antena 3 y TVE son más parecidas, e incluso pueden intercambiar series con un tono y un género parecido, Telecino se desmarca por ficciones diferentes (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevistas, 2017). Por otra parte, García Avis (2016) señala los siguientes estándares de producción del mercado español de series de ficción: una duración habitual por episodio de entre 70 y 75 minutos, temporadas de carácter trimestral con un total de 10 a 13 episodios y tramas de carácter secundario que tienen mayor presencia dada su extensión.

- Producción de la serie

En la tabla 12 aparecen los principales elementos de la ficha técnica de *Los misterios de Laura*.

Tabla 12. Ficha técnica de *Los misterios de Laura*

Cadena de emisión	TVE
Número de temporadas	3 temporadas
Número total de episodios	32 episodios
Emisión del primer episodio	27/07/2009
Emisión del último episodio	04/04/2014
Producido por	Boomerang TV
Creadores de la serie	Carlos Vila y Javier Holgado
Productores ejecutivos	Primera y segunda temporada: Goyo Quintanilla. Tercera temporada: Reyes Baltanás, Aitor Monténchez y Pau Freixas

Elaboración propia

El productor ejecutivo de la serie cambió de la segunda a la tercera temporada. Se trató de una cuestión de asignación de los proyectos de la productora. No obstante, no tuvo ningún efecto en la producción, porque la serie estaba ya enteramente planteada y siguió los mismos esquemas (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).

- Concepción de la serie

Los creadores de la serie, Carlos Vila y Javier Holgado, habían trabajado juntos en otras ficciones. En el año 2008 comenzaron a pensar en la creación de la serie que daría lugar a *Los misterios de Laura*. Su primera intención era crear una serie con contrastes entre el drama de los crímenes y un personaje cómico²⁸. También, querían hacer una serie policíaca que fuera menos procedimental, menos técnica y que estuviera basada en un personaje único²⁹. Su idea era crear

²⁸ <http://www.leemisterio.com/hablamos-con-javier-holgado-y-carlos-vila-los-guionistas-del-misterio/>

²⁹ <http://www.leemisterio.com/hablamos-con-javier-holgado-y-carlos-vila-los-guionistas-del-misterio/>

un personaje alejado de los típicos policías y detectives fríos y angustiados que predominan en el género del crimen actual. Al principio, pensaron en un personaje masculino, pero decidieron convertirlo en mujer, y se dieron cuenta del potencial para crear un personaje cercano, natural y cómico. Sus referentes para crear el personaje protagonista fueron: Lynette Scavo de *Mujeres Desesperadas* (ABC, 2004-2012), Jessica Fletcher de *Se ha escrito un crimen* (1984-1996) y Tito Valverde, en su sentido más campechano³⁰. Para construir los crímenes sus referentes fueron, desde Agatha Christie, hasta clásicos de la literatura de misterios, como Conan Doyle, Dorothy L. Sayers, Edmund Crispin. En el planteamiento de los casos querían escapar de series policíacas procedimentales (como *CSI*) y volver a los clásicos que parten de un enigma que se resuelve al final³¹. Su objetivo, también, era crear una historia con vocación universal. En este sentido, uno de los guionistas sostiene que crearon el personaje de Laura para que pudiera ser la vecina del lado que te puedes encontrar en cualquier parte del mundo³².

Los guionistas afirman que cuando desarrollaron la serie no pensaban en su proyección internacional (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017). Ellos buscaban un tono amable; no les interesaba lo truculento, sino plantear crímenes de misterio e imposibles. Sus propios referentes en el género eran series blancas destinadas a toda la familia (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017). Para el planteamiento de los casos de misterios tuvieron una inspiración muy clara, como ya se ha señalado, y querían hacerla explícita, de manera que hubiera bastante homenajes y referencias obvias a ellos. Por ejemplo, hay un caso inspirado en la novela *En el nombre de la Rosa* (1980) de Umberto Eco y otro en la película *El cartero siempre llama dos veces* (1981), en el que el nombre de la protagonista es el mismo. Para las tramas personales no tenían referentes. Lo que buscaban era el mayor conflicto posible, especialmente al inicio. Su objetivo era que en el primer episodio no hubiera una presentación de personajes, sino entrar en su dinámica cotidiana y presentar un fuerte conflicto para la protagonista, como que tuviera que detener a su mentor y su exmarido fuera su nuevo jefe (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017).

Sin embargo, los guionistas han recibido comentarios de espectadores que afirman haberse sentido identificadas con el personaje de Laura o conocen a personas similares (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017). A pesar de querer mantenerse lejos las referencias explícitas a la realidad o actualidad de la sociedad, puesto que consideraban que la actualidad no tenía ninguna implicación en lo que querían contar, los autores sí perseguían crear un personaje

³⁰ <http://www.rtve.es/television/20140124/javier-holgado-carlos-vila-como-escribir-para-laura-lebrel-resuelva/858740.shtml>

³¹ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/verdadero-Misterio-Laura-desvelan-guionistas_2_1542165769.html

³² <http://www.rtve.es/television/20140320/laura-lebrel-vecina-lado-piso-nueva-york-rusia-italia-holanda-media-america-latina/900202.shtml>

protagonista reconocible, cercano y campechano (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017). De hecho, uno de sus propósitos era buscar el contraste entre crear personajes secundarios ligados a los crímenes que cumplieran arquetipos y fuera de la lógica de la realidad y personajes principales cotidianos y cercanos que se maravillaran con los ambientes y excentricidades de los personajes secundarios (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017). Otra de las premisas de los guionistas durante el desarrollo de la serie era huir del “rollo culebrón y las escenas de lloros” (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017).

Una vez aprobada la serie por parte de la productora, el equipo de la productora fue directamente a TVE porque consideraba que podía ser más adecuada que para a Antena 3 o Telecinco, que en ese momento optaban por series menos familiares (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017). La negociación, según relatan los guionistas, fue muy informal y no se pidieron grandes cambios porque tanto personajes como situaciones estaban muy claros (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017). Tanto los guionistas como el director de ficción de TVE cuentan que el proyecto de *Los misterios de Laura* fue rápidamente aprobado por la cadena de televisión³³. En palabras del entonces director de ficción de TVE, Fernando López Puig: “era una idea muy original, los capítulos eran autoconclusivos, nos encantó que fuese sobre una mujer trabajadora, madre de dos gemelos, un desastre en su vida personal, pero con la genialidad de resolver los casos. Nos pareció muy novedoso y con un formato muy interesante”³⁴.

La directora de programas de TVE durante la emisión de la serie, Eva Cebrián, subraya que la cadena apostó por *Los misterios de Laura* porque quería recuperar el género policiaco y la ficción nacional³⁵: “*Los misterios de Laura* es una *midseason* de humor y suspense, amable, divertida, con grandes dosis de intriga. Una serie para toda la familia”³⁶. Además, también se trata de una serie que encaja en la línea editorial de la cadena por ser de calidad, tener una buena producción y ser para toda la familia (una serie generalista). Otra de las características que destaca, la exdirectora de programas de TVE, es que la serie aborda la conciliación laboral de la mujer actual con la que pueden verse reflejada las mujeres³⁷. Lola Molina, directora de programación y contenidos de TVE durante la emisión de la serie, resaltó que se trataba de una serie original en el panorama de la ficción española por la mezcla de misterio y humor³⁸.

³³ <http://www.rtve.es/television/20140124/javier-holgado-carlos-vila-como-escribir-para-laura-lebrel-resuelva/858740.shtml>

³⁴ <http://www.rtve.es/television/20140124/javier-holgado-carlos-vila-como-escribir-para-laura-lebrel-resuelva/858740.shtml>

³⁵ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/novedades-verano-TVE_0_1040295973.html

³⁶ <http://www.formulatv.com/noticias/12215/los-misterios-de-laura-competiran-con-los-forenses-de-csi/>

³⁷ <http://www.rtve.es/television/20090724/noches-intriga-humor-misterios-laura/286311.shtml>

³⁸ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Cameos-televisivos-pesadilla-Laura-TVE_0_1237376251.html

- Producción

Sobre el proceso de escritura y creación de los episodios, los guionistas cuentan que, normalmente, pensaban un inicio y un final en conjunto, después realizaban la escaleta y se dividían el guion. Una vez finalizado, se lo enviaban a la productora³⁹, y después a la cadena, que no solía pedir grandes cambios (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2018). Los guionistas contaron que la cadena única petición de la cadena fue al inicio, y demandaron que no hicieran énfasis en los problemas económicos que puede enfrentar el personaje de Laura, porque se trataba de un personaje con un trabajo estable y era el momento de auge de la crisis económica en España (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017). La serie está completamente escrita por los dos guionistas.

El estilo de la serie estuvo marcado principalmente por el productor ejecutivo, quien quería que fuera una realización clásica. Los guionistas no tuvieron mucha implicación sobre la definición del estilo (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017). No obstante, resaltaron que el estilo también está marcado por el concepto de la serie. Se trata de una serie clásica que no requiere grandes lucimientos en la realización, sino un ritmo más reposado. La única petición que realizaron los guionistas fue que se prestará atención a los planos detalle. En el rodaje de una serie de televisión, rodar un plano detalle requiere mucho tiempo puesto que supone repetir la secuencia en más ocasiones, lo que se traduce en más presupuesto, también. Para los guionistas era importante fijar los planos detalle porque los misterios que proponen necesitan centrar la atención del espectador en cosas concretas, que normalmente siguen el punto de vista del personaje de Laura (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 2017).

Durante el rodaje, los guionistas estaban muy presentes, su despacho estaba al lado de los platós y recibían los comentarios del equipo artístico y de grabación. Respecto a los condicionantes, Vila y Holgado afirmaron que durante la escritura de los episodios estaban limitados por la duración de los capítulos y las condiciones presupuestarias⁴⁰.

La producción de la serie se vio afectada por los cambios entre la primera y la segunda temporada. La primera temporada sufrió la paralización de su rodaje de forma inesperada por parte de la cadena en su sexto episodio⁴¹, con el desconcierto del equipo de la productora⁴².

³⁹ <http://www.rtve.es/television/20140124/javier-holgado-carlos-vila-como-escribirpara-laura-lebrel-resuelva/858740.shtml>

⁴⁰ <http://www.leemisterio.com/hablamos-con-javier-holgado-y-carlos-vila-los-guionistas-del-misterio/>

⁴¹ <http://www.formulatv.com/noticias/11726/la-1-se-reserva-por-ahora-los-misterios-de-laura/>

⁴² <http://www.formulatv.com/noticias/12385/ida-y-vuelta-y-tve-ultiman-los-flecos-sobre-la-renovacion-de-los-misterios-de-laura/>

Tras la renovación de la segunda temporada, se realizaron algunos cambios. Los guionistas decidieron eliminar la parte del bar y a los personajes de la comunidad de vecinos de Laura, e introducir al personaje de la madre de Laura para centrarse más en los casos de misterios de cada episodio y en la vida personal de Laura (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017). En consecuencia, también disminuyeron la duración de los episodios de unos 70 minutos a 60 minutos. Al inicio, los guionistas pusieron un bar porque consideraron que todas las series españolas tienen uno y porque, en un principio, el personaje de Laura iba a resolver pequeños misterios también dentro de su comunidad. Sin embargo, se dieron cuenta de que la parte personal del personaje de Laura era demasiado extensa para lo que querían contar (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017). Tras eliminar los personajes de la vecina de Laura y la dueña del bar, introdujeron a la madre de Laura para mantener su lado cotidiano sin necesidad de otro decorado.

La cadena aceptó estos cambios que supusieron reducir el metraje, disminuir la superficie de plató o ajustar los planes de producción para obtener una mayor optimización. En un principio, la cadena de televisión planteó solo una renovación de 7 episodios, pero, finalmente, la mejora económica permitió que fueran 13 episodios. A partir de la segunda temporada se aumentaron los exteriores. Como explicó el director general de la productora, Goyo Quintana, la segunda temporada tiene un formato más centrado en el caso y menos en la vida familiar de los personajes, lo que hace que aumentará el porcentaje de exteriores para darle un *look* más bonito⁴³. Específicamente, de un total de 123 días de rodaje, el 67% del tiempo se desarrolló en exteriores, en localizaciones de Madrid, Guadalajara y Toledo, entre otras⁴⁴.

- Presupuesto

En relación a los datos de los presupuesto, solo se han tenido acceso a los datos recogidos por Diego González y Grandío (2018) sobre el presupuesto de la primera temporada, que fue de 7.493.286€ y 576.406€ por episodio. No obstante, María García-Castrillón, ejecutiva de venta de Boomerang TV, durante la entrevista, confirmó la dificultad de conocer los datos de presupuesto de las cadenas y las productoras. Se trata de una información muy sensible para ellos que las pueden exponer ante su competencia (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017).

⁴³ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Cameos-televisivos-pesadilla-Laura-TVE_0_1237376251.html

⁴⁴ <https://web.archive.org/web/20110429201242/http://www.publico.es/televisionygente/372795/en-espana-no-se-hacen-series-de-personaje>

- Reparto

En la primera temporada, hay nueve personajes fijos, y, en la segunda, ocho. Aparecen en la tabla 13.

Tabla 13. Reparto principal de *Los misterios de Laura*

Personaje	Actriz/actor	Temporadas
Laura Lebel del Bosque	María Pujalte	Todas las temporadas
Jacobo Salgado Sexto	Fernando Guillén Cuervo	Todas las temporadas
Martín Maresca Delfino	Oriol Tarrasón	Todas las temporadas
Lidia Martínez Fernández	Laura Pamplona	Todas las temporadas
Vicente Cuevas	César Camino	Todas las temporadas
Maribel del Bosque	Beatriz Carvajal	Segunda y tercera temporada
Javier Salgado Lebel	Raúl del Pozo	Todas las temporadas
Carlos Salgado Lebel	Juan del Pozo	Todas las temporadas
Maite Villeneuve	Eva Santolaria	Primera temporada
Verónica Conde	Victoria Conde	Primera temporada

Elaboración propia

El resto de personajes/actores varían en cada episodio y suelen estar relacionados con la trama del crimen. Entre ellos, se encuentran actores conocidos en el panorama televisivo español, como Paco Casablanc, Miguel Rellán, Víctor Clavijo, Mar Saura, Alicia Borrachero... Estos *cameos* aparecen anunciados en los créditos iniciales del episodio bajo el cartel de: “con la colaboración especial de (nombre del actor de ese episodio)”.

Los guionistas resaltan que, para la elección del reparto, se quería combinar actores conocidos y desconocidos (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017). La gran apuesta fue María Pujalte como protagonista dado el gran peso que su personaje tiene en la serie. Se trata de una actriz querida por el público y que realizaba su primer papel protagonista en televisión (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).

La idea de realizar *cameos* con actores conocidos era algo que encaja en la naturaleza del propio concepto de la serie, ya que en cada episodio hay que introducir personajes diferentes (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017). Además, los guionistas afirman que, en algunas ocasiones, se desarrollaron personajes pensado en un actor concreto (por ejemplo, el caso de la actriz Lidia Bosch). También, resaltaron que hubo actores que pidieron participar en la serie como personajes episódicos.

- Localizaciones

Solo hubo dos escenarios contruidos para la serie: la comisaria y la casa de Laura. El resto son exteriores o espacios creados para un único episodio (Moya e Illana, 2012). Reyes Baltanás, productora de la serie, ha afirmado que se trata de una apuesta para dotar de personalidad propia cada episodio. En la segunda temporada aumentaron el número de exteriores como consecuencia de dar más peso a las tramas del crimen y menos a las tramas personales, y en la tercera temporada hay un 70% de localizaciones naturales⁴⁵.

La gran mayoría de las localizaciones se sitúan dentro de la Comunidad de Madrid y cerca de las localidades de Toledo y Segovia (Moya e Illana, 2012). Además, como señalaron los guionistas, los exteriores siempre han sido un valor de producción (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).

En relación a la elección de los exteriores, los creadores y guionistas de la serie explican que uno de sus objetivos era buscar un universo particular en cada episodio. De manera que si el crimen sucedía dentro de una comunidad de vecinos, por ejemplo, la comunidad de vecinos pasaba a ser el universo de ese episodio (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017). A nivel de rodaje y de guiones, por una parte, era cómodo en la grabación, pero también suponía buscar localizaciones para cada episodio, lo que complicaba la producción (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017). No obstante, no pretendían plantear crímenes cuya investigación supusiera moverse por la ciudad en distintos ambientes. Su objetivo era que lo que contaran pudiera suceder en cualquier ciudad de provincia. Por eso, hay tan pocas referencias a la ciudad de Madrid en la ficción (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).

- Estrategias de programación y renovación

La tabla 14 muestra la programación de *Los misterios de Laura*.

Tabla 14. Ficha de programación de *Los misterios de Laura*

Temporada	Número de episodios	Fecha de inicio	Fecha de fin	Día de la semana	Horario
1º temporada	06	27/07/2009	31/08/2009	Lunes	sobre las 22:00
2º temporada	13	25/04/2011	11/07/2011	Lunes	sobre las 22:00
3º temporada	13	14/01/2014	11/07/2014	Martes	sobre las 22:00

Elaboración propia

⁴⁵ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/TVE-queriamos-castigar-Laura-Costuras_0_1536746329.html

La emisión de la serie era semanal. La primera temporada iba a ser estrenada en mayo de 2009, pero finalmente se estrenó en junio, como un *midseason* para la programación de verano⁴⁶.

La renovación de la segunda temporada se produjo tras un cambio entre los directivos de la cadena (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017). La segunda temporada se estrenó casi un año y medio después. Tal retraso se debió, en palabras de la entonces directora de programación y contenido de TVE, Lola Molina, a “una cuestión de tiempos y de huecos en la parrilla”⁴⁷.

La renovación de la tercera temporada se debió a las buenas audiencias cosechadas, aunque su estreno se realizó casi tres años después de la segunda temporada⁴⁸. A pesar de que los capítulos estaban grabados desde junio de 2012⁴⁹, se emitieron a inicios de 2014. La cadena pública justificó el retraso por problemas de presupuestos e inestabilidad dentro de la cadena. Durante esos años, RTVE sufrió una crisis económica, que también afectó a otras series de ficción⁵⁰. Además, durante varios meses no hubo presidente⁵¹. Esta situación también afectó a la reducción de los presupuestos anuales y al cambio en la directiva, con la llegada de un nuevo presidente⁵².

El día del estreno del primer episodio se cambió a última hora para no coincidir con la ficción de Antena 3, *El tiempo entre costuras*⁵³. No obstante, a lo largo de su emisión, *Los misterios de Laura* compitió con tres ficciones que estaban también teniendo éxito televisivo: *Bienvenidos al Lolita* (Antena 3, 2014), *Tierra de Lobos* (Telecinco, 2010-2014) y *El príncipe* (Telecinco, 2014-2016)⁵⁴.

En relación a la programación y emisión de la serie, los guionistas critican que en España no se tienen en cuenta la estructura narrativa para decidir los cortes de los anuncios (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).

⁴⁶ <http://www.formulatv.com/noticias/10681/television-espanola-paraliza-el-rodaje-de-la-serie-mama-detective-tras-seis-capitulos/>

⁴⁷ <http://www.formulatv.com/noticias/19287/gregorio-quintana-los-misterios-de-laura-reducira-parte-familiar-centrarse-caso/>

⁴⁸ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Maria-Pujalte-renueva-misterios-Antena_0_1263173683.html

⁴⁹ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Maria-Pujalte-Quiero-Laura-USA_0_1537646228.html

⁵⁰ <http://www.formulatv.com/noticias/35121/fernando-lopez-laura-dudara-seguir-policia-cuenta-vida-familia-peligro/>

⁵¹ <http://www.formulatv.com/noticias/34722/los-misterios-de-laura-sale-cajon-tve-estrenarse-enero/>

⁵² http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Elemental-querida-TVE-salvar-Laura_0_1564343551.html

⁵³ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/TVE-queriamos-castigar-Laura-Costuras_0_1536746329.html

⁵⁴ <http://www.leemisterio.com/hablamos-con-javier-holgado-y-carlos-vila-los-guionistas-del-misterio/>

- Cancelación de la serie

Finalmente, la serie fue cancelada. Desde la cadena de TVE se alegó problemas de presupuesto, por el hecho de que todos los escenarios estaban desmontados y los actores en otros proyectos, dado la distancia temporal entre el estreno de las dos últimas temporadas⁵⁵. La cancelación de la serie no se supo hasta el último momento de cierre de los presupuestos. Su éxito internacional fue un motivo de duda⁵⁶. Tras su cancelación, el director de ficción de TVE afirmó ser partidario de renovar la serie y hacerla en otros formatos⁵⁷. No obstante, eso no ha sucedido todavía.

- Distribución comercial

La distribución comercial de la serie ha sido realizada por la productora Boomerang TV. La serie forma parte del catálogo de la productora y ha sido llevada a los diferentes mercados y ferias televisivas en los que Boomerang TV tiene presencia⁵⁸. Uno de los eslóganes utilizados para su venta fue: “Qué mejor que resuelva los crímenes una mamá”.

María García-Castrillón, ejecutiva de ventas internacional de Boomerang TV y encargada del formato, explica que en las estrategias de venta se argumentó que se trataba de una serie de policías, con la particularidad de que era una madre la protagonista y que su vida personal y familiar interfería. Además, se destacaba que se trataba de un caso policial por episodio y unas tramas de continuidad sobre los personajes (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017).

Para María García-Castrillón, el éxito global de *Los misterios de Laura* se debe a que mezcla muy bien la parte familiar y la policiaca. También, porque tiene situaciones que funcionan en todos los sitios, el personaje femenino y está dirigida a todos los públicos⁵⁹. En sus palabras: “Tiene éxito porque las madres existen en todos lados y en todos los países están acostumbrados a tener este tipo de series de casos policíacos” (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017). Como dice García-Castrillón: “había habido mujeres policías, pero no madres”. Para los guionistas, el éxito de la adaptación del formato se debe a que se trata de una propuesta sencilla. La serie habla de seres humanos y de un personaje, el de Laura, a quien no le hace especial ser

⁵⁵ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/productor-misterios-Laura-desgracia-cancelada_0_1676832318.html

⁵⁶ <http://www.formulatv.com/noticias/38360/tve-compra-version-estadounidense-misterios-laura/>

⁵⁷ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/TVE-hace-sonar-misterios-Laura_0_1764423560.html

⁵⁸ <http://www.formulatv.com/noticias/33557/segunda-temporada-isabel-triunfa-mipcom-emitira-decena-paises/>

⁵⁹ <http://www.rtve.es/television/20140320/laura-lebrel-vecina-lado-piso-nueva-york-rusia-italia-holanda-media-america-latina/900202.shtml>

española, y utilizan unos escenarios y situaciones que no tienen por qué ligarse a un lugar concreto (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).

Respecto al proceso de comercialización, García-Castrillón considera que el interés de productoras y cadenas por los formatos también depende de lo que necesiten o busquen en ese momento. En el caso de *Los misterios de Laura*, es adecuada si las cadenas o productoras quieren series familiares, de corte policiaco o con personajes femeninos (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017).

De su distribución internacional, se destaca que ha sido la primera ficción española en ser adaptada en EEUU. La venta en *lata*⁶⁰ de la serie ha sido vendida a: Bolivia, Costa Rica, El Salvador, Ecuador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Paraguay, Perú y República Dominicana⁶¹. No obstante, es TVE quien posee los derechos de la venta de *latas* de la ficción. Por su parte, los derechos de adquisición han sido obtenidos en Rusia, Holanda, Italia y EEUU. También hubo negociaciones con Portugal⁶², pero finalmente no se llegó a realizar.

En relación al seguimiento de los procesos de adaptación, María García-Castrillón explica que, en ambos casos, el de la versión estadounidense y la versión italiana, se firmó el derecho de la aprobación de cambios. No obstante, la ejecutiva de ventas afirma que se trata de una mera formalidad (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017). Tal y como explica, en el caso de los formatos de ficción se tiene que dejar que la adaptación se haga lo más libre posible. Luego, la cláusula de derecho a la aprobación de cambios tiene dos funciones: 1) evitar que se realice algún cambio que pueda dañar la autoría moral de los autores, y 2) que la productora propietaria de los derechos del formato conozca los cambios que se produzcan en la adaptación y puedan incorporarse al formato. En el caso de la primera, García-Castrillón señala que es difícil que una productora haga cambios bruscos o agresivos en una adaptación porque todo se rige por criterios comerciales.

En los casos de las adaptaciones estudiadas, tanto la versión estadounidense, que fue producida por Warner Brothers, como la versión italiana, por Casanova Multimedia, fueron adaptadas de manera bastante independiente. Ambas recibieron los mismos materiales e hicieron preguntas básicas sobre producción y desarrollo narrativo al inicio, pero no se produjo ninguna interferencia

⁶⁰ La venta en lata es un concepto que se utiliza en la industria televisiva para hacer referencia a la venta del producto completo de un contenido televisivo.

⁶¹ <http://www.rtve.es/television/20140320/laura-lebrel-vecina-lado-piso-nueva-york-rusia-italia-holanda-media-america-latina/900202.shtml>

⁶² http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Misterios-Laura-charco-adaptacion-EEUU_0_1492950704.html

más entre el equipo de Boomerang TV con Warner Brothers o con Casanova Multimedia (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017).

- Recepción de la serie

A continuación, se ofrecen los datos de audiencias con algunas valoraciones, un breve resumen de la recepción por parte de la prensa televisiva, el perfil de la audiencia y los premios recibidos.

Los datos de audiencia se han recogido del portal web español especializado en información televisiva Formulativ⁶³. De ellos, pueden observarse el número de espectadores por episodio y la cuota de pantalla, en las tablas 15, 16 y 17.

Tabla 15. Datos de audiencia de la 1ª temporada de *Los misterios de Laura*

Episodio	Nº de espectadores	Cuota de pantalla
Episodio 1	2.679.000	18,6%
Episodio 2	2.189.000	16,3%
Episodio 3	2.278.000	17,3%
Episodio 4	1.896.000	15,6%
Episodio 5	1.793.000	12,9%
Episodio 6	2.370.000	15,3%

Elaboración propia

Tabla 16. Datos de audiencia de la 2ª temporada de *Los misterios de Laura*

Episodio	Nº de espectadores	Cuota de pantalla
Episodio 01	2.817.000	14,0%
Episodio 02	2.483.000	12,1%
Episodio 03	2.901.000	14,3%
Episodio 04	2.906.000	14,7%
Episodio 05	2.975.000	14,9%
Episodio 06	3.225.000	15,9%
Episodio 07	3.654.000	17,6%
Episodio 08	3.238.000	17,1%
Episodio 09	3.313.000	17,7%
Episodio 10	3.175.000	18,1%
Episodio 11	3.076.000	18,9%
Episodio 12	3.188.000	20,0%
Episodio 13	3.388.000	20,8%

Elaboración propia

⁶³ <http://www.formulatv.com/series/los-misterios-de-laura/audiencias/>

Tabla 17. Datos de audiencia de la 3ª temporada de *Los misterios de Laura*

Episodio	Nº de espectadores	Cuota de pantalla
Episodio 01	2.380.000	11,7%
Episodio 02	2.654.000	13,5%
Episodio 03	2.597.000	13,0%
Episodio 04	2.237.000	10,7%
Episodio 05	2.127.000	10,5%
Episodio 06	2.613.000	12,7%
Episodio 07	1.919.000	9,7%
Episodio 08	2.332.000	11,3%
Episodio 09	2.483.000	12,6%
Episodio 10	2.301.000	11,9%
Episodio 11	2.432.000	11,7%
Episodio 12	2.947.000	14,2%
Episodio 13	2.890.000	14,4%

Elaboración propia

Las audiencias de la primera temporada sorprendieron por ser tan altas, especialmente, porque fue emitida en verano. La segunda temporada fue calificada de exitosa por parte de la prensa televisiva⁶⁴. Batió records de audiencia en el *prime time*⁶⁵ (10 de sus 13 episodios fueron líderes), y uno de los programas más vistos de TVE. En la tercera temporada, las audiencias descendieron o se mantuvieron, pero no destacaron respecto a sus rivales. Sin embargo, su audiencia sí destacó por encima de la de TVE⁶⁶.

Respecto a su recepción en prensa, en términos generales, la crítica televisiva la caracterizó como una serie amable y simpática, y por no destacar por su originalidad o complejidad. A su vez, fue considerada una serie de corte familiar y acogedora⁶⁷.

El perfil de las audiencias es mayormente femenino y personas mayores de 55 años. La actriz principal, María Pujalte, era uno de los reclamos para ver la serie⁶⁸. También, se observa que, tras la cancelación de la serie, los seguidores en redes sociales realizaron una petición en *change.org* para pedir su renovación y se abrió un foro *online* para debatir sobre la necesidad de su renovación⁶⁹. Desde la prensa televisiva, también hubo algunas voces críticas respecto a la no renovación de la serie cuando TVE compró la adaptación estadounidense⁷⁰.

⁶⁴ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Laura-Olimpo-series-record-historico_0_1264973491.html

⁶⁵ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/TVE-queriamos-castigar-Laura-Costuras_0_1536746329.html

⁶⁶ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Elemental-querida-TVE-salvar-Laura_0_1564343551.html

⁶⁷ http://vertele.eldiario.es/noticias/Karme-le-bailando-Heidi-verguenza-ajena_0_1048995099.html

http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/sencilla-entrenada-prota-recuerda-Fargo_0_1250274977.html

http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Misterios-Laura-ultima-adaptacion-USA_0_1499250076.html

http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Elemental-querida-TVE-salvar-Laura_0_1564343551.html

⁶⁸ <http://www.formulatv.com/noticias/19491/maria-pujalte-seduca-casi-6-millones-espectadores-antena3-la1/>

⁶⁹ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Elemental-querida-TVE-salvar-Laura_0_1564343551.html

⁷⁰ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Cancelaciones-prematuras-series-espanolas-dejaron_0_1729027081.html

Los misterios de Laura ha recibido los siguientes premios:

- 2012: Premio Zapping a la mejor serie de televisión por ofrecer una serie familiar, con intriga, humor y unos personajes entrañables⁷¹. Los Premios Zapping los otorga la Asociación de Consumidores Audiovisuales de Cataluña.
- 2014: Premio de la Junta Directiva de ATR (Agrupación de Telespectadores y Radioyentes) – Usuarios de medios de Madrid a la mejor serie de ficción⁷².
- 2014: Premio de la ACE (Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York) a mejor actriz de televisión a María Pujalte por su trabajo en *Los misterios de Laura*.

Finalmente, los guionistas contaron que la productora recibió una carta del Ministerio del Interior donde agradecía la imagen cercana de la policía que transmitía y les ofrecían todos los medios que necesitasen.

5.2.3. El análisis del contexto de *The mysteries of Laura* (versión estadounidense)

- Breve historia del sistema televisivo estadounidense

El funcionamiento de la industria televisiva de EEUU ha sido caracterizada por seguir desde sus orígenes unos criterios estrictamente comerciales y un sistema de libre competencia (Villagrasa, 1992). Así, el mercado estadounidense ha estado sumido por los dictados de la publicidad y un entramado de empresas (cadenas y emisoras) que dirigen la oferta audiovisual. Hasta 1975, el mercado de EEUU estuvo dominado por tres grandes cadenas: ABC, NBC y CBS. A partir de la década los años ochenta, entró en declive el monopolio de la programación televisiva por parte de las tres grandes cadenas generalistas. Tous (2015) señala dos factores explicativos: la bajada de las audiencias a causa de una oferta de contenidos cada vez más uniforme y la llegada de la competencia de la televisión por cable. De hecho, nuevos canales, como la cadena HBO y Showtime, actuaron como revulsivos y provocaron que las cadenas generalistas volvieran a sus estándares de calidad (Tous, 2015). Las cadenas de cable (HBO, la Fox...) fidelizaron a la audiencia con contenidos que primaban la calidad por encima de la cantidad, lo que se traducía en una mayor libertad en la elección de los temas, temporadas más breves o un estilo visual más cuidado. Las cadenas generalistas se vieron abocadas a tratar de imitarlos progresivamente.

⁷¹ <http://www.formulatv.com/noticias/43671/misterios-laura-premiada-xx-edicion-premios-zapping/>

⁷² <http://www.formulatv.com/noticias/37842/misterios-laura-jefe-infiltrado-ponle-freno-lets-clan-mi-tele-atr-2014/>

En general, García Avis (2016) propone que el mercado de la televisión estadounidense ha estado marcado por tres grandes fases: 1) la primera de 1948-1975 dominada por el monopolio de las tres poderosas cadenas; 2) la segunda de 1975-1995, en la que surgen las plataformas de cable y el satélite, y 3) la tercera, desde 1995 hasta la actualidad, marcada por la fragmentación y la diversificación de la oferta televisivas. Finalmente, la autora añade que, a pesar de que, en esta tercera etapa, las cadenas tradicionales han perdido su poder absoluto, continúan siendo fundamentales dentro de la industria norteamericana. Las tres grandes cadenas se caracterizan por hacer contenidos más generalistas y familiares, y una producción menos arriesgadas en términos de contenido. Así, los imperativos comerciales siguen marcando la creación y escritura de las series televisiva de las cadenas de televisión.

Algunas características que destaca García Avis (2016) de la producción de series en la industria estadounidense son: a) las cadenas no suelen encargar temporadas completas, sino por bloques de episodios y que solicitan episodios a la productora en función de los resultados de la audiencia. Esto hace que los guionistas estructuren los arcos narrativos por bloques de episodios y no por temporadas completas; b) otra de las características es que los guionistas conocen cuándo se van a producir los cortes de publicidad en cada episodio, lo que les permite una mayor planificación y cuidado de los contenidos⁷³; c) los episodios por temporada de las series de televisión de las cadenas generalistas estadounidenses suelen ser de 22 a 26, y d) los presupuestos de las series suelen ser más elevados que en otros países.

Respecto a la adaptación de formatos, el mercado estadounidense se caracteriza por tener una estructura muy cerrada en la compra y venta de productos televisivos (García Avis, 2016). La manera en la que se accede a la industria de EEUU es a través de que un acuerdo entre un agente intermediario y una productora para la representación de un proyecto en EEUU. Es decir, los agentes intermediarios son necesarios porque son quienes negocian directamente con las empresas estadounidenses.

⁷³ <http://www.guionnews.com/2014/04/los-guionista-javier-holgado-y-carlos.html>

- Producción de la serie

La tabla 18 corresponde a la ficha técnica de *The mysteries of Laura*.

Tabla 18. Ficha técnica de *The mysteries of Laura*

Cadena de emisión	NBC
Número de temporadas	2 temporadas
Número total de episodios	38 episodios
Emisión del primer episodio	17/09/2014
Emisión del último episodio	02/03/2016
Producido por	Warner Brothers
Propuesta de adaptación desarrollada por	Jeff Rake
Productor ejecutivo	Jeff Rake, McG, Greg Berlanti, Aaron Kaplan

Elaboración propia

- Proceso de adquisición del formato

La llegada del formato de *Los misterios de Laura* a EEUU fue la siguiente: Todd Lituchy, productor estadounidense de la consultora New Media Vision, se interesó por el formato durante el MIPcom. Tras negociar con Boomerang TV, Lituchy fue el agente intermediario que movió el formato entre las cadenas y productoras de EEUU. Finalmente, fue Warner Brothers la cadena que decidió producir el formato. A partir de este momento, se abrió el periodo de negociación entre Boomerang TV y Warner Brothers que llevó un año y medio (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017). Las tres cadenas generalistas (NBC, CBS y ABC) se interesaron por el formato, pero finalmente fue NBC quien se hizo con él. La adaptación de la serie tuvo que pasar por las distintas etapas características de la industria estadounidense: grabación de piloto, *upfronts*⁷⁴ y encargo de la serie, hasta su emisión.

En este caso, la venta del formato generó un nuevo formato que pertenece a Warner Brothers, pero que no pueden comercializar sin el permiso de la productora Boomerang TV. Esto se debe a la legislación de EEUU, que da más derechos sobre los productos que crean los guionistas y también unos sindicatos más fuertes (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017).

Sobre el proceso de adaptación, María García-Castrillón explica que en un principio el equipo estadounidense envió preguntas a los guionistas sobre el desarrollo de personajes y tramas.

⁷⁴ Los *upfronts* son un evento característico de la industria estadounidense en el que las principales cadenas de televisión nacionales presentan sus series. Asisten cadenas y anunciantes quienes puján por el precio por minuto que va a tener la serie, y en conjunción de los intereses de la cadena y la respuesta de los anunciantes, se deciden qué pilotos se convierten en series.

También, cuenta que la productora envió al equipo de EEUU todo el material del que disponían (guiones, biblias, entre otros), al igual que en el caso de Italia. Sin embargo, no hubo interferencias y, desde la productora, no pusieron ninguna condición en el desarrollo del contenido (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017). Por tanto, el equipo de EEUU funcionó de manera muy independiente. Además, los guionistas de la serie original no tuvieron ninguna implicación en el desarrollo de la adaptación.

- Producción

Desde la cadena de televisión, NBC, se presentó la serie como humorística pero creíble. Además, se destacó que no se trataba tanto de representar la conciliación laboral de una madre trabajadora, sino la mezcla entre el humor y el drama⁷⁵. Por otra parte, Jeff Rake, *showrunner*⁷⁶ de *The mysteries of Laura*, considera que el formato español ofrecía un buen piloto, una serie muy bien definida y unos personajes maravillosos⁷⁷. Otro de los puntos fuertes para su adaptación según Jeff Rake, fue que trataba temas universales y dilemas cotidianos con los que era fácil identificarse.

Sobre el proceso de producción, Jeff Rake afirma que el desarrollo de la serie estuvo supeditado por las exigencias de la cadena de televisión, que pidió que la serie tuviera todos los giros y elementos típicos de las series policíacas. En este sentido, considera que esta petición les dificultó para profundizar en los personajes y que, en una cadena de pago, hubieran tenido más margen⁷⁸. También, el *showrunner* de la serie explica que pretendían mantenerse todo lo fieles posibles a la versión original y hacerla más acorde a la realidad estadounidense⁷⁹. Su objetivo era que las situaciones y temas presentados parecieran reales y tratar que el público se sintiera identificado. Una vez cimentadas en la realidad, buscaban exagerar para provocar más emoción. Para ello, el equipo de guionistas se basó en sus propias experiencias personales, especialmente, al contar la parte personal y familiar de los personajes, y para los casos policíacos, contaron con un agente de policía veterano tanto en la sala de guionistas como en el rodaje para asesorarles⁸⁰. En el caso del personaje de Laura, querían conseguir desarrollar una heroína de la vida cotidiana.

⁷⁵ <http://deadline.com/2014/07/the-mysteries-of-laura-nbc-debra-messing-803574/>

⁷⁶ Como se ha explicado en el capítulo tres, un *showrunner* es una figura característica de la industria televisiva de EEUU. Cumple las funciones tradicionales de un productor ejecutivo, pero tiene mayor implicación en la parte creativa y, normalmente, sus trabajos tienen un sello personal. También, destaca porque se erige como líder del producto.

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=QtSOowdPqBU>

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=QtSOowdPqBU>

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=QtSOowdPqBU>

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=QtSOowdPqBU>

- Presupuesto

No se ha tenido acceso a datos del presupuesto de producción de la serie. No obstante, tanto los guionistas, la ejecutiva de ventas como la literatura precedente, coinciden en que las series estadounidenses suelen tener mayor presupuesto que las españolas.

- Reparto

La serie tiene ocho personajes fijos que aparecen en todos los episodios de la serie. Además, tiene seis personajes recurrentes, que aparecen de manera intermitente o solo en una temporada o un determinado bloque de episodios, y personajes solo episódicos. El reparto principal puede consultarse en la tabla 19. En cada episodio, participa un actor o actriz reconocido y aparece anunciado en los títulos de crédito bajo el cartel: “*Guest starring*”. En casi todos los casos, el actor/actriz invitado forma parte de los personajes episódicos vinculados al crimen en ese episodio.

Tabla 19. Reparto principal de *The mysteries of Laura*

Personaje	Actriz/actor	Temporadas
Laura Diamond	Debra Messing	Dos temporadas
Jake Broderick	Josh Lucas	Dos temporadas
Billy Soto	Laz Alonso	Dos temporadas
Meredith Bose	Janina Gavankar	Dos temporadas
Max Carnegie	Max Jenkins	Dos temporadas
Nicholas y Harrison Broderick	Charles y Vicennt Reina	Dos temporadas
Reynaldo West	Marc Webster	Dos temporadas
Leo Diamond	Robert Klein	Dos temporadas
Alicia	Alysia Joy Powell	Dos temporadas
Tony Abbott	Neal Bledsoe	Dos temporadas
Frankie Pulaski	Meg Steedle	Primera temporada
Nancy Santiani	Callie Thorne	Segunda temporada

Elaboración propia

Para la elección del elenco de actores se contemplaron varias actrices como Demi Moore o Felicity Huffman, que son conocidas por la audiencia estadounidense. Por otra parte, la NBC pidió una actriz conocida por el público. Debra Messing fue la apuesta final. Es una actriz popular entre el público estadounidense por sus papeles en series de comedia. Además, fue la protagonista de *Will and Grace* (NBC, 1998-2006), por lo que puede considerarse una cara conocida de la cadena.

- Localizaciones

En un principio, la serie iba a ser grabada en Los Ángeles (EEUU), porque el *showrunner*, Jeff Rake, vive allí y le recordaba más a Madrid⁸¹. Pero la actriz principal vivía en Nueva York, y puso como exigencia rodar allí. Para el *showrunner* grabar en Nueva York permitió hacer la serie más estadounidense y, por tanto, más auténtica⁸². Toda la serie transcurre en Nueva York.

El piloto fue grabado en los estudios Silvercup, donde en ese momento se grababan otras series como *Elementary* (CBS, 2012-presente) o *Person of Interest* (CBS, 2011-2016). Para el episodio de *The mysteries of Laura* se utilizaron los decorados construidos para la serie *Person of Interest*.

- Estrategias de programación y renovación

La programación de *The mysteries of Laura* aparece en la tabla 20.

Tabla 20. Ficha de programación de *The mysteries of Laura*

Temporada	Número de episodios	Fecha de inicio	Fecha de fin	Día de la semana	Horario
1º temporada	22 episodios	17/09/2014	20/05/2015	Miércoles	20:00
2º temporada	16 episodios	23/09/2015	02/03/2016	Miércoles	20:00

Elaboración propia

En su estreno se emitió a las 22:00, pero después su horario habitual fue a las 20:00⁸³. Desde la prensa televisiva se destacó que se programó los miércoles por la noche dentro del espacio que la NBC dedica a las series de policías y a la temática familiar⁸⁴. En términos generales, la crítica televisiva consideró que la audiencia de la serie había sido modesta, pero segura⁸⁵. En varias semanas fue el programa más visto de la NBC los miércoles⁸⁶.

- Cancelación de la serie

La serie fue cancelada por parte de la cadena debido a las bajas audiencias. También, otra de las razones para su cancelación, que se recoge en la prensa, es que la NBC tenía muchas series por

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=QtSOowdPqBU>

⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=QtSOowdPqBU>

⁸³ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/USA-recibieron-Laura-Pulseras-Rojas_0_1612038797.html

⁸⁴ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Mysteries-Laura-curiosidades-USA-TVE_0_1592540745.html

⁸⁵ <http://deadline.com/2015/05/mysteries-of-laura-renewed-season-2-nbc-1201423529/>

⁸⁶ <http://deadline.com/2014/10/mysteries-of-laura-full-season-pickup-nbc-863952/>

estrenar propias y *The mysteries of Laura* era de una productora ajena⁸⁷. La prensa televisiva se hizo eco de la sorpresa que fue para el público e, incluso, para algunos críticos⁸⁸.

- Recepción de la serie

Seguido, se van a ofrecer los datos por número de espectadores de cada episodio y, a continuación, las valoraciones que se hacía sobre la audiencia en la prensa televisiva. Los datos de audiencia se han recogido del portal web español especializado en información televisiva Formulativ⁸⁹. El número de espectadores por episodio puede consultarse en las tablas 21 y 22.

Tabla 21. Datos de audiencia de la 1º temporada de *The mysteries of Laura*

Episodio	Nº de espectadores
Episodio 01	10.19 millones
Episodio 02	10.01 millones
Episodio 03	8.98 millones
Episodio 04	8.77 millones
Episodio 05	8.67 millones
Episodio 06	8.25 millones
Episodio 07	7.49 millones
Episodio 08	7.87 millones
Episodio 09	8.61 millones
Episodio 10	8.09 millones
Episodio 11	6.81 millones
Episodio 12	6.13 millones
Episodio 13	6.37 millones
Episodio 14	5.82 millones
Episodio 15	5.86 millones
Episodio 16	7.63 millones
Episodio 17	6.42 millones
Episodio 18	6.19 millones
Episodio 19	6.41 millones
Episodio 20	6.04 millones
Episodio 21	6.17 millones
Episodio 22	7.04 millones

Elaboración propia

⁸⁷ <http://deadline.com/2016/05/the-mysteries-of-laura-canceled-nbc-2-seasons-1201756221/>

⁸⁸ <http://www.formulativ.com/noticias/56134/los-misterios-de-laura-no-convencen-nbc-cancela-version/>

⁸⁹ <http://www.formulativ.com/series/los-misterios-de-laura/audiencias/>

Tabla 22. Datos de audiencia de la 2º temporada de *The mysteries of Laura*

Episodio	Nº de espectadores
Episodio 01	7.11 millones
Episodio 02	7.35 millones
Episodio 03	7.11 millones
Episodio 04	6.92 millones
Episodio 05	6.81 millones
Episodio 06	6.35 millones
Episodio 07	7.00 millones
Episodio 08	7.41 millones
Episodio 09	6.84 millones
Episodio 10	7.53 millones
Episodio 11	7.00 millones
Episodio 12	6.85 millones
Episodio 13	6.93 millones
Episodio 14	6.33 millones
Episodio 15	6.52 millones
Episodio 16	7.43 millones

Elaboración propia

La prensa consideró que la serie tuvo una buena acogida entre el público estadounidense durante su primera temporada⁹⁰. De hecho, fue el estreno más visto de las principales cadenas estadounidenses⁹¹. Así, se convirtió en el mejor estreno en abierto de ese año y el mejor debut en miércoles de eventos no deportivos desde febrero de 2014⁹². Desde la prensa se resaltó que era un buen dato para una serie de la NBC, porque no está acostumbrada a las grandes audiencias y sus estrenos no suelen funcionar⁹³.

Desde la prensa televisiva, se caracterizó a la serie como un drama ligero (*light drama*) para toda la familia y la compararon con la serie de *Colombo* (ABC, 1968-2003)⁹⁴. También se criticó que algunas de las travesuras que hacen los hijos de Laura eran demasiado extremas, como orinarse encima en un espacio público⁹⁵. Otra crítica resaltó que se trataba de una serie centrada en el personaje protagonista, Laura, y la actriz que lo interpretaba, Debra Messing, y que esto resultaba una de sus principales atractivos

⁹⁰ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/The-Mysteries-Laura-temporada-Volvemos_0_1624037613.html

⁹¹ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/The-Mysteries-Laura-temporada-Volvemos_0_1624037613.html

⁹² http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/USA-recibieron-Laura-Pulseras-Rojas_0_1612038797.html

⁹³ http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Mysteries-Laura-curiosidades-USA-TVE_0_1592540745.html

⁹⁴ <http://deadline.com/2014/07/the-mysteries-of-laura-nbc-debra-messing-803574/>

⁹⁵ <http://deadline.com/2014/07/the-mysteries-of-laura-nbc-debra-messing-803574/>

La ficción ha recibido las siguientes nominaciones en premios:

- 2015: Nominada por la Imagine Foundation Awards al mejor programa de comedia en *prime time*.
- 2015: Nominada por People's Choice Award (USA) a programa de televisión favorito.

5.2.4. El análisis del contexto de *I misteri di Laura* (versión italiana)

- Breve introducción al sistema televisivo italiano

La ficción televisiva ha llegado a ser un género esencial para la televisión italiana, especialmente, a lo largo de la década de los años noventa y los años dos mil (Buonanno, 2012). La producción propia en Italia se vio aupada por la aprobación de una ley en 1998 que obligaba a las cadenas a invertir económicamente y dedicar tiempo de programación a las producciones independientes. Tras este momento se produjo un salto cualitativo y cuantitativo en la ficción italiana (Barra y Scaglioni, 2015). Además de este crecimiento en la producción, Barra y Scaglioni (2015) consideran que la ficción propia italiana ha evolucionado en las siguientes perspectivas en las últimas décadas:

- La ficción está entre los géneros más prestigiosos de la programación de las cadenas generalistas, tanto de la RAI 1 como de Canale 5. Ello se observa tanto en las horas de programación que le dedican como en las audiencias que consiguen. Así, la ficción es un contenido estratégico para la programación y atracción de grandes audiencias.
- La ficción ha sido importante para el cambio y el crecimiento del sector de la producción audiovisual en Italia. De hecho, ha aumentado el número de compañías de producción que trabajan para televisión y el conjunto de las grandes casas de producción se ha completado con numerosas productoras más pequeñas. Por tanto, también la ley ha tenido un impacto en lo económico.
- La ficción se ha convertido en un espacio para la innovación y la experimentación de géneros y lenguajes. Por ejemplo, la ficción italiana se ha caracterizado por las miniseries o series cortas, llamadas series a la italiana (*serie all'italiana*) que van de cuatro a ocho episodios. Sin embargo, series más largas han proliferado en varias formas: las denominadas “*soap italianas*”; las series serializadas inspiradas en las de EEUU con varias temporadas, con tramas antológicas y cruzadas, especialmente en el género de policía, o la adaptación de formatos largos.

A grandes rasgos, Barra y Scaglioni (2015) distinguen tres modelos televisivos de producción de ficción en el panorama italiano en función de sus políticas, intenciones, líneas editoriales, principales competidores y los objetivos económicos y creativos. Son los siguientes:

1. El primer modelo lo representa la RAI, la cadena pública. Tiene su propia línea editorial, y su objetivo es conciliar su misión de servicio público con la necesidad de ser competitivo en el mercado publicitario. La cadena pública es la que más invierte en ficción dentro del sector de la producción y la que más noches le dedica. Tres géneros destacan en su oferta: “*HaGiography*”, un género con el que los autores describen las series que cuentan la vida de santos u otras figuras ilustres o ejemplares de la historia; *social drama*, centrados en cuestiones y asuntos de la historia moderna, y las comedias familiares, en las que los elementos no problemáticos y de corte familiar son los centrales.
2. El segundo modelo es el de Mediaset, la principal cadena comercial desde la década de los años dos mil, cuyo objetivo es maximizar las audiencias y los beneficios. Mediaset fue de las primeras cadenas comerciales que durante la década de los años noventa tuvo los medios suficientes para poder invertir en producción propia, que emitía principalmente en su canal insignia, Canale 5. Al inicio, trató de emular lo que hacían en el canal RAI I con un género y estilo similar, y con miniseries y comedias familiares. Pronto comenzó a tratar de desarrollar su propia identidad para interpelar a audiencias más amplias y variadas. Una de las características de sus contenidos es la combinación del estilo estadounidense de las series de acción y de crimen, especialmente del tipo de la cadena CBS, pero adaptado a un formato italiano de 60 a 90 minutos de duración y con historias más sencillas y familiares para variar el registro dramático. También, sus producciones se vieron muy influenciadas por el resto de producciones europeas. Barra y Scaglioni (2015) señalan que los productos de Mediaset varían en sus características en función de la productora encargada y del canal de emisión. Uno de los ejemplos más característicos ha sido el de la productora Taodue, que desde 2007 está integrada en el grupo Mediaset y cuyo estilo consiste en: historias de criminales y héroes uniformados, temas sobre la lucha contra el mal, referencias al género de acción y una estructura narrativa que mantiene la tensión y la emoción del espectador. En este sentido, se trata de llevar el estilo estadounidense a la televisión comercial italiana. Por otra parte, Canale 5 ha adoptado un formato de miniseries más parecido al de RAI I, pero con una tendencia menos educativa. Por el contrario, las series de Canale 5 cuentan biografías de personajes relevantes desde una perspectiva de drama social, pero con mayor espectáculo y acción. El *prime time* de Canale 5 depende de dos géneros destacados: las comedias familiares, que buscan atraer una audiencia intergeneracional con historias muy variadas que

envuelven personajes de distintas edades y géneros híbridos que mezclan diferentes tipos de humor, incluso con elementos de misterio o crímenes, y el otro género es el drama sentimental, con historias de amor y pasión destinada principalmente a una audiencia femenina. En resumen, Mediaset, para distinguirse como televisión comercial, apuesta por las comedias familiares, las miniseries espectaculares, los dramas sentimentales, el estilo de acción estadounidense y los melodramas más populares.

3. El tercero es Sky Italia, un canal de pago por satélite que llegó a Italia en 2008. Su compromiso está con el principio de calidad televisiva y para ello trata de emular al modelo de Sky en otros países de Europa y de las series de las cadenas de cable estadounidense. La cantidad de sus títulos es menor y, en general, su producción es más cuidada en todas sus etapas. En sus producciones originales, Sky Italia, quiere marcar la diferencia con las cadenas generalistas ofreciendo diferencia en cuanto al estilo, el género, la narrativa o los estereotipos que utiliza.

- **Producción de la serie**

La tabla 23 presenta la ficha técnica de *I misteri di Laura*.

Tabla 23. Ficha técnica de *I misteri di Laura*

Cadena de emisión	Canale 5
Número de temporadas	1 temporada
Número total de episodios	8 episodios
Emisión del primer episodio	27/10/2015
Emisión del último episodio	07/12/2015
Producido por	Casanova Multimedia
Propuesta de adaptación desarrollada por	Luca Barbareschi
Productor ejecutivo	Luca Barbareschi

Elaboración propia

- Proceso de adquisición del formato

En el caso de Italia, fue una cadena de televisión, Mediaset, quien se interesó por el formato y se encargó de buscarle una productora (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017). Finalmente, tras tres años de búsqueda, fue Casanova Multimedia la encargada de producirlo para ser emitida en Canale 5.

María García-Castrillón explica que la relación con la productora fue muy superficial. Una parte del equipo italiano fue a Madrid, a las oficinas de la productora, para conocer al equipo y

realizaron preguntas relacionadas con la producción. Una vez que desarrollaron la adaptación, enviaron el informe de los cambios que habían hecho y el primer episodio antes de que se estrenara. Eso fue casi todo el contacto entre ambos equipos (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017).

- Producción

El director de Canale 5 afirmó que su objetivo con la adaptación del formato era recuperar las series de corte familiar y la comedia para la cadena. Así, sostenía que una de las características fundamentales de la ficción de Canale 5 había sido la comedia. Luego, la comedia y el misterio eran importantes para su público. Desde la cadena, pretendían realizar una serie divertida para toda la familia que les sacara de la pesadez de la vida cotidiana⁹⁶. Con unos argumentos similares, el director de ficción en Mediaset, Antonino Antonucci Ferrara, afirmó que con la adaptación del formato pretendían recuperar la comedia, que la tenían olvidada⁹⁷. Además, también afirmó que el objetivo de Canale 5 era llegar a unos espectadores que no eran el público directo de la cadena, con una serie reconocible y tranquila, aunque fuese poco audaz⁹⁸.

Sobre el desarrollo de la adaptación no se ha obtenido información. El único dato del que se dispone es que la cadena de televisión no dio suficiente dinero a la productora para poder realizar una mejor producción (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017).

- Presupuesto

No se ha podido acceder a información sobre el presupuesto con el que contó la productora de la serie. No obstante, María García-Castrillón cuenta que la cadena de televisión, Mediaset, no hizo una gran inversión económica en la adaptación (María García-Castrillón, entrevista, 26 de septiembre de 2017).

- Reparto

El reparto está formado por ocho personajes fijos que aparecen en todos los episodios. El resto de personajes varía en cada episodio. Desde la prensa televisiva italiana se destaca que el reparto

⁹⁶ <http://www.tvblog.it/post/1186396/i-misteri-di-laura-fiction-canale-5-conferenza-stampa>

⁹⁷ <http://www.tvblog.it/post/1200117/i-misteri-di-laura-carlotta-natoli-costretta-a-diventare-la-pivetti-di-canale-5>

⁹⁸ <http://www.tvblog.it/post/1200117/i-misteri-di-laura-carlotta-natoli-costretta-a-diventare-la-pivetti-di-canale-5>

escogido estaba compuesto por caras conocidas para las audiencias italianas y relacionadas con la cadena⁹⁹. En la tabla 24 aparece el reparto principal de la serie.

Tabla 24. Reparto principal de *I misteri di Laura*

Personaje	Actriz/actor	Temporadas
Laura Moretti	Carlotta Natoli	Primera temporada
Iacopo Banti	Gianmarco Tognazzi	Primera temporada
Matteo Maresca	Daniele Pecci	Primera temporada
Lidia Vasari	Eleonora Sergio	Primera temporada
Carlo Alberto Pinzi	Daniele Foresi	Primera temporada
Martina	Fatima Trotta	Primera temporada
Allegra Banti	Giulia Salerno	Primera temporada
Luca y Marco Banti	Leonardo y Matteo Frontoni	Primera temporada

Elaboración propia

- Localizaciones

La serie se ha grabado en la ciudad de Turín, principalmente. En la prensa se recoge que algunas secuencias de la primera temporada fueron rodadas en la frontera italiana con Praga¹⁰⁰.

- Estrategias de programación y renovación

La tabla 25 muestra la programación de *I misteri di Laura*.

Tabla 25. Ficha de programación de *I misteri di Laura*

Temporada	Número de episodios	Fecha de inicio	Fecha de fin	Día de la semana	Horario
1º temporada	8 episodios	27/10/2015	7/12/2015	Varía: martes, lunes y jueves	21:10

Elaboración propia

La serie comenzó a emitirse en la franja de *prime time* de los martes. No obstante, a lo largo de la emisión de sus ocho episodios varió. Los dos primeros episodios se emitieron en el horario

⁹⁹ <http://www.televisionando.it/articolo/i-misteri-di-laura-la-fiction-di-canale-5-ottava-e-ultima-puntata-lunedì-7-dicembre-2015-anticipazioni/121743/#refreshce>

¹⁰⁰ http://www.televisionando.it/articolo/i-misteri-di-laura-la-fiction-di-canale-5-ottava-e-ultima-puntata-lunedì-7-dicembre-2015-anticipazioni/121743/#refresh_ce

previsto. El primer capítulo fue recogido por la prensa televisiva como un éxito de audiencia¹⁰¹, y el segundo, a pesar de la bajada de audiencia, también se afirma que tuvo una buena acogida¹⁰².

No obstante, a partir del tercer capítulo, la programación de la serie sufrió variaciones. El tercer capítulo cambió su día de emisión al lunes con la intención de que compitiera con el estreno de la serie *Questo è il mio paese* (RAI 1, 2015-presente) (que es la cadena con la que compete Canale 5 principalmente). Su audiencia disminuyó un poco, y el cuarto capítulo se decidió emitir el jueves de esa misma semana¹⁰³. Con la emisión de dos capítulos en la misma semana, se buscaba fidelizar al público, pero no se consiguió¹⁰⁴.

El quinto capítulo se anunció para ser emitido en el otro canal de Mediaset, Rete 4, el jueves en *prime time* de la semana siguiente, pero finalmente, se emitió en Canale 5 el jueves¹⁰⁵.

El sexto capítulo fue emitido el lunes de la semana siguiente en Canale 5 y en horario de *prime time*, para dejar espacio al partido de la *Champions League* el martes¹⁰⁶.

Los tres últimos capítulos también variaron en su día de emisión, entre lunes y martes.

- Cancelación de la serie

Tras la primera temporada, la serie fue cancelada porque no cumplió las expectativas de audiencia que había depositado la cadena¹⁰⁷. Se alegan dos razones para la caída de la audiencia y su consecuente cancelación, que son: la contraprogramación contra RAI 1, y la duración excesiva de los episodios¹⁰⁸. Por otra parte, el equipo de la serie expuso que la cancelación era fruto de los cambios de programación y de no poder competir con la RAI, a pesar de que la serie tenía tres millones de espectadores fijos, un dato que es considerado bueno dentro de las audiencias televisiva italianas¹⁰⁹. La segunda temporada estaba escrita, aunque no se llegó a rodar¹¹⁰.

¹⁰¹ <http://www.lanostratv.it/2015/10/i-misteri-di-laura-anticipazioni-3-novembre-nascera-lamore-con-matteo/>

¹⁰² <http://www.lanostratv.it/2015/11/i-misteri-di-laura-terza-puntata-del-10-novembre-crisi-sentimentali/>

¹⁰³ <http://www.lanostratv.it/2015/11/i-misteri-di-laura-non-convincono-rai1-batte-canale5-fiction-a-rischio/>

¹⁰⁴ <http://www.lanostratv.it/2015/11/i-misteri-di-laura-quarta-puntata-anticipata-mediaset-corre-ai-ripari/>

¹⁰⁵ <http://www.lanostratv.it/2015/11/i-misteri-di-laura-non-convincono-rai1-batte-canale5-fiction-a-rischio/>

¹⁰⁶ <http://www.lanostratv.it/2015/11/i-misteri-di-laura-non-convincono-rai1-batte-canale5-fiction-a-rischio/>

¹⁰⁷ <http://www.lanostratv.it/2015/12/i-misteri-di-laura-ultima-puntata-chi-sceglia-il-commissario-moretti/>

¹⁰⁸ <http://www.tvblog.it/post/1360387/carlotta-natoli-contro-canale5-i-misteri-di-laura-braccialetti-rossi-3-video-intervista>

¹⁰⁹ <http://www.tvblog.it/post/1240423/gianmarco-tognazzi-luisa-spagnoli-i-misteri-di-laura-video-intervista>

¹¹⁰ <http://www.tvblog.it/post/1240423/gianmarco-tognazzi-luisa-spagnoli-i-misteri-di-laura-video-intervista>

- Recepción de la serie

Los datos de audiencia de la serie se han recogido del portal de Internet italiano especializado en información televisiva www.davidemaggio.it. En la tabla 26 se recogen los datos de audiencia por episodio.

Tabla 26. Datos de audiencia de la 1º temporada de *I misteri di Laura*

Episodio	Nº de espectadores	Cuota de pantalla
Episodio 1	3.985.000	15.84%
Episodio 2	2.613.000	10,26%
Episodio 3	2.296.000	9.52%
Episodio 4	2.696.000	9.52%
Episodio 5	3.014.000	11.86%
Episodio 6	2.544.000	9.86%
Episodio 7	2.942.000	11.66%
Episodio 8	2.884.000	11.94%

Elaboración propia

Desde la prensa digital televisiva italiana, se destacó que la serie aportaba novedad respecto al resto de productos a los que Mediaset tenía acostumbrado a su público¹¹¹.

La serie es comparada con otra seria italiana de éxito, *Provaci ancora Prof!* (RAI 1, 2005-presente), tanto en estructura como en el tipo de personajes, además se hace referencia a que se ha podido recurrir a ella para “italianizarla” la adaptación del formato español¹¹². También se compara directamente con la adaptación estadounidense. Se considera que *The mysteries of Laura* está dirigida a un público más joven, tiene más ritmo, es más audaz y su protagonista es simpática e inteligente. Por el contrario, la versión italiana está dirigida a una audiencia generalista y tiene un humor menos mordaz¹¹³.

Por otra parte, la crítica recoge que se trata de un producto al que el público de la cadena no está acostumbrado, pero el objetivo de la cadena era precisamente llegar a unos espectadores a los que no suele llegar¹¹⁴. No obstante, la prensa destaca que, tras su cancelación, los seguidores de la serie se movilizaron en las redes sociales para pedir su renovación. Los seguidores propusieron una recogida de firmas en *change.org* para alegar que se trataba de una serie de corte familiar y de calidad frente a la oferta a la que está acostumbrado el público italiano¹¹⁵.

¹¹¹ <http://www.lanostratv.it/2015/11/i-misteri-di-laura-terza-puntata-del-10-novembre-crisi-sentimentali/>

¹¹² <http://www.tvblog.it/post/1200117/i-misteri-di-laura-carlotta-natoli-costretta-a-diventare-la-pivetti-di-canale-5>
<http://www.lanostratv.it/2015/10/i-misteri-di-laura-anticipazioni-3-novembre-nascera-lamore-con-matteo/>

¹¹³ <http://www.tvblog.it/post/1200117/i-misteri-di-laura-carlotta-natoli-costretta-a-diventare-la-pivetti-di-canale-5>

¹¹⁴ <http://www.tvblog.it/post/1200117/i-misteri-di-laura-carlotta-natoli-costretta-a-diventare-la-pivetti-di-canale-5>

¹¹⁵ <http://www.televisionando.it/articolo/i-misteri-di-laura-la-2-stagione-si-fara-la-petizione-dei-fans-da-qualche-speranza/149617/>

- **Observaciones finales del análisis del contexto**

A continuación, se exponen informaciones que no se han incluido dentro de los apartados de contexto de cada versión, pero se consideran relevantes para la realización del análisis del contexto.

- Los creadores de *Los misterios de Laura* señalan las siguientes diferencias respecto a la versión estadounidense:
- La versión estadounidense tiene más acción. Para los creadores, esto se debe tanto al intento de acercar la serie a los gustos del público estadounidense como a que cuenta con un mayor presupuesto, algo que ellos no podían ni imaginar¹¹⁶.
- Se mantiene la esencia de la protagonista, pero se ha retocado. Laura Diamond, protagonista de la versión estadounidense, tiene más carácter, es más mordaz y dura, pero sigue siendo desordenada, despistada y un desastre con la conciliación de sus hijos¹¹⁷. También, cuentan que el *showrunner* de la versión de EEUU consideró que era impensable que Laura llevara y utilizara una pistola. Algo que en la versión española no sucede (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).
- Los casos de los crímenes son menos detectivescos y más tecnicados¹¹⁸. Con otras palabras, en EEUU, los casos policiales son procedimentales, iguales que el resto de series policíacas que se emiten allí. Por el contrario, en España, se trata de un misterio más clásico. Además, mientras que en la versión estadounidense se busca la verosimilitud con los casos policiales, los guionistas españoles buscaban todo lo contrario: alejarse de la realidad y presentar personajes y situaciones estilizadas pero reconocible en el imaginario de la ficción detectivesca clásica. Por ejemplo, con personajes arquetípicos como la heredera o el mayordomo (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).
- La versión de EEUU tiene más ritmo que la española. En la versión de EEUU hay movimientos de cámara muy dinámicos, gritos, música más frenética...mientras que la española es más tranquila (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).
- En EEUU, los guionistas trabajaban con plantilla para hacer el producto más reconocible en su estructura narrativa. Además, los guionistas consideran que, en EEUU, les dieron más peso a las relaciones personales, y, en el caso español, le dieron más peso al crimen (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).

¹¹⁶ <http://www.leemisterio.com/hablamos-con-javier-holgado-y-carlos-vila-los-guionistas-del-misterio/>

¹¹⁷ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/misterios-laura-terminan-su-tercera-temporada/2554111/>

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=gN6mmbw2zxw>

- La versión estadounidense es muy políticamente correcta en la representación multicultural que se realiza. Por el contrario, los guionistas consideran que, en España, hace unos años sí hubiesen intentado hacer una representación más críol de la sociedad, pero que, ahora, si no sirve para contar algo importante del relato, no lo consideran necesario (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).
- TVE, cadena que emitía *Los misterios de Laura*, compró los derechos de emisión de *The mysteries of Laura*.
- Durante su visita al rodaje de EEUU, los guionistas destacaron que el rodaje era muy similar al de la española, pero con más gente en el equipo. También que el guionista tenía mayor autoridad y poder de decisión. Mientras que, en España, el director tiene más autoridad durante el rodaje (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).
- Jeff Rake, *showrunner* de la adaptación estadounidense, contó que la NBC le pidió que se iniciara el piloto con una secuencia de persecución por las calles de Nueva York (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).
- Los guionistas cuentan que para ellos lo importante no era hacer la serie española, sino reconocible para la gente de España. Su objetivo era tratar conflictos cotidianos y de la gente normal. En este sentido, la actualidad no tiene ninguna implicación para lo que se quiere contar. Además, consideran que esta premisa hace que una serie de televisión sea más exportable (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).
- Las diferencias que señala Jeff Rake respecto a la versión española son las siguientes:
 - La duración de los episodios. En la versión española, son más largos y tienen un ritmo más relajado. Por el contrario, en la versión estadounidense son más cortos. En consecuencia, se redujo el desarrollo de los personajes y se buscó un ritmo más frenético con escenas de acción y efectos especiales.
 - El planteamiento de los casos en la española es más intrincado y con más matices. Una consecuencia también de la mayor duración de los episodios.
 - En la versión estadounidense, se ha exagerado el tono de los siguientes elementos: “banda sonora, la acción y *sex appeal*” con el objetivo de mantener las expectativas de los espectadores estadounidense.

Además, para Jeff Rake los guionistas de otros países, como el caso español, suelen tener más libertad para romper los esquemas habituales, en el tono, la interpretación de los actores o la estructura narrativa para salirse de lo convencional. Por ello, cuenta que realizar la adaptación le resultó muy estimulante y le hizo plantearse tomar decisiones más arriesgadas. También que trató de apoyarse en el tono filmico de la versión española.

5.3. Resultados del análisis de contenido

Antes de comenzar la exposición de los resultados, se advierte de que al inicio de cada versión se realiza un breve resumen con la sinopsis de la serie donde se explica el desarrollo de sus tramas y personajes principales con el objetivo de hacer más fluida la exposición del resto de los resultados.

5.3.2. El análisis de contenido de *Los misterios de Laura* (versión española)

Los misterios de Laura cuenta la vida de Laura Lebré, una mujer de mediana edad, recién divorciada y madre de gemelos de unos siete años, que tiene que compaginar su labor como detective con el cuidado de sus hijos y su hogar. El resto de personajes principales de la serie pertenecen al ámbito laboral y familiar de Laura: Jacobo (su exmarido y jefe en la comisaría), Martín (su compañero de trabajo), Laura y Cuevas (sus compañeros de equipo). También, en la segunda temporada, aparece la madre de Laura, quien se muda enfrente de su piso.

En cada episodio, se presenta un crimen que Laura y su equipo tienen que resolver, al mismo tiempo que lidian con conflictos y asuntos personales.

A continuación, se exponen los resultados por cada una de las variables del modelo de análisis.

5.3.2.1. El análisis narrativo

De seguido, se explican los resultados obtenidos en las tres categorías de análisis: la premisa, las tramas y los conflictos dramáticos.

a. Premisa

La premisa que inicia *Los Misterios de Laura* es: *la separación sentimental de Laura y Jacobo, y la llegada de Jacobo como comisario jefe en la comisaría en la que trabaja Laura.*

b. Tramas

- Tramas multiepisódicas sobre la vida de los personajes

Se han identificado 16 tramas multiepisódicas durante las tres temporadas de la serie. A partir de la clasificación estipulada, son las siguientes.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera personal:
 - El pasado de Lidia y llegada de su exmarido.
 - La renuncia de Laura a ser policía y debate interno sobre si volver a ser policía.

Como observaciones, cabe decir que solo se han identificado dos tramas y ambas están relacionadas con aspectos diferentes de la vida de los personajes: una sobre superar y enfrentar un problema del pasado, y la otra está vinculada con la disyuntiva entre lo laboral y lo familiar.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera amorosa de los personajes:
 - Relación de Laura y Jacobo.
 - La aventura sexual de Jacobo y Lidia.
 - A Martín le abre un expediente por tener relaciones sexuales con una sospechosa.
 - La relación amorosa entre Martín y Sandra, la mujer de Félix.
 - La relación amorosa de Laura con Ismael.
 - La relación amorosa de Lidia y Cuevas.
 - La relación amorosa de Ismael y Laura.
 - La relación amorosa entre Maribel e Isidoro.
 - El triángulo amoroso entre Verónica, Laura y David.

Sobre las tramas de la vida amorosa se observan, por un lado, que dos de las tramas con mayor peso están centradas en el deseo de Laura y Jacobo de rehacer su vida sentimental. En ambos casos, las dos finalizan por la intromisión del otro en su relación. Por otro lado, también se observa que la relación de Lidia y Cuevas plantea varias etapas. La primera está centrada en la conquista de Cuevas a Lidia, la segunda en la formalización de la relación, y la tercera, en las dudas de Lidia por seguir la relación y el esfuerzo de Cuevas por mantenerla.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera familiar:
 - Custodia de los gemelos entre Jacobo y Laura.
 - Triángulo amoroso entre Verónica, Laura y David.
 - Relación amorosa de Ismael y Laura.
 - Relación amorosa de Jacobo e Isabel.

Como observaciones, se obtiene que las tramas multiepisódicas sobre la familia están centradas en la familia de Laura solamente (del resto de personajes se desconocen estos datos). También, cabe decir que en el análisis se han incluido las relaciones que Laura y Jacobo inician con terceras

personas, porque en ambos casos los dos personajes sienten que su núcleo familiar con los gemelos puede estar en peligro.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera laboral:
 - A Martín le abre un expediente por tener relaciones sexuales con una sospechosa.
 - La relación amorosa entre Martín y Sandra, la mujer de Félix.
 - La renuncia de Laura a ser policía.
 - El ascenso de Jacobo.
 - La llegada de una nueva inspectora en sustitución de Laura.
 - La llegada de una nueva jefa en sustitución de Jacobo.

Las tramas multiepisódicas sobre la vida profesional de la comisaría se pueden dividir en dos casos: las que tienen que ver con la vida profesional de los personajes principales y las relacionadas con la llegada de un nuevo personaje que pone en peligro al equipo de trabajo. En las primeras destaca que las tramas multiepisódicas centradas en el personaje de Martín están basadas en los problemas laborales que le ocasiona su vida sentimental, concretamente, en su estabilidad laboral. En las del segundo caso, ambas tramas suponen la llegada de dos nuevas trabajadoras al equipo que amenazan con sacar a la luz y sancionar los métodos que se utilizan en la comisaría para las investigaciones.

- Tramas episódicas sobre la vida personal de los personajes

Las tramas episódicas relacionadas con cada una de las esferas de la vida de los personajes se han agrupado por afinidad temática. Se exponen a continuación.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera personal
 - Relacionadas con los problemas económicos de Laura:
 - Laura tiene que pagar la derrama de la comunidad por la travesura de sus hijos.
 - Laura piensa si vender el piso a Victoria.
 - Laura no puede arreglar el coche y su madre, Maribel, le compra uno.
 - Relacionadas con el cuidado de los gemelos:
 - Búsqueda de un nuevo colegio.
 - Maribel lleva a los gemelos a una tienda de animales y les muerden en las manos los pájaros.

- A los gemelos les roban las zapatillas nuevas en el colegio bajo la supervisión de Maribel.
- Maribel pierde a los gemelos en la calle.
- Relacionadas con la crisis de Jacobo:
 - Crisis de Jacobo por no evitar un crimen.

Sobre las tramas episódicas relacionadas con la esfera personal de los personajes, se observa que están principalmente vinculadas a la conciliación laboral de Laura, sobre todo con los problemas asociados al cuidado de sus hijos y problemas económicos.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera amorosa de los personajes
 - Relacionadas con los intentos de Laura por rehacer su vida sentimental:
 - Laura se apunta a un web de citas. Su madre es la que liga con ella.
 - Maribel se lleva a Laura a un curso de cocina para que conozca hombres.
 - Laura inicia una relación sentimental con el sospechoso y falla en su intuición.
 - Sabotaje de Jacobo a las citas de Ismael y Laura.
 - Relacionadas con la relación de Jacobo y Laura:
 - Jacobo y Laura pasan una noche juntos antes de finalizar su relación de forma definitiva.
 - Jacobo liga con una compañera para dar celos a Laura.
 - Laura se enfada por la confianza de Isabel con los gemelos.
 - Relacionadas con Martín y sus relaciones sentimentales:
 - Martín se convierte en sospechoso en un caso por haber sido amante de la asesina.
 - Martín es apartado de un caso por haber sido amante de la víctima.
 - Relacionadas con la vida sentimental de Maribel:
 - Maribel tiene una cita con uno de los sospechosos del caso que investiga Laura.
 - Relacionadas con la relación de Jacobo y Lidia:
 - Jacobo y Lidia vuelven a tener un *affair*.

- Relacionadas con la relación ambigua entre Laura y Martín (hacen referencia al juego que existe a lo largo de la serie sobre si se trata de una relación solamente de amistad o hay algo más):
 - Maite consulta una vidente para Laura y las pistas que le da sobre el hombre de su vida coinciden con Martín.
 - Laura y Cuevas investigan a la amante de Martín.
 - Laura y Martín se tienen que hacer pasar por un matrimonio para encubrirse en un caso.
 - Martín es el periodista anónimo que escribe sobre los casos de Laura en la revista.

- Tramas episódicas sobre la esfera familiar
 - Relacionadas con Maribel y la vida amorosa de Laura:
 - Laura y Jacobo fingen que son aún pareja para engañar a Maribel.
 - Maribel trata de convencer a Laura de que vuelva con Jacobo.
 - Maribel se lleva a Laura a un curso de cocina para que conozca hombres.

 - Relacionada con la intromisión de Maribel en las investigaciones:
 - Maribel oculta a Laura una prueba para intentar ayudarla.
 - Maribel utiliza la información de la Bolsa de uno de los sospechosos del crimen para invertir dinero.
 - Maribel da información confidencial de un caso no resuelto a un periódico.
 - Laura pide a Maribel que encuentre una prueba en un hotel.
 - Maribel se hace pasar por Laura para interrogar a una sospechosa.

 - Relacionadas con la presencia de Maribel en la vida cotidiana de Laura:
 - Maribel y Laura van a un balneario.
 - Maribel cuida a Laura mientras que está lesionada.
 - Maribel se opera de miopía y Laura la tiene que cuidar.

 - Relacionadas con la presencia de Verónica en la vida de Laura:
 - Verónica ayuda a Laura a resolver un crimen relacionado con su padre.
 - Verónica ayuda a Laura a resolver un crimen que sucede en su antiguo colegio.

- Tramas episódicas sobre la esfera laboral
 - Relacionadas con las quejas de los sospechosos:
 - La comunidad de vecinos investigada se queja de abuso policial.
 - La organización del campeonato de tenis (contexto del asesinato) se queja por la mala publicidad.
 - El sospechoso es un hombre de negocios poderoso que amenaza a la comisaría.
 - Relacionadas con presiones de instituciones superiores:
 - Félix, comisario jefe, advierte de que la investigación pone en juego su reputación.
 - El departamento de asuntos internos demanda un informe con todos los casos resueltos por la comisaría.
 - Relacionadas con la lucha de Laura por utilizar sus métodos de trabajo:
 - Enfrentamiento entre Laura con Jacobo y Lidia para conseguir el caso.
 - Jacobo le da el caso a Lidia y Laura se enoja.
 - Laura tiene que convencer a su equipo para que la dejen investigar porque cree que no ha sido un suicidio.
 - Jacobo quiere frenar a Laura en la investigación porque le puede causar problemas a Félix.
 - Laura inicia una relación sentimental con el sospechoso y falla en su intuición.
 - Laura está enferma y sus compañeros tratan de demostrar que pueden descubrir el caso sin ella.
 - Relacionadas con la carrera laboral de Maite:
 - Maite comienza a trabajar en el bar de Victoria.
 - Maite consigue un trabajo como actriz.

Sobre las tramas episódicas relacionadas con la esfera laboral, se destaca que aquellas vinculadas con la lucha de Laura por utilizar sus métodos se pueden dividir en: aquellas en las que Laura tiene que convencer a su equipo para que la deje investigar un caso y las tramas en las que su método es cuestionado por sus compañeros o rechazado por sus superiores.

Se realizan las siguientes observaciones generales:

- Las tramas episódicas relacionadas con el personaje de Maribel son de carácter humorístico. En muchos casos, estas tramas episódicas, especialmente, las que inician el episodio, sirven para introducir al personaje de Laura en la investigación del crimen.
- Dado que los personajes comparten vida laboral y vida personal, en ocasiones, las tramas se ven mezcladas.
- Es recurrente que las tramas sobre el crimen y las tramas episódicas tengan una relación temática. Por ejemplo, en el episodio 1x02, el crimen se enmarca en una comunidad de vecinos y una de las tramas episódicas es la derrama de la comunidad de vecinos de Laura. Otro ejemplo, se encuentra en el episodio 2x02 con un crimen que sucedió en su adolescencia, lo que le hace volver a su juventud y recordar su vocación como policía.
- Tramas de los crímenes
 - Planteamiento del crimen

En cada episodio se plantea un asesinato central que inicia la investigación, y la primera escena está dedicada al crimen. No obstante, a lo largo de investigación puede haber un crimen anterior a ese (que trata de encubrir el asesino o que su resolución sea necesaria para resolver el central) o posterior (que mayormente corresponde al asesinato de personajes que averiguan cosas relevantes o forma parte del plan del asesino).

La investigación del crimen consiste en indagar en el entorno cercano de la víctima. En todos los casos hay un grupo de personajes sospechosos que mantienen algún vínculo (familiar, sentimental, de amistad, económico) con la víctima, y Laura y su equipo los interrogan e investigan. De cada uno de ellos se genera una posible teoría que explicaría el crimen junto con una coartada. A lo largo del episodio, los personajes principales tratan de comprobar o desmontar las coartadas de los sospechosos hasta que descubren al culpable. Por tanto, los personajes sospechosos suelen estar presentes a lo largo de todo episodio.

Finalmente, el descubrimiento del crimen no solo consiste en descubrir quién lo hizo, sino también cómo lo hizo.

- Contexto del crimen

Los crímenes se plantean dentro de contextos particulares, esto quiere decir que suceden en un entorno característico, como una competición deportiva, una compañía de teatro, un juicio, un restaurante de éxito, una redacción periodística, entre otros. Este hecho caracteriza al propio

crimen, la investigación y los personajes implicados en él. Por ejemplo, un crimen sucede en un torneo femenino de tenis, lo que influye en el perfil de los sospechosos que construyen Laura y su equipo, los móviles para cometer el crimen que contemplan y los espacios que visitan los personajes.

Otra constante respecto al contexto del crimen es que suelen estar vinculados a altas esferas económicas y de poder, y representan universos sofisticados, lujosos y poco accesibles. Por ejemplo: un centro de inteligencia estatal, el asesinato de un importante arquitecto, un crimen en una urbanización de lujo...A partir de este hecho, se generan varias tramas secundarias (p. ej.: presiones al equipo de investigación por parte de los sospechosos) y situaciones cómicas por el contraste entre el estilo de vida de los personajes principales y el de los personajes del crimen o que reflejan estos contextos (p. ej.: los personajes principales se sienten fuera de lugar en esos contextos o hacen juicios sobre ellos).

Otra característica de los contextos es que, en algunos casos, están relacionados con la familia de Laura: el asesinato de su tío, un crimen que no resolvió su padre o un descubrimiento del abuelo de Jacobo.

- Móvil del crimen

En los motivos por los que se cometen los crímenes, se encuentran elementos comunes. No obstante, no siempre hay un único móvil o un solo crimen dentro de los episodios. Por eso, se han tenido también presentes los móviles que se contemplan durante el proceso de investigación. Se pueden agrupar en los siguientes:

- Por relaciones amorosa. El motivo del crimen está relacionado con las relaciones sentimentales entre la víctima y el asesino. Los casos más frecuentes son: el culpable mata al amante de su pareja, mata a su pareja por haberle sido infiel o mata a su pareja o amante para liberarse de él/ella.
- Por conseguir algo. El motivo del crimen es hacerse con algo, como dinero (una herencia, un premio), un objeto de gran valor (por su valor económico o antigüedad), un puesto de trabajo (o una beca) o un secreto (una fórmula matemática).
- Por venganza. El motivo del crimen es buscar la justicia personal. Lo que mueve la venganza del culpable es: su rivalidad con otro profesional, pasional (por celos o muerte de su pareja) y familiar (vengar el asesinato de un familiar querido).
- Por proteger algo. El motivo del crimen es salvaguardar o mantener algo, como un estatus social o estilo de vida, un secreto (otro crimen, un negocio ilícito) y un puesto de trabajo.

- Perfil de los personajes episódicos

Las características de los personajes episódicos vinculados al crimen son las siguientes:

- Famosos y conocidos mediáticamente (cantantes, cocineros, deportistas, ricos herederos...).
- Adinerados (empresarios ricos, profesionales reconocidos).
- Excéntricos y pintorescos (magos, pintora...).
- Reconocidos en su ámbito laboral (el ganador nacional de ajedrez, la tenista número uno, presentadora de televisión...).

En general, su personalidad está definida por su clase social, estilo de vida y su profesión. En la mayor parte de los casos, cumplen estereotipos definidos. Por ejemplo, un cantante joven y con éxito entre las chicas jóvenes o una campeona de tenis muy competitiva. Este hecho se refleja también en que Laura y su equipo se refieren a ellos durante la investigación con apodos que hacen referencia al estereotipo que cumple (la pija, la tenista-mimada).

Por otra parte, en el perfil de los culpables se han encontrado los siguientes patrones que se cumplen en la mayoría de los casos: su motivación para cometer el asesinato es personal, tratan de esconderse y para ello mienten, y no muestran arrepentimiento cuando se revela su culpabilidad.

- Elementos destacados del proceso de investigación

Se han identificado elementos comunes en el planteamiento del proceso de investigación en cada episodio. Son los siguientes:

- En el inicio de la investigación se hace referencia a cómo el caso llega a Laura y a su equipo. Esto sucede de dos maneras, principalmente:
 - Por asignación, es decir, Jacobo, su superior, le asigna el caso (en ocasiones, argumenta razones como que es un caso difícil).
 - Por otra trama personal, en este caso, Laura llega al crimen por una intuición que tiene a partir de una situación relaciona con su vida personal.

Del inicio de la investigación, también cabe decir que con frecuencia se muestra el despliegue policial en la escena del crimen, y se muestra a los personajes mientras que recogen pruebas y realizan las primeras suposiciones sobre el crimen.

- Presión interna. En la trama del crimen suceden con frecuencia las siguientes situaciones que evidencia una presión que proviene de una jerarquía superior de la institución policial:
 - Laura tiene que convencer a su equipo o jefe de que es un caso que merece la pena investigar, porque en un principio no hay pruebas científicas y sólidas.
 - A Laura, o su equipo, sufren represalias por transgredir ciertas normas o procedimientos.

- Presión externa. La presión externa se produce cuando los personajes implicados en el crimen son conocidos y poderosos, o pertenecen a las altas esferas sociales y económicas. En estos casos se dan las siguientes situaciones en la trama del crimen:
 - Los jefes de Laura le piden a su equipo discreción en la investigación y un trato policial más amable.
 - Los personajes del caso se quejan a la comisaría por el trato policial y amenazan con ejercer sus influencias.
 - Los jefes muestran una preocupación por lo que se publica en la prensa sobre el caso.

- Transgredir las normas. Otra de las situaciones más recurrentes en la trama de investigación es cuando Laura y su equipo se saltan las normas y procedimientos institucionales en la investigación. Esta transgresión se plantea con mayor frecuencia en las siguientes situaciones:
 - Laura inicia una investigación de manera extraoficial.
 - Laura se involucra demasiado en la vida personal de los personajes investigados. Además, lo hace de manera indiscreta.
 - El equipo realiza una acción que supone saltarse las leyes para protegerse entre ellos.
 - La familia de Laura, su madre y hermana se involucran en la investigación.

- Maneras de averiguar pistas. Una de las constantes que hay en cada episodio es que Laura encuentra pistas y pruebas determinantes fuera de los procedimientos oficiales. En este sentido, las pistas que permiten averiguar el crimen provienen de situaciones como las siguientes:

- Un análisis detallado que hace Laura de los sospechosos a partir de su propia personalidad y las acciones cotidianas que realiza ella fuera de su trabajo (cuidar a los gemelos, hablar con su madre, cocinar...).
 - Las conexiones que establece entre la información que tiene de los sospechosos y sus gustos personales (ver una telenovela, leer revistas del corazón, cocinar...).
 - Su propia torpeza y espontaneidad cuando trata con los sospechosos y revisa la escena del crimen. En estos casos las descubre por casualidad.
 - Al provocar situaciones con los personajes para confirmar o averiguar pistas.
 - Cuando se pone en el papel de los sospechosos y trata de empatizar con ellos.
 - Al recrear la escena del crimen.
 - Cuando se fija en detalles cotidianos y a priori poco relevantes para la investigación que suelen estar relacionados con los espacios ligados a los personajes sospechosos o comentarios que realizan de manera espontánea sobre sus hábitos o estado.
- Resolución del crimen. El momento de la resolución del crimen siempre sucede de la misma manera. Tras haberlo descubierto, Laura dice a uno de sus compañeros que reúna a los sospechosos. Se reúnen todos los sospechosos y Laura expone el cómo sucedió el crimen y cómo lo ha averiguado. En su exposición relata todo el proceso de investigación, cuáles fueron las pistas, los móviles que investigaron y por qué los descartaron e incluso los errores que pudieron cometer. Tras la exposición, con frecuencia, en algunos episodios el culpable desafía la versión de Laura, y otro personaje del equipo (Martín o Jacobo, habitualmente) explican las pruebas que verifican la versión de Laura.
- Otros elementos destacables. Además de los mencionados, se han identificados ciertas recurrencias en los planteamientos de los crímenes que son las siguientes:
- Acertijos. Otra de las características que está presente en algunas tramas del crimen es la necesidad de descifrar un acertijo para descubrir el crimen. Este acertijo puede ser: las últimas palabras de una víctima, una nota que deja la víctima o un acertijo que plantea el culpable.
 - Referencias culturales a obras de misterio. En algunos crímenes existe una mención a alguna obra de misterio, película o libro. Esta referencia puede ser: verbal, cuando un personaje hace referencia a ella porque el crimen es similar o más explícita, cuando el crimen planteado está inspirado en ella. Algunos ejemplos de estas referencias son: Aghata Christie y su novela de

Los diez negritos (1939), o la película de Hitchcock, *Con la muerte en los talones* (1959), en un episodio, el crimen tiene una situación parecida y los personajes lo mencionan.

- Prensa. La presencia de los medios de comunicación es una constante en muchos episodios vinculada a la trama del crimen. Su presencia se justifica, principalmente, porque los personajes implicados en el crimen son famosos y sus casos son mediáticos. Otros casos en los que la prensa es relevante son: cuando Laura conoce pistas del crimen por la prensa, cuando hay presión mediática por el caso y afecta a la investigación y la existencia de *La gaceta del crimen* que una revista sobre resolución de crímenes donde se escribe sobre Laura y sus casos.
- Secuencia del intruso. En casi todos los episodios hay una secuencia en la que un personaje, que no se revela su identidad, realiza una acción para tratar de obstaculizar la investigación.

c. Conflictos dramáticos

- Conflictos personales
 - Enfrentar el pasado, a través del caso de Lidia.
 - Renunciar a la vocación laboral por la familia, a través del caso de Laura.
 - Crisis existencial, a través del caso de Jacobo.
- Conflictos amorosos
 - Infidelidades, a través del caso de Laura y Jacobo, y de Martín y su amante.
 - Conquista, a través del personaje de Martín y de Cuevas.
 - Rehacer la vida sentimental, a través de los personajes de Laura y Jacobo, y también de Lidia.
 - Conflicto entre la familia y el amor, a través del triángulo amoroso de Verónica, David y Laura.
- Conflictos familiares
 - Relación madre e hija, a través de la relación entre Laura y Maribel.
 - Cuidado de los gemelos, a través de los personajes de Laura, Jacobo y los gemelos.
 - Estabilidad familiar a raíz del divorcio, a través de los personajes de Laura, Jacobo y los gemelos.

- Conflictos laborales
 - Mezcla entre lo laboral y lo personal, a través de prácticamente todos los personajes principales que ven cómo su vida sentimental afecta a su trabajo.
 - Enfrentamiento con las presiones internas y externas, a través principalmente del personaje de Laura y del equipo durante los crímenes.
 - Búsqueda del verdadero culpable con métodos no procedimentales, a través del personaje de Laura.
 - Conciliación laboral y familiar, a través del personaje de Laura.

5.3.2.2. El análisis de los personajes

A continuación, se ofrecen los resultados de: los personajes principales, los personajes secundarios y las dinámicas entre ellos.

a. Análisis de los personajes principales

Los personajes principales analizados son:

- Laura
 - Jacobo
 - Martín
 - Lidia
 - Cuevas
 - Maribel
 - Maite
 - Victoria
-
- Laura Lebré del Bosque
 - Tipo de personaje

Es la protagonista y está presente en todos los capítulos.

- Dimensión física y personal

Laura tiene 33 años¹¹⁹, físicamente es delgada, de estatura media y castaña. Nunca aparece maquillada. Su vestuario habitual suele componerse de unas botas altas, una falda a la rodilla, una camisa, chaquetas de punto y la gabardina marrón. Su manera de vestir es bastante criticada por

¹¹⁹ Esta información procede de la biblia inicial de la serie.

algunos personajes, especialmente, por su madre y el personaje de Lidia, que la critican por tener mal gusto, comprar ropa barata o en un mercadillo.

Laura es española, heterosexual y no hay datos sobre la afiliación religiosa.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Laura se caracteriza por ser extrovertida, espontánea e intuitiva. Muestra empatía por el resto de personajes y tiene un buen carácter, ya que a pesar de recibir comentarios despectivos por parte de personajes como el de Lidia o su madre, no responde a ellos. Sus gustos son la comida, las revistas de la prensa del corazón y la telenovela *Desheredada*.

Objetivos y deseos:

- Personales. Laura desea la estabilidad y protección de su familia y amigos, especialmente, de sus hijos. También, busca controlar su peso porque le gusta mucho comer, y esto se convierte en motivo de humor en la serie.
- Sociales. Laura quiere proteger y ayudar a sus compañeros, hasta el punto de intentar que no se vean afectados por sus prácticas laborales.
- Profesionales. Laura manifiesta en varios episodios que le gusta su trabajo porque le permite crear un mundo menos peligroso. Siempre busca que se haga justicia en los casos que investiga.

Problemas y conflictos:

- Personales. El principal es rehacer su vida sentimental, especialmente, ante la insistencia de sus amigos y familiares. También, intenta conciliar su vida profesional y laboral, especialmente, el cuidado y la protección de sus hijos, y demostrar que puede ser una buena madre y profesional al mismo tiempo.
- Sociales. Los principales son lidiar con su madre, sus constantes críticas y los problemas que le genera, y la relación con Jacobo, su exmarido, dentro y fuera del trabajo. También, se enfrenta al triángulo sentimental con el novio de su hermana.
- Profesionales. Los más frecuentes son convencer a sus superiores y equipo de sus intuiciones y las consecuencias de sus prácticas poco procedimentales.
- El conflicto más relevante al que se enfrenta Laura es a la renuncia de su vocación de ser policía por la protección de su familia y amigos. Se trata de un conflicto tanto personal como profesional y que se deriva de otro que está presente a lo largo de la serie que es la conciliación entre la vida personal y profesional.

Pasado: sobre el pasado de Laura se conoce que siempre quiso ser policía, al igual que los era su padre (hay un episodio dedicado a este asunto). También que de niña era torpe, pero tenía un muy buen corazón. El apellido de Laura es Lebrél, y no es casualidad, su padre siempre le decía que ellos eran lebreles (raza de perros), que debían hacer caso de su olfato y no de su vista.

- Dimensión social

Laura está divorciada y tiene dos hijos. Aparenta ser de clase media.

Es inspectora de policía, concretamente, agente de campo. Sus compañeros destacan que tiene un don o intuición especial para averiguar los casos, pero también le critican que ignore pruebas científicas y sólidas, y utilice métodos no procedimentales, más intuitivos y menos empíricos, que le ocasionan problemas. A pesar de los grandes éxitos de Laura en su trabajo, ella es muy humilde y siempre trata de transmitir que es un trabajo en equipo.

Al ser la protagonista tiene presencia en todos los espacios de la serie: comisaría (donde tiene una mesa propia, su casa), el bar (solo durante la primera temporada) y los escenarios de las investigaciones.

- Arco de transformación

En general, el personaje de Laura permanece bastante estable a lo largo de la serie.

- Jacobo Salgado

- Tipo de personaje

Jacobo es el exmarido de Laura y, al mismo tiempo, su jefe en la comisaría. Está presente en todos los capítulos de la serie.

- Dimensión física y personal

Tiene 38 años¹²⁰. Es delgado, de estatura media y complejión media. Siempre viste con traje de chaqueta, camisa y corbata. En muy pocos casos se ve a Jacobo con otro vestuario.

Su nacionalidad es española, es heterosexual y su afiliación religiosa no se menciona.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: se caracteriza por ser extrovertido y cuidar y proteger a sus compañeros. En ocasiones, tiene un carácter temperamental y visceral que le lleva a tomar decisiones precipitadas o hacer comentarios de los que luego se arrepiente. Esto le sucede en los altibajos de su relación con Laura (p. ej.: cuando disputa la custodia de sus hijos durante el proceso de divorcio cuando siente celos de Martín por su relación con Laura). También en las investigaciones cuando amenaza a los sospechosos muestra una mala actitud. No obstante, el personaje suele arrepentirse. Objetivos y deseos:

- Personales. Durante la primera y la segunda temporada, Jacobo muestra deseo por rehacer su vida sentimental con Laura y recuperar su familia.

¹²⁰ Esta información procede de la biblia inicial de la serie.

- Sociales. Jacobo quiere estar más cerca de sus hijos.
- Profesionales. Jacobo se preocupa por ser un buen jefe y quiere ayudar y proteger a su equipo.

Problemas y conflictos:

- Personales. Durante la serie Jacobo atraviesa una crisis personal que le hace replantearse sus objetivos y está motivada porque considera que no ha sido un buen marido, ni buen padre.
- Sociales. Jacobo tiene que lidiar con ser el jefe de su exmujer, a quien trata de recuperar y, al mismo tiempo, tiene que trabajar con su amante, Lidia. Además, tiene que enfrentar los celos por ver a Laura rehacer su vida sentimental.
- Profesionales. Jacobo tiene que enfrentarse a las presiones de sus superiores y a defender a su equipo. Además, en la segunda temporada tiene un conflicto profesional al ser ascendido. Aunque no está seguro, decide aceptar la promoción, pero finalmente vuelve cuando advierte que la nueva jefa es problemática. También, tiene una crisis laboral cuando considera que ha perdido su intuición al haber estado mucho tiempo haciendo trabajo administrativo.
- El conflicto principal que enfrenta Jacobo es la crisis personal a lo largo de la serie que tiene efectos en su vida profesional, social y familiar. Esta crisis está motivada porque se replantea sus objetivos vitales y se arrepiente de algunas de sus acciones.

Pasado: del pasado de Jacobo se sabe que tenía una gran admiración por su abuelo paterno (que estuvo encerrado en un psiquiátrico) y que no se habla con su padre, tras una fuerte discusión en el pasado.

- Dimensión social

Jacobo está divorciado y tiene dos hijos. Aparenta ser de clase media. Es inspector jefe de policía. Por tanto, tiene una cualificación superior a la del resto del equipo. Su rol dentro de la comisaría es la de organizar y supervisar las investigaciones y lidiar con los superiores, por lo que tiene que enfrentar las presiones y los compromisos.

Aparece en todos los espacios de la serie: en la comisaría (tiene su propio despacho), el piso de Laura (es su antigua casa), en el bar (durante la primera temporada) y en los escenarios de las investigaciones.

- Arco de transformación

Jacobo sufre un arco de transformación moderado. Al inicio de la serie, está en una crisis profunda por su separación con Laura. Él siente que no ha estado a la altura como padre y marido. Esto le hace mostrarse temperamental en las decisiones laborales que toma con respecto a Laura y a

Martín. A partir de la segunda temporada, tiene un carácter más afable y sereno. En la última temporada, se muestra muy feliz y tranquilo por su relación con Isabel. Sin embargo, al final, tras dejarlo con ella, vuelve a parecer inestable emocionalmente.

- Martín Maresca

- Tipo de personaje

Es el compañero de trabajo de Laura y uno de sus mejores amigos. Aparece en todos los episodios de la serie.

- Dimensión física y personal

Martín tiene 35 años¹²¹. Es alto, moreno y tiene una complexión musculosa. Su vestuario se caracteriza por llevar traje con chaleco en tonos oscuros y no usar corbata.

Tiene nacionalidad española, es heterosexual y su orientación religiosa no se especifica.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: es extrovertido, alegre y bromista. Se caracteriza por ser un conquistador, lo que se evidencia en su actitud hacia las mujeres y sus comentarios sobre ellas. Estos comentarios y actitud tienen un fuerte componente sexista y de trato hacia las mujeres como objeto. También, tiene un carácter fanfarrón con los sospechosos en algunos casos. No obstante, se muestra protector y trata de ayudar a sus compañeros y amigos, especialmente, a Maite, Cuevas y, sobretodo, a Laura.

Objetivos y deseos:

- Personales. No se han identificado.
- Sociales. En su relación con los demás Martín presta especial atención a las mujeres a quien intenta conquistar.
- Profesionales. Martín quiere ser un buen policía y resolver de manera justa los casos. Solo en el primer episodio muestra querer ascender a jefe de comisaría, pero no se vuelve a manifestar ningún deseo como este en el resto de episodios.

Problemas y conflictos:

- Personales. Martín tiene un conflicto en la segunda temporada cuando averigua que su amante está embarazada y puede ser padre. Tiene dudas sobre si quiere hacerse responsable de la situación.

¹²¹ Esta información procede de la biblia inicial de la serie.

- Sociales. Su actitud sexista con las mujeres le hace tener que enfrentarse con algunos personajes femeninos como Lidia y Aurora. También tiene que lidiar con Jacobo, cuando siente celos de su relación con Laura.
- Profesionales. Martín tiene que enfrentarse a las consecuencias que tienen las relaciones con sus amantes en su vida laboral (p. ej.: tener relaciones sentimentales con sospechosas, con la mujer de su jefe o ayudar a alguna de ellas en un caso policial).
- El conflicto principal que enfrenta Martín tiene que ver con la relación con sus amantes y sus consecuencias en su trabajo.

Pasado: del pasado de Martín solo se conoce que estudió en un colegio de curas y que es el policía que mayor antigüedad tiene en la comisaría.

- Dimensión social

Martín está soltero y aparenta ser de clase media. Es inspector de policía, concretamente, agente de campo. Su rol suele ser más secundario respecto al de Laura y tiene una actitud más directa y agresiva. También, se ocupa de tareas más físicas, como las persecuciones o las detenciones con esposas.

Martín aparece en todos los espacios de la serie: en la comisaría (tiene una mesa), el piso de Laura, el bar y los escenarios de las investigaciones.

- Arco de transformación

El personaje de Martín no sufre apenas cambios a lo largo de la serie. Destaca que en la segunda temporada sufre una pequeña transformación circular, pues al tener una aventura con la mujer de su superior, ve peligrar su trabajo y le hace reflexionar sobre su vida sentimental. Sin embargo, en la tercera temporada su carácter y actitud son las mismas.

- Lidia Martínez

- Tipo de personaje

Lidia es compañera de trabajo de Laura y aparece en todos los episodios.

- Dimensión física y personal

Tiene 33 años¹²², es alta, esbelta y con el pelo largo. Su vestuario se caracteriza por ser muy formal con camisas, americanas, faldas estrechas y pantalones de traje. Viste con tonos neutros y oscuros. Lleva el pelo recogido habitualmente. La apariencia de Lidia se modifica al iniciar su relación

¹²² Esta información procede de la biblia inicial de la serie.

sentimental con Cuevas y como reflejo del cambio en su actitud. Aparece con el pelo suelto y colores más claros.

Es heterosexual, tiene nacionalidad española y su afiliación religiosa no se especifica.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Lidia tiene un carácter autoritario y mal humorado. Además, posee un temperamento fácilmente alterable. Tiene gustos caros y refinados, como la ópera, la música clásica o los restaurantes caros, entre otros.

Objetivos y deseos:

- Personales. Lidia quiere rehacer su vida lejos de su exmarido, quien la engañó y estafó. También desea tener una relación sentimental con Jacobo (solo en la primera temporada).
- Sociales. Lidia quiere mejorar su carácter en su trato con los demás.
- Profesionales. Lidia quiere sentirse más valorada en su trabajo. En un episodio manifiesta su deseo de volver al trabajo de calle porque está cansada del trabajo de laboratorio.

Problemas y conflictos:

- Personales. Al inicio de su relación con Cuevas, sufre una crisis sobre si realmente es una buena persona por su mala actitud y un comportamiento frío con los demás. Cuando vuelve su exmarido, también sufre un conflicto personal porque tiene dudas sobre si quiere volver con él o continuar su relación con Cuevas.
- Sociales. Tiene que lidiar con trabajar con unos compañeros que considera que no son lo suficientemente competentes. Cuando inicia su relación con Cuevas, también tiene que enfrentarse con mantener una relación sentimental dentro del ambiente de trabajo.
- Profesionales. Lidia tiene que trabajar con compañeros con los que no comparte sus métodos y, además, considera que no recibe el rédito que merece. Lo que, a veces, le hace actuar de manera impulsiva en el trabajo.
- El mayor conflicto de Lidia tiene que ver con la vuelta de su exmarido a su vida y ambiente laboral. Este hecho desestabiliza su relación con Cuevas, incluso su posición en el trabajo. Su exmarido la incita a ser más independiente y demostrar su valía a consta del trabajo en equipo.

Pasado: se sabe que Lidia cambió su identidad para que su exmarido no la encontrara. Su exmarido le arruinó económicamente y tiene un fuerte poder sobre ella y su personalidad.

- Dimensión social

Lidia está casada, pero separada y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Es agente de policía y tiene un perfil técnico de laboratorio. Por tanto, se encarga de buscar pruebas de manera científica y procedimental (v.g. realiza autopsias, trabaja en el laboratorio...). Esto se refleja en su vestuario, porque aparece con guantes y utiliza objetos técnicos para recoger pruebas.

Los espacios en los que aparece son: la comisaría (donde tiene una mesa) y los escenarios de las investigaciones. En el piso de Laura aparece con poca frecuencia.

- Arco de transformación

El personaje de Lidia muestra una transformación radical al inicio de su relación con Cuevas, puesto que comienza a mostrarse más empática, cariñosa y amable. En la tercera temporada, esta transformación es más moderada, pero si se muestra una actitud más amable que al inicio.

- Vicente Cuevas

- Tipo de personaje

Vicente Cuevas, llamado Cuevas, es compañero de trabajo de Laura y aparece en todos los episodios.

- Dimensión física y personal

Cuevas tiene 28 años¹²³ y es de estatura media, delgado y moreno. Suele vestir de manera informal con camiseta, sudaderas, vaqueras y zapatillas deportivas.

Es heterosexual, tiene nacionalidad española y su afiliación religiosa no se especifica.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Cuevas se caracteriza por ser inseguro, tímido e ingenuo. También por mostrar gran predisposición para ayudar y agradar al resto de compañeros. Tiene un temperamento calmado. Sus aficiones son la informática y los videojuegos.

Objetivos y deseos:

- Personales. Cuevas quiere vencer su inseguridad.
- Sociales. Cuevas quiere conquistar a Lidia y mantener una relación sentimental con ella.
- Profesionales. Cuevas quiere ser agente de campo y dejar de ocuparse de los aspectos más técnicos y administrativos de las investigaciones.

¹²³ Esta información procede de la biblia inicial de la serie.

Problemas y conflictos:

- Personales. Cuevas se siente muy inseguro y, en ocasiones, quiere tener más determinación.
- Sociales. Cuevas tiene que enfrentar, primero, el rechazo de Lidia y después, cuando inicia una relación con ella, tiene que soportar la llegada de su exmarido.
- Profesionales. Cuevas quiere demostrar que puede ser un buen policía de campo y dejar de dedicarse a tareas más administrativas y técnicas.
- Los principales objetivos y conflictos que enfrenta el personaje de Cuevas son su relación con Lidia, tanto su conquista como mantener esa relación.

Pasado: no hay información sobre su pasado.

- Dimensión social

Cuevas es soltero y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Es agente de policía y tiene un perfil informático y técnico. Dentro de las investigaciones, se encarga de tareas como la búsqueda de datos, de documentación, de comprobación de dispositivos tecnológicos, entre otras similares.

Sus espacios principales son: la comisara (donde tiene una mesa propia) y los escenarios de las investigaciones. Aparece en el piso de Laura, pero con poca frecuencia.

- Arco de transformación

Cuevas sufre una transformación moderada después de ser rechazado por Lidia.

- Maite

- Tipo de personaje

Es vecina y amiga de Laura. Solo está presente en la primera temporada.

- Dimensión personal y física

Tiene 27 años¹²⁴ y es alta, delgada y pelirroja. Va vestida de manera informal con vaqueros, camisetas holgadas y zapatillas deportivas.

Es heterosexual, tiene nacionalidad española y su afiliación religiosa no se especifica.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Maite tiene un carácter extrovertido, alegre y divertido.

Objetivos y deseos:

¹²⁴ Esta información procede de la biblia inicial de la serie.

- Personales. No se han identificado.
- Sociales. Maite tiene mucho interés en conquistar a los hombres.
- Profesionales. Maite desea ser actriz.

Problemas y conflictos:

- Personales. Maite tiene dudas de si es una buena actriz.
- Sociales. Maite tiene una mala relación con Victoria, su vecina.
- Profesionales. Maite se plantea dejar su carrera como actriz porque no encuentra trabajo de ello y debe ejercer otros empleos o hacer papeles como actriz que considera humillantes.

Pasado. No se dice nada de su pasado.

- Dimensión social

Maite es soltera y no tiene hijos. Su profesión es actriz, aunque no ejerce, y trabaja como camarera. Aparece en el bar y en el piso de Laura, y con menos frecuencia en los escenarios de las investigaciones.

- Arco narrativo

Maite no sufre una transformación en su carácter. Su mayor conflicto es porque se replantea si continuar su carrera de actriz, tras no tener éxito.

- Victoria

- Tipo de personaje

Es vecina de Maite y dueña del bar. Sólo aparece en la primera temporada.

- Dimensión personal y física

Tiene en torno a 40 años¹²⁵ y es de estatura media, delgada y rubia. Viste de manera clásica con jerséis, camisas y pantalones de traje.

Es heterosexual, tiene nacionalidad española y su afiliación religiosa no se especifica.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Victoria se caracteriza por ser cotilla, egoísta y poco agradable. Siempre critica a Maite y Laura.

Objetivos y deseos:

- Personales. No se han identificado.

¹²⁵ Esta información procede de la biblia inicial de la serie.

Adaptación de formatos

- Sociales. Victoria le gusta Jacobo y quiere molestar a Laura y Maite.
- Profesionales. Victoria desea comprar el piso de Laura para aumentar su patrimonio.

Problemas y conflictos:

- Personales. No se han identificado.
- Sociales. Tiene un hijo con el que no mantiene una relación.
- Profesionales. Victoria tiene un problema con los comerciales de su bar por su mal carácter.

Pasado: de su pasado solo se sabe que tiene un hijo.

- Dimensión social

Victoria es soltera y tiene un hijo.

Es propietaria de un bar.

Aparece en el bar y en el piso de Laura. También en los escenarios de las investigaciones, pero con escasa frecuencia.

- Arco narrativo

No sufre ninguna transformación.

- Maribel del Bosque

- Tipo de personaje

Es la madre de Laura. Aparece en todos los episodios desde la segunda temporada.

- Dimensión personal y física

Tiene en torno a 65 años. Es de estatura media, pelo corto y castaño. Viste de manera clásica, con jerséis, camisas y pantalones de traje; lleva gafas.

Es heterosexual, tiene nacionalidad española y su afiliación religiosa no se especifica, aunque aparenta ser cristiana porque se casa por la Iglesia.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Maribel tiene un carácter extrovertido, espontáneo y cascarrabias. Es dominante y siempre realiza juicios sobre todo lo que sucede. También, es despistada y suele hacer referencias al pasado constantemente.

Objetivos y deseos:

- Personales. Maribel desea sentirse útil para su familia.

- Sociales. Maribel quiere ayudar a Laura con los gemelos, en las investigaciones y también desea tener una relación con Isidoro.
- Profesionales. No se han identificado.

Problemas y conflictos:

- Personales. No se han identificado.
- Sociales. Al inicio tiene que enfrentar que su prometido sea un asesino, y también tiene un conflicto sentimental cuando se reencuentra con su novio de la juventud.
- Profesionales. No se han identificado.
- El conflicto más importante que vive está relacionado con su vida sentimental tras reencontrarse con un amor de juventud. Isidoro le confiesa que sigue enamorado de ella, pero ella considera que es muy complicado y no le dice que sí. Al final, en el segundo reencuentro, deciden apostar por esa relación, pero Isidoro se marcha.

Pasado: de Maribel se conoce que vivió en un pueblo y que Isidoro fue su amor de juventud, al que dejó por el padre de Laura.

- Dimensión social

Maribel es viuda y tiene dos hijas.

No sé conoce su profesión.

Aparece en el piso de Laura, en la comisaría y en los espacios episódicos con menor frecuencia.

- Arco narrativo

Maribel no sufre ninguna transformación en su carácter.

b. Análisis de los personajes secundarios

Dado que de los personajes secundarios no se conoce tanta información como de los personajes principales, su análisis es más escueto.

- Félix

- Tipo de personaje

Es el comisario principal. Aparece de manera esporádica en la primera y la segunda temporada.

Adaptación de formatos

- Dimensión personal y física

Tiene en torno a 40 años. Es moreno y de estatura y complexión media. Siempre viste con traje y corbata.

Es heterosexual, tiene nacionalidad española y su afiliación religiosa no se especifica.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Félix tiene una personalidad afable. Aunque muestra un carácter manipulador y visceral cuando chantajea a Laura para que delate al amante de su esposa.

El principal conflicto que enfrenta es descubrir quién es el amante de su esposa dentro de la comisaría. También, tiene que lidiar con las presiones de los superiores y los sospechosos del crimen.

- Dimensión social

Está casado y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Es comisario principal. Las tareas que desempeña dentro de la comisaría son: supervisar su funcionamiento y lidiar con las presiones de los superiores, políticos y sospechosos poderosos.

Aparece siempre en comisaría o en los espacios episódicos vinculados al crimen.

- Arco narrativo

No sufre transformación.

- Isabel

- Tipo de personaje

Es compañera de trabajo de Laura y novia de Jacobo. Está presente en la tercera temporada.

- Dimensión personal y física

Tiene en torno a 40 años. Es de estatura media, morena y de complexión delgada. Viste de manera formal con camisas y faldas de colores neutros.

Es heterosexual, tiene nacionalidad española y su afiliación religiosa no se especifica.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Isabel tiene un carácter autoritario, especialmente, al inicio, pero conforme avanza la narración muestra un carácter más amable. Ella admite ser muy tímida.

Objetivos y conflictos: Isabel quiere tener una relación sentimental con Jacobo y, finalmente, inicia una relación con él. También se descubre que encubre a su hermana por asesinato.

- Dimensión social

Está soltera y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Es inspectora policía de asuntos internos. Su tarea es supervisar el funcionamiento de la comisaría. Aunque también se involucra en alguna investigación.

- Arco narrativo

Isabel transforma su carácter ligeramente por motivos laborales. Cuando se presenta en la comisaría lo hace con un carácter fuerte y estricto, pero al final se descubre que es justa y trata de ayudarlos.

- Verónica

- Tipo de personaje

Es la hermana de Laura. Aparece muy esporádicamente a partir del último capítulo de la segunda temporada.

- Dimensión personal y física

Tiene en torno a 35 años. Es alta, morena y de complexión delgada. Viste de manera elegante. Es heterosexual, tiene nacionalidad española y su afiliación religiosa no se especifica.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: tiene un carácter extrovertido y alegre. También es inteligente e intuitiva. Objetivos y problemas: el principal conflicto que enfrenta es al triángulo amoroso entre David, Laura y ella. También, expresa que se siente sola y envidia a Laura porque tiene mucha gente que se preocupe por ella.

Pasado: de Verónica se sabe que no tenía una buena relación con Laura cuando eran niñas y que fue a un colegio privado en el que destacó como buena alumna.

- Dimensión social

Está soltera y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Es dueña de una galería de arte en Barcelona.

Aparece en el piso de Laura, los espacios episódicos y la comisaría.

- Arco narrativo

Verónica no sufre ningún arco de transformación radical.

Adaptación de formatos

- David

- Tipo de personaje

Es el novio de Verónica. Aparece al final de la segunda temporada.

- Dimensión personal y física

Tiene en torno a 35 años. Es alto, castaño y de complexión delgada. Viste de manera elegante.

Es heterosexual, tiene nacionalidad española y su afiliación religiosa no se especifica.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: muestra un carácter galante y misterioso.

Objetivos y problemas: David establece un conflicto entre Verónica y Laura. Inicia una relación con Verónica, pero, al mismo tiempo, intenta una relación con Laura porque hay atracción entre ellos. El segundo conflicto es que miente sobre su identidad, dice ser el periodista que escribe sobre Laura, pero no lo es.

- Dimensión social

Está soltero y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media. Es periodista en *La Gaceta del crimen*.

Aparece en el piso de Laura, los espacios episódicos y la comisaría.

- Arco narrativo

No sufre ninguna transformación.

- Ismael

- Tipo de personaje

Es pareja sentimental de Laura. Aparece de manera esporádica en la primera y segunda temporada.

- Dimensión personal y física

Tiene en torno a 35 años. Es alto, moreno y de complexión fuerte. Viste de manera informal, con jerséis, vaqueros y zapatillas.

Es heterosexual, tiene nacionalidad española y su afiliación religiosa no se especifica.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: tiene un carácter galante y visceral, así lo muestra con los enfrentamientos que tiene con Jacobo.

Objetivos y problemas: Ismael quiere conquistar a Laura, pero tiene que enfrentarse a su dedicación al trabajo, sus hijos y su relación con Jacobo. Al final, la engaña.

Pasado: no se da información.

- Dimensión social

Está soltero y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media. Es policía encubierto. Aparece en el piso de Laura y la comisaría.

- Arco narrativo

No sufre transformación en su carácter o personalidad.

Hay cinco personajes que aparecen en más de un capítulo, pero no se dispone de mucha información sobre ellos por su escasa presencia. Son los siguientes:

- Isidoro

Aparece en dos episodios vinculado al crimen que se investiga. Es un amor de juventud de Maribel.

- Aurora

Sustituye a Jacobo como comisario. Crea un conflicto al querer imponer cambios en el equipo que suponen degradar a Laura, Cuevas y Martín. Finalmente, Jacobo vuelve. Aparece en dos episodios.

- Marisa

Sustituye a Laura cuando decide abandonar la comisaría. Crea un conflicto porque sus compañeros la consideran poco competente en su trabajo. Además, es la sobrina de alguien importante y amenaza con ejercer su influencia contra ellos. Aparece en dos episodios.

Adaptación de formatos

- Juan

Es el exmarido de Lidia, quien le arruinó económicamente en el pasado. Ella escapó de él y cambió su identidad. Vuelve a la comisaria donde ella trabaja y la vuelve a engañar porque le dice que está allí por ella, pero es cómplice de un asesinato. Trabaja como criminólogo. Aparece en dos episodios.

- Sandra

Está casada con Félix y es amante de Martín. Tras quedarse embarazada, le pide a Martín una relación más formal, pero él no quiere. Finalmente, se reconcilia con Félix y deja a Martín. Aparece en cuatro episodios.

c. Análisis de las dinámicas entre los personajes

La caracterización de las relaciones entre los personajes principales y secundarios se expone a continuación.

- Laura y Jacobo. La relación se caracteriza por ser sentimental, laboral y familiar. Enfrenta tres conflictos: la educación de los hijos, rehacer por separado su vida sentimental y trabajar juntos en la misma comisaría. La relación evoluciona de manera favorable. Al inicio, existe cierta tensión negativa entre ellos, pero consiguen normalizar ciertos aspectos de su relación y, al final, se ayudan mutuamente.
- Laura y Martín. La relación se caracteriza por la admiración profesional (especialmente de Martín hacia Laura), protección, apoyo mutuo, confianza y por ser muy familiar. También por una cierta ambigüedad en lo sentimental. La relación es estable durante toda la serie.
- Laura y Lidia. La relación se caracteriza por la oposición en las formas de trabajo y de vida, y un trato despectivo de Lidia hacia Laura, también motivado por la envidia de Lidia a Laura por su éxito laboral. Su relación es estable durante toda la serie.
- Laura y Cuevas. La relación se caracteriza por ser laboral más que personal. Laura ayuda y apoya a Cuevas, y Cuevas tiene una relación de admiración por el trabajo de Laura y la apoya en sus métodos. Su relación se vuelve más profesional. Al inicio,

Laura le suele pedir favores a Cuevas relacionados con el cuidado de sus hijos, pero este hecho disminuye.

- Laura y Maite. La relación se caracteriza por ser de amistad, Maite ayuda y escucha a Laura con sus problemas personales, y Laura apoya a Maite en su carrera como actriz. Su relación es estable durante la primera temporada que está el personaje de Maite.
- Laura y Victoria. La relación se caracteriza por ser mala, especialmente, por el trato de Victoria a Laura, que es despectivo. Su relación no varía a lo largo de la serie.
- Laura y Maribel. La relación se caracteriza por ser familiar. Maribel trata de ayudar a Laura torpemente y Laura se apoya en su madre, aunque también tiene que soportar sus críticas. Su relación no varía. Hay momentos en los que Maribel le confiesa a Laura que si la admira como hija y la apoya a pesar de las críticas negativas que le hace.
- Laura y Verónica. Se trata de una relación familiar, caracterizada por una rivalidad sana entre hermanas, pero en la que prevalece el vínculo familiar. Su relación no varía.
- Jacobo y Martín. Se trata de una relación laboral en la que Jacobo protege a Martín como parte de su equipo. En algunos casos, Jacobo siente celos de Martín por su cercanía con Laura. Su relación varía en los momentos en los que Jacobo se pone celoso de la relación de Martín con Laura y los gemelos.
- Jacobo y Lidia. La relación se caracteriza por ser laboral y personal. En lo laboral hay admiración por parte de Jacobo a Lidia y, en lo personal, Lidia muestra más afecto por Jacobo, que, al contrario. Su relación varía, se inicia cuando son amantes y pasa a ser profesional y de amistad.
- Jacobo y Cuevas. Se caracteriza por ser laboral más que personal, de apoyo y colaboración. Su relación no varía.
- Jacobo y Victoria. Se caracteriza por ser una relación cordial. Victoria coquetea con Jacobo, pero él no le hace caso. Su relación no varía.

- Jacobo y Maite. Se caracteriza por ser una relación de amistad que no es muy frecuente.
- Jacobo y Maribel. Se trata de una relación buena, familiar, porque ella es la abuela de los hijos de Jacobo, y cercana. Existe tensión entre ellos cuando Maribel conoce que Jacobo ha sido infiel, pero luego vuelve a la normalidad.
- Jacobo y Félix. Se trata de una relación laboral y jerárquica. Se apoyan y ayudan, pero hay cierta tensión por las presiones laborales de Félix a Jacobo. Su relación no varía.
- Martín y Lidia. Se trata de una relación laboral de colaboración, pero negativa en lo personal y lo profesional. Su relación no varía.
- Martín y Cuevas. Se trata de una relación profesional y personal, con un elemento de condescendencia de Martín a Cuevas, pero de afecto positivo.
- Martín y Maite. Se trata de una relación de amistad positiva. Su relación no varía.
- Martín y Victoria. Se trata de una relación poco cercana.
- Martín y Maribel. Se trata de una relación de amistad positiva. Su relación varía cuando Maribel deja de ver a Martín como una amenaza para Jacobo, hasta ese momento, Maribel muestra cierta animadversión hacia Martín.
- Martín y Félix. Se trata de una relación laboral positiva y de rivalidad amorosa. Varía cuando Félix conoce de que Martín es el amante de su mujer, pero al final se reconcilian.
- Lidia y Cuevas. Se caracteriza por ser una relación laboral y sentimental, pero desigual porque Cuevas está más implicado que Lidia. Se transforma de una relación laboral a una relación de pareja.
- Lidia y Maribel. Se trata de una relación tendente a negativa porque Maribel le tiene rencor por haber sido la amante de Jacobo. Su relación no varía.

- Maite y Victoria. Se trata de una relación personal, laboral y negativa. Su relación varía de ser personal a ser laboral.
- Laura e Isabel. Se trata de una relación laboral. Isabel reconoce el trabajo de Laura y su lealtad y compañerismo, y en lo personal, es positiva, pese a algunas ocasiones, en las que Laura siente celos de la cercanía de Isabel con los gemelos. Su relación apenas varía.
- Jacobo e Isabel. Se trata de una relación laboral, de admiración y sentimental. Su relación varía de ser laboral a sentimental. En su relación sentimental pasa de ser muy positiva a negativa, cuando Jacobo desconfía de Isabel y ella se entera.
- Cuevas e Isabel. Se trata de una relación laboral. Su relación pasa de ser negativa a positiva en lo laboral.
- Lidia e Isabel. Se trata de una relación laboral, positiva y de admiración. No varía.
- Maribel y Cuevas. Se trata de una relación poco frecuente, cordial y positiva. No varía.
- Verónica y Jacobo. Se trata de una relación de amistad, poco frecuente y positiva. No varía.
- Verónica y Martín. Se trata de una relación de amistad, poco frecuente y positiva. No varía.
- Laura e Ismael. Se trata de una relación sentimental. Ismael quiere iniciar una relación con Laura. Al inicio Laura tiene dudas, pero cuando decide formalizar su relación con él, averigua que él la engaña. Por tanto, la relación evoluciona de ser de atracción a sentimental a una mala relación.
- Jacobo e Ismael. Se trata de una relación de rivalidad y de celos. Jacobo tiene celos de Ismael cuando averigua que tiene un interés amoroso en Laura e inicia una relación con ella. Así, Jacobo trata de sabotear dicha relación. Finalmente, es Jacobo quien desvela que Ismael engaña a Laura. La relación no varía.

- Jacobo y Maite. Se trata de una relación de amistad, poco frecuente y positiva. No varía.
- Maribel y Verónica. Se trata de una relación familiar de madre e hija. Maribel admira a su hija Verónica y con ella es menos crítica que con Laura. La relación no varía.

5.3.2.3. El análisis del estilo visual

De seguido, se exponen los resultados del análisis de las subdimensiones del estilo visual: la puesta en escena, la narrativa visual y la narrativa del sonido.

a. Análisis de la puesta en escena

Las funciones del uso del *atrezzo* en la narración se exponen a continuación.

- Las funciones de los objetos que son parte del decorado son las siguientes:
 - Caracterizar a los personajes y a los ambientes, tanto a los protagonistas como a los episódicos. Por ejemplo, los objetos utilizados para el despliegue policial (p. ej.: cinta de protección, triángulos que marcan las pruebas...).
 - Herramientas para trabajar, especialmente, los objetos que hay en la comisaria, como la pizarra con las fotografías de los sospechosos y la información de los sospechosos.
 - Función simbólica. Por ejemplo, los relojes se utilizan con frecuencia para representar el paso del tiempo.
 - Arma del crimen, como una bola de nieve o un cirio.
 - Móvil del crimen, puesto que en un capítulo es una caja de música.
 - Pista para averiguar el crimen. Esta es la función mayoritaria. Los elementos del decorado, especialmente, de los espacios vinculados con los crímenes sirven a los personajes como pistas para resolverlo.
 - Dotar de realidad la situación. El despliegue policial es el caso más evidente en el que se trata de representar de forma realista una escena del crimen cuando es investigado por un equipo policial.

- Las funciones narrativas de los objetos que no son, estrictamente, parte del decorado son los siguientes:
 - Arma del crimen. De mayor a menor frecuencia en su aparición: la pistola, el veneno, el cuchillo y las jeringuillas. Destacan también otros, como una piedra, un trofeo, unas tijeras y una figura.
 - Pistas y pruebas del crimen. Hay una gran variedad de objetos que no forman parte de los decorados estrictamente, pero adquieren una función narrativa en los episodios como pistas que ayudan a los personajes a la resolución del crimen y como pruebas. De estos objetos destacan por su frecuencia de aparición: los anónimos, las fotografías, las cartas, los objetos electrónicos (mp3, ordenador...) y las libretas. También, los objetos que adquieren un valor simbólico vinculado con la temática del crimen; por ejemplo, una partitura en un crimen que sucede en un cuarteto de cuerda, un cuadro en un crimen que tiene como protagonista una pintora o unas alas de cera en un crimen que sucede en una compañía aérea. Finalmente, la prensa (revistas y periódicos) tiene un papel importante como pista para la resolución del crimen, especialmente, cuando los implicados en el crimen son conocidos públicamente o los casos son seguidos por la prensa.
 - Caracterizar al personaje. Entre los objetos que sirven para caracterizar a los personajes destacan por su frecuencia los juguetes, que están presentes en el piso de Laura y dentro de su bolso. Tienen un valor simbólico porque sirven para reflejar su conciliación laboral.
 - Herramientas para trabajar. Entre los objetos que sirven a los personajes para realizar su trabajo están: los informes y expedientes de las investigaciones (se utilizan para caracterizar el trabajo en la comisaría) y los instrumentos para la investigación (herramientas para recoger y detectar pruebas). También, la prensa, como las revistas del corazón que lee Laura y *La Gaceta del crimen*, que adquiere un valor relevante en la tercera temporada para las tramas multiepisódicas.
 - Móvil del crimen. Se trata de objetos que representan el móvil del crimen, es decir, su posesión es lo que mueve al culpable. Es un caso menos frecuente y los objetos que desempeñan esta función son un libro, una caja de música, una figura y un cuadro.
 - Recurso narrativo para una trama. Por ejemplo, las bicis que Isabel le regala a los gemelos y que hace que Laura sienta celos de la relación de los gemelos e Isabel.

- Las funciones de los objetos del vestuario son las siguientes:
 - Pista/prueba del crimen. Destacan las prendas de ropa con manchas que se convierten en prueba o pista del delito. También, las joyas como pista o prueba del crimen, como unos anillos, un colgante y una cadena.
 - Recurso narrativo para la trama de los crímenes. Hay dos casos en los que el vestuario adquiere una función determinante en la trama del crimen. En ambos es porque sirven para el montaje que crea el culpable para cometer su delito. En el primero, el personaje culpable crea una doble identidad a partir de un disfraz, y, en el segundo, el personaje culpable utiliza una capa roja para simular ser otro personaje.
 - Caracterizar al personaje de Laura. Destaca la función simbólica de la gabardina. Dicha función se refleja en momentos concretos dentro del relato. El primero, cuando el personaje de Laura deja la policía, empieza un nuevo trabajo y lleva una chaqueta diferente. El segundo, cuando Maribel realiza un interrogatorio policial para sustituir a Laura y se pone su gabardina. El tercero, cuando Martín se refiere a la gabardina como el traje de *Superman* de Laura.
 - Caracterización del personaje del intruso. Se ha denominado intruso al personaje implicado en el crimen que durante el episodio realiza una acción sin que se conozca su identidad y no se descubre hasta la resolución. Estos momentos corresponden a escenas como registrar una casa, un intento de asesinato o la búsqueda de pruebas. En estos casos, el intruso aparece vestido de negro, con guantes y capucha.
 - Caracterizar a los personajes implicados en el caso. El vestuario, además, de caracterizar a los personajes protagonistas (como se ha explicado en el apartado de personajes), también configura el carácter, la personalidad y la profesión de los personajes episódicos que están implicados en el caso de investigación.
 - Arma del crimen. Solo una prenda de vestuario se utiliza como arma del crimen: una media.

Por otra parte, cabe decir que los personajes protagonistas solo aparecen con el uniforme policial en un evento oficial del cuerpo de policía. Por el contrario, en la comisaría los actores figurantes si van vestidos de uniforme en su mayoría.

En conclusión, el *atrezzo* tiene un papel narrativo importante para la trama de la resolución de los crímenes. En este sentido, se afirma que la puesta en escena ofrece pistas y pruebas que ayudan a resolver el caso, y son importantes para articular la trama de los crímenes.

b. Análisis de la narrativa visual

La caracterización del uso de los recursos visuales realizada a partir de los resultados se expone a continuación.

- **Plano**

Los usos identificados de las diferentes propiedades de los planos se ofrecen de seguido.

- Tipo de plano
 - Los planos de conjunto se utilizan principalmente en el inicio de las secuencias, especialmente, cuando éstas suceden en espacios diferentes o momentos del día distintos (día o noche). En consecuencia, sirven para situar la acción en un lugar o momento del día y mostrar el paisaje. Corresponden mayormente a exteriores y con frecuencia van acompañados de un movimiento de cámara panorámico. Son más frecuentes cuando la trama del crimen se localiza en un espacio exterior.
 - Los planos generales se utilizan, sobre todo, entre escenas que ocurren en espacios diferentes para iniciar una secuencia. Con esta función aparecen de dos formas: la primera es un plano con un ligero ángulo picado o contrapicado del exterior de un edificio (es el más frecuente) y la segunda es un plano general que con un movimiento de cámara (una panorámica) se desplaza hacia un plano más corto. En ambos casos se utilizan para indicar el cambio de localización y situar la nueva secuencia en un espacio narrativo diferente. Por ejemplo, uno de los planos más recurrentes es el plano exterior de la comisaría que sirve para situar la acción dentro de ella.
 - Los planos largos son habituales en los planos secuencia que se realizan en la comisaría, con el propósito de mostrar el entorno laboral y van acompañados de un movimiento de cámara (*travelling*). También, cuando hay planos subjetivos de personajes en los que la cámara se sitúa a la distancia de éstos respecto a lo que miran. Los planos largos son frecuentes cuando se muestran varias escenas en un mismo plano que suceden al mismo tiempo. Por ejemplo, cuando un personaje escucha una conversación de otros dos sin que ellos sean conscientes y se utiliza un plano largo para mostrar toda la situación. Finalmente, los planos largos se utilizan para mostrar los cadáveres.

- El uso más destacado de los planos medios es mostrar las reacciones de los personajes durante una conversación o tras recibir una información relevante. Por ejemplo, tras la resolución del crimen, se muestran planos medios con las reacciones de los sospechosos o cuando un personaje tiene una deducción. En algunos casos tienen una duración más larga de lo habitual. También, se utilizan para finalizar secuencias con la reacción del personaje.
- Los planos cortos se utilizan con mayor frecuencia durante las escenas de los intrusos (cuando un personaje, de quien no se conoce su identidad, registra un espacio o realiza un asesinato) con el objetivo de no revelar la identidad de ese personaje. Al igual que los planos medios, también se utilizan para mostrar las reacciones de los personajes tras recibir una información relevante, cuando hacen una deducción o durante una conversación. También, para mostrar partes del espacio y los objetos a los que hacen referencia los personajes. En este caso puede ser que muestren a lo que hacen referencia verbal los personajes o aquellas partes del espacio y objetos en los que el personaje se fijan (no se considera cámara subjetiva porque la cámara no reproduce la distancia a la que el personaje está del objeto). Además, su uso es frecuente para iniciar secuencias, caso en el que va acompañado de un movimiento de cámara (*travelling* o panorámica) que se inicia en un plano corto hasta llegar a un plano medio o largo. Finalmente, los planos cortos se utilizan durante una conversación entre dos personajes con la técnica plano-contraplano.
- El uso destacado de los planos detalles es mostrar pistas que son relevantes para la resolución del crimen. Por tanto, los planos detalle se utilizan con frecuencia cuando aparecen objetos, gestos de personajes o partes de un espacio que son relevantes para la resolución del crimen. En estos casos se utilizan: durante un interrogatorio, la visita del personaje al lugar del crimen o durante la deducción que realiza un personaje. Hay casos en los que corresponden a lo que observan los personajes y otros casos en los que se muestran detalles que en ese momento pasan inadvertidos por los personajes. También, el plano detalle aparece en el inicio o finalización de secuencia. En este caso, asimismo, pueden mostrar un elemento clave para la trama del crimen o simplemente situar la secuencia.
- Los plano secuencia se utilizan con mayor frecuencia en el interior de la comisaría para seguir a los personajes en su interior y unir varias escenas que

tienen lugar en ese espacio. Además, se utilizan para seguir a los personajes durante una persecución y cuando llegan al lugar del crimen y lo revisan.

En términos generales, en la realización audiovisual de la serie predominan los planos medios y cortos. En consecuencia, el tamaño de los planos pretende acompañar lo que ocurre en la narración y guiar la atención sobre lo importante dentro del espacio de la puesta en escena.

- Angulación

En general, predomina el ángulo recto. El uso destacado de la angulación corresponde, principalmente, a los siguientes casos: cuando se realizan planos subjetivos de los personajes (la cámara simula la mirada de un personaje, se sitúa a su altura en el plano respecto a lo que mira), en los planos generales de exteriores, en los que se utiliza un ligero picado o contrapicado, y para mostrar el cadáver.

- Movimientos de cámara

- El principal uso de las panorámicas es para el inicio de las secuencias con el objetivo de mostrar el espacio y son principalmente horizontales. En otros casos aparece cuando se descubre la identidad de algo relevante que está en el espacio (la identidad de un personaje, un cadáver...) con el objetivo de generar tensión y un efecto más dramático. Otros usos son mostrar a lo que hacen referencia los personajes, por ejemplo, cuando un personaje hace mención a algo que hay en el espacio y se realiza una panorámica para mostrarlo. También, para recoger las reacciones del conjunto de personajes en un espacio, por ejemplo, cuando tras recibir una revelación sobre el crimen, se realiza una panorámica con las expresiones de los personajes.
- El *travelling* se utiliza con mayor frecuencia en los planos secuencia para seguir a los personajes y unir varias escenas en un mismo espacio. Esto es muy común dentro de la comisaría. Además, el *travelling* también se usa para mostrar la escena del crimen, para seguir a los personajes y para mostrar lo que ellos observan. También, se utilizan durante persecuciones o huidas de los personajes en las que la cámara les sigue. Finalmente, también se utiliza con efecto dramático cuando se recorre un espacio hasta llegar al área en la que se averigua un hecho relevante.

- En general, no se ha detectado que el zoom sea una técnica muy utilizada. No obstante, sus principales usos son: el zoom *out* para mostrar en un plano más amplio información que quedaba fuera de campo, por ejemplo, durante la conversación entre dos personajes se realiza un zoom *out* para mostrar que la conversación es escuchada por otro personaje. Por su parte, el zoom *in* se suele utilizar cuando un personaje tiene una deducción y cuando se muestra un detalle de un objeto muy pequeño, por ejemplo, un detalle dentro de una fotografía.

En general, los movimientos de cámara tienden a ser pausado y discretos. En pocas ocasiones hay escenas con movimientos de cámara bruscos o dinámicos.

- Cámara respecto a la acción

Hay un predominio de la cámara objetiva. No obstante, la cámara subjetiva se utiliza en los siguientes casos:

- Durante la investigación, para simular a lo que prestan atención los personajes durante su recorrido de la escena del crimen o en los interrogatorios.
- En una conversación entre varios personajes, cuando se muestra lo que observa uno de ellos con el objetivo de revelar a lo que hace referencia en el dialogo.
- Para simular el estado de un personaje cuando sufre algún trastorno (desmayo, intoxicación, envenenamiento).
- En las escenas del intruso, en las que se simula el punto de vista del intruso para generar más suspense y tensión.

- Profundidad de campo

La técnica del desenfoque se utiliza con frecuencia con los objetivos siguientes: para desenfocar el fondo en los planos cortos, cuando se quiere guiar la atención en un plano, para destacar un objeto o en planos medios y largos en los que lo que sucede en el fondo no es relevante.

- Montaje

En general, el montaje sigue las convenciones del montaje continuo y las relaciones entre los planos sigue la máxima de asegurar la continuidad narrativa. Ahora bien, al tratarse del género detectivesco, las relaciones del montaje se alteran para generar curiosidad, suspense y sorpresa. Además, tienen una función expresiva y dramática. A continuación, se explican los casos más recurrentes y característicos en las áreas del montaje.

- Relaciones gráficas. Los casos en los que se altera con mayor frecuencia las cualidades gráficas de los planos en su articulación son:
 - En el emparejamiento gráfico, mayormente, cuando se quiere indicar el cambio de localización o el paso del tiempo. Se suele realizar a partir de un plano detalle de un elemento importante para la investigación.
 - En el encadenamiento, para indicar el paso del tiempo y el cambio de localización.
 - En las secuencias temporales, cuando se realizan secuencias temporales que condensan un proceso de hechos prolongados en poco tiempo. En estos montajes se articulan planos a partir de sus cualidades gráficas. Las secuencias temporales tratan de cubrir interrogatorios y procesos de investigación.
 - En los *flashbacks*, porque hay una discontinuidad en las cualidades gráficas de los planos que corresponden a cada tiempo.

- Relaciones rítmicas. Los casos en los que son alteradas las relaciones rítmicas en la articulación de los planos, es decir, la duración de los planos, los movimientos de cámara, el sonido y los movimientos dentro de la puesta en escena, de manera más llamativa son los siguientes:
 - En las escenas de acción, como las persecuciones, los asesinatos o momentos en los que se descubre un hecho importante para el crimen (p. ej.: se descubre el cadáver);
 - Para simular el estado de un personaje, cuando a través de los recursos audiovisuales se trata de emular el estado de un personaje en *shock*, enfermo, envenenado, que se va a desmayar o que ha tenido una deducción. Buscan generar expectación;
 - En las secuencias temporales, que se realizan en los interrogatorios o los procesos de investigación. Buscan crear más dinamismo y mostrar el paso del tiempo.
 - Para la reacción de los personajes, tras recibir una información relevante. Los planos se alargan para enfatizar su reacción y dramatizar el momento.

- Relaciones espaciales. Los casos más destacados en los que se articulan los planos para construir los espacios son los siguientes:
 - En los montajes inductivos para presentar los espacios, con mayor frecuencia, cuando corresponden a los espacios asociados al crimen. También, se utilizan para iniciar escenas. El inicio con un plano detalle o corto seguido por planos más amplios que muestran el espacio es un recurso muy recurrente.

- En los montajes paralelos, cuando se conectan dos acciones que suceden de forma simultánea en espacios diferentes, por ejemplo, una llamada o un proceso de investigación paralelo. Otro caso es cuando se alternan planos de escenas que transcurren simultáneamente en el mismo espacio, por ejemplo, un personaje espía una conversación o los interrogatorios.
- En el emparejamiento del eje de miradas, cuando un personaje revisa una escena del crimen, durante un interrogatorio o para mostrar a lo que un personaje hace referencia.
- En los planos/contraplanos se utiliza en conversaciones y, especialmente, cuando hay tensión entre los personajes, los planos se van mostrando más cortos entre ellos.
- Relaciones temporales. En general, las alteraciones de las relaciones temporales siguen las convenciones de la narrativa clásica y, por tanto, se utilizan principalmente para omitir las acciones y hechos que no son relevantes para la comprensión de la historia. Al tratarse del género de detectives y haber una trama sobre la resolución de un crimen, las elipsis juegan un papel fundamental para generar misterio y suspense en el relato. De manera que se omiten hechos y acciones asociados a la realización del crimen o el ocultamiento de pruebas, que son revelados al final en *flashbacks*. En el análisis, se observaron dos casos destacados en relación a la alteración de las relaciones temporales, son los siguientes:
 - En Los *flashbacks*, durante la resolución del crimen para mostrar elipsis de la trama del crimen o hechos acciones ya emitidos, pero desde otros puntos de vista. Con los *flashbacks* se altera tanto el orden de los acontecimientos como su frecuencia.
 - Las secuencias temporales, durante procesos vinculados a la investigación, como los interrogatorios, la búsqueda de información, la recreación del asesinato, la visita a la escena del crimen, entre otros.
- Fotografía
 - La iluminación que predomina a lo largo de la serie es de una intensidad suave. Los momentos narrativos en los que se utiliza una iluminación más dura son:
 - En las secuencias de tensión narrativa asociadas a la trama del crimen, como las escenas de asesinato, la secuencia del intruso o la presentación del crimen.
 - En los *flashbacks*, porque cuando se realizan, la intensidad de la luz varía con frecuencia en los *flashbacks* entre los dos tiempos representados. Los planos que

pertenecen a los *flashbacks* poseen una gama de tonalidades diferente para hacerlos destacar y generar contraste que afecta a la intensidad de la luz.

En relación a la fuente de la luz:

- La iluminación es natural en exteriores, principalmente.
 - La iluminación es artificial en interiores, cuando se simula la noche y en las secuencias y escenas en las que la iluminación es más dura.
 - La iluminación mixta se utiliza con mayor frecuencia en espacios interiores cuando se simula que es de día, por ejemplo, en el piso de Laura, el bar o los espacios con ventanas exteriores de la comisaría.
- La gama de tonalidades que predomina en la serie es de colores cálidos, pero también se utilizan otras gamas de tonalidades en los siguientes momentos:
 - *Flashbacks*. Las imágenes asociadas a los *flashbacks* se presentan con una tonalidad diferente. En general, aparecen en tonos más grises o sepias. También en blanco y negro. De esta manera, se genera contraste entre el presente y el pasado.
 - En algunos casos, se utiliza una gama de tonalidades más fría en las imágenes vinculadas al caso de investigación.

Como observaciones generales, se obtiene que hay muchos casos en los que el uso de estas técnicas corresponde a una función estética. No obstante, si se puede establecer que las dos principales funciones son: un uso ilustrativo de la narración y generar suspense y tensión. Ambas corresponden a convenciones del género detectivesco. También, tienen una función expresiva. Por ejemplo, cuando se alargan en su duración los planos con la reacción de los personajes.

c. Análisis de la narrativa del sonido

A continuación, se exponen las características principales de la serie en el uso del sonido diegético y no diegético.

- Sonido diegético

El sonido diegético está compuesto por música, voz en *off* y sonido ambiente. Las características encontradas en cada uno de ellos son las siguientes:

- Música. Cuando la música que suena es diegética responde a las funciones de caracterizar el ambiente o a los personajes. En el primer caso, la música sirve para dotar de realismo a una escena o secuencia en la que la música es necesaria (p. ej.: una boda, un concierto o una fiesta). En el segundo caso, la música suena cuando un personaje, mayormente un personaje implicado en la trama del crimen, tiene un vínculo con la música (p. ej.: es importante conocer que el estilo de música que le gusta o toca algún instrumento). Por tanto, en la mayoría de los casos forma parte del sonido ambiente.

- El sonido ambiente está presente en todos los espacios: el bar, la comisaría (p. ej.: teléfonos, murmullo...), los exteriores en la naturaleza (p. ej.: canto de pájaros...) y cuando hay alguna escena de despliegue policial (p. ej.: radios, sirenas...). En el sonido ambiente, también destaca la alteración de sonidos en sus cualidades (nivel y timbre). Esto ocurre en los siguientes casos:
 - Para simular el estado de un personaje cuyos sentidos están alterados (p. ej.: se desmaya, está desorientado, está ciego).
 - Cuando el sonido es una pista para la investigación (p. ej.: ruido de la televisión que encubre el crimen, sonido del electro en un hospital, cuando el electro es una pista para resolver el crimen).
 - Función narrativa y simbólica (p. ej.: ruido de los relojes durante la resolución de un crimen antes de que prescriba, campanadas que anuncian cuando alguien muere, pisadas para generar intriga).

- La voz en *off* se utiliza, principalmente, en los *flashbacks* (se escucha la voz en *off* del personaje que resuelve el crimen, mientras que se muestra cómo se cometió y averiguó) y en las secuencias temporales (se escucha la voz en *off* del personaje, mientras que el montaje de las imágenes resume un tiempo más prolongado). Su uso es frecuente. Además, se utilizan los mensajes de voz como pistas para el crimen.

- Sonido no diegético

El sonido no diegético está compuesto por motivos musicales. Se trata de música instrumental y que es creada para la serie. No aparece música conocida o popular. A rasgos generales, en el análisis pueden distinguirse que las funciones de los motivos musicales se agrupan en función de si están relacionadas con la trama del crimen, las tramas de la vida de los personajes o con los momentos cómicos. Son las siguientes.

- En relación a la trama del crimen, se utilizan para:
 - Generar misterio e intriga, cuando suenan en la presentación del crimen, cuando habla de él los personajes y escenas relacionadas con él.
 - Generar suspense y tensión, en escenas con más acción o revelación de un hecho importante, como la secuencia del intruso, un asesinato o el descubrimiento de un cadáver.
 - Indicar que ha sucedido algo relevante, por ejemplo, un personaje ha tenido una deducción, ha dicho algo importante o ha descubierto una pista. Por ejemplo, cada vez que Laura tiene una deducción suena un motivo musical o el que suena adquiere mayor intensidad.
 - Relacionado con el anterior, los motivos musicales dan pistas al espectador al indicar que algo relevante ha sucedido sin que se desvele qué es exactamente.

- En relación a las tramas personales de los personajes, se utilizan para:
 - Enfatizar el efecto dramático cuando hay una conversación entre varios personajes sobre un asunto de su vida personal.
 - Enfatizar los sentimientos de los personajes tras recibir una información que les ha afectado en su parte personal.

- En relación a los momentos cómicos y humorísticos, sirven para:
 - Enfatizar el efecto cómico de las escenas de humor. Por ejemplo, travesuras de los gemelos, meteduras de pata de Maribel, cuando Laura llega a un lugar nuevo y hace algo inapropiado, o un personaje dice algo que no es tomado en serio por el resto.

Finalmente, los motivos musicales pueden variar en una misma secuencia de ser un motivo asociado al misterio o suspense a un motivo asociado con el humor. Por ejemplo, un motivo musical de misterio que suena mientras que los personajes están reaccionando a un accidente se modifica por un motivo cómico cuando se dan cuenta de que Laura ha roto aguas. Dicha transición se realiza a través de la modificación de sus características acústicas (tono, timbre y nivel). También, los motivos musicales tienden a iniciarse cuando en la escena sucede algo relevante a nivel dramático para las tramas de los personajes o con la trama del crimen, por ejemplo, un sospechoso comienza a contar algo importante en el interrogatorio.

Además de los denominados motivos musicales, en episodios concretos, se utiliza otro tipo de música junto a ellos. Esta música está relacionada con el tema de la trama del crimen y, por tanto, sirve para caracterizarlo. Los ejemplos más destacados son:

- El uso de música de cantos gregorianos durante el episodio en el que el crimen se comete en un monasterio.
- El Estudio Op. 10, nº 12¹²⁶ de Fryderyk Chopin y una canción instrumental de música clásica que es compuesta por uno de los personajes del crimen, en el episodio en el que los implicados en el crimen forman un cuarteto musical de cuerda.

Como observaciones generales sobre el estilo visual, cabe decir que la planificación de sus elementos está, en gran medida, al servicio de la investigación policial de cada episodio. Por una parte, dichos recursos audiovisuales sirven para dar pistas sobre el crimen, fijar la atención en el proceso de investigación y resaltar los detalles y hechos relevantes. Por otra parte, también destaca que el tema del crimen sea el que influencia el uso de algunos de estos recursos, por ejemplo, la música o el vestuario. No obstante, las técnicas audiovisuales también se utilizan para enfatizar el estado de ánimo de los personajes, así como las escenas cómicas. Respecto a la narrativa de sonido, destaca que la serie sólo utiliza música instrumental. Además, que la música modifica sus características acústicas para acompañar lo que sucede en la narración, tanto en las tramas relacionadas con la vida de los personajes como las tramas de los crímenes. En conclusión, la música caracteriza los personajes y las situaciones, exalta las reacciones y emociones de los personajes y refuerza los golpes de humor y misterio. En general, destaca el gran uso expresivo y estético de los recursos audiovisuales.

5.3.2.4. El análisis del espacio y el tiempo

De seguido, se explican las principales características encontradas en la articulación del tiempo y los espacios tras el análisis de los datos.

a. Tiempo

- Tiempo histórico

El relato se desarrolla en el mismo tiempo en el que la serie fue emitida. Es decir, las historias narradas transcurren en los años 2009-2014. Hay episodios en los que el tiempo es alterado y se cuentan acciones que sucedieron en otro tiempo histórico. Esta alteración del tiempo histórico está ligada al desarrollo narrativo del crimen. Se da en los siguientes cuatro episodios:

¹²⁶ Popularmente conocido como El estudio revolucionario.

- 2x12 y 2x13 (episodio doble). *El misterio de los diez desconocidos*, dos tiempos históricos, que son la actualidad y 1975.
- 3x02. *El misterio de la cápsula del tiempo*, dos tiempos históricos, que son la actualidad y 1992.
- 3x07. *El misterio del crimen del siglo XX*, dos tiempos históricos, que son la actualidad y 1912.
- 3x12 y 3x13 (episodio doble). *El misterio de número 17*, tres tiempos históricos, que son la actualidad, ochos años antes y 1939.

Se observa que dos de los episodios en los que se produce esta alteración están vinculados al pasado de la protagonista, Laura (2x12 y 2x13 sobre la infancia de Laura y la relación con su padre, y 3x02 sobre su adolescencia y la muerte de un amigo suyo), y en los otros, 3x12 y 3x13, está relacionada con el nacimiento de los gemelos y el abuelo de Jacobo. Por tanto, se utilizan para narrar la vida de Laura y para profundizar y definir al personaje protagonista. Además, la función que tiene estas alteraciones es situar y contextualizar el caso investigado.

- Alteraciones temporales

- Orden

En un sentido general, la narración sigue un orden cronológico. No obstante, el orden de los acontecimientos es alterado en los siguientes casos:

- Los *flashbacks*. En todos los episodios, en el momento narrativo que corresponde a la resolución del crimen se produce una alteración del orden lineal con un *flashback* a hechos que pertenecen al crimen con el objetivo de mostrar cómo se cometió e ilustrar el proceso de investigación. Los *flashbacks* también se utilizan, en algunos casos, durante el proceso de investigación, cuando se altera el orden lineal para ilustrar las deducciones que hacen los personajes y para escenas de tensión en las que se presentan dos hechos que ocurren de manera simultánea.
- En las secuencias temporales de los interrogatorios. Los momentos narrativos que corresponden a los interrogatorios de los sospechosos se narran con la alteración del orden lineal con dos recursos: mostrar de forma paralela escenas que pertenecen a interrogatorios que se producen de forma paralela o con *flashbacks* a hechos que pertenecen al pasado del interrogado. Sus funciones suelen ser reconstruir una versión del caso de investigación a partir de la versión de los sospechosos, contrastar lo que dice el sospechoso con lo que sucedió e ilustrar el proceso de investigación. No es muy frecuente.

- Presentar el asesinato. Se altera el orden lineal con el que sucede el asesinato para mostrar hechos que suceden de manera simultánea para generar tensión.

Asimismo, del análisis se observa que las alteraciones en el orden temporal de los acontecimientos se utilizan principalmente en los momentos narrativos de resolución del crimen para poder ilustrarlo y en los interrogatorios, para reconstruir y presentar el crimen. También, en los episodios en los que se altera el tiempo histórico se producen más alteraciones del orden temporal al haber más *flashbacks*.

- Duración

La alteración de la duración temporal no es frecuente. No obstante, cuando se realiza, corresponde a los siguientes momentos narrativos:

- Secuencias temporales relacionadas con el proceso de investigación. En estos casos, la duración de los acontecimientos se comprime o expande para mostrar que los hechos ocupan más tiempo del que se muestra en pantalla y/o mostrar el agobio o tedio de la investigación.
- En algunos montajes paralelos. Al mostrar dos hechos que suceden de forma simultánea, el tiempo se expande.

- Frecuencia

La frecuencia de los hechos se altera en todos los episodios durante la resolución del crimen, porque durante estas escenas se intercala el presente narrativo con *flashbacks* a hechos que ya han ocurrido vinculados a la trama del crimen. Sin embargo, hay dos episodios en los que la frecuencia con la que se muestra un acontecimiento adquiere relevancia. Son los siguientes:

- 2x07. *El misterio del testigo aullador*, a través de *flashbacks* se representa cuatro veces una misma escena que cambia en función del punto de vista del sospechoso que la cuenta.
- 3x11. *El misterio de las caras de la verdad*, en el que la secuencia que muestra como sucedió el crimen se representa en cuatro ocasiones cambiada en función de la teoría de resolución del crimen de cada personaje.

Como observaciones finales, se sostiene que el tiempo histórico y la articulación del tiempo (orden, duración y frecuencia) se mantienen cronológicos para contar las tramas que afectan a la vida personal de los personajes principales, mientras que se alteran para contar los acontecimientos del crimen. En la narración sobre la vida personal de los personajes, el orden de

los acontecimientos es lineal, en la duración no se ha detectado una alteración relevante y en la frecuencia, tampoco; los hechos son presentados solo una vez. Por el contrario, en la narración sobre la investigación de los crímenes se han detectado constantes alteraciones del orden de los acontecimientos y la frecuencia en la que son narrados.

b. Espacio

- Espacios protagonistas

A lo largo de la serie se identifican dos espacios protagonistas: la comisaría y el piso de Laura. También, en la primera temporada, el bar. A continuación, se muestra el análisis de cada uno de ellos.

Ubicación geográfica. La historia se desarrolla en la ciudad de Madrid. No hay referencias al barrio o zona en la que se ubican la comisaría, el bar o el piso de Laura.

- Comisaría

- Tipo de espacio

Hace referencia a una comisaría de policía y es un espacio laboral.

- Descripción

La comisaría es actual. Se muestra la fachada exterior de la comisaría y todos los espacios que conforman la comisaría están en una planta.

- Espacios dentro de la comisaría y su descripción

- El pasillo de entrada de la comisaría, que está junto a la puerta de entrada a la comisaría. Hay un mostrador, seguido de un pasillo que lleva a un espacio más abierto donde están las mesas de trabajo.
 - El despacho de Jacobo, que es una habitación propia, en la que hay una mesa de escritorio con el ordenador y el teléfono. Contiene varios muebles como cajoneras y estanterías, una mesa baja y un sofá.
 - El espacio central, donde se sitúan las diferentes mesas de trabajo de los personajes. En cada mesa hay un ordenador y un teléfono junto con otro material de oficina. En este espacio también hay impresoras y una máquina de café.

- La sala de reuniones, que es una habitación propia. Se trata de una sala con una mesa alargada en el centro y rodeada de sillas. Las ventanas dan al resto de la comisaría.
- Los calabozos, que solo aparecen en un episodio. Están formado por un pasillo y las celdas. En cada uno de ellos hay una cama y una mesa con una silla.

- Relación con los personajes de la serie

Todos los personajes protagonistas y secundarios de la serie aparecen por comisaría, porque es su lugar de trabajo. Los personajes que trabajan en ella (Jacobo, Laura, Martín, Cuevas, Lidia) aparecen en todos los episodios. Hay personajes secundarios (Marisa, Aurora, Félix) que sólo aparecen en este espacio. El resto de personajes (gemelos, Maribel, Maite, Verónica, Ismael, David) también aparecen, pero con menos frecuencia.

- Relación con las tramas de la serie

En general, todas las tramas multiepisódicas tienen lugar en alguna parte de su desarrollo en la comisaría, a excepción de una (relación entre Maribel e Isidoro).

Dentro de las tramas multiepisódicas hay cuatro que se desarrollan exclusivamente en este espacio: pasado de Lidia y vuelta de su exmarido, relación de Lidia y Cuevas, llegada de una nueva jefa a la comisaría y llegada de una nueva inspectora.

En el caso de las tramas episódicas, aquellas que se desarrollan exclusivamente en la comisaría están relacionadas: en primer lugar, con la esfera profesional; en segundo lugar, con la esfera de la amistad, y, en tercer lugar, con la amorosa. Las tramas episódicas que no suceden dentro de la comisaria están protagonizadas con el personaje de Maribel, principalmente, y de Maite y Victoria durante la primera temporada.

- Funciones

Las funciones se han determinado a partir de las situaciones que ocurren de manera más habitual en estos espacios. No se trata de situaciones cerradas, sino las que se producen con mayor frecuencia. Las situaciones que ocurren con habitualmente en los espacios de la comisaria son las siguientes.

- En la entrada de la comisaría son:
 - Encuentro de los personajes.
 - Conversaciones sobre el proceso de investigación.
 - Conversaciones personales entre los personajes.
 - Anuncios de cambios en la organización de la comisaría.

- En el despacho de Jacobo son:
 - Conversaciones de carácter íntimo entre los personajes.
 - Quejas de los personajes a Jacobo.
 - Conversaciones sobre la investigación de asuntos más confidenciales.
- En el espacio central son:
 - Conversaciones grupales sobre el proceso de investigación.
 - Interrogatorios a los implicados en el caso.
 - Tareas relacionadas con la investigación.
 - Confidencias entre los personajes.
- En la sala de reuniones son:
 - Llamadas que realizan los personajes.
 - Interrogatorios y atención a los implicados en el crimen.
 - Confidencias entre los personajes.
 - Tareas relacionadas con la investigación.

Como observaciones del análisis de este espacio, en la comisaría no solo se desarrollan asuntos laborales, sino que también tienen lugar asuntos personales de los personajes, hasta el punto de que la vida personal de algunos personajes solo se conoce a través de sus acciones en este espacio. También, la comisaría es un espacio de caracterización de la serie porque es un lugar plenamente vinculado con la premisa de la serie y necesario para generar historias.

- Piso de Laura
 - Tipo de espacio

Hogar de la protagonista.

- Descripción

Se trata de un piso de una sola planta. Posee un salón-cocina (ambos están en el mismo espacio), un patio, un pasillo donde está la habitación de los gemelos y la habitación de Laura. El piso está acondicionado con todos los muebles que se encuentran, generalmente, en un hogar familiar de clase media. Algunos detalles destacables sobre su decoración son: fotografías de la familia de Laura y Jacobo en las paredes y en marcos sobre los muebles y, también, hay una pared de pizarra, junto con dibujos de ellos.

- Espacios dentro del piso y su descripción
 - El salón-cocina, que es la primera habitación del piso. Posee un sofá, una televisión, una mesa baja y estanterías con objetos de decoración, marcos de fotos y libros.
 - La cocina, que está en la misma habitación que el salón. Hay una encimera en la que están los diferentes electrodomésticos y utensilios de cocina. Una mesa de comedor y sillas.
 - La habitación de los gemelos, que está en el pasillo. Hay dos camas y suele estar desordenada y llena de juguetes.
 - La habitación de Laura, que está al final del pasillo. Tiene una cama doble, con mesitas a los lados y un armario amplio.
 - La terraza, que está al lado del salón-cocina. Es amplia, hay juguetes de los gemelos, un tendedero y una mesa con sillas.

- Relación con los personajes de la serie

Es el piso de la protagonista.

Los personajes que aparecen con más frecuencia son: Laura, los gemelos, Maribel, Jacobo, Martín, Maite, Ismael, Verónica y David. Estos personajes son los que pertenecen al entorno más personal y familiar de la protagonista. Por el contrario, los personajes que aparecen solo esporádicamente son Cuevas, Lidia, Isabel y Victoria.

- Relación con las tramas de la serie

Respecto a las tramas multiepisódicas, la única trama que no se desarrolla tanto en el piso como en comisaría es la relación entre Isidoro y Maribel. Por el contrario, el resto de tramas multiepisódicas se desarrollan tanto en el piso como en la comisaría.

En el caso de las tramas episódicas, las que se desarrollan exclusivamente en el piso están protagonizadas, en su mayoría, por el personaje de Maribel y tienen que ver con el cuidado de los gemelos. También, hay tramas relacionadas con el crimen que se desarrollan, en parte, en el piso de Laura. Las tramas episódicas que no se desarrollan en el piso son aquellas relacionadas con la esfera laboral de los personajes o con los personajes de Lidia y Cuevas.

- Funciones

Al igual que en la comisaría, se han delimitado cuáles son las situaciones más habituales que suceden en este espacio.

- En el salón-cocina son:
 - Situaciones relacionadas con el tiempo en familia (p. ej.: cuidado de los gemelos, conversaciones de Maribel y Laura, o de Verónica y Laura).
 - Situaciones de la vida sentimental de Laura (p.ej.: cenas con Ismael, encuentros con David...).
 - Situaciones sobre el proceso de investigación (p. ej.: conversaciones sobre el caso con Martín, conversaciones sobre el caso con Maribel, encuentros con los implicados en el caso...).
 - Situaciones relacionadas con las tareas del hogar (p. ej.: Laura mientras cocina o limpia).
- En la habitación de los gemelos son:
 - Situaciones relacionadas con el tiempo en familia, como el cuidado de los gemelos.
- En la habitación de Laura son:
 - Situaciones relacionadas con la vida personal de Laura (p. ej.: Laura pasa la noche con alguien, conversaciones con su hermana Verónica, conversaciones con Maribel, conversaciones con Martín...)
- En la terraza (apenas aparece) son:
 - Situaciones relacionadas con el tiempo en familia (p. ej.: el cuidado de los gemelos, los gemelos juegan y conversaciones entre Maribel, Laura y Verónica).

En general, el piso tiene un valor sentimental para Laura y es un punto de encuentro para los personajes protagonistas. Está más vinculado a la vida personal, familiar, sentimental de los protagonistas, especialmente, de Laura. No obstante, también se desarrollan situaciones vinculadas con su vida laboral.

- El bar

El bar solo está en la primera temporada. La propietaria es Victoria, la vecina de Maite.

- Tipo de espacio

Hace referencia a un bar.

- Descripción

Es amplio, con una barra de metal en el centro del espacio que tiene mesas y sillas blancas alrededor.

Adaptación de formatos

- Relación con los personajes de la serie

Los personajes que aparecen en el bar con frecuencia son: Victoria, Maite, Jacobo, Laura y Martín.

- Relación con las tramas de la serie

En relación a las tramas multiepisódicas, la única que en parte se desarrolla en el bar es la relación entre Ismael y Laura.

Respecto a las tramas episódicas, son cuatro las que, en alguna parte, se desarrollan en el bar. Estas son: las relacionadas con los personajes de Victoria y Maite, y la carrera como actriz de Maite, y las relacionadas con los problemas económicos de Laura.

- Funciones

Las funciones que desempeña el bar son servir de punto de encuentro de los personajes principales y generar tramas secundarias en los episodios.

- Espacios episódicos

Se agruparon entre ellos según afinidad y los resultados se exponen a continuación.

Ubicación geográfica: La mayoría de los espacios episódicos se ubican en Madrid o alrededores, por ejemplo, mansiones, casas u hoteles en la sierra de Madrid. No obstante, no existen menciones específicas de los lugares de Madrid por donde se mueven los personajes. En un episodio, el caso que investigan tiene lugar en un hotel de La Rioja.

- Tipos de espacio

Hay una gran variedad de espacios que aparecen a lo largo de la serie. Se han podido agrupar en los siguientes.

- Espacios relacionados con el hogar: casas, pisos y mansiones. En general, estos suelen ser chalets y casas grandes y lujosas. Las mansiones suelen ser grandes, ostentosas y antiguas, y estar en espacios naturales.
- Espacios laborales: oficinas, despachos, salas de reuniones y talleres de trabajo (p. ej.: mecánico, de fotografía, anticuario o de pintura).

- Espacios hosteleros: hoteles de lujo y rurales. Dentro de estos espacios destacan las habitaciones de hotel, el hall, el comedor y las cocinas.
- Espacios sanitarios: hospitales y clínicas.
- Espacios artísticos: teatros, auditorios, plató de televisión y sala de exposiciones.
- Espacios comerciales: tiendas (p. ej.: deportiva, de comestibles...) y centro comercial.
- Espacios deportivos: estadios, pistas de tenis, polideportivo y rocódromo.
- Espacios educativos: internados, aulas y bibliotecas.
- Espacios religiosos: iglesia y abadía.
- Espacios recreativos: restaurante, bares y cafeterías.
- Espacios de transporte: estación de autobuses y aeropuerto.
- Espacios exteriores: que pueden ser urbanos (v.g. plazas, calles, exteriores de edificios, parking) y naturales (v.g. zona de la sierra o montaña y parques).

- Relación con las tramas

Los espacios por episodio están ligados en su mayoría con la trama del crimen. Cuando se vinculan a tramas relacionadas con la vida personal de los personajes es porque parte de estas tramas están, a su vez, relacionadas con la trama del crimen. Por ejemplo, el monasterio donde se comete el crimen, pero también donde se reencuentran Isidoro y Maribel. Sin embargo, en muy pocas ocasiones, los espacios episódicos están relacionados con tramas episódicas o multiepisódicas relacionadas exclusivamente con la vida personal de los personajes. Por ejemplo, el restaurante en el que cenan Martín y Sandra.

- Relación con los personajes

En su mayoría, los espacios episódicos están ligados con los personajes implicados en la trama del crimen: víctimas, culpables y sospechosos. En consecuencia, los espacios episódicos están relacionados con la esfera profesional de los personajes protagonistas. Los espacios episódicos que se vinculan con la esfera profesional, amorosa y personal de los personajes son aquellos que

a su vez se relacionan tanto con la trama del crimen como con una trama de la vida personal de los personajes.

- **Funciones**

Las funciones que desarrollan los espacios episódicos pueden ordenarse en las siguientes:

- Contextualizar el crimen planteado. Los espacios episódicos sirven para conocer el ambiente, los personajes y el contexto en el que se produce el crimen. Por ejemplo, la abadía cuando el crimen es el asesinato de un monje en un monasterio; una urbanización vecinal de lujo, cuando el crimen es el asesinato de uno de sus vecinos, o un teatro y camerinos, cuando el crimen se produce durante el ensayo de una obra de teatro.
- Caracterizar a los personajes implicados. Los espacios episódicos sirven para describir y conocer a los personajes implicados en el crimen: víctimas y sospechosos. En este caso, los espacios episódicos representan y reflejan los gustos, la personalidad, el trabajo y el carácter de los personajes del caso investigado. Por ejemplo, casas lujosas cuando los personajes son de clase alta, o espacios laborales, que sirven para conocer la profesión de los sospechosos.
- Función narrativa explícita. Con esta función se hace referencia a cuando los espacios episódicos se convierten en escenas del crimen o en una pista o prueba en sí mismos imprescindible para la resolución del crimen. Por ejemplo, crímenes que se basan en descifrar que ocurrió en una habitación o crímenes imposibles porque se producen en una habitación cerrada.
- Cuando los espacios episódicos no están relacionados con la trama del crimen, funcionan como un soporte de la trama de la vida personal. Por ejemplo, oficinas de la asesoría en la que trabaja Laura durante un par de episodios, o restaurante al que Martín lleva a su cita.

En general, los espacios episódicos están principalmente vinculados al crimen. En este sentido, su principal función es dar soporte narrativo al desarrollo de la investigación y destaca la función narrativa que desempeñan cuando se convierten en pruebas y pistas para averiguar los crímenes.

5.3.2.5. El análisis temático

Los temas se han agrupado por afinidad entre ellos. Son los siguientes:

- El amor. Todos los personajes protagonistas se ven envueltos en relaciones sentimentales y amorosas que les generan conflictos. Los temas que se plantean en torno al amor son:
 - Los celos. El tema de los celos está presente cuando Jacobo y Laura tratan de rehacer su vida sentimental con otras personas. También, cuando Cuevas siente celos del exmarido de Lidia. Además, los celos son un móvil recurrente en los crímenes que se investigan.
 - La infidelidad. El tema de la infidelidad se aborda con la relación entre Jacobo y Lidia. También, cuando Martín tiene relaciones con una mujer casada. Además, la infidelidad es un tema recurrente en los crímenes que se investigan.
 - La conquista. Este tema aparece cuando los personajes tratan de establecer una relación sentimental. Por ejemplo, con Cuevas y Lidia, o la actitud de Martín con las mujeres.
 - Las relaciones de pareja en la tercera edad están presentes a través de las dudas de Maribel con sus parejas.
 - La posibilidad de rehacer la vida amorosa. El tema emerge por las dudas de Laura y Jacobo de poder iniciar una nueva relación sentimental.
 - La confianza en las relaciones de pareja. La falta de confianza aparece porque es una de las principales causas de ruptura y discusión en las parejas sentimentales de la serie.

- La familia. Los temas sobre la familia están relacionados con los personajes de Laura, Jacobo, Maribel y los gemelos, y son los siguientes:
 - La conciliación laboral. El tema está presente sobre todo en el personaje de Laura. Además de reflejarse en algunas tramas episódicas, también se muestra a Laura preocupada por tareas vinculadas a su hogar y el cuidado de sus hijos y de su madre, mientras que trabaja. Por ejemplo, va con las bolsas de la compra, se lleva a sus hijos a investigar.
 - El mantenimiento de la familia tras el divorcio. Este tema aparece por la preocupación de Jacobo y Laura de tratar de estar unidos y tener una buena relación por los gemelos. Esto ocasiona problemas con sus nuevas parejas.

- El cuidado de los gemelos. El tema de la educación y cuidado de los gemelos se trata por las constantes travesuras que hacen, las tramas relacionadas con Maribel y el cuidado de los gemelos, y las disputas entre Laura y Jacobo por su custodia.
 - La rivalidad entre hermanas, que está presente con el personaje de Verónica.
 - La relación madre e hija, a través de Laura y Maribel.
 - La venganza familiar. El tema aparece en los móviles de los crímenes.
- El trabajo. El ámbito laboral es donde más se relacionan y desarrollan los personajes. Los temas sobre el trabajo son los siguientes:
- La mezcla de la vida personal con la laboral. La vida personal de los personajes protagonistas se ve afectada por su labor profesional y viceversa todo el tiempo. Por ejemplo, Martín ve peligrar su trabajo por sus relaciones amorosas, Laura y Jacobo están divorciados y trabajan juntos, o la relación de Lidia y Cuevas, que son compañeros de trabajo.
 - La transgresión de las normas por la búsqueda de la justicia. Este tema aparece en todos los crímenes y es lo que motiva que Laura y su equipo incumplan las normas y utilicen métodos no procedimentales y no válidos dentro de la investigación policial para poder descubrir la verdad.
 - El compañerismo es un tema que se aborda en las relaciones de los personajes protagonistas dentro de la comisaría cuando intentan protegerse unos a otros o a ellos como grupo.
 - La rivalidad, que está presente en la comisaría por el personaje de Lidia. Sin embargo, es un tema más presente en los móviles de los crímenes.
 - El conflicto entre lo laboral y los deseos familiares y personales, que se trata a través del personaje de Laura, quien renuncia temporalmente a su trabajo como policía por la seguridad de su familia, y de Jacobo, quien rechaza un ascenso por quedarse a trabajar con sus compañeros.
- Clasismo, que es un tema que aparece tanto por los problemas económicos que atraviesa Laura como por la diferencia entre el estilo de vida de los personajes principales y los personajes implicados en el crimen. Los temas sobre el clasismo son:
- Las dificultades para cubrir los gastos necesarios para su familia. Este tema aparece cuando Jacobo y Laura tienen problemas y conflictos sobre el dinero necesario para poder cubrir todos los gastos de la familia.
 - El clasismo también está presente en los comentarios que le realizan a Laura, especialmente, los personajes episódicos sobre su bajo nivel cultural y de estilo de

vida. También los realiza Lidia a Laura. También, al contrario, cuando Laura realiza comentarios o actúa de manera que muestra su asombro por las diferencias entre ella y los personajes sospechosos por su estilo de vida.

- Sexismo. La cuestión de género está presente a través de situaciones y acciones que son recurrentes en la serie y que pueden ser entendidas desde la perspectiva de género y ser calificadas como sexistas. Son las siguientes:
 - El personaje de Laura es cuestionado por no ser capaz de conciliar su vida en el hogar (cuidado de los hijos, limpieza, cocina...) con su vida laboral. Por el contrario, Jacobo no es cuestionado en ese sentido. Además, el personaje de Laura es continuamente representado haciendo tareas del hogar: cuidar a sus hijos, limpiar, cocinar, hacer lavadoras...y destaca por su conocimiento sobre dichas tareas que, incluso, utiliza cuando investiga el caso. Por ejemplo, Laura entra en un lugar y destaca lo limpio que está, o pregunta por la receta de una comida o qué productos de la limpieza utiliza. No obstante, otros personajes femeninos, como Maribel o Lidia o personaje episódicos, no destacan por eso. Tampoco lo hacen personajes masculinos.
 - Las alusiones al cuerpo de las mujeres que se refleja en los siguientes casos:
 - El personaje de Laura se muestra constantemente preocupado por querer adelgazar.
 - Las alusiones verbales que hace Martín al cuerpo de las mujeres, especialmente, sobre su pecho o trasero. Por ejemplo, identifica a una sospechosa por su trasero.
 - La aparición de mujeres objeto con una apariencia física espectacular y exuberante para reflejar la suerte de Martín con las mujeres.
 - En el crimen que se sitúa en una clínica de cirugía estética, se manifiesta que todos los clientes son mujeres y uno de los personajes explica que su objetivo es ayudar a las mujeres que no se sienten bien con su físico.
 - En las tramas de los crímenes son frecuentes las parejas formadas por un hombre mayor y una mujer guapa y joven, en las que se cuestiona que la mujer pueda estar realmente enamorada o estar con él de forma consentida. No existen casos en los que ocurre al contrario.

5.3.2.6. Observaciones

Junto a los aspectos analizados, durante el visionado de la serie se recogieron otras observaciones que caracterizan la ficción. Son las siguientes:

- La presencia de elementos costumbristas, que están presentes en escenas y acciones que tratan de reflejar la vida cotidiana de los personajes, así como en expresiones que realizan. Algunos ejemplos son los siguientes:

- El personaje de Laura aprovecha para hacer la compra en un pueblo de la sierra cuando va a investigar un caso, porque considera que esos productos no los encuentra en la ciudad.
- El personaje de Maribel hace constantes alusiones a su vida en el pueblo y como ha cambiado. Estas referencias tienen que ver con situaciones como “la de comer bichos”, tener que trabajar más duro, tener menos posibilidades económicas o que las cosas eran más sencillas.

- Universo diegético inventado. El mundo en el que se desenvuelven los personajes no establece referencias con la realidad en todos los casos. La historia se ubica en Madrid en la actualidad, pero la mayor parte del universo diegético es inventado como se observa en los casos siguientes:

- El programa de televisión (v.g. *Desheredada*), las revistas del corazón (v.g. *La revista cotilla*) y las revistas sobre crímenes (v.g. *La gaceta del crimen*) que aparecen no existen en la realidad.
- Los personajes conocidos que aparecen vinculados a las tramas de los crímenes son inventados, como el chef famoso, el cantante de éxito o los personajes de la prensa del corazón.
- Las instituciones, empresas o eventos ligados a los contextos en los que sucede el crimen son inventados. Por ejemplo: el CNV (Centro Nacional de Vigilancia), el *periódicodigital.es*, la orden de Baskerville.

Sin embargo, los casos mencionados tienen una inspiración en la realidad.

- Emisión de juicios morales. Los personajes suelen emitir juicios personales sobre lo que sucede, especialmente, sobre las situaciones y personajes vinculados al crimen que investigan. Los juicios están asociados a la búsqueda de la justicia y la verdad, y a la idea de que el dinero no da la felicidad. A continuación, dos casos que lo reflejan:

- Un personaje realiza un juicio sobre un crimen que se acaba de resolver. Los casos más ilustrativos son: cuando Laura dice que la justicia es la de las personas normales tras recibir las amenazas del juez que acaba de ser declarado culpable o cuando, tras detener a los atracadores de un banco, exclama que un atraco no es la solución, pero espera que el juez tenga en cuenta sus circunstancias, puesto que los atracadores lo hicieron por pasar dificultades económicas. Otro ejemplo, es

cuando, tras resolver el caso en el que un personaje lleva a cabo un asesinato múltiple para conseguir una fórmula matemática muy relevante, Laura expresa que nada merece la muerte de ninguna persona.

- El personaje de Laura hace referencias a los lujos y el estilo de vida de los personajes adinerados que aparecen, y la contrasta con la suya. También, hay casos en los que Laura habla con los personajes sobre su ostentosa vida y ellos le hacen saber que no son felices, porque el dinero no da la felicidad. Por ejemplo, cuando habla con una amiga de la infancia que es muy rica, pero infeliz. Al final de estas situaciones, Laura suele hacer el comentario de que los sospechosos y culpables podían tener mucho dinero, pero no les servía para nada.

5.3.3. El análisis de contenido de *The mysteries of Laura* (versión estadounidense)

The mystery of Laura narra la historia de Laura Diamond, una mujer de mediana edad, recién divorciada y madre de gemelos de unos siete años, que tiene que compaginar su trabajo como policía con el cuidado de sus hijos y el mantenimiento de su hogar. El resto de personajes de la serie pertenecen al ámbito laboral y familiar de Laura: Jake, su exmarido y jefe de la comisaría, junto con Billy, Meredith y Max, sus compañeros de trabajo y de equipo.

En cada episodio se presenta un crimen que Laura y su equipo tienen que resolver, al mismo tiempo que lidian con conflictos y asuntos personales entre ellos.

A continuación, se exponen los resultados por cada una de las variables del modelo de análisis.

5.3.3.1. El análisis narrativo

De seguido, se exponen los resultados obtenidos en las tres categorías de análisis: la premisa, las tramas y los conflictos dramáticos.

a. Premisa

La premisa que inicia *The mysteries of Laura* es la separación sentimental de Laura y Jake, y la llegada de Jake como capitán de la comisaría en la que trabaja Laura.

b. Tramas

- Tramas multiepisodicas sobre la vida personal de los personajes

Se ha identificado 11 tramas multiepisódicas en los 38 episodios de la serie. A continuación, se clasifican en función de la esfera personal, amorosa, familiar o laboral del personaje a la que afectan. Dado que las tramas pueden relacionarse con más de una de estas esferas, se repiten.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera personal:
 - Problemas de salud del personaje de Jake.
 - Confusión de Laura entre Jake y Tony.

Se considera que estas tramas afectan a la esfera personal de sus respectivos personajes porque la primera está relacionada con la salud de Jake y la segunda tiene que ver con un debate interno de Laura respecto a sus sentimientos.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera amorosa:
 - Relación amorosa de Laura y Jake.
 - Firma de los papeles del divorcio de Laura y Jake.
 - Relación amorosa de Alejandro y Laura.
 - Relación amorosa de Tony y Laura.
 - Relación amorosa de Jake y Angela.
 - Relación amorosa de Meredith y Billy.
 - Relación amorosa de Jake y Jen.

Casi todas las tramas multiepisódicas relacionadas con la esfera amorosa afectan a Laura y Jake, y sus intentos por retomar su relación o para rehacer su vida sentimental. También, destaca la relación sentimental entre Meredith y Billy.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera familiar:
 - Aparece Leo, el padre de Laura.
 - Aparece Lucy, hermanastra de Laura.
 - Relación amorosa Laura y Jake.
 - Relación amorosa Meredith y Billy.
 - Relación amorosa Tony y Laura.
 - Relación amorosa Jake y Angela.
 - Relación amorosa Jake y Jen.
 - Firma de los papeles del divorcio.

La mayor parte están vinculadas al núcleo familiar que forman Laura, Jake y sus hijos, y dos de ellas con la familia directa de Laura, su padre y su hermanastra.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera laboral:
 - Relación amorosa Laura y Jake.
 - Relación amorosa Meredith y Billy.
 - Problemas de salud del personaje de Jake.
 - Llegada de una nueva comisaria en sustitución de Jake.

Dos de las tramas que se han clasificado en la esfera laboral de los personajes están relacionadas con cómo sus relaciones personales y amorosas afectan a su vida laboral. Las otras dos tienen que ver con cómo los problemas de salud influyen en la vida laboral de Jake.

No se han identificado tramas multiepisódicas que afecten a la esfera de la amistad de los personajes.

Como observaciones finales, se obtiene que la mayor parte de las tramas multiepisódicas están relacionadas con el personaje de Laura. Todas, en mayor o menor medida, afectan a la vida del personaje de Laura, excepto la relación entre Meredith y Billy. También, que es la esfera amorosa la que más se desarrolla y se ve afectada por las tramas multiepisódicas, puesto que la gran mayoría están ligadas con las relaciones sentimentales que establecen los personajes y cómo influyen en sus vidas en general.

- Tramas episódicas sobre la vida personal de los personajes

En su conjunto, se han identificado 53 tramas episódicas a lo largo de las dos temporadas de la serie. Al igual que las tramas multiepisódicas, una trama episódica puede afectar al mismo tiempo a varias esferas de la vida de los personajes. Dentro de esta primera clasificación, se han vuelto a dividir según su afinidad temática.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera personal de los personajes
 - Relacionadas con los problemas personales que enfrentan los personajes:
 - Los problemas de salud de Jake afectan al seguro médico que comparte con Laura.
 - Jake se prepara para participar en la carrera *Rock and run* de Nueva York.
 - Búsqueda de un novio falso para Max.

- Reencuentro de Laura con su exprometido.
- Frankie es drogada sin quererlo durante la investigación y se siente mal por ello.
- A Frankie le cuesta vender una lámpara que le regalaron en su boda.
- Leo, padre de Laura, apoya a Laura en el hospital.
- Aparece el excapitán de Laura.
- Santiani confiesa que ha sido maltratada por su exmarido y por eso ayuda a Laura en la investigación.
- Max pide reconocimiento por su trabajo en la comisaría.
- Problema informático con los ordenadores en la comisaria que hace a los personajes temer por sus secretos.
- Muerte de Santiani.
- Max tiene un amante misterioso.
- Jake baja de rango laboral por seguir trabajando con sus compañeros.

Dentro de las tramas episódicas que se relacionan con la esfera personal de los personajes, se encuentran aquellas vinculadas a los problemas íntimos y emocionales que enfrentan los personajes (su pasado, secretos o asuntos afectivos).

- Tramas episódicas que afectan a la esfera amorosa de los personajes
 - Relacionadas con la relación entre Jake y Laura:
 - Billy tiene que cuidar de su madre y Jake lo sustituye como compañero de Laura.
 - Sabotaje de Jake a las citas de Tony y Laura.
 - Laura se enfada porque Jake presenta a Angela a los gemelos.
 - Relacionadas con Max:
 - Max tiene un amante misterioso.
 - Búsqueda de un novio falso para Max.
 - Relacionadas con la relación entre Billy y Meredith:
 - La madre de Billy va a la comisaría para conocer a Meredith.
 - Apuesta de Meredith y Laura por la sorpresa que prepara Billy en San Valentín.
 - Relacionadas con encuentros amorosos efímeros entre los personajes:
 - Jake liga con Nora.

- Reencuentro de Laura con su exprometido.
- *Affair* entre Billy y Jennifer.

Las tramas episódicas ligadas a asuntos de la esfera amorosa de los personajes se enmarcan mayormente dentro del desarrollo de las tramas multiepisódicas. Por tanto, se concentran en la relación entre Jake y Laura, y la de Meredith y Billy.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera familiar
 - Relacionadas con el núcleo familiar que forman Laura, Jake y sus dos hijos:
 - Búsqueda del colegio de los gemelos.
 - Búsqueda de una niñera.
 - Quejas del vecino por una travesura de los gemelos.
 - Laura vigila a Sammi como nueva niñera.
 - Laura tiene que preparar los disfraces para una fiesta de los gemelos.
 - Laura pasa unos días en un hotel mientras que Jake cuida de los niños.
 - Laura tiene que hacerse cargo de los gemelos porque la niñera está enferma.
 - Problemas de los gemelos en taekwondo.
 - Laura tiene que preparar la decoración del Festival de invierno del colegio de los gemelos.
 - Laura es secuestrada en su casa y teme por la vida de sus gemelos.
 - Max ayuda a Laura a encontrar una casa para las vacaciones.
 - Laura se enfada porque Jake presenta a Angela a los gemelos.
 - Los problemas de salud de Jake afectan al seguro médico que comparte con Laura.
 - Relacionadas con el padre y la hermana de Laura:
 - Laura pide ayuda a su padre para una investigación.
 - Leo cuida a los gemelos.
 - Leo, padre de Laura, obliga a Laura a celebrar una cena con los gemelos y Jake.
 - Leo, padre de Laura, apoya a Laura en el hospital.
 - Leo pasa unos días en casa de Laura.
 - Aparece la hermanastra de Laura como sospechosa de la investigación.
 - Relacionadas con la relación entre Max y su familia:
 - Búsqueda de un novio falso para Max para el funeral de su tía.

- Relacionadas con la relación entre Billy y Meredith:
 - La madre de Billy va a la comisaría para conocer a Meredith.

En general, las tramas sobre la esfera familiar están vinculadas a la familia de Laura, tanto por la familia que forma con Jake y los gemelos como con su padre y hermana. Del resto de personajes principales, se conoce información sobre sus familias por los diálogos, pero las tramas sobre su esfera familiar son menores.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera laboral
 - Relacionadas con la intromisión en la investigación de familiares de Laura:
 - Aparece la hermanastra de Laura como sospechosa de la investigación.
 - Laura pide ayuda a su padre para la investigación.
 - Relacionadas con consecuencias derivadas de las investigaciones:
 - Meredith y Billy utilizan el material incautado por la comisaría.
 - Problema informático con los ordenadores en la comisaría que hace a los personajes temer por sus secretos.
 - Frankie es drogada sin quererlo en el curso de la investigación y se siente mal por ello.
 - Meredith redecora la comisaría al estilo de una empresa tecnológica joven.
 - Laura es secuestrada en su casa por un sospechoso y teme por la vida de los gemelos.
 - Relacionadas con la relación entre Laura y Santiani:
 - Santiani sanciona a Laura en el caso por su cercanía personal.
 - Santiani confiesa que ha sido maltratada por su exmarido y por eso ayuda a Laura en la investigación.
 - Laura defiende a Santiani frente a su jefe.
 - Relaciones dentro de la comisaría:
 - Jake trata de agradar a sus trabajadores cuando llega a comisaría como capitán.
 - Max engaña a Frankie para que le celebre una fiesta de cumpleaños sorpresa a Laura.
 - El excapitán de Laura ayuda al equipo en una investigación.

- Max pide reconocimiento por su trabajo en la comisaría.
- Hay una inspección laboral en la comisaría por quejas sobre relaciones inapropiadas entre los trabajadores.
- Relacionadas con la situación individual de los personajes:
 - Max pide reconocimiento por su trabajo en la comisaría.
 - Max trabaja de manera irregular para la comisaría y Jake consigue que tenga un contrato.
 - Jake baja de rango laboral por seguir trabajando con sus compañeros.

Las tramas que afectan a la vida laboral de los personajes están relacionadas con varios asuntos: la presencia de familiares de Laura, como su padre y hermanastra; las relaciones entre los personajes dentro de la comisaría, entre las que destaca la tensa relación entre Laura y Santiani, y con las consecuencias de los crímenes en la vida de los personajes y de su esfera personal.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera de amistad
 - Relacionadas con el compañerismo o la falta de él entre los personajes:
 - Max trabaja de manera irregular para la comisaría y Jake consigue que tenga un contrato.
 - Jake se prepara para participar en la carrera *Rock and run* de Nueva York.
 - Laura tiene que preparar la decoración del Festival de invierno del colegio de los gemelos y Max le ayuda.
 - Hay una inspección laboral en la comisaría por quejas sobre relaciones inapropiadas entre los trabajadores.
 - Max engaña a Frankie para que le celebre una fiesta de cumpleaños sorpresa a Laura.
 - Frankie es drogada sin quererlo en el curso de la investigación y se siente mal por ello.
 - A Frankie le cuesta vender una lámpara que le regalaron en su boda y Jake la anima a que lo haga.
 - Reencuentro de Laura y su excapitán.
 - Laura defiende a Santiani frente a su jefe.
 - Jake trata de agradar a sus trabajadores.
 - Relacionadas con juegos o apuestas que hacen entre los personajes:
 - Jake tiene entradas para un partido de baloncesto y Billy y Meredith compiten para quedárselas.

- Apuesta de Meredith y Laura por la sorpresa que prepara Billy por San Valentín.
 - Jake le paga a Alicia para que le haga las apuestas de la liga de baloncesto.
 - Laura y Meredith ganan una apuesta a Billy y Jake, y ellos son sus sirvientes una semana.
- Relacionado con el reencuentro entre amistades:
 - Reencuentro de Laura con sus amigas.
 - Reencuentro de Laura y su excapitán.

Las tramas relacionadas con la esfera de amistad de la vida de los personajes están vinculadas a cómo se ayudan entre ellos o, por el contrario, cuando compiten, aunque en su mayoría son tramas de compañerismo. También, con apuestas o juegos que hacen entre ellos y, finalmente, con los reencuentros entre viejas amistades.

Como observaciones, cabe decir que las tramas episódicas relacionadas con la vida de los personajes están relacionadas, por una parte, con asuntos paralelos a la trama del crimen, y, por otra, son tramas derivadas de la trama del crimen. En el caso de las primeras, destacan por estar relacionados con el cuidado de los gemelos y las responsabilidades de Laura como madre y la vida personal de los personajes.

- Tramas de los crímenes
 - Planteamiento del crimen

La mayoría de los crímenes parten del descubrimiento de un cadáver. Tras el examen del cadáver, tratan de averiguar cuál es la identidad de la víctima y en qué circunstancias se produjo su muerte. En términos generales, una vez descubierta la identidad de la víctima, la investigación se dirige a encontrar al culpable y en dicho proceso se descubren más actividades fraudulentas o ilícitas vinculadas a la víctima o a su entorno social más próximo. Aquí, se puede distinguir entre: a) los crímenes cuya resolución final no está relacionada con esta actividad fraudulenta o ilícita, sino con algún personaje que pasó desapercibido o cuya culpabilidad parece improbable, y b) los crímenes cuya resolución consiste en detener un crimen mayor relacionado con el descubrimiento de la actividad fraudulenta o ilícita. Por ejemplo, dismantelar la organización de una mafia o un crimen orquestado.

Aunque en un menor número de casos, se dan dos tipos de crímenes más: a) crímenes cuyo planteamiento supone volver al pasado, porque están conectados con un crimen que sucedió en él

o porque son crímenes que quedaron sin resolver, y b) crímenes cuyo planteamiento no parte del descubrimiento de un cadáver, sino de otro tipo de crimen (p. ej.: un secuestro, una persona herida, una desaparición o la protección de una persona de una amenaza).

- Contexto del crimen

Los crímenes suelen implicar varios contextos a lo largo de la investigación, es decir, en un mismo episodio puede haber una teoría o hipótesis del crimen que se ambiente en una universidad y otra teoría o hipótesis del mismo crimen que se ambiente en una empresa de tecnología.

Los contextos que aparecen están determinados por el perfil de los personajes vinculados al crimen (p. ej.: su trabajo, su procedencia social...) y la actividad que investigan (p. ej.: red de narcóticos, empresa de cosmética...), en su gran mayoría. En general, se puede observar que los contextos que aparecen se pueden agrupar en las siguientes temáticas:

- Relacionados con actividades ilegales. Por ejemplo: contrabando, venta de coches de lujo, venta de narcóticos...
- Relacionados con la educación. Por ejemplo: colegios privados, becas para personas sin recursos, becas deportivas, universidades...
- Relacionados con la tecnología. Por ejemplo: empresa multimillonaria de domótica, empresa de aplicaciones móviles o redes sociales...
- Relacionados con la maternidad. Por ejemplo: negocio de turismo maternal, clínicas de fertilidad, empresa de adopción ilegal...

También, hay crímenes que suceden en ambientes particulares y que determinan toda la investigación, como el asesinato del ayudante de un diseñador de moda en el que todo se desarrolla en relación al mundo de la moda, pero en pocos casos.

- Móvil del crimen (otros móviles que se investigan)

Los móviles por los que se cometen los crímenes pueden agruparse en los siguientes temas por afinidad temática:

- Crímenes pasionales. El motivo tiene que ver con un asunto de una pareja sentimental. Destacan casos de violencia de género y, también, por celos.
- Crímenes de manera accidental. El culpable no tenía la intención de matar, pero por la ira o sin ser consciente, comete el crimen.

- Crímenes por conseguir algo. El motivo principal suele ser conseguir dinero, pero también por un puesto de trabajo, eliminar un rival o una beca.
 - Crímenes por guardar un secreto. El motivo suele ser mantener una actividad ilegal u ocultar un crimen del pasado.
 - Crímenes por venganza o traición. El motivo suele ser un ajuste de cuentas o por haber engañado a un ser querido.
- Perfil de los personajes episódicos

Los personajes episódicos que aparecen vinculados a la trama del crimen son de una gran variedad de perfiles, especialmente, por su profesión, estatus social y origen étnico y nacional. En relación a la profesión, los personajes episódicos tienen profesiones muy diversas. Las que más destacan por su recurrencia son: abogado, comerciante de productos ilegales, médico y empresario. La profesión define al personaje episódico y su relación con el crimen, pero no siempre está ligada a su estatus social. Por ejemplo, hay personajes abogados reconocidos y adinerados, y abogados con escaso reconocimiento y poder adquisitivo, o líderes de mafias con gran fortuna, junto con traficantes de drogas en las calles.

El estatus social también varía mucho entre los personajes episódicos. En este sentido, hay desde personajes vagabundos y que viven en barrios empobrecidos hasta personajes que poseen un gran poder adquisitivo. El retrato que se hace del estatus social de estos personajes también es variado, hay personajes de barrios pobres con una personalidad humilde y personajes de barrios pobres con una actitud agresiva, al igual que hay personajes ricos que se muestran arrogantes y déspotas, y personajes ricos que se muestran muy humanos y humildes.

Respecto a el origen étnico/nacional, en función del físico y/o la declaración explícita en los diálogos, se han identificado los siguientes: estadounidenses, europeos (italianos, países del este, franceses e irlandeses), latinos (cubanos, puertorriqueños y brasileños), africanos (no se especifica el país), rusos e indios. Los que más destacan son los estadounidenses y, en segundo lugar, los latinos. Tampoco existe una representación concreta de alguno de estos orígenes ligada a un estatus social o profesión. Por ejemplo, aparecen personajes de origen asiático que son abogados, mafiosos, pobres y ricos, y al igual con el resto de nacionalidades y etnias identificadas.

Finalmente, se considera relevante destacar que los personajes episódicos se pueden agrupar en los siguientes tipos según el rol que realizan en la trama de investigación:

- Personajes esporádicos, que son aquellos cuya participación en la trama es muy baja y aparecen muy poco, quizás solo en una o dos escenas. Por ejemplo: un recepcionista de un hotel que les da una pista o un familiar de la víctima que solo es interrogado en una ocasión. En algunas ocasiones, son los culpables y la resolución de la investigación juega con el factor sorpresa.
 - Personajes sobre los que se realiza una teoría incriminatoria del crimen, que son aquellos que tienen una mayor participación en la trama y son considerados verdaderos sospechosos e investigados. En algunas ocasiones, son culpables y la resolución de la investigación juega con la dificultad de encontrar las pruebas oficiales de su culpabilidad.
 - Personajes afectados por el crimen y que ayudan con la investigación, que son aquellos que tienen un vínculo familiar o afectivo con la víctima y no son responsables de lo que le ha sucedido y, en ocasiones, ayudan a resolver la investigación. Por ejemplo: el padre o la madre de la víctima.
- Elementos destacados del proceso de investigación

Se han identificado elementos comunes en el planteamiento del proceso de investigación. Son los siguientes:

- El inicio de la investigación está, casi siempre, marcado por el descubrimiento de un cadáver y su revisión para encontrar las primeras pistas que permitan identificarlo. En casi todos los episodios hay una escena en la que algunos de los personajes principales acuden a la escena del crimen y hablan con Reynaldo (el forense) mientras que hacen una primera revisión del cadáver y buscan documentos o señales que les permitan conocer qué ha sucedido. De hecho, uno de los primeros obstáculos que tienen que resolver en la investigación es conocer la identidad de la víctima, porque es habitual que el cadáver no tenga documentación que lo identifique.
- Las maneras de averiguar pistas. Durante los procesos de investigación de las tramas de los crímenes se suceden una serie de elementos recurrentes que utilizan los personajes para avanzar en el caso. Son los siguientes:
 - Laura se fija en detalles que el resto les pasan desapercibidos (p. ej.: un olor, un gesto de unos de los sospechosos...).
 - Laura utiliza sus conocimientos personales sobre el cuidado de los niños, sus aficiones, sus experiencias personales, para contrastar lo que observa en el

crimen y deducir pistas. Aunque en menor medida, también lo hacen el resto de personajes, que utilizan sus habilidades personales para avanzar en la investigación (p. ej.: Meredith y su afición por los videojuegos, los conocimientos sobre arte de Max, o el español de Billy).

- El conocimiento de la ciudad de Nueva York es importante. Los personajes lo utilizan constantemente para identificar dónde se cometió el crimen y hacer deducciones sobre ello (p. ej.: ven una fotografía y reconocen en qué parte de la ciudad es, o por el barrio en el que se sucede el crimen especulan sobre lo que pudo suceder).
 - El uso de las tecnologías y las redes sociales para conseguir información. Por ejemplo, Instagram para recoger información sobre los sospechosos o el *hackeo* de una cuenta de correo electrónico. También, se utilizan muy habitualmente las imágenes que graban las cámaras de seguridad.
 - Provocar situaciones para conseguir pista o información. Por ejemplo, Laura provoca un enfrentamiento en un partido de baloncesto para que expulsen al sospechoso. También, destaca que los personajes mientan o finjan ser otra persona para conseguir información, por ejemplo, cuando Laura se hace pasar por una “chica tonta” para seducir a un chico y obtener información.
- Operaciones de la investigación. En la trama del crimen son recurrentes tres operaciones policiales:
- La infiltración, en la que los personajes cambian su apariencia para poder adentrarse en un evento o ambiente y pasar desapercibidos. Hay dos tipos: a) una menos organizada, en la que los personajes improvisan o solo fingen ser otras personas (p. ej.: Billy y Meredith fingen ser una pareja que quieren adoptar para que la trabajadora social le ofrezca un proceso ilegal), o b) pueden ser infiltraciones más organizadas, en las que unos personajes se infiltran mientras que los otros monitorizan sus movimientos desde una furgoneta con cámaras y *walkies* (p. ej.: cuando Billy y Max se infiltran como demandantes de *scort* en una fiesta privada y Laura, y Meredith van observando todo desde la furgoneta).
 - Redada policial, en la que los personajes principales, junto con otros personajes, preparan la entrada al lugar donde está el culpable y las pruebas que le incriminan. En este caso, van uniformados y armados. Por ejemplo: cuando tienden una emboscada a un sospechoso o van a arrestar a un delincuente peligroso.

- Persecuciones, en todos los episodios de la primera temporada hay una persecución de uno de los personajes, especialmente, por Billy o Meredith a uno de los sospechosos. Suelen ser en exteriores.
- Otros elementos que caracterizan los planteamientos y desarrollo de los crímenes son los siguientes:
 - Trato con los personajes episódicos. El trato que los personajes principales dan a los personajes episódicos puede dividirse en dos tipos: a) un trato empático, en el que los personajes principales empatizan con la situación de los personajes episódicos (p. ej.: cuando Billy se preocupa por el padre de la víctima y le dice que ha sido un buen padre) o b) un trato amenazante e irónico, en el que los personajes principales chantajean o amenazan a los sospechosos (p. ej.: cuando en los interrogatorios tratan de chantajearlos para que les den información).
 - Aparecen otros cuerpos policiales. En algunos episodios aparecen otros cuerpos policiales, como los marines, los agentes federales, el cuerpo de la policía secreta, el cuerpo de bomberos o agentes de otras comisarías. Además, se representa la rivalidad entre ellos, tanto con humor como en una cuestión de jerarquía y autoridad.
 - Los disparos, tiroteos y explosiones son muy recurrentes. Además, los personajes principales casi siempre van armados y hacen uso de su pistola para amenazar a los sospechosos.
 - Referencias a la intuición de Laura para resolver los crímenes. Se realizan constantes referencias al instinto de Laura. También, a su forma personal de buscar y deducir las pistas, y a su indiscreción.
 - Los personajes se integran en los lugares que visitan para el crimen, especialmente, Laura. En general, estas situaciones tienen un fin humorístico. Por ejemplo, llegan a un karaoke para interrogar a unos sospechosos y Laura participa en él.

Como observaciones finales de las tramas, se considera relevante añadir que, en la gran mayoría de los episodios, hay una interrelación de las tramas relacionadas con la vida personal de los personajes y la trama del crimen. Por ejemplo, el episodio en el que aparece el padre de Laura, en la trama del crimen, el padre de la culpable trata de inculparse para salvar a su hija. En otro episodio, el crimen está ambientado en la liga de baloncesto universitario y las tramas episódicas están relacionadas con las apuestas que hacen los personajes sobre la liga.

c. Conflictos dramáticos

- Conflictos personales:
 - Superar el pasado y un conflicto amoroso, a través del caso de Frankie y Santiani.
 - Crisis existencial, a través del caso de Jake tras ser disparado.
- Conflictos amorosos:
 - Confusión sentimental, a través del caso de Laura quien tiene dudas sobre sus sentimientos hacia Jake y Tony.
 - Rehacer la vida sentimental, a través de los casos de Laura, Jake y Frankie.
 - Infidelidad, a través del caso de Jake y Laura.
 - Conquista, a través del caso de Billy y Meredith.
- Conflictos familiares:
 - Ser juzgada como madre y conciliación laboral, a través del caso de Laura.
 - Relaciones entre padre e hija, a través del caso de Laura y Leo.
 - Estabilidad familiar tras el divorcio, a través del caso de Laura, Jake y los gemelos.
- Conflictos laborales:
 - Mezcla de la vida personal y la laboral, a través de casi todos los personajes principales que se ven envueltos en relaciones sentimentales entre ellos.
 - Enfrentamiento interno por cómo seguir las investigaciones, a través del personaje de Laura, principalmente.
 - Conciliación laboral, a través del personaje de Laura.
 - Búsqueda del verdadero culpable, aunque sea con procedimientos no oficiales.

5.3.3.2. El análisis de los personajes

A continuación, se ofrecen los resultados del análisis de los personajes principales, los personajes secundarios y las dinámicas entre ellos.

a. Análisis de los personajes principales

Los personajes principales analizados son:

- Laura
- Jake
- Billy

- Meredith
- Max
- Santiani
- Frankie

- Laura Diamond

- Tipo de personaje

Es el personaje protagonista y está presente en todos los capítulos.

- Dimensión física y personal

Laura tiene en torno a los 40 años. Es de estatura media, complexión delgada y pelirroja. Siempre aparece maquillada. Su vestuario suele componerse de zapatos cómodos, pantalones, camisetas informales, en muchas ocasiones de grupos de música como *Guns n' roses* o *Led Zeppelin*, camisetas de cuadros masculina o camisas holgadas. También, suele aparecer con un gorro. Sus chaquetas y abrigos varían. Destaca la gabardina en diferentes colores, pero no la lleva siempre. Ella reconoce que la moda no le gusta y cuando viste con ropa más elegante, los personajes destacan el contraste entre cómo se viste habitualmente y en esa ocasión. Respecto a los complementos, suele llevar un bolso muy grande en el que mete cualquier cosa y la placa.

Laura es estadounidense, heterosexual y no se conoce su afiliación religiosa.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Laura es extrovertida, enérgica e indiscreta. Suele mostrarse de buen humor y decir lo que piensa sin miedo a las represalias. Es muy efusiva en sus reacciones y no tiene miedo a hacer el ridículo. Es bastante directa. También destaca que es engreída. Le gusta ver programas de telerrealidad, comer comida basura, la música de la década de los años ochenta (p. ej.: la primera etapa de Madonna) y el baloncesto.

Objetivos y deseos:

- Personales. Laura desea superar su relación con Jake y que su relación con Tony funcione. También que sus hijos estén seguros.
- Sociales. Laura busca tener una buena relación con sus compañeros, a quienes trata de cuidar y ayudar en sus problemas. También, manifiesta el deseo de retomar sus amistades del pasado y el contacto con su padre y su hermanastra.
- Profesionales. Laura desea siempre descubrir la verdad del crimen y ayudar a las personas implicadas que considera que están más afectadas o son más vulnerables.

Problemas y conflictos:

- Personales. Laura se enfrenta a decidir si quiere volver con Jake o intentar reiniciar su vida sentimental y familiar con Tony.
- Sociales. Laura tiene que lidiar con su padre, tras retomar el contacto con él, y, también, tiene que enfrentarse a ser juzgada como madre.
- Profesionales. Laura tiene que trabajar con Jake, como jefe, y tiene que demostrar que sus intuiciones son ciertas, especialmente, ante Santiani.
- El conflicto más importante al que se enfrenta Laura es a decidir si quiere o no volver a tener una relación de pareja con Jake.

Pasado: sobre el pasado de Laura, se sabe que creció en la ciudad de Nueva York y luchó para ser policía porque su padre no quería. También, que tuvo un aborto de una niña la primera vez que se quedó embarazada y lleva una pulsera con una estrella para recordarla. Su exprometido aparece en un capítulo, por tanto, se sabe que estuvo prometida antes de su relación con Jake.

- Dimensión social

Laura está divorciada y tiene dos hijos. Aparenta ser de clase media.

Es detective de la policía de Nueva York. Trabaja en la comisaría 2. Es agente de campo. Sus compañeros destacan que tiene mucha intuición y una forma personal de resolver los crímenes. Ella es consciente de sus habilidades y las celebra cada vez que logra demostrar que tiene razón. Es muy querida y respetada por sus compañeros.

Tiene presencia en todos los espacios de la serie: en su casa, en la comisaría (donde tiene una mesa), en el bar y en los exteriores de los crímenes.

- Arco de transformación

En general, el personaje de Laura se muestra estable durante toda la serie. Su carácter y personalidad apenas varían.

- Jake Broderick

- Tipo de personaje

Es el marido de Laura y su jefe en la comisaría durante la primera temporada y compañero de trabajo durante la siguiente. Está presente en todos los episodios.

- Dimensión física y personal

Jake tiene unos cuarenta años y es alto, rubio, con los ojos azules y de complexión atlética. Durante la primera temporada, cuando es el capitán de la comisaría, siempre va vestido de traje con camisa y corbata. Al descender de posición en la comisaría, y volver a ser detective, su

vestuario cambia, y se compone habitualmente de camisas informales, pantalones cómodos y deportivas. Respecto a los complementos, Jake suele llevar un chaleco donde lleva las armas y la placa en el bolsillo o colgada en la ropa.

Es estadounidense, heterosexual y no se conoce su afiliación religiosa.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Jake es extrovertido y seductor. Es consciente de su poder de seducción y lo utiliza para conseguir cosas, como una cafetera para la oficina o agilizar unas pruebas para la investigación. Tiene un carácter cercano y trata de ayudar y proteger a sus compañeros, como cuando consigue regularizar la situación laboral de Max en la comisaría. Le gusta el baloncesto y el boxeo.

Objetivos y deseos:

- Personales. Jake quiere que Laura le perdone y volver a tener una relación sentimental con ella. Tras sufrir un disparo, tiene problemas de salud que pueden acortar su tiempo de vida, lo que le hace desear vivir más intensamente.
- Sociales. Jake, durante la primera temporada, desea conseguir el respeto de sus compañeros en la comisaría tras llegar como capitán, y, en la segunda temporada, desea permanecer trabajando con ellos.
- Profesionales. Jake, tras ser degradado como capitán, prefiere trabajar como detective de calle y estar continuar trabajando con sus compañeros, antes que irse a otra comisaría como capitán.

Problemas y conflictos:

- Personales. Jake lucha por recuperar la confianza de Laura, pero al final se rinde, y decide rehacer su vida sentimental. Tras su operación y la muerte de Santiani, decide vivir más el momento.
- Sociales. Al inicio, Jake tiene que conseguir la amistad de Billy y Max, quienes apoyan a Laura tras lo que sucedió entre ellos. Al final, tiene una buena amistad con ellos.
- Profesionales. Tras su operación, Jake tiene que ocultar su enfermedad para poder seguir ejerciendo su operación.
- Dos son los conflictos más importantes que enfrenta Jake son: su deseo por volver con Laura y recuperar su confianza, y el disparo que sufre y las secuelas que deja en su salud.

Pasado: del pasado de Jake se sabe que fue *boy scout* y boxeador.

- Dimensión social

Jake está divorciado y tiene dos hijos. Apareta ser de clase media.

Es capitán de la comisaría 2 de la ciudad de Nueva York. Su cualificación laboral está por encima de sus compañeros. Es el encargado de gestionar a los trabajadores, supervisar las investigaciones y quien toma la decisión final. Cuando es degradado, pasa a ser agente de campo.

Sus compañeros consideran que es un buen capitán y un buen compañero.

Está presente en todos los espacios de la serie: en la comisaría (primero tiene un despacho propio y luego una mesa), en la casa de Laura, en el bar y en los espacios vinculados a la trama del crimen.

- Arco de transformación

Jake sufre una transformación moderada tras recibir un disparo y sufrir una operación. Después de eso, decide vivir más el presente y ser más arriesgado. No obstante, no se trata de una transformación que afecte profundamente a su carácter o personalidad.

- Billy Soto

- Tipo de personaje

Es el compañero de Laura y amigo suyo. Está presente en todos los capítulos.

- Dimensión física y personal

Billy tiene en torno a los 35 años. Es moreno de piel y de pelo, y tiene una complexión física fuerte. Viste habitualmente con vaqueros, camisetas informales y sudaderas.

Es estadounidense, pero tiene orígenes cubanos, habla español, es heterosexual y aunque reconoce que su madre es católica y la lleva a la iglesia, él no se manifiesta como católico, explícitamente.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Billy es extrovertido y tiene un carácter afable con el resto de compañeros. Es servicial y trata de ser leal a sus amigos, como es el caso de Laura cuando Jake entra en comisaría. También, trata de ayudarlos en su vida personal, como cuando le dice a Laura que Jake le va a pedir matrimonio a Jen. Le gusta el deporte, especialmente, el baloncesto.

Objetivos y deseos:

- Personales. No se han identificado.
- Sociales. En la segunda temporada, empieza una relación con Meredith y quiere protegerla y que su relación evolucione.
- Profesionales. Billy no quiere que nadie en la comisaría descubra su relación con Meredith.

Problemas y conflictos:

- Personales. No se han identificado.

- Sociales. Billy quiere ayudar a Laura con la llegada de Jake a la comisaría. En la segunda temporada, quiere formalizar su relación sentimental con Meredith y presentarle a su familia y a vivir con ella.
- Profesionales. Tras iniciar su relación con Meredith, no quiere que el resto de la comisaría lo descubra.
- En general, los conflictos más relevantes que enfrenta Billy están relacionado con su relación sentimental con Meredith: guardar en secreto su relación en la comisaría y formalizarla.

Pasado: del pasado de Billy se sabe que fue criado por una madre soltera en el barrio de Bronx.

- Dimensión social

Billy está soltero y no tiene hijos. Parece que sus orígenes son de clase media-baja y ahora es clase media.

Es detective del cuerpo de policía de la ciudad de Nueva York, de la comisaría 2. Es agente de campo. También, realiza tareas más físicas, como las persecuciones a los sospechosos.

Está presente en casi todos los espacios de la serie: comisaría (tiene un escritorio), bar y exteriores vinculados a las tramas de los crímenes, y en casa de Laura, pero con poca frecuencia.

- Arco de transformación

Billy no sufre ninguna transformación en su carácter o personalidad a lo largo de la serie.

- Meredith

- Tipo de personaje

Es amiga y compañera de la comisaría de Laura. Aparece en todos los episodios.

- Dimensión física y personal

Meredith es de estatura media, morena de piel y pelo, y de complexión atlética. Siempre aparece maquillada. Habitualmente, viste con ropa ajustada y de tonos oscuros, lleva el pelo recogido y botas con un poco de tacón. Es estadounidense, pero de origen indio, es heterosexual y su familia es musulmana, pero ella no dice explícitamente que siga esa religión.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Meredith tiene un carácter fuerte y serio, considera que esa actitud es necesaria para ser respetada como mujer dentro de la comisaría. También, se preocupa por sus compañeros y trata de ayudarlos. Le gustan los videojuegos, las nuevas tecnologías y la moda.

Objetivos y deseos:

- Personales. Al inicio de la serie, Meredith quiere encontrar pareja.

Adaptación de formatos

- Sociales. Le gusta Billy y quiere conquistarlo. En la segunda temporada, empieza una relación con él.
- Profesionales. Quiere ser respetada y valorada en la comisaría.

Problemas y conflictos:

- Personales. Meredith quiere encontrar pareja porque siente que se hace mayor al inicio de la serie.
- Sociales. Meredith quiere conquistar a Billy, pero no sabe cómo hacerlo. En la segunda temporada, cuando inicia una relación con él, muestra ciertas dudas sobre dicha relación.
- Profesionales. Meredith considera que tiene que tener una actitud seria y ocultar sus aficiones, como los videojuegos, para poder ser respetada en la comisaría. También, quiere guardar en secreto su relación sentimental con Billy en la comisaría.
- Los dos conflictos más relevantes que enfrenta Meredith son: declararse a Billy y guardar en secreto su relación sentimental en la comisaría.

Pasado: de Meredith se sabe que durante su época en el colegio no era de las populares porque le gustaban los juegos de mesa y el manga.

- Dimensión social

Meredith está soltera y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Es detective del cuerpo de policías de la ciudad de Nueva York, en la comisaría 2. Sus principales tareas están relacionadas con la obtención de pruebas a través del uso de la tecnología. Sabe programar y está al tanto de las novedades tecnológicas. El resto de compañeros dicen que utiliza un lenguaje muy técnico y tiene altos conocimientos en tecnologías.

Aparece en casi todos los espacios: comisaría (donde tiene una mesa propia), el bar y los espacios vinculados a la trama del crimen, y en casa de Laura, con escasa frecuencia.

- Arco de transformación

Meredith sufre una transformación moderada tras iniciar su relación con Billy, porque comienza a mostrar una actitud menos agresiva y más cercana.

- Max

- Tipo de personaje

Es amigo y compañero de trabajo de Laura. Aparece en todos los episodios.

- Dimensión física y personal

Max es de estatura media, rubio y de complexión delgada. Habitualmente, viste muy formal, pero no con traje, sino con camisa, chaleco de lana, pantalones de pinzas y zapatos de vestir. Lleva el pelo re peinado.

Es estadounidense, homosexual y se desconoce su afiliación religiosa.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Max es muy entusiasta, efusivo y extrovertido. También es bastante cotilla. Tiene un carácter abierto y trata de ayudar a todos sus compañeros, especialmente, a Laura, por la que siente devoción. Tiene gustos caros y lujosos, y altos conocimientos de arte y cultura. Además, habla siete idiomas.

Objetivos y deseos:

- Personales. No se han identificado.
- Sociales. Max quiere agradar y ayudar a sus compañeros, especialmente, a Laura.
- Profesionales. Max quiere trabajar en la comisaría, aunque no sea oficialmente porque económicamente no lo necesita.

Problemas y conflictos:

- Personales. No se han identificado.
- Sociales. Max siente celos cuando otro compañero puede ocupar su rol en la comisaría.
- Profesionales. Al inicio de la temporada, Max no trabaja legalmente en la comisaría, cuando Jake se da cuenta, consigue un contrato oficial para Max.
- El conflicto más relevante que enfrenta Max es su trabajo en la comisaría por su irregularidad laboral.

Pasado: no se han obtenido datos del pasado de Max.

- Dimensión social

Max es soltero y no tiene hijos. Es de clase alta, porque su familia es muy adinerada. Es detective del cuerpo de policía de Nueva York de la comisaría 2. Sus principales tareas están relacionadas con la búsqueda de información, para ello utiliza tanto los procedimientos formales de bases de datos como métodos más informales, como las redes sociales en Internet. Sus compañeros consideran que es muy eficiente.

Aparece en casi todos los espacios: comisaría (donde tiene un despacho) y bar, y, con menos frecuencia, en los espacios vinculados a la trama del crimen y la casa de Laura.

- Arco de transformación

Max no sufre ninguna transformación en su personalidad o carácter.

- Nancy Santiani

- Tipo de personaje

Es la capitana de la comisaría. Aparece en todos los episodios de la segunda temporada.

- Dimensión física y personal

Nancy es baja de altura, morena de piel y pelo, y de complexión delgada. Habitualmente, viste de manera elegante con trajes de chaqueta/americana, pantalones de pinzas y camisetas básicas, y de colores oscuros. Lleva una cruz cristiana como colgante.

Es estadounidense, heterosexual y por su colgante parece ser cristiana, pero no se afirma de forma explícita.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Santiani, como la llaman el resto de personajes, es introvertida y tiene un carácter fuerte. Es muy estricta. No obstante, trata de ayudar a su equipo y apoyarlo. No se conocen sus aficiones o gustos.

Objetivos y deseos:

- Personales. Santiani quiere superar la separación de su exmarido, quien la maltrató físicamente.
- Sociales. Santiani desea proteger y cuidar a su hijo. También, quiere proteger y ayudar sus compañeros.
- Profesionales. Desea permanecer en la comisaría 2.

Problemas y conflictos:

- Personales. En el pasado, fue maltratada por su marido y tiene que superarlo.
- Sociales. Tiene obsesión con vigilar y controlar todo lo que hace su hijo.
- Profesionales. Tiene que conseguir la confianza y el respeto del resto de personajes cuando llega a la comisaría. Además, su relación con Laura es muy tensa, especialmente, al inicio.
- El conflicto más relevante que enfrenta Santiani es conseguir la confianza y el respeto del resto de su equipo cuando llega a la comisaría. Especialmente, porque su llegada supuso que Jake fuese degradado en la comisaría.

Pasado: del pasado de Santiani se conoce que fue maltratada físicamente por su exmarido y que tuvo problemas con sus compañeros en la última comisaría en la que fue capitana.

- Dimensión social

Santiani está divorciada y tiene un hijo. Aparenta ser de clase media.

Es la capitana de la comisaría 2 de la policía de Nueva York. Su labor es coordinar y supervisar los casos que se investigan, tiene la última palabra en la toma de decisiones y tiene que lidiar con sus superiores y la prensa.

Al inicio, el resto de personajes piensa que es demasiado autoritaria y tiene un carácter muy borde, pero, al final, su relación con ellos cambia para mejor.

Tiene un despacho en la comisaría y aparece en los espacios vinculados al crimen y el bar, pero con mucha menos frecuencia que el resto de personajes. Nunca aparece en casa de Laura.

- Arco de transformación

Santiani sufre una transformación moderada de su actitud, y pasa de ser fría y estricta con sus compañeros a ser más transigente y empática.

b. Análisis de los personajes secundarios

- Sammy

- Tipo de personaje

Es la primera niñera que contrata Laura. Está presente de manera esporádica en los primeros ochos episodios de la serie.

- Dimensión personal y física

Tiene unos veinte años. Es baja de altura, de complexión delgada y tiene rasgos asiáticos. Viste de manera juvenil con ropa de colores y de diferentes estilos, como sudaderas, faldas, camisetas informales, zapatillas deportivas...

Se desconoce su orientación sexual y su afiliación religiosa, es estadounidense y de origen asiático

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Sammi se caracteriza por ser reivindicativa y rebelde. La primera vez que aparece es porque es arrestada por haber hecho una manifestación contra la explotación laboral de la propia empresa de sus padres. Es una defensora de todos los grupos oprimidos, por raza, clase social, mujeres... y tiene una fuerte conciencia ecológica.

Sammi enfrenta dos conflictos: las consecuencias policiales y familiares de sus actos reivindicativos en la calle y el de conseguir la confianza de Laura para cuidar a los gemelos.

- Dimensión social

Se desconoce el estado civil de Sammi. Aparenta ser de clase media-alta porque su padre tiene una gran empresa.

Adaptación de formatos

Se caracteriza por mostrar constantemente un gran compromiso social. Hace de niñera de Laura. Tiene un enfrentamiento con su padre, quien representa todo lo contrario a lo que ella defiende. Aparece en la comisaría y en la casa de Laura.

- Arco narrativo

No sufre ninguna transformación.

- Alicia

- Tipo de personaje

Es la segunda niñera que tiene Laura. Aparece de manera esporádica desde el octavo capítulo de la primera temporada hasta el final.

- Dimensión personal y física

Aparenta tener unos cuarenta años. Es alta de estatura, de complexión gruesa y es negra. Viste con ropa informal, como camisas informales, pantalones de tele o vaqueros, y zapatos cómodos. Es heterosexual, estadounidense y se desconoce su afiliación religiosa.

- Dimensión psicológica:

Tipo de personalidad: Alicia tiene un carácter fuerte, tiene una actitud descarada, pues no esconde lo que piensa y es muy autoritaria. Rasgos que se muestran por cómo cuida a los gemelos.

Alicia enfrenta el conflicto de cuidar y conseguir que los gemelos de Laura tengan disciplina, y lo consigue.

- Dimensión social

Alicia está soltera. Aparenta ser de clase media.

Al inicio, cuestiona y critica la manera en la que Laura cuida a los gemelos y lleva su vida amorosa, pero después se convierte en su confidente y se preocupa por ella.

Sus principales conflictos son ayudar a Laura con los gemelos y con su vida amorosa.

Aparece en la casa de Laura y en algunos exteriores.

- Arco narrativo

No sufre ninguna transformación.

- Leo

- Tipo de personaje

Es el padre de Laura. Aparece de manera esporádica desde el sexto episodio de la primera temporada hasta el final.

- Dimensión personal y física

Aparenta tener unos setenta años. Es bajo, con el pelo blanco y escaso, encorvado y de compleción delgada. Viste con ropa básica, como camisas de manga corta y pantalones de tela.

Es heterosexual, estadounidense y se desconoce su afiliación religiosa.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Leo tiene un carácter fuerte y es desconsiderado, fanfarrón y tiene mal humor.

Su principal conflicto es recuperar su relación con Laura y los gemelos. También, quiere que Laura vuelva con Jake, primero porque piensa que no va a poder conciliar su vida laboral con el cuidado de los gemelos ella sola y, después, porque piensa que sigue enamorada. Además, quiere recuperar el contacto con sus nietos. En ocasiones, hace de niño y Laura le regaña porque considera que no los alimenta bien y le da de comer comida basura.

De su pasado se sabe que ha tenido problemas económicos, de adicción con el juego y con la justicia.

- Dimensión social

Leo está soltero, tiene dos hijas y dos nietos. Aparenta ser de clase media-alta.

Era abogado, pero fue deshabilitado tras ser condenado por fraude fiscal. Además, se arruinó por su adicción a los juegos de apuestas y engañó a su esposa. Por esas razones, tiene una relación tensa con Laura porque ella siente que le defraudó.

Aparece en la casa de Laura, la comisaría y otros espacios episódicos.

- Arco narrativo

No sufre ninguna transformación.

Adaptación de formatos

- Reynaldo

- Tipo de personaje

Es compañero de trabajo de Laura, aparece en casi todos los episodios, pero su intervención es corta.

- Dimensión personal y física

Aparenta tener unos cuarenta años. Es alto, calvo, de complexión fuerte y es negro. Casi siempre lleva una bata blanca, como corresponde a su trabajo de forense, y también lleva objetos relacionados con su trabajo, como una libreta de notas o guantes.

Se desconoce su orientación sexual y su afiliación religiosa. Es estadounidense.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Reynaldo se caracteriza por tener un carácter serio y tener gustos particulares e inesperados. Así, cada vez que realiza una revelación sobre su vida personal (p. ej.: que es profesor de baile) el resto de personajes se sorprenden.

No se conoce ningún conflicto.

- Dimensión social

Se desconoce su estado civil y su vida familiar, y mantiene una buena relación con el resto de personajes.

Aparece en el lugar del crimen y en sus laboratorios.

- Arco narrativo

No sufre ninguna transformación.

- Tony

- Tipo de personaje

Es el novio de Laura. Aparece de manera esporádica en todos los episodios desde el décimo episodio de la primera temporada.

Es heterosexual, estadounidense y se desconoce su orientación religiosa.

- Dimensión personal y física

Aparenta tener unos treinta y cinco años. Es alto, de complexión delgada y rubio. Viste de manera informal con camisetas, sudaderas y vaqueros. Se sabe que le gusta el baloncesto.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Tony se caracteriza por ser servicial y paciente con Laura. Su principal conflicto es cuando renuncia al trabajo de sus sueños por quedarse en Nueva York con Laura y, al final, Laura se decide por Jake.

- Dimensión social

Tony está soltero y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Es cocinero y tiene un *food-truck* en la que vende comida. Su sueño es ser jefe de cocina.

Al inicio, tiene un enfrentamiento con Jake, pero pronto hay cordialidad entre ellos. El resto de personajes consideran que es un buen novio para Laura.

Aparece en la comisaría, en la casa de Laura, en el bar y en su furgoneta.

- Arco narrativo

No sufre ninguna transformación.

- Frankie

- Tipo de personaje

Es un personaje principal desde el episodio quince al veintidós de la primera temporada. Es compañera de trabajo de Laura.

- Dimensión personal y física

Aparenta tener unos treinta y cinco años. Es alta, de complexión delgada y rubia. Viste de manera formal con camisas, pantalones de vestir y botas. Se desconocen sus gustos o aficiones personales.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Frankie se caracteriza por ser muy atenta, tener un carácter alegre y parecer ingenua. Al inicio parece muy insegura, pero con la ayuda del resto de sus compañeros adquiere seguridad.

Su principal conflicto es superar su pasado. Su marido murió cuando estaba de servicio y ella decide cambiarse de ciudad y de comisaría para tratar de rehacer su vida.

- Dimensión social

Frankie es viuda y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Adaptación de formatos

Al principio no tiene una buena relación con el resto de personajes porque aparece como inspectora laboral. Una vez decide quedarse en la comisaría, logra una buena amistad con todos ellos.

Aparece en el bar y en la comisaría y, en una ocasión, en la casa de Laura.

- Arco narrativo

Frankie sufre un arco de transformación moderado, al inicio se muestra más insegura que al final.

Los siguientes personajes aparecen en más de un capítulo, pero no se dispone de mucha información sobre ellos para poder completar un análisis exhaustivo como el de los anteriores.

- Angela

Es policía y está en el cuerpo de bomberos de Nueva York. Es exnovia de Jake. Aparece para ayudar con un caso y retoma su relación sentimental con Jake. Solo aparece físicamente en un capítulo, pero en varios, se hace mención a ella como la nueva novia de Jake. Laura se molesta cuando descubre que ha conocido a los gemelos.

- Alejandro

Es un policía encubierto que finge un enfrentamiento con Billy y con Laura para pasar desapercibido y continuar la misión. Es de origen latino y habla español. Tiene un interés amoroso por Laura y quiere pedirle una cita, pero justo se lo dice a Jake y éste lo desalienta.

- Jen

Es fiscal y madre de unos amigos del colegio de los gemelos. Inicia una relación sentimental con Jake y ayuda en algunos casos de investigación. Jake le propone matrimonio justo la noche en la que Laura le pide una nueva oportunidad en el último episodio de la serie.

- Lucy Diamond

Es la hermanastra de Laura. Es un personaje conflictivo porque no tiene un trabajo estable y está relacionada con negocios ilegales. Reaparece en la vida de Laura por estar vinculada a un crimen. Tras esta situación, decide intentar tener una vida más tranquila y se hospeda en la casa de Laura para ayudarla con los gemelos y las tareas del hogar.

- Jennifer

Es una agente policial de la marina que ayuda al equipo en un caso y que tiene un *affair* con Billy.

- Madre de Billy

Billy habla constantemente de su madre. Aparece por sorpresa en un episodio en la comisaría para ver a Meredith. Está presente a través de las llamadas telefónicas con Billy.

- Amiga de Laura

Se trata de un personaje episódico que aparece en un caso para ayudar al equipo de investigación y que es amiga de la época de la universidad de Laura.

c. Análisis de las dinámicas entre los personajes

La caracterización de las relaciones entre los personajes principales y secundarios se expone a continuación.

- Laura y Jake. La relación se caracteriza por ser sentimental y familiar. El principal conflicto que enfrentan es si retomar o no su relación sentimental. Jake quiere una nueva oportunidad, demostrarle a Laura que puede confiar en él y que sigue enamorada de ella. Laura, por su parte, al inicio parece tener muy claro que no lo desea, pero conforme avanza el relato tiene más dudas y, finalmente, le pide una oportunidad. Otros dos conflictos que enfrentan son: a) trabajar juntos, lo que al inicio a Laura le parece mal, pero, al final, terminan como compañeros de investigación y b) el cuidado de los niños, porque al inicio Laura se queja de que Jake no ayuda lo suficiente, pero, al final, se normaliza esa situación.
- Laura y Billy. La relación se caracteriza por ser de amistad y laboral. Billy siente lealtad por Laura y, por eso, al principio desconfía de Jake. Laura considera que Billy es su amigo y compañero. La relación no varía.
- Laura y Meredith. La relación se caracteriza por ser laboral y de amistad. Al inicio, Meredith muestra un poco de animadversión hacia Laura por los métodos no oficiales que utiliza en las investigaciones, pero reconoce que es la mejor investigadora de la

comisaría. La relación evoluciona hasta convertirse en amistad y compartir asuntos personales.

- Laura y Max. La relación se caracteriza por ser laboral, de amistad, admiración y apoyo, especialmente, de Max a Laura. Max siente mucha admiración y devoción por Laura, le ayuda con tareas personal (buscar casa de vacaciones, vigilar a los gemelos...). Además, Max presume de ser quien mejor relación tiene con Laura en la oficina y siente celos cuando considera que alguien le quita ese puesto. Laura cuida a Max y lo protege. La relación no evoluciona.
- Laura y Santiani. La relación se caracteriza por pasar de ser estrictamente laboral a ser de amistad. Al inicio, es una relación tensa porque difieren en los modos de llevar a cabo las investigaciones. Conforme avanza el relato, se convierte en una relación de colaboración y apoyo.
- Laura y Tony. La relación se caracteriza por ser sentimental. A lo largo de la relación superan varios conflictos: conseguir quedar a pesar de que Laura está muy ocupada, presentar a Tony a los hijos de Laura y apostar por su relación. Finalmente, la relación se rompe porque Laura prefiere a Jake.
- Laura y Leo. La relación se caracteriza por ser familiar, padre e hija. El padre de Laura quiere retomar la relación con su hija, que le perdone por el pasado y estar con sus nietos. Laura tiene reticencias en confiar en él, pero, posteriormente, es su apoyo en momentos difíciles. La relación evoluciona positivamente.
- Laura y Jen. La relación se caracteriza por ser cordial. Laura no manifiesta sus celos por Jen, al ser la pareja de Jake, y Jen trata de ser amable con Laura. La relación no evoluciona.
- Laura y Frankie. La relación se caracteriza por ser primero de jerarquía laboral, luego de compañerismo y, por último, de amistad. Al inicio, Laura detesta a Frankie porque cree que va a poner en riesgo su trabajo en la comisaría. Cuando Frankie se une al equipo de la comisaría, Laura la apoya y ayuda para que se sienta incorporada al grupo y crezca profesionalmente. Frankie siente admiración y agradecimiento por Laura.

- Jake y Billy. La relación se caracteriza por ser primero laboral y, después de amistad. Al inicio, la relación es cordial, Billy lo respeta como superior, pero le tiene animadversión por lo que le hizo a Laura. Jake, por su parte, quiere acercarse a Billy para poder, al mismo tiempo, acercarse a Laura. Conforme avanza el relato, Billy y Jake estrechan su relación como compañeros de trabajo y como amigos y comparten confidencias.
- Jake y Meredith. La relación se caracteriza por ser laboral y cordial, y evoluciona a ser de compañerismo.
- Jake y Max. La relación se caracteriza por ser laboral y evoluciona a compañerismo. Jake ayuda a Max a regularizar su situación laboral en la comisaría y Max está muy agradecido por eso.
- Jake y Santiani. La relación se caracteriza al inicio por ser de enfrentamiento laboral y conforme avanza el relato de compañerismo. Santiani sustituye a Jake en su puesto como capitán en la comisaría mientras está de baja y decide quedarse a pesar de que Jake será trasladado o degradado. Por eso, al inicio, hay un enfrentamiento laboral. Tras aceptar Jake quedarse como detective, la relación pasa a ser de compañerismo.
- Jake y Tony. Al inicio, la relación se caracteriza por ser de enfrentamiento y conforme avanza el relato de cordialidad. Jake se siente amenazado por Tony debido a su relación con Laura, pero conforme avanza el relato, hay una relación de respeto entre los dos.
- Jake y Leo. La relación se caracteriza por ser familiar y buena. Leo es el suegro de Jake y considera que Jake es una buena pareja para su hija. Su relación no evoluciona.
- Jake y Jen. La relación se caracteriza por ser sentimental. Su relación evoluciona rápidamente de atracción a una relación sentimental estable. Jake le pide matrimonio.
- Billy y Meredith. La relación se caracteriza por ser primero de compañerismo, después de atracción y, finalmente, una relación sentimental. Al inicio, mantienen una relación laboral, conforme avanza el relato, Meredith trata de insinuarle a Billy lo que siente por él. Finalmente, Billy se da cuenta e inician una relación sentimental.

- Billy y Max. La relación se caracteriza por ser de compañerismo y no evoluciona.
- Billy y Santiani. La relación se caracteriza por ser de jerarquía laboral y de compañerismo. No evoluciona.
- Laura y Sammi. La relación se caracteriza por ser laboral. Laura conoce a Sammi en la comisaría y la contrata como niñera. Sammi se queja de que Laura no confía en ella como niñera y abandona el trabajo.
- Laura y Alicia. La relación se caracteriza por ser al inicio de enfrentamiento y conforme avanza el relato, laboral y de amistad. Alicia critica a Laura por la manera en la que educa a sus hijos, pero cuando la contrata como niñera comienza a tener una relación de amistad.
- Jake y Alicia. La relación se caracteriza por ser cordial. No evoluciona.
- Tony y Alicia. La relación se caracteriza por ser cordial. Alicia piensa que Tony es un hombre muy atractivo y le gasta bromas al respecto. No evoluciona.
- Meredith y Max. La relación se caracteriza por ser laboral y de enfrentamiento, pero de compañerismo, después. Al inicio, Meredith y Max compiten por el tipo de tareas que realizar en la comisaría, pero conforme avanza el relato, estos enfrentamientos dejan de suceder.
- Meredith y Santiani. La relación se caracteriza por ser laboral y de compañerismo. No evoluciona.
- Meredith y Frankie. La relación se caracteriza primero de ser laboral y cordial, y, después, de amistad. Cuando Frankie se incorpora al equipo, lo hace como compañera de Meredith, y Meredith considera que es muy inocente y blanda para su trabajo. Conforme avanza el relato, Meredith cambia de opinión.
- Jake y Frankie. La relación se caracteriza por ser laboral y, después, de compañerismo. Al inicio, Frankie está por encima de Jake en la jerarquía, pero es Jake quien la acepta como detective en la comisaría. Al final, se convierte en una relación de compañerismo y llegan a compartir algunas confidencias.

- Billy y Frankie. La relación se caracteriza por ser laboral y cordial. No evoluciona.
- Max y Santiani. La relación se caracteriza por ser de jerarquía laboral. Al inicio, es más negativa, Max considera que Santiani es demasiado estricta, pero al final se convierte en una relación de compañerismo.
- Max y Frankie. La relación se caracteriza por ser laboral y de enfrentamiento al inicio, pero después de compañerismo. Max siente amenazado su rol en la comisaría por la llegada de Frankie y la engaña para que cometa algún error. Finalmente, desaparecen las diferencias.
- Laura y Lucy. La relación se caracteriza por ser familiar. Lucy es hermanastra de Laura. Su relación es conflictiva, porque Laura trata de ayudar a su hermana e integrarla en su vida, pero Lucy siempre le causa problemas. A pesar de ello, Laura quiere proteger y ayudar a su hermana. Finalmente, Lucy acepta vivir con Laura una temporada y su relación mejora. Por tanto, su relación evoluciona a más positiva.
- Leo y Lucy. La relación se caracteriza por ser familiar, de padre e hija. Leo protege a Lucy a pesar de los problemas y conflictos que le ocasiona. La relación no varía.

5.3.3.3. El análisis del estilo visual

De seguido, se exponen los resultados del análisis de las subdimensiones del estilo visual: la puesta en escena, la narrativa visual y la narrativa del sonido.

a. Análisis de la puesta en escena

A continuación, se exponen las funciones del uso del *atrezzo* en la narración.

- Las funciones de los objetos del decorado son las siguientes:
 - Caracterizar a los personajes y los ambientes. Por ejemplo, para mostrar lo desordenada que es Laura, se muestran juguetes, restos de comida, papeles, en el coche de Laura y en su casa. También, los sospechosos se caracterizan a través del tipo de objetos que tienen de decoración en sus espacios (p. ej.: poster de grupos de música, fotos...).

- Herramientas de trabajo. Por ejemplo, una pizarra (donde cuelgan las fotos y las pruebas documentales de la investigación), las pantallas, los proyectores o las televisiones. También, destaca la recreación de escenas del crimen porque, en algunos casos, tratan de recrear en una especie de maquetas como pudo suceder el crimen en la comisaría.
 - Recurso narrativo para una trama. En este caso, se trata de objetos del decorado que forman parte del desarrollo de una trama. Por ejemplo, el cartel de la carrera *Rock and run* en la que participan Billy, Meredith y Jake.
 - Pista para averiguar el crimen, como *collages* en la pared, marcos de fotos o, en algunos casos, el decorado en sí mismo es una pista. Por ejemplo, cuando Laura averigua la incompatibilidad de los personajes implicados en el crimen porque uno tiene un escritorio ordenado y el otro desordenado.
- Las funciones narrativas de los objetos que no son estrictamente parte del decorado son los siguientes:
- Herramientas de trabajo. En este caso destaca el gran uso de los dispositivos tecnológicos que hacen los personajes para llevar a cabo las investigaciones (p. ej.: tabletas, teléfono móvil personal, detector con rayos ultravioletas). También, los informes, documentos, fotografías, planos y libretas.
 - Pistas y pruebas del crimen. La mayoría de las pistas del crimen aparecen en el cadáver, en la escena del crimen o en algún espacio relacionado con el caso de investigación. Suelen ser: tarjetas o panfletos de lugares que ha visitado la víctima, documentos de identificación, alijo de droga u otra sustancia, llaves...
 - Armas del crimen. Como arma del crimen destacan por ser de mayor frecuencia: la pistola, una sustancia nociva (anticoagulante, cicuta...), arma blanca (cuchillo), jeringuilla y, por último, obra de arte, palo de golf y un bastón. Cabe decir que no todas las muertes de los crímenes suceden por el uso de objetos.
 - Recurso narrativo para una trama. Al igual que los objetos del decorado. Por ejemplo, una pelota de béisbol para contar la travesura de los gemelos o la lámpara que vende Frankie para irse de vacaciones y que tiene un valor sentimental. También, se utilizan objetos para provocar una confesión en el interrogado (p. ej.: un mechero con un pirómano).
 - Caracterizar a los personajes. Por ejemplo, los juguetes y el desorden de casa de Laura.

- Las funciones de los objetos del vestuario son las siguientes:
 - Herramientas para trabajar. Por ejemplo, el vestuario para las operaciones de infiltración. Una de las escenas más recurrente es cuando los personajes tienen que infiltrarse en un ambiente para conseguir información o detener un sospechoso. Para ello, cambian su apariencia y vestuario habitual para poder pasar desapercibidos. También, destaca el uso de vestuario de protección (p. ej.: chalecos antibalas).
 - Como pista o prueba para la investigación. En este caso destaca cuando el vestuario, algún complemento o accesorio sirven para identificar a la víctima o algunos de los sospechosos. También, los objetos que se encuentran en la escena del crimen o que lleva el cadáver (p. ej.: reloj, un pañuelo, un anillo...).
 - Como caracterización de los personajes. En la caracterización de los personajes implicados en el crimen, destacan los guantes negros cuando son intrusos o el vestuario y los complementos de determinadas marcas de moda o estilos de vestuario. Para la caracterización de los personajes principales, resalta que el equipo de policía lleva la chaqueta oficial cuando tiene que hacer alguna misión peligrosa. También, suelen llevar la placa o la pistola.
 - Como arma del crimen solo aparece un pañuelo.

Como observación, cabe resaltar que parte del *atrezzo* vinculado a la caracterización de los personajes principales también tiene la función de dotar de realidad el trabajo policial. Por ejemplo, el despliegue policial en la escena del crimen, las chaquetas oficiales que en ocasiones llevan los personajes, la placa o la pistola, también desempeñan esta función.

b. Análisis de la narrativa visual

La caracterización del uso de los recursos visuales hecha a partir de los resultados se expone a continuación.

- **Plano**

Los usos identificados de las diferentes propiedades de los planos se ofrecen de seguido.

- Tipo de plano
 - Los planos de conjunto se utilizan principalmente para situar una acción en un nuevo espacio narrativo o diferente al de la secuencia anterior, presentar los espacios nuevos y mostrar que suceden varias escenas en un mismo plano.

También para emular un plano subjetivo de un personaje que contempla una escena ajena a él y que está a bastante distancia de su posición.

- Los planos generales se utilizan sobre todo para iniciar secuencias en exteriores y situar y contextualizar una escena en un nuevo espacio narrativo. Normalmente, los planos generales se presentan con un ligero ángulo, tanto picado como contrapicado y un movimiento de cámara. También se utilizan para presentar espacios interiores o escenas con mucha acción (como las persecuciones o peleas). Finalmente, el plano general puede tener un valor simbólico, por ejemplo, se ve un plano general del hospital con Laura sola para mostrar su soledad y tristeza.
- Los planos largos son habituales para: mostrar varios personajes en un mismo plano o varias escenas que suceden a la vez, enseñar el punto de vista de un personaje de una escena, y en los *travellings*.
- El uso más destacado de los planos medios es mostrar las reacciones de los personajes durante una conversación o tras recibir una información relevante. También se utilizan para que aparezcan varios personajes en el mismo plano y en los planos/contraplanos. Además, el plano medio se usa para enseñar el cadáver y, en bastantes casos, para finalizar las escenas con la reacción del algún personaje. Otro de los usos es para destacar una parte del espacio, por ejemplo, unas cajas apiladas con documentos o un mueble de una casa.
- Al igual que los planos medios, los planos cortos se utilizan para mostrar las reacciones de los personajes, pero tienden a usarse más cuando se trata de una situación de mayor tensión dramática. Es recurrente que se utilice un plano corto con la reacción de un personaje para finalizar una escena y un episodio. También, los planos cortos sirven para destacar partes y objetos importantes del decorado y cuando se produce un emparejamiento de miradas (p. ej.: durante la escena de inspección del cadáver, en la que los planos cortos se utilizan para mostrar lo que dicen o señalan los personajes). Asimismo, los planos cortos inician secuencias, especialmente, para situar una escena. En estos casos se realiza un plano corto del cartel o letrero del espacio y suele ir acompañado por un movimiento de cámara panorámico. Además, los planos cortos muestran el contenido de las pantallas del ordenador, del móvil o las tabletas, así como de pistas y pruebas,

como fotografías, documentos y otros objetos. Finalmente, son frecuentes en escenas de acción junto con planos más amplios para dar más dinamismo.

- Los planos detalle sirven para mostrar pistas que son relevantes para la investigación, como objetos, gestos de personajes, acciones y partes del decorado. También se utilizan para resaltar partes de las pantallas de ordenadores, móviles, tabletas, televisión o de fotografías. Asimismo, se usan para destacar en qué se fija algún personaje dentro de una acción. En algunos casos se utilizan para iniciar o finalizar las secuencias con un elemento u objeto clave para el crimen o para situar la secuencia.
- Los planos secuencia se utilizan principalmente dentro de la comisaría para seguir a los personajes por el pasillo y suelen unir varias escenas que suceden en el mismo espacio. También, cuando los personajes caminan por exteriores y llegan a un lugar relacionado con la investigación.

En rasgos generales, aunque es posible detectar estas tendencias, en la realización de la serie existe una gran variedad de tamaños de planos que cambian constantemente con el objetivo de crear dinamismo y ritmo.

- Angulación

En general, predomina el ángulo recto. El uso de la angulación en el encuadre corresponde mayormente en los siguientes casos:

- Durante los planos que componen el montaje de transición entre escenas.
- En los planos picados, para mostrar la escena del crimen en la que el cadáver está tumbado.
- En los planos subjetivos que tratan de emular el punto de vista de donde mira el personaje.
- En los planos/contraplanos en los que se trata de simular la altura a la que está cada personaje.
- En los planos cenitales, para mostrar el cadáver en el laboratorio.
- En los planos generales del inicio de la secuencia, que sirven para mostrar un espacio o situar la secuencia.

Como observaciones, los cambios de ángulo en los planos suelen tener una función dinámica, es decir, sirven para dotar al montaje de los planos de mayor ritmo y dinamismo.

- Movimientos de cámara
 - Los principales usos de las panorámicas, tanto horizontales como verticales, son los siguientes:
 - Para mostrar nuevos espacios, especialmente, para iniciar la secuencia, en el que se suelen intercalar varias panorámicas que presentan el nuevo espacio.
 - En los montajes de transición entre secuencias.
 - Cuando tiene lugar un emparejamiento del eje de miradas y para hacer transiciones entre escenas que ocurren en espacio continuos.
 - Los usos más destacados del *travelling* son los siguientes: el primero, dentro de la comisaría, la cámara sigue a los personajes cuando van por el pasillo y entran a la oficina. Además, el *travelling* los sigue dentro de la oficina y unas varias escenas dentro del mismo espacio. El segundo es cuando los personajes caminan en exteriores y se dirigen hacia algún espacio. Suele coincidir con el inicio de la secuencia y enlazarse con una panorámica. También es frecuente que el episodio se inicie con un *travelling* que muestra cómo se descubre el cadáver. Finalmente, hay movimiento de *travellings* que siguen los gestos y acciones de los personajes dentro de una secuencia.
 - El uso del zoom es bastante frecuente y en la mayoría de las ocasiones es muy sutil. Los principales empleos del zoom *in* son para enfatizar la reacción de un personaje y para llegar a un plano corto de objetos que son claves. En este último caso, suele ser el último o primer plano de una secuencia. Por otra parte, el zoom *out* se utiliza con un fin dramático y humorístico cuando sirve para pasar de un plano corto de una acción descontextualizada, se abre el plano y se contextualiza (p. ej.: un plano corto de Laura comiendo y se abre plano y se ve a Laura comiendo en un laboratorio con un cadáver). Los zooms también se utilizan mucho en los montajes de transición para dar dinamismo.

Como observaciones, se considera importante decir que se utilizan continuamente movimientos de cámara dentro de las escenas. Suelen ser movimientos de cámara cortos que simplemente unen dos puntos o abren un poco el plano y que se utilizan tanto para iniciar una escena como en medio de un plano/contraplano. Por ejemplo, un movimiento de cámara que va de una mano escribiendo al rostro. También se considera relevante mencionar que los movimientos de cámara se suelen suceder, por ejemplo, se inicia una panorámica y continua un *travelling*. En este sentido, el gran

uso de los movimientos de cámara es fundamental para crear dinamismo. Finalmente, el efecto de la cámara al hombro también aparece.

- Cámara respecto a la acción

Existe un predominio de la cámara objetiva. La cámara subjetiva se utiliza principalmente en las siguientes ocasiones:

- Durante una operación policial en la que un personaje lleva prismáticos. En este caso, se suele utilizar una máscara en el plano que simula los prismáticos.
- En los movimientos de cámara que simulan lo que observa y ve un personaje.
- Durante las escenas de persecuciones, se intercalan planos subjetivos de uno de los personajes que participa en ella.
- Mostrar el estado de un personaje (p. ej.: cuando a Jake le disparan).
- Para simular el punto de vista del personaje que descubre el cadáver, y también en los episodios que acaban con un plano/contraplano entre el personaje de Laura y la situación que mira.

- Profundidad de campo

El uso del cambio de foco es muy frecuente. En primer lugar, es habitual que el fondo del plano esté desenfocado, especialmente, cuando un personaje habla o en primer término hay un objeto relevante narrativamente (una pista importante del crimen, un marco de fotos de los personajes...). También, son frecuentes los cambios de foco para iniciar las escenas y para guiar la atención en un plano en el que suceden distintas acciones o intervienen varios personajes. Además, el desenfoco se utiliza en planos en los que hay obstáculos entre dos acciones, como los barrotes de una puerta o una persiana, aunque estén en el término medio. Por tanto, puede decirse que existen un mayor número de casos en el que se usa la técnica del desenfoco que, al contrario. Las escenas con profundidad de campo corresponden a inicios de escena con planos generales de espacios exteriores o cuando se quiere mostrar dos escenas que suceden en el mismo espacio simultáneamente.

- **Montaje**

El montaje se caracteriza por tener un alto dinamismo que se refleja en las todas alteraciones que se realizan en la articulación entre los planos. No obstante, siempre se sigue la máxima de continuidad narrativa. Los principales casos en los que se alteran las relaciones del montaje se exponen a continuación.

- Relaciones gráficas. Los casos en los que se alteran con mayor frecuencia las relaciones gráficas son las siguientes:
 - En los *flashbacks*, puesto que se utiliza la técnica de la ráfaga en el primer y último plano que corresponde al *flashback*. Además, existe una en la gama de tonalidades entre el plano del presente y el plano del *flashback*.
 - Cuando se utilizan planos negros entre secuencias a lo largo del capítulo.
 - En secuencias de persecuciones, montajes paralelos y secuencias temporales, porque se utilizan elementos gráficos para articular las transiciones de planos. Generalmente, corresponden a procesos relacionados con la investigación.
 - Cuando se utiliza la técnica de corte en movimiento entre dos planos de una misma escena.

- Relaciones rítmicas. La realización de la serie se caracteriza por una continua alteración de la duración de los planos, el tamaño de los planos y los movimientos de cámara y dentro de la puesta en escena. La manipulación de estos elementos para dotar de dinamismo el montaje es muy recurrente. Por tanto, es muy frecuente que la duración de los planos sea corta y su tamaño, altura y ángulo cambien constantemente. Asimismo, es frecuente que haya muchos movimientos de cámara. No obstante, las alteraciones más llamativas se dan en los siguientes casos:
 - Cuando la conversación adquiere una alta intensidad dramática. Por ejemplo, durante la confesión del interrogado, la acusación a uno de los sospechosos o una conversación íntima entre dos personajes. En estos casos es frecuente que el tamaño de los planos sea más corto y su duración más larga. Mientras que, cuando las conversaciones son más distendidas y no tienen tanta carga dramática, es frecuente que el tamaño, la altura y el ángulo de los planos varíe con mucha frecuencia y su duración también. Por ejemplo, es recurrente que mientras que un personaje habla se realicen varios tipos de planos.
 - En las secuencias de acción, como las persecuciones, peleas o allanamiento de un lugar. En estos casos, la duración de los planos y su tamaño se altera con mucha rapidez, también, los movimientos de cámara y la puesta en escena, y se establece un contraste con las escenas anteriores. En estos casos, la ralentización también se utiliza, especialmente, en escenas con explosiones o que tratan de simular el estado de un personaje o algo que observa
 - En las secuencias temporales para crear mayor dinamismo.

- Relaciones espaciales. Los casos más destacados en los que se articulan los planos para construir los espacios son los siguientes:

- En los montajes inductivos, ya que se utilizan para presentar espacios con el objetivo de generar intriga.
 - En los montajes paralelos, que se utilizan tanto para vincular acciones que suceden en diferentes localizaciones (p. ej.: llamadas telefónicas) como de manera simultánea en un mismo espacio (p. ej.: cuando hacen una redada a un lugar y tienen que cubrir un espacio amplio).
 - En el emparejamiento del eje de miradas, que tiene lugar cuando los personajes revisan o inspeccionan un lugar (en ocasiones dicho emparejamiento no se produce con un corte de plano sino con un movimiento de cámara que va desde el rostro del personaje hasta el lugar que observa), cuando se descubre el cadáver.
 - En los montajes deductivos, que se utilizan casi siempre para la revisión de las escenas del crimen, cuando los personajes llegan a ella y hacen una primera revisión del cadáver, y cuando se presentan nuevos espacios, especialmente, aquellos asociados al crimen.
 - En el plano/contraplano, que se utiliza sobre todo en conversaciones.
- Relaciones temporales. Las alteraciones temporales se dan en los siguientes casos:
 - En los *flashbacks*, que puede mostrar escenas emitidas en ese mismo episodio, escenas no emitidas, pero que corresponden a ese mismo episodio y escenas emitidas en otros episodios (incluso de otras temporadas). Además, las escenas de los *flashbacks* pueden pertenecer tanto a las tramas personales de los personajes como a las tramas de los crímenes. En ocasiones, sirven para situar al espectador en la trama.
 - En las secuencias temporales, que se realizan tanto en momentos narrativos vinculados a la trama del crimen (p. ej.: para condensar varios interrogatorios, la revisión de un espacio o el desplazamiento de un personaje por la ciudad) como en momentos narrativos relacionados con las tramas personales o actos cotidianos del personaje de Laura (p. ej.: cuando Laura se prueba distintos modelos de ropa o hace manualidades con los gemelos).

Finalmente, cabe destacar un recurso que no se pueden clasificar en esas áreas y que se realiza constantemente, es el montaje de transición. Este consiste en un conjunto de planos generales y de conjunto de corta duración y rápidos movimientos de cámara en bloque que se utilizan entre escenas. Esos planos corresponden, generalmente, a la ciudad de Nueva York. En general, el montaje de transición sirve para situar la secuencia siguiente, puesto que los planos finales del bloque corresponden al exterior de donde sucede la siguiente escena, y para indicar el momento del día en el que sucede la acción.

- **Fotografía**

- La iluminación que predomina es de una intensidad suave. Los momentos narrativos en los que se utiliza una iluminación más dura son los siguientes:
 - En los interrogatorios dentro de la comisaría. Concretamente, en algunos espacios de dentro de la comisaría predomina la luz oscura.
 - En algunas escenas vinculadas a los crímenes también tienen una iluminación más dura, pero no se ha identificado un patrón.

En relación a la fuente de la luz:

- La iluminación es natural en exteriores, principalmente.
 - La iluminación es artificial en interiores, especialmente, cuando se simula la noche, y en las secuencias y escenas en las que la iluminación es más dura.
 - La iluminación mixta se utiliza con mayor frecuencia en espacios interiores cuando se simula que es de día, por ejemplo, en la casa de Laura o en espacios vinculados a la trama del crimen.
- La gama de tonalidades se caracteriza porque dentro de los espacios de la comisaría predominan los colores fríos, mientras que en el bar y en la casa de Laura predominan los colores más cálidos. La gama de tonalidades cambia radicalmente a una tonalidad azul en los *flashbacks*.

c. Análisis de la narrativa del sonido

A continuación, se exponen las características principales de la serie en el uso del sonido diegético y no diegético.

- Sonido diegético

El sonido diegético está compuesto por música, voz en *off* y sonido ambiente. Las características encontradas en cada uno de ellos son las siguiente:

- Cuando la música suena de manera diegética se utiliza con los siguientes objetivos:
 - Caracterizar los lugares. Por ejemplo, música de fondo en una tienda, música latina en un bar latino, música de baile en una discoteca...En estos casos, la música también forma parte del sonido ambiente.

- Enfatizar una situación dramática. Por ejemplo, cuando suena la canción de Jake y Laura, o las canciones que suenan al final de cada episodio. También, se utiliza una música de fondo que corresponde a la que escucha el personaje por los auriculares y la que escucha Laura en la radio.

En todos los episodios se utilizan canciones populares y la música está muy presente.

- El sonido ambiente está presente en prácticamente todos los espacios: el bar (música, murmullo...), la comisaría (teléfonos, murmullos, sirenas de la calle...), exteriores (tráfico, bocinas, murmullo...), o la casa de Laura (la televisión, lo gemelos...). Las cualidades de los sonidos se alteran para enfatizar algunas escenas, como un grito cuando se descubre un cadáver, los flashes de una cámara cuando es un personaje perseguido por la prensa o el sonido de un mosquito.
- La voz en *off* de los personajes se utiliza en los siguientes casos: en montaje paralelos, mientras que un personaje realiza una acción en una localización se escucha a otro personaje que da instrucciones; en planos subjetivos, se escucha la voz del personaje mientras que se muestra lo que observa, y cuando realizan alguna escucha policial de los sospechosos. No obstante, el uso de la voz en *off* no es muy frecuente. También las grabaciones de audio se utilizan como pistas para la investigación de manera recurrente.

- Sonido no diegético

El sonido no diegético está compuesto por motivos musicales (composiciones musicales instrumentales que se repiten a lo largo de la serie y que van asociadas a momentos narrativos y dramáticos) y canciones populares actuales. A rasgos generales, en el análisis pueden distinguirse que las funciones de los motivos musicales pueden agruparse en función de si están relacionadas con la trama del crimen, las tramas de la vida de los personajes o con los momentos cómicos. Son las siguientes.

- En relación a la trama de los crímenes, se utilizan para:
 - Generar tensión e intriga (p. ej.: cuando van a allanar por la fuerza una casa o cuando se va a descubrir el cadáver).
 - Generar suspense e intensificar la acción (p. ej.: en secuencias con más acción, como las persecuciones o las peleas).
 - Indicar que un personaje realiza una deducción importante. En estos casos, bien el sonido se inicia en la escena, o bien su nivel y ritmo se alteran.

Adaptación de formatos

- Enfatizar el efecto dramático cuando se da una situación triste y sentimental con los personajes implicados en el crimen (p. ej.: cuando los personajes protagonistas tratan de consolar a los familiares o allegados de la víctima).
- En relación a las tramas personales de los personajes, se utilizan para:
 - Enfatizar el efecto dramático de una conversación o situación sentimental entre dos personajes.
 - Enfatizar el estado emocional de un personaje.
- En relación con los momentos cómicos y humorísticos, se utilizan para:
 - Enfatizar el efecto cómico de las escenas de humor (p. ej.: travesuras de los gemelos, algún gesto torpe de un personaje).
- También se utilizan para caracterizar lugares o tema (p. ej.: van a la embajada de Brasil y suena música brasileña).

Respecto al uso de los motivos musicales, se quieren añadir dos aspectos. El primero es que los motivos musicales pueden variar en una misma secuencia en función del desarrollo de la acción dramática de la escena. Por ejemplo, puede ser un motivo humorístico por una broma de un personaje, que se convierte en melancólico, si se inicia a continuación una conversación dramática. Lo segundo es destacar la existencia de efectos de sonidos para enfatizar un hecho, por ejemplo, cuando un personaje saca un arma para iniciar una acción violenta o se averigua una pista muy relevante. También, los motivos musicales tienden a iniciarse cuando en la escena sucede algo relevante a nivel dramático para las tramas de los personajes o con la trama del crimen. Por ejemplo, un sospechoso comienza a contar algo importante en el interrogatorio.

- Las canciones populares y actuales se utilizan, principalmente, en los siguientes casos:
 - Al final de cada episodio suena una canción.
 - En secuencias temporales o de persecución, son frecuentes, pero no en todos los casos. También, para caracterizar ambientes, como una discoteca, un pub.

Finalmente, queda añadir dos aspectos que se consideran importantes en el uso del sonido:

- En el montaje de transición se utiliza música (tanto motivos musicales como canciones populares y actuales) cuyas cualidades van en consonancia con las características del montaje (planos de corta duración y rápidos movimientos de

cámara con música con un ritmo rápido y fuerte intensidad, o, al contrario), y mezclada con el sonido ambiente de la ciudad.

Como observaciones generales, se considera que el estilo visual crea un gran dinamismo y ritmo en la manera en la que se narra la historia. El montaje y, especialmente, las relaciones rítmicas se caracterizan por constantes movimientos de cámara y cambios del tamaño de los planos, junto con la música, que tiene una fuerte presencia. Luego, se produce una realización audiovisual con un ritmo rápido. Esto sucede tanto en las tramas vinculadas con el crimen como en las tramas vinculadas con la vida de los personajes. También, el uso de los recursos audiovisuales está al servicio de la narración, puesto que trata de enfatizar e ilustrar lo que sucede.

5.3.3.4. El análisis del espacio y el tiempo

De seguido, se explican las principales características encontradas en la articulación del tiempo y los espacios tras el análisis de los datos.

a. Tiempo

- Tiempo histórico

El relato se desarrolla en los años en los que la serie estuvo en antena. En ningún episodio se altera el tiempo histórico. Hay episodios que establecen un vínculo con el pasado, por ejemplo, un caso ligado a un crimen que sucedió años antes o aparece un personaje que forma parte del pasado de los personajes principales (el exprometido de Laura o una exnovia de Jake). Sin embargo, las referencias al pasado son verbales, es decir, no se muestran secuencias o partes del relato que pertenezcan a ese tiempo.

Por otra parte, sí se realizan alusiones al tiempo transcurrido dentro del desarrollo del relato. De esta manera, se conoce que Laura y Jake llevan un año separados en el inicio de la serie, en el episodio 1x15 han pasado seis meses desde el inicio de la serie y en el episodio 2x04 ha transcurrido un año desde el primer episodio.

- Alteraciones temporales
 - Orden

En general, la narración sigue un orden cronológico. No obstante, el orden de los acontecimientos se altera en los siguientes casos:

- En los *flashbacks*, puesto que suponen una alteración del orden cronológico porque muestran hechos que pertenecen al pasado. Los objetivos de esta alteración son: ilustrar la deducción que tiene el personaje vinculada a la trama del crimen, mostrar lo que está pensando el personaje, ya sea para situar al espectador respecto a la historia (p. ej.: cuando vuelve el capitán Hussel, exjefe de Laura) o para enfatizar el efecto dramático (p. ej.: cuando Laura recuerda la muerte de Santiani).
- En las secuencias temporales, sobre todo, cuando cubren varios interrogatorios y, por tanto, el orden de los mismos no se presenta de manera lineal. No es muy frecuente.
- En los episodios que comienzan *in media res*. Hay dos episodios cuya escena inicial corresponde a un momento narrativo de mitad de ese episodio. Son el episodio 2x04, que se inicia con una escena de los personajes cuando entran armado a una nave, y en el siguiente plano aparece un cartel que dice: “34 horas antes”, y el episodio 2x14, que se inicia con una escena en la que los personajes tratan de cubrir un evento político y hay un tiroteo, y en el plano siguiente aparece un cartel que dice: “48 horas antes”. En ambos casos, el objetivo es generar intriga y tensión.

- Duración

La duración temporal de los hechos se altera en los siguientes casos:

- En las secuencias temporales. En ellas, el tiempo de duración de los hechos trata de ser inferior en pantalla de lo que sería en la realidad.
- En los montajes paralelos. Aunque no es frecuente, los montajes paralelos muestran hechos que suceden de manera simultánea y por tanto se produce una expansión del tiempo.
- En las secuencias de acción, como las persecuciones o escenas de peleas en las que la rápida sucesión de acciones da lugar a una condensación del tiempo en pantalla.

- Frecuencia

La frecuencia en los episodios se altera en los siguientes casos: cuando en los *flashbacks* se muestran escenas que ya han sido emitidas y en los episodios que se inician *in media res*, puesto que la escena inicial que corresponde a un momento narrativo de mitad del episodio, se vuelve a repetir.

Como observaciones finales, se contempla que son escasas las alteraciones que se producen en la articulación del tiempo (orden, duración y frecuencia) y cuando se realizan están relacionadas con la trama del crimen, más que con las tramas de la vida de los personajes.

- b. Espacio

- Espacios protagonistas

A lo largo de la serie se identifican tres espacios protagonistas: la comisaría, la casa de Laura y el bar.

Ubicación geográfica: la historia sucede en la ciudad de Nueva York.

- Comisaría

- Tipo de espacio

Hace referencia a una comisaría de policía. Espacio laboral.

- Descripción

La comisaría es actual. Aparece la fachada exterior de la comisaría y todos los espacios que pertenecen a la comisaría están en una misma planta.

- Espacios dentro de la comisaría y su descripción

- El pasillo de entrada a la comisaría, que es un pasillo corto y, a la mitad, se encuentra la entrada al lugar donde están el resto de espacios.
- El espacio central, que es amplio y es donde están todos los escritorios entre los que se encuentran los de los personajes. En todos los escritorios hay un ordenador y un teléfono. En este espacio también suele estar la pizarra y una pantalla con la que realizan las investigaciones.

- El despacho del capitán, que es una habitación propia, que tiene un escritorio amplio y una estantería en una pared detrás del escritorio. También tiene una puerta que comunica a otra habitación. Mientras que Jake es capitán y lo ocupa, tiene dos carteles: uno de Elvis Presley y otro de un equipo deportivo. También, tiene una mini canasta de baloncesto. La decoración cambia cuando lo ocupa Santiani.
- La sala de reuniones, que es es muy amplia y tiene una mesa, una pantalla grande y sillas.
- La sala-comedor, donde hay un frigorífico, con una encimera que tiene un fregadero y una máquina de café. También hay una mesa con un par de sillas. En las paredes hay carteles con letreros de la policía de Nueva York.
- La sala de interrogatorios, que está compuesta por dos habitaciones, una donde hay una mesa y dos sillas, y otra continua más pequeña. Entre las dos hay una ventana y un sistema de comunicación que permite ver y oír lo que sucede en la otra desde la sala más pequeña, pero no al contrario.
- Los calabozos, que es donde están las celdas y son espacios pequeños divididos por una pared, con una puerta de barrotes y en su interior, tienen una cama con una mesita.
- El laboratorio, que es un espacio mayormente blanco, en el que hay instrumentos y aparatos médicos, como una camilla, radiografías, una estantería con agujas y botes pequeños.

- Relación con los personajes de la serie

Todos los personajes protagonistas aparecen en la comisaría (Laura, Jake, Meredith, Billy y Max). Es su lugar de trabajo y, a excepción de Laura, es el espacio más vinculado a ellos que se muestra. Los personajes secundarios también aparecen en comisaría, pero con menos frecuencia (Alicia, Tony, Leo, los gemelos, Sammi).

- Relación con las tramas de la serie

En general, casi todas las tramas episódicas se desarrollan en la comisaría, tanto las relacionadas con la vida personal de los personajes como las de los crímenes. Las únicas tramas episódicas que no tienen lugar en la comisaría son las relacionadas con la conciliación familiar de Laura, es decir, aquellas tramas vinculadas con el cuidado de los gemelos y sus obligaciones como madre, por ejemplo, cuando Laura tiene que preparar el Festival de invierno en el colegio.

En el caso de las tramas multiepisódicas, todas se desarrollan en alguna parte en la comisaría. Dos de ellas (la relación entre Laura y Alejandro, y la relación entre Jake y Angela) se desarrollan exclusivamente en la comisaría.

○ Funciones

En general, la comisaría sirve para situar a los personajes en su entorno laboral, pero, de manera más concreta, las situaciones más frecuentes en los distintos espacios que la conforman son las siguientes.

- En el pasillo de la comisaría son:
 - Conversaciones entre los personajes sobre asuntos personales.
 - Conversaciones entre los personajes sobre la investigación.
 - Encuentros entre los personajes, tanto recurrentes, secundarios, como con personajes episódicos.
- En el despacho del capitán son:
 - Conversaciones entre los personajes sobre asuntos personales.
 - Conversaciones y toma de decisiones sobre como proseguir en la investigación.
 - Conversaciones y discusiones sobre el funcionamiento de la comisaría.
- En el espacio central son:
 - Conversaciones de carácter íntimo entre los personajes.
 - Conversaciones grupales sobre el proceso de investigación.
 - Anuncios de cambios en la comisaría.
 - Tareas relacionadas con la investigación.
 - Encuentros entre los todos los personajes.
 - Confidencias entre los personajes.
- En la sala de reuniones son:
 - Interrogatorios con los sospechosos y personajes implicados en la trama del crimen.
 - Conversaciones grupales sobre el proceso de investigación.
 - Tareas relacionadas con la investigación.
 - Confidencias entre los personajes
- En la sala-comedor son:
 - Conversaciones entre los personajes sobre asuntos personales.
 - Conversaciones sobre el proceso de investigación.
 - Lugar donde los personajes comen.
 - Confidencias entre los personajes.

- En la sala de interrogatorios:
 - Interrogatorios a los sospechosos.
 - Personajes escuchando los interrogatorios.
- En los calabozos son:
 - Conversaciones con los personajes sospechosos.
 - Conversaciones entre los personajes sobre asuntos personales.
- Laboratorio:
 - Inspección del cadáver.
 - Escenas de humor con Reynaldo.

Como observaciones finales, cabe decir que la comisaría es un espacio de caracterización de la serie. Está estrechamente vinculada a la premisa del relato y, por tanto, es necesario para generar historias. Se trata del entorno laboral de los personajes, pero en él también se desarrollan asuntos relacionados con su vida personal hasta el punto de que hay tramas sobre asuntos personales de los personajes que solo se desarrollan en este espacio.

- Casa de Laura
 - Tipo de espacio

Hogar de la protagonista.

- Descripción

Es una casa de dos plantas y tiene un porche. En la primera planta están la entrada, la cocina y el salón. En la segunda planta están la habitación de Laura y la de los gemelos.

El piso está acondicionado con todos los muebles que se encuentran, generalmente, en un hogar familiar de clase media. Suele estar desordenado, especialmente el salón, en el que suele haber un montón de juguetes en el suelo y en el sofá.

- Espacios dentro del piso y su descripción

En la primera planta están:

- La entrada y pasillo, que comunica con la entrada. Al final del pasillo, están las escaleras para subir a la segunda planta y a un lado la cocina con un salón.
- El salón, que es amplio y tiene un sofá, una televisión, una mesa baja, una mesa alta con sillas alrededor y una alfombra. Frecuentemente, está lleno de juguetes.

- La cocina, que es amplia y está en la misma habitación que el salón, tiene una mesa en el medio y una encimera que rodea parte de la habitación. Tiene todos los utensilios y electrodomésticos.
- El porche, que es en la entrada de la casa.

En la segunda planta están:

- La habitación de Laura, que tiene una cama de matrimonio y dos mesitas a los lados.
- La habitación de los gemelos, donde hay dos camas a la misma altura, juguetes y una mesita con un marco de fotos de la familia.

- Relación con los personajes de la serie

Es el piso de la protagonista.

Los personajes que aparecen con más frecuencia son: Laura, los gemelos, Jake, Alicia y Tony. El resto de personajes aparecen de manera muy esporádica, a excepción de Santiani que no aparece nunca.

- Relación con las tramas de la serie

Las tramas episódicas que se desarrollan en casa de Laura están relacionadas con la esfera personal de los personajes de Laura, Jake y Tony. Las tramas episódicas que se desarrollan de forma exclusiva en la casa de Laura están relacionadas con la conciliación laboral de Laura. Por el contrario, las que no se desarrollan están protagonizadas por Billy, Meredith, Max y Santiani, tanto de la esfera profesional como de la esfera de amistad. De las tramas vinculadas al crimen, solo una tiene una parte que se desarrollan en casa de Laura. El resto ninguna.

En relación a las tramas multiepisódicas, no hay ninguna trama que se desarrolle íntegramente en la casa de Laura.

- Funciones

Al igual que en la comisaría, se han delimitado cuáles son las situaciones más habituales que suceden en los espacios de la casa.

- En el pasillo son:
 - Encuentros entre los personajes.
 - Situaciones cómicas.
- En el salón y cocina son:
 - Situaciones relacionadas con la vida familiar.
 - Conversaciones entre Tony y Laura.
 - Conversaciones entre Jake y Laura.

Adaptación de formatos

- En la habitación de Laura son:
 - Laura despertándose o trabajando hasta tarde.
 - Escenas íntimas entre Tony y Laura.
- En la habitación de los gemelos son:
 - Laura dando las buenas noches a los gemelos.

Estos dos últimos espacios no son muy recurrentes en la serie.

En general, la casa de Laura está vinculada a su vida personal y familiar.

- El bar

El nombre del bar es *Cullingang* y los personajes se refieren a él como un bar de policías.

○ Tipo de espacio

Hace referencia a un bar.

○ Descripción

Tiene una barra con taburetes altos y mesas con sillas enfrente de ella. Al final, tiene un espacio con un billar y una diana para jugar a los dardos.

○ Relación con los personajes de la serie

Todos los personajes protagonistas aparecen en el bar con frecuencia. Los personajes secundarios que no aparecen nunca son: los gemelos, Alicia y Sammi. Incluso hay personajes episódicos que aparecen en el bar.

○ Relación con las tramas de la serie

Las tramas episódicas que tienen una parte que se desarrolla en el bar están relacionadas especialmente con la esfera de la amistad. De las relaciones multiepisódicas, las que se desarrollan en el bar están ligadas con la esfera amorosa. No hay ninguna trama que se desarrolle de manera exclusiva en el bar.

○ Funciones

Las situaciones que con más frecuencia suceden en este espacio son las siguientes:

- Encuentro de los personajes.
- Salidas de ocio de los personajes.
- Celebración de la resolución de un caso, un ascenso o la incorporación de alguien nuevo al equipo.

- Conversaciones sobre la vida personal de los personajes.
- Espacios episódicos

Los espacios episódicos son considerados aquellos que aparecen sólo en un episodio y están, en su mayoría, vinculados a la trama del crimen.

Ubicación geográfica:

Los espacios episódicos se ubican en Nueva York o sus alrededores. Muchos de ellos son espacios reales a los que hacen referencia los personajes o se sitúan en barrios que son conocidos por los personajes. Por ejemplo: *Central Park, Madison Square...*

- Tipos de espacio

Hay una gran variedad de espacios que aparecen a lo largo de la serie. Se han podido agrupar en los siguientes.

- Espacios relacionados con el hogar: pisos, casas y mansiones. Aparecen todo tipo de viviendas, desde casas más humildes hasta casas lujosas y ostentosas.
- Espacios laborales: oficinas, despachos y talleres, que corresponden a empresas de tecnologías, de cosmética, abogados, juzgados y mecánicos.
- Espacios hosteleros: desde hoteles de lujo hasta moteles. Dentro de estos espacios aparecen: habitaciones de hotel, recepciones, salón de actos dentro del hotel...
- Espacios artísticos: teatros, salas de exposiciones y set de fotografía.
- Espacios comerciales: tiendas (p. ej.: comestibles, ropa, joyas, deportivas) y centros comerciales.
- Espacios sanitarios: hospitales y clínicas.
- Espacios deportivos: salas de gimnasio, pista de hielo, hipódromo, rocódromo, club de lucha, polideportivo, entre otros. En algunos casos se trata de gimnasios ligados a espacios educativos.
- Educativos: universidad, colegios y bibliotecas.

- Espacios religiosos: iglesia.
- Espacios de transporte: estación de autobuses, aeropuerto y estación de tren.

- Espacios recreativos: restaurante, bares, cafeterías, karaokes, clubs de striptease, discotecas.

- Exteriores. Los exteriores tienen un fuerte protagonismo, especialmente, las calles y lugares de Nueva York. A pesar de incluirlos aquí, no son estrictamente espacios episódicos, porque las calles de la ciudad son muy recurrentes en todos los episodios. Los exteriores son: parques, muelles, terrazas de bares, parque de atracciones, la playa, calles y plazas. Se caracterizan porque en muchos casos se apela directamente al nombre de la calle, plaza o zona de la ciudad de la que se trata (*Madison Square, Canal Street, Central Park...*).

- Otros espacios recurrentes que no se han clasificados en los anteriores son: la cárcel, naves industriales o almacenes. También, aunque no son espacios estrictamente, hay vehículos en los que se desarrolla parte de una trama. Por ejemplo, la furgoneta desde la que los personajes dirigen operaciones policiales, o barcos que son registrados por ser propiedad de los sospechosos.

- Relación con las tramas

Los espacios episódicos están vinculados en su mayoría con la trama del crimen. No obstante, también se vinculan a tramas episódicas relacionadas con la vida personal de los personajes. En estos casos están mayormente relacionadas con las tramas sobre la vida personal de Laura, por ejemplo, el colegio de sus hijos o la *food truck* en la que trabaja Tony, su novio. También cuando una trama episódica se liga tanto con el crimen como con la vida personal del personaje de Laura, por ejemplo, el centro comercial donde encuentra a su hermana o el parque en el que queda con su padre para que le ayude con la investigación.

- Relación con los personajes

En general, los espacios episódicos están relacionados con los personajes implicados en la trama del crimen: víctimas y sospechosos. Por tanto, están relacionados con la esfera profesional de los personajes protagonistas. En los casos en los que los espacios episódicos están relacionados con los personajes protagonistas es porque la trama episódica requiere un espacio para desarrollarse o porque la trama afecta tanto a la vida personal de los personajes como a la del crimen. Por ejemplo, cuando muere Santiani, aparece su casa donde se celebra su velatorio y el colegio de su hijo.

- Funciones

Las funciones que desarrollan los espacios episódicos pueden ordenarse en las siguientes:

Caracterizar a los personajes episódicos. En este sentido, se hace referencia, sobre todo, a los pisos y viviendas que son registrados para encontrar pistas para la investigación y los espacios que representan la profesión o parte del carácter del personaje. Por ejemplo, casas humildes, si el personaje es de clase baja, o clases de una universidad, si el personaje es universitario.

- Contextualizar el crimen planteado y darle soporte. Los espacios sirven para ambientar el crimen, por ejemplo, el edificio de la ONU, cuando tienen que proteger al político, o una pasarela, cuando se investiga el asesinato de un diseñador de moda.
- Cuando los espacios episódicos no están relacionados con la trama del crimen, funcionan como un soporte de la trama, es decir, necesario y adecuado para que la trama pueda desarrollarse. Por ejemplo, el restaurante en el que cenan Jake y Jen.
- Finalmente, se considera que los espacios episódicos tienen la función de darle protagonismo a la ciudad de Nueva York.

5.3.3.5. El análisis temático

Los temas planteados que se han identificado son los siguientes:

- El amor. Las relaciones amorosas están muy presentes en la serie, especialmente, a través de sus personajes protagonistas. Los temas que se plantean en torno al amor son:
 - La superación de una relación amorosa. Este es uno de los temas principales para el personaje protagonista, Laura, que trata de superar su relación con Jake. También, Frankie decide mudarse y cambiar de trabajo para superar la muerte de su marido.
 - El maltrato/violencia de género. Las mujeres que son maltratadas por sus parejas y los hombres que ejercen violencia hacia las mujeres son frecuentes en las tramas de los crímenes. También el caso de Santiani, quien confiesa que sufrió malos tratos por su exmarido.
 - La búsqueda del amor y la conquista. El tema está presente cuando los personajes tratan de encontrar una pareja. Es el caso de Meredith, quien está preocupada por encontrar a alguien y quiere conquistar a Billy, o de Max. También en las tramas de los crímenes, cuando aparecen aplicaciones de Internet para buscar parejas.
 - La posibilidad de rehacer la vida amorosa, que se aborda con los personajes de Laura y Jake, principalmente, y sus intentos por iniciar nuevas relaciones sentimentales.

- La cuestión de la confianza, que se trata, especialmente, desde la relación de Laura y Jake, puesto que Laura no quiere volver con Jake porque no confía en él.
 - La infidelidad, que se aborda con la infidelidad de Jake a Laura, que es el detonante de su ruptura. También está presente en las tramas de los crímenes.
 - Las dificultades para formar una pareja sentimental, que se trata a través del personaje de Laura, que tiene muchas dudas sobre su relación con Tony.
- La familia. Los temas relacionados con la familia que se abordan son los siguientes:
- La conciliación laboral, que se aborda, principalmente, desde el personaje de Laura, que tiene que realizar labores domésticas y de cuidado de sus hijos mientras que trabaja en los casos. Por ejemplo, hay episodios en los que la trama episódica está relacionada con un problema o asunto sobre cuidado de los gemelos. También el personaje afirma con frecuencia que no tiene comida en casa o tiene que hacer la compra. La sobrecarga de ser madre soltera también aparece en personajes vinculados a la trama del crimen.
 - El ser juzgada como madre. El tema está presente sobre todo por el personaje de Laura, quien recibe críticas sobre cómo educa a sus hijos o como realiza las tareas de su hogar.
 - La maternidad. Es un tema que se aborda sobre todo a través de la trama de los crímenes. Por ejemplo, hay crímenes sobre clínicas de fertilidad falsas o sobre el secuestro de un niño adoptado.
 - El mantenimiento de la familia tras el divorcio. El tema está presente en cómo Jake y Laura tratan de que su separación no afecte a los gemelos, por ejemplo, cuando tienen una nueva pareja.
 - Las relaciones padres e hijos, que se trata por la relación entre Laura y su padre. También la relación entre Billy y su madre, puesto que a pesar de que su madre no es un personaje recurrente en la serie, Billy habla mucho sobre ella.
 - Las relaciones entre hermanas. El tema está presente por la llegada de la hermanastra pequeña de Laura.
- El trabajo. En relación al ámbito laboral, se han identificado los siguientes temas:
- La mezcla de lo laboral y lo personal. Los personajes principales mezclan su vida personal con su ámbito de trabajo todo el tiempo. Por ejemplo, la llegada de Jake como capitán en la comisaría hace que tenga que trabajar con Laura, su exmujer, o el caso de Meredith y Billy, que inician una relación sentimental como compañeros de trabajo. Además, los personajes hablan entre ellos sobre asuntos personales mientras

que están de servicio y utilizan sus habilidades y recursos personales para la investigación.

- Los enfrentamientos por liderar la investigación. Principalmente, existen disputas entre Laura y el capitán, Jake o Santiani, y, en ocasiones, con Meredith, sobre los procedimientos y decisiones que deben guiar la investigación.
 - El compañerismo. Este tema está presente en las relaciones entre los personajes dentro de la comisaría, cuando tratan de defenderse, protegerse y ayudarse entre ellos.
 - La rivalidad. Este tema sucede, especialmente, en los siguientes casos: los enfrentamientos entre Laura y el capitán, por saber quien tiene razón; entre Meredith y Max por utilizar las tecnologías para obtener pruebas, y entre Max y Frankie por conseguir la simpatía de los trabajadores de la comisaría.
 - El conflicto entre lo laboral y los deseos familiares y personales. El tema está presente a través del personaje de Jake, quien renuncia a ascender por quedarse trabajando con sus compañeros.
- El sexismo. Este tema está presente en diferentes formas, destacan las siguientes:
- En los crímenes en los que hay violencia de género.
 - Cuando Meredith y Laura se declaran como feministas y hacen alegatos en defensa de ellas como mujeres. Por ejemplo, Meredith ante un personaje que rechaza una beca por ser animadora, dice: “la peor decisión de la historia del feminismo”, o cuando Laura dice lo siguiente tras detener a la culpable: “por todas aquellas mujeres que tratan de triunfar por lo que son, y no por sus tetas, uñas o físico, estás detenida”.
 - En algunos casos se trata a la mujer como objeto sexual, especialmente, por parte de personajes episódicos.
- Clasismo. El clasismo está presente a través del personaje de Max, especialmente. Él es de una familia muy adinerada y sus gustos son objeto de sorpresa y de broma para el resto de personajes. Por ejemplo, Max forma parte de un grupo de una red social de solo jóvenes adinerados que publican las actividades que hacen y objetos de lujo que tienen. El clasismo también está presente en los personajes episódicos en los que su clase social los determina: hay personajes episódicos de clase social humilde, que reafirman todo el esfuerzo y trabajo que realizan para conseguir lo que tienen, y personajes de clase social alta, que se vanaglorian de sus lujos, y, al contrario.
- El multiculturalismo. Con multiculturalismo se hace referencia a que existe una presencia de diversidad cultural. Se observa en los siguientes aspectos:

- Hay variedad en el origen cultural de los personajes, tanto principales como episódicos. Como se ha expuesto en el apartado de personajes.
- Se hablan otros idiomas, sobre todo: español y chino.
- Se hace referencia a costumbres de otros países y culturas, especialmente, a través del personaje de Billy, con referencias a Cuba, y Meredith, con referencias a la cultura india y musulmana.

5.3.3.6. Observaciones

Además de los aspectos analizados, se considera que las siguientes observaciones son interesantes y necesarias para la caracterización de la serie:

- Referencias al mundo extradiegético. Los personajes realizan alusiones y referencias constantes a elementos de la realidad fuera de la serie, y la incorporan dentro de ella. Por tanto, se puede encontrar referencias a:
 - Personajes conocidos. Por ejemplo: cantantes (Madonna, Lady Gaga, Cher...), políticos (Obama, los hermanos Castro...), empresario (Mark Zuckerberg, Bill Gates).
 - Productos culturales. Por ejemplo: series de televisión (*Orange is the new black*, *Downtown abbey*, *Adventures times...*), películas (*Extraño en un tren*, *Avatar...*), programas de televisión (*The voice*, *Top Chef...*).
 - Equipos deportivos (los Yankees, los Jets, los Giants...).
 - Empresas tecnológicas (Instagram, Netflix, Tinder, Snapchat, Google, Facebook...).Los personajes utilizan estas referencias para las siguientes acciones:
 - Opinar sobre ellas, por ejemplo, los personajes discuten sobre Harry Potter.
 - Hacer comparaciones y metáforas, por ejemplo, decir de un personaje que es un mini Steve Jobs.
 - Porque forman parte de su vida cotidiana, por ejemplo, cuando hablan de lo que ven en Netflix o sus perfiles de Instagram.
 - Explicar sus gustos, por ejemplo, Frankie habla de los concursantes de *The voice* con un personaje episódico.
- Referencias a aspectos relacionados con el sexo. En la serie y las conversaciones entre los personajes el sexo está presente de las siguientes maneras:
 - Se hace referencias a encuentros sexuales entre los personajes, especialmente, entre Tony y Laura.

- En las tramas de los crímenes aparecen lugares ligados a la industria del sexo, como clubs de stripteases, empresas de prostitución. . .
 - Hay escenas de cama de los personajes, concretamente de Tony y Laura, aunque son muy pocas.
- Emisión de juicios morales. Los personajes dan su opinión y realizan comentarios sobre lo que sucede. De manera más específica, en los siguientes casos:
- Sobre los personajes implicados en el crimen. El comentario varía según sea el personaje. Por ejemplo, Jake bromea con Billy sobre que un becario de una empresa tecnológica cobre más que ellos.
 - Opiniones sobre el caso cuando lo han concluido. Por ejemplo, cuando Laura dice que la familia que adoptó ilegalmente a un hijo, no cometió un delito porque es una familia que se quiere.
 - Comentarios a los personajes implicados en el crimen. Estos pueden ser irónicos, por ejemplo, tras las persecuciones los personajes suelen decir alguna frase al detenido (p. ej.: Jake dice: “la próxima vez que intentes pegarle a un poli, no falles”); también, pueden ser amenazantes o incriminatorias.
 - Comentarios cuando llegan a un lugar o espacio nuevo. Por ejemplo, cuando Laura y Jake llegan a una tienda de reciclaje de bicis, Laura dice que es un “basuricidio”.

5.3.4. El análisis de contenido de *I misteri di Laura* (versión italiana)

I misteri di Laura cuenta la historia de Laura Moretti, una mujer de mediana edad, detective de policía, madre de tres hijos (una niña de 13 años y dos gemelos de unos 7 años) y recién divorcia, que tiene que compaginar su trabajo en la comisaría con el cuidado de sus hijos y su hogar. El resto de personajes pertenecen al entorno personal y laboral de Laura: Iacopo, su exmarido y jefe en el trabajo, Matteo, su compañero de trabajo y futuro amante, y Lidia y Pinzi, sus compañeros de trabajo. También está Martina que es su vecina y niñera.

En cada episodio, se plantea un crimen que el equipo tiene que resolver, al mismo tiempo que tienen lidian con los conflictos dramáticos entre ellos.

5.3.4.1. El análisis narrativo

A continuación, se exponen los resultados obtenidos en las tres categorías de análisis: la premisa, las tramas y los conflictos dramáticos.

a. Premisa

La premisa que inicia *I misteri de Laura* es la firma de los papeles del divorcio del matrimonio de Laura y Iacobo, la llegada de un nuevo compañero de trabajo, Matteo, y el ascenso laboral de Iacobo como nuevo jefe de la comisaría.

b. Tramas

- Tramas multiepisódicas sobre la vida personal de los personajes

Se han identificado 14 tramas multiepisódicas. Se han clasificado siguiendo las cuatro esferas, aunque algunas de ellas pueden clasificarse en más de una de ellas.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera personal:
 - Allegra quiere e intenta que sus padres vuelvan a estar juntos.
 - Martina miente a sus padres porque les dice que estudia medicina, cuando intenta ser actriz.
 - Iacopo se debate entre aceptar un trabajo en otro país o seguir cerca de su familia.
 - Tras el informe disciplinario, a Matteo le ofrecen volver a Palermo.

Las tramas multiepisódicas de la esfera personal de los personajes están relacionadas con dos asuntos: los deseos personales de los personajes y las decisiones entre la vida personal y laboral.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera amorosa:
 - Relación entre Iacopo y Laura.
 - Identidad de la amante de Iacobo.
 - Conquista de Pinzi a Lidia.
 - Relación amorosa entre Matteo y Laura.
 - Relación amorosa entre Lidia y Iacobo.
 - Relación de Allegra y Tiziano.
 - Búsqueda de piso de Lidia y Iacopo.
 - Tras el informe disciplinario, a Matteo le ofrecen volver a Palermo.
 - Relación de Pinzi y Martina.

Se observa que las tramas multiepisódicas relacionadas con la esfera amorosa involucran a todos los personajes de la serie entre ellos.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera familiar:
 - Laura no le quiere decir a su madre que se ha separado de Iacopo.
 - Allegra se enfada con Iacopo porque no va a la cena que le prepara.
 - Martina miente a sus padres porque les dice que estudia medicina, cuando intenta ser actriz.
 - Allegra quiere e intenta que sus padres vuelvan a estar juntos.

Las tramas relacionadas con la esfera familiar están relacionadas especialmente con el núcleo familiar de Laura, Iacopo y sus hijos, y destaca el personaje de Allegra.

- Tramas multiepisódicas que afectan a la esfera laboral:
 - Iacopo se debate entre aceptar un trabajo en otro país o seguir cerca de su familia.
 - A Matteo le abren un informe disciplinario por insubordinación, y la declaración favorable de Laura le ayuda.
 - Tras el informe disciplinario, a Matteo le ofrecen volver a Palermo.

Las tramas multiepisódicas relacionadas con la esfera laboral tiene que ver con la disyuntiva entre la mejora laboral y los deseos personales.

No se han identificado tramas multiepisódicas que afectan a la esfera de amistad.

Del análisis, se observa que la mayoría de las tramas multiepisódicas están vinculadas a la esfera amorosa de los personajes. No se han detectado tramas multiepisódicas relacionadas con la esfera de la amistad, y el resto de tramas que afectan a las otras esferas son escasas.

- Tramas episódicas que afectan a la vida de los personajes

Se han identificado un total de 31 tramas episódicas en la serie. Se exponen a continuación.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera personal
 - Relacionadas con los problemas personales que enfrentan los personajes:
 - Laura cambia de *look* para complacer a Allegra, quien le pide que vista más elegante.
 - Laura quiere celebrar la fiesta de la luna llena, que es una tradición familiar.
 - Allegra quiere ir a un concierto de su grupo de música favorito. Al principio, Laura no quiere, pero después se lo permite.

- Allegra tiene que decidir que estudios superiores quiere cursar.
- Iacopo tiene un accidente de coche.

La mayor parte de las tramas de la esfera personal de los personajes están relacionadas con el núcleo familiar formado por Laura, Iacopo y sus hijos.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera amorosa
 - Relacionadas con la relación de Iacopo y Laura:
 - Laura y Iacopo pasan una noche juntos.
 - Laura y Iacopo tienen que fingir que siguen juntos delante de la madre de Laura.
 - Relacionadas con la relación de Iacopo y Lidia:
 - Lidia y Iacopo van juntos a un congreso laboral en Florencia.
 - Lidia y Iacopo buscan piso juntos.
 - Lidia lleva a Allegra al concierto sin que sus padres lo sepan.
 - Relacionadas con la relación de Laura y Matteo:
 - Matteo se reencuentra con una exnovia que le acosa y él le dice que tiene una relación con Laura.
 - Matteo tiene la oportunidad de volver a Palermo, que supondría su ruptura con Laura.
 - Laura escribe un informe disciplinario sobre Matteo, que es una declaración de amor.
 - Relacionadas con la relación de Allegra y Tiziano:
 - Allegra invita a Tiziano a la boda de su abuela.
 - Relaciones sentimentales esporádicas de los personajes:
 - Matteo sale una noche a una cafetería y liga con una chica.
 - Adriano, un periodista deportivo, trata de conquistar a Laura.

La mayoría de las tramas episódicas de la esfera amorosa de los personajes está vinculada al desarrollo de las relaciones sentimentales que se dan entre los personajes principales de la serie. Así, casi todos los personajes establecen relaciones sentimentales entre ellos, a excepción de

Matteo, que sí tiene un par de encuentros sentimentales/sexuales esporádicos con personajes episódicos, y Laura en un caso.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera familiar
 - Relacionadas con el núcleo familiar de Laura, Iacopo y sus hijos:
 - Muere el pez de los gemelos y Laura y Iacopo tratan de que sus hijos no lo descubran.
 - Uno de los gemelos pierde el último diente de leche y pide un deseo a la Fatina¹²⁷.
 - Hay una desinfección en el colegio de los gemelos y Laura se los lleva a su trabajo.
 - Laura tiene que realizar unos disfraces para una fiesta del colegio de los gemelos.
 - Laura quiere celebrar la fiesta de la luna llena, que es una tradición familiar.
 - Laura apunta a clases de tenis a los gemelos.
 - Uno de los gemelos está enfermo y el otro siente celos de los cuidados que recibe de Laura.
 - Laura recibe un paquete equivocado de una vecina con objetos sexuales, cuando ella había pedido un robot de cocina, y los gemelos lo abren.
 - Matteo ayuda a Allegra con un problema en el colegio.
 - Relacionadas con la relación entre Laura y Allegra:
 - Laura cambia de look para complacer a Allegra, quien le pide que vista más elegante.
 - Allegra quiere ir a un concierto de su grupo de música favorito. Al principio, Laura no quiere, pero después acepta.
 - Relacionadas con la relación de Laura y su madre:
 - Se cancela la boda de la madre de Laura y ésta pasa unos días en su casa.
 - Laura sigue una receta de salsa de tomate que le recomienda su madre por teléfono.

¹²⁷ La Fatina es la leyenda que existe similar a la española del Ratoncito Pérez en Italia.

- Relacionadas con Martina:
 - Los padres de Martina van a visitarla y ella finge que estudia medicina.

Las tramas episódicas de la esfera familiar tienen que ver principalmente con el núcleo familiar de Laura, y el cuidado y las responsabilidades con sus hijos. Destaca su relación con Allegra.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera laboral:
 - Iacopo es nombrado nuevo jefe de la comisaría.
 - Laura escribe un informe disciplinario sobre Matteo, que es una declaración de amor.
 - Lidia y Iacopo van juntos a un congreso laboral en Florencia.
 - Iacopo tiene presión en el caso que investigan porque está relacionado con un amigo y con instituciones militares superiores a la policía.
 - El campeonato de tenis se queja por la mala publicidad.
 - Martina consigue un trabajo como actriz.

Las tramas de la esfera laboral no se pueden agrupar y son escasas. En general, están relacionadas con: un ascenso o un nuevo trabajo, la presión por un caso o están vinculadas a las relaciones amorosas de la serie.

- Tramas episódicas que afectan a la esfera de amistad:
 - Matteo ayuda a Allegra con un problema en el colegio.
 - Iacopo tiene presión en el caso que investigan porque está relacionado con un amigo y con instituciones militares superiores a la policía.

En general, las tramas episódicas de la serie están más relacionadas con la esfera familiar del personaje de Laura: el cuidado de sus hijos, su relación con Allegra y la gestión familiar después del divorcio. En segundo lugar, destacan las tramas episódicas que hacen avanzar las relaciones amorosas entre los personajes de la serie. La mayoría de ellas son tramas que se pueden vincular a diferentes esferas de la vida de los personajes. Finalmente, apenas se han detectado tramas que afecten solamente a la esfera de la amistad.

- Tramas de los crímenes
 - Planteamiento del crimen

En todos los crímenes hay un asesinato que es el principal enigma a resolver. La resolución del crimen consiste en conocer quién lo cometió y cómo lo hizo. En algunos casos hay más de un asesinato o crimen que puede ser anterior (en este caso, el crimen se cometió para encubrirlo) o posterior (en este caso, es asesinado algún personaje que descubre algo importante) al principal. En todos los crímenes existe un grupo de personajes que son los sospechosos y el equipo interroga, investiga y trata de desmontar la coartada de cada uno para resolver el crimen.

- Contexto del crimen

Los crímenes tienen lugar en ambientes particulares que caracterizan cómo y por qué se comete el asesinato. Por ejemplo, en el crimen que se comete en el restaurante de lujo, los personajes episódicos y principales sospechosos tienen profesiones relacionadas con el mundo de la hostelería. Además, se trata de ambientes vinculados a altas esferas económicas y mediáticas, como la final de un torneo de tenis con las dos mejores jugadoras, el estreno de una obra de teatro con una actriz muy reconocida o las amenazas a un famoso arquitecto.

Otra característica de estos contextos es que se reflejan a lo largo del episodio en espacios no asociados al crimen. Por ejemplo, en el caso del crimen que sucede en un torneo de ajedrez aparece Laura jugando al ajedrez en diferentes espacios o en el caso del crimen en el restaurante de lujo, se muestra a Laura cocinando recetas del libro de la víctima.

Destaca el caso de un episodio en el que el crimen está relacionado con la familia de Laura.

- Móviles del crimen

El conjunto de los móviles del crimen que se demuestran y los móviles hipotéticos que se plantean pueden agrupar en los siguientes motivos:

- Por relaciones amorosas. El motivo del crimen está ligado con las relaciones sentimentales entre la víctima y el asesino. Puede estar motivado por celos o la venganza tras una infidelidad.
- Por conseguir algo. El motivo del crimen es hacerse con algo, como una herencia, un puesto de poder o dinero.
- Por venganza. El motivo del crimen es buscar la justicia personal. Lo que mueve al culpable puede ser: su rivalidad con otro profesional, algo pasional (por celos

- o muerte de su pareja) y/o familiar (para vengar el asesinato de un familiar querido).
- o Por proteger algo. El motivo del crimen es salvaguardar algo, como un secreto (otro crimen, un negocio ilícito) o un puesto de trabajo.

- Perfil de los personajes episódicos

Los personajes episódicos se caracterizan por ser adinerados (empresarios, herederos, estrellas del deporte o la cocina) y reconocidos en su ámbito laboral (chefs, músicos, tenistas, arquitectos, coronel del ejército). No obstante, también hay personajes episódicos que ejercen otras profesiones alejadas de esas dos características, como jardineros, abogados o recepcionistas.

La profesión y el estilo de vida de los personajes episódicos están ligados con el ambiente que caracteriza el crimen, así como influyen las hipótesis que plantean los personajes del equipo de policía sobre los sospechosos.

Los personajes culpables se caracterizan por cometer el crimen por un motivo personal y tratan de mentir para encubrirse.

- Elementos destacados del proceso de investigación

Los elementos destacados en el planteamiento y desarrollo de la investigación en la serie son los siguientes:

- o Manera de investigar el crimen y conseguir pistas. En este sentido, destacan las estrategias que utiliza Laura para conseguir pruebas y pistas, que en ocasiones están alejadas de los métodos formales y protocolarios de la policía y el resto del equipo. Destacan las siguientes:
 - Recrear el crimen para probar sus teorías. Se muestra como Laura trata de representar alguna parte del crimen para comprobar si ha sido posible.
 - Realizar comentarios personales para obtener información de los interrogados. Laura hace referencias sobre sus hijos o gustos personales a los personajes sospechosos, por ejemplo, cuando le dice a un sospechoso que sus hijos son alérgicos a todo y que sabe perfectamente diferenciar entre una alergia y un resfriado para reflejar que es consciente de que está mintiendo.
 - Provocar situaciones para confirmar u obtener pistas y pruebas. Por ejemplo, cuando sabe que el posible culpable tiene una herida en la mano, decide darle la mano de manera efusiva a todos los sospechosos con el objetivo de intentar reconocerlo.

- Prestar atención a gestos y elementos de la escena que suelen pasar desapercibidos. Por ejemplo, Laura se da cuenta de que una de las sospechosas toma medicamentos y después del asesinato deja de tomarlos.
 - La presión externa, que se da en dos episodios y es Iacopo quien las recibe y las transmite a Laura. En uno de los casos son los organizadores y patrocinadores del torneo de tenis en el que se produce el crimen y, en el otro, la investigación es el encargo de un amigo de Iacopo y superior laboral.
 - Resolución del crimen, que siempre se produce de la misma manera. Laura reúne a todos los sospechosos y realiza una exposición de cómo lo ha averiguado, explica cada una de las teorías, el porqué se han descartado e identifica al culpable.
 - Otros elementos a destacar son los siguientes:
 - Es recurrente que confundan a Matteo como el superior de Laura, cuando es, al contrario.
 - En los interrogatorios, es Matteo quien tiene un papel más agresivo y Laura, en ocasiones, le pide que sea más calmado. Este rol también se traduce en que es Matteo el que lleva pistola, mientras que Laura no.
 - Mientras que Matteo y Iacopo alagan el trabajo policial de Laura y su intuición para resolver los crímenes, Lidia suele cuestionar a Laura.
- c. Conflictos dramáticos
- Conflictos personales:
 - Decidir entre lo personal y lo laboral, a través del caso de Iacopo y de Matteo.
 - Conflictos amorosos:
 - Infidelidad, a través del caso de Iacopo a Laura.
 - Conquista, a través del caso de Pinzi y de Allegra.
 - Desamor, a través del caso de Lidia con Iacopo.
 - Amor imposible o enamorarse de alguien muy diferente, a través del caso de Matteo y Laura, y también de Lidia con Iacopo.
 - Conflictos familiares:
 - Consecuencias del divorcio, a través de Allegra, principalmente.

- Relación madre e hija, a través del caso de Laura y Allegra, y Laura y Gemma.
- Cuidado de los hijos, a través de los personajes de Laura y Iacopo.

- Conflictos laborales:
 - Mezcla de la vida personal y la laboral, a través de casi todos los personajes principales, que se ven involucrados en relaciones sentimentales entre ellos, y son compañeros de trabajo.
 - Conciliación laboral y familiar, a través del personaje de Laura.
 - Conseguir hacer justicia y atrapar al culpable, a través de la resolución de los crímenes.

5.3.4.2. El análisis de los personajes

A continuación, se ofrecen los resultados del análisis de los personajes principales, los personajes secundarios y las dinámicas entre ellos.

a. Análisis de los personajes principales

Los personajes principales que se han analizado son:

- Laura
- Iacopo
- Matteo Maresca
- Lidia
- Pinzi
- Allegra
- Martina

- Laura Moretti

- Tipo de personaje

Es la protagonista y está presente en todos los episodios.

- Dimensión física y personal

Laura aparenta tener unos 40 años. Físicamente es delgada, alta y rubia. Su vestuario habitual se compone de vaqueros, camisetas, botas y una gabardina beige. Suele llevar un maquillaje discreto. En un episodio, Laura cambia de vestuario y se viste más elegante y sexy (un vestido rojo ceñido

y unos tacones) para tratar de complacer a Allegra, que se queja de que su madre siempre viste muy informal. Matteo y Iacopo también hacen alusión a lo bien que le sienta vestir de manera más elegante y sexy. Finalmente, Laura vuelve a su estilo de vestuario habitual.

Laura es italiana, heterosexual y no hay datos sobre su afiliación religiosa. Es de Roma.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Laura se caracteriza por ser extrovertida y espontánea, como se deduce de su manera de trabajar y tratar al resto de personajes. Muestra un buen carácter. Le gusta el programa de televisión *Just Dance*.

Objetivos y deseos:

- Personales. Laura desea cuidar y complacer a su familia, especialmente, de sus hijos. También a su madre, por eso le oculta su separación con Iacopo. Desea estar con Matteo.
- Sociales. Laura quiere mantener un buen ambiente en la comisaría, por eso, decide no tomar represalias contra Lidia cuando se entera de que es la amante de Iacopo.
- Profesionales. Laura quiere descubrir al verdadero culpable de los casos que investiga, aunque suponga un mayor esfuerzo.

Problemas y conflictos:

- Personales. Laura tiene que conciliar su vida profesional con el cuidado de sus hijos y de su casa, y demostrar que puede ser una buena madre y profesional al mismo tiempo. También, tiene un conflicto sobre si desea estar con Matteo.
- Sociales. Laura tiene que lidiar con su exmarido, dentro y fuera del trabajo, y con la amante de su exmarido en el trabajo. También, debe tratar con una hija adolescente, Allegra, y tiene dudas sobre si su relación con Matteo es compatible con sus hijos.
- Profesionales. Normalmente, Laura tiene que convencer a sus compañeros de que se fíen de su intuición.
- El mayor conflicto que enfrenta Laura es cuando a Matteo le ofrecen la oportunidad de volver a Palermo. Ante esta situación, tiene que decidir si pedirle que se quede con ella o que se vaya. Laura desea estar con él, pero considera que sus vidas son incompatibles. Laura considera que su prioridad es ser buena madre y eso puede ser incompatible con mantener una relación con alguien que no tiene esa responsabilidad.

Pasado: sobre el pasado de Laura, se conoce que nació en Roma y que inicio muy joven su relación con Iacopo.

- Dimensión social

Laura está divorciada y tiene tres hijos. Aparenta ser de clase media.

Es la jefa del equipo de homicidios de la ciudad de Turín. Su función laboral es la de dirigir la investigación. Es agente de campo. Sus compañeros destacan su intuición para averiguar los crímenes y su capacidad para tener presente datos y hechos que pueden parecer poco relevantes. Tiene presencia en todos los espacios de la serie: en la comisaría (donde tiene oficina propia), en su casa y en los espacios vinculados al crimen.

- Arco de transformación

En general, el personaje de Laura permanece estable durante la serie. No sufre ningún conflicto que altere su personalidad o carácter.

- Iacopo Banti

- Tipo de personaje

Iacopo es el exmarido de Laura y, al mismo tiempo, su jefe en la comisaría. Está presente en todos los episodios de la serie.

- Dimensión física y personal

Tiene en torno a 40 años, es alto y de complexión delgada. Suele ir vestido de manera elegante con traje de chaqueta, camisa y corbata, o con camisa y jerséis. También, se le ve vestido de manera deportiva cuando realiza deporte. Es del equipo de fútbol A.C. Milan.

Es italiano, heterosexual y su afiliación religiosa no se menciona.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Iacopo es extrovertido y un padre preocupado y atento. Muestra un carácter temperamental y visceral, especialmente, en la manera en la que trata a Pinzi y a algunos de los sospechosos. Le gusta hacer deporte, especialmente, correr.

Objetivos y deseos:

- Personales. Iacopo quiere recuperar su vida con Laura.
- Sociales. Iacopo quiere estar cerca de sus hijos.
- Profesionales. Iacopo quiere ser un buen jefe y, en los últimos episodios, desea cambiar de trabajo.

Problemas y conflictos:

- Personal. Iacopo manifiesta su deseo de volver con Laura, pero al mismo tiempo inicia una relación con Lidia. Por tanto, tiene un conflicto en su vida sentimental.

- Sociales. Iacopo tiene que enfrentarse a ser el jefe de su exmujer, a quien trata de recuperar, y, al mismo tiempo, tiene que trabajar con su amante, Lidia. Además, Iacopo tiene que soportar los celos de ver a Laura con Matteo.
- Profesional. Iacopo tiene que decidir si quiere aceptar un nuevo empleo en otro país. Para Iacopo es una oferta interesante, pero no quiere estar lejos de su familia.
- Los dos conflictos más relevantes que enfrenta Iacopo son: su confusión entre volver con Laura y estar con Lidia, y decidir si acepta la oferta de trabajo en otra ciudad.

Pasado: solo se conoce que inicio su relación con Laura muy joven.

- Dimensión social

Iacopo está divorciado y tiene tres hijos. Aparenta ser de clase media.

Es el jefe del equipo de homicidios en la comisaría de Turín. Su función es supervisar las investigaciones y tiene la última palabra en las decisiones. También, tiene que lidiar con sus superiores.

Aparece en los siguientes espacios: en la comisaría (tiene su propio despacho, que es el más amplio), en la casa de Laura y en los espacios vinculados al crimen.

- Arco de transformación

Iacopo no sufre un arco de transformación a lo largo de la serie.

- Matteo Maresca

- Tipo de personaje

Es compañeros de trabajo de Laura y con quien inicia una relación sentimental. Está presente en todos los episodios de la serie.

- Dimensión física y personal

Tiene en torno a 35 años, es alto y de complexión atlética. Suele ir vestido de manera informal con botas y pantalones militares, jerséis, sudaderas y una chaqueta de cuero.

Es italiano, heterosexual y su filiación religiosa no se menciona. Habla dialecto romano.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Matteo es altivo y rudo, tiene un carácter visceral y temperamental, y lo muestra, especialmente, con los sospechosos. No obstante, también trata de ser justo en su trabajo y con el resto de los personajes. Tiene una moto.

Objetivos y deseos:

- Personales. Matteo quiere iniciar una relación sentimental con Laura.
- Sociales. Matteo quiere controlar su fuerte carácter con los demás.
- Profesionales. Matteo desea volver a Palermo, a su antiguo puesto de trabajo.

Problemas y conflictos:

- Personal. Matteo desea estar con Laura, pero no sabe cómo hacerlo.
- Sociales. Matteo sabe que tiene un carácter fuerte e intenta controlarlo con el resto de personajes.
- Profesional. Matteo quiere volver a su antiguo puesto de trabajo en Palermo, pero tras iniciar una relación con Laura entra en conflicto.
- Los dos conflictos más relevantes que enfrenta Matteo son: cómo iniciar una relación con Laura y si volver a Palermo con una nueva oferta de trabajo o quedarse en Turín y continuar su relación con Laura.

Pasado: se conoce que Matteo fue trasladado de Palermo a Turín por insurrección, al no querer aceptar las órdenes de una mujer. También que de joven sufría asma, que su padre lo abandonó a él y a su madre porque tenía otra familia y que veraneaba en unas termas del norte de Italia.

- Dimensión social

Matteo es soltero y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Es inspector jefe del equipo de homicidios de la comisaría de Turín. Es agente de campo. Tiene un rol más agresivo y directo que Laura a la hora de interrogar a los sospechosos y llevar las investigaciones.

Aparece en todos los espacios de la serie: comisaría (donde tiene una mesa propia), en la casa de Laura, en su piso y en los espacios vinculados al crimen.

- Arco de transformación

Matteo sufre un arco de transformación moderado tras iniciar su relación con Laura, su carácter se suaviza y se vuelve más amable y atento.

- Lidia Vasari

- Tipo de personaje

Lidia es compañera de trabajo de Laura y la amante de Iacopo. Aparece en todos los episodios.

- Dimensión física y personal

Tiene en torno a 35 años, es alta y de complexión delgada. Suele vestir con un estilo formal con pantalones y faldas ajustadas, camisas, chaquetas americanas y zapatos de tacón. Suele ir maquillada.

Es italiana, heterosexual y su afiliación religiosa no se menciona.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Lidia es activa, seria y tiene un carácter muy temperamental. En ocasiones, se muestra más amable y dulce con Iacopo o la de hija de Iacopo. Le gusta el grupo de música *Boys don't cry* y hace deporte.

Objetivos y deseos:

- Personales. Lidia quiere tener una relación con Iacopo.
- Sociales. Lidia quiere que su relación con Iacopo funcione.
- Profesionales. Lidia quiere mudarse con Iacopo a otra ciudad y encontrar un nuevo trabajo.

Problemas y conflictos:

- Personal. Lidia desea estar con Iacopo, pero él no está seguro.
- Sociales. Lidia tiene que enfrentar trabajar con el hombre del que está enamorada y la exmujer de él.
- Profesional. Lidia intenta convencer a Iacopo para que cambie de trabajo y de ciudad, y ella acompañarlo.
- El conflicto más importante que enfrenta Lidia es querer estar con Iacopo, mientras que él intenta recuperar a Laura.

Pasado: solo se conoce que ha sido amante de Iacopo.

- Dimensión social

Lidia es soltera y no tiene hijos. Aparece ser de clase media.

Es inspectora del equipo de homicidios de la comisaría de Turín. Su rol en la comisaría es más técnico y suele ocuparse de descubrir pistas más científicas y procedimentales: peritaje, análisis científicos, autopsias...

Aparece en los siguientes espacios: la comisaría (donde tiene su propia mesa) y algunos espacios vinculados al crimen.

- Arco de transformación

Lidia sufre un arco de transformación muy moderado cuando Iacopo decide iniciar una relación con ella y muestra un carácter más amable.

- Carlo Alberto Pinzi

- Tipo de personaje

Carlo Alberto Pinzi, en la serie es “Pinzi”, es compañero de trabajo de Laura. Aparece en todos los episodios.

- Dimensión física y personal

Tiene en torno a 30 años, es de estatura media y de complexión delgada. Suele ir vestido de manera formal con camisas, jerséis y vaqueros.

Es italiano, heterosexual y su afiliación religiosa no se menciona.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Pinzi es introvertido, inseguro y nervioso, pero tiene un carácter suave y amable. También, es bastante torpe.

Objetivos y deseos:

- Personales. Pinzi quiere aprender a conquistar a las chicas, al inicio le gusta Lidia, pero cuando conoce a Martina, le gusta ella.
- Sociales. Pinzi quiere ayudar a sus compañeros.
- Profesionales. Pinzi quiere hacer más investigación de campo y menos de oficina.

Problemas y conflictos:

- Personal. Pinzi tiene problemas para conquistar a chicas porque es muy inseguro.
- Sociales. A Pinzi le cuesta lidiar con las mujeres que le gustan.
- Profesional. Pinzi trata de convencer a sus compañeros para que le dejen hacer más trabajo de campo.
- Los dos conflictos más relevantes que enfrenta Pinzi son: tratar con las mujeres que le gustan y querer hacer más investigación de campo.

Pasado: no se conocen datos del pasado.

- Dimensión social

Pinzi está soltero y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Es un agente de policía dentro del equipo de homicidios de Turín. Su función es administrativa. Se encarga de tareas de oficina (p. ej.: buscar información o confirmar datos). Iacopo considera que es muy torpe e incluso ineficiente. En muy pocas ocasiones sale a realizar trabajo de campo. Aparece en: comisaría (donde tiene un escritorio), y en algunos espacios vinculados al crimen.

- Arco de transformación:

Pinzi no sufre ningún arco de transformación.

- Martina

- Tipo de personaje

Martina es la vecina y niñera de Laura. Aparece en todos los episodios de la serie.

- Dimensión física y personal

Tiene en torno a 30 años, es de estatura media y de complexión delgada. Suele ir vestida de manera informal y juvenil con jerséis, camisetas, faldas...

Es italiana, heterosexual y su afiliación religiosa no se menciona. Es de Nápoles.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Martina es extrovertida y alegre. Tiene un carácter abierto y es divertida.

Objetivos y deseos:

- Personales. Martina desea ser actriz, considera que es la vocación de su vida.
- Sociales. No se han identificado.
- Profesionales. Martina desea ser actriz.

Problemas y conflictos:

- Personal. Martina tiene que lidiar con engañar a sus padres. Ellos creen que estudia medicina, cuando, realmente, ella intenta ser actriz.
- Sociales. Martina tiene que enfrentarse a sus padres y decirles la verdad.
- Profesional. Martina tiene que buscar otros trabajos para poder sobrevivir mientras que intenta ser actriz.
- Los dos conflictos más relevantes que enfrenta Martina son: buscar trabajo como actriz y decirles a sus padres la verdad.

Pasado: no se han obtenido datos de su pasado.

- Dimensión social

Martina está soltera y no tiene hijos. Aparenta ser de clase media.

Tiene un *bed and breakfast* en su propia casa para poder pagar conseguir dinero. También trabaja como niñera para Laura y, en ocasiones, como actriz.

Aparece en los siguientes espacios: la casa de Laura, su casa, comisaría y algunos espacios vinculados al crimen.

- Arco de transformación

Martina no sufre ningún cambio en su carácter o personalidad.

- Allegra

- Tipo de personaje

Allegra es la hija mayor de Laura e Iacopo. Aparece en todos los episodios.

- Dimensión física y personal

Tiene 13 años, es de estatura baja y de complexión delgada. Suele ir vestida con ropa informal y juvenil con jerséis, faldas, camiseta de colores...

Es italiana, heterosexual y su afiliación religiosa no se menciona.

- Dimensión psicológica

Tipo de personalidad: Allegra tiene carácter fuerte y es rebelde, pero también es responsable y obediente. Es buena estudiante. Le gusta el grupo de música *Boys don't cry* y dice ser ecologista.

Objetivos y deseos:

- Personales. A Allegra le gusta un amigo suyo que se llama Tiziano y quiere que su madre le deje más libertad.
- Sociales. Allegra desea que sus padres vuelvan a estar juntos.
- Profesionales. Allegra no tiene vida profesional, pero quiere estudiar el superior artístico.

Problemas y conflictos:

- Personales. Allegra quiere que Tiziano le preste atención y que su madre la deje de tratar como una niña.
- Sociales. Allegra enfrenta la separación de sus padres con dolor e intenta que vuelvan a estar juntos. En ocasiones, culpa a su madre de la separación.
- Profesional. Allegra quiere obtener la nota suficiente para continuar sus estudios.
- Los dos conflictos más relevantes que enfrenta son: la separación de sus padres y su relación con su amigo Tiziano.

Pasado: no se tienen datos de su pasado.

- Dimensión social

Allegra es soltera. Aparenta ser de clase media.

Es estudiante.

Aparece en el piso de Laura, principalmente.

- Arco de transformación:

Allegra no sufre ningún arco de transformación.

b. Análisis de los personajes secundarios

El análisis de los personajes secundarios es menos profundo porque tienen poca presencia. Son los siguientes:

- Tiziano

Tiene 13 años, es compañero de colegio y amigo de Allegra y manifiesta interés amoroso por ella. Allegra le ayuda con los deberes de matemáticas.

- Gemma

Es la madre de Laura. Solo aparece en un episodio, pero está presente a través de las constantes llamadas telefónicas que mantiene con Laura. Tiene un carácter fuerte y dirigente. Cree que Laura es un desastre y la critica por ello.

- Padres de Martina

Aparecen en un episodio, pero están presentes a través de las llamadas telefónicas con Martina. Cuando Martina les confiesa que no estudia medicina y que quiere ser actriz, se muestran comprensivos.

Además, de los personajes episódicos vinculados al crimen, aparecen otros personajes episódicos que no son sospechosos, sino que están relacionados con la vida personal de los personajes, como la exnovia de Matteo, un amigo de la infancia de Matteo, la chica con la que liga Matteo o la amiga del colegio de Allegra. De estos personajes, no hay mucha información, solamente cuál es su relación con el personaje principal.

También, hay algunos personajes que aparecen de manera muy esporádica (aparecen en una escena o dos en el episodio) que son los clientes del *bed and breakfast* de Martina: el veterinario que le confirma a Laura que el pez murió de manera natural o el saxofonista que le ayuda a cuidar a los gemelos.

c. Análisis de las dinámicas entre los personajes

La caracterización de las relaciones entre los personajes principales y secundarios se expone a continuación.

- Laura y Iacopo. La relación se caracteriza por ser sentimental, familiar y laboral. Enfrenan los siguientes conflictos: la ruptura sentimental, el cuidado de los hijos y seguir trabajando juntos en la misma comisaría. La relación apenas evoluciona, porque en el último episodio Iacopo le pide a Laura que deje la puerta abierta para volver con él.
- Laura y Matteo. La relación se caracteriza por ser laboral y jerárquica. Evoluciona a sentimental. Al inicio son compañeros de trabajo, Laura es jefa de Matteo, a lo largo de la serie se inicia una relación sentimental entre ellos.
- Laura y Lidia. La relación se caracteriza por ser laboral, cordial y de enfrentamiento, por parte de Lidia a Laura. Laura no toma represalias contra Lidia cuando descubre que es la amante de Iacopo, por el contrario, Lidia si muestra celos del trato de Iacopo con Laura.
- Laura y Pinzi. La relación se caracteriza por ser laboral, jerárquica y de apoyo. Pinzi ayuda a Laura en cuestiones familiares y domésticas, como cuidar a los gemelos o avisarle cuando ha habido algún problema familiar, pero no es muy frecuente. La relación no evoluciona.
- Laura y Martina. La relación se caracteriza por ser de amistad y apoyo. Martina es la niñera de Laura siempre que lo necesita y también comparten sus problemas sentimentales y familiares. La relación no evoluciona.
- Laura y Allegra. La relación se caracteriza por ser familiar, de madre e hija. Tienen una buena relación, aunque Allegra culpa a Laura por la separación con su padre, y Laura no asume que Allegra está creciendo y es una adolescente. No obstante, comparten muchas cosas. La relación no evoluciona.
- Laura y Gemma. La relación se caracteriza por ser familiar, de madre e hija. Se sabe que Laura y su madre están unidas porque hablan por teléfono constantemente. Es una relación buena, pero Gemma es bastante conservadora y critica a Laura por como gestiona sus tareas domésticas. No obstante, la relación es buena y no evoluciona.
- Iacopo y Matteo. La relación se caracteriza por ser laboral y de enfrentamiento. Iacopo siente celos de Matteo cuando descubre que tiene una relación con Laura, y

Matteo siente celos de Iacopo cuando Laura y Iacopo fingen que siguen juntos delante de la madre de Laura. La relación pasa de cordial a enfrentamiento cuando Laura y Matteo inician su relación.

- Iacopo y Lidia. La relación se caracteriza por ser laboral y sentimental. Iacopo y Lidia han sido amantes. Iacopo quiere terminar con la relación, pero Lidia está enamorada de él. A lo largo de la serie parece que la relación se consolida, pero Iacopo le pide una oportunidad a Laura, al final.
- Iacopo y Pinzi. La relación se caracteriza por ser laboral y jerárquica. Iacopo critica a Pinzi todo el tiempo porque considera que es muy lento, torpe e ineficiente. Por su parte, Pinzi trata de complacerle.
- Iacopo y Martina. La relación se caracteriza por ser cordial.
- Iacopo y Allegra. La relación se caracteriza por ser familiar, de padre e hija. Tienen una buena relación, Allegra tiene muy presente a su padre y trata de estar con él a pesar de la separación, Iacopo también trata de dedicarle tiempo. La relación es buena y no evoluciona.
- Iacopo y Gemma. La relación se caracteriza por ser familiar. Gemma tiene una gran admiración por Iacopo y él la llama “mama” o “mamita”. La relación no evoluciona.
- Matteo y Lidia. La relación se caracteriza por ser laboral y cordial. Matteo considera que Lidia es borde y Lidia piensa que Matteo es muy altivo. La relación evoluciona ligeramente a más cordial.
- Matteo y Pinzi. La relación se caracteriza por ser laboral y de amistad. Matteo trata de dar consejos a Pinzi sobre como conquistar a las mujeres y Pinzi trata de hacerle caso. La relación no evoluciona.
- Matteo y Martina. La relación se caracteriza por ser cordial y poco frecuente.
- Matteo y Allegra. La relación se caracteriza por ser de amistad y buena. Matteo ayuda a Allegra con un problema con la profesora de matemáticas. Cuando Allegra se entera

de que tiene una relación sentimental con su madre, se enfada porque no quiere que sustituya a su padre. Al final, se reconcilian.

- Lidia y Pinzi. La relación se caracteriza por ser laboral. A Pinzi le gusta Lidia, pero no sabe como conquistarla y Lidia tiene un trato muy borde con él. En los episodios finales, Pinzi manifiesta menos interés por Lidia.
- Lidia y Allegra. La relación se caracteriza por ser de amistad y buena, aunque no es muy frecuente. Lidia lleva al concierto a Allegra y su amiga.
- Lidia y Martina. La relación se caracteriza por ser neutra, apenas interactúan.
- Pinzi y Martina. La relación se caracteriza por ser de amistad y tendente a ser sentimental. Se muestra de manera evidente que se gustan, pero Pinzi no da el paso para conquistarla.

5.3.4.3. El análisis del estilo visual

A continuación, se exponen los resultados del análisis de las subdimensiones del estilo visual: la puesta en escena, la narrativa visual y la narrativa del sonido.

a. Análisis de la puesta en escena

La caracterización en el uso del *atrezzo* en la narración se exponen de seguido.

- Las funciones de los objetos del decorado son las siguientes:
 - Caracterizar a lo personajes y los espacios. Por ejemplo: las banderas en la comisaría, los juguetes en casa de Laura, el decorado de los espacios vinculados a los personajes episódicos o los objetos que conforman el despliegue policial. En algunos casos, los objetos sirven para ambientar una escena (p. ej.: en la noche de la luna llena las velas y los cojines en la terraza del piso de Laura).
 - Pistas para el crimen, que aparecen, especialmente, en los decorados de los espacios vinculados a los personajes episódicos (p. ej.: un marco de fotos, un cuadro...).
 - Herramientas para trabajar, entre las que destaca la televisión táctil que hay en el despacho de Laura, los ordenadores y los teléfonos.
 - Recurso narrativo. Por ejemplo, la lámpara que rompen los gemelos de casa de Laura haciendo travesuras.

- Dotar de realidad. El despliegue policial es el caso más evidente en el que se trata de representar una escena del crimen cuando es investigada por un equipo policial.
- Las funciones narrativas de los objetos que no son, estrictamente, parte del decorado son los siguientes:
 - Herramientas para trabajar. Por ejemplo: las esposas y la pistola que lleva Matteo, los informes, una lupa y bolsas de plástico. También algunos dispositivos tecnológicos como la grabadora o los *walkies*.
 - Arma del crimen, como la pistola, la escopeta, una herramienta de jardinería, el cuchillo y sustancias nocivas.
 - Recurso narrativo, como el paquete que recibe Laura y el mechero que le regala Matteo a Laura.
 - Caracterizar a los personajes y ambientar los espacios. Por ejemplo, en el crimen que se ambienta en el torneo de tenis, las pelotas de tenis aparecen en la comisaría, y, en el crimen que se ambiente en el torneo de ajedrez, aparecen tableros de ajedrez con sus piezas tanto en casa de Laura como en su oficina.
 - Pistas del crimen, que son, especialmente, los objetos que se encuentran en la escena del crimen, entre los que destacan: bloc de notas, agendas, papeles.
 - Móvil del crimen, como una estatua y los diamantes.
- Entre los elementos del vestuario, destacan las siguientes funciones:
 - Pistas y pruebas del crimen. Destacan los objetos de joyería como anillos.
 - Recurso narrativo, que tiene lugar, especialmente, en tres casos: cuando Laura cambia su estilo de vestir para complacer a su hija, cuando Martina se viste de médico para convencer a sus padres de que estudia medicina y los trajes de disfraces que diseña Laura para los gemelos.
 - Caracterizar a los personajes implicados en el caso. El vestuario además de caracterizar a los personajes protagonistas (como se ha explicado en el apartado de personajes) también configura el carácter, la personalidad y la profesión de los personajes episódicos que están implicados en el caso de investigación.
 - Caracterizar al personaje de Laura. Destaca la función simbólica de la gabardina. Dicha función se refleja cuando Matteo le dice que es su traje de superhéroe.

Como observaciones generales, los personajes no aparecen nunca con uniforme de policía. Solo los actores figurantes que aparecen en la comisaría o en la escena del crimen van vestidos con el uniforme.

Finalmente, cabe decir que el *atrezzo* es importante para el desarrollo de la trama del crimen, puesto que constituye elementos clave como pistas, armas o móviles del crimen. No obstante, también genera tramas vinculadas a la vida personal de los personajes, como el cambio de estilo de vestir de Laura.

b. Análisis de la narrativa visual

Los usos identificados de las diferentes propiedades de los planos se ofrecen de seguido.

- Plano

• Tipo de plano

- Los planos de conjunto se utilizan principalmente para iniciar las escenas y mostrar nuevos espacios, cuando hay escenas en las que intervienen varios personajes y se intercalan con planos más cortos para mostrar la totalidad de la escena. Por ejemplo, cuando los personajes se reúnen para discutir sobre el crimen o para emular un plano subjetivo de un personaje que mira algo que está a distancia.
- El principal uso de los planos generales es servir como transición entre secuencias y también para situar donde va a ocurrir la siguiente secuencia. Cuando se utilizan como transición entre escenas suelen ir acompañados de un movimiento de cámara y realizarse desde un ángulo picado o contrapicado. Aunque con menor frecuencia, también aparecen para finalizar secuencia, sobre todo, después de la resolución del crimen.
- Los planos largos se utilizan principalmente en los *travellings* que siguen a los personajes cuando caminan. También, cuando intervienen varios personajes en una escena y cuando se realizan planos subjetivos de algún personaje.
- El uso principal de los planos medios es mostrar la reacción de los personajes cuando han descubierto o les han transmitido una información relevante. También, en los planos/contraplanos de las conversaciones entre los personajes.
- Los planos cortos se utilizan para mostrar la reacción de los personajes, especialmente, en escenas dramáticas. Esto también ocurre con los

planos/contraplanos cuando se trata de conversaciones de mayor intensidad dramática y emocional. También se usan para aislar detalles que suceden en la escena y que, frecuentemente, tienen relación con la resolución del crimen (p. ej.: gestos y acciones de personajes, objetos del decorado o complementos de los personajes). Además, los planos cortos muestran el contenido de las pantallas del teléfono móvil y del ordenador.

- El uso de los planos detalle es similar al del plano corto, pero se utiliza con menos frecuencia.
- Los planos secuencia son habituales dentro de la comisaría, donde la cámara sigue a los personajes por los pasillos y unen varias escenas que pasan en ese espacio. También, en los casos en los que los personajes caminan por la calle o entran en un espacio para revisarlo, pero con menos frecuencia.

Como observaciones, en la realización de la serie predominan los planos medios y largos. En general, el tamaño de los planos busca ilustrar lo que ocurre en la narración y enfatizar elementos dramáticos relevantes tanto para la vida de los personajes como para la resolución del crimen.

- Angulación

Aunque predomina el ángulo recto, se utilizan con bastante frecuencia los planos picados y contrapicados. Principalmente, en los siguientes casos: en los planos subjetivos, en los planos generales que inician la secuencias, en los planos/contraplanos en los que se respeta la altura a la que está cada personaje y en los planos generales que se utilizan de transición entre secuencias.

- Movimientos de cámara

- Las panorámicas se utilizan con frecuencia en los siguientes casos:
 - En los planos generales de transición (suelen ir acompañados de una panorámica tanto vertical como horizontal) y en los primeros planos de una secuencia para mostrar la acción.
 - En los movimientos panorámicos de corta duración que unen dos planos cortos de una misma escena (p. ej.: un paneo de un plano detalle de una mano a un plano corto del rostro de quien escribe).

- Para mostrar la acción de un personaje en plano medio (p. ej.: se realizan varias panorámicas de un plano medio que muestra a Laura trabajando en el ordenador).
- Para generar expectativas (p. ej.: cuando se muestra a Laura poco a poco con un paneo horizontal mientras que la está mirando Matteo).
- Los dos casos en los que más se utilizan los *travellings* son: el primero es dentro de la comisaría, la cámara sigue a los personajes conforme ellos se mueven entre los pasillos y las oficinas de la comisaría, y el segundo es en los exteriores, cuando los personajes caminan por la calle. También se realizan *travellings* cuando los personajes caminan dentro de un edificio. Finalmente, se realizan varios *travellings* circulares a los personajes en momentos con mayor intensidad dramática (p. ej.: cuando Laura le regala los tickets del concierto a Allegra).
- El zoom se utiliza principalmente para enfatizar las reacciones de los personajes, en casos como cuando han descubierto algo (p. ej.: cuando Laura descubre una pista), cuando han recibido una información personal relevante o mientras que realizan una confesión personal. En los casos anteriores predomina el zoom *in*. El zoom *out* es menos frecuente y se suele utilizar para finalizar secuencias, sobre todo, las de final de episodio.

Del análisis se observa que los movimientos de cámara no son muy bruscos, ni dinámicos, sino que, en términos generales, suelen ser pausados.

- Cámara respecto a la acción

Hay predominio de la cámara objetiva. No obstante, los planos subjetivos se utilizan, principalmente, en dos casos: el primero, cuando se muestra en lo que los personajes, especialmente Laura, observan (especialmente, durante una escena ligada al crimen), y el segundo, cuando en una conversación los personajes hacen referencia a otro personaje y se muestra un plano en el que aparece el personaje al que hacen referencia. Este último caso sucede mucho dentro de la comisaría.

- Profundidad de campo

Se utiliza con frecuencia el desenfoque con el objetivo de centrar la atención en un personaje. Prácticamente, todos los planos cortos tienen el fondo desenfocado. También se realizan cambios

de foco en planos más amplios en los que el foco está en el personaje que interviene o hace la acción principal.

- Montaje

En general, el montaje sigue las convenciones del montaje continuo y las relaciones entre los planos sigue la máxima de asegurar la continuidad narrativa. A continuación, se explican los casos más recurrentes y característicos en los que se alteran las relaciones entre los planos en cada una de las áreas del montaje.

- Las relaciones gráficas se alteran principalmente en los siguientes casos:
 - En los *flashbacks*, que tienen lugar dos efectos relacionados con las cualidades gráficas: su discontinuidad en la gama de tonalidades diferente y un efecto entre la transición de los planos.
 - En las secuencias temporales. En ellas se utiliza el movimiento de los elementos de la puesta en escena y de cámara para articular los planos.
 - En el encadenamiento entre planos, que se utiliza solo en tres casos: para ilustrar una prueba del caso (se suceden planos que muestran una misma posición en el tablero de ajedrez con distintos materiales), cuando Matteo lee la declaración de amor de Laura (se encadenan planos del rostro de Matteo y de la pantalla del ordenador) y cuando Matteo recuerda a Laura en su despacho para evocar el recuerdo.
 - También se dan efectos como la discontinuidad de las cualidades gráficas en dos ocasiones. El primero es cuando los planos simulan ser una cámara de fotos en blanco y negro. El segundo sucede cuando se lanza una pelota de tenis a al objetivo de la cámara para finalizar la escena.
- Las relaciones rítmicas se alteran en los siguientes casos:
 - En las secuencias temporales, porque se alteran la duración de los planos, los movimientos de cámara y su tamaño para crear más dinamismo.
 - Para enfatizar momentos con mayor tensión dramática, puesto que se acortan los planos y se suele aumentar su duración (p. ej.: cuando Laura descubre una pista o un personaje recibe una información) o acortarse (p. ej.: cuando casi chocan el coche de Laura y la moto de Matteo o tras un disparo).
 - Para simular el estado de un personaje. Esto ocurre en un episodio en el que el personaje sufre de amnesia y está deambulando por la calle.

- Las relaciones espaciales se alteran en los siguientes casos:
 - En los montajes inductivos, que se utilizan con mucha frecuencia para iniciar las escenas independientemente de si se trata de un nuevo espacio o un espacio recurrente.
 - En los montajes paralelos, que se utilizan constantemente en las llamadas telefónicas entre los personajes. En este caso se vinculan escenas que suceden en espacios diferentes. También cuando suceden escenas paralelas en un mismo espacio (p. ej.: cuando están Laura y Allegra hablando en la cocina y los gemelos en el sofá).
 - En el emparejamiento del eje de miradas, que se utiliza para mostrar qué mira o en qué está pensando un personaje. En muchos casos se utiliza cuando un personaje observa una escena sin que el resto de personajes se den cuenta. También, cuando los personajes revisan la escena del crimen.
 - En los montajes deductivos, que se utilizan para generar expectativas (p. ej.: cuando a Laura le cambian la ropa para ponerla más elegante y no se muestra el resultado completo hasta el final de la escena).
 - En los planos/contraplano, que se utilizan sobre todo en conversaciones. Cuando en las conversaciones hay tensión entre los personajes, los planos se van mostrando más cortos entre ellos.

- Las relaciones temporales se alteran principalmente en los siguientes casos:
 - En los *flashbacks*, que sirven para ilustrar el crimen, generalmente, durante la exposición de la resolución que hace Laura. Muestran tanto escenas ya emitidas en el episodio, como escenas no emitidas que ilustran cómo se cometió el crimen.
 - En las secuencias temporales. No se utilizan con mucha frecuencia. Solo en los siguientes casos: desplazamientos de los personajes, Laura y sus hijos haciendo las tareas del hogar, una partida de ajedrez y, en el episodio final, hay una secuencia temporal que muestra a todos los personajes.

- Fotografía

- La iluminación que predomina tiene una intensidad suave. La intensidad de la luz se vuelve un poco más dura en el interior de la comisaría y tiene mayor intensidad en espacios cerrados asociados al crimen (teatro, sala de ajedrez...).

En relación a la fuente de la luz:

- La iluminación es natural en exteriores, principalmente,

- La iluminación es artificial en interiores, especialmente, cuando se simula la noche y en las secuencias y escenas en las que la iluminación es más dura.
 - La iluminación mixta se utiliza con mayor frecuencia en espacios interiores cuando se simula que es de día (p. ej.: en la casa de Laura o en espacios vinculados a la trama del crimen).
 - La gama de tonalidades que predomina se corresponde con los colores fríos, especialmente, en la comisaría y en los exteriores. No obstante, los colores cálidos aparecen en espacios vinculados al crimen y en casa de Laura, en algunos casos. También hay un cambio de tonalidad a colores fríos en los *flashbacks*.
- c. Análisis de la narrativa de sonido
- Sonido diegético

El sonido diegético está formado por música, sonido ambiente y voz en *off*. Sus características son las siguientes:

- La música diegética en la serie se utiliza para ambientar espacios (p. ej.: un restaurante mexicano, una fiesta elegante). En estos casos, la música es instrumental. También suena la música del grupo musical que le gusta a Allegra. Finalmente, la música, en un episodio, está vinculada a la trama del crimen porque el crimen está relacionado con un cuarteto de cuerda. Luego, la música clásica suena en el concierto del cuarteto y cuando uno de los sospechosos toca al piano. Se trata de El Estudio Op. 10, n° 12¹²⁸ de Fryderyk Chopin.
- El sonido ambiente está presente en todos los espacios (en la comisaría, la calle, el ruido de los gemelos jugando...). Cuando las cualidades de los sonidos que componen se alteran es para: indicar que algo ha sucedido relacionado con el crimen (un grito o un disparo) o mostrar el estado de un personaje.
- La voz en *off* de los personajes se utiliza para leer en voz alta los informes o mensajes que escriben. También, se utiliza la voz en *off* como *flashbacks* y los mensajes de voz telefónica como pistas para el crimen. Se usa de manera recurrente.

¹²⁸ Popularmente conocido como El estudio revolucionario.

- Sonido no diegético

El sonido no diegético se compone de motivos musicales y efectos de sonidos, que en la mayoría de las ocasiones van juntos. Los motivos musicales tienen una alta presencia en toda la serie. Prácticamente, todas las escenas están acompañadas de estos motivos musicales, bien al inicio y al final, o en ambos. A rasgos generales, en el análisis pueden distinguirse que las funciones de los motivos musicales pueden agruparse en función de si están relacionadas con la trama del crimen, las tramas de la vida de los personajes o con los momentos cómicos. Son las siguientes.

- En relación a la trama del crimen, se utilizan para:
 - Generar misterio e intriga (p. ej.: cuando se muestra el crimen, cuando los personajes van a revisar una escena vinculada con el crimen o cuando hablan algo relacionado con pistas sobre el crimen).
 - Generar suspense y tensión (p. ej.: cuando un sospechoso comienza a contar algo revelador, cuando los personajes realizan una averiguación importante o cuando revisan la escena del crimen).
 - Indicar que ha sucedido algo relevante (p. ej.: cuando Laura descubre el crimen o un personaje hace una acción relevante que se descubre al final).
 - Dar pistas al espectador sobre lo que sucede.

En los dos casos anteriores, el nivel y el tempo del sonido se intensifican y se suele acompañar con un efecto de sonido.

- En relación a las tramas personales de los personajes, se utilizan para:
 - Enfatizar el efecto dramático y sentimental de una conversación entre los personajes sobre su vida personal.
 - Enfatizar las emociones de los personajes.
 - Acompañar las escenas cotidianas que realizan los personajes.
- En relación a los momentos cómicos y humorísticos, se utilizan para:
 - Enfatizar el efecto cómico de las escenas de humor (p. ej.: travesuras de los gemelos, cuando un personaje realiza una acción torpe o dice alguna broma).
- Los efectos de sonidos suelen aparecer mezclados con el motivo música. Sus objetivos son:
 - Resaltar determinados momentos dramáticos (p. ej.: descubrimiento de una información relevante) y humor. Además, están relacionados tanto con la trama del crimen como con la vida personal de los personajes.

- Dar pistas de que algo relevante ha sucedido relacionado con la trama del crimen: una deducción, una acción de un personaje...
- Inicio y fin de los *flashbacks*.
- Finalmente, se destacan los siguientes aspectos en el uso del sonido no diegético:
 - En una misma secuencia pueden darse motivos musicales asociados a diferentes momentos narrativos (humor, intriga, misterio...) que varían en función de lo que ocurren en escena. Un buen ejemplo son las secuencias de resolución del crimen en las que el tiempo y el ritmo del motivo musical varía conforme Laura expone cómo se realizó el crimen, y cambia a ser de un motivo musical asociado al misterio a uno asociado a lo sentimental cuando el culpable confiesa. También se suceden cambios de música diegética a motivo musical extradiegético cuando en una secuencia la música diegética está de fondo (p. ej.: en un bar, un concierto...) y sucede algo relevante relacionado con la trama de la serie.
 - Es frecuente que el motivo musical se inicie en una secuencia, continúe en el plano de transición y termine en la siguiente secuencia.
 - En muchas ocasiones, los motivos musicales solamente acompañan la escena (p. ej.: en escenas de la vida cotidiana o cuando los personajes se trasladan de espacio).
 - Es frecuente que en una misma secuencia los motivos aparezcan y desaparezcan según lo que está sucediendo y, por tanto, se muestren de manera intermitente.
 - Los motivos musicales tienden a iniciarse cuando en la escena sucede algo relevante a nivel dramático para las tramas de los personajes o con la trama del crimen (p. ej.: un sospechoso comienza a contar algo importante en el interrogatorio).
 - Casi todos los episodios terminan con música.
- Respecto a las canciones populares, solamente hay una canción no diegética que se utiliza en la secuencia temporal del episodio final de la serie.

Como observaciones generales, cabe decir que el estilo audiovisual tiene como objetivo seguir la narración. En este sentido, los recursos audiovisuales se utilizan especialmente para ilustrar lo que sucede y enfatizar los momentos más dramáticos, tanto en las tramas del crimen como en las vinculadas a la vida de los personajes.

5.3.4.4. El análisis del espacio y tiempo

A continuación, se exponen los resultados que explican la articulación del tiempo y los en la ficción.

- Tiempo
 - Tiempo histórico

La historia se narra en el mismo tiempo histórico en el que se emite la serie y no se hacen referencias al tiempo que transcurre el relato. Por otra parte, no hay ninguna parte de la historia que sucede en otro periodo histórico o esté vinculado a otro momento histórico.

- Alteraciones temporales
 - Orden

La historia se cuenta en orden cronológico. El orden se altera cuando se utilizan los *flashbacks*, que corresponden al momento de resolución del crimen y muestran escenas ligadas al crimen.

- Duración

En general, la mayor parte de las escenas representa la duración real de las mismas. La duración se comprime durante las secuencias temporales que corresponden a los siguientes momentos narrativos: traslados de los personajes entre diferencias espacios, revisión por parte de Laura de la escena del crimen o momentos que muestran a Laura y sus hijos cuando hacen tareas del hogar. Por otro lado, solo se ha detectado que la duración se expande en los momentos en los que la imagen se ralentiza. Algo que ocurre con poca frecuencia.

- Frecuencia

La frecuencia de los hechos solo se altera con los *flashbacks* que muestran escenas ya emitidas, y, por tanto, un mismo hecho se muestra en dos ocasiones.

En general, no se producen alteraciones en el tiempo histórico y las alteraciones en la articulación del tiempo de la historia (orden, duración y frecuencia) son poco frecuentes. No obstante, en los casos en los que sí se alteran, están vinculadas a las tramas del crimen.

- Espacio
- Espacios protagonistas

Los espacios protagonistas son: la comisaría y la casa de Laura.

Ubicación geográfica: la historia de la serie se desarrolla en la ciudad de Turín. Por tanto, estos espacios están en esa ciudad.

- Comisaría
 - Tipo de espacio

Hace referencias a una comisaría de policía. Un espacio laboral.

- Descripción

Es una comisaría de policía. Se muestra la fachada, puerta de entrada exterior y el interior. La oficina en la que está el equipo de homicidios, al que pertenecen los personajes principales, tiene dos plantas.

- Espacios dentro de la comisaría y su descripción

Los espacios de la comisaría se distribuyen en dos plantas.

En la primera planta están:

- El pasillo de entrada. En él hay un banco y carteles que indican la dirección de los diferentes espacios de la comisaría y da acceso al espacio central donde están los despachos de los personajes principales.
- El espacio central, que es amplio y no tiene luz natural. Los despachos de los personajes están divididos por paredes prefabricadas (no llegan al techo) y en cada uno de ellos hay un escritorio con un ordenador, junto con un perchero, una cajonera, sillas y una impresora. En las paredes prefabricadas hay persianas.
- El despacho de Laura se encuentra en esta planta y es más amplio que el de los demás. Además, tiene una televisión y una estantería. En el escritorio hay un ordenador, un marco de fotos con sus hijos, un teléfono y casi siempre está lleno de material de oficina (papeles, informes, carpetas...).

En este espacio también hay máquinas de café y de autoservicio de comida, junto con una escalera que lleva a la segunda planta donde están el despacho de Iacopo y la sala de interrogatorios.

En la segunda planta están:

- El despacho de Iacopo, que es amplio, tiene un escritorio con un ordenador, un marco de foto con sus hijos y casi siempre está lleno de material de oficina (papeles, informes, carpetas...). También tiene una mesa amplia con sillas, varias estanterías, en la pared cuelgan varios diplomas y una foto del expresidente de la República, Giorgio Napolitano. Además, están la bandera italiana y la europea.
- En la segunda planta hay un pasillo que lleva a un pequeño espacio que comunica con las salas de interrogatorios, donde hay un banco y una mesa baja.
- La sala de interrogatorios, donde hay una mesa y unas sillas, y tiene una pizarra con fotografías de sospechosos colgada en una de las paredes.

○ Relación con los personajes de la serie

Excepto Allegra, el resto de los personajes principales de la serie aparecen en la comisaría (Laura, Iacopo, Matteo, Lidia, Pinzi y Martina). Los gemelos también aparecen, aunque de manera esporádica. Otros personajes como la madre de Laura y Tiziano, no aparecen nunca. Los personajes episódicos sí suelen aparecer, pero no todos pasan por la comisaría.

○ Relación con las tramas de la serie

La mayor parte de las tramas episódicas tienen una parte que se desarrolla en la comisaría. Por otra parte, las tramas episódicas que no se desarrollan en la comisaría están relacionadas con la esfera familiar del personaje de Laura, sobre todo, con el cuidado de los gemelos. De manera exclusiva, solo hay dos tramas episódicas que se desarrollan íntegramente en la comisaría: Iacopo es nombrado nuevo jefe de la comisaría y Laura escribe un informe disciplinario sobre Matteo, que es una declaración de amor.

Respecto a las multiepisódicas, todas se desarrollan en alguna parte en la comisaría. Hay una que se desarrolla exclusivamente en la comisaría (la conquista de Pinzi a Lidia).

○ Funciones

En general, la comisaría sirve para situar a los personajes en su entorno laboral. De manera más concreta, las situaciones que con más frecuencia ocurren en los distintos espacios que la conforman son las siguientes.

- En la entrada exterior de la comisaría son:
 - Encuentros de los personajes.
 - Conversaciones sobre el proceso de investigación.

- Conversaciones personales entre los personajes que trabajan en la comisaría y personajes de fuera de la comisaría.
- Conversaciones de carácter íntimo entre los personajes.
- Confidencias entre los personajes.
- En la entrada y espacio de oficinas son:
 - Conversaciones sobre el proceso de investigación.
 - Conversaciones personales entre los personajes que trabajan en la comisaría y personajes de fuera de la comisaría.
 - Encuentros de los personajes.
 - Conversaciones grupales sobre el proceso de investigación.
 - Interrogatorios a los implicados en el caso.
 - Anuncios de cambios en la comisaría.
- En el despacho de Laura son:
 - Conversaciones grupales sobre el proceso de investigación.
 - Tareas relacionadas con la investigación.
 - Conversaciones de carácter íntimo entre los personajes.
 - Confidencias entre los personajes.
 - Interrogatorios a los implicados en el caso.
- En el despacho de Iacopo son:
 - Conversaciones grupales sobre el proceso de investigación.
 - Tareas relacionadas con la investigación.
 - Conversaciones de carácter íntimo entre los personajes.
 - Confidencias entre los personajes.
- En la sala de interrogatorios son:
 - Interrogatorios a los implicados en el caso.
 - Tareas relacionadas con la investigación.
- Casa de Laura

- Tipo de espacio

Hogar de la protagonista.

- Descripción

Es un piso de una sola planta. Tiene un salón amplio que comunica con la cocina, una terraza y un pasillo, en cuyos laterales se encuentran el resto de habitaciones: la habitación de Laura, la habitación de Allegra, la habitación de los gemelos y el cuarto de baño.

El piso está acondicionado con todos los muebles y electrodomésticos que se pueden encontrar en un hogar de clase media, habitualmente.

- Espacios dentro de la comisaría y su descripción

Los espacios que conforman el piso de Laura son los siguientes:

- El salón y comedor, que es muy amplio y puede dividirse en cuatro zonas: una zona donde hay una mesa de comedor para unas cinco personas, junto con una estantería con fotos familiares; otra zona donde hay una mesa de comedor más grande y para más personas; el lugar donde está el sofá frente al televisor y la videoconsola, y un espacio vacío donde suelen estar los juguetes de los gemelos (un pequeño fútbol o juguetes en el suelo).
- La cocina, que tiene una mesa en el centro que siempre está llena de botes con cereales y alimentos, y una pecera. Hay una encimera pegada a la pared donde están el resto de elementos de la cocina (fregadero, la encimera, el horno...).
- El pasillo que comunica el resto de las habitaciones.
- La habitación de Allegra, que es de color rosa y morado. Tiene cartel de su grupo de música favorito, una cama baja y un escritorio.
- La habitación de los gemelos, que tiene una litera, un escritorio, dibujos colgados por las paredes y juguetes.
- La habitación de Laura, que tiene una cama doble, dos mesitas de noche y un armario grande pegado a la pared.
- El cuarto de baño, que está acondicionado con los muebles y elementos habituales de un cuarto de baño.

- Relación con los personajes de la serie

Los personajes que aparecen en el piso de Laura son: Laura, Allegra, los gemelos, Martina, Iacopo y Matteo. También, la madre de Laura y Tiziano. Los personajes que nunca aparecen en la casa de Laura son: Lidia y Pinzi.

- Relación con las tramas de la serie

Del conjunto de tramas multiepisódicas, la mayoría se desarrollan, en alguna parte, en la casa de Laura, principalmente, las que están ligadas con su vida personal y familiar.

Las tramas episódicas que suceden en casa de Laura exclusivamente están, en su mayoría, vinculadas con el cuidado de sus hijos y con su vida sentimental. Además, todas las tramas de los personajes de Allegra y Martina se desarrollan en el piso de Laura. Finalmente, las tramas

episódicas que no se desarrollan en el piso de Laura están relacionadas con la esfera laboral de los personajes. No hay tramas del crimen que se desarrollen en la casa de Laura.

○ Funciones

Las situaciones que se dan con mas frecuencia en los espacios del piso de Laura son las siguientes.

- En el salón y comedor son:
 - Situaciones relacionadas con el tiempo en familia (p. ej.: cenas, juego con los hijos...).
 - Escenas de la vida sentimental de Laura (p. ej.: relación de Laura con Iacopo y con Matteo).
 - Escenas sobre el proceso de investigación (p. ej.: Laura trabajando sola o con Matteo).
 - Situaciones relacionadas con las tareas del hogar (p. ej.: Laura limpiando o recogiendo los juguetes).
- En la cocina son:
 - Situaciones relacionadas con el tiempo en familia y la vida cotidiana (p. ej.: escenas que muestran a la familia desayunando).
 - Situaciones sobre el proceso de investigación (p. ej.: conversaciones de Laura sobre el caso con otros personajes).
 - Situaciones relacionadas con las tareas del hogar (p. ej.: Laura cocinando o limpiando).
- En la terraza son:
 - Situaciones relacionadas con la vida personal de Laura (p. ej.: conversaciones con Iacopo, celebración de la fiesta de la Luna llena).
- En la habitación de Allegra son:
 - Situaciones relacionadas con el tiempo en familia (p. ej.: conversaciones de Laura y Allegra sobre la familia).
 - Situaciones relacionadas con la vida de Allegra, cuando está con Tiziano.
- En la habitación de los gemelos son:
 - Situaciones relacionadas con el tiempo en familia (p. ej.: cuando Laura va a darles las buenas noches).
- En la habitación de Laura son:
 - Situaciones relacionadas con el cuidado de los gemelos (p. ej.: Laura cuida de uno de sus hijos).
 - Situaciones relacionadas con la vida personal de Laura (p. ej.: pasa la noche con Iacopo).
- En el cuarto de baño son:

Adaptación de formatos

- Situaciones relacionadas con la vida cotidiana (p. ej.: Laura lavándose los dientes, cambiándose de ropa...)

La comisaría y la casa de Laura son los dos espacios más recurrentes en la serie y están presentes en todos los episodios. No obstante, existen otros tres espacios que no están vinculados con las tramas del crimen y aparecen en más de un episodio. Son los siguientes:

- El salón de la casa de Martina, que no es muy amplio y dispone de muebles que pueden encontrarse en cualquier piso de clase media, como un sofá, una televisión, una mesa, sillas y una estantería. Aparece cuando Martina tiene que cuidar de los gemelos.
- El piso de Matteo, que es amplio y nuevo, solo aparece el salón y su habitación. El salón es grande, con sofá y mesa de comedor amplia, y la habitación con una cama doble y mesitas de noche. Aparece cuando Matteo liga con una chica y cuando Matteo le prepara una cena a Laura.
- El colegio de Allegra, que solo aparecen los pasillos y la puerta exterior del colegio. Los pasillos son amplios y hay taquillas. Aparece cuando Allegra tiene una conversación con Tiziano o una amiga suya, cuando Laura o Iacopo van a recogerla o tienen una reunión en el colegio.

- Espacios episódicos

Ubicación geográfica: a excepción de un episodio que transcurre en Borgliano Termes, un pueblo cerca de Turín, el resto de espacios episódicos se ubican en la ciudad de Turín.

- Tipos de espacio y breve descripción

Se pueden agrupar en los siguientes.

- Espacios relacionados con el hogar: pisos y casas.
- Espacios educativos: el colegio de los gemelos y de Allegra.
- Espacios artísticos: el teatro y el auditorio.

- Espacios deportivos: el estadio y las pistas de tenis.
- Espacios hosteleros: cafeterías, hoteles (aparecen habitaciones y la entrada), hotel rural (aparece las habitaciones, la recepción, el restaurante) y restaurantes.
- Espacios laborales: oficinas y otra comisaría.
- Espacios comerciales: tienda de antigüedades.
- Espacios religiosos: la iglesia.
- Espacios sanitarios: el hospital.
- Espacios exteriores. Corresponden a: los alrededores del pueblo al que van a resolver un crimen, el parque en el que corre Iacopo y las calles donde están las puertas exteriores de los edificios (como la entrada a la comisaría, la calle de la casa de Laura o la puerta del colegio de Allegra).

- Relación con las tramas

Los espacios episódicos tienen mayor vinculación con las tramas episódicas. Por una parte, hay espacios episódicos relacionados directamente con la trama del crimen, como las viviendas de los sospechosos o las escenas del crimen (p. ej.: la iglesia, el teatro...). Por otra parte, hay espacios episódicos relacionados directamente con tramas episódicas de la vida personal de los personajes, como el colegio de los gemelos o el restaurante en el que cenan Matteo y Laura. En los casos en los que los espacios episódicos se vinculan tanto con la trama del crimen como con las tramas (episódicas y multiepisódicas) de la vida personal de los personajes, es porque ambas se relacionan, como el hotel rural en el que ocurre el crimen y donde se va Laura de vacaciones.

En relación a las tramas multiepisódicas, no hay ninguna que se desarrolle de forma exclusiva en espacios episódicos.

- Relación con los personajes

Al igual que con la relación con las tramas, los espacios episódicos están más relacionados con los personajes episódicos de las tramas del crimen. Estos espacios son, en su mayoría, sus lugares de trabajo, sus viviendas o sus lugares de ocio. Así, los espacios episódicos están vinculados con la esfera profesional de los personajes principales, puesto que son lugares a los que van a resolver el crimen. No obstante, también hay espacios episódicos vinculados con la esfera amorosa de los

personajes protagonistas (restaurante donde cenan Lidia y Iacopo) y esfera familiar (colegio de los gemelos), aunque en menor medida.

- Funciones

Las funciones que desarrollan los espacios episódicos pueden ordenarse en las siguientes:

- Contextualizar el crimen planteado. Los espacios episódicos sirven para conocer el ambiente, los personajes y el contexto en el que se produce el crimen. (p. ej.: el crimen sucede en un teatro y los personajes episódicos vinculados a él son actores).
- Caracterizar a los personajes implicados. Los espacios episódicos sirven para describir y conocer a los personajes implicados en el crimen: víctimas y sospechosos. En este caso, los espacios episódicos representan y reflejan los gustos, la personalidad, el trabajo y el carácter de los personajes del caso investigado (p. ej.: las casas de los sospechosos, sus habitaciones de hotel o camerinos).
- Función narrativa explícita. Con esta función se hace referencia a cuando los espacios episódicos se convierten en escenas del crimen o en una pista o prueba en sí mismos imprescindible para la resolución del crimen (p. ej.: crímenes que se basan en descifrar que ocurrió en una habitación).
- Cuando los espacios episódicos no están relacionados con la trama del crimen, funcionan como un soporte de la trama, es decir, necesario y adecuado para que la trama pueda desarrollarse (p. ej.: el parque al que van a correr Lidia y Iacopo, o el restaurante del pueblo donde sucede el crimen en el que cenan Laura y Matteo).

5.3.4.5. El análisis temático

Los temas planteados que se han identificado son los siguientes:

- El amor. Todos los personajes protagonistas están envueltos en relaciones sentimentales. Además, su situación sentimental es una de sus mayores preocupaciones y generadora de conflictos. Dentro del amor, se tratan los siguientes temas:
 - La infidelidad, que está presente a través de la relación entre Iacopo y Laura, puesto que Iacopo le es infiel a Laura y ella no se lo perdona. Además, es un tema que aparece en las tramas de los crímenes.
 - La conquista y el enamoramiento, que se aborda con el personaje de Pinzi, quien quiere conquistar primero a Lidia y después a Martina, pero se siente muy inseguro.

También con el personaje de Allegra, a quien le gusta su amigo Tiziano y quiere llamar su atención. Además, está presente con la relación entre Matteo y Laura, quienes poco a poco se van acercando y van viviendo situaciones que hacen encender la atracción entre ellos.

- Las relaciones en la tercera edad, a través de la boda entre la madre de Laura, Gemma y su enfermero.
 - Los celos, que se tratan con los personajes de Iacopo, quien siente celos de Matteo, y de Matteo, quien siente celos tanto de Iacopo, cuando Laura tiene que fingir que todavía son pareja, así como del periodista que trata de conquistar a Laura.
 - Las dificultades para iniciar una relación. Este tema está presente a través de la relación entre Matteo y Laura, puesto que Laura considera que son muy diferentes en su estilo de vida y, por eso, tiene tantas dudas. También, en el personaje de Lidia, que está enamorada de Iacopo, pero él tiene dudas de si siente lo mismo.
- La familia. Los asuntos sobre la familiar están relacionados con el núcleo familiar de Laura, Iacopo, sus hijos y la madre de Laura. De manera más concreta, se abordan los siguientes temas:
- La relación madre e hija, que se aborda a través de la relación entre Laura y Allegra. Laura ve que su hija está creciendo y convirtiéndose en una adolescente y le cuesta pensar que ya no es una niña. Por otra parte, a través de la relación entre Laura y su madre, Gemma, quien solo está presente físicamente en un episodio, pero llama por teléfono continuamente a Laura, la interrumpe en el trabajo y Laura la menciona con frecuencia.
 - Las consecuencias del divorcio en los hijos. Este tema se trata con el personaje de Allegra, quien trata de hacer lo posible porque vuelvan sus padres e incluso culpa a su madre de esa situación. Los gemelos también hacen algún comentario sobre la diferencia entre cuando vivía su padre en casa.
 - La conciliación laboral, que está presente a través del personaje de Laura, se refleja en algunas tramas episódicas y también cuando Laura manifiesta las cosas que necesita hacer relacionadas con el cuidado de sus hijos y su hogar.
 - El mantenimiento de la familia tras el divorcio.
- El trabajo. Se han identificado los siguientes temas relacionado con el ámbito laboral:
- La mezcla de lo personal y lo laboral, porque todos los personajes principales que trabajan en la comisaría mantienen relaciones sentimentales entre ellos.

- El conflicto entre el progreso laboral y los deseos familiares y personales. Este tema se aborda a través del personaje de Iacopo, que tiene que decidir si aceptar un puesto en Lyon o quedarse en Turín cerca de su familia, y Matteo, que tiene que decidir si aceptar el empleo de Palermo o continuar su relación con Laura en Turín.
- El enfrentamiento por los métodos de investigación, que se trata con el personaje de Laura, quien decide confiar en su intuición, y Lidia, quien le recrimina que no tenga pruebas válidas. También con la pareja laboral de Matteo y Laura, porque, al inicio, Laura piensa que Matteo es demasiado agresivo y Matteo piensa que Laura es muy blanda.
- El sexismo, que está presente por los siguientes aspectos:
 - Laura afirma, en bastantes ocasiones, que Matteo es muy machista.
 - En varios casos, los personajes relacionados con el crimen confunden la jerarquía entre Matteo y Laura, porque creen que Matteo es el superior de Laura cuando es al revés.
 - Matteo realiza varias afirmaciones machistas (p. ej.: comenta que una mujer que tiene mal carácter es porque lleva tiempo sin tener relaciones sexuales).
 - Cuando Laura firma los papeles del divorcio, la abogada la felicita por volver a formar parte del club de las mujeres libres.
 - En el torneo de ajedrez, una de las sospechosas hace alusión a que es la única mujer en todo el torneo y que eso tiene mucho mérito.

5.3.4.6. Observaciones

Junto a los aspectos analizados, durante el visionado de la serie se recogieron otras observaciones que ayudan a caracterizarla.

- Las particularidades en el uso del idioma, que se reflejan en los siguientes aspectos:
 - El constante uso de anglicismos. Los personajes utilizan anglicismos como *wedding planner*, *give me five*, *coffebreak*, *babysitter*...
 - La presencia de dialectos del italiano. Matteo habla dialecto romano y los padres de Martina hablan napolitano. Los personajes destacan este hecho.
- La representación de escenas de la vida cotidiana. Son constantes las escenas que muestran tareas y acciones de la vida familiar de Laura y sus hijos:
 - Escena del desayuno de los gemelos, Allegra y Laura.

- Laura dando las buenas noches en sus respectivas habitaciones a sus hijos.
 - Martina jugando con los gemelos en casa de Laura.
 - Laura haciendo tareas domésticas (p. ej.: cocinar, recoger los juguetes, doblar la ropa, con las bolsas de la compra...)
- Las escenas románticas. Hay bastantes escenas que muestran en una actitud cariñosa y romántica a las parejas de Iacopo y Lidia, y de Matteo y Laura (p. ej.: aparecen abrazados o besándose apasionadamente).

5.4. Resultados del análisis comparativo

A continuación, se exponen los resultados de las comparaciones. Como se ha explicado en la metodología, el análisis se realizó a partir de la plantilla de análisis. De manera que se compararon variable por variable, y dentro de cada variable, se identificaron las diferencias y similitudes por cada categoría y subcategoría de las dimensiones. Además, las comparaciones se ejecutaron por pares, es decir; *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura*, *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura*, y *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura*. Así, de cada dimensión y categoría se han reportado las diferencias y las similitudes detectadas. La evaluación de las diferencias y las similitudes ha sido cualitativa. Se ha considerado que hay una diferencia cuando el elemento examinado no está presente en las dos versiones o sufre un cambio muy radical, en cuyo caso se ha indicado cuál es el cambio. Se ha considerado que hay una similitud cuando el elemento examinado está presente en ambas versiones o cambia muy ligeramente, en cuyo caso se ha indicado cuál es el cambio. En aquellas variables de análisis en las que las comparaciones han requerido un proceso más específico, se ha añadido una explicación al inicio. Estos son los casos de las tramas en el análisis narrativo y de los personajes.

El orden de exposición sigue también la plantilla de análisis, al igual que se han expuestos los resultados de cada una de las series.

Con el objetivo de hacer más sencilla la lectura de los resultados, al final de cada bloque de análisis, se ha realizado un resumen con las principales diferencias y similitudes entre las tres versiones. En el caso del análisis comparativo de las tramas y los personajes, el resumen se ha realizado por cada tipo de trama y personaje debido a su amplia extensión.

5.4.2. Análisis comparativo de la estructura narrativa

5.4.2.1. Diferencias y similitudes en la premisa

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

No existen diferencias en la premisa que inicia ambas series.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

Las premisas de estas dos versiones son prácticamente iguales. En los dos casos, el personaje de Laura está en proceso de separación de su pareja sentimental (Jacobo/Jake). Tiene que tomar la

decisión de firmar los papeles del divorcio y convencer a su marido para que haga lo mismo. También, en ambos casos, el personaje de Jacobo/Jake es ascendido laboralmente como superior de Laura en la comisaría.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

Las diferencias que se encuentran en las premisas de las versiones son:

- En el caso de *I misteri di Laura*, un nuevo compañero de trabajo llega a la comisaría y se convierte en el compañero de Laura (el personaje de Matteo).
- En el primer episodio de *I misteri di Laura*, los personajes de Laura y Iacopo firman los papeles del divorcio. Por el contrario, en *Los misterios de Laura*, los personajes de Laura y Jacobo todavía no han firmado los papeles del divorcio.
- En el caso de *I misteri di Laura*, los personajes de Iacopo y de Laura trabajan en la misma comisaría y Iacopo solamente es ascendido dentro de la comisaría. Por el contrario, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Jacobo, además de ser ascendido, es trasladado a la comisaría en la que trabaja Laura.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

Las similitudes son:

- En ambos casos, el personaje de Jacobo/Iacopo pasa a ser el jefe de Laura en la comisaría.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

Se han encontrado las mismas diferencias que entre *Los misterios de Laura* y *I misteri di Laura*, que son:

- En *The mysteries of Laura* no aparece ningún personaje nuevo en el primer episodio. En el caso de *I misteri di Laura* aparece el personaje de Matteo como nuevo compañero de Laura.
- En *The mysteries of Laura*, los personajes de Jake y Laura no firman los papeles del divorcio hasta el segundo episodio.
- En *The mysteries of Laura*, el personaje de Jake es ascendido y trasladado a la comisaría en la que trabaja Laura, mientras que es solamente ascendido en *I misteri di Laura*.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

En ambos casos, el personaje de Jake/Iacopo pasa a ser el jefe de Laura en la comisaría.

5.4.2.2. Diferencias y similitudes en las tramas

Se siguieron los siguientes pasos para la comparación de las tramas. En primer lugar, se clasificaron en: las tramas que son totalmente diferentes y las tramas que tienen elementos similares. En las tramas diferentes, se observaron qué personajes las protagonizan y qué esferas de la vida de los personajes afectan en mayor o menor grado. Se consideraron tramas similares aquellas que comparten un desarrollo narrativo parecido y/o están protagonizadas por personajes homónimos en las versiones. En las tramas similares, se observaron qué elementos tienen en común y cuáles son diferentes en función de los personajes que los protagonizan y su desarrollo narrativo.

Las comparaciones se hicieron por pares. No obstante, al final de cada apartado, se ofrecen unas conclusiones en las que se contemplan los tres casos.

• **Diferencias y similitudes en las tramas multiépisódicas**

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

En la tabla 27 se exponen las tramas multiépisódicas diferentes, junto con las principales diferencias y similitudes.

Tabla 27. Diferencias en las tramas multiépisódicas entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura*

Tramas multiépisódicas diferentes			
<i>Los misterios de Laura</i>		<i>The mysteries of Laura</i>	
Trama	Esfera	Trama	Esfera
El pasado de Lidia y llegada de su exmarido	Personal	Problemas de salud del personaje de Jake	Personal
La renuncia de Laura a ser policía y debate interno sobre si volver	Personal	Confusión de Laura entre Jake y Tony	Personal y amorosa
La aventura sexual de Jacobo y Lidia	Amorosa	Firma de los papeles del divorcio de Laura y Jake	Amorosa
A Martín le abren un expediente por tener relaciones sexuales con una sospechosa	Amorosa y laboral	Relación de Tony y Laura	Amorosa

La relación amorosa entre Martín y Sandra, la mujer de Félix	Amorosa y laboral	Relación de Jake y Angela	Amorosa
La relación amorosa entre Maribel e Isidoro	Amorosa	Aparece Lucy, hermanastra de Laura	Familiar
El triángulo amoroso entre Verónica, Laura y David	Amorosa y familiar		
Custodia de los gemelos entre Jacobo y Laura	Familiar		
El ascenso de Jacobo	Laboral		
La llegada de una nueva inspectora en sustitución de Laura	Laboral		

Elaboración propia

Se realizan las siguientes observaciones respecto las tramas multiepisódicas:

- En *Los misterios de Laura* hay más tramas multiepisódicas relacionadas con personajes que no son Laura, como Martín, Maribel o Lidia. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, las tramas multiepisódicas están más centradas en el personaje de Laura y de Jake, en segundo lugar.
- En *Los misterios de Laura* hay más tramas relacionadas con la esfera laboral y familiar. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, la gran mayoría de las tramas están relacionadas con la esfera amorosa y personal de Laura y Jake.

Como conclusión, se observa que, en *The mysteries of Laura* tienen más peso los personajes de Laura y Jake, y la esfera amorosa y personal de estos personajes que en *Los misterios de Laura*.

- Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura*

En la tabla 28, se exponen las tramas multiepisódicas similares junto con las principales diferencias y similitudes.

Tabla 28. Similitudes en las tramas multiepisódicas entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura*

Tramas similares					
<i>Los misterios de Laura</i>		<i>The mysteries of Laura</i>		Principales diferencias	Similitudes
Trama	Esfera	Trama	Esfera		
La relación amorosa de Laura e Ismael	Amorosa	La relación amorosa de Alejandro y Laura	Amorosa	En <i>Los misterios de Laura</i> tiene un mayor desarrollo y acaba porque Ismael le miente a Laura. En <i>The mysteries of Laura</i> es una relación muy efímera	En ambos casos es la primera relación sentimental de Laura tras su separación y el personaje de Ismael/Alejandro es un policía que ayuda en un caso

<p>La relación amorosa de Lidia y Cuevas</p>	<p>Amorosa</p>	<p>La relación amorosa de Meredith y Billy</p>	<p>Amorosa</p>	<p>En <i>Los misterios de Laura</i> es Cuevas, quien toma la iniciativa y conquista a Lidia. Además, ella tiene un carácter muy fuerte y al inicio lo rechaza. En <i>The mysteries of Laura</i> es Meredith quien toma la iniciativa. Al inicio es muy sutil. En <i>Los misterios de Laura</i>, Cuevas no es el compañero de campo de Laura. En <i>The mysteries of Laura</i>, Billy es el compañero de campo de Laura. Por tanto, el rol del personaje y su homónimo en las versiones son diferentes</p>	<p>Se trata de una relación entre dos personajes protagonistas dentro de la comisaría. Quieren esconder su relación en el ambiente laboral. Planean irse a vivir juntos en ambos casos</p>
<p>Relación amorosa de Jacobo e Isabel</p>	<p>Amorosa</p>	<p>La relación amorosa de Jake y Jen</p>	<p>Amorosa</p>	<p>En <i>Los misterios de Laura</i>, Isabel es inspectora laboral y le pide ayuda a Laura para conquistar a Jacobo. En <i>The mysteries of Laura</i>, Jen es fiscal y conoce a Jake en una fiesta de cumpleaños de un amigo de los gemelos. En <i>Los misterios de Laura</i>, Isabel miente en un caso para encubrir a su hermana y por eso rompe con Jacobo En <i>The mysteries of Laura</i>, Jake le pide matrimonio a Jen, la misma noche que Laura le pide otra oportunidad. En <i>Los misterios de Laura</i>, quien aparece es la madre de Laura y, desde ese momento, está en todos los episodios. En <i>The mysteries of Laura</i> aparece el padre de Laura y participa de forma esporádica en posteriores episodios</p>	<p>En ambos casos es la pareja más estable que tiene el personaje de Jake/Jacobo</p>
<p>Aparición de la madre de Laura</p>	<p>Familiar</p>	<p>Aparición de Leo, el padre de Laura, en su vida</p>	<p>Familiar</p>	<p>En <i>Los misterios de Laura</i>, quien aparece es la madre de Laura y, desde ese momento, está en todos los episodios. En <i>The mysteries of Laura</i> aparece el padre de Laura y participa de forma esporádica en posteriores episodios</p>	<p>En ambos casos aparece un familiar de Laura</p>
<p>Relación entre Jacobo y Laura</p>	<p>Amorosa</p>	<p>La relación de Laura y Jake</p>	<p>Amorosa</p>	<p>En <i>Los misterios de Laura</i>, Laura tiene claro que no quiere volver con Jacobo. En <i>The mysteries of Laura</i>, Laura tiene dudas sobre si</p>	<p>En ambos casos es el personaje de Jake/Jacobo quiere trata de volver con Laura</p>

				quiere volver con Jake hasta el final	
La llegada de una nueva jefa en sustitución de Jacobo	Amorosa, familiar y laboral	La llegada de una nueva capitana en sustitución de Jake	Laboral	En <i>Los misterios de Laura</i> se trata de una trama que dura dos episodios. En <i>The mysteries of Laura</i> supone la llegada de un nuevo personaje regular en el resto de episodios	En ambos casos, el resto de personajes tienen que enfrentarse a una nueva jefa por la sustitución de Jake/Jacobo

Elaboración propia

Las principales observaciones son:

- Se han encontrado similitudes en seis de ellas.
- Las tramas multiepisódicas que comparten ciertas similitudes presentan, sin embargo, más diferencias que semejanzas. Las semejanzas están basadas principalmente en los personajes que las protagonizan y el inicio de la trama. Las diferencias están, especialmente, en el desarrollo narrativo de la trama.
- La mayoría de tramas multiepisódicas están relacionadas con la esfera amorosa, es decir, con las relaciones sentimentales entre los personajes.

- Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *I misteri di Laura*

La tabla 29 muestra las diferencias en las tramas multiepisódicas.

Tabla 29. Diferencias en las tramas multiepisódicas entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura*

Tramas multiepisódicas diferentes			
<i>Los misterios de Laura</i>		<i>I misteri di Laura</i>	
Trama	Esfera	Trama	Esfera
El pasado de Lidia y llegada de su exmarido	Personal	Allegra quiere e intenta que sus padres vuelvan	Familiar
La renuncia de Laura a ser policía y debate interno sobre si volver a ser policía	Personal	Martina miente a sus padres porque les dice que estudia medicina, cuando en realidad intenta ser actriz	Personal y familiar
Le abren un expediente a Martín por tener relaciones sexuales con una sospechosa	Amorosa y laboral	Tras el informe disciplinario, a Matteo le ofrecen volver a Palermo	Laboral y amorosa
La relación amorosa entre Martín y Sandra, la mujer de Félix	Amorosa y laboral	Relación amorosa entre Matteo y Laura	Amorosa
La relación amorosa de Laura con Ismael	Amorosa	Relación Allegra y Tiziano	Amorosa
La relación amorosa entre Maribel e Isidoro.	Amorosa	Búsqueda de piso de Lidia y Iacopo	Amorosa
El triángulo amoroso entre Verónica, Laura y David	Amorosa y familiar	Allegra se enfada con Iacopo porque no va a la cena que le prepara	Familiar

Custodia de los gemelos entre Jacobo y Laura	Familiar	Relación amorosa entre Pinzi y Martina	Amorosa
Relación amorosa de Jacobo e Isabel	Amorosa	Identidad de la amante de Iacobo	Amorosa
Aparición de la madre	Familiar	Laura no le quiere decir a su madre que se ha separado de Iacopo	Familiar
La llegada de una nueva inspectora en sustitución de Laura	Laboral		
La llegada de una nueva Comisaria en sustitución de Jacobo	Laboral		

Elaboración propia

Se realizan las siguientes observaciones:

- Hay dos tramas que son multiepisódicas en *I misteri di Laura*, mientras que son episódicas en *Los misterios de Laura*. Estas tramas son: Laura no le quiere decir a su madre que se ha separado de Iacopo/Jacobo y la identidad de la amante de Iacopo/Jacobo.
- En general, las tramas multiepisódicas de *I misteri di Laura* están más relacionadas con la esfera familiar y amorosa de los personajes. Por el contrario, están mucho menos relacionadas con la esfera laboral y personal de los personajes que en *Los misterios de Laura*.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *I misteri di Laura***

La tabla 30 recoge las similitudes en las tramas multiepisódicas.

Tramas similares					
<i>Los misterios de Laura</i>		<i>I misteri di Laura</i>		Principales diferencias	Similitudes
Trama	Esfera	Trama	Esfera		
El ascenso de Jacobo	Laboral	Iacopo se debate entre aceptar un trabajo en otro país o seguir cerca de su familia	Laboral y familiar	En <i>Los misterios de Laura</i> , a Jacobo le ofrecen subir de puesto. En <i>I misteri di Laura</i> , a Iacopo le ofrecen un puesto diferente en una otra ciudad. En <i>Los misterios de Laura</i> , Jacobo tiene dudas por dejar a sus compañeros de trabajo. En <i>I misteri di Laura</i> , a Iacopo tiene dudas por marcharse lejos de su familia	En ambos casos se presenta una mejora laboral para el personaje de Jacobo/Iacopo

Relación entre Laura y Jacobo	Amorosa y familiar	Relación entre Laura y Jacobo	Amorosa y familiar	En <i>Los misterios de Laura</i> , Jacobo desiste de intentar recuperar a Laura. En <i>I misteri di Laura</i> , el personaje de Iacopo es más persistente	En ambos casos es el personaje de Iacobo/Jacobo el que trata de volver con Laura y el personaje de Laura el que tiene dudas
La relación amorosa de Lidia y Cuevas	Amorosa	Conquista de Pinzi a Lidia	Amorosa	En <i>Los misterios de Laura</i> , el personaje de Cuevas logra una relación amorosa con Lidia. En <i>I misteri di Laura</i> , el personaje de Pinzi no logra una relación amorosa	En ambos casos, el personaje de Cuevas/Pinzi muestra interés amoroso por el personaje de Lidia
La aventura sexual de Jacobo y Lidia	Amorosa	Relación amorosa entre Lidia y Iacobo	Amorosa	En <i>Los misterios de Laura</i> , la relación no se consolida. En <i>I misteri di Laura</i> , la relación se consolida, especialmente, por la insistencia de Lidia	En ambos casos, el personaje de Jacobo/Iacopo le es infiel a Laura con el personaje de Lidia. En ambos casos es el personaje de Lidia el que más interés muestra por continuar la relación
Le abren un expediente a Martín por tener relaciones sexuales con una sospechosa	Laboral y de amistad	A Matteo le abren un informe disciplinario por insubordinación y la declaración favorable de Laura le ayuda	Laboral y amorosa	En <i>Los misterios de Laura</i> , el expediente se lo abren por haber tenido relaciones sexuales con la sospechosa y Laura le ayuda por amistad. En <i>I misteri di Laura</i> , el expediente se lo abren por insubordinación y el informe de respuesta de Laura es una declaración de amor	En ambos casos, al personaje de Martín/Matteo le abren un expediente laboral y gracias a Laura se salva

Elaboración propia

Se obtienen las siguientes observaciones:

- Se han encontrado cinco tramas multiepisódicas con elementos semejantes.
- Las tramas multiepisódicas que presentan más elementos comunes siguen manteniendo diferencias. No hay ninguna trama cuyo desarrollo sea igual. Las similitudes se encuentran en los personajes a los que afecta la trama y el planteamiento del desarrollo narrativo, pero el resto es diferente.
- Las tramas multiepisódicas más similares están relacionadas con la esfera amorosa, concretamente, con las relaciones sentimentales entre los personajes.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* y *I misteri di Laura***

En la tabla 31 aparecen las tramas multiepisódicas diferentes en cada versión.

Tabla 31. Diferencias en las tramas multiepisódicas entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura*

Tramas multiepisódicas diferentes			
<i>The mysteries of Laura</i>		<i>I misteri di Laura</i>	
Trama	Esfera	Trama	Esfera
Problemas de salud del personaje de Jake	Personal	Allegra quiere, e intenta, que sus padres vuelvan	Familiar
Confusión de Laura entre Jake y Tony	Personal y amorosa	Martina miente a sus padres porque les dice que estudia medicina, cuando intenta ser actriz	Familiar
Firma de los papeles del divorcio de Laura y Jake	Amorosa	Iacopo se debate entre aceptar un trabajo en otro país o seguir cerca de su familia	Familiar y laboral
Relación de Alejandro y Laura	Amorosa	Tras el informe disciplinario, a Matteo le ofrecen volver a Palermo	Laboral y amorosa
Relación de Tony y Laura	Amorosa	Identidad de la amante de Iacopo	Amorosa
Relación de Jake y Angela	Amorosa	Relación amorosa entre Matteo y Laura	Amorosa
Relación de Jake y Jen	Amorosa	Relación amorosa entre Lidia y Iacopo	Amorosa
Aparece Leo, el padre de Laura	Familiar	Relación Allegra y Tiziano.	Amorosa
Aparece Lucy, hermanastra de Laura	Familiar	Búsqueda de piso de Lidia y Iacopo	Amorosa
		Allegra se enfada con Iacopo porque no va a la cena que le prepara	Familiar
		Relación amorosa entre Pinzi y Martina	Amorosa
		Laura no le quiere decir a su madre que se ha separado de Iacopo	Familiar

Elaboración propia

Se realizan las siguientes observaciones:

- Una trama multiepisódicas en *The mysteries of Laura* es una trama episódica en *I misteri di Laura*. Esta es la aparición del padre de Laura, que es la aparición de la madre de Laura en un episodio en *I misteri di Laura*.
- Todas las tramas multiepisódicas están relacionadas con la esfera amorosa y familiar. No obstante, en *The mysteries of Laura*, las tramas multiepisódicas pertenecientes a la esfera amorosa están vinculadas con las relaciones amorosas entre los personajes principales y otros personajes esporádicos o secundarios, mientras que tratan sobre las relaciones sentimentales entre los personajes principales en *I misteri di Laura*. En el caso de las tramas multiepisódicas relacionadas con la esfera familiar están más

relacionadas con el personaje de Allegra en *I misteri di Laura*; un personaje que no existe en *The mysteries of Laura*. Por el contrario, en *The mysteries of Laura* están relacionadas con la aparición de un miembro de la familiar de Laura.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* y *I misteri di Laura***

La tabla 32 recoge las tramas multiépisódicas que presentan similitudes en las dos versiones.

Tabla 32. Similitudes en las tramas multiépisódicas entre *The mysteries of Laura* y *I misteri di Laura*

Tramas similares					
<i>The mysteries of Laura</i>		<i>I misteri di Laura</i>		Principales diferencias	Similitudes
Trama	Esfera	Trama	Esfera		
Relación de Laura y Jake	Amorosa	Relación entre Laura y Iacopo	Amorosa	En <i>The mysteries of Laura</i> , el personaje de Laura tiene dudas de si volver con Jake y finalmente le pide una oportunidad. En <i>I misteri di Laura</i> , el personaje de Laura no tiene tantas dudas de si volver con Iacopo y rehace su vida sentimental	En ambos casos es el personaje de Iacopo/Jake el que intenta volver con Laura.
Relación de Meredith y Billy	Amorosa	Conquista de Pinzi a Lidia	Amorosa	En <i>The mysteries of Laura</i> es el personaje de Meredith el que muestra más interés. En <i>I misteri di Laura</i> , es el personaje de Pinzi el que muestra más interés. En <i>The mysteries of Laura</i> , la relación se consolida. En <i>I misteri di Laura</i> , la relación no se consolida por la falta de interés de Lidia	En ambos casos se trata de una posible posible relación sentimental entre dos personajes que trabajan juntos

Elaboración propia

Se realizan las siguientes observaciones:

- Solamente se han detectado dos tramas multiépisódicas con elementos comunes.
- Las tramas multiépisódicas que presentan similitudes tienen más diferencias que semejanzas. Las semejanzas se basan en los personajes a los que afectan, pero el desarrollo narrativo es diferente.

- En los dos casos, las tramas multiepisódicas están relacionadas con la esfera amorosa, es decir, con relaciones sentimentales entre los personajes protagonistas.

5.4.2.3. Síntesis del análisis comparativo de las tramas multiepisódicas

Como conclusiones finales respecto a las diferencias y similitudes en las tramas multiepisódicas de los tres casos se obtiene que:

- Solo hay dos tramas multiepisódicas que son similares en los tres casos: la relación entre Jacobo/Jake/Iacopo y Laura, y la relación entre Lidia/Lidia/Meredith y Cuevas/Billy/Pinzi. En el caso de la primera, afecta a los dos personajes protagonistas, y la actitud de los personajes es similar. En los tres casos, el personaje de Jacobo/Jake/Iacopo quiere volver a su relación sentimental con Laura y el personaje de Laura es el que tiene dudas. En el caso de la segunda, la trama plantea la posible relación sentimental entre dos compañeros de la comisaría. No obstante, ambas tramas tienen un desarrollo narrativo diferente en los tres casos.
- Las similitudes en las tramas multiepisódicas están, principalmente, en: los personajes que las protagonizan, el inicio del planteamiento narrativo y la actitud que adopta alguno de los personajes, pero el desarrollo narrativo siempre es diferente.
- Hay más tramas multiepisódicas similares entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura* que entre *I misteri de Laura* y *The mysteries of Laura*.
- Respecto a las tramas multiepisódicas diferentes, *Los misterios de Laura* se caracteriza porque sus tramas están más relacionadas con la esfera laboral de los personajes (muchas de ellas suponen la confrontación de la vida laboral y personal) y por estar protagonizadas por varios personajes como Martín o Maribel. En el caso de *I misteri de Laura*, las tramas multiepisódicas están más vinculadas con la esfera familiar, especialmente por el personaje de Allegra, y también protagonizadas por varios personajes como Matteo y Martina. Finalmente, en *The mysteries of Laura*, la mayoría tratan sobre las relaciones sentimentales que establecen Jake y Laura.

- **Diferencias y similitudes en las tramas episódicas**

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

La tabla 33 muestra las diferencias en las tramas episódicas entre ambas versiones.

Tabla 33. Diferencias en las tramas episódicas entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura*

Tramas episódicas diferentes			
<i>The mysteries of Laura</i>		<i>The mysteries of Laura</i>	
Trama	Esfera	Trama	Esfera
Laura piensa si vender el piso a Victoria	Personal	Búsqueda de una niñera	Familiar
Laura no puede arreglar el coche y su madre le compra uno	Familiar	Laura tiene que preparar la decoración del Festival de invierno del colegio de los gemelos	Familiar
Laura se apunta a un web de citas. Su madre es la que liga con ella	Amorosa y familiar	Laura tiene que preparar los disfraces para una fiesta de los gemelos	Familiar
Laura y Jacobo pasan una noche juntos antes de finalizar su relación de forma definitiva	Amorosa	Laura vigila a Sammi como nueva niñera	Familiar
Jacobo liga con una compañera para dar celos a Laura	Amorosa	Laura pasa unos días en un hotel mientras que Jake cuida de los niños	Personal y familiar
Martín se convierte en sospechoso en un caso por haber sido amante de la asesina	Laboral y amorosa	Laura tiene que hacerse cargo de los gemelos porque la niñera está enferma	Familiar
Martín es apartado de un caso por haber sido amante de la víctima	Laboral y amorosa	Problemas de los gemelos en taekwondo	Familiar
Maribel tiene una cita con uno de los sospechosos del caso que investiga Laura	Amorosa	Laura es secuestrada en su casa y teme por la vida de sus gemelos	Familiar y laboral
Jacobo y Lidia vuelven tener un <i>affair</i>	Amorosa	Los problemas de salud de Jake afectan al seguro médico que comparte con Laura	Personal y familiar
Maite consulta una vidente para Laura y las pistas que le da sobre el hombre de su vida coinciden con las de Martín	Amorosa y de amistad	Jake se prepara para participar en la carrera <i>Rock and run</i> de Nueva York	Personal y de amistad
Laura y Cuevas investigan a la amante de Martín	Amistad	Búsqueda de un novio falso para Max	Amorosa
Laura y Martín se tienen que hacer pasar por un matrimonio para encubrirse en un caso	Laboral y amorosa	Reencuentro de Laura con su exprometido	Amorosa y laboral
Martín es el periodista anónimo que escribe sobre los casos de Laura en la revista	Amistad	Frankie es drogada sin quererlo en el curso de la investigación y se siente mal por ello	Personal y laboral
Laura y Jacobo fingen que son aún pareja para que Maribel no lo descubra	Amorosa y familiar	Leo, padre de Laura, apoya a Laura en el hospital	Familiar
Maribel se lleva a Laura a un curso de cocina para que conozca hombres	Amorosa y familiar	Aparece el excapitán de Laura	Personal y laboral
Maribel oculta a Laura una prueba para intentar ayudarla	Familiar y laboral	Santiani confiesa que ha sido maltratada por su exmarido y por eso ayuda a Laura en la investigación	Personal y laboral
Maribel utiliza la información de la Bolsa de uno de los sospechosos de Laura para invertir dinero	Familiar y laboral	Max pide reconocimiento por su trabajo en la comisaría	Personal y laboral
Maribel da información confidencial de un caso no resuelto a un periódico	Familiar y laboral	Problema informático con los ordenadores en la comisaría que hace a los personajes temer por sus secretos	Personal y laboral

Adaptación de formatos

Maribel y Laura van a un balneario y se encuentra con un crimen	Familiar y laboral	Muerte de Santiani	Personal
Maribel cuida a Laura mientras que está lesionada	Familiar	Max tiene un amante misterioso	Amorosa
Maribel se opera de miopía y Laura la tiene que cuidar	Familiar	Jake baja de rango laboral por seguir trabajando con sus compañeros	Laboral y de amistad
Verónica ayuda a Laura a resolver un crimen que sucede en su antiguo colegio	Esfera familiar y laboral	Billy tiene que cuidar de su madre y Jake lo sustituye como compañero de Laura	Laboral y familiar
La comunidad de vecinos investigada se queja de abuso policial	Laboral	La madre de Billy va a la comisaría para conocer a Meredith	Familiar y amorosa
El campeonato de tenis (contexto del asesinato) se queja por la mala publicidad	Laboral	Apuesta de Meredith y Laura por la sorpresa que prepara Billy en San Valentín	Amistad
El sospechoso es un hombre de negocios poderoso que amenaza a la comisaría	Laboral	Jake liga con Nora	Amorosa
Félix, comisario jefe, advierte de que la investigación pone en juego su reputación	Laboral	<i>Affair</i> entre Billy y Jennifer	Laboral y amorosa
Enfrentamiento entre Laura con Jacobo y Lidia para conseguir el caso	Laboral	Max ayuda a Laura a encontrar una casa para las vacaciones	Amistad
Jacobo le da el caso a Lidia y Laura se enoja	Laboral	Leo pasa unos días en casa de Laura	Familiar
Laura tiene que convencer a su equipo para que la dejen investigar porque cree que no ha sido un suicidio	Laboral	Meredith y Billy utilizan el material incautado por la comisaría	Laboral
Jacobo quiere frenar a Laura en la investigación porque le puede causar problemas a Félix	Laboral	Meredith redecora la comisaría al estilo de una empresa tecnológica joven	Laboral
Laura inicia una relación sentimental con el sospechoso y falla en su intuición	Laboral y amorosa	Santiani sanciona a Laura en un caso policial por su cercanía personal con los sospechosos	Laboral
Laura está enferma y sus compañeros tratan de demostrar que pueden descubrir el caso sin ella	Laboral	Laura defiende a Santiani frente a su jefe	Laboral y de amistad
Maite consigue un trabajo como actriz	Laboral	Jake trata de agradar a sus trabajadores cuando llega a comisaría como capitán.	Laboral
Maite comienza a trabajar en el bar de Victoria	Laboral	Max engaña a Franki para que le celebre una fiesta de cumpleaños sorpresa a Laura	Amistad
		El excapitán de Laura ayuda al equipo en una investigación	Personal y laboral
		Max trabaja de manera irregular para la comisaría y Jake consigue que tenga un contrato	Laboral y de amistad
		A Franki le cuesta vender una lámpara que le regalaron en su boda y Jake la anima a que lo haga	Laboral y de amistad

Elaboración propia

Se realizan las siguientes observaciones:

- Las tramas episódicas diferentes están, principalmente, relacionadas con las esferas familiar, laboral y de amistad.
 - En el caso de la esfera familiar, destaca que las tramas están relacionadas con la relación entre Maribel y Laura, y cómo Maribel trata de ayudarla con el cuidado de los gemelos en *Los misterios de Laura*, mientras que son, mayormente, sobre las obligaciones de Laura con el cuidado de los gemelos en *The mysteries of Laura*. Además, en *The mysteries of Laura* hay tramas episódicas familiares que protagonizan personajes que no pertenecen al núcleo familiar de Laura, como Billy y Max.
 - Respecto a la esfera laboral, la mayoría están relacionadas con la presión externa sobre los casos que se investigan y el enfrentamiento de Laura a sus superiores en *Los misterios de Laura*. También, con la mezcla de la vida laboral y personal del personaje de Martín. Por el contrario, están vinculadas con consecuencias que se derivan de las investigaciones y las relaciones de amistad entre los personajes que trabajan en comisaría en *The mysteries of Laura*.
 - Finalmente, en la esfera de amistad, resalta que hay más cantidad de tramas episódicas en *The mysteries of Laura* y que éstas están relacionadas con las dinámicas entre todos los personajes, mientras que son menos y están más relacionadas con la relación de Martín y Laura, y de Laura y Maite en *Los misterios de Laura*.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

La tabla 34 muestra el análisis comparativo de las tramas episódicas entre ambas versiones.

Tabla 34. Similitudes en las tramas episódicas entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura*

Tramas similares					
<i>Los misterios de Laura</i>		<i>The mysteries of Laura</i>		Principales diferencias	Similitudes
Trama	Esfera	Trama	Esfera		
Búsqueda de colegio de los gemelos	Familiar	Búsqueda del colegio de los gemelos	Familiar	En <i>Los misterios de Laura</i> aceptan a los niños en el colegio tras superar una entrevista. En <i>The mysteries of Laura</i> , el personaje de Laura chantajea a una profesora del colegio	En ambos casos, los gemelos son expulsados del colegio y Laura y Jacobo/Jake tienen que buscar uno nuevo

				para que haga un trato de favor con sus hijos	
Maribel trata de convencer a Laura de que vuelva con Jacobo	Familiar y amorosa	Leo, padre de Laura, obliga a Laura a celebrar una cena con los gemelos y Jake	Familiar	En <i>Los misterios de Laura</i> , la madre de Laura desiste cuando se entera de que Jacobo le ha sido infiel. En <i>The mysteries of Laura</i> , el padre de Laura insiste hasta el final	En ambos, el personaje de la madre/padre de Laura tratan de convencer a Laura de que vuelva con Jacobo/Jake
Verónica ayuda a Laura a resolver un crimen relacionado con su padre	Familiar y laboral	Aparece la hermanastra de Laura como sospechosa de la investigación	Familiar y laboral	En <i>Los misterios de Laura</i> , la hermana de Laura no está implicada en el crimen. Este es un planteamiento que se repite en dos casos. En <i>The mysteries of Laura</i> , la hermana de Laura es sospechosa de un caso	En ambos casos, la hermana del personaje de Laura la ayuda a resolver un crimen
Verónica ayuda a Laura a resolver un crimen que sucede en su antiguo colegio					
El equipo tiene que hacer un informe con todos los casos resueltos por la comisaría	Laboral	Hay una inspección laboral en la comisaría por quejas sobre relaciones inapropiadas entre los trabajadores	Laboral	En <i>Los misterios de Laura</i> , la inspección se produce por supuestas malas prácticas policiales del equipo. En <i>The mysteries of Laura</i> , la inspección se produce por una queja que pone Laura cuando se entera de que Jake es su nuevo jefe	En ambos casos se realiza una inspección laboral en la comisaría
Sabotaje de Jacobo a las citas de Ismael y Laura	Amorosa	Sabotaje de Jake a las citas de Tony y Laura	Amorosa	En <i>Los misterios de Laura</i> , Jacobo aprovecha sus privilegios como comisario para hacer una inspección en el restaurante donde tienen la cita. En <i>The mysteries of Laura</i> , Jake asigna un turno de guardia a Laura el fin de semana que ha quedado con Tony	En ambos casos, el personaje de Jacobo/Jake trata de boicotear las citas de Laura.
Laura se enfada por la confianza de	Amorosa y familiar	Laura se enfada porque Jake presenta	Amorosa y familiar	En <i>Los misterios de Laura</i> , el personaje de Laura se enfada porque	En ambos casos, el personaje de Laura se molesta con la nueva

Isabel con los gemelos		a Angela a los gemelos		Isabel, pareja de Jacobo, les hace un regalo muy caro a los gemelos. En <i>The mysteries of Laura</i> , Laura se enfada porque Jake presenta a Ángela a los gemelos	pareja de Jacobo/Jake por su relación con los gemelos
Laura tiene que pagar la derrama de la comunidad por la travesura de sus hijos	Familiar	Quejas del vecino por una travesura de los gemelos	Familiar	En <i>Los misterios de Laura</i> , Laura logra demostrar que la avería no es culpa de los gemelos. En <i>The mysteries of Laura</i> , Jake llega a un acuerdo con el vecino	En ambos casos, el personaje de Laura se enfrenta a un vecino por una travesura de los gemelos
Laura pide a Maribel que encuentre una prueba en el hotel Maribel se hace pasar por Laura para interrogar a una sospechosa	Familiar y laboral	Laura pide ayuda a su padre para una investigación	Familiar y laboral	En <i>Los misterios de Laura</i> , este tipo de trama se sucede en dos casos y la ayuda que presta Maribel es puntual para la investigación; se trata con tono humorístico. En <i>The mysteries of Laura</i> , el padre de Laura la ayuda porque es experto en póker.	En estas tramas, la madre/padre del personaje de Laura ayuda a su hija con la investigación.
Maribel lleva a los gemelos a una tienda de animales y les muerden en las manos los pájaros Maribel pierde a los gemelos en la calle A los gemelos les roban las zapatillas nuevas en el colegio bajo la supervisión de Maribel	Familiar	Leo cuida a los gemelos	Familiar	En <i>Los misterios de Laura</i> , este tipo de trama se sucede en tres casos y se produce una anécdota en tono humorístico. En <i>The mysteries of Laura</i> , simplemente se sabe que el padre de Leo cuida de los gemelos.	En estas tramas, la madre/padre del personaje de Laura le ayuda con el cuidado de los gemelos.
Maribel y Laura van a un balneario	Familiar y laboral	Laura pasa unos días en un hotel	Personal y familiar	En <i>Los misterios de Laura</i> , Maribel y Laura	En ambos casos, el personaje de Laura se va vacaciones

y se encuentran con un crimen	mientras que Jake cuida de los niños	van a un balneario y se encuentra un crimen. En <i>The mysteries of Laura</i> , Laura decide irse unos días a un hotel y no se encuentra ningún crimen
-------------------------------	--------------------------------------	--

Elaboración propia

Se realizan las siguientes observaciones:

- En las tramas episódicas que se han encontrado elementos de semejanzas, existen también diferencias. Las semejanzas están en los personajes que las protagonizan y en el planteamiento del desarrollo narrativo. Sin embargo, todas las tramas difieren en su desarrollo narrativo.
- Las tramas episódicas con mayores similitudes están relacionadas con las esferas amorosa y familiar, principalmente.
 - En las tramas episódicas sobre la esfera familiar, las similitudes están en los personajes que las protagonizan y el hecho de que están relacionadas con el cuidado de los gemelos y la implicación de la madre/padre del Laura. No obstante, en *Los misterios de Laura*, las tramas protagonizadas por el personaje de la madre de Laura son mayores y tiene un carácter más humorístico. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, el padre de Laura tiene menos presencia y, por tanto, son menores.
 - En el caso de las tramas sobre la esfera amorosa, las similitudes están en que se relacionan a la relación entre Jacobo/Jake y Laura.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

La tabla 35 recoge las tramas episódicas diferentes en ambas versiones.

Tabla 35. Diferencias en las tramas episódicas entre *Los misterios de Laura* y *I misteri di Laura*

Tramas episódicas diferentes			
<i>Los misterios de Laura</i>		<i>I misteri di Laura</i>	
Trama	Esfera	Trama	Esfera
Laura tiene que pagar la derrama de la comunidad por la travesura de sus hijos	Familiar	Uno de los gemelos pierde el último diente de leche y pide un deseo a Fatina	Familiar
Laura piensa si vender el piso a Victoria	Personal	Hay una desinfección en el colegio de los gemelos y Laura se los lleva a su trabajo	Familiar y laboral
Laura no puede arreglar el coche y su madre le compra uno	Familiar	Laura tiene que realizar unos disfraces para una fiesta del colegio de los gemelos	Familiar y laboral

Búsqueda de un nuevo colegio	Familiar	Uno de los gemelos está enfermo y el otro siente celos de los cuidados que le da Laura	Familiar
Maribel lleva a los gemelos a una tienda de animales y les muerden en las manos los pájaros	Familiar	Laura cambia de <i>look</i> para complacer a Allegra, quien le pide que vista más elegante	Familiar
A los gemelos les roban las zapatillas nuevas en el colegio bajo la supervisión de Maribel	Familiar	Laura quiere celebrar la fiesta de la luna llena, que es una tradición familiar	Familiar
Maribel pierde a los gemelos en la calle	Familiar	Allegra quiere ir a un concierto de su grupo de música favorito. Al principio, Laura no quiere, pero después acepta	Familiar
Laura se apunta a un web de citas. Su madre es la que liga con ella	Amorosa y familiar	Allegra tiene que decidir que estudios superiores quiere cursar	Familiar
Sabotaje de Jacobo a las citas de Ismael y Laura	Amorosa	Iacopo tiene un accidente de coche	Personal
Jacobo liga con una compañera para dar celos a Laura	Amorosa	Lidia y Iacopo van juntos a un congreso laboral en Florencia	Amorosa y laboral
Laura se enfada por la confianza de Isabel con los gemelos	Familiar	Lidia y Iacopo buscan piso juntos	Amorosa
Martín se convierte en sospechoso en un caso por haber sido amante de la asesina	Laboral y amorosa	Lidia lleva a Allegra al concierto sin que sus padres lo sepan	Amistad
Martín es apartado de un caso por haber sido amante de la víctima	Laboral y amorosa	Matteo se reencuentra con una exnovia que le acosa y él le dice que tiene una relación con Laura	Amorosa
Maribel tiene una cita con uno de los sospechosos del caso que investiga Laura	Amorosa	Laura escribe un informe disciplinario sobre Matteo, que es una declaración de amor	Amorosa y laboral
Jacobo y Lidia se vuelven a acostar juntos	Amorosa	Matteo tiene la oportunidad de volver a Palermo, lo que supondría su ruptura con Laura	Amorosa y laboral
Maite consulta una vidente para Laura y las pistas que le da sobre el hombre de su vida coinciden con las de Martín	Amorosa y de amistad	Allegra invita a Tiziano a la boda de su abuela	Amorosa
Laura y Cuevas investigan a la amante de Martín	Amistad	Matteo sale una noche a una cafetería y liga con una chica	Amorosa
Laura y Martín se tienen que hacer pasar por un matrimonio para encubrirse en un caso	Laboral y amorosa	Muere el pez de los gemelos. Laura y Iacopo tratan que sus hijos no lo descubran	Familiar
Martín es el periodista anónimo que escribe sobre los casos de Laura en la revista	Amistad	Laura apunta a clases de tenis a los gemelos	Familiar
Maribel trata de convencer a Laura de que vuelva con Jacobo	Amorosa y familiar	Laura recibe un paquete equivocado de una vecina con objetos sexuales, cuando ella había pedido un robot de cocina. Los gemelos lo abren	Familiar
Maribel se lleva a Laura a un curso de cocina para que conozca hombres	Amorosa y familiar	Matteo ayuda a Allegra con un problema en el colegio	Amistad
Maribel oculta a Laura una prueba para intentar ayudarla	Familiar y laboral	Se cancela la boda de la madre de Laura y ésta pasa unos días en su casa	Familiar
Maribel utiliza la información de la Bolsa de uno de los sospechosos de Laura para invertir dinero	Familiar y laboral	Los padres de Martina van a visitarla y ella finge que estudia medicina	Familiar

Maribel da información confidencial de un caso no resuelto a un periódico	Familiar y laboral	Laura sigue una receta de salsa de tomate que le recomienda su madre por teléfono	Familiar
Laura pide a Maribel que encuentre una prueba en el hotel	Familiar y laboral		
Maribel se hace pasar por Laura para interrogar a una sospechosa	Esfera familiar y laboral		
Maribel cuida a Laura mientras que está lesionada	Familiar		
Maribel se opera de miopía y Laura la tiene que cuidar	Familiar		
Verónica ayuda a Laura a resolver un crimen relacionado con su padre	Familiar y laboral		
Verónica ayuda a Laura a resolver un crimen que sucede en su antiguo colegio	Familiar y laboral		
El equipo tiene que hacer un informe con todos los casos resueltos por la comisaría	Laboral		
Enfrentamiento entre Laura con Jacobo y Lidia para conseguir el caso	Laboral		
Jacobo le da el caso a Lidia y Laura se enoja	Laboral		
Laura tiene que convencer a su equipo para que la dejen investigar porque cree que no ha sido un suicidio	Laboral		
Jacobo quiere frenar a Laura en la investigación porque le puede causar problemas a Félix	Laboral		
Laura está enferma y sus compañeros tratan de demostrar que pueden descubrir el caso sin ella	Laboral		
Maite comienza a trabajar en el bar de Victoria	Laboral		

Elaboración propia

Se realizan las siguientes observaciones:

- Las tramas episódicas diferentes están relacionadas con la esfera amorosa y familiar, principalmente.
- En la esfera familiar, destaca que están protagonizadas, mayormente, por el personaje de Maribel y su implicación en la vida de Laura en *Los misterios de Laura*. Por el contrario, están más relacionadas con el personaje de Allegra y las obligaciones de Laura con los gemelos en *I misteri di Laura*.
- Respecto a la esfera amorosa, las tramas están relacionadas, principalmente, con los intentos de Laura y Jacobo de rehacer su vida sentimental, con los personajes episódicos y con el personaje de Martín en *Los misterios de Laura*. En *I misteri di Laura*, las tramas episódicas están ligadas a las relaciones sentimentales entre los personajes principales.

- En la esfera laboral, las diferencias están en que existen tramas episódicas en las que Laura tiene que convencer a sus compañeros para que le dejen investigar ciertos casos y las consecuencias de sus métodos en *Los misterios de Laura*, mientras que no hay este tipo de trama en *I misteri di Laura*.
- Finalmente, en *I misteri di Laura*, las tramas episódicas sobre la amistad están relacionadas con Matteo y Allegra, pero en *Los misterios de Laura* no existen, porque tampoco hay esta relación.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

La tabla 36 recoge el análisis comparativo de las tramas episódicas entre las dos versiones.

Tabla 36. Similitudes en las tramas episódicas entre *Los misterios de Laura* y *I misteri di Laura*

Tramas similares					
<i>Los misterios de Laura</i>		<i>I misteri di Laura</i>		Principales diferencias	Similitudes
Trama	Esfera	Trama	Esfera		
Laura y Jacobo pasan una noche juntos antes de finalizar su relación de forma definitiva	Amorosa	Laura y Iacopo pasan una noche juntos	Amorosa	En <i>Los misterios de Laura</i> , el personaje de Laura tiene más claro que ha sido un error. En <i>I misteri di Laura</i> , el personaje de Laura tiene más dudas sobre si ha sido un error	En ambos casos, el personaje de Laura y Jacobo/Iacopo pasan una noche juntos, y Jacobo/Iacopo lo considera como una nueva oportunidad.
Laura inicia una relación sentimental con el sospechoso y falla en su intuición	Amorosa y laboral	Adriano, un periodista deportivo, trata de conquistar a Laura	Amorosa y laboral	En <i>Los misterios de Laura</i> , Laura casi inicia una relación con el sospechoso, falla su intuición y finalmente es el culpable. En <i>I misteri di Laura</i> , Laura no muestra el mismo interés que Adriano	En ambos casos, el personaje de Laura tiene relación afectiva con un personaje implicado en el crimen

<p>El sospechoso es un hombre de negocios poderoso que amenaza a la comisaría</p> <p>La comunidad de vecinos investigada se queja de abuso policial</p> <p>Félix, comisario jefe, advierte de que la investigación pone en juego su reputación</p> <p>El campeonato de tenis (contexto del asesinato) se queja por la mala publicidad</p>	Laboral	<p>Iacopo tiene presión en el caso que investigan porque está relacionado con un amigo e instituciones militares superiores a la policía</p> <p>El campeonato de tenis se queja por la mala publicidad</p>	Laboral	<p>Es un tipo de trama que sucede en más ocasiones en <i>Los misterios de Laura</i> que en <i>I misteri di Laura</i></p>	<p>En ambos casos, el planteamiento de la trama es sobre la presión externa en el caso que se investiga y es el personaje de Iacopo/Jacobo el que recibe las quejas</p>
<p>Laura y Jacobo fingen que son aún pareja para que Maribel no lo descubra</p>	Amorosa y familiar	<p>Laura y Iacopo tienen que fingir que siguen juntos delante de la madre de Laura</p>	Amorosa y familiar	<p>En <i>Los misterios de Laura</i>, la madre de Laura ya lo sospecha. En <i>I misteri di Laura</i>, la madre de Laura no lo sospecha</p>	<p>En ambos casos, los personajes de Laura y Jacobo/Iacopo tienen que fingir delante de la madre de Laura que siguen siendo pareja.</p>
<p>Maribel y Laura van a un balneario y se encuentran con un crimen</p>	Familiar	<p>Laura se va unos días de vacaciones a unas termas y se encuentra con un crimen</p>	Personal y laboral	<p>En <i>Los misterios de Laura</i>, Laura y su madre van de vacaciones a un hotel/balneario. En <i>I misteri di Laura</i>, es Matteo quien le recomienda las termas a Laura para que se vaya de vacaciones</p>	<p>En ambos casos, Laura decide tomarse unas vacaciones y se encuentra con un caso a resolver</p>
<p>Maite consigue un trabajo como actriz</p>	Laboral	<p>Martina consigue un trabajo como actriz</p>	Laboral	<p>Apenas existen diferencias</p>	<p>En ambos casos, el personaje de Maite/Martina consigue trabajo como actriz en una compañía en la que sucede un crimen</p>

Elaboración propia

Las observaciones que se realizan son las siguientes:

- Las tramas episódicas similares mantienen bastantes elementos en común en los personajes que las protagonizan y en el desarrollo narrativo en algunas.

- Las tramas episódicas similares pertenecen a la esfera laboral y la esfera familiar y amorosa. En el caso de la esfera laboral, están relacionadas con la presión externa que reciben por investigar el caso. En *Los misterios de Laura* hay un mayor número de tramas sobre este tema que en *I misteri di Laura*. En relación a las esferas familiar y amorosa, las tramas están vinculadas con la relación entre Laura y Jacobo/Iacopo y la familia de ella. Destaca que, en el caso de *I misteri di Laura*, los hijos, especialmente el personaje de Allegra, también las protagonizan.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

La tabla 37 muestra las diferencias en las tramas episódicas de ambas versiones.

Tabla 37. Diferencias en las tramas episódicas entre *Los misterios de Laura* y *I misteri di Laura*

Tramas episódicas diferentes			
<i>Los misterios de Laura</i>		<i>I misteri di Laura</i>	
Trama	Esfera	Trama	Esfera
Búsqueda del colegio de los gemelos	Familiar	Uno de los gemelos pierde el último diente de leche y pide un deseo a la Fatina	Familiar
Búsqueda de una niñera	Familiar	Uno de los gemelos está enfermo y el otro siente celos de los cuidados que le da Laura	Familiar
Quejas del vecino por una travesura de los gemelos	Familiar	Laura cambia de <i>look</i> para complacer a Allegra, quien le pide que vista más elegante	Familiar
Laura vigila a Sammi como nueva niñera	Familiar	Laura quiere celebrar la fiesta de la luna llena, que es una tradición familiar	Familiar
Problemas de los gemelos en taekwondo	Familiar	Allegra quiere ir a un concierto de su grupo de música favorito. Al principio, Laura no quiere, pero después acepta	Familiar
Laura es secuestrada en su casa y teme por la vida de sus gemelos	Familiar y laboral	Allegra tiene que decidir que estudios superiores quiere cursar	Personal y familiar
Los problemas de salud de Jake afectan al seguro médico que comparte con Laura	Personal y familiar	Iacopo tiene un accidente de coche	Personal
Jake se prepara para participar en la carrera <i>Rock and run</i> de Nueva York	Personal y de amistad	Laura y Iacopo pasan una noche juntos	Amorosa
Búsqueda de un novio falso para Max	Amorosa	Lidia y Iacopo van juntos a un congreso laboral en Florencia	Esfera amorosa y laboral
Reencuentro de Laura con su exprometido	Amorosa y laboral	Lidia y Iacopo buscan piso juntos	Amorosa
Frankie es drogada sin quererlo en el curso de la investigación y se sienta mal por ello	Persona y laboral	Lidia lleva a Allegra al concierto sin que sus padres lo sepan	Amistad
Leo, padre de Laura, apoya a Laura en el hospital	Familiar	Matteo se reencuentra con una exnovia que le acosa y él le dice que tiene una relación con Laura	Amorosa

Aparece el excapitán de Laura	Personal y laboral	Laura escribe un informe disciplinario sobre Matteo, que es una declaración de amor	Amorosa y laboral
Santiani confiesa que ha sido maltratada por su exmarido y por eso ayuda a Laura en la investigación	Personal y laboral	Matteo tiene la oportunidad de volver a Palermo que supondría su ruptura con Laura	Amorosa y laboral
Max pide reconocimiento por su trabajo en la comisaría	Personal y laboral	Allegra invita a Tiziano a la boda de su abuela	Amorosa
Problema informático con los ordenadores en la comisaría que hace a los personajes temer por sus secretos	Personal y laboral	Matteo sale una noche a una cafetería y liga con una chica	Amorosa
Muerte de Santiani	Personal	Adriano, un periodista deportivo trata de conquistar a Laura	Amorosa y laboral
Max tiene un amante misterioso	Amorosa	Muere el pez de los gemelos. Laura y Iacopo tratan que sus hijos no lo descubran	Esfera familiar
Jake baja de rango laboral por seguir trabajando con sus compañeros	Laboral y de amistad	Laura apunta a clases de tenis a los gemelos	Familiar
Billy tiene que cuidar de su madre y Jake lo sustituye como compañero de Laura	Laboral y familiar	Laura recibe un paquete equivocado de una vecina con objetos sexuales, cuando ella había pedido un robot de cocina. Los gemelos lo abren	Familiar
Sabotaje de Jake a las citas de Tony y Laura	Amorosa	Matteo ayuda a Allegra con un problema en el colegio	Amistad
Laura se enfada porque Jake presenta a Angela a los gemelos	Familiar y amorosa	Los padres de Martina van a visitarla y ella finge que estudia medicina	Personal y familiar
La madre de Billy va a la comisaría para conocer a Meredith	Familiar y amorosa	Iacopo tiene presión en el caso que investigan porque está relacionado con un amigo e instituciones militares superiores a la policía	Laboral
Apuesta de Meredith y Laura por la sorpresa que prepara Billy en San Valentín	Amistad	Laura y Iacopo tienen que fingir que siguen juntos delante de la madre de Laura	Amorosa y familiar
Jake liga con Nora	Amorosa	Se cancela la boda de la madre de Laura y ésta pasa unos días en su casa	Familiar
<i>Affair</i> entre Billy y Jennifer	Laboral y amorosa	Laura sigue una receta de salsa de tomate que le recomienda su madre por teléfono	Familiar
Max ayuda a Laura a encontrar una casa para las vacaciones	Amistad	El campeonato de tenis se queja por la mala publicidad	Laboral
Laura pide ayuda a su padre para una investigación	Familiar y laboral	Martina consigue trabajo como actriz	Laboral
Leo cuida a los gemelos	Familiar		
Leo, padre de Laura, obliga a Laura a celebrar una cena con los gemelos y Jake	Familiar y amorosa		
Aparece la hermanastra de Laura como sospechosa de la investigación	Familiar y laboral		
Meredith y Billy utilizan el material incautado por la comisaría	Laboral		
Meredith redecora la comisaría al estilo de una empresa tecnológica joven	Laboral		
Santiani sanciona a Laura en el caso por su cercanía personal	Laboral		

Laura defiende a Santiani frente a su jefe	Laboral y de amistad
Jake trata de agradar a sus trabajadores cuando llega a comisaría como capitán	Laboral
Max engaña a Franki para que le celebre una fiesta de cumpleaños sorpresa a Laura	Amistad
El excapitán de Laura ayuda al equipo en una investigación.	Personal y laboral
Hay una inspección laboral en la comisaría por quejas sobre relaciones inapropiadas entre los trabajadores	Laboral
Max trabaja de manera irregular para la comisaría y Jake consigue que tenga un contrato	Laboral y de amistad
A Franki le cuesta vender una lámpara que le regalaron en su boda y Jake la anima a que lo haga	Laboral y de amistad

Elaboración propia

Se realizan las siguientes observaciones:

- En la esfera laboral, destaca que, en *The mysteries of Laura*, las tramas episódicas están vinculadas a las relaciones entre los personajes (v.g. se ayudan, se sabotean, hacen apuestas), mientras que están más relacionadas con la mezcla de lo laboral y lo personal en *I misteri di Laura*.
- En la esfera familiar, resalta que en *The mysteries of Laura* hay tramas sobre familiares de más personajes (como Billy y Max) y, en *I misteri di Laura*, las tramas son mayormente sobre el personaje de Allegra.
- En la esfera amorosa, en *I misteri di Laura*, están más centradas en las relaciones sentimentales entre los personajes protagonistas, mientras que hay más tramas episódicas sobre la esfera amorosa de personajes protagonistas con personajes secundarios o desconocidos en *The mysteries of Laura*.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

La tabla 38 muestra el análisis de las comparaciones en las tramas episódicas similares en ambas versiones.

Tabla 38. Similitudes en las tramas episódicas entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura*

Tramas similares					
<i>The Mysteries of Laura</i>		<i>I misteri di Laura</i>			
Trama	Esfera	Trama	Esfera	Principales diferencias	Similitudes
Laura tiene que preparar la decoración del Festival de invierno del colegio de los gemelos Laura tiene que hacerse cargo de los gemelos porque la niñera está enferma Laura tiene que preparar los disfraces para una fiesta de los gemelos	Familiar y laboral	Hay una desinfección en el colegio de los gemelos y Laura se los lleva a su trabajo Laura tiene que realizar unos disfraces para una fiesta del colegio de los gemelos	Familiar y laboral	En <i>The mysteries of Laura</i> hay más tramas de este tipo y Laura se pide el día de vacaciones para atenderlas. En <i>I misteri di Laura</i> , Laura no pide el día de vacaciones, sino que se muestra como compatibiliza ambas cosas	En ambos casos, Laura tiene que renunciar o compatibilizar su trabajo para poder atender a obligaciones y responsabilidades con sus hijos
Laura pasa unos días en un hotel mientras que Jake cuida de los niños	Personal y familiar	Laura se va unos días de vacaciones a unas termas y se encuentra con un crimen	Personal y laboral	En <i>The mysteries of Laura</i> , Laura decide irse a un hotel a pasar unos días. En <i>I misteri di Laura</i> , Laura decide irse a unas termas y se encuentra con un crimen a resolver	En ambos casos, Laura decide irse de vacaciones
Leo pasa unos días en casa de Laura	Familiar	Se cancela la boda de la madre de Laura y ésta pasa unos días en su casa	Amorosa y familiar	En <i>The mysteries of Laura</i> , el padre se queda porque quiere pasar más tiempo con los gemelos. En <i>I misteri di Laura</i> , la madre de Laura se queda en su casa porque se cancela su boda y decide quedarse en casa de su hija	En ambos casos, el padre/la madre de Laura se queda a dormir unos días en su casa

Elaboración propia

Se realizan las siguientes observaciones:

- Las tramas episódicas más semejantes están relacionadas con la esfera familiar; especialmente, con el cuidado de los gemelos por parte de Laura. En ellas se da un planteamiento narrativo similar, aunque el desarrollo difiere.

5.4.2.4. Síntesis del análisis comparativo de las tramas episódicas

Como conclusiones generales de las diferencias y similitudes de las tramas episódicas se destacan las siguientes:

- El caso de *Los misterios de Laura* se caracteriza, respecto a los otros dos casos, en que las tramas episódicas protagonizadas por el personaje de Maribel, que son de carácter humorístico, un personaje que apenas tiene presencia en los otros dos. Por su parte, *I misteri di Laura* resalta por las tramas episódicas protagonizadas por Allegra y su relación con sus padres, y están centradas en las relaciones sentimentales entre Laura, Matteo, Iacopo y Lidia (los personajes principales). Finalmente, *The mysteries of Laura* destaca porque las tramas episódicas afectan a las relaciones de amistad entre los personajes dentro de comisaría.
- *Los misterios de Laura* y *I misteri di Laura* son más similares en las tramas relacionadas con los crímenes. Mientras que *I misteri di Laura* y *The mysteries of Laura* son más semejantes en las tramas sobre el cuidado de los gemelos. Por otra parte, *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura* se parecen más en las tramas episódicas vinculadas con la implicación de los familiares de Laura en las tramas del crimen y en los intentos de Jacobo/Jake/Iacopo y Laura por rehacer su vida amorosa.
- En gran parte, las diferencias se deben a que personajes que son propios de cada serie (v.g. el personaje de Allegra, el personaje de Maribel) o a las diferencias entre las dinámicas de los personajes principales.

- **Diferencias y similitudes en las tramas del crimen**

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- **Diferencias en el planteamiento del crimen**

Las diferencias que se observan son las siguientes:

- En *Los misterios de Laura*, la primera secuencia se muestra cómo sucede el asesinato. En *The mysteries of Laura*, la primera secuencia muestra el descubrimiento del cadáver de la víctima.
- En *Los misterios de Laura*, la investigación se desarrolla en el entorno más próximo de la víctima, se investigan sus familiares y amigos, y el objetivo es dismantelar sus coartadas. En *The mysteries of Laura*, la investigación se inicia con la identificación de la víctima y, a partir de ese momento, el desarrollo de la investigación se investiga fuera del entorno próximo de la víctima.

- En *Los misterios de Laura*, la resolución del crimen consiste en descubrir tanto cómo se produjo el crimen como quién lo hizo. En *The mysteries of Laura*, la resolución del crimen suele ser descubrir la organización de un crimen mayor o el culpable es un personaje que pasó desapercibido durante la investigación.

- **Diferencias en el contexto de los crímenes**

Las diferencias que se han encontrado son:

- En *Los misterios de Laura*, el crimen sucede en un contexto particular que determina en gran medida el resto de elementos narrativos de la trama del crimen. En *The mysteries of Laura*, en el desarrollo del crimen aparecen varios contextos que no suelen estar relacionados entre sí.
- En *Los misterios de Laura*, los contextos son, mayormente, lujosos, exclusivos y poco accesibles. En *The mysteries of Laura*, sin embargo, hay una gran variedad de contextos y suelen estar mayormente relacionados con la tecnología, las drogas o la maternidad.

- **Diferencias en los móviles del crimen**

Las diferencias en los móviles del crimen que se contemplan son principalmente:

- En *The mysteries of Laura* hay móviles del crimen motivados por actividades ilegales (v.g. narcotráficos, venta de productos ilegales, tráfico de personas, entre otros), mientras que en *Los misterios de Laura* no.
- En *The mysteries of Laura* hay casos en los que el motivo del crimen es accidental y el culpable no se atreve a confesar; en *Los misterios de Laura*, los culpables cometen el crimen de manera deliberada y no suelen mostrar arrepentimiento.

- **Diferencias en el perfil de los personajes episódicos**

En el perfil de los personajes episódicos relacionados con el crimen, existen muchas diferencias.

Son las siguientes:

- En *Los misterios de Laura*, estos personajes destacan por cumplir estereotipos, ser estilizados, pertenecer a una clase social alta y ser exitosos. Por el contrario, en *The mysteries of Laura* hay una mayor variedad de personajes episódicos en cuanto a estatus social, profesión y de étnica cultural y nacionalidad.

- En *The mysteries of Laura* hay tres tipos de personajes vinculados al crimen según su rol narrativo en la investigación: esporádico, sospechoso y afectado por el crimen que ayuda en la investigación. Mientras que casi todos los personajes relacionados con el crimen son sospechosos en *Los misterios de Laura*.

- **Diferencias en los elementos destacados**

Las diferencias en los elementos destacados son las siguientes:

- En *Los misterios de Laura* hay más presión externa e interna en la investigación que en *The mysteries of Laura*. La presión externa hace referencia a que los personajes tienen que lidiar en mayor número de ocasiones con contextos de personajes importantes y conocidos, y presiones internas, porque hay más enfrentamiento entre Laura y el resto del equipo por los métodos que utiliza.
- Durante la resolución del crimen, Laura reúne a todos los sospechosos para explicar cómo se cometió el crimen y quién es el culpable en *Los misterios de Laura*; esto nunca sucede en *The mysteries of Laura*.
- En la manera de encontrar pistas. En *Los misterios de Laura* destaca que Laura recrea el crimen o revisa la escena donde se cometió; también habla con los personajes sospechosos sobre cosas cotidianas, personales o, incluso, indiscretas. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, los personajes obtienen pistas gracias al uso de las nuevas tecnologías, su conocimiento sobre la ciudad de Nueva York o porque fingen ser otra persona.
- En las características de la investigación. En *Los misterios de Laura* destaca el uso de acertijos, de referencias culturales, de la prensa y que durante la investigación haya una secuencia del intruso¹²⁹. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, la investigación se caracteriza por las persecuciones, las redadas policiales y las operaciones de infiltración; también, por la colaboración con otros cuerpos oficiales de seguridad.
- En el trato a los personajes vinculados al crimen, porque, en general, casi todos los personajes episódicos son sospechosos en *Los misterios de Laura*, mientras que en *The mysteries of Laura* hay mayor contraste entre el trato a los personajes sospechosos, que puede ser violento y agresivo, y en el trato a los personajes afectados por el crimen, que suele ser empático y cariñoso.

¹²⁹ La secuencia del intruso quedó definida en los resultados como una escena en la que se muestra a un personaje, sin revelar su identidad, mientras que comete una acción importante para el desarrollo del crimen. A través de un montaje con planos cortos y música, se genera una secuencia de tensión e intriga.

- En el caso de *Los misterios de Laura* hay investigaciones a las que Laura llega por una situación personal o una intuición. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, la gran mayoría de los casos que investiga Laura es porque se los asignan.
- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- **Similitudes en el planteamiento del crimen**

La principal similitud en el planteamiento del crimen radica en que en ambos casos es recurrente que se descubran otros crímenes o actividades ilegales durante la investigación del caso principal y que la investigación se inicie con un asesinato. No obstante, mientras que las actividades criminales que se descubren están relacionadas con otro asesinato o actividades ilegales financieras en *Los misterios de Laura*; en *The mysteries of Laura*, están relacionadas con el tráfico de productos ilegales o mafias.

- **Similitudes en el contexto de los crímenes**

Las semejanzas son que, en ambas versiones, los personajes hacen comentarios de los lugares ligados a los contextos (p.ej.: emiten juicios, los comparan con su estilo de vida o de trabajo) y que las características de los contextos del crimen generan tramas secundarias. No obstante, en este último caso, hay una notable diferencia: en *Los misterios de Laura*, las tramas secundarias que se generan están relacionadas con presiones externas sobre cómo se realiza la investigación. Mientras que están relacionadas con operaciones de infiltración de los personajes en los contextos en *The mysteries of Laura*.

Finalmente, destaca que en ambos casos hay contextos de crímenes relacionados con los familiares del personaje de Laura. Aunque, en *Los misterios de Laura* hay más casos de este tipo que en *The mysteries of Laura*.

- **Similitudes en los móviles del crimen**

Existen bastantes similitudes en los móviles de los crímenes. En los dos casos, la mayoría de los crímenes se produce por relaciones amorosa/pasionales, por obtener algo y por venganza. Sin embargo, destaca que en *The mysteries of Laura* hay casos de violencia de género en los crímenes pasionales y éstos no suceden en *Los misterios de Laura*; también que, en *Los misterios de Laura*, cuando el móvil es conseguir algo valioso, ese algo suele ser un objeto valioso, mientras que en *The mysteries of Laura* no.

- **Similitudes en el perfil de los personajes vinculados al crimen**

No se han encontrado grandes semejanzas en el perfil de los personajes episódicos.

- **Similitudes en los elementos destacados**

Entre los elementos destacados, se han encontrado los siguientes:

- En ambos casos se muestra el despliegue policial en la escena del crimen. No obstante, mientras que los personajes se centran más en el escenario del crimen en *Los misterios de Laura*; se centran más en el examen del cadáver en *The mysteries of Laura*.
- En las dos versiones destaca que el personaje de Laura descubra pistas mediante su intuición, cuando se fija en elementos que suelen pasar desapercibidos para los demás y provoca situaciones. Además, en ambos casos, el resto de personajes reconoce el valor de Laura y su intuición. Sin embargo, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura realiza su trabajo de una forma más espontánea e, incluso, torpe, mientras que, es más apocada y consciente de su intuición en *The mysteries of Laura*.
- En ambas versiones se suelen generar situaciones cómicas cuando Laura visita los espacios del crimen. En el caso de *Los misterios de Laura* se producen porque Laura se sorprende y maravilla por el lujo o la rareza del espacio, mientras que en *The mysteries of Laura* es porque Laura se integra en el lugar y se ve envuelta en alguna situación cómica.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

- **Diferencias en el planteamiento del crimen**

Como en ambas versiones son los mismos crímenes, apenas existen diferencias en sus planteamientos.

- **Diferencias en el contexto del crimen**

La principal diferencia entre los contextos de ambos es que los elementos del contexto se reflejan en los espacios y la vida de los personajes protagonistas (p.ej.: en el crimen que sucede en el torneo de tenis, Laura apunta a sus hijos a clases de tenis) en algunos casos en *I misteri di Laura*, mientras que en *Los misterios de Laura* no sucede.

De manera más específica, en el caso del crimen de “El misterio del vecindario perfecto” (1x02 en *Los misterios de Laura*) e “I mistero del colonnello” (1x06 en *I misteri di Laura*), aunque sigue el mismo planteamiento, en *Los misterios de Laura* se ambienta en una zona residencial de lujo, mientras que se ambienta en un balneario en *I misteri di Laura*.

- **Diferencias en los móviles del crimen**

No existen diferencias; los motivos por los que se producen los crímenes son los mismos.

- **Diferencias en el perfil de los personajes vinculados al crimen**

Aunque en la mayoría de los casos los personajes relacionados con el crimen se repiten, se dan las siguientes diferencias:

- En el caso del crimen de “El misterio de la habitación blindada” (1x01 de ambas series), el culpable es su jefe en *Los misterios de Laura*, mientras que es un fiscal importante en *I misteri di Laura*.
- En el caso del crimen de “El misterio del vecindario perfecto” (1x02 en *Los misterios de Laura*) e “I mistero del colonnello” (1x06 en *I misteri di Laura*), los personajes sospechosos son diferentes. En *Los misterios de Laura* son personaje adinerados que viven en una zona residencial, mientras que en *I misteri di Laura* son trabajadores del balneario y su estatus social es más bajo.
- En el caso del crimen de “El misterio del hombre sin pasado” (1x08 en *I misteri di Laura*, y 1x10 en *Los misterios de Laura*) hay un personaje menos que en *I misteri di Laura*. Corresponde a una de las sospechosas que era amante de la víctima.
- En el caso del crimen de “El misterio del cadáver anunciado” (1x04 en *I misteri di Laura* y 1x06 en *Los misterios de Laura*), la víctima cambia. En *Los misterios de Laura* es la periodista que era novia de la asesina, mientras que es el guardaespaldas de la asesina en *I misteri di Laura*.

- **Diferencias en los elementos destacados**

Las principales diferencias en los elementos destacados de ambas versiones son:

- El rol del personaje de Matteo/Martín en la investigación. En *I misteri di Laura* es más agresivo y violento que en *Los misterios de Laura*, donde tiene un papel ligeramente más agresivo que Laura, pero en menor grado.

- Solo en un episodio hay una secuencia del intruso en el desarrollo de la investigación en *I misteri di Laura*, mientras que es una secuencia recurrente en *Los misterios de Laura*.
 - En el caso de *I misteri di Laura*, el personaje de Laura no tiene que realizar tanta presión para que la dejen investigar como en *Los misterios de Laura*.
 - En *I misteri di Laura* no hay acertijos, referencias culturales o el uso de la prensa durante el desarrollo de la investigación como en *Los misterios de Laura*.
- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***
- **Similitudes en el planteamiento del crimen**

Al tratarse de los mismos crímenes, el planteamiento es muy similar. En ambos casos sucede un asesinato, el equipo investiga a los personajes cercanos a la víctima y sobre cada uno de ellos existe una teoría, y el equipo tiene que desmontar las coartadas conforme avanza la investigación.

- **Similitudes en el contexto del crimen**

En ambos casos se reproducen los contextos en los que sucede el crimen, por lo que son prácticamente idénticos. Son contextos lujosos y de competición deportiva, junto con el contexto de la familia del personaje de Laura en el crimen que tiene lugar en la boda de su madre.

- **Similitudes en los móviles del crimen**

Los motivos por los que se producen los crímenes que se investigan son los mismos en las dos versiones.

- **Similitudes en el perfil de los personajes vinculados al crimen**

Los personajes vinculados al crimen mantienen muchas similitudes, porque pertenecen, en su mayoría, a un estatus social alto y son exitosos en sus trabajos. No obstante, en el caso de *I misteri di Laura* hay más variedad en el estatus social que en *Los misterios de Laura*.

- **Similitudes en los elementos destacados**

Las similitudes encontradas en los elementos destacados son las siguientes:

- En la manera en la que obtienen pistas los personajes, especialmente, el personaje de Laura (p. ej.: recrear el crimen, revisar la escena del crimen, tener conversaciones informales con los sospechosos, atender a detalles sutiles, entre otros).
 - En la presión externa en las investigaciones por instituciones policiales superiores o personajes con poder que son sospechosos.
 - En el modo de resolución del crimen. En ambos casos, Laura convoca a todos los sospechosos para explicar cómo se cometió el crimen y quién es el culpable.
 - Se genera contraste cuando Laura entra a espacios lujosos relacionados con el crimen y realiza comentarios sobre ellos. Una situación que se trata de forma humorística.
- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***
- **Diferencias en el planteamiento del crimen**

Las diferencias son similares a las encontradas entre la versión española y la estadounidense:

- En *The mysteries of Laura*, la investigación comienza con el descubrimiento del cadáver y las primeras pistas surgen de su examinación, mientras que, en *I misteri di Laura*, comienza con una secuencia relacionada con el asesinato y las primeras pistas surgen de la revisión de la escena del crimen.
 - En *The mysteries of Laura*, durante el proceso de investigación hay personajes y ambientes diferentes que pueden no estar relacionadas directamente con la víctima. Por el contrario, en *I misteri di Laura*, el proceso de investigación se centra en el entorno próximo de la víctima y en dismantelar las coartadas sobre cada uno de los sospechosos.
 - En *The mysteries of Laura*, la resolución del crimen suele suponer el descubrimiento de un crimen mayor o el culpable es un personaje que ha pasado desapercibido. En *I misteri di Laura* se enfatiza más en el cómo se cometió el crimen.
- **Diferencias en el contexto del crimen**

Las diferencias encontradas son:

- En *The mysteries of Laura* hay una mayor cantidad de contextos en una investigación y el equipo de investigación visita más espacios diferentes y diversos que en *I misteri di Laura*, donde los crímenes se desarrollan en un contexto concreto.
- En *The mysteries of Laura* hay más variedad de tipos de contextos que están relacionados, principalmente, con las tecnologías, la maternidad, la educación, entre

otros. En *I misteri di Laura*, los contextos hacen referencia a espacios lujosos y competiciones deportivas.

- **Diferencias en los móviles del crimen**

Las principales diferencias encontradas son:

- En *The mysteries of Laura* hay motivos del crimen que están relacionados con actividades ilegales y más escabrosas (por ejemplo, drogas, tráfico de personas) que en *I misteri di Laura*.
- En *The mysteries of Laura* hay casos en los que el motivo del crimen es accidental y el culpable no se atreve a confesar, mientras que este motivo no se da en *I misteri di Laura*, y los culpables cometen el crimen de manera deliberada.

- **Diferencias en el perfil de los personajes vinculados al crimen**

Las diferencias son:

- En *Los misterios de Laura*, la variedad de la procedencia cultural/nacional de los personajes es mayor que en *I misteri di Laura*.
- En *The mysteries of Laura* se identificaron tres estilos de personajes vinculados al crimen (esporádicos, sospechosos y afectados por la investigación), mientras que, prácticamente, todos los personajes vinculados al crimen son sospechosos en *I misteri di Laura*.

- **Diferencias en los elementos destacados**

Las principales diferencias son las siguientes:

- La presión externa en las investigaciones por personajes poderosos o instituciones superiores se da en más casos en *I misteri di Laura* que en *The mysteries of Laura*.
- En la manera de obtener pistas. En *The mysteries of Laura*, el equipo de investigación utiliza las tecnologías y su conocimiento de la ciudad de Nueva York para conseguir pistas, mientras que esto no sucede en *I misteri di Laura*.
- En *The mysteries of Laura* destacan las secuencias de persecuciones, redadas policiales y operaciones de infiltración durante la investigación; en *I misteri di Laura* no existen.
- En *The mysteries of Laura* hay mayor contraste entre el trato que le dan a los personajes sospechosos, que suele ser más agresivo que a los personajes afectados,

que suele ser más empático. Por el contrario, en *I misteri di Laura*, al ser sospechosos casi todos los personajes vinculados al crimen, el trato es menos desigual.

- El rol del personaje de Matteo/Billy. En *The mysteries of Laura*, Billy tiene un rol más conciliador en las investigaciones frente a Laura, mientras que Matteo tiene un papel más agresivo que Laura en *I misteri di Laura*.
- En la manera en la que llega Laura al crimen. En *The mysteries of Laura*, prácticamente, todos los casos que investiga Laura le son asignados. En *I misteri di Laura*, Laura llega a los casos en eventos/situaciones familiares o en sus vacaciones.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

- **Similitudes en el planteamiento del crimen**

Las semejanzas encontradas entre las dos versiones son que, en ambas, el crimen se inicia con un asesinato y se descubren otras actividades criminales durante la investigación. No obstante, mientras que estas actividades ilegales que se descubren suelen tener importancia para la resolución del crimen en *The mysteries of Laura*; pasan más desapercibidas y tienen menos peso en el descubrimiento del culpable en *I misteri di Laura*.

- **Similitudes en el contexto del crimen**

Las similitudes que existen son las siguientes:

- Tanto en *The mysteries of Laura* como en *I misteri di Laura* hay contextos vinculados a los familiares del personaje de Laura.
- En ambas versiones se generan situaciones de humor cuando los personajes protagonistas llegan a algunos espacios del contexto del crimen. No obstante, mientras que en *The mysteries of Laura* se producen porque Laura se ve envuelta en una situación desconcertante, en *I misteri di Laura* se producen porque Laura hace comentarios irónicos o relacionados con su vida personal.

- **Similitudes en los móviles del crimen**

Las semejanzas están en que en ambas versiones destacan los crímenes por: relaciones sentimentales, venganza y conseguir algo. No obstante, en *The mysteries of Laura* hay casos de violencia de género en el caso de los crímenes por relaciones sentimentales y en *I misteri di Laura* no. Por otro lado, en *I misteri di Laura*, en los motivos por conseguir algo, destaca que ese algo

sea un objeto valioso, mientras que suele ser conseguir un puesto de trabajo o de poder, o dinero en *The mysteries of Laura*.

- **Similitudes en el perfil de los personajes episódicos vinculados al crimen**

La principal similitud en el perfil de los personajes vinculados al crimen de las dos versiones es que en ambas hay variedad en el estatus social. No obstante, la diversidad es mayor en en *The mysteries of Laura* que en *I misteri di Laura*.

- **Similitudes en los elementos destacados**

Las similitudes encontradas son:

- En el rol del personaje de Laura, tanto en las maneras en las que obtiene pruebas para la investigación como en el reconocimiento que obtiene por parte de sus compañeros por su trabajo y buena intuición. No obstante, en *The mysteries of Laura* destaca más la actitud provocadora e indiscreta de la protagonista, mientras que en *I misteri di Laura* resalta la espontaneidad y torpeza de Laura para provocar situaciones y prácticas, como recrear el crimen o revisar la escena del crimen.
- En ambos casos se muestra el despliegue policial en la escena del crimen, pero, en *The mysteries of Laura*, el examen de la escena del crimen se centra más en el cadáver, mientras que en *I misteri di Laura* se centra más en revisar el espacio donde se ha cometido el crimen.

5.4.2.5. Síntesis del análisis comparativo de las tramas del crimen

Como conclusiones generales de las diferencias y similitudes de las tramas de los crímenes en las tres versiones analizadas, se obtienen las siguientes:

- El hecho de que la versión italiana haya reproducido tramas de los crímenes de la versión española, hace que se encuentren más diferencias entre las versiones española-estadounidense, y las versiones italiana-estadounidense, y más similitudes entre las versiones española-italiana.
- En relación al planteamiento del crimen, *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura* destacan por un crimen que sucede en torno a un asesinato que plantea un reto casi imposible de resolver. La investigación se centra en descubrir cómo fue cometido. Por el contrario, *The mysteries of Laura* se caracteriza por ser más procedimental y no se enfatiza tanto el cómo, sino quién lo hizo y por qué.

- Los personajes episódicos resaltan en *The mysteries of Laura* por tener una mayor diversidad en su estatus social y procedencia étnica y cultural. Mientras que son personajes estilizados y estereotipados, pertenecientes, mayormente, a una clase social alta en *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura*. No obstante, en *I misteri di Laura* existe una mayor variedad en el estatus social de los personajes vinculados al crimen.
- Sobre los contextos en los que se producen los crímenes, *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura* se caracterizan por ser muy concretos y determinar el desarrollo de la investigación. En *The mysteries of Laura*, los contextos, al igual que los personajes vinculados al crimen, son más variados, aunque se pueden clasificar en relacionados con: la tecnología, la maternidad, la educación o productos ilegales. Por el contrario, en *Los misterios de Laura*, los contextos suelen estar relacionados con el lujo y la exclusividad, y en *I misteri di Laura* se muestra un poco más de variedad.
- Respecto a los móviles de los crímenes, en *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura* son más superficiales e individuales, mientras que en *The mysteries of Laura* hay más móviles relacionados con casos escabrosos como la violencia de género o el tráfico de productos ilegales (mafias).
- Finalmente, en otros elementos, resalta que en las tres versiones destaque el rol de Laura y su intuición y manera personal de llevar a cabo las investigaciones, aunque en *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura* sea por una actitud más espontánea y torpe, mientras que en *The mysteries of Laura* sea por una actitud más descarada. Por otra parte, *Los misterios de Laura* se caracteriza por la inclusión de acertijos, referencias culturales e inventarse imaginarios donde se desarrollan los crímenes. Mientras que *The mysteries of Laura* se caracteriza por secuencias de persecuciones, redadas policiales e infiltraciones con cierto peligro para los personajes, los disparos y las explosiones.
- En el aspecto de los elementos es donde se encuentran más diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura*. Muchos elementos encontrados y que caracterizan la versión española no aparecen en la italiana.

5.4.2.6. Diferencias y similitudes en los conflictos dramáticos

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

Las diferencias en los conflictos dramáticos son:

- En los conflictos personales, la principal diferencia se encuentra en que se plantea el conflicto sobre la vocación laboral del personaje de Laura en *Los misterios de Laura* y en *The mysteries of Laura* no.

- En los conflictos amorosos, destaca que, en *Los misterios de Laura*, tenga lugar un conflicto por un triángulo amoroso entre la hermana de la Laura, su novio y Laura, que no tiene lugar en *The mysteries of Laura*. Por otra parte, en *The mysteries of Laura*, hay un conflicto de confusión sentimental del personaje de Laura entre Tony y Jake, que no sucede en *Los misterios de Laura*.
- En los conflictos familiares, resalta que, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura se enfrente al conflicto de ser juzgada como madre, mientras que, en *Los misterios de Laura*, no está tan presente.
- En los conflictos laborales, la diferencia está en que existe un conflicto por las presiones externas a las investigaciones en *Los misterios de Laura* que apenas tiene lugar en *The mysteries of Laura*.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

Las similitudes en los conflictos dramáticos:

- En los conflictos personales son que las dos versiones se plantean los siguientes: superar el pasado y la crisis existencial del personaje de Jacobo/Jake. No obstante, existen diferencias y similitudes en ambas. En el caso de superar el pasado, los personajes enfrentan un conflicto relacionado con su vida sentimental del pasado. Ahora bien, en *Los misterios de Laura* se centra en el personaje de Lidia y su exmarido quien la arruinó económicamente y, en *The mysteries of Laura*, este conflicto tiene lugar en dos personajes (Frankie, quien tiene que superar la muerte de su marido, y Santiani, que tiene que superar que su marido le maltratara).
- En los conflictos amorosos, las semejanzas están en que las dos versiones abordan:
- La infidelidad, a través de los personajes de Laura y Jacobo/Jake, y en *Los misterios de Laura* también mediante el personaje de Martín.
- La conquista. En este tema existen diferencias porque en *Los misterios de Laura* es a través de los personajes de Martín y Cuevas, mientras que es mediante la relación entre Billy y Meredith en *The mysteries of Laura*, especialmente, el personaje de Meredith.
- Rehacer la vida sentimental, que en ambas versiones se aborda con las situaciones a las que se enfrentan Laura y Jacobo/Jake y en *Los misterios de Laura* con el personaje de Lidia, mientras que en *The mysteries of Laura* con el personaje de Frankie.

- En los conflictos familiares son que las dos versiones tratan:
 - Las relaciones paternas. No obstante, en *Los misterios de Laura*, el conflicto es con una madre y tiene mayor peso que en *The mysteries of Laura*, donde es con un padre.
 - La estabilidad familiar tras el divorcio está.
- En los conflictos laborales son que ambas presentan:
 - La mezcla de lo laboral y lo personal.
 - El enfrentamiento interno por decidir cómo proseguir en la investigación.
 - La conciliación laboral a través del personaje de Laura.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

Las diferencias en los conflictos dramáticos son:

- En los conflictos personales están en que los conflictos que se presentan son: enfrentar el pasado, renunciar a la vocación laboral por proteger a la familia y una crisis personal en *Los misterios de Laura*; mientras que el conflicto personal en *I misteri di Laura* es decidir entre lo laboral y lo personal que enfrentan dos personajes (Iacopo y Matteo).
- En los conflictos amorosos son que Jacobo y Lidia se enfrentan a rehacer su vida sentimental en *Los misterios de Laura*, Laura, mientras que en *I misteri di Laura* no sucede. Por el contrario, en *I misteri di Laura* se dan dos conflictos: el desamor y el amor imposible. Ninguno está presente en *Los misterios de Laura*.
- En los conflictos familiares son que, en *I misteri di Laura*, el conflicto sobre las consecuencias del divorcio en los hijos, especialmente en el personaje de Allegra, tiene más presencia que en *Los misterios de Laura*.
- No existen grandes diferencias en los conflictos laborales.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

Las similitudes en los conflictos dramáticos son:

- No hay similitudes en los conflictos personales.
- En los conflictos amorosos son que las dos abordan: la infidelidad, a través de los personajes de Laura y Jacobo/Iacopo, y la conquista, especialmente, a través de los personajes de Cuevas/Pinzi, Martín/Matteo y en *I misteri di Laura* también a través del personaje de Allegra.

- En los conflictos familiares son que ambas tratan: el cuidado de los gemelos, aunque en *I misteri di Laura* se añade el personaje de Allegra, y las relaciones paternas. Este último con la diferencia de que, en *Los misterios de Laura*, la relación entre Laura y su madre tiene mayor presencia que en *I misteri di Laura* y que existe otra relación madre e hija entre Allegra y Laura en *I misteri di Laura*.
- En los conflictos laborales son que las dos versiones presentan: la mezcla de lo personal y lo laboral, la conciliación laboral y la búsqueda del verdadero culpable. No obstante, aunque los conflictos del enfrentamiento por decidir cómo proseguir la investigación y las presiones externas a la investigación están presentes en ambas, tiene mayor presencia en *Los misterios de Laura*.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

Las diferencias en los conflictos dramáticos son:

- En los conflictos personales están en que los conflictos personales son superar el pasado, un conflicto amoroso y la crisis personal del personaje de Jake en *The mysteries of Laura*. Mientras que el conflicto personal es la disyuntiva entre lo personal y lo laboral en *I misteri di Laura*.
- En los conflictos amorosos están en que en *The mysteries of Laura* se plantean los conflictos de la confusión sentimental de Laura entre dos hombres y el de rehacer la vida sentimental de los personajes, mientras que en *I misteri di Laura* no. Por el contrario, en *I misteri di Laura* se dan dos conflictos: el desamor o el amor imposible; en *The mysteries of Laura* no.
- En los conflictos familiares, las diferencias están en que, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura se enfrenta al conflicto de ser juzgada como madre, mientras que, en *I misteri di Laura*, no. En *I misteri di Laura*, las consecuencias del divorcio en los hijos tienen más presencia, sobre todo, en el personaje de Allegra.
- En los conflictos laborales es que en *I misteri di Laura* se plantea las presiones externas a las investigaciones y en *The mysteries of Laura* no.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

Las similitudes en los conflictos dramáticos son:

- No existen similitudes en los conflictos personales de ambas versiones.
- En los conflictos amorosos son que las dos versiones abordan:
 - La infidelidad.

- La conquista, pero, en *The mysteries of Laura*, se da especialmente en los personajes de Billy y Meredith, mientras que, en *I misteri di Laura*, se da en los personajes de Pinzi, Matteo y Allegra.
- En los conflictos familiares son que ambas versiones tratan:
 - Las relaciones parternales, aunque, en *The mysteries of Laura*, la relación es entre Laura y su padre, y tiene menos presencia, mientras que, en *I misteri di Laura*, la relación es entre Laura y su madre, y entre Laura y su hija.
 - El cuidado de los gemelos.
- En los conflictos laborales son que en ambas están presentes: la mezcla de lo laboral y lo personal, la conciliación laboral y familiar, buscar el culpable y el enfrentamiento por decidir cómo continuar la investigación.

5.4.2.7. Síntesis del análisis comparativo de los conflictos dramáticos

Como conclusiones sobre las diferencias y similitudes entre los conflictos, destacan:

- En relación a los conflictos personales, *The mysteries of Laura* y *Los misterios de Laura* presentan más similitudes que *I misteri di Laura*. Esta última, se caracteriza porque solo presenta un conflicto personal sobre la disyuntiva entre lo laboral y lo personal. *Los misterios de Laura* se caracteriza por presentar un conflicto que enfrenta a Laura a la decisión de renunciar a su vocación profesional por proteger a su familia. Por su parte, *The mysteries of Laura* destaca porque un conflicto (superar el pasado por un conflicto amoroso) es enfrentado por dos personajes secundarios. Además, ni *I misteri di Laura* ni *The mysteries of Laura* tienen conflictos personales protagonizados por Laura.
- En los conflictos amorosos destaca que en las tres versiones se repitan los conflictos por infidelidad y conquista. Sin embargo, existen más similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura* por los personajes que los protagonizan. Por otra parte, *Los misterios de Laura* se caracteriza por el triángulo amoroso entre Laura, la hermana de Laura y el novio de la hermana de Laura. A su vez, *I misteri di Laura* se caracteriza por plantear los conflictos de desamor y amor imposible. Finalmente, *The mysteries of Laura*, destaca por la confusión sentimental del personaje de Laura. En este caso, los principales conflictos amorosos sí están protagonizados por Laura.
- Los conflictos familiares son similares porque las tres versiones abordan las relaciones parentales, aunque en el caso de *The mysteries of Laura* se trata de una relación entre padre e hija y en *I misteri di Laura* se añade la relación de Laura con su hija preadolescente. Por otra parte, *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura* son más similares en el planteamiento del conflicto sobre las consecuencias de la separación de

Jake/Jacobo y Laura. Por el contrario, *I misteri di Laura* se centra en las consecuencias de la separación de Iacopo y Laura en sus hijos.

- Los conflictos laborales son los más similares en las tres versiones. En las tres se plantea: la mezcla de lo laboral y lo personal, la conciliación laboral y familiar del personaje de Laura, la búsqueda del verdadero culpable (aunque suponga transgredir los procedimientos oficiales) y el enfrentamiento interno por decidir cómo proseguir la investigación. Destaca que, en *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura* se plantea el conflicto de la presión externa para las investigaciones y en *The mysteries of Laura* en menor grado.

5.4.3. Análisis comparativo de los personajes

5.4.3.1. Diferencias y similitudes en los personajes principales

En los resultados del análisis comparativo de los personajes, destacan dos tipos de personajes principales: aquellos personajes que tienen un homólogo en las tres versiones y aquellos que son particulares de cada versión. Los personajes homólogos están recogidos en la tabla 29. Por su parte, los personajes particulares de cada versión se exponen en el apartado de las diferencias de cada caso.

Tabla 29. Personajes principales homólogos en las tres versiones

<i>Los misterios de Laura</i>	<i>The mysteries of Laura</i>	<i>I misteri di Laura</i>
Laura Lebel	Laura Diamond	Laura
Jacobo Salgado	Jake Broderick	Iacopo
Martín Maresca	Billy Soto	Matteo
Lidia	Meredith	Lidia
Cuevas	Max	Pinzi
Gemelos	Gemelos	Gemelos
Maribel (madre de Laura)	Leo (padre de Laura)	Gemma (madre de Laura)
Maite	<i>No hay</i>	Martina

Elaboración propia

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- Diferencias en el personaje de Laura/Laura
 - En la dimensión física y personal, las diferencias están:

- En *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura no aparece nunca maquillada; en *The mysteries of Laura* siempre aparece maquillada.
- En *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura viste con faldas a media pierna, camisas, rebecas y botas altas. En *The mysteries of Laura* viste con vaqueros, camisas masculinas holgadas, zapatillas deportivas y camisetas de grupos de música. Además, suele llevar complementos, como gorros. También, en *Los misterios de Laura*, la gabardina adquiere un valor importante y Laura casi siempre la lleva puesta, mientras que en *The mysteries of Laura* aparece con la gabardina, pero de manera esporádica.
- En la dimensión psicológica, las principales diferencias están en que, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura tiene un carácter más amable y apocado que en *The mysteries of Laura*, donde el personaje de Laura tiene un carácter más fuerte y visceral, en ocasiones, incluso engreído (una característica que no tiene el personaje de Laura en la versión española). Sobre sus gustos, destaca que, en *The mysteries of Laura*, a Laura le gusta la música de la década de los años ochenta y el baloncesto; en *Los misterios de Laura*, a Laura le gustan las revistas del corazón.
- En los objetivos y deseos del personaje de Laura no se detectaron diferencias sustanciales.
- En los problemas y conflictos, la principal diferencia está en el conflicto que enfrenta el personaje de Laura en cada versión. En *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura renuncia a su vocación profesional (ser detective) para proteger a su familia. En *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura tiene que decidir si quiere seguir su relación sentimental con Tony o volver con Jake.
- El pasado de ambos personajes es diferente. En *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura es policía por vocación familiar (su padre era policía), también se conoce que de adolescente era muy torpe y mala estudiante. Por el contrario, en *The mysteries of Laura* se conoce que el padre de Laura no quería que fuese policía, que tuvo un aborto y que estuvo prometida antes de casarse con Jake.
- En la dimensión social, la principal diferencia entre ambos personajes es que, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura es más humilde para reconocer sus logros que el personaje de *The mysteries of Laura*.
- No hay diferencias en los arcos de transformación.

- Diferencias en el personaje de Jacobo/Jake
 - En la dimensión física y personal, las diferencias están en que el personaje de Jake cambia de vestuario en la segunda temporada, cuando baja de rango laboral. Además, tiene una complexión física más atlética que Jacobo.
 - En la dimensión psicológica, la principal diferencia es que Jacobo tiene un carácter más visceral y temperamental, mientras que Jake no. A su vez, Jake tiene un carácter más seductor que Jacobo. Asimismo, de Jake se conocen sus aficiones (baloncesto y boxeo), mientras que de Jacobo no.
 - En los objetivos y deseos existen las siguientes diferencias: uno de los objetivos de Jacobo es pasar más tiempo con sus hijos y en el caso de Jake es vivir más intensamente después de ser operado por el disparo que recibe.
 - En los problemas y conflictos se diferencian en que Jacobo tiene que lidiar con trabajar con su amante y las presiones de sus superiores durante las investigaciones, mientras que Jake tiene que conseguir la amistad de Billy y Max cuando llega a la comisaría.
 - Se tienen pocos datos del pasado de los personajes, pero la información que se ha obtenido es diferente. De Jacobo se sabe que tuvo una discusión con su padre en el pasado y que su abuelo estuvo en un psiquiátrico y de Jake, que fue *boy scout* y boxeador.
 - En la dimensión social apenas hay diferencias.
 - El arco de transformación es diferente en cada personaje. En el caso de Jacobo suaviza su carácter, tras superar su relación con Laura. Mientras que Jake no sufre un arco de transformación tan relevante.

- Diferencias en el personaje Martín/Billy
 - En la dimensión física y personal existen muchas diferencias. Son las siguientes:
 - La apariencia física de los personajes es diferente. Martín es alto, de complexión atlética y con la piel clara. Billy es de estatura media, de complexión fuerte y moreno de piel.
 - En el vestuario también existen diferencias. Martín viste elegante, con pantalones de pinzas, camisas, chalecos y americanas. Por su parte, Billy lleva pantalones vaqueros, camisetas de manga corta, sudaderas y deportivas.
 - Finalmente, Billy tiene orígenes cubanos y Martín, no.

- En la dimensión psicológica, la principal diferencia es que Martín tiene un carácter más irónico y bromista que Billy, quien muestra un carácter más tranquilo.
 - En los objetivos y deseos existen muchas diferencias. Los objetivos y deseos de Martín tienen que ver con la conquista de mujeres y, en los primeros episodios, con querer ascender laboralmente. Por el contrario, los objetivos y deseos de Billy están relacionados con su relación sentimental con Meredith.
 - En los problemas y conflictos existen también muchas diferencias. En el caso de Martín, sus problemas y conflictos están relacionados con su vida sentimental y sus consecuencias en el trabajo. Por el contrario, Billy tiene que enfrentarse a formalizar su relación con Meredith y a ocultarlo en la comisaría. Por tanto, aunque ambos problemas y conflictos estén relacionados con la mezcla de la vida personal y laboral, son muy diferentes. El otro problema al que hacen frente es a su relación con Jacobo/Jake. No obstante, mientras que Martín tiene que lidiar con los celos de Jacobo por su relación con Laura; en el caso de Billy es porque Jake le pide ayuda para volver con Laura.
 - El pasado es muy diferente. Además de que no se conocen muchos datos sobre ninguno de los personajes. En el caso de Martín se sabe que fue a un colegio de curas, y, en el caso de Billy, que fue criado solo por su madre en un barrio humilde de Nueva York.
- Diferencias en el personaje de Lidia/Meredith
- En la dimensión física y personal se diferencian en que Meredith es morena de piel y Lidia tiene la piel clara. Meredith va siempre maquillada y Lidia no. Además, Meredith tiene orígenes indios y Lidia no.
 - En la dimensión psicológica, las diferencias están en que Lidia tiene un carácter más autoritario que Meredith y en los gustos personales. También, Lidia tiene aficiones refinadas (la música clásica, las matemáticas...), mientras que a Meredith le gustan las tecnologías, los videojuegos o el manga.
 - En los objetivos y deseos de los personajes se dan las siguientes diferencias: Lidia desea rehacer su vida lejos de su exmarido, mientras que Meredith quiere conquistar a Billy. Además, durante la primera temporada Lidia quiere tener una relación con Jacobo.
 - Las diferencias en los problemas y conflictos están en que los de Meredith se relacionan con la conquista de Billy. Por el contrario, Lidia tiene una crisis sobre si

es una buena persona, se enfrenta a la vuelta de su exmarido y también a trabajar con compañeros que no considera competentes.

- El pasado es totalmente diferente. Mientras que de Lidia se conoce que cambia de identidad para escapar de su exmarido, de Meredith se sabe que era una niña poco popular en el colegio.
 - En la dimensión social se diferencian en que Meredith tiene un perfil más tecnológico en el equipo de investigación, mientras que el perfil de Lidia es más científico.
- Diferencias en el personaje de Cuevas/Max
- En la dimensión física y personal existen muchas diferencias. Son las siguientes:
 - En la apariencia física. Max es rubio y Cuevas es moreno.
 - En el vestuario, Max viste de manera formal con camisas, chalecos de lana, jerséis, pantalones de pinzas y va re peinado. Cuevas viste de manera informal con vaqueros, deportivas, camisetas y sudaderas.
 - Max es homosexual y Cuevas es heterosexual.
 - En la dimensión psicológica son totalmente diferentes. Max tiene un carácter entusiasta y es muy efusivo. Además, es cotilla. Por el contrario, Cuevas tiene un carácter calmado, es inseguro e ingenuo. En las aficiones también difieren, mientras que Max tiene gustos cultos y refinados y habla siete idiomas, a Cuevas le gusta la informática y los videojuegos.
 - En los objetivos y deseos, los personajes se diferencian en que Max desea trabajar en la comisaría, aunque sea sin remuneración. Por su parte, Cuevas desea conquistar a Lidia y tener una relación sentimental con ella.
 - Los problemas y conflictos son diferentes. Cuevas se enfrenta a su inseguridad para conquistar a Lidia y, luego, a mantener una relación sentimental con ella. Max se enfrenta a una irregularidad laboral, pues al inicio trabaja extraoficialmente en la comisaría.
 - El pasado de ambos personajes es diferente. Mientras que de Cuevas se desconoce, de Max se sabe que viene de una familia muy adinerada.
 - En la dimensión social, los personajes se diferencian en que Max es respetado por ser muy eficiente en su trabajo, a Cuevas se le considerado torpe en la comisaría. Además, Max ejecuta tareas en la oficina relacionadas con la organización de la comisaría y ayudar a Laura, mientras que Cuevas no.
 - El arco de transformación es diferente. Max no varía, mientras que Cuevas varía ligeramente su carácter cuando Lidia le rechaza la primera vez.

- Diferencias en el personaje de Maribel/Leo
 - El tipo de personaje es diferente porque Maribel es un personaje principal desde la segunda temporada, mientras que Leo es un personaje secundario que aparece esporádicamente.
 - En la dimensión física, son diferentes, principalmente, porque su sexo es diferente. Maribel es una mujer y Leo es un hombre.
 - En la dimensión psicológica, se diferencian en que Maribel es espontánea y dominante y Leo es muy fanfarrón y desconsiderado.
 - En los objetivos y deseos, se diferencian en que Maribel desea iniciar una relación sentimental con Isidoro, un antiguo novio, mientras que Leo quiere recuperar su relación con Laura y los gemelos.
 - En los conflictos y problemas se diferencian en que Maribel tiene que enfrentar una confusión sentimental de si iniciar o no una relación con un antiguo novio, mientras que Leo se enfrenta a recuperar la relación con Laura y los gemelos.
 - El pasado es diferente. De Maribel, se sabe que vivió en un pueblo, mientras que, de Leo, se conoce que ha tenido problemas económicos y con la justicia por su adicción al juego.
 - En la dimensión social, los personajes se diferencian en que Leo es abogado, aunque está deshabilitado; por el contrario, se desconoce si Maribel tuvo una profesión. Además, mientras que Maribel está presente en todos los espacios protagonistas de la serie, Leo, no.

- Diferencias en los personajes particulares

Se han encontrado los siguientes personajes en cada una de las series con un rol protagonista, pero que no tienen un homólogo en ambas versiones: en el caso de *Los misterios de Laura*, Maite y Victoria, y en el caso de *The mysteries of Laura*, Santiani. A continuación, se exponen las diferencias

- Los personajes de *Los misterios de Laura* pertenecen al ámbito personal del personaje de Laura. Maite es su vecina y amiga, y Victoria es su vecina y dueña de bar al que suele ir. Por otra parte, en *The mysteries of Laura*, los personajes pertenecen al ámbito profesional de Laura: Franki es compañera de trabajo y Santiani es su capitana en la comisaría.

- Ninguno de los cuatro personajes está presente a lo largo de toda la serie. En *Los misterios de Laura*, Maite y Victoria solo están en la primera temporada y, en *The mysteries of Laura*, Santiani solo está en la segunda y Frankie, en la primera.
 - Los cuatro personajes protagonizan tramas. Sobre todo, son tramas episódicas y apenas intervienen en los conflictos que les suceden a los personajes principales, como Laura. No obstante, en el caso de *The mysteries of Laura*, el personaje de Santiani tiene mayor peso que el resto, porque al ser la capitana del equipo de investigación tiene más presencia y más interacción con el resto de personajes.
- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- Similitudes en el personaje de Laura/Laura
- En ambas versiones se trata de la protagonista de la serie sobre la que recae el peso principal.
 - En la dimensión física y personal, las dos son heterosexuales y se desconoce si tienen afiliación religiosa. Ambos personajes tienen una edad similar.
 - En el tipo de personalidad, las dos son espontáneas, intuitivas e indiscretas. Sin embargo, en *The mysteries of Laura*, Laura es espontánea e indiscreta en un sentido más mordaz, irónico y directo, mientras que en *Los misterios de Laura* tiene un sentido más inocente. A las dos le gusta la comida basura y los programas de la televisión. En *Los misterios de Laura*, a Laura le gustan las telenovelas, mientras que, en *The mysteries of Laura*, le gustan los programas de telerrealidad.
 - Los objetivos y deseos del personaje de Laura son similares. No obstante, existen diferencias según el peso que tienen, algo que se observa particularmente en los conflictos que enfrenta. Las diferencias dentro de las similitudes son las siguientes:
 - Ambas quieren proteger y cuidar de sus familiares y amigos. Sin embargo, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura trata de cubrir a sus compañeros de las consecuencias de sus decisiones en la investigación, mientras que esto no sucede en *The mysteries of Laura*.
 - Ambas quieren superar su relación con Jacobo/Jake. Ahora bien, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura tiene más dificultades para hacerlo y más dudas que en *Los misterios de Laura*.
 - Ambas quieren descubrir la verdad del crimen, sin embargo, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura manifiesta más énfasis en descubrir el asesino y considera que hace del mundo un lugar más seguro.

- Los problemas y conflictos del personaje de Laura son similares en ambas versiones, aunque, igual que en los objetivos y deseos, hay matices que los diferencian:
 - Ambas se enfrentan a la conciliación laboral y a tener que demostrar que pueden ser madres y buenas profesionales al mismo tiempo. Aunque en el caso de *The myteries of Laura*, el personaje de Laura tiene un conflicto mayor por ser juzgada como una buena madre.
 - Ambas tienen que lidiar con que su exmarido sea su jefe en la comisaría. Aunque en *The mysteries of Laura* está situación varía y Jake pasa a ser el compañero de Laura.
 - Ambas tienen que lidiar con su madre/padre. En el caso de *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura tiene que soportar las críticas de su madre en la vida cotidiana, y, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura tiene que enfrentarse a una reconciliación con su padre.
 - Ambas tienen que luchar por convencer a sus superiores de sus intuiciones en la investigación. Aunque, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura sufre más las consecuencias de utilizar métodos no oficiales y fiarse de su intuición.
 - No hay similitudes en el pasado que se conoce de ambos personajes.
 - En la dimensión social, ambas son detectives (en *Los misterios de Laura*, Laura se presente como inspectora de policía y como detective en *The mysteries of Laura*), hacen principalmente trabajo de campo y son destacas por sus compañeros por su buena intuición y forma de resolver los casos. También, las dos están divorciadas, tienen dos hijos gemelos y aparentan ser de clase media. Tienen presencia en todos los espacios de la serie.
 - Los arcos de transformación en ambos casos son estables. Los personajes no sufren una transformación de su carácter o personalidad a lo largo de la serie.
- Similitudes en el personaje de Jacobo/Jake
- Ambos personajes son protagonistas y tienen el rol de ser el exmarido de Laura y su jefe en la comisaría. Aunque, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Jake pasa a ser compañero de Laura en la segunda temporada.
 - En la dimensión física y personal, los dos visten de traje con corbata, cuando sus jefes de la comisaría, y son heterosexuales. Se desconoce su afiliación religiosa. Jacobo tiene nacionalidad española y Jake, estadounidense. Ambos tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica, ambos personajes muestran un carácter extrovertido y amable.

- Los objetivos comunes que tienen son:
 - Conseguir el perdón de Laura y una segunda oportunidad. En el caso de Jake, este último deseo tiene más relevancia.
 - Proteger y cuidar a sus compañeros. En ambos casos, renuncian a un cambio laboral por quedarse con sus compañeros.
 - Hacer más trabajo de campo y de calle policial. Aunque en el caso de Jake sí lo consigue, mientras que Jacobo, no.
 - En los problemas y conflictos, se dan las siguientes similitudes con matices:
 - Ambos sufren una crisis personal. En el caso de Jacobo es más prolongada y es porque considera que ha sido un mal marido y padre. En el caso de Jake ocurre tras sufrir un disparo y sus secuelas que le llevan a considerar que debe vivir más intensamente.
 - Ambos se enfrentan al dilema de renunciar a un ascenso laboral por estar cerca de su equipo en la comisaría. En el caso de Jacobo supone un ascenso y cambio de comisaría, y finalmente decide volver. En el caso de Jake porque pierde su puesto como capitán y decide renunciar a un cambio de comisaría por quedarse con sus compañeros.
 - En la dimensión social, ambos son divorciados, tienen dos hijos y aparentan ser de clase media. Tienen un rango laboral superior al de sus compañeros, aunque Jake desciende en la segunda temporada. Su rol en la comisaría es supervisar todo el proceso de investigación y lidiar con los superiores. Sus compañeros consideran que es un buen jefe. Finalmente, ambos personajes aparecen en todos los espacios de la serie.
- Similitudes en el personaje Martín/Billy
- En el tipo de personajes, ambos son personajes protagonistas y su rol es el de compañeros de trabajo de Laura. Martín mantiene una relación más estrecha de amistad que incluso llega a confundirse con la atracción sentimental, mientras que Billy con Laura no.
 - En la dimensión física y personal, ambos son heterosexuales y se desconoce si tienen afiliación religiosa. Ambos tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica se parecen en los siguientes aspectos:
 - Los dos son mujeriegos y tienen un carácter seductor. No obstante, el rasgo en Martín es más pronunciado y tiene una actitud machista.
 - Ambos tienen un carácter afable y servicial con sus compañeros.

- En los objetivos y deseos de los personajes coinciden en que quieren ser buenos policías.
 - En los problemas y conflictos se han encontrado similitudes en la naturaleza del conflicto: la mezcla de lo laboral y lo personal, y su relación con Jacobo/Jake.
 - En la dimensión social existen muchas similitudes, aunque con matices:
 - Ambos son solteros y aparentan ser de clase media.
 - Ambos son detectives (inspector de policía, en el caso de Martín, y detective, en el caso de Billy), son compañeros de Laura y agentes de campo.
 - Ambos tienen una actitud directa y agresiva. Aunque, en el caso de Martín, su actitud contrasta más con la de Laura, mientras que, en el caso de Billy, suele ser al revés, mantiene más la calma que Laura.
 - Ambos realizan tareas más físicas en las investigaciones. No obstante, Billy destaca más en estas tareas que Martín.
 - Ambos aparecen en todos los espacios protagonistas de la serie. No obstante, Martín tiene más presencia en casa de Laura que Billy.
 - Los arcos de transformación son similares, porque ninguno de los personajes sufre cambios en su carácter y personalidad.
- Similitudes en el personaje de Lidia/Meredith
- El tipo del personaje es igual. Ambas son protagonistas y compañeras de trabajo del personaje de Laura.
 - En la dimensión física y personal, las dos son de complexión delgada, suelen llevar el pelo recogido y vestir con tonos neutros y oscuros. Son heterosexuales y se desconoce su afiliación religiosa, aunque se sabe que la familia de Meredith es musulmana. Tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica, los personajes tienen un carácter fuerte y directo, y les gusta la moda.
 - En los objetivos y deseos de los personajes, ambas quieren sentirse más valoradas en su trabajo. No obstante, en el caso de Lidia, se muestra a través de su enfrentamiento con Laura y, en el caso de Meredith, se trata de una cuestión de ser mujer y joven.
 - En los conflictos y problemas, ambas tienen que lidiar con iniciar una relación sentimental con un compañero de trabajo.
 - En la dimensión social existen bastantes similitudes con matices. Las dos son solteras y no tienen hijos. Tienen un perfil técnico dentro del equipo de investigación. No obstante, Meredith hace más trabajo de campo y utiliza más las tecnologías para

obtener pruebas, mientras que Lidia obtiene pistas con métodos más científicos y procedimentales. Finalmente, ambas aparecen en todos los espacios protagonistas de la ficción.

- El arco de transformación que sufren es similar porque tanto Lidia como Meredith suavizan su carácter tras iniciar sus respectivas relaciones sentimentales.
- Similitudes en el personaje de Cuevas/Max
- En el tipo de personaje, los dos son personajes protagonistas y compañeros de trabajo de Laura.
 - En la dimensión física y personal, la única similitud es que de ambos se desconoce su afiliación religiosa. Ambos tienen una edad similar.
 - No existen similitudes en la dimensión psicológica.
 - En los objetivos y deseos de los personajes, destaca que desean ayudar y agradar a sus compañeros, especialmente a Laura, (con más preeminencia en el caso de Max) y realizar más trabajo fuera de la oficina, pero, para Cuevas, es un deseo mayor.
 - No existen similitudes en los conflictos y problemas.
 - En la dimensión social, los dos son solteros y no tienen hijos. Ambos son agentes de policía y tienen un perfil administrativo, realizan tareas similares de rastreo y obtención de información, aunque Cuevas tienen un perfil más informático y Max es más polivalente. Además, los dos aparecen en todos los espacios protagonistas de la serie.
- Similitudes en el personaje de Maribel/Leo
- En el tipo de personaje existe la similitud de que ambos son progenitores de Laura. En el caso de Maribel es la madre y en el caso de Leo es el padre.
 - En la dimensión física y personal comparten que son heterosexuales y se desconoce su afiliación religiosa. Ambos tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica, ambos son muy cascarrabias.
 - En los objetivos y deseos, los dos personajes coinciden en que quieren que Laura vuelva con Jacobo/Jake. No obstante, Maribel desiste cuando sabe que Jacobo le ha sido infiel a Laura, y Leo insiste hasta el final. También, ambos quieren ayudar a Laura con el cuidado de los gemelos y en las investigaciones, pero Maribel lo hace en mayor grado.
 - En los problemas y conflictos no existen similitudes.

- En la dimensión social, ambos personajes no tienen pareja (Leo está separado y Maribel es viuda) y tienen dos hijas. Ambos aparecen en todos los espacios protagonistas de la serie.
- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***
- Diferencias en el personaje de Laura/Laura
- En la dimensión física y personal no existen grandes diferencias. La principal es que, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura no va maquillada y en *I misteri di Laura* lleva un maquillaje natural.
 - No existen grandes diferencias en el tipo de personalidad.
 - Respecto a los deseos y objetivos, en *I misteri di Laura*, el personaje de Laura quiere tener una relación con Matteo y este deseo no está en el personaje de Laura de *Los misterios de Laura*.
 - Los conflictos y problemas diferentes son:
 - En el caso de *Los misterios de Laura*, el conflicto más relevante al que se enfrenta, es a la renuncia a su vocación laboral por proteger a su familia. Mientras que en *I misteri di Laura* su mayor conflicto es enfrentar la posible marcha de Matteo.
 - En *I misteri di Laura*, entre sus conflictos familiares está lidiar con una hija adolescente, algo que no sucede en *Los misterios de Laura*. Por el contrario, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura se enfrenta a sentirse atraída por el novio de su hermana (un triángulo amoroso); en la versión italiana no.
 - Sobre el pasado de los dos personajes, se tienen más datos del personaje de Laura en *Los misterios de Laura*, y prácticamente, casi ninguno de *I misteri di Laura*.
 - En la dimensión social, en *I misteri di Laura*, Laura tiene un rango laboral superior al de sus compañeros (Matteo y Lidia) y tiene tres hijos, mientras que en *Los misterios de Laura* solo tienen los gemelos y el mismo rango laboral que sus compañeros.
 - En el arco de transformación no existen grandes diferencias.
- Diferencias en el personaje de Jacobo/Iacopo
- En la dimensión física y personal se distinguen principalmente por el vestuario. Mientras que Jacobo siempre va en traje, Iacopo, viste de manera formal, con pantalones de pinzas, camisas y jerséis, pero no con traje.

- En la dimensión psicológica, a Iacopo le gustan los deportes, el fútbol y salir a correr, mientras que de Jacobo no sé tiene información similar.
 - En los objetivos y deseos, Iacopo quiere cambiar de trabajo en los últimos episodios, mientras que Jacobo no tiene ese deseo. Por su parte, Jacobo manifiesta querer ser un buen jefe y compañero y Iacopo no lo manifiesta con tanta intensidad.
 - En los problemas y conflictos, Jacobo sufre una crisis personal, mientras que el conflicto más relevante de Iacopo es la confusión en su vida sentimental (duda entre querer volver con Laura e iniciar una relación con Lidia).
 - Sobre el pasado de los personajes, se conocen pocos datos. De Jacobo se sabe que tuvo una discusión con su padre en el pasado y que su abuelo estuvo en un psiquiátrico, y de Iacopo, que inició muy joven su relación con Laura.
 - En la dimensión social, Jacobo solo tiene dos hijos gemelos, mientras que Iacopo tiene tres hijos. También, porque en la comisaría, los compañeros de Jacobo manifiestan más que es un buen jefe, mientras que esto no sucede con Iacopo.
 - En el arco de transformación, Jacobo sufre una transformación moderada de su carácter y Iacopo no.
- Diferencias en el personaje Martín/Matteo
- En el tipo de personaje, Martín es compañero de trabajo de Laura y Matteo es también su pareja sentimental.
 - En la dimensión física y personal, Martín tiene una complexión más delgada que Matteo. En el vestuario, también hay diferencias, Martín viste con camisa, pantalón y chaleco, mientras que Matteo viste con botas y pantalones militares, camisetas, sudaderas y una chupa de cuero. Otra diferencia es que Matteo habla dialecto romano, mientras que Martín tiene un acento neutro en castellano.
 - En la dimensión psicológica, Martín tiene un carácter más afable y bromista. Por el contrario, Matteo se caracteriza por un carácter rudo y temperamental.
 - En los objetivos y deseos, Martín quiere conquistar mujeres, ayudar a Laura y ser un buen policía. Por el contrario, Matteo quiere iniciar una relación con Laura y volverse a Palermo a trabajar.
 - En los problemas y conflictos, Matteo quiere conquistar a Laura y decidir entre seguir su relación con ella o volver a Palermo a su antiguo trabajo, además, de luchar contra su carácter rudo y temperamental en el trato con los demás. Por su parte, Martín enfrenta conflictos sobre las consecuencias de su vida sentimental en su vida laboral.

- El pasado es diferente y se conocen más datos de Matteo que de Martín. De Martín solo se conoce que fue a un colegio de curas. Mientras que de Matteo se sabe que ha sido trasladado de Palermo por insurrección, que de joven sufría asma e iba a pasar el verano a unas termas con su abuelo.
 - En la dimensión social, Matteo, además de aparecer en todos los espacios protagonistas como Martín, aparece también en su propio piso.
 - El arco de transformación es diferente porque Martín no sufre ningún cambio en su carácter o personalidad, mientras que Matteo suaviza su carácter a lo largo de los episodios.
- Diferencias en el personaje de Lidia/Lidia
- En la dimensión física y personal, el personaje de Lidia en *Los misterios de Laura* apenas va maquillada y siempre lleva el pelo recogido, y el personaje de Lidia en *I misteri di Laura* lleva el pelo suelto y va maquillada habitualmente.
 - En la dimensión psicológica se diferencia en los gustos, el personaje de Lidia en *Los misterios de Laura* tiene gustos más refinados, mientras que Lidia en *I misteri di Laura* le gusta el deporte y un grupo de música.
 - En los objetivos y deseos, Lidia en *Los misterios de Laura* desea rehacer su vida tras abandonar a su exmarido y ser más valorada en el trabajo. Por su parte, el personaje de Lidia en *I misteri di Laura* desea cambiar de trabajo para estar con Iacopo.
 - En los problemas y conflictos, el personaje de Lidia en *Los misterios de Laura* se enfrenta a la vuelta de su exmarido y a iniciar una relación sentimental con un compañero de trabajo. Por su parte, en *I misteri di Laura*, el personaje de Lidia tiene que lidiar con estar enamorada de un hombre con el que trabaja y que no sabe si es recíproco.
 - Sobre el pasado, se tiene más información del personaje de Lidia en *Los misterios de Laura* (cambio su identidad para escapar de su marido) que de Lidia en *I misteri di Laura*.
 - En la dimensión social, Lidia en *Los misterios de Laura* está divorciada y en el caso de *I misteri di Laura* está soltera.

- Diferencias en el personaje de Cuevas/Pinzi
 - En la dimensión física y personal, Pinzi viste de manera más formal con camisas, y jerséis, mientras que el vestuario de Cuevas es más informal con camisetas, sudaderas y vaqueros.
 - En la dimensión psicológica, Cuevas tienen un carácter más extrovertido que Pinzi, quien es más introvertido. También, difieren en los gustos y aficiones. De Pinzi se desconocen, mientras que de Cuevas se sabe que le gusta la informática y los videojuegos.
 - En los objetivos y deseos, no existen grandes diferencias.
 - En los problemas y conflictos, Cuevas tiene que enfrentar su relación sentimental con Lidia, mientras que Pinzi no inicia ninguna relación sentimental.
 - Se desconoce el pasado de ambos.
 - En la dimensión social, Cuevas tiene un perfil laboral más tecnológico y Pinzi no. Además, Cuevas aparece en todos los espacios protagonistas de la serie y Pinzi no.
 - El arco de transformación es diferente porque mientras que en Pinzi no varía, en el caso de Cuevas sí existe un cambio moderado de carácter.

- Diferencias en el personaje de Maribel/Gemma
 - En el tipo de personaje, Maribel es un personaje protagonista desde la segunda temporada y, por el contrario, Gemma es un personaje episódico.
 - En la dimensión física y personal existen similitudes en la edad y el estilo del vestuario.
 - En la dimensión psicológica, Gemma tiene una mentalidad conservadora y Maribel no. Además, Gemma tiene un carácter organizador y Maribel, no.
 - En los objetivos y deseos es complicado comparar porque su peso en la serie es muy distinto. La principal diferencia es que se conoce en mayor profundidad el personaje de Maribel que el de Gemma. Así, las diferencias son que Maribel quiere iniciar una relación sentimental con un exnovio de su juventud y quiere ayudar a Laura con el cuidado de los niños y las investigaciones. De Gemma, se desconocen.
 - En los problemas y conflictos sucede igual que con los objetivos y deseos. Las diferencias son que Maribel se enfrenta a reencontrarse con un exnovio de juventud y a los problemas que ocasiona a Laura cuando trata de ayudarla, y Gemma no.
 - Respecto al pasado, ocurre lo mismo. De Maribel se sabe que creció en un pueblo; de Gemma se desconoce.

- En la dimensión social, Maribel tiene dos hijas y dos nietos, y Gemma tiene una hija y tres nietos. Además, Maribel aparece en todos los espacios de la serie y Gemma, no.
- Diferencias en el personaje de Maite/Martina
- En el tipo de personaje, Maite está solo una temporada, mientras que Martina está durante todos los episodios de la serie.
 - En la dimensión física y personal, se diferencian en el vestuario. Mientras que Maite viste con vaqueros, deportivas y camisetas holgadas, Martina viste con faldas, botas y jerséis. Se conoce que Martina es de Nápoles, mientras que no se sabe de que parte de España es Maite.
 - En la dimensión psicológica no existen grandes diferencias.
 - En los objetivos y deseos no existen grandes diferencias.
 - En los problemas y conflictos, Maite hace frente a una crisis sobre si continuar su carrera de actriz, mientras que Martina tiene que decirles a sus padres que quiere ser actriz y que ha dejado de estudiar medicina.
 - En la dimensión social, Maite trabaja como camarera, mientras que Martina tienen un *bed and breakfast* en su piso.
- Diferencias en los personajes particulares

Se ha encontrado un personaje protagonista en cada una de las versiones que no tiene un homólogo. En el caso de *Los misterios de Laura* es Victoria, la vecina de Laura, y en el caso de *I misteri di Laura* es Allegra, la hija adolescente de Laura. Las diferencias entre ellos son las siguientes:

- Los personajes pertenecen a ámbitos diferentes de la vida de Laura. En *Los misterios de Laura*, Victoria pertenece a su vida personal y social, es su vecina. Por el contrario, en *I misteri di Laura*, el personaje de Allegra pertenece a la vida familiar de Laura, es su hija.
- El personaje de Allegra tiene mayor peso en las conflictos y tramas que le suceden a los personajes protagonistas, especialmente, a Laura, que el personaje de Victoria en *Los misterios de Laura*, que tiene una presencia menor en los conflictos y tramas principales.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***
- Similitudes en el personaje de Laura/Laura
 - En el tipo de personaje, Laura es el personaje protagonista y aparece en todos los episodios.
 - En la dimensión física y personal, las similitudes son:
 - Ambas visten de manera informal, pero, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Laura lleva más faldas y botas altas, y, en *I misteri di Laura*, el personaje de Laura viste más con vaqueros. A las dos se les critica por su forma de vestir. En *Los misterios de Laura* la critican Lidia y su madre, le dicen que lleva ropa barata y sin combinar y en *The mysteries of Laura* es Allegra quien cree que su madre no viste elegante.
 - Ambas llevan gabardina, que es un símbolo del personaje.
 - Ambas suelen llevar un bolso grande.
 - Ambas son heterosexuales, se desconoce su afiliación religiosa y aparentan ser de clase media.
 - Ambas tienen una edad similar.
 - En el tipo de personalidad coinciden en que las dos son extrovertidas, intuitivas y con buen carácter. También, se caracterizan por ser espontáneas y despistadas. Sobre sus gustos, se sabe más del personaje de Laura en *Los misterios de Laura*, no obstante, a ambas les gusta un programa de televisión. En *Los misterios de Laura* es una telenovela, mientras que en *I misteri di Laura* es un programa de telerrealidad.
 - En los objetivos y deseos son similares, las dos desean y tienen el objetivo de cuidar y proteger a su familiar y amigos, además de descubrir al culpable en las investigaciones. No obstante, en *Los misterios de Laura*, el objetivo de proteger a sus familiares y amigos tiene más relevancia.
 - Los problemas y conflictos que son similares son:
 - Conciliar la vida laboral y familiar.
 - Lidiar con que su jefe sea el exmarido y la amante de éste, su compañera de trabajo.
 - Convencer a los compañeros y superiores de que se fíen de su intuición. Aunque en *Los misterios de Laura*, esto tiene mayor relevancia.
 - Descubrir quién es el verdadero culpable.

- En la dimensión social, ambas son divorciadas, son detectives (inspectoras de policía) y desarrollan trabajo de campo. Además, están presentes en todos los espacios de la serie.

- Similitudes en el personaje de Jacobo/Iacopo
 - En el tipo de personaje, los dos protagonistas y su rol es el de exmarido de Laura y su jefe en la comisaría.
 - En la dimensión física y personalidad, aunque no se parecen físicamente, ambos son de estatura media y complexión delgada. Los dos son heterosexuales y de ellos se desconoce su afiliación religiosa. Jacobo tiene nacionalidad española y Iacopo, italiana. Tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica comparten un carácter extrovertido y un poco temperamental, aunque Iacopo en mayor medida que Jacobo.
 - En los objetivos y deseos, los dos quieren recuperar su relación con Laura y estar más cerca de sus hijos.
 - En los problemas y conflictos se produce las siguientes semejanzas:
 - Lidar con trabajar con su exmujer y su amante. Aunque Iacopo inicia una relación con Lidia y Jacobo no.
 - Sufrir los celos de ver a Laura rehacer su vida amorosa.
 - Enfrentar un cambio laboral. No obstante, Jacobo rechaza el ascenso por quedarse con su equipo en la misma comisaría y Iacopo rechaza el ascenso laboral por estar cerca de su familia.
 - En la dimensión social, ambos están divorciados y aparentan ser de clase media. Son jefes de la comisaría, su rango laboral es superior al de sus compañeros y tienen que supervisar la investigación y lidiar con sus superiores.

- Similitudes en el personaje Martín/Matteo
 - En el tipo de personaje, ambos son protagonistas y compañeros de trabajo de Laura.
 - En la dimensión física y personal, ambos son heterosexuales y se desconocer su afiliación religiosa. Tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica tienen un carácter seductor con las mujeres y fama de mujeriegos. Además, ambos suelen tener una actitud machista.
 - En la dimensión social, ambos son solteros y aparentan ser de clase media. Los dos son detectives y realizan trabajo de campo, y son compañeros de Laura. Su rol es más

agresivo y realizan más acciones físicas. Aunque, en el caso de Matteo es más pronunciado.

- Similitudes en el personaje de Lidia/Lidia
 - El tipo de personaje, ambos son protagonistas, compañeras de trabajo de Laura y amantes de Jacobo/Iacopo.
 - En la dimensión personal y física destaca que ambas visten de manera similar. Las dos llevan un vestuario formal con camisas, faldas de tubo y pantalones de traje. Además, son heterosexuales y se desconoce si tienen afiliación religiosa. Tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica, ambos personajes tienen un carácter altivo, temperamental y mal humorado.
 - En los objetivos y deseos, ambos personajes desean tener una relación sentimental con Jacobo/Iacopo. No obstante, el personaje de Lidia en *I misteri di Laura* es más persistente, mientras que en *Los misterios de Laura* es solo durante la primera temporada.
 - En los conflictos y problemas, los dos personajes tienen que enfrentar trabajar en un equipo con compañeros que consideran poco competentes.
 - En la dimensión social no tienen hijos y ambas son inspectoras de policía y tienen un perfil técnico-científico.
 - En el arco de transformación hay semejanzas porque ambas suavizan su carácter cuando inician una relación sentimental, aunque, es más pronunciado en el caso de Lidia, en *Los misterios de Laura*.

- Similitudes en el personaje de Cuevas/Pinzi
 - En el tipo de personaje, ambos son protagonistas y compañeros de trabajo de Laura.
 - En la dimensión física y personal, ambos son de estatura media y morenos. Además, los dos son heterosexuales y se desconoce si tienen afiliación religiosa. Tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica, ambos son inseguros, inocentes y torpes.
 - En los objetivos y deseos, ambos desean vencer su inseguridad para tratar con las mujeres que les gustan, quieren conquistar a Lidia, en el caso de Cuevas lo consigue, pero, en el caso de Pinzi, no. Los dos quieren hacer más trabajo policial de campo y menos de oficina.

- En los conflictos y problemas, ambos tienen que vencer su inseguridad para tratar con las mujeres y convencer a su equipo para hacer más investigación de campo.
 - Se desconoce el pasado de ambos.
 - En la dimensión social, ambos están solteros y no tienen hijos. Los dos son agentes de policía y tienen un perfil administrativo con tareas similares de obtención y búsqueda de información. Sus compañeros destacan que son muy torpes, aunque en el caso de Pinzi con mayor vehemencia.
- Similitudes en el personaje de Maribel/Gemma
- En el tipo de personaje, ambas son la madre del personaje de Laura.
 - En la dimensión física y personal son similares en el vestuario, visten de manera formal con pantalones de tela y jerséis. También, se parecen en la complejión física y la estatura.
 - En la dimensión psicológica, ambas tienen un carácter dominante, son muy críticas y cascarrabias.
 - En los objetivos y deseos comparten que Laura y Jacobo/Iacopo no se separen.
 - En los problemas y conflictos coinciden en que el prometido de ambas resulta ser un asesino.
 - En la dimensión social son similares en que ambas son viudas y se desconoce su profesión.
 - El arco de transformación es semejante porque no varía.
- Similitudes en el personaje de Maite/Martina
- En el tipo de personaje, ambas son vecinas y amigas de Laura.
 - En la dimensión física y personal, ambas son de complejión delgada y de edad similar. Son heterosexuales y se desconoce si tienen afiliación religiosa.
 - En la dimensión psicológica, ambas tienen un carácter extrovertido y alegre.
 - En los objetivos y deseos comparten el deseo de querer ser actriz y también de ayudar a Laura.
 - En los conflictos coinciden en que ambas tienen que realizar otros trabajos mientras tratan de ser actrices.
 - En la dimensión social, ambas son solteras, no tienen hijos y en ocasiones trabajan como actriz. Ambas aparecen en todos los espacios protagonistas de la serie.
 - El arco de transformación es similar, porque no varía en ningún caso.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***
- Diferencias en el personaje de Laura/Laura
 - En la dimensión física y personal existen diferencias en el vestuario. En *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura viste con pantalones vaqueros, camisetas de grupos de conciertos, camisas holgadas y camisas de cuadros de corte masculino o deportivas. Además, suele llevar complementos como gorros o gorras. En *I misteri di Laura*, el personaje de Laura viste también informal, pero con pantalones vaqueros, botas y jerséis. Además, siempre va con gabardina, lo que tiene un valor simbólico relacionado con su trabajo.
 - En la dimensión psicológica, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura tiene un carácter más fuerte y visceral, mientras que, en *I misteri di Laura*, su carácter suele ser más inocente y apocado.
 - En los problemas y conflictos, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura tiene que decidir si continuar su relación sentimental con Tony o darle una segunda oportunidad a Jake. En *I misteri di Laura*, el conflicto principal del personaje de Laura es enfrentar la marcha de Matteo. Además, también tiene que lidiar con tener una hija adolescente, lo que no sucede en *The mysteries of Laura*.
 - Es difícil conocer las diferencias porque no se tienen datos sobre el pasado de Laura en *I misteri di Laura*.
 - En la dimensión social, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura tiene un rango laboral inferior al del personaje de Laura, en *I misteri di Laura*. También, en *I misteri di Laura*, el personaje de Laura tiene tres hijos y, en *The mysteries of Laura*, solo dos.
- Diferencias en el personaje de Jake/Iacopo
 - En la dimensión física y personal, Iacopo tiene una complexión más delgada que Jake, y en el vestuario, Jake viste de traje cuando es capitán y pasa a vestir más informal cuando desciende de rango laboral; Iacopo viste formal, pero no lleva traje.
 - En la dimensión psicológica, Iacopo tiene un carácter más temperamental y Jake se caracteriza por tener uno más seductor.
 - En los objetivos y deseos, Jake quiere vivir más intensamente tras ser disparado; Iacopo quiere estar más cerca de sus hijos y desea un cambio laboral.

- En los problemas y conflictos, Iacopo sufre una confusión sentimental entre Lidia y Laura, y tiene que lidiar con trabajar con su amante en la comisaría. Por su parte, Jake sufre una crisis personal tras recibir un disparo.
 - Se conocen pocos datos del pasado de ambos personajes. Se sabe que Jake fue *boy scout* y boxeador, y de Iacopo solamente que empezó muy joven su relación con Laura.
 - En la dimensión social, Jake tiene dos hijos y Iacopo tiene tres. Los compañeros de trabajo de Jake destacan más su buena labor como jefe que en el caso de Iacopo.
- Diferencias en el personaje Billy/Matteo
- En el tipo de personaje, Matteo se convierte en el compañero sentimental de Laura, mientras que Billy es solo su amigo y compañero de trabajo.
 - En la dimensión física y personal, Billy es de complexión fuerte y moreno de piel, mientras que Matteo tiene una complexión atlética y la piel clara. Además, Matteo habla dialecto romano y Billy habla castellano con acento cubano.
 - En la dimensión psicológica, Billy tiene un carácter más afable y extrovertido, mientras que Matteo tiene un carácter más altivo, rudo y temperamental.
 - En los objetivos y deseos, Matteo desea volver a Palermo, a su antigua posición laboral, y Billy no.
 - En los conflictos y problemas, Matteo tiene que decidir entre continuar su relación con Laura o volver a Palermo; Billy tiene que intentar que su relación con Meredith no afecte al trabajo.
 - Sobre el pasado, se conoce que Matteo tuvo asma de joven y que pasaba los veranos con su abuelo en unas termas, mientras que de Billy se sabe que nació en el Bronx.
 - En la dimensión social, Matteo aparece en su propio piso; Billy, no.
 - En el arco de transformación, Matteo sí sufre una transformación moderada en su carácter, mientras que Billy no.
- Diferencias en el personaje de Meredith/Lidia
- En el tipo de personaje, Meredith no es la amante de Jake y Lidia sí es amante de Iacopo.
 - En la dimensión física y personal, Meredith es de pelo y piel morena, mientras que Lidia es castaña y piel clara. Meredith suele llevar el pelo recogido y Lidia suelto. En el vestuario, Meredith viste con colores más oscuros que Lidia.

- En la dimensión psicológica destaca que Lidia tiene un carácter más autoritario que Meredith, y mientras que a Lidia le gusta hacer deporte, a Meredith le gustan las nuevas tecnologías, el manga y los videojuegos.
 - En los objetivos y deseos, Meredith desea ser respetada en su trabajo, mientras que Lidia desea cambiar de trabajo para seguir a Iacopo en su nuevo ascenso laboral.
 - En los problemas y conflictos, Meredith se enfrenta a tener que ocultar su relación con Billy en el trabajo; Lidia tiene que enfrentar estar enamorada de Iacopo, además de trabajar con él y su exmujer.
 - Sobre el pasado, se tienen pocos datos de ambos personajes. De Meredith se sabe que no era popular en el instituto y de Lidia no se tiene información.
 - En la dimensión social, Meredith tiene un perfil laboral más tecnológico y de acción; Lidia tiene un perfil más científico y menos de hacer trabajo de campo. Además, Meredith tiene mejor relación con sus compañeros que Lidia. Finalmente, Meredith aparece en todos los espacios protagonistas de la serie y Lidia, no.
- Diferencias en el personaje de Max/Pinzi
- En la dimensión física y personal, Max es rubio y Pinzi es moreno; Max es homosexual y Pinzi heterosexual.
 - En la dimensión psicológica, Max tiene un carácter extrovertido y entusiasta; Pinzi es inseguro, introvertido y nervioso. Además, Pinzi es torpe, mientras que Max es muy eficaz. En los gustos se distinguen en que Max tiene gustos refinados, mientras que se desconocen los de Pinzi.
 - En los objetivos y deseos, Pinzi desea vencer su timidez para poder ligar con las chicas que le gustan y, en el caso de Max, no.
 - En los conflictos y problemas de los personajes, Max se enfrenta a una irregularidad laboral porque trabaja de manera no oficial durante los primeros episodios; Pinzi, por su parte, se enfrenta a vencer su timidez para poder conquistar primero a Lidia y después a Martina.
 - Sobre el pasado de los personajes, se tiene poca información. De Max se sabe que viene de una familia acomodada y de Pinzi se desconoce completamente.
- Diferencias en el personaje de Leo/Gemma
- En el tipo de personaje, Leo es un personaje secundario, mientras que Gemma es un personaje episódico.

- En la dimensión física y personal, Leo es un hombre y Gemma, una mujer.
- En la dimensión psicológica, Leo es desordenado y fanfarrón; Gemma tiene un carácter dominante y organizador. Además, Gemma tiene una mentalidad conservadora y Leo es más abierto.
- En los objetivos, al tener un peso narrativo diferente en la serie, se conoce más el personaje de Leo que el de Gemma. No obstante, existen diferencias porque Leo quiere recuperar su relación con Laura, y Gemma no.
- En los conflictos sucede lo mismo que con los objetivos. No obstante, se diferencian en que Leo se enfrenta a recuperar la confianza de su hija Laura, mientras que Gemma se enfrenta a que su prometido sea culpable de un delito.
- Sobre el pasado, se tiene poca información de los personajes. Mientras que de Gemma no se conoce nada, de Leo se sabe que ha tenido problemas con la justicia por su adicción al juego y que le fue infiel a su exmujer.
- En la dimensión social, Leo es divorciado y Gemma es viuda. Además, se sabe que Leo ha sido abogado, mientras se desconoce si Gemma tiene alguna profesión. También, los personajes se diferencian en que, Gemma tiene una hija y tres nietos, y Leo tiene dos hijas y dos nietos. Además, mientras que Leo aparece en todos los espacios protagonistas de la serie, Gemma solo aparece en casa de Laura.

- Diferencias entre los personajes particulares

Se han encontrado dos personajes en *I misteri di Laura* y en *The mysteries of Laura* que no tienen un personaje homólogo, sino que forman parte de cada una de las series de manera particular. En el caso de *The mysteries of Laura* es Santiani y Frankie y en el caso de *I misteri di Laura* es Allegra y Martina. A continuación, se exponen las diferencias:

- Los personajes de *I misteri di Laura* pertenecen al ámbito personal y familiar de Laura; Allegra es su hija y Martina es su vecina y amiga. Mientras que, en el caso de *The mysteries of Laura*, pertenecen al ámbito profesional de Laura; Frankie es su compañera de trabajo y Santiani es su capitana.
- El peso narrativo de Santiani y Frankie en *The mysteries of Laura* y Martina en *I misteri di Laura* es similar. En los tres casos son personajes que generan tramas por sí mismos, normalmente, episódicas y que no están presentes en los principales conflictos a los que se enfrentan los personajes protagonistas como Laura. Por el contrario, Allegra sí tiene mayor peso narrativo en los conflictos que enfrenta el personaje de Laura.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***
- Similitudes en el personaje de Laura/Laura
 - En el tipo de personaje, Laura es el personaje protagonista y está presente en todos los episodios.
 - En la dimensión física y personal, las dos van maquilladas, aunque, en *I misteri di Laura*, el maquillaje es más natural. Finalmente, ambas son heterosexuales y se desconoce su afiliación religiosa. En *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura tiene nacionalidad estadounidense y, en *I misteri di Laura*, nacionalidad italiana. Tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica, ambas tienen un carácter extrovertido y espontáneo, además son irónicas. A ambas les gustan los programas de televisión, especialmente, los programas de telerrealidad. No obstante, se conocen más los gustos y aficiones del personaje de Laura de *The mysteries of Laura*.
 - En los objetivos y deseos, ambas desean superar su relación con su exmarido y que su nueva relación sentimental funcione. También, las dos desean cuidar de su familia, aunque, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura trata de retomar su relación con su padre y su hermana, mientras que, en *I misteri di Laura*, el personaje de Laura trata de complacer a su madre. Finalmente, ambas desean descubrir la verdad del crimen, pero, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura tiene una mayor preocupación por los vulnerables, mientras que, en *I misteri di Laura*, el objetivo de Laura es descubrir al culpable.
 - En los problemas y conflictos, ambas tratan de conciliar su vida laboral y familiar, especialmente, el cuidado de los gemelos. Aunque, en *The mysteries of Laura*, el personaje de Laura se enfrenta a ser juzgada como madre, mientras que este conflicto es menos relevante en *I misteri di Laura*. Las dos tienen que lidiar con que su exmarido sea su jefe y con convencer de sus intuiciones en las investigaciones a sus compañeros y superiores.
 - En la dimensión social, ambas son divorciadas y aparentan ser de clase media. Tienen el mismo rol en la comisaría, son detectives y hacen principalmente trabajo de campo, y sus compañeros reconocen que tienen un don especial para descubrir a los culpables. Además, ambos personajes aparecen en todos los espacios de la serie.
 - El arco de transformación tiene similitudes porque en ningún caso varía el carácter o personalidad de los personajes.

- Similitudes en el personaje de Jake/Iacopo
 - En el tipo de personaje, ambos son personajes protagonistas y su rol es ser el exmarido de Laura y su jefe en la comisaría.
 - En la dimensión física y personal, ambos son heterosexuales y se desconoce su afiliación religiosa. Iacopo es italiano y Jake es estadounidense. Ambos tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica, ambos tienen un carácter extrovertido y a los dos les gustan los deportes. A Jake le gusta el boxeo y el baloncesto mientras que a Iacopo, el fútbol y salir a correr.
 - En los objetivos y deseos, ambos quieren recuperar a Laura y quieren ser buenos jefes, aunque Jake lo manifiesta con más intensidad que Iacopo.
 - En los problemas y conflictos, los dos se enfrentan a:
 - Recuperar a Laura y sufrir los celos de verla rehacer su vida sentimental.
 - Un conflicto por aceptar un cambio laboral. En el caso de Jake supone bajar su rango laboral y, en el de Iacopo, mudarse de ciudad y alejarse de su familia.
 - En la dimensión social, ambos son divorciados, aparentan ser de clase media y son los jefes del resto de compañeros. Su rol es supervisar la investigación y lidiar con sus superiores.
 - El arco de transformación es similar porque ninguno de los dos personajes cambia su carácter o personalidad. Aunque, Jake sí sufre una crisis personal tras recibir un disparo, que altera su visión de la vida.

- Similitudes en el personaje Billy/Matteo
 - En el tipo de personaje, ambos son personajes protagonistas y compañeros de trabajo de Laura.
 - En la dimensión física y personal, los dos son heterosexuales y se desconocen su afiliación religiosa. También en el vestuario existen similitudes con matices. Ambos visten de manera informal con pantalones vaqueros, camisetas básicas y sudaderas. No obstante, Matteo también lleva botas militares y una chaqueta de cuero. Tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica, los dos personajes se caracterizan por un carácter seductor, pero Matteo es más mujeriego y tiene una actitud más machista.
 - En los objetivos y deseos, los de ambos están relacionados con su vida sentimental. No obstante, en el caso de Matteo su deseo es conquistar a Laura e iniciar una relación

con ella. Por su parte, Billy desea formalizar su relación con Meredith y que esto no tenga consecuencias en su trabajo.

- En los conflictos y problemas, los de ambos están relacionados con la vida sentimental y sus interferencias con la vida laboral.
 - En la dimensión social, ambos personajes son solteros y no tienen hijos. Los dos son policías (detective en el caso de Billy e inspector en el caso de Matteo) y agentes de campo. Además, ambos tienen un rol más agresivo y directo y realizan acciones más físicas. Aunque en lo primero, destaca más Matteo y, en lo segundo, Billy.
- Similitudes en el personaje de Meredith/Lidia
- En el tipo de personaje, ambas son protagonistas y compañeras de trabajo de Laura.
 - En la dimensión física, las similitudes están en el vestuario. Ambas visten de manera formal con camisas y americana, y van maquilladas. Aunque Lidia es más elegante y Meredith no lleva falda casi nunca. Además, son heterosexuales y se desconoce su afiliación religiosa. Los dos personajes tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica, ambas tienen un carácter altivo y temperamental, y les gusta el deporte.
 - En los objetivos y deseos, ambas desean iniciar una relación sentimental con un compañero de trabajo. No obstante, en el caso de Lidia, es con Iacopo; en el caso de Meredith, con Billy.
 - En los problemas y conflictos no existen grandes similitudes.
 - En la dimensión social, ambas son solteras y no tienen hijos. Son inspectoras de policía y tienen un perfil técnico dentro del equipo. No obstante, Meredith obtiene más pistas con las nuevas tecnologías, mientras que Lidia se ocupa de pruebas más científicas y procedimentales.
 - En el arco de transformación existe similitud porque ambas suavizan su carácter cuando inician sus relaciones sentimentales. No obstante, en Meredith, es más pronunciado.
- Similitudes en el personaje de Max/Pinzi
- El tipo de personaje es igual. Son protagonistas y compañeros de trabajo de Laura.
 - En la dimensión física y personal destaca que ambos son de complexión delgada y estatura media; el vestuario que usan es similar, aunque Max es más elegante. Además, de ambos se desconoce su afiliación religiosa y tienen una edad similar.

- En la dimensión psicológica no existen grandes similitudes.
 - En los deseos y objetivos, ambos personajes desean ayudar a sus compañeros y hacer más trabajo de campo, especialmente, en el caso de Pinzi.
 - En los problemas y conflictos, ambos tratan de convencer a sus compañeros para que les dejen hacer más trabajo de campo, pero es un deseo más pronunciado en Pinzi.
 - El arco de transformación es similar porque ninguno de los personajes sufre ningún cambio en su carácter o personalidad.
- Similitudes en el personaje de Leo/Gemma
- En el tipo de personaje, ambos son similares porque ambos son padres de Laura.
 - En la dimensión física y personal, ambos tienen una edad similar.
 - En la dimensión psicológica, ambos son cascarrabias y heterosexuales; se desconoce su afiliación religiosa.
 - En los objetivos comparten que ambos quieren que Laura y Jake/Iacopo estén juntos. Aunque, dado que el personaje de Leo tiene mayor presencia, éste realiza más acciones para conseguirlo.
 - En los conflictos comparten que ambos tienen que superar la separación de Laura y Jake/Iacopo.
 - En la dimensión social no presentan similitudes.
 - El arco de transformación es semejante porque ninguno sufre ningún cambio en su carácter o personalidad.

5.4.3.2. Síntesis del análisis comparativo de los personajes protagonistas

Del análisis de las similitudes y diferencias de los personajes protagonistas, se realizan las siguientes observaciones:

- De manera resumida, los personajes principales se caracterizan en cada una de las versiones, según sus similitudes y diferencias, de la siguiente forma:
 - El personaje de Laura tiene más similitudes en las versiones de España e Italia respecto a la dimensión física y personal, la psicológica y la social, que con la de EEUU. Los objetivos, deseos, problemas y conflictos son los que más varían en cada una de las versiones. Mientras que en España están más vinculados con su vida familiar (y sus interferencias en su vida sentimental y laboral), en el caso de las versiones de Italia y EEUU, están más relacionados con su vida sentimental. Además, destaca que, en la versión de Italia, el personaje de Laura tenga una hija más.

- El personaje de Jacobo/Jake/Iacopo tiene más similitudes en las dimensiones física, personal y psicológicas en la versión de España e Italia que en la de EEUU (donde es más atlético y seductor). En los objetivos y deseos existen similitudes, porque los tres enfrentan crisis personales y relacionadas con el trabajo. Además, los tres quieren recuperar a Laura, en un principio. No obstante, la crisis del personaje tiene un origen y un desarrollo diferente en cada versión. Finalmente, en la dimensión social también existen más similitudes entre las versiones de Italia y España, porque, en la de EEUU, Jake sufre un descenso laboral.
- El personaje de Martín/Billy/Matteo es muy diferente en cada una de las versiones. En la dimensión física y personal, se distingue que en la versión de EEUU es de origen cubano y, en la de Italia, se sabe que es de Palermo y que habla dialecto romano, mientras que en la de España se desconocen estos datos. En la dimensión psicológica, son diferentes. En la versión de España, Martín tiene un carácter más irónico y bromista; en la de Italia, Matteo es más rudo y, en la de EEUU, Billy tiene un carácter más afable. Los objetivos, deseos, problemas y conflictos son diferentes, aunque están relacionados con la mezcla de la vida laboral y personal. En la dimensión social, si existen más similitudes.
- El personaje de Lidia/Meredith/Lidia tiene menos diferencias en la dimensión física, personal y psicológica, aunque hay más similitudes entre las versiones de España e Italia que en la de EEUU, que es de origen indio y tiene aficiones diferentes. En los objetivos, deseos, problemas y conflictos hay bastantes diferencias, aunque en las tres están relacionados con su vida sentimental. Destaca que en la versión de España tenga que ver con su pasado. En la dimensión social hay similitudes en su rol en el equipo, pero se diferencian en que Meredith tiene un perfil más tecnológico en la versión de EEUU.
- El personaje de Cuevas/Max/Pinzi es muy diferente en cada versión, aunque hay mayores similitudes entre las versiones de España e Italia. En la dimensión física, personal y psicológica existen más similitudes entre las de España e Italia, ya que, en la de EEUU, Max es homosexual y con un carácter totalmente diferente. Respecto a los objetivos, deseos, problemas y conflictos que enfrenta, en las tres versiones, desea tener una participación más activa en las investigaciones. No obstante, en el resto de objetivos y conflictos, existen más similitudes entre las versiones de España e Italia, que con la de EEUU. En la dimensión social resalta que destaque su torpeza e ingenuidad en las de España e Italia, mientras que sea su eficiencia y conocimientos en la versión de EEUU.
- El personaje de Maribel/Leo/Gemma tiene muchas diferencias en las tres versiones. La principal es el tipo de personaje en la serie y el sexo. Mientras que Maribel es un

personaje principal, Leo es esporádico y es un hombre, y Gemma es episódica. Por tanto, Maribel tiene mayor peso en las tramas y conflictos de la serie; Leo tiene menos y Gemma, menos aún. No obstante, destaca por tener un carácter bastante cascarrabias en las tres versiones y existen más similitudes entre las versiones de Italia y España porque tienen un carácter dominante y son muy críticas.

- En los personajes particulares, la diferencia principal es que se trata de personajes vinculados con el ámbito profesional de Laura en la versión de EEUU, mientras que, en las versiones de Italia y España, con su ámbito personal. Así, en la de EEUU se caracterizan por ser compañeras de trabajo y desarrollar tramas propias. En la de España, los personajes son parte del ámbito personal de Laura y también se caracterizan por desarrollar tramas propias. En la de Italia destaca el personaje de la hija de Laura, ya que su peso narrativo en el desarrollo de las tramas principales y los conflictos de Laura muy alto.
- En conclusión, puede decirse que existen más diferencias en los personajes principales entre la versión de EEUU con las versiones de España e Italia. En términos de personajes, son los personajes de Martín/Billy/Matteo, Cuevas/Max/Pinzi y Maribel/Leo/Gemma, los que más varían. En relación a las diferentes dimensiones de análisis, es en la dimensión social donde se producen menos diferencias, mientras que se produce más diferencias en los objetivos, deseos, problemas y conflictos.

5.4.3.3. Diferencias y similitudes en los personajes secundarios

A continuación, en la tabla 40, se recogen los personajes secundarios de cada versión. Las comparaciones se han realizado en conjunto.

Tabla 40. Personajes secundarios de cada versión

<i>Los misterios de Laura</i>	<i>The mysteries of Laura</i>	<i>I misteri di Laura</i>
Félix	Sammy	Tiziano
Isabel	Alicia	Gemma
Verónica	Leo	Padres de Martina
David	Reynaldo	Cientes de Martina: veterinario, saxofonista
Ismael	Tony	Exnovia de Matteo
Isidoro	Lucy	Ligue de Matteo
Aurora	Angela	Amigo de Matteo
Marisa	Alejandro	
Juan	Jen	
Sandra	Jennifer	
	Madre de Billy	
	Amiga de Laura	

Elaboración propia

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

En los personajes secundarios de las dos versiones, se observan las siguientes diferencias:

- En *The mysteries of Laura*, dos de los personajes secundarios son las niñeras de los hijos de Laura. Este tipo de personaje no existe en *Los misterios de Laura*.
- En los personajes secundarios que tienen una relación sentimental con los personajes protagonistas, destacan el personaje de Isidoro, pareja de Maribel y Juan, exmarido de Lidia en *Los misterios de Laura*, que no tienen un homólogo en *The mysteries of Laura*.
- En los personajes secundarios relacionados con el ámbito laboral destaca que en el caso de *Los misterios de Laura* sean Félix (inspector jefe de policía), Aurora (jefa de la comisaría que sustituye a Jacobo) y Marisa (inspectora de asuntos internos) que no tienen homólogos en *The mysteries of Laura*. Mientras que en *The mysteries of Laura* sea Reynaldo (criminalista), que tampoco tiene un homólogo en *Los misterios de Laura*.
- Además, en los personajes secundarios de *The mysteries of Laura* existe una mayor variedad en su origen cultural, un hecho que no sucede en *Los misterios de Laura*.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

En los personajes secundarios de las dos versiones existen las siguientes similitudes, con matices:

- En los personajes secundarios que desarrollan una relación sentimental con Laura, Jacobo/Jake y Martín/Billy. De ellos se destacan las siguientes similitudes:
 - En *Los misterios de Laura* aparecen Ismael y David como personajes con los que Laura desarrolla un interés amoroso; en *The mysteries of Laura* aparecen Tony y Alejandro como personajes con los que Laura desarrollo un interés amoroso. No obstante, existen diferencias. En el caso de *Los misterios de Laura*, Ismael es un agente secreto y Laura tiene una corta relación con él porque le engaña, y David, es un periodista que es novio de su hermana por quien siente mucha atracción, pero también le engaña y no llegan a desarrollar ninguna relación. En el caso de *The mysteries of Laura*, Alejandro es un agente secreto (igual que Ismael), pero solo muestra interés por Laura y no llegan a tener ninguna relación; Tony es cocinero y con él si desarrolla una relación sentimental que no tiene lugar en *Los misterios de Laura*.
 - En el caso de Jacobo/Jake, en *Los misterios de Laura*, Isabel es una agente de asuntos interiores que desarrolla una relación sentimental corta pero intensa con

Jacobo. En *The mysteries of Laura* aparecen dos personajes con los que Jake mantiene una relación sentimental: Angela, que es policía del cuerpo de bomberos y su exnovia, su relación es corta, y Jen, que es fiscal y madre de un amigo de los gemelos, su relación sentimental con Jake es corta, pero intensa, similar a la de Jacobo e Isabel.

- En el caso de Martín/Billy aparece el personaje de Sandra, que es amante de Martín y pareja de su jefe, Félix. Además, Sandra quiere una relación más formal con Martín. En el caso de Billy, tiene un *affair* con Jennifer, que es una policía del cuerpo de la marina que trabaja en un caso de investigación con él.
- En las hermanas de Laura. En ambas versiones aparece el personaje de la hermana de Laura. En *Los misterios de Laura* se llama Verónica y es su hermana menor y es una exitosa galerista de arte. Cuando aparece acaba vinculada a algún crimen que investiga Laura. En *The mysteries of Laura* se llama Lucy y es la hermanastra de Laura y no tienen una relación muy buena. Lucy es muy conflictiva. También aparece ligada a un crimen que Laura investiga.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

Existen bastantes diferencias en los personajes secundarios en ambas versiones. Prácticamente, ninguno de los personajes secundarios de *Los misterios de Laura* tiene un personaje homólogo o con el que comparta ciertas similitudes en *I misteri di Laura*. Se realizan las siguientes observaciones:

- En *Los misterios de Laura* hay personajes secundarios relacionados con la vida sentimental de los personajes principales, mientras que solo hay un personaje secundario en *I misteri di Laura*, Tiziano, que tiene una relación de amistad/sentimental con el personaje de Allegra.
- En *Los misterios de Laura* hay personajes secundarios relacionados con el ámbito laboral de los personajes principales, mientras que en *I misteri di Laura* no hay.
- En *Los misterios de Laura* hay personajes secundarios relacionados con el ámbito personal de los personajes principales, mientras que en *I misteri di Laura* no hay.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

Las similitudes en los personajes secundarios son muy pequeñas. No obstante, se pueden encontrar las siguientes, con matices:

- En ambas versiones hay personajes secundarios que son amantes de Martín/Matteo. No obstante, mientras que Sandra (amante de Martín) tiene un papel más relevante,

en el caso de Matteo, se trata de dos personajes (una exnovia y una chica que conoce una noche) de los que se tiene poca información y tienen poca relevancia.

- En ambas versiones hay personajes secundarios que son familiares de los personajes principales. No obstante, en *Los misterios de Laura* se trata de la hermana de Laura, mientras que en *I misteri di Laura* son los padres de Martina y la madre de Laura.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

Existen muchas diferencias en los personajes secundarios de cada versión. Así, se realizan las siguientes observaciones:

- En *The mysteries of Laura* hay personajes secundarios que son niñeras de los hijos de Laura, mientras que en *I misteri di Laura* no existen estos personajes.
- En *The mysteries of Laura* hay personajes relacionados con el ámbito laboral de los personajes principales y en *I misteri di Laura* no.
- En *The mysteries of Laura* hay personajes secundarios que son parejas sentimentales de los personajes principales y en *I misteri di Laura* solo hay un personaje secundario, Tiziano, que tiene una relación de amistad/sentimental con el personaje de Allegra.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

Las similitudes son muy pequeñas, pero se puede encontrar las siguientes:

- En ambas versiones aparecen personajes secundarios que son familiares de los personajes principales: los padres de Martina en *I misteri di Laura*, además de la hermana de Laura y la madre de Billy en *The mysteries of Laura*.
- En ambas versiones aparecen parejas sentimentales del personaje de Matteo/Billy. No obstante, en el caso de Billy es una policía del cuerpo de la Marina y en el caso de Matteo, aparecen dos personajes, una exnovia relacionada con un caso y una chica que conoce una noche. En ambos casos son personajes episódicos que no tiene gran relevancia narrativa y de los que se carece de información.
- En ambas versiones aparecen personajes secundarios relacionados con la vida personal de los personajes principales: la amiga de Laura en *The mysteries of Laura* y el amigo de Matteo en *I misteri di Laura*. En los dos casos se trata de personajes episódicos que no tienen mucha relevancia narrativa.

5.4.3.4. Síntesis del análisis comparativo de los personajes secundarios

Como conclusiones finales de las comparaciones en los personajes secundarios de las tres versiones, se realizan las siguientes:

- En general, existen mayores similitudes en los personajes secundarios de las versiones de España y EEUU que cualquiera de estas dos versiones con la de Italia. Principalmente, por la cantidad, puesto que en la versión de Italia existe una menor cantidad de personajes secundarios.
- En función de las diferencias, cada versión se caracteriza por los siguiente: en la versión de EEUU destaca que hay personajes secundarios que son las niñeras de los gemelos que no tienen homólogos en las otras dos. En la versión de España resaltan los personajes secundarios que son parejas sentimentales de personajes principales que no son Laura y Jacobo, y que no aparecen o tienen menor relevancia en las otras versiones. En Italia destacan los personajes secundarios, como los padres de Martina o Tiziano, que están ligados a personajes que no aparecen en las otras dos versiones.
- En las similitudes, las versiones de España y EEUU se caracterizan porque la gran mayoría de sus personajes secundarios tienen algún vínculo con el ámbito laboral de los personajes, mientras que esto no sucede en la de Italia.

5.4.3.5. Diferencias y similitudes en las dinámicas de los personajes

Del análisis comparativo, se han dividido las dinámicas de los personajes en dos: las que se repiten en las tres versiones, porque interaccionan personajes que tienen un homólogo en la otra versión, y las que no se repiten, sino que son propias de cada versión, porque no afectan a personajes que tienen un homólogo. La tabla 41 ofrece las dinámicas de los personajes que se repiten y la tabla 42 muestra las dinámicas de personajes que no se repiten.,

Tabla 41. Dinámicas de personajes homólogos que se repiten en las tres versiones

<i>Los misterios de Laura</i>	<i>The mysteries of Laura</i>	<i>I misteri di Laura</i>
Laura y Jacobo	Laura y Jake	Laura y Iacopo
Laura y Martín	Laura y Billy	Laura y Matteo
Laura y Lidia	Laura y Meredith	Laura y Lidia
Laura y Cuevas	Laura y Max	Laura y Pinzi
Laura y Maite	<i>no se repite</i>	Laura y Martina
Laura y Maribel	Laura y Leo	Laura y Gemma
Laura y Verónica	Laura y Lucy	<i>no se repite</i>
Jacobo y Martín	Jake y Billy	Iacopo y Matteo
Jacobo y Lidia	Jake y Meredith	Iacopo y Lidia
Jacobo y Cuevas	Jake y Max	Iacopo y Pinzi

Jacobo y Maribel	Jake y Leo	Iacopo y Gemma
Jacobo y Maite	<i>no se repite</i>	Iacopo y Martina
Martín y Lidia	Billy y Meredith	Matteo y Lidia
Martín y Cuevas	Billy y Max	Matteo y Pinzi
Martín y Maite	<i>no se repite</i>	Matteo y Martina
Lidia y Cuevas	Meredith y Max	Lidia y Pinzi
Laura e Isabel	Laura y Jen	<i>no se repite</i>
Jacobo e Isabel	Jake y Jen	<i>no se repite</i>
Verónica y Jacobo	Lucy y Jake	
Laura e Ismael	Laura y Tony	
Jacobo e Ismael	Jake y Tony	
Maribel y Verónica	Leo y Lucy	

Elaboración propia

Tabla 42. Dinámicas de personajes que no se repiten en las tres versiones

<i>Los misterios de Laura</i>	<i>The mysteries of Laura</i>	<i>I misteri di Laura</i>
Laura y Victoria	Laura y Santiani	Laura y Allegra
Jacobo y Victoria	Jake y Santiani	Iacopo y Allegra
Jacobo y Félix	Billy y Santiani	Matteo y Allegra
Martín y Victoria	Laura y Frankie	Lidia y Allegra
Martín y Maribel	Laura y Sammi	Lidia y Martina
Martín y Félix	Laura y Alicia	Pinzi y Martina
Lidia y Maribel	Jake y Alicia	
Maite y Victoria	Tony y Alicia	
Cuevas e Isabel	Meredith y Santiani	
Lidia e Isabel	Meredith y Frankie	
Maribel y Cuevas	Jake y Frankie	
	Billy y Frankie	
	Max y Santiani	
	Max y Frankie	

Elaboración propia

Respecto a las primeras, las comparaciones se han realizado en cada una de las dinámicas. En las segundas, las comparaciones se han realizado en conjunto.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- Diferencias en las dinámicas de personajes con personajes homólogos
 - Diferencias en la relación Laura y Jacobo/Jake

Existen dos diferencias principales: el conflicto principal que enfrentan y la evolución de la relación. En *Los misterios de Laura*, el conflicto principal y que guía su desarrollo es normalizar

su relación como amigos y compañeros. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, el conflicto principal que se desarrolla corresponde a las dudas de retomar su relación sentimental. Respecto a la evolución, mientras que, en *Los misterios de Laura*, Laura y Jacobo logran tener una relación de amistad y apoyo mutuo; en *The mysteries of Laura*, tras bastantes altibajos, Laura le pide una segunda oportunidad a Jake cuando él está a punto de pedirle matrimonio a su novia.

- Diferencias en la relación Laura y Martín/Billy

Las diferencias están en que en *Los misterios de Laura* se caracteriza por cierta ambigüedad en lo sentimental y por ser más familiar que en *The mysteries of Laura*, porque Martín pasa más tiempo en casa de Laura y comparten más asuntos personales.

- Diferencias en la relación Laura y Lidia/Meredith

Las diferencias están en la evolución. Mientras que, en *Los misterios de Laura*, Laura y Lidia tienen una relación de enfrentamiento durante toda la serie; en *The mysteries of Laura*, Laura y Meredith logran tener una relación de amistad.

- Diferencias en la relación Laura y Cuevas/Max

Las diferencias están en que en *Los misterios de Laura* es una relación más laboral que de amistad y también en la evolución. A partir de la segunda temporada, Cuevas deja de hacerle favores personales a Laura. Por su parte, en *The mysteries of Laura* es una relación más de amistad que laboral, en la que Max ayuda mucho a Laura en su vida personal.

- Diferencias en la relación Laura y Maribel/Leo

Las diferencias están en que, en *Los misterios de Laura*, Laura tiene una relación más estrecha con su madre y tiene que lidiar con los problemas que le causa, lo que se trata en tono humorístico. Mientras que, en *The mysteries of Laura*, Laura recupera la relación con su padre con quien ha tenido una relación complicada y se trata en tono más dramático.

- Diferencias en la relación Jacobo/Jake y Maribel/Leo

La diferencia está en que la relación entre Maribel y Jacobo pasa un pequeño conflicto cuando ella averigua que él ha sido infiel a Laura, pero se normaliza pronto y esto no sucede en la relación de Jake y Leo.

- Diferencias en la relación Jacobo/Jake y Martín/Billy

Las diferencias son que, en el caso de Jacobo y Martín, Jacobo tiene celos de Martín por su cercanía con Laura. Por el contrario, en el caso de Jake y Billy, Jake quiere que Billy le ayude a reconquistar a Laura y Billy, y al inicio de su relación le tiene cierta animadversión por haberle sido infiel a Laura.

- Diferencias en la relación Jacobo/Jake y Lidia/Meredith

La diferencia es que Jacobo y Lidia han sido amantes, y Lidia al inicio muestra el deseo de querer estar con él, aunque al final evoluciona en amistad. Por el contrario, Jake y Meredith mantienen una relación de amistad que no evoluciona.

- Diferencias en la relación Jacobo/Jake y Cuevas/Max

La diferencia está en que en *Los misterios de Laura* es más laboral, mientras que, en *The mysteries of Laura*, Jake y Max tienen una relación más personal.

- Diferencias en la relación Martín/Billy y Lidia/Meredith

La diferencia es que en el caso de Martín y Lidia no existe una buena relación entre ellos, mientras que en el caso de Billy y Meredith se trata de una relación que pasa de lo laboral a lo sentimental, ya que al final son pareja.

- Diferencias en la relación Martín/Billy y Cuevas/Max

La diferencia es que, en *Los misterios de Laura*, Martín y Cuevas tienen una relación más cercana en la que Martín, en ocasiones, se aprovecha de su ingenuidad. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, Billy y Max tienen una relación más laboral y de compañerismo, que no evoluciona.

- Diferencias en la relación Laura e Ismael/Tony

Las diferencias están en que, en *Los misterios de Laura*, Laura e Ismael tienen una relación sentimental corta y que apenas se formaliza. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, Laura y Tony tienen una relación larga que pasa por varios conflictos.

- Diferencias en la relación Jacobo/Jake e Ismael/Tony

La diferencia está en que, en el caso de Jacobo e Ismael, la relación no evoluciona y se mantiene en enfrentamiento. Por el contrario, sí evoluciona a una relación más cordial en el caso de Jake y Tony.

- Diferencias en la relación Laura e Isabel/Jen

La diferencia está en que en el caso de *Los misterios de Laura* es una relación laboral y Laura, en algunas ocasiones, siente celos de Isabel por la cercanía con los gemelos y desconfía de ella. Esto no sucede en *The mysteries of Laura*.

- Diferencias en la relación Jacobo/Jake e Isabel/Jen

La diferencia entre ambas es que, en el caso de Jacobo e Isabel, la evolución de la relación es negativa porque Jacobo decide terminar con ella. Por el contrario, Jake le pide matrimonio a Jen y ella acepta. Además, en el caso de *Los misterios de Laura* se trata de una relación laboral.

- Diferencias en la relación Laura y Verónica/Lucy

Las diferencias están en que Laura y Verónica tienen una rivalidad sana entre hermanas, pero se llevan bien y la relación no evoluciona. Por el contrario, Laura y Lucy tienen una relación conflictiva porque Lucy es muy rebelde, pero la relación evoluciona a ser más positiva.

- Diferencias en la relación Maribel/Leo y Verónica/Lucy

La diferencia está en que, en el caso de Maribel y Verónica, Maribel manifiesta una preferencia y admiración por Verónica, y, en el caso de Leo y Lucy, Leo se muestra protector con Lucy.

- Diferencias en las dinámicas de personajes que no se repiten

Se trata de las relaciones entre personajes que no se repiten en una de las versiones y, por tanto, que no se pueden replicar. Entre ellas, hay dos tipos de relaciones, aquellas en las que uno de los personajes no tiene un homólogo en la otra versión (en *Los misterios de Laura* son Maite, Victoria, Félix y en *The mysteries of Laura* son Santiani, Alicia y Frankie) y aquellas que se dan entre personajes que, si tienen un homólogo, pero que en una de las versiones sí tienen una relación y en la otra no.

En relación a las segundas se observa que la principal diferencia está en que, en *Los misterios de Laura*, los personajes de Maribel e Isabel establecen más relaciones con el resto de personajes que sus homólogos en *The mysteries of Laura*, Leo y Jen.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

- Similitudes en la relación Laura y Jacobo/Jake

En ambos casos se trata de una relación sentimental, laboral y familiar. Además, los conflictos que enfrentan están relacionados con la educación de sus hijos y rehacer su vida sentimental.

- Similitudes en la relación Laura y Martín/Billy

La relación es similar porque, en ambos casos, son laborales y de amistad. Además, se caracterizan por la admiración y el apoyo mutuo.

- Similitudes en la relación Laura y Lidia/Meredith

En ambos casos se trata de una relación laboral y tiene un enfrentamiento porque Lidia/Meredith siente envidia de la forma de trabajar de Laura y sus éxitos.

- Similitudes en la relación Laura y Cuevas/Max

En ambos casos se mantiene una relación laboral y de amistad, en la que Cuevas y Max muestran admiración por Laura.

- Similitudes en la relación Laura y Maribel/Leo

En ambos casos se trata de una relación de madre/padre e hija, y el personaje de Laura tiene que soportar las críticas sobre su vida.

- Similitudes en la relación Jacobo/Jake y Maribel/Leo

En ambos casos se trata de una relación familiar y buena. Leo/ Maribel muestran mucho aprecio por Jacobo/Jake.

Adaptación de formatos

- Similitudes en la relación Jacobo/Jake y Martín/Billy

En ambos casos se trata de una relación laboral cuya evolución es semejante porque se inician con un conflicto entre ambos, pero se convierte en una relación de amistad y apoyo en el trabajo.

- Similitudes en la relación Jacobo/Jake y Lidia/Meredith

En ambos casos existe una relación laboral.

- Similitudes en la relación Jacobo/Jake y Cuevas/Max

En ambos casos existe una relación laboral y no evoluciona.

- Similitudes en la relación Martín/Billy y Lidia/Meredith

En ambos casos existe una relación laboral.

- Similitudes en la relación Martín/Billy y Cuevas/Max

En ambos casos existe una relación laboral.

- Similitudes en la relación Laura e Ismael/Tony

En ambos casos se trata de una relación sentimental.

- Similitudes en la relación Jacobo/Jake e Ismael/Tony

En ambos casos es una relación de rivalidad y celos.

- Similitudes en la relación Laura e Isabel/Jen

En ambos casos se trata de una relación cordial en la que Laura trata de ser amable.

- Similitudes en la relación Jacobo/Jake e Isabel/Jen

En ambos casos se trata de una relación sentimental, corta e intensa.

- Similitudes en la relación Laura y Verónica/Lucy

En ambos casos se trata de una relación familiar de hermanas, aunque en el caso de Laura y Lucy son hermanastras.

- Similitudes en la relación Maribel/Leo y Verónica/Lucy

En ambos casos se trata de una relación familiar, de madre/padre e hija, y Maribel/Leo muestra una actitud más benevolente con Verónica/Lucy que con Laura.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

- Diferencias en las dinámicas de personajes con personajes homólogos

- Diferencias en la relación Laura y Jacobo/Iacopo

La principal diferencia es la evolución de las relaciones. En *Los misterios de Laura*, Laura y Jacobo logran normalizar su relación y convertirla en una relación de apoyo y cuidado mutuo. Por el contrario, en *I misteri di Laura*, la relación entre Iacopo y Laura no evoluciona hasta ese punto, puesto que, en el último episodio, Iacopo le vuelve a pedir una segunda oportunidad a Laura.

- Diferencias en la relación Laura y Martín/Matteo

La principal diferencia es que, en *Los misterios de Laura*, la relación se caracteriza por ser de amistad y apoyo, aunque con cierta ambigüedad sentimental, y, en *I misteri di Laura*, la relación evoluciona a una relación sentimental y amorosa.

- Diferencias en la relación Laura y Lidia/Lidia

La principal diferencia es que, en *Los misterios de Laura*, los celos que siente Lidia por Laura son laborales, mientras que, en *I misteri di Laura*, los celos de Lidia hacia Laura son también sentimentales (por su relación con Iacopo).

Adaptación de formatos

- Diferencias en la relación Laura y Cuevas/Pinzi

No existen grandes diferencias en la relación que se establece en ambas versiones.

- Diferencias en la relación Laura y Maribel/Gemma

La principal diferencia es que, en *Los misterios de Laura*, Maribel tiene mayor presencia en la vida de Laura y se involucra más, mientras que, en *I misteri di Laura*, la presencia de Gemma es telefónica.

- Diferencias en la relación Laura y Maite/Martina

No existen grandes diferencias en la relación que se establece en ambas versiones.

- Diferencias en la relación Jacobo/Iacopo y Martín/Matteo

Las diferencias son que, en *Los misterios de Laura*, los celos son de Jacobo a Martín y llegan a tener una relación de amistad. Por el contrario, en *I misteri di Laura*, los celos son mutuos y no hay una relación de amistad.

- Diferencias en la relación Jacobo/Iacopo y Lidia/Lidia

La diferencia está en la evolución de la relación. En *Los misterios de Laura*, la relación evoluciona hacia la amistad, mientras que en *I misteri di Laura* llegan a tener una relación sentimental.

- Diferencias en la relación Jacobo/Iacopo y Cuevas/Pinzi

La diferencia está en que, en *I misteri di Laura*, Iacopo trata a Pinzi con mal carácter y se queja de su ineficiencia; en *Los misterios de Laura*, no.

- Diferencias en la relación Jacobo/Iacopo y Maite/Martina

No existen grandes diferencias.

- Diferencias en la relación Jacobo/Iacopo y Maribel/Gemma

La principal diferencia es que, en *Los misterios de Laura*, Maribel se enfada con Jacobo cuando descubre que le ha sido infiel a Laura, y esto no sucede en *I misteri di Laura*.

- Diferencias en la relación Martín/Matteo y Lidia/Lidia

No existen grandes diferencias.

- Diferencias en la relación Martín/Matteo y Cuevas/Pinzi

La diferencia es que, en *Los misterios de Laura*, la relación evoluciona a una mayor cercanía, mientras que en *I misteri di Laura* no.

- Diferencias en la relación Martín/Matteo y Maribel/Gemma

Las diferencias están en que, en *Los misterios de Laura*, Martín y Maribel tienen una relación más cercana y de amistad que en *I misteri di Laura*, donde es una relación esporádica.

- Diferencias en la relación Martín/Matteo y Maite/Martina

Las diferencias están en que, en *Los misterios de Laura*, Martín y Maite tienen una relación de amistad, aunque poco frecuente, mientras que en *I misteri di Laura* es una relación esporádica.

- Diferencias en la relación Lidia/Lidia y Cuevas/Pinzi

La diferencia principal es que, en *Los misterios de Laura*, Lidia y Cuevas se convierten en pareja sentimental, mientras que en *I misteri di Laura* no.

- Diferencias en las dinámicas de personajes que no se repiten

Las dinámicas de personajes que no se replican en las dos versiones son por dos razones. La primera es porque se trata de dinámicas entre personajes en las que uno de ellos no tiene un homólogo en algunas de las versiones (personajes como Isabel, Félix y Victoria en *Los misterios de Laura* y el personaje de Allegra en *I misteri di Laura*). La segunda es porque son relaciones que sí tienen personajes homólogos, pero en una de las versiones no establecen una relación. En

este último caso, destaca que, en *Los misterios de Laura*, el personaje de Maribel establezca más relaciones con el resto de personajes que el de Gemma en *I misteri di Laura*, y en el caso de *I misteri di Laura* resalta el personaje de Martina, quien mantiene relaciones con más personajes que el de Maite en *Los misterios de Laura*.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

- Similitudes en la relación Laura y Jacobo/Iacopo

En ambos casos se trata de una relación sentimental, laboral y familiar que enfrenta los conflictos de superar una separación sentimental, cuidar a los hijos y trabajar juntos.

- Similitudes en la relación Laura y Martín/Matteo

En ambos casos se trata de una relación laboral y de admiración, especialmente, de Martín/Matteo a Laura.

- Similitudes en la relación Laura y Lidia/Lidia

En ambos casos se trata una relación laboral y cordial, en la que hay un enfrentamiento por parte de Lidia a Laura.

- Similitudes en la relación Laura y Cuevas/Pinzi

En ambos casos se trata de una relación laboral y de apoyo. Cuevas/Pinzi suele ayudar a Laura con tareas más personales del cuidado de los gemelos.

- Similitudes en la relación Laura y Maribel/Gemma

En ambos casos se trata de una relación familiar, de madre e hija, y Laura tiene que soportar las críticas constantes de su madre sobre su vida personal y familiar.

- Similitudes en la relación Laura y Maite/Martina

En ambos casos se trata de una relación de amistad y de apoyo mutuo, y no evolucionan.

- Similitudes en la relación Jacobo/Iacopo y Martín/Matteo

En ambos casos se trata de una relación laboral y de enfrentamiento.

- Similitudes en la relación Jacobo/Iacopo y Lidia/Lidia

En ambos casos se trata de una relación laboral y los personajes han sido amantes.

- Similitudes en la relación Jacobo/Iacopo y Cuevas/Pinzi

En ambos casos hay una relación laboral.

- Similitudes en la relación Jacobo/Iacopo y Maite/Martina

En ambos casos se caracterizan por ser de amistad y no ser muy frecuentes.

- Similitudes en la relación Jacobo/Iacopo y Maribel/Gemma

En ambos casos se trata de una relación familiar, Jacobo/Iacopo es el exyerno de Maribel/Gemma y ella le admira.

- Similitudes en la relación Martín/Matteo y Lidia/Lidia

En ambos casos se trata de una relación laboral y negativa, porque no se llevan bien, y evoluciona a más cordial.

- Similitudes en la relación Martín/Matteo y Cuevas/Pinzi

En ambos casos se trata de una relación laboral y Martín/Matteo tratan de ayudar a Cuevas/Pinzi con su inseguridad con las mujeres.

- Similitudes en la relación Martín/Matteo y Maribel/Gemma

No existen grandes similitudes en las relaciones de cada versión.

Adaptación de formatos

- Similitudes en la relación Martín/Matteo y Maite/Martina

No existen grandes similitudes en las relaciones de cada versión.

- Similitudes en la relación Lidia/Lidia y Cuevas/Pinzi

En ambos casos se trata de una relación laboral y Lidia/Lidia tiene una actitud altiva y temperamental con Cuevas/Pinzi; él trata de agradarla.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***
- Diferencias en las dinámicas de personajes con personajes homólogos

 - Diferencias en la relación Laura y Jake/Iacopo

La principal diferencia entre ambas relaciones es que, en *The mysteries of Laura*, la relación evoluciona y al final es Laura quien le pide a Jake una segunda oportunidad. Por el contrario, en *I misteri di Laura*, la relación no evoluciona y Laura tiene claro que no quiere volver con Iacopo.

- Diferencias en la relación Laura y Billy/Matteo

La diferencia es que, en *The mysteries of Laura*, Laura y Billy tienen una relación de amistad que no evoluciona, mientras que, en *I misteri di Laura*, la relación evoluciona hasta convertirse en sentimental.

- Diferencias en la relación Laura y Meredith/Lidia

La diferencia está en que, en *The mysteries of Laura*, la relación de Laura y Meredith evoluciona a una de amistad. En *I misteri di Laura* se mantiene la relación de enfrentamiento. Además, en *The mysteries of Laura*, Meredith tiene celos por la habilidad laboral de Laura. Por el contrario, en *I misteri di Laura*, Lidia tiene celos, tanto laborales como personales, de Laura y su relación con Iacopo.

- Diferencias en la relación Laura y Max/Pinzi

La diferencia entre ambas es que Laura y Max tienen una relación más personal en *The mysteries of Laura* que la relación de Laura y Pinzi en *I misteri di Laura*.

- Diferencias en la relación Laura y Leo/Gemma

La diferencia está en que, en *The mysteries of Laura*, Laura y Leo enfrentan el conflicto de recuperar la relación; ésto no sucede en *I misteri di Laura*.

- Diferencias en la relación Jake/Iacopo y Billy/Matteo

La diferencia está en que, en *The mysteries of Laura*, la relación evoluciona a amistad, aunque al inicio Billy le tiene animadversión a Jake, y, en *I misteri di Laura*, la relación se caracteriza por ser de celos mutuos.

- Diferencias en la relación Jake/Iacopo y Meredith/Lidia

La diferencia es que mientras que, en *The mysteries of Laura*, Jake y Meredith tienen una relación solo de amistad, en *I misteri di Laura*, Iacopo y Lidia tienen una relación sentimental.

- Diferencias en la relación Jake/Iacopo y Max/Pinzi

La diferencia está en que, en el caso de Jake y Max hay una relación de amistad y apoyo, y, en el caso de *I misteri di Laura*, Iacopo tiene un trato temperamental con Pinzi porque lo considera torpe e ineficiente.

- Diferencias en la relación Jake/Iacopo y Leo/Gemma

No existen grandes similitudes en las relaciones de cada versión.

- Diferencias en la relación Billy/Matteo y Meredith/Lidia

La diferencia está en que Billy y Meredith desarrollan una relación sentimental, mientras que Matteo y Lidia tienen una relación negativa.

- Diferencias en la relación Billy/Matteo y Max/Pinzi

La diferencia está en que, en *The mysteries of Laura*, Billy y Max mantienen una relación de amistad y compañerismo, mientras que, en *I misteri di Laura*, Matteo tiene un carácter temperamental en su trato con Pinzi.

- Diferencias en la relación Meredith/Lidia y Max/Pinzi

Las diferencias son que, en *The mysteries of Laura*, Meredith y Max tienen una relación de amistad, aunque a veces compiten por las labores de investigación, y en *I misteri di Laura*, Pinzi tiene un interés amoroso por Lidia, pero Lidia trata a Pinzi con mucho temperamento.

- Diferencias en las dinámicas de personajes que no se repiten

Las dinámicas de personajes que no están presentes en ambas versiones se deben a dos razones: 1) porque se dan entre personajes que no tienen un homólogo en una de las versiones (en el caso de *The mysteries of Laura*, Santiani, Lucy, Franki, Tony, Jen, Alicia, Sammi y en el caso de *I misteri di Laura*, Martina y Allegra), y 2) porque los personajes homólogos no establecen una relación en alguna de las versiones, que es lo que sucede con el personaje de Leo y Gemma. En el primer caso destaca que los personajes no homólogos de *The mysteries of Laura* sean mayormente secundarios, mientras que en *I misteri di Laura* son personajes protagonistas.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

- Similitudes en la relación Laura y Jake/Iacopo

En ambos casos se trata de relaciones sentimentales, familiares y laborales, y enfrentan los mismos conflictos: la ruptura sentimental, el cuidado de los hijos y trabajar juntos.

- Similitudes en la relación Laura y Billy/Matteo

En ambos casos se trata de una relación laboral.

- Similitudes en la relación Laura y Meredith/Lidia

En ambos casos se trata de una relación laboral y de enfrentamiento.

- Similitudes en la relación Laura y Max/Pinzi

En ambos casos se trata de una relación laboral y de ayuda, especialmente, de Max/Pinzi a Laura.

- Similitudes en la relación Laura y Leo/Gemma

En ambos casos se trata de una relación familiar de madre/padre e hija, y el personaje de Laura tiene que soportar las críticas de Leo/Gemma.

- Similitudes en la relación Jake/Iacopo y Billy/Matteo

En ambos casos se trata de una relación laboral.

- Similitudes en la relación Jake/Iacopo y Meredith/Lidia

En ambos casos se trata de una relación laboral.

- Similitudes en la relación Jake/Iacopo y Max/Pinzi

En ambos casos se trata de una relación laboral.

- Similitudes en la relación Jake/Iacopo y Leo/Gemma

En ambos casos se trata de relaciones familiares, de exyerno y nuera. Además, Leo/Gemma siente mucho afecto y admiración por Jake/Iacopo.

- Similitudes en la relación Billy/Matteo y Meredith/Lidia

En ambos casos se trata de una relación laboral.

- Similitudes en la relación Billy/Matteo y Max/Pinzi

En ambos casos se trata de una relación laboral.

- Similitudes en la relación Meredith/Lidia y Max/Pinzi

En ambos casos se trata de una relación laboral.

5.4.3.6. Síntesis del análisis comparativo de las dinámicas de los personajes

Como conclusiones finales del análisis de las comparaciones de las dinámicas de los personajes, se obtienen las siguientes:

- Las relaciones laborales y familiares entre los personajes son las que se mantienen más inalterables en las tres versiones.
- Las dinámicas de personajes que más varían son las relativas a transformar relaciones laborales o de amistad en amorosas. Son las siguientes:
 - Laura y Martín/Billy/Matteo. En dicha dinámica destaca la versión italiana en la que son pareja, mientras que en la española y estadounidense se trata de una relación de amistad. No obstante, en la española es una relación más estrecha y afectiva que en la estadounidense.
 - Martín/Billy/Matteo y Lidia/Meredith/Lidia. Esta dinámica varía más en la versión estadounidense, donde Billy y Meredith son pareja. Por el contrario, tanto en la versión española como en la italiana tienen una mala relación.
 - Martín/Billy/Matteo y Cuevas/Max/Pinzi. En esta dinámica también resalta la versión estadounidense, en la que Billy y Max tienen una relación de compañerismo, mientras que en las otras dos la relación se mantiene muy similar.
 - Cuevas/Max/Pinzi y Lidia/Meredith/Lidia. Esta dinámica es diferente en cada versión. En la versión de EEUU es de amistad y compañerismo, en la de España es una relación amorosa con bastante relevancia y en la de Italia es una relación conflictiva.
- Por el contrario, las que menos cambian son:
 - Laura y Jacono/Jake/Iacobo. En esta dinámica, los personajes enfrentan los mismos conflictos en las tres versiones. No obstante, existen diferencias en la evolución y en el conflicto más relevante. En la versión de España, la relación se normaliza a ser de amistad y apoyo; en la de EEUU, sobresale el conflicto amoroso y de recuperar la relación, y, en la de Italia, el conflicto amoroso se mantiene por parte de Iacopo.
 - Laura y Maribel/Leo/Gemma. Esta dinámica es similar porque Laura tiene que lidiar con un padre/madre cascarrabias, que critica y desaprueba su vida personal y familiar.

No obstante, existen diferencias. En la versión de España resalta que Maribel meta en líos a Laura; en la de Italia, que la llame por teléfono constantemente y, en la de EEUU, por ser una relación complicada y tengan que enfrentarse a recuperar la relación.

- En general, es la versión estadounidense la que más cambios realiza en las dinámicas de los personajes, mientras que existen más similitudes entre la española y la italiana. La versión estadounidense destaca porque hay mayor presencia de las relaciones de amistad y compañerismo entre los personajes, algo que también se observa con el tipo de personajes secundarios y particulares (que no están en las otras versiones) que pertenecen al ámbito laboral. La versión italiana se caracteriza por las relaciones amorosas entre los personajes protagonistas y las familiares (a partir de los pocos secundarios), frente a la española.

5.4.4. Análisis comparativo del estilo visual

5.4.4.1. Diferencias y similitudes en la puesta en escena

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
 - Diferencias en las funciones de los objetos del decorado

En *Los misterios de Laura*, los objetos del decorado se utilizan, en algunos casos, como móviles del crimen o armas del crimen y en *The mysteries of Laura* no sucede. Por su parte, en *The mysteries of Laura*, los objetos del decorado sirven para recrear escenas del crimen y como recurso narrativo para tramas episódicas; en *Los misterios de Laura* no.

- Diferencias en las funciones narrativas de los objetos que no son, estrictamente, parte del decorado

En *Los misterios de Laura*, los objetos llegan a ser móviles del crimen, y en *The mysteries of Laura*, no. Además, existen diferencias en el tipo de objeto que predomina cuando realizan una misma función. Así, se han identificado las siguientes:

- En los objetos con funciones narrativas de herramientas de trabajo destaca que en *The mysteries of Laura* son sobre todo dispositivos tecnológicos; en *Los misterios de Laura* no. Por su parte, en *Los misterios de Laura* se utiliza la prensa como herramienta de trabajo y en *The mysteries of Laura* no.

- En los objetos con funciones narrativas de pistas y pruebas se diferencian en que, en *The mysteries of Laura* son sobre todo objetos personales que se encuentran en el cuerpo del cadáver y en *Los misterios de Laura* destacan otros objetos, como la prensa, los anónimos, las cartas, las libretas u los objetos con un vínculo temático con el crimen (p. ej.: una partitura).

- Diferencias en las funciones de los objetos del vestuario

En *Los misterios de Laura*, el vestuario se utiliza en un par de casos como un recurso narrativo de la trama del crimen (p. ej.; a través del vestuario los asesinos logran esconder su crimen) y esto no sucede en *The mysteries of Laura*. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, el vestuario se utiliza como herramienta de trabajo y para dotar de realidad a la investigación policial (p. ej.: los personajes usan chalecos antibalas, micrófonos escondidos, la chaqueta del uniforme...); en *Los misterios de Laura* no. Además, en la función de caracterizar a los personajes, destaca, en *Los misterios de Laura*, el valor simbólico de la gabardina de Laura que en *The mysteries of Laura* no la tiene.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

- Similitudes en las funciones de los objetos del decorado

En ambas versiones, los objetos del decorado se utilizan para: caracterizar a personajes y ambientes (tanto los protagonistas como los sospechosos), averiguar el crimen y dotar de realidad la investigación (especialmente, el despliegue policial).

- Similitudes en las funciones narrativas de los objetos que no son, estrictamente, parte del decorado

Las funciones que ejercen los objetos son muy similares en ambas versiones. Estas son: herramientas de trabajos, pistas y pruebas para averiguar el crimen y armas del crimen. También, destaca que, en los objetos que son armas del crimen, predominan las pistolas y las sustancias nocivas (p. ej.: veneno), y, en los objetos como herramientas de trabajo, se utilizan informes y expedientes.

- Similitudes en las funciones de los objetos del vestuario

Las semejanzas se encuentran en las funciones del vestuario, que son: como pistas y pruebas del crimen, como arma del crimen (en ambos casos solo sucede una vez) y para caracterizar a los personajes. En esta última función, destaca que, en *Los misterios de Laura*, el vestuario se utiliza para caracterizar al personaje del intruso, algo que sucede con menos frecuencia en *The mysteries of Laura*.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

- Diferencias en las funciones de los objetos del decorado

En *Los misterios de Laura*, los objetos del decorado se utilizan como arma del crimen y móvil del crimen (en algunos casos) y en *I misteri di Laura* no.

- Diferencias en las funciones narrativas de los objetos que no son, estrictamente, parte del decorado

La diferencia está en el tipo de objeto, pero no en su función. Así, en los objetos que realizan la función de herramientas para trabajar destacan, en *Los misterios de Laura*, la prensa, y, en *I misteri di Laura*, la grabadora y los *walkies-talkies*.

- Diferencias en las funciones de los objetos del vestuario

En *Los misterios de Laura*, los objetos del vestuario se utilizan como arma del crimen y móvil del crimen y en *I misteri di Laura* no. Además, en la función de recurso narrativo se diferencian en que se trata de un recurso narrativo relacionado con la trama del crimen en *Los misterios de Laura*, mientras que en *I misteri di Laura* es un recurso narrativo vinculado a la trama de la vida de los personajes principales.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

- Similitudes en las funciones de los objetos del decorado

Casi todas las funciones son similares en ambas versiones. Por tanto, en ambas se utilizan para: caracterizar los espacios, como pistas para el crimen, para dotar de realidad la investigación

policial y como herramientas para trabajar. En esta última, destaca que en *Los misterios de Laura* utilicen una pizarra en la comisaría y en *I misteri di Laura* utilicen una pantalla de televisión.

- Similitudes en las funciones narrativas de los objetos que no son, estrictamente, parte del decorado

Existen muchas similitudes en las funciones narrativas de los objetos. Estas son: como herramientas de trabajo, armas del crimen, móvil del crimen, pistas y pruebas para el crimen y caracterizar los lugares o personajes. En esta última función destaca que, en *I misteri di Laura*, el contexto del crimen se traslade a la vida cotidiana de los personajes a través de los objetos, por ejemplo, con las pelotas de tenis o las piezas de ajedrez.

- Similitudes en las funciones de los objetos del vestuario

Las funciones de los objetos del vestuario en *I misteri di Laura* son similares a las de *Los misterios de Laura*. Estas son: pista o prueba de investigación, caracterizar a los personajes (principales y episódicos) y como recurso narrativo. Además, en ambas versiones, los personajes protagonistas no aparecen con uniforme en su trabajo.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

- Diferencias en las funciones de los objetos del decorado

La diferencia está en el tipo de objetos y en la cantidad, pero no en la función. Así, en la función de herramientas para trabajar hay más objetos (pizarras, proyectores, televisiones) en *The mysteries of Laura*, mientras que en *I misteri di Laura* solo se observa una pantalla de televisión.

- Diferencias en las funciones narrativas de los objetos que no son, estrictamente, parte del decorado

Respecto a las funciones, destaca que, en *I misteri di Laura*, los objetos desempeñan la función de móvil del crimen y en *The mysteries of Laura* no. También existen diferencias en los tipos de objetos. Así, los objetos que desempeñan la función de herramientas para trabajar se caracterizan por ser más tecnológicos que en *The mysteries of Laura* y por ser más tradicionales en *I misteri di Laura*. Por otro lado, los objetos que son pistas o pruebas en *The mysteries of Laura* suelen ser objetos que pertenecen a la víctima y se encuentran en el cadáver y en *I misteri di Laura* suelen formar parte de la escena del crimen. También, en los objetos que caracterizan los espacios,

destaca que, en *I misteri di Laura*, los objetos relacionados con el contexto del crimen se trasladan a la vida cotidiana de los personajes principales (pelotas de tenis o piezas de ajedrez).

- Diferencias en las funciones de los objetos del vestuario

Las diferencias están en las funciones. Así, en *The mysteries of Laura*, el vestuario desempeña las siguientes funciones: herramientas para trabajar (chalecos antibalas, micrófonos escondidos, uniforme...), arma del crimen y dotar de realidad a la investigación, y, en *I misteri of Laura*, no. Por el contrario, en *I misteri di Laura*, los objetos del vestuario realizan la función de recurso narrativo para tramas relacionadas con los personajes principales; en *The mysteries of Laura* no. Además, la gabardina de Laura no tiene una función simbólica en *The mysteries of Laura*.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

- Similitudes en las funciones de los objetos del decorado

Prácticamente, los objetos del decorado tienen las mismas funciones en ambas versiones, que son: herramientas para trabajar, recursos narrativos, caracterizar espacios y dotar de realidad las situaciones.

- Similitudes en las funciones narrativas de los objetos que no son, estrictamente, parte del decorado

En las funciones existen muchas similitudes, como herramientas para trabajar, recursos narrativos para tramas sobre la vida de los personajes, caracterizar espacios y personajes, y para dotar de realidad la investigación.

- Similitudes en las funciones de los objetos del vestuario

En ambas versiones se utilizan como pista o prueba del crimen y para caracterizar a los personajes. Además, en *I misteri di Laura*, los personajes protagonistas no aparecen con el uniforme nunca y en *The mysteries of Laura* sí.

5.4.4.2. Diferencias y similitudes en la narrativa visual

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- **Diferencias en las propiedades del plano**
 - Diferencias en el tipo de plano

Son las siguientes:

- El plano general se suele utilizar con un valor narrativo en *The mysteries of Laura*, mientras que en *Los misterios de Laura* no se ha encontrado ese uso.
- El plano medio se utiliza más para mostrar el cadáver en *The mysteries of Laura*, mientras que en *Los misterios de Laura* se utilizan más los planos largos para mostrar el cadáver.
- Los planos cortos se utilizan especialmente en la escena del intruso en *Los misterios de Laura*, una escena que no tiene lugar en *The mysteries of Laura*. Por el contrario, en *The mysteries of Laura* se utilizan los planos cortos para las escenas de acción.

En general, en *Los misterios de Laura* predominan los planos medios y cortos con el objetivo de guiar la atención y acompañar lo que ocurre en la narración. En *The mysteries of Laura* existe una gran variedad de planos con el objetivo de crear dinamismo y ritmo.

- Diferencias en la angulación

En *The mysteries of Laura* se utilizan con mayor frecuencia planos picados y contrapicados. Además, destacan los casos de planos cenitales para mostrar el cadáver en el laboratorio y en los planos que conforman el montaje de transición, casos que no se dan en *Los misterios de Laura*.

- Diferencias en los movimientos de cámara

Son las siguientes:

- Las panorámicas se realizan con mayor velocidad y se utilizan en los siguientes casos: los montajes de transición, para realizar transición en espacios continuos y para unir distintos puntos dentro de una misma escena en *The mysteries of Laura*; en *Los misterios de Laura*, estos casos son menos frecuentes.

- El *travelling* en *The mysteries of Laura* se utiliza de manera muy frecuente para iniciar el episodio y mostrar el descubrimiento del cadáver y para seguir los gestos que realizan los personajes en una escena, mientras que en *Los misterios de Laura* es menos frecuente.
- El *zoom*, en *Los misterios de Laura* no es una técnica muy utilizada y en *The mysteries of Laura* es muy frecuente y se utiliza de manera sutil. La otra diferencia en los usos es que en *The mysteries of Laura* destaca por el uso del *zoom out* para mostrar información fuera de campo con tono humorístico y en *Los misterios de Laura* no.

En general, en *The mysteries of Laura* son frecuentes los movimientos de cámara y con velocidad. Por el contrario, en *Los misterios de Laura* hay menos movimientos de cámara y suelen ser más pausados y sutiles.

- Diferencias en la cámara respecto a la acción

Existen pocas diferencias en el uso de la cámara subjetiva entre ambas versiones. No obstante, en *Los misterios de Laura* destaca su uso en las escenas del intruso para generar más tensión. Por el contrario, en *The mysteries of Laura* resalta su uso en las escenas de persecución.

- Diferencias en la profundidad de campo

La profundidad de campo es menos frecuente en *Los misterios de Laura* y en *The mysteries of Laura* se utiliza con fines narrativos y estéticos

- **Diferencias en el montaje**

- Diferencias en las relaciones gráficas

En cada versión se alteran las relaciones gráficas en casos diferentes. Así, en *Los misterios de Laura* se realizan encadenados gráficos y emparejamientos gráficos para ilustrar el paso del tiempo o un cambio de localización. Por su parte, en *The mysteries of Laura* se alteran las relaciones gráficas en las escenas de persecución y con la técnica de corte en movimientos entre dos planos.

- Diferencias en las relaciones rítmicas

La alteración en las relaciones rítmicas es mucho mayor y constante en *The mysteries of Laura*. En esta versión, las cualidades del plano y los movimientos de cámara se alteran con mucha frecuencia para crear dinamismo. Por el contrario, en *Los misterios de Laura*, las relaciones rítmicas son más pausadas y sus alteraciones menos frecuentes. No obstante, destaca que en *Los misterios de Laura* se alteren las relaciones rítmicas para simular el estado de un personaje y el efecto de ralentización con un efecto dramático, mientras que en *The mysteries of Laura* no.

- Diferencias en las relaciones espaciales

Son las siguientes:

- El montaje deductivo es más utilizado en *The mysteries of Laura* que en *Los misterios de Laura*.
- El montaje inductivo se utiliza con fines humorísticos en *The mysteries of Laura*.
- El montaje paralelo se utiliza con mucha frecuencia en las secuencias que muestran operaciones policiales en *The mysteries of Laura*, como redadas u operaciones de infiltración.

- Diferencias en las relaciones temporales

Son las siguientes:

- Los *flashbacks* se utilizan para mostrar sucesos de otra temporada en *The mysteries of Laura*; en *Los misterios de Laura*, no.
- Las secuencias temporales se utilizan para mostrar escenas de la vida personal con frecuencia en *The mysteries of Laura*; en *Los misterios de Laura* no.

- **Diferencias en la fotografía**

- Diferencias en la iluminación

Las principales diferencias están en el uso de una iluminación más dura en determinados casos. Así, en *Los misterios de Laura* destaca su uso en los *flashbacks*, mientras que en *The mysteries of Laura* resalta su uso durante los interrogatorios.

- Diferencia en la gama de tonalidades

En *Los misterios de Laura*, predominan los colores cálidos. Por su parte, en *The mysteries of Laura* hay una distinción entre los colores cálidos que predominan en espacios como la casa de Laura o el bar y los colores fríos, dentro de la comisaría.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

- **Similitudes en las propiedades del plano**

- Similitudes en el tipo de plano

En general, existen muchas similitudes en el uso de los planos. Son las siguientes:

- Los planos generales y de conjunto se utilizan para situar las escenas de exteriores e iniciar secuencias.
- Los planos largos se utilizan para mostrar varias escenas que suceden en un mismo lugar, durante los *travelling* o para mostrar un plano subjetivo.
- Los planos medios se utilizan para mostrar las reacciones de los personajes, en los planos/contraplanos y para iniciar y finalizar escenas.
- Los planos cortos tienen un uso similar a los planos medios, pero se utilizan cuando hay mayor carga dramática. También para enmarcar y destacar partes de la escena que son relevantes para el relato (lo que hace referencia un personaje, una pista del crimen...). Cuando se utilizan para iniciar las escenas, enseñan un objeto que indica el lugar del que se trata (un cartel con el nombre, un objeto que lo identifica...).
- Los planos detalle se utilizan para mostrar las pistas (objetos, gestos de un personaje, parte de un decorado...) que son importantes para el crimen y para iniciar y finalizar la escena.
- Los planos secuencia se utilizan, sobre todo, dentro de la comisaría para seguir a los personajes y unir varias escenas. También cuando los personajes revisan la escena del crimen.

- Similitudes en la angulación

En ambas versiones predomina el ángulo recto. También coinciden en el uso de picados y contrapicados en los siguientes casos: planos subjetivos, para mostrar el cadáver, planos

exteriores para iniciar las secuencias y en los planos/contraplanos que simulan la altura de los personajes.

- Similitudes en los movimientos de cámara

Son las siguientes:

- El uso de las panorámicas para mostrar nuevos espacios, iniciar una secuencia, mostrar lo que observa un personaje y generar expectativas.
- El uso del *travelling* para los planos secuencia (tanto exteriores como interiores) y para generar expectativas o tensión sobre algo que sucede en la escena.
- El uso del *zoom in* para enfatizar reacciones de los personajes o algún objeto importante para la trama, y el *zoom out* para mostrar información que queda fuera de contexto.

- Similitudes en la cámara respecto a la acción

En ambas versiones hay un predominio de la cámara objetiva. También, se observan muchas similitudes en los casos en los que se utiliza la cámara subjetiva, como mostrar lo que ve un personaje (ya sea durante un interrogatorio, una operación policial, una conversación personal o cuando descubre algo relevante) y simular el estado de un personaje.

- Similitudes en la profundidad de campo

La técnica del desenfoque se utiliza en casos similares cuando se trata de guiar la atención por el plano y para desenfocar el fondo en planos cortos o planos medios interiores.

- **Similitudes en el montaje**

- Similitudes en las relaciones gráficas

Cuando se utilizan en las secuencias temporales, los *flashbacks* y los montajes paralelos.

- Similitudes en las relaciones rítmicas

Los casos en los que coinciden son en las secuencias de acción (en mayor medida en *The mysteries of Laura*), en las secuencias temporales y en las situaciones con mayor carga dramática.

- Similitudes en las relaciones espaciales

Son las siguientes:

- El montaje inductivo para el inicio de las secuencias y presentar espacios.
- El emparejamiento del eje de miradas para mostrar lo que observa un personaje dentro de un mismo espacio.
- El plano/contraplano para las conversaciones entre los personajes.
- Los montajes paralelos para llamadas o escenas que ocurren en un mismo espacio.

- Similitudes en las relaciones temporales

Son las siguientes:

- Se utilizan las elipsis tanto por convención narrativa como para generar misterio.
- Se realizan *flashbacks* que muestran imágenes que ya han sido emitidas, imágenes que no han sido emitidas e imágenes de escenas que se han emitido, pero desde otro punto de vista.
- Las secuencias temporales para ilustrar procesos relacionados con la investigación.

- **Similitudes en la fotografía**

- Similitudes en la iluminación

En ambas versiones predomina una intensidad de iluminación suave y se usan fuentes de luz artificial. También, usan una intensidad de luz más dura en secuencias asociadas al crimen.

- Similitudes en la gama de tonalidades

En ambas versiones se da un cambio de tonalidad en los *flashbacks*. No obstante, mientras que en *The mysteries of Laura* se utiliza una tonalidad azul; en *Los misterios de Laura* se utiliza una tonalidad variada (sepia, blanco y negro...).

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***
- **Diferencias en las propiedades del plano**
 - Diferencias en el tipo de plano

En general, existen escasas diferencias en el uso de los tipos de planos. No obstante, se han encontrado las siguientes:

- Los planos generales se utilizan con más frecuencia en *I misteri di Laura* como transiciones entre secuencias, que indican el lugar donde va a tener lugar la siguiente secuencia.
- Los planos largos se utilizan con más frecuencia en *Los misterios de Laura* para mostrar el cadáver, mientras que en *I misteri di Laura* apenas se muestra el cadáver.
- Los planos cortos son más frecuentes para finalizar secuencias en *Los misterios de Laura* y se utiliza para la secuencia del intruso. Una secuencia que apenas aparece en *I misteri di Laura*.
- Los planos detalle se utilizan en mayor medida en *Los misterios de Laura*, que en *I misteri di Laura*.

- Diferencias en la angulación

En *I misteri di Laura* se utilizan con mayor frecuencia los planos picados y contrapicados que en *Los misterios de Laura*. No obstante, existen diferencias en algunos casos. En *Los misterios de Laura* destaca el uso de ángulos picados para mostrar el cadáver, mientras que, en *I misteri di Laura*, el ángulo picado y contrapicado se utilizan con más frecuencia en los planos generales de transición.

- Diferencias en los movimientos de cámara

Se han encontrado las siguientes:

- Las panorámicas cortas para unir puntos dentro de las escenas y para mostrar a un personaje que realiza una acción se utilizan con mayor frecuencia en *I misteri di Laura* que en *Los misterios de Laura*.
- El *travelling* se utiliza con más frecuencia para generar expectativas y tensión por el descubrimiento de algo relevante en *Los misterios de Laura*, mientras que,

en *I misteri di Laura*, destaca el uso del *travelling* circular para escenas con tensión dramática.

- El *zoom out* para mostrar información fuera de campo se utiliza en *Los misterios de Laura*; en *I misteri di Laura* no. Mientras que en *I misteri di Laura* es frecuente para finalizar las escenas.

- Diferencias en la cámara respecto a la acción

En *Los misterios de Laura* hay más casos en los que se utiliza la cámara subjetiva que en *I misteri di Laura*. De estos casos, destaca cuando se usa en las secuencias del intruso y para simular el estado de un personaje.

- Diferencias en la profundidad de campo

No existen grandes diferencias en el uso de la profundidad de campo y la técnica del desenfoque.

- **Diferencias en el montaje**

- Diferencias en las relaciones gráficas

En *Los misterios de Laura* se realizan con más frecuencia emparejamientos gráficos, mientras que, en *I misteri di Laura* se produce una discontinuidad gráfica por el efecto de lanzar algo al objetivo de la cámara.

- Diferencias en las relaciones rítmicas

No existen grandes diferencias.

- Diferencias en las relaciones espaciales

En *I misteri di Laura* utilizan con más frecuencia el montaje deductivo para generar expectativas que en *Los misterios de Laura*.

- Diferencias en las relaciones temporales

En *I misteri di Laura* se utilizan las secuencias temporales para mostrar situaciones de la vida personal de los personajes; en *Los misterios de Laura* no.

- **Diferencias en la fotografía**

- Diferencias en la iluminación

En *Los misterios de Laura* se realiza un cambio en la intensidad de la iluminación en los *flashbacks* o las escenas relacionados con la trama del crimen. Por su parte, en *I misteri di Laura* no existen tantas diferencias en el uso de una iluminación más dura en situaciones particulares de la narración.

- Diferencias en la gama de tonalidades

Existen muchas diferencias puesto que en *Los misterios de Laura* predominan los colores cálidos y los colores fríos se utilizan en escenas asociadas al crimen. En *I misteri di Laura* sucede, al contrario: predominan los colores fríos y los cálidos se utilizan en algunas escenas asociadas a la trama del crimen.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

- **Similitudes en las propiedades plano**

- Similitudes en el tipo de plano

En general, existen muchas similitudes en el uso de los tipos de planos. Son las siguientes:

- Los planos de conjunto y los generales se utilizan para iniciar escenas, situar la acción y presentar lugares nuevos.
- Los planos largos se utilizan para los *travellings*, cuando hay varias escenas en un mismo plano y en los planos subjetivos.
- Los planos medios se usan para mostrar las reacciones de los personajes y en los planos/contraplanos.
- Los planos cortos y los planos detalle sirven para dar mayor intensidad dramática y aislar detalles de la escena que son importantes para la trama.

- Los planos secuencia se utilizan, sobre todo, dentro de la comisaría y cuando los personajes recorren exteriores o revisan una escena del crimen.

- Similitudes en la angulación

En ambas versiones predomina el ángulo recto. Además, el picado y contrapicado se utiliza en los siguientes casos de manera más habitual: planos subjetivos, planos/contraplanos que simulan la altura de los personajes y los planos generales que inician las secuencias.

- Similitudes en los movimientos de cámara

En general, en ambas versiones los movimientos de cámara son pausados y discretos. Las similitudes son las siguientes:

- Las panorámicas se utilizan en los primeros planos de una secuencia para mostrar espacios y para generar expectativas.
- El *travelling* se utiliza para los planos secuencia.
- El uso del zoom no destaca en ninguna de las versiones, solamente, en los siguientes casos: enfatizar las reacciones de los personajes con mayor carga emocional y los objetos relevantes para la trama.

- Similitudes en la cámara respecto a la acción

En ambos casos predomina la cámara objetiva. Además, los casos en los que coincide su uso muestran lo que observa un personaje, tanto durante la investigación como en conversaciones personales.

- Similitudes en la profundidad de campo

Existen muchas similitudes en el uso de la profundidad de campo y la técnica de desenfoque. En ambas versiones se utiliza para desenfocar los fondos en los planos cortos cuando el fondo no es relevante para la acción y para guiar la atención dentro del plano.

- **Similitudes en el montaje**

- Similitudes en las relaciones gráficas

En ambos casos se alteran en los *flashbacks*, en las secuencias temporales y en los encadenamientos. No obstante, los encadenamientos en *Los misterios de Laura* se utilizan para ilustrar el paso del tiempo o un cambio de localización; en *I misteri di Laura* se utilizan para reforzar el efecto dramático de la escena.

- Similitudes en las relaciones rítmicas

Los casos en los que se alteran las relaciones rítmicas en ambas versiones son muy similares. Son los siguientes: en las secuencias temporales, cuando se enfatizan momentos narrativos (tanto un efecto de aceleración como de ralentización) y para simular el estado de un personaje.

- Similitudes en las relaciones espaciales

Son las siguientes:

- El uso del montaje inductivo para iniciar escenas y mostrar espacios.
- El uso de los montajes paralelos para las llamadas telefónicas y escenas que suceden en un mismo espacio.
- El uso del emparejamiento del eje de miradas para mostrar lo que observan los personajes.
- El uso del plano/contraplano para las conversaciones.

- Similitudes en las relaciones temporales

Son las siguientes:

- El uso de las elipsis tanto como convención narrativa como para generar misterio.
- El uso de los *flashbacks* con escenas ya emitidas en el episodio, escenas no emitidas o escenas ya emitidas desde otro punto de vista.
- El uso de las secuencias temporales para momentos narrativos relacionados con la investigación.

- **Similitudes en la fotografía**

- Similitudes en la iluminación

En ambas versiones predomina una intensidad suave en la iluminación y se usan fuentes de luz artificiales.

- Similitudes en la gama de tonalidades

En ambos casos se altera la tonalidad en los *flashbacks*. No obstante, mientras que en *Los misterios de Laura* varía (blanco y negro, sepia...), en el caso de *I misteri di Laura* es una tonalidad más fría y grisácea.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

- **Diferencias en las propiedades del plano**

- Diferencias en el tipo de plano

Son las siguientes:

- Los planos generales se utilizan con valor narrativo en *The mysteries of Laura*, y en *I misteri di Laura* se utilizan con mayor frecuencia para finalizar las secuencias y como transición entre secuencias.
- Los planos medios y cortos se utilizan para mostrar el cadáver en *The mysteries of Laura*; en *I misteri di Laura* no.
- Los planos cortos se utilizan para iniciar, situar las escenas y para las escenas de acción en *The mysteries of Laura*; en *I misteri di Laura* no.
- Los planos detalles son más frecuentes en *The mysteries of Laura*.

En general, en *The mysteries of Laura* hay más variedad de planos y están orientados a crear ritmo y dinamismo. Por el contrario, en *I misteri di Laura* predominan los planos medios y largos y están dirigidos a enfatizar lo que sucede en la narración.

- Diferencias en la angulación

En *The mysteries of Laura* se utilizan con más frecuencia los ángulos picados y contrapicados que en *I misteri di Laura*. Además, en *The mysteries of Laura* también se utilizan en los montajes de transición entre secuencias y para mostrar el cadáver; en *I misteri di Laura* no suceden estos casos.

- Diferencias en los movimientos de cámara

Son las siguientes:

- Las panorámicas se realizan con mayor velocidad, para los montajes de transición y hacer transiciones entre escenas que ocurren en espacio continuos en *The mysteries of Laura*, mientras que, en *I misteri di Laura*, no se dan estos casos y son más lentas.
- El *travelling* se utiliza para iniciar un episodio con el descubrimiento del cadáver y seguir a los personajes y sus gestos en una escena en *The mysteries of Laura*, y, en *I misteri di Laura*, destaca el uso del *travelling* circular para escena de intensidad dramática.
- El uso del zoom es una técnica frecuente en *The mysteries of Laura*, y, en *I misteri di Laura*, no. También se diferencian en que, en *Los misterios de Laura*, se utiliza para el montaje de transición y con fines humorísticos, y, en *I misteri di Laura*, destaca su uso para finalizar secuencias.

En general, en *The mysteries of Laura* son frecuentes los movimientos de cámara, mientras que en *I misteri di Laura* son menos frecuentes y más pausados.

- Diferencias en la cámara respecto a la acción

En *The mysteries of Laura* se usa la cámara subjetiva con más frecuencia que en *I misteri di Laura*. Sobre todo, se utiliza para las escenas de persecución y para simular el estado de un personaje, estos casos no se dan en *I misteri di Laura*.

- Diferencias en la profundidad de campo

En *The mysteries of Laura* se utiliza la técnica de desenfoque con fines estéticos y con mayor frecuencia que en *I misteri di Laura*.

- Diferencias en el montaje

- Diferencias en las relaciones gráficas

En *The mysteries of Laura* destacan las alteraciones en las relaciones gráficas durante: las secuencias temporales, los montajes paralelos y la técnica de corte de plano en movimiento. Mientras que, en *I misteri di Laura* resaltan el gran uso de los encadenamientos gráficos y, en alguna ocasión, se produce una discontinuidad gráfica por un efecto de lanzar un objeto al objetivo.

- Diferencias en las relaciones rítmicas

En *The mysteries of Laura*, las cualidades de los planos y los movimientos de cámara cambian constantemente para crear ritmo, mientras que, en *I misteri di Laura*, los cambios son más pausados y menos frecuentes. No obstante, se observa que en *I misteri di Laura* se alteren las relaciones rítmicas para simular el estado de un personaje, mientras que, en *The mysteries of Laura*, las relaciones rítmicas se utilizan en secuencias de acción, como explosiones, que no hay en *I misteri di Laura*.

- Diferencias en las relaciones espaciales

Son las siguientes:

- El montaje inductivo se utiliza con fines humorísticos en *The mysteries of Laura* y en *I misteri di Laura* se usa más para revisiones de la escena crimen.
- El montaje paralelo se utiliza en las escenas de operaciones de la investigación policial (redadas, infiltraciones...) en *The mysteries of Laura*, unas escenas que no aparecen en *I misteri di Laura*.

- Diferencias en las relaciones temporales

En *The mysteries of Laura*, los *flashbacks* muestran escenas de episodios de otra temporada; en *I misteri di Laura* no.

- **Diferencias en la fotografía**

- Diferencias en la iluminación

En *I misteri di Laura* no se ha identificado un uso tan concreto de la una iluminación dura asociada a determinados momentos de la narración. Por el contrario, en *The mysteries of Laura* sí es frecuente una iluminación dura en momentos como los interrogatorios o momentos asociados a la trama del crimen.

- Diferencia en la gama de tonalidades

El uso de tonalidades cálidas y frías se da de manera contraria. Así, en *The mysteries of Laura*, los colores fríos están más asociados a la comisaría o lugares del crimen, mientras que, en *I misteri di Laura*, los colores cálidos son más utilizados en los espacios del crimen y los colores fríos a la casa de Laura.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

- **Similitudes en las propiedades plano**

- Similitudes en el tipo de plano

En general, existes muchas similitudes en el uso de los planos. Se han las siguientes:

- Los planos generales y de conjunto se utilizan para iniciar las secuencias, presentar nuevos espacios, planos subjetivos y mostrar que hay varias escenas en un mismo plano.
- Los planos largos se utilizan para los *travelling*, cuando los personajes caminan por exteriores, para unir varias escenas en un mismo plano y en los planos subjetivos.
- Los planos medios se utilizan para mostrar las reacciones de los personajes y los planos/contraplanos.
- Los planos cortos, igual que los medios, pero con escena de mayor intensidad dramática, y para aislar detalles de la escena relacionados con la trama.
- Los planos detalle, para mostrar elementos y objetos relevantes para las tramas.
- Los planos secuencia se utilizan dentro de la comisaría y cuando los personajes caminan por los exteriores.

- Similitudes en la angulación

En ambas predomina el ángulo recto. Además, en las dos versiones usan el ángulo picado y contrapicado en los planos subjetivos y en los planos generales que inician las secuencias.

- Similitudes en los movimientos de cámara

Son las siguientes:

- Los movimientos panorámicos se utilizan para mostrar espacios nuevos, en los primeros planos de una secuencia, para enseñar los que observa un personaje y pequeñas panorámicas dentro de la misma escena.
- El *travelling* se utiliza en los planos secuencia.
- El *zoom* sirve para enfatizar reacciones u objetos relevantes para la trama.

- Similitudes en la cámara respecto a la acción

En ambas versiones predomina la cámara objetiva. También coincide el uso de la cámara subjetiva para mostrar lo que observa un personaje, tanto en situaciones relacionadas con la investigación policial como en conversaciones personales de los personajes.

- Similitudes en la profundidad de campo

Las dos versiones coinciden en el uso de la técnica de desenfoque para guiar la atención dentro de un plano, desenfocar el fondo de los planos cortos y cuando no es relevante para la acción lo que sucede en una parte de la imagen.

- **Similitudes en el montaje**

- Similitudes en las relaciones gráficas

En ambos casos se alteran las relaciones gráficas en los *flashbacks* y en las secuencias temporales.

Adaptación de formatos

- Similitudes en las relaciones rítmicas

Las dos versiones coinciden cuando se alteran las relaciones rítmicas en las secuencias de acción (aunque hay más en *The mysteries of Laura*), en las secuencias temporales y las situaciones con mayor carga dramática.

- Similitudes en las relaciones espaciales

Son las siguientes:

- El uso del montaje paralelo para las llamadas y escenas que suceden en un mismo espacio.
- El uso del montaje inductivo para generar expectativas.
- El uso del montaje deductivo para iniciar escenas y presentar espacios.
- El uso del emparejamiento del eje de miradas para mostrar lo que observa un personaje.
- El uso del plano/contraplano para las conversaciones entre los personajes.

- Similitudes en las relaciones temporales

Son las siguientes:

- El uso de la elipsis tanto por convención narrativa como para generar misterio a lo largo del episodio.
- El uso de los *flashbacks* que muestran escenas ya emitidas en el episodio, escenas no emitidas en el episodio y escenas ya emitidas desde otro punto de vista.
- El uso de secuencias temporales relacionadas con la trama de investigación y con las tramas de los personajes.

- **Similitudes en la fotografía**

- Similitudes en la iluminación

En ambas predomina una intensidad de iluminación suave y en el uso de las fuentes de luz.

- Similitudes en la gama de tonalidades

En ambas versiones, la gama de tonalidades varía en los *flashbacks*, aunque, en *The mysteries of Laura* se utiliza una tonalidad azulada y en *I misteri di Laura* se utiliza una tonalidad más fría y grisácea. También, en el uso de una tonalidad más fría dentro de la comisaría.

5.4.4.3. Diferencias y similitudes en la narrativa sonora

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- Diferencias en el sonido diegético

Son las siguientes:

- La música, en algunos casos, se utiliza para caracterizar un personaje vinculado al crimen en *Los misterios de Laura*, mientras que, en *The mysteries of Laura*, no. Por su parte, en *The mysteries of Laura*, la música diegética se utiliza para enfatizar situaciones dramáticas y se utilizan canciones populares y comerciales y, en *Los misterios de Laura*, no.
- En el sonido ambiente se alteran las cualidades de los sonidos con un fin narrativo y simbólico, y para simular el estado de un personaje en *Los misterios de Laura*; en *The mysteries of Laura* no.
- El uso de la voz en *off* es muy diferente en cada versión. En *Los misterios de Laura* es frecuente el uso de la voz en *off* en las secuencias temporales y los *flashbacks*, mientras que, en *The mysteries of Laura*, el uso de la voz en *off* no es muy frecuente y se utiliza principalmente en los montajes paralelos y los planos subjetivos.

- Diferencias en el sonido no diegético

Son las siguientes:

- En *The mysteries of Laura* se utilizan canciones populares y comerciales con frecuencia y en *Los misterios de Laura* no. Esas canciones se utilizan al final de cada episodio para secuencias temporales o de acción o aparecen mezcladas con los motivos musicales.
- En *Los misterios de Laura*, el sonido no diegético, se utiliza para caracterizar y ambientar algunos crímenes, mientras que en *The mysteries of Laura* no.

- En *The mysteries of Laura* se utiliza la música en los montajes de transición; en *Los misterios de Laura* no existen estos montajes.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- Similitudes en el sonido diegético

En ambos casos se utilizan tres recursos del sonido diegético: música, voz en *off* y sonido ambiente. Además, los casos en los que coincide su uso narrativo son los siguientes:

- En las dos versiones, la música se utiliza para caracterizar y ambientar espacios.
- El sonido ambiente está presente en todos los espacios de las dos versiones y sus cualidades se alteran para destacar que ha sucedido algo relevante para la trama del crimen.
- En el uso de la voz en *off* coinciden en que los mensajes de voz telefónicos y otro tipo de audios se utilizan como pistas para la resolución del crimen.

- Similitudes en el sonido no diegético

En las dos versiones, el sonido diegético se compone de motivos musicales y efectos de sonido. También, el sonido diegético tiene una fuerte presencia en cada episodio. Además, los motivos musicales se utilizan con funciones similares: relacionados con el desarrollo del crimen, para enfatizar los sentimientos y situaciones sentimentales de los personajes y en momentos relacionados con el humor. También, se asemejan en que los motivos musicales pueden variar en cada secuencia en función del desarrollo narrativo de los que sucede.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***
- Diferencias en el sonido diegético

Son las siguientes:

- En la música destaca que en *I misteri di Laura* se utilice música popular y comercial y en *Los misterios de Laura* no.
- En el uso del sonido diegético se diferencian en que en *Los misterios de Laura* se alteran sus cualidades para darle una función narrativa y simbólica y para simular el estado de un personaje y en *I misteri di Laura* no.

- En el uso de la voz en *off*, las diferencias son que en *Los misterios de Laura* se utiliza en las secuencias temporales frecuentemente y en *I misteri di Laura* se usa cuando los personajes leen un texto para reproducirlo en voz alta.

- Diferencias en el sonido no diegético

La principal diferencia en el uso del sonido diegético es que en *Los misterios de Laura* se utilizan los efectos de sonido con mayor frecuencia y en momentos más concretos, que son: resaltar momentos dramáticos, dar pistas sobre el desarrollo de la trama del crimen, e iniciar y finalizar los *flashbacks*. También, se diferencian en que en *I misteri di Laura* se utiliza una canción popular y comercial como no diegética.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

- Similitudes en el sonido diegético

En ambas versiones se utilizan como sonidos diegéticos: la música, la voz en *off* y el sonido ambiente. Además, se encontraron las siguientes semejanzas:

- La música se utiliza para caracterizar los ambientes y espacios y los crímenes.
- El sonido ambiente está presente en todos los espacios de ambas versiones y se alteran sus cualidades para mostrar que ha sucedido algo relevante para la trama del crimen.
- La voz en *off* se utiliza en los *flashbacks* y los mensajes de voz y los audios como pistas para resolver el crimen.

- Similitudes en el sonido no diegético

En ambas, los motivos musicales y los efectos de sonidos tienen una fuerte presencia en cada episodio. También, los motivos musicales se utilizan con funciones similares, relacionados con el desarrollo del crimen, las situaciones de la vida personal de los personajes y las escenas de humor. Además, los motivos musicales pueden variar en una misma secuencia.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***
- Diferencias en el sonido diegético

Son las siguientes:

- La música se utiliza cuando un personaje la escucha en un dispositivo tecnológico en *The mysteries of Laura* y en *I misteri di Laura* no. Por su parte, en *I misteri di Laura*, la música se utiliza para caracterizar un crimen y en *The mysteries of Laura* no.
- No existen grandes diferencias en el uso del sonido diegético.
- La voz en *off* se utiliza en los montajes paralelos y los planos subjetivos en *The mysteries of Laura* y en *I misteri di Laura* se usa en los *flashbacks* y cuando un personaje lee un texto para reproducirlo en voz alta.

- Diferencias en el sonido no diegético

En *The mysteries of Laura* se utilizan canciones comerciales y populares con mucha frecuencia para finalizar los episodios, secuencias temporales y de acción, y se mezclan con los motivos musicales y en *I misteri di Laura* solo se utiliza en una ocasión. Por otra parte, en *I misteri di Laura*, los efectos de sonido se utilizan con más frecuencia y en casos más concretos, como para resaltar un momento dramático, dar pistas del crimen e iniciar y finalizar los *flashbacks*.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***
- Similitudes en el sonido diegético

En ambas versiones se utilizan la música, la voz en *off* y el sonido ambiente como sonidos diegéticos. Además, existen las siguientes similitudes en su uso:

- La música se utiliza para caracterizar ambientes y en ambas versiones se utiliza música popular y comercial. No obstante, en *The mysteries of Laura* es más frecuente.
- El uso del sonido ambiente es muy similar en ambas versiones. Está presente en todos los espacios de la serie y sus cualidades se alteran para indicar que ha sucedido algo relevante para la trama del crimen.
- La voz en *off* se utiliza en los mensajes de voz y otro tipo de audios que funcionan como pistas para resolver el crimen.

- Similitudes en el sonido no diegético

En ambas versiones se utilizan motivos musicales y efectos de sonido y tienen una fuerte presencia en cada episodio. Además, las funciones para las que se utilizan son similares, puesto que están relacionadas con el desarrollo del crimen, las situaciones personales de los personajes y el humor. Asimismo, en ambos casos los motivos musicales pueden variar en una misma secuencia.

5.4.4.4. Síntesis del análisis comparativo del estilo visual

Como conclusiones de las comparaciones realizadas en el análisis del estilo visual, se destacan las siguientes:

- En general, el estilo visual de las versiones española e italiana tienen más similitudes entre ellas que con la versión estadounidense. No obstante, la versión italiana tiene más semejanzas con la estadounidense porque en ambas se utilizan los recursos audiovisuales de forma equilibrada en la trama del crimen y en las tramas de la vida de los personajes. Por otra parte, las tres versiones son similares en la fuerte presencia y uso de los recursos sonoros y musicales.
- En la caracterización del estilo visual de cada versión, resalta que la versión española destaca porque el tema del crimen determina, en gran medida, el uso de las técnicas del estilo visual y hay un gran uso del *atrezzo* en el desarrollo de la trama del crimen. Por su parte, la estadounidense se caracteriza por un uso de las relaciones del montaje audiovisual con mucho dinamismo y ritmo, así como del sonido. También, por el uso de canciones populares y comerciales. Finalmente, la versión italiana es muy similar a la española en el ritmo pausado del montaje, de la narrativa visual y del sonido, pero realiza un uso del *atrezzo* menor y los recursos audiovisuales se utilizan por igual para las tramas del crimen como para las tramas de la vida personal de los personajes.

5.4.5. Análisis comparativo del espacio y el tiempo

5.4.5.1. Diferencias y similitudes en la articulación del tiempo

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- Diferencias en el tiempo histórico

En *Los misterios de Laura* se producen alteraciones del tiempo histórico cuando se muestran secuencias que pertenecen al pasado del tiempo de la historia; en *The mysteries of Laura*, toda la narración sucede en el mismo tiempo histórico. Por otra parte, en *The mysteries of Laura* sí se realizan alusiones al tiempo que transcurre en el relato, mientras que *Los misterios de Laura* no.

- Diferencias en las alteraciones temporales

Son las siguientes:

- El orden de los hechos se altera en los episodios que se inician *in media res* en *The mysteries of Laura*, mientras que en *Los misterios de Laura* no sucede.
- La duración temporal se altera con mayor frecuencia en *The mysteries of Laura*, sobre todo en las secuencias de acción.
- La frecuencia de un acontecimiento adquiere relevancia en dos episodios de *Los misterios de Laura* en los que se repite una misma secuencia desde distintos puntos de vista, mientras que, en *The mysteries of Laura*, la frecuencia de un hecho se altera en los episodios que se inician en *in media res*.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- Similitudes en el tiempo histórico

En ambas versiones, el relato de la ficción se ubica en la actualidad, es decir, en el mismo tiempo histórico en el que se emite la serie.

- Similitudes en las alteraciones temporales

Son las siguientes:

- El orden se altera en dos casos, en los *flashbacks* y en las secuencias temporales que cubren los interrogatorios. No obstante, existe una diferencia en el uso de los *flashbacks* en cada versión. En *Los misterios de Laura* se utilizan en los momentos de resolución del crimen y, en ocasiones, durante el proceso de investigación para mostrar la deducción de un personaje. Por su parte, en *The mysteries of Laura*, los *flashbacks* se utilizan para ilustrar la resolución del crimen, mostrar lo que piensa un personaje y enfatizar un momento dramático.
- La duración se altera en las secuencias temporales y en algunos montajes paralelos en ambas versiones.
- La frecuencia de los hechos se altera con los *flashbacks*.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

- Diferencias en el tiempo histórico

En *Los misterios de Laura* se realizan alteraciones del tiempo histórico en algunos episodios en los que se muestran secuencias que pertenecen al pasado y en *I misteri di Laura* no.

- Diferencias en las alteraciones temporales

Son las siguientes:

- El orden se altera en las secuencias temporales que cubren interrogatorios en *Los misterios de Laura*, mientras que en *I misteri di Laura* no.
- La duración se altera en algunos montajes paralelos en *Los misterios de Laura* y en *I misteri di Laura* no. Por su parte, en *I misteri di Laura* se utiliza la ralentización con más frecuencia que en *Los misterios de Laura*.
- La frecuencia de un acontecimiento se altera en dos episodios de *Los misterios de Laura* y, en *I misteri di Laura*, en ningún caso.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***
- Similitudes en el tiempo histórico

En ambas, el relato narrado transcurre en la actualidad y no se realizan alusiones al tiempo en el que transcurre la historia en ninguna.

- Similitudes en las alteraciones temporales

Se encontraron las siguientes:

- En el orden se realizan alteraciones en los *flashbacks*. No obstante, en *I misteri di Laura* solo se utilizan en los momentos de resolución del crimen y en *Los misterios de Laura* se utilizan también durante el proceso de investigación, en algunos casos.
- La duración apenas se altera durante el relato, solamente, en las secuencias temporales.
- La frecuencia se altera cuando se realizan *flashbacks* en ambas versiones.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***
- Diferencias en el tiempo histórico

En *The mysteries of Laura*, se realizan alusiones al tiempo que transcurre dentro del relato, mientras que en *I misteri di Laura* no.

- Diferencias en las alteraciones temporales

Son las siguientes:

- El orden se altera en los episodios de *The mysteries of Laura* que empiecen *in media res*, mientras que en *I misteri di Laura* no se dan estos casos.
- La duración se altera en las secuencias de acción de *The mysteries of Laura*; en *I misteri di Laura*, no.
- La frecuencia de un hecho se altera en los episodios que se inician *in media res* de *The mysteries of Laura*; en *I misteri di Laura* no.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***
- Similitudes en el tiempo histórico

En ninguna se producen alteraciones del tiempo histórico y, en las dos, el tiempo histórico del relato se corresponde con la actualidad.

- Similitudes en las alteraciones temporales

Se encontraron las siguientes:

- El orden se altera con los *flashbacks* en ambas versiones. Sin embargo, en *The mysteries of Laura* se utilizan para ilustrar el crimen, mostrar lo que piensa un personaje o enfatizar un momento dramático, mientras que en *I misteri di Laura* se utilizan solo para ilustrar el crimen en los momentos de resolución.
- La duración no se altera en la mayoría de las secuencias. Solamente, en las secuencias temporales. Además, en ambas se utiliza el efecto de ralentización, aunque con mayor frecuencia en *The mysteries of Laura*.
- La frecuencia se altera en ambas versiones con los *flashbacks*.

5.4.5.2. Diferencias y similitudes en los espacios

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- **Diferencias en los espacios protagonistas**
- Diferencias en la ubicación geográfica

En *Los misterios de Laura*, los espacios protagonistas se ubican en la ciudad de Madrid, mientras que en *The mysteries of Laura* se ubican en la ciudad de Nueva York.

- Diferencias en la comisaría

Son las siguientes:

- Hay espacios que no coinciden. Así, en *The mysteries of Laura* hay más espacios dentro de la comisaría, que son: un sala-comedor, una sala de interrogatorios y un laboratorio.

- Respecto a las tramas, destaca que haya un mayor número de tramas que sucedan fuera de la comisaría en *Los misterios de Laura* que en *The mysteries of Laura*.
 - En las funciones, las diferencias están, sobre todo, en el espacio central de la comisaría. Así, en *The mysteries of Laura* se utiliza con más frecuencia para reuniones y conversaciones de los personajes sobre la investigación. Además, las funciones de la sala-comedor o el laboratorio no suceden en *Los misterios de Laura*, porque estos espacios no existen.
 - No se han encontrado grandes diferencias en el tipo de espacio y la relación con los personajes.
- Diferencias en el piso/casa de Laura

Son las siguientes:

- En *Los misterios de Laura*, el piso es una sola planta, mientras que en *The mysteries of Laura* son dos plantas. Además, el piso de *Los misterios de Laura* está más ordenado y en el salón-cocina destacan dibujos de los gemelos; en *The mysteries of Laura* parece más desordenado.
- En los espacios que conforman el piso/casa de Laura difieren en la distribución y en algunos espacios que no coinciden en ambos. En el caso de *Los misterios de Laura* hay una sola planta. En el caso de *The mysteries of Laura* hay dos plantas, un pasillo de entrada y un porche en la puerta de la casa, que no están presentes en *Los misterios de Laura*.
- En relación a los personajes, la diferencia más destacada es con el personaje de Martín/Billy. En *Los misterios de Laura*, el personaje de Martín tiene más presencia en el piso de Laura que Billy en *The mysteries of Laura*. No obstante, en *Los misterios de Laura*, los personajes de Maribel y Maite tienen una presencia más constante en el piso, mientras que en *The mysteries of Laura* son Alicia y Tony.
- En la relación con las tramas, las diferencias están en las tramas episódicas. En *Los misterios de Laura*, las tramas episódicas que suceden de manera exclusiva en el piso están protagonizadas por Maribel y los gemelos. Además, son habituales las tramas del crimen que se desarrollan en una parte en el piso de Laura. En *The mysteries of Laura*, las tramas episódicas que se desarrollan en exclusiva en el piso están relacionadas con la conciliación laboral de Laura y solo hay una trama del crimen que se desarrolla en parte en la casa de Laura.
- En las funciones existen diferencias tanto por los espacios que no coinciden como por las funciones de espacios que coinciden. Estas son:

- En los espacios que no coinciden se destaca el pasillo de la casa de *The mysteries of Laura*, donde suceden encuentros y situaciones de la vida personal de los personajes, y la terraza de *Los misterios de Laura*, donde suceden situaciones de la vida familiar de Laura y relacionados con la resolución del crimen.
 - En los espacios que coinciden destaca que se den más situaciones relacionadas con la investigación del crimen en el salón-cocina de *Los misterios de Laura* que en *The mysteries of Laura*. En la habitación de Laura de *The mysteries of Laura* tienen lugar situaciones de su vida sentimental con Tony y en la de *Los misterios de Laura* apenas hay situaciones de la vida sentimental de Laura. La habitación de los gemelos tiene más protagonismo porque se dan más situaciones del cuidado de los gemelos en *Los misterios de Laura*, que en *The mysteries of Laura*.
 - Finalmente, destaca que las escenas que muestran a Laura mientras que limpia, ordena los juguetes o cocina dentro del piso son más frecuentes en *Los misterios de Laura* que en *The mysteries of Laura*.
- Diferencias en el bar

Son las siguientes:

- En *Los misterios de Laura*, el bar está solo durante la primera temporada y no tiene nombre, mientras que, en *The mysteries of Laura*, el bar aparece durante toda la serie y su nombre es *Cullingang*.
- En la descripción son diferentes. En *Los misterios de Laura* es amplio y luminoso, tiene la barra en medio y las mesas con las sillas alrededor. En *The mysteries of Laura* no tiene luz natural, la barra están en un lateral y frente a ella las mesas y las sillas; al final tiene un billar y una diana.
- En la relación con los personajes se diferencian en que es propiedad de Victoria, Maite trabaja en él y los personajes que aparecen son Laura, Jacobo y Martín en *Los misterios de Laura*. Por el contrario, en *The mysteries of Laura*, todos los personajes protagonistas aparecen en el bar frecuentemente.
- En su relación con las tramas destaca que, en *Los misterios de Laura*, sólo una trama multiepisódica sucede en parte en el bar, pero sí se generan tramas episódicas a partir de lo que ocurre en el bar y ligadas a los personajes de Maite y Victoria, principalmente. Por el contrario, en *The mysteries of Laura* se desarrollan tanto tramas episódicas como tramas multiepisódicas y relacionadas con el crimen y con la vida personal de los personajes.

- Respecto a las funciones, el bar tiene más funciones en *The mysteries of Laura*, como salidas de ocio de los personajes, conversaciones entre personajes y celebración de la resolución del crimen que en *Los misterios de Laura*.

- **Diferencias en los espacios episódicos**

Son las siguientes:

- En la ubicación geográfica, los espacios episódicos se diferencian en que, en *Los misterios de Laura*, se ubican en Madrid y alrededores y en La Rioja, en uno de los episodios, mientras que en *The mysteries of Laura* se ubican en la ciudad de Nueva York.
- En los tipos de espacios se encuentran las siguientes diferencias:
 - En los espacios hogareños hay mayor variedad de tipo de viviendas, desde lujosas hasta más humildes en *The mysteries of Laura* que en *Los misterios de Laura*, que son viviendas y mansiones lujosas y ostentosas.
 - En los espacios laborales destaca que en *The mysteries of Laura* hay gran cantidad de oficinas de empresas de tecnología.
 - En los espacios hoteleros son sobre todo hoteles de lujo en *Los misterios de Laura* mientras que aparecen hoteles de diferentes tipos, desde lujosos hasta moteles en *The mysteries of Laura*.
 - Espacios artísticos destaca el plató de televisión en *Los misterios de Laura*.
 - Espacios deportivos resalta que en *The mysteries of Laura* haya más variedad y estén ligados a instituciones educativas.
 - Espacios religiosos sobresale la abadía en *Los misterios de Laura*.
 - Espacios recreativos destaca que en *The mysteries of Laura* haya más variedad y espacios como karaokes, salas de casino y club de striptease.
 - Espacios exteriores se diferencian en que en *Los misterios de Laura* hay más cantidad de exteriores en la naturaleza (en la sierra), mientras que, en *The mysteries of Laura*, los exteriores son más urbanos y se ubican en lugares emblemáticos de la ciudad de Nueva York (*Madison Square, Central Park*).
 - Además, en *The mysteries of Laura* hay espacios como cárceles, naves e, incluso, vehículos.
- En la relación con las tramas y los personajes apenas se han encontrado diferencias.
- En las funciones destaca que, en *Los misterios de Laura*, los espacios desempeñan una función narrativa explícita cuando se convierten en pistas o pruebas que resolver, y, en *The mysteries of Laura*, los espacios sirven para dotar de protagonismo a la ciudad de Nueva York.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***
- **Similitudes en los espacios protagonistas**
 - Similitudes en la comisaría

Son las siguientes:

- Es el mismo tipo de espacio, una comisaría y un espacio laboral.
- Todos los espacios que se muestran están en una misma planta.
- Los espacios dentro de la oficina que coinciden son:
 - El espacio central, que son muy similares. No obstante, en *The mysteries of Laura* hay una pizarra y otros objetos que utilizan para las investigaciones, y en *Los misterios de Laura* no.
 - El despacho de Jacobo/despacho del capitán, pero se diferencian en que en *Los misterios de Laura* es más amplio y tiene una mesa con un sofá aparte del escritorio de Jacobo. Por su parte, en *The mysteries of Laura* es más pequeño y, mientras que lo ocupa Jake, tiene dos carteles y una canasta pequeña.
 - La sala de reuniones, que son muy similares, con una mesa alargada en medio y sillas alrededor.
 - Calabozos, también, son similares.
- La relación de la comisaría con los personajes es muy similar. En ambas versiones, todos los personajes protagonistas y secundarios aparecen en la oficina. Además, es el lugar de trabajo de los personajes protagonistas.
- En la relación de las tramas con la comisaría también hay muchas similitudes. Casi todas las tramas multiepisódicas se desarrollan en alguna parte en la comisaría y hay tramas multiepisódicas que se desarrollan exclusivamente en la comisaría.
- Las funciones de los diferentes espacios que componen la comisaría también son bastante similares.

- Similitudes en el piso/casa de Laura

Son las siguientes:

- El tipo de espacio es igual, es una casa y el hogar de la protagonista.
- En la descripción coinciden en que ambas están acondicionadas con todos los muebles y utensilios de un hogar de clase media.

- En los espacios que los conforman se replican los siguientes:
 - Un salón, aunque, en *Los misterios de Laura* se trata de una salón-cocina y es más pequeño y estrecho que en *The mysteries of Laura*, que es un espacio propio.
 - La cocina, que en *The mysteries of Laura*, al igual que el salón, es un espacio propio.
 - La habitación de Laura, son muy similares.
 - La habitación de los gemelos, son semejantes, aunque, en *Los misterios de Laura* hay dos camas en forma de litera y aparecen más juguetes en el suelo.
- En la relación con los personajes son similares porque se trata del hogar de Laura y porque el personaje de Jacobo/Jake tiene mucha presencia.
- En la relación con las tramas son similares en que todas las tramas multiepisódicas se desarrollan, al menos una parte, en el piso/casa.
- En las funciones, las similitudes están en los espacios que coinciden y en algunas de las funciones. Así, las situaciones de la vida familiar, de la vida sentimental de Laura y el cuidado de los gemelos suceden en ambas versiones en el salón y la cocina.

- Similitudes en el bar

Son las siguientes:

- Se trata del mismo tipo de espacio, un bar.
- No existen similitudes en la descripción, en la relación con los personajes ni en las tramas.
- En las funciones coinciden en que, en ambos casos, el bar sirve como punto de encuentro de los personajes. Aunque, en *The mysteries of Laura* con mayor frecuencia y para todos los personajes y en *Los misterios de Laura* solo para Maite, Martín, Jacobo y Laura, y en la primera temporada.

- **Similitudes en los espacios episódicos**

Son las siguientes:

- Aparecen los mismos tipos de espacio (hogares, laborales, hosteleros, artísticos, sanitarios, comerciales, de transporte, deportivos, educativos, religiosos y exteriores).
- En la relación con las tramas son muy similares. En ambos casos están principalmente relacionados con las tramas del crimen. No obstante, cuando se relacionan con la

trama de la vida personal de los personajes principales es porque éstos están implicados o tienen un vínculo personal con lo que sucede en la investigación.

- En la relación con los personajes se parecen porque los personajes vinculados a los espacios episódicos son los que están ligados a la trama del crimen. Cuando los personajes principales tienen alguna vinculación con los espacios episódicos, es porque existe una implicación o relación personal de algunos de ellos con algo que sucede en la investigación del crimen. Además, los espacios episódicos se vinculan principalmente con la esfera profesional de los personajes principales. Los casos en los que se relaciona con la esfera amorosa o familiar son menores.
- En las funciones, los espacios episódicos sirven en las dos versiones para: caracterizar al crimen, caracterizar a los personajes episódicos y dar soporte a algunas tramas.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

- **Diferencias en los espacios protagonistas**

- Diferencias en la ubicación geográfica

En *Los misterios de Laura*, los espacios protagonistas se ubican en la ciudad de Madrid, mientras que en *I misteri di Laura* se ubican en la ciudad de Turín.

- Diferencias en la comisaría

Son las siguientes:

- En el tipo de espacio no hay diferencias.
- En los espacios que la componen y su distribución destaca que, en *Los misterios de Laura*, todos los espacios están en una misma planta, mientras que en *I misteri di Laura* están en dos plantas. Por otra parte, hay espacios que no coinciden. Así, en *Los misterios de Laura* hay una entrada amplia, una sala de reuniones y los calabozos y en *I misteri di Laura* no. Por el contrario, en *I misteri di Laura* hay un pasillo, una entrada exterior, el despacho de Laura y una sala de interrogatorios y en *Los misterios de Laura* no.
- En las relaciones con los personajes, la diferencia está en que, en *Los misterios de Laura*, todos los personajes protagonistas y secundarios aparecen por la comisaría, mientras que en *I misteri di Laura* no.
- En la relación con las tramas, difieren en las tramas episódicas. En *Los misterios de Laura* hay tramas episódicas que se desarrollan exclusivamente en la

comisaría y en *I misteri di Laura* no. Por otra parte, en *Los misterios de Laura*, las tramas episódicas que no se desarrollan en la comisaría están protagonizadas por los personajes de Maribel, Maite y Victoria y en *I misteri di Laura* están vinculadas con los personajes de Allegra y Martina.

- En las funciones de los espacios de la comisaría existen diferencias porque se trata de espacios diferentes. Por lo que, las funciones se trasladan. Así, en *I misteri di Laura*, el despacho de Laura y la entrada sirven para las conversaciones de la investigación y confidencias entre los personajes y, en *Los misterios de Laura*, dichas funciones tienen lugar en el espacio de las oficinas y en la sala de reuniones.

- Diferencias en el piso/casa de Laura

Las diferencias son las siguientes:

- No existen grandes diferencias en el tipo de espacio y la descripción.
- En los espacios que lo conforman hay espacios que no coinciden. Así, destaca que hay más espacios en *I misteri di Laura* (aparecen el baño y la habitación de Allegra) que en *Los misterios de Laura*.
- En la relación con los personajes, la diferencia está en que, en *Los misterios de Laura*, Maribel es un personaje con mucha presencia, y Lidia y Cuevas tienen una presencia esporádica. En *I misteri di Laura* es Allegra la que tiene mucha presencia y Lidia y Pinzi no aparecen.
- En la relación con las tramas se diferencian en las tramas episódicas. Así, en *Los misterios de Laura*, las tramas episódicas que suceden exclusivamente en el piso están relacionadas con el personaje de Maribel y hay parte de las tramas del crimen que suceden en él. En *I misteri di Laura*, están relacionadas con el personaje de Allegra, y no hay ninguna trama vinculada al crimen que suceda en él.
- En las funciones difieren en aquellas que tienen los espacios que no coinciden. Así, la habitación de Allegra es donde suceden conversaciones personales con sus padres y el baño es donde se dan situaciones de la vida cotidiana de la familia. Esto no ocurre en *Los misterios de Laura*. En los espacios que se repiten destaca que en la terraza suceden situaciones relacionadas con la vida personal y sentimental del personaje de Laura en *I misteri di Laura*, mientras que, en *Los misterios de Laura*, no tienen lugar.

- Otras diferencias

En relación a los espacios existe otra diferencia entre ambas versiones. En el caso de *Los misterios de Laura* hay un bar durante la primera temporada, mientras que en *I misteri di Laura* no. Por otra parte, en *I misteri di Laura* hay tres espacios que no están vinculados a las tramas del crimen y que aparecen en más de un episodio, que son: el salón del piso de Maite, el piso de Matteo y el colegio de Allegra. Estos espacios no tienen un homólogo en *Los misterios de Laura*.

- **Diferencias en los espacios episódicos**

Las diferencias en los espacios episódicos entre ambas versiones son escasas. En la ubicación geográfica se diferencian en que, en *Los misterios de Laura*, los espacios se ubican en Madrid y sus alrededores (sierra) y en La Rioja en un episodio y en *The mysteries of Laura* se ubican en Turín y en Borgliano Termes durante un episodio. La otra diferencia está en los tipos de espacios, concretamente, en los exteriores. *Los misterios de Laura* tiene mayor número de exteriores en la naturaleza y, en *I misteri di Laura*, los exteriores son más urbanos.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

- **Similitudes en los espacios protagonistas**

- Similitudes en la comisaría

Son las siguientes:

- El tipo de espacio es el mismo.
- En los espacios dentro de la comisaría coinciden los siguientes:
 - El espacio central con los escritorios. No obstante, en *I misteri di Laura*, los escritorios de los personajes están separados por paredes prefabricadas y en *Los misterios de Laura* no.
 - El despacho de Jacobo/Iacopo. Sin embargo, en *I misteri di Laura* es más amplio, tiene luz natural y una mesa amplia con sillas alrededor.
- En la relación con los personajes son semejantes en que es el lugar de trabajo de los personajes protagonistas.
- En la relación con las tramas se parecen en la relación con las tramas multiepisódicas, porque todas las tramas multiepisódicas de ambas versiones se desarrollan en una parte en la comisaría.

- En las funciones son similares las de los espacios que coinciden: el despacho de Jacopo y el espacio central de oficinas.
- Similitudes en el piso/casa de Laura

Son las siguientes:

- En el tipo de espacio, porque es el hogar de la protagonista.
- En la descripción también son semejantes.
- En los espacios que la conforman coinciden los siguientes espacios:
 - Salón-cocina, aunque, es más amplio en *I misteri di Laura*.
 - La terraza, la habitación de Laura y la habitación de los gemelos, que son similares.
- En la relación con los personajes, la similitud está en que se trata del hogar de la protagonista y el personaje de Jacobo/Iacopo tiene una fuerte presencia.
- En la relación con las tramas son similares en que todas las tramas multiepisódicas se desarrollan en una parte en el piso en ambas versiones, y en que las tramas episódicas que se desarrollan en el piso están relacionadas con el cuidado de los gemelos en su mayoría.
- En las funciones son similares en las situaciones que suceden en el salón-comedor y en la habitación de Laura. No obstante, destaca que, en *I misteri di Laura*, los desayunos en familia sean más frecuentes.

- **Similitudes en los espacios episódicos**

Existen muchas similitudes en los espacios episódicos de ambas versiones. Son las siguientes:

- Están presentes los mismos tipos de espacios (v.g. hogares, laborales, hosteleros artísticos, deportivos, educativos, religiosos, recreativos, sanitarios, comerciales, de transporte, religiosos y exteriores). No obstante, dado que *Los misterios de Laura* tiene un mayor número de episodios, también tiene mayor número y variedad de espacios.
- La relación con las tramas es prácticamente igual. Los espacios están vinculados principalmente con la trama del crimen. Se relacionan de forma puntual con tramas episódicas o multiepisódicas de la vida de los personajes principales y cuando sucede es porque hay una implicación personal o vínculo de los personajes con los que sucede en la investigación.
- La relación con los personajes también es muy similar. Los espacios episódicos se relacionan en su mayoría con los personajes ligados al crimen y con la esfera

profesional de los personajes principales. Con la esfera personal, familiar o amorosa, se vinculan menos.

- En ambas versiones cumplen las mismas funciones: caracterizar el crimen y a los personajes episódicos, como pruebas y pistas para el crimen y para dar soporte a algunas tramas, sobre todo, episódicas.
- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***
- **Diferencias en los espacios protagonistas**
- Diferencias en la ubicación geográfica

En *The mysteries of Laura*, los espacios protagonistas se ubican en la ciudad de Nueva York y alrededores, mientras que en *I misteri di Laura* se ubican en la ciudad de Turín.

- Diferencias en la comisaría

Son las siguientes:

- En *The mysteries de Laura*, la comisaría es una planta y, en *I misteri di Laura*, los espacios de la comisaría se distribuyen en dos plantas.
- En los espacios que la conforman, difieren en que hay espacios que no coinciden. Así, en *The mysteries of Laura* hay una sala-comedor, calabozos, un laboratorio y una sala de reuniones y en *I misteri di Laura* no. Por el contrario, en *I misteri di Laura* hay una entrada exterior y el despacho de Laura.
- En la relación con los personajes destaca que en *I misteri di Laura* hay personajes protagonistas y secundarios que no aparecen (Allegra, la madre de Laura y Tiziano) y en *The mysteries of Laura* aparecen todos (excepto Santiani).
- En la relación con las tramas, sobresale que en *The mysteries of Laura* hay tramas episódicas que suceden exclusivamente en la comisaría y en *I misteri di Laura* no.
- En las funciones existen diferencias porque hay espacios que no coinciden en cada comisaría. Así, las funciones de los calabozos, la sala-comedor o el laboratorio no se dan en *I misteri di Laura*. También, hay un traslado de funciones. En consecuencia, situaciones como conversaciones sobre la investigación o conversaciones personales entre los personajes suceden en el despacho de Laura y en la entrada exterior en *I misteri di Laura* y, en el caso de

The mysteries of Laura, estas situaciones tienen lugar en otros espacios, como la sala de reuniones.

- Diferencias en el piso/casa de Laura

Son las siguientes:

- No hay diferencias en el tipo de espacio.
- En la descripción, destaca que, en *The mysteries of Laura*, la casa tiene dos plantas y parece estar más desordenada, mientras que en *I misteri di Laura* es un piso con una planta y parece más ordenada.
- En los espacios que la conforman hay espacios que no coinciden. Así, en *The mysteries of Laura* hay un pasillo y un porche y en *I misteri di Laura* hay una terraza, la habitación de Allegra y el baño.
- En la relación con los personajes, las diferencias están en que, en *The mysteries of Laura*, los personajes de Alicia y Tony tienen una fuerte presencia en la casa de Laura y los personajes de Billy y Meredith son esporádicos y en *I misteri di Laura* son Allegra y Martina los que tienen más presencia y los personajes de Lidia y Pinzi no aparecen.
- En relación a las tramas no hay grandes diferencias.
- Las funciones son distintas en aquellos espacios que no coinciden. Así, en *I misteri di Laura*, las conversaciones familiares en la habitación de Allegra, las situaciones de la vida cotidiana de Laura y sus hijos en el baño o las situaciones de la vida personal de Laura en la terraza, no suceden en *The mysteries of Laura*. Por el contrario, las situaciones personales y cómicas en el pasillo de *The mysteries of Laura* no se dan en *I misteri di Laura*. Además, existen diferencias en los espacios que coinciden. Así, en *The mysteries of Laura* se dan situaciones de la vida sentimental de Laura y Tony en la habitación de Laura y en *I misteri di Laura* no.

- Otras diferencias

En relación a los espacios existe otra diferencia entre ambas versiones. En el caso de *The mysteries of Laura* hay un bar durante la primera temporada, mientras que en *I misteri di Laura* no. Por otra parte, en *I misteri di Laura* hay tres espacios que no están vinculados a las tramas del crimen y que aparecen en más de un episodio: el salón del piso de Maite, el piso de Matteo y el colegio de Allegra. Estos espacios no tienen un homólogo en *The mysteries of Laura*.

- **Diferencias en los espacios episódicos**

Son las siguientes:

- En la ubicación geográfica se diferencian en que, en *The mysteries of Laura*, los espacios se ubican en la ciudad de Nueva York y sus alrededores y en *I misteri di Laura* se ubican en Turín, y en un episodio en Borgliano Termes.
- En los tipos de espacios existen las siguientes diferencias:
 - En los espacios hogareños difieren porque en *I misteri di Laura* suelen ser casas y pisos lujosos, mientras que en *The mysteries of Laura* hay una mayor variedad de viviendas, desde lujosas a más humildes.
 - En los espacios laborales destacan las empresas tecnológicas en *The mysteries of Laura*.
 - En los espacios hosteleros existe una mayor variedad, desde hoteles de lujo a moteles en *The mysteries of Laura*.
 - En los espacios deportivos destaca que suelen estar ligados a instituciones educativas en *The mysteries of Laura*.
 - En los espacios recreativos resalta que en *The mysteries of Laura* haya más cantidad y aparezcan espacios como casinos, karaokes o club de striptease.
 - En los espacios exteriores, porque en *The mysteries of Laura* son espacios emblemáticos de la ciudad de Nueva York y en *I misteri di Laura* no se detalla.
- En la relación con las tramas y los personajes no se han detectado grandes diferencias.
- En las funciones, se diferencian en que en *The mysteries of Laura* cumplen la función de dotar de protagonismo la ciudad de Nueva York y, en *I misteri di Laura*, la función de prueba o pista del crimen.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

- **Similitudes en los espacios protagonistas**

- Similitudes en la comisaría

Las similitudes en la comisaría son las siguientes:

- El tipo de espacio, puesto que se trata de una comisaría y un espacio laboral.
- Los espacios que conforman la comisaría que se repiten son los siguientes:
 - El despacho de Jacobo/Iacopo, aunque, en *I misteri di Laura* es más amplio y tiene una mesa alargada con sillas y la bandera europea e italiana junto con

la foto de un expresidente de la República Italiana y en *Los misterios de Laura* es más estrecho y tiene carteles cuando lo ocupa Jake.

- El espacio central con los escritorios de los personajes, pero en *I misteri di Laura* están divididos por paredes prefabricadas y en *The mysteries of Laura* no.
- La sala de interrogatorios, pero en *The mysteries of Laura* tiene una sala pequeña paralela comunicada por un cristal donde otros personajes pueden escuchar y observar el interrogatorio.
- En la relación con los personajes, porque en ambos casos es su lugar de trabajo.
- En la relación con las tramas, la similitud está en que las tramas episódicas que se desarrollan fuera de la comisaría están protagonizadas por Laura y el cuidado de los gemelos y, en ambos casos, todas las multiepisódicas se desarrollan en alguna parte en la comisaría.
- Las funciones son las mismas en los espacios coinciden que son: el despacho de Jacobo, el espacio central y la sala de interrogatorios.

- Similitudes en el piso/casa de Laura

Son las siguientes:

- El tipo de espacio es similar.
- En la descripción son semejantes porque la casa está acondicionada con todos los muebles y utensilios de un hogar de clase media en ambos casos.
- Los espacios que hay en ambos casos son:
 - El salón, aunque en *I misteri di Laura* es más amplio.
 - La cocina y la habitación de Laura, que son similares.
 - La habitación de los gemelos, que en el caso de *I misteri di Laura* está más llena de juguetes y hay una litera.
- En la relación con los personajes coinciden en que se trata del hogar de la protagonista y el personaje de Jake/Iacopo tiene una fuerte presencia.
- En la relación con las tramas, la similitud está en que todas las tramas multiepisódicas suceden en alguna parte en la casa de Laura y la mayor parte de tramas episódicas están relacionadas con el cuidado de los gemelos.
- Las funciones son similares en los espacios que coinciden. No obstante, se diferencian en que las situaciones de desayuno en familiar en la cocina son más frecuentes en *I misteri di Laura*.

- **Similitudes en los espacios episódicos**

Son las siguientes:

- En ambas versiones existen los mismos tipos de espacios (hogar, educativos, artísticos, deportivos, hosteleros, laborales, comerciales, recreativos, religiosos, sanitarios y exteriores).
- La relación de los espacios episódicos con las tramas es similar. Están principalmente ligados a la trama del crimen. Cuando se relacionan con tramas sobre la vida de los personajes protagonistas es porque alguno de ellos está implicado personalmente en algo que sucede en el crimen o para dar soporte a una trama episódica. No obstante, son menores esos casos.
- La relación con los personajes es semejante. Están ligados a los personajes episódicos, principalmente, y a la esfera profesional de los personajes protagonistas. Se relacionan con la esfera amorosa, personal o familiar de los personajes protagonistas en menores casos.
- Las funciones que cumplen en ambas versiones son: caracterizar el crimen y los personajes y dotar de soporte a tramas episódicas.

5.4.5.3. Síntesis del análisis comparativo del tiempo y el espacio

Como conclusiones finales de las comparaciones del análisis del tiempo y el espacio, se obtienen las siguientes:

- En relación al tiempo histórico, destaca el caso de la versión española que es la única en la que se altera en relación a las tramas de los crímenes.
- En relación a las alteraciones temporales se observa que, en las tres versiones, el relato se cuenta de manera cronológica y se utilizan las elipsis a partir de las convenciones narrativas clásicas y para generar intriga en la trama del crimen. En las alteraciones temporales, las similitudes están en que se alteran en los *flashbacks* y las secuencias temporales. No obstante, destaca la versión española por el uso de la frecuencia (repetición de un mismo hecho desde diferentes puntos de vista) en dos episodios y la versión estadounidense porque altera las relaciones temporales en las secuencias de acción. Finalmente, también se observa que, en la versión española, las alteraciones temporales están orientadas a la trama del crimen, mientras que en las versiones estadounidense e italiana también se utilizan en las tramas personales de los personajes protagonistas.

- En relación a los espacios protagonistas existen bastantes similitudes porque en las tres versiones se dan dos espacios fundamentales: la comisaría y la casa de Laura. No obstante, existen diferencias y cada espacio tiene características en cada versión. Son las siguientes:
 - En la comisaría destaca que en la descripción sean más similares la versión estadounidense y la española frente a la italiana. Sin embargo, la estadounidense se caracteriza porque hay un mayor número de espacios técnicos (laboratorio y sala de interrogatorios). Por su parte, la española se caracteriza porque, prácticamente, todos los personajes protagonistas y secundarios aparecen en la comisaría. Finalmente, la italiana se define porque se divide en dos plantas, hay escenas en la puerta exterior y Laura tiene un despacho propio.
 - En la casa de Laura, la versión española e italiana son más similares a la estadounidense en la descripción. Ahora bien, la estadounidense se caracteriza por tener dos plantas, tener menos relación con los personajes protagonistas y secundarios y menos funciones (es decir, suceden menos variedad de situaciones en ella). La española, por su parte, destaca porque se dan una gran variedad de funciones, especialmente, ligadas al crimen y su resolución, así como más vínculos con las tramas del crimen. En último lugar, la italiana se caracteriza porque tiene un mayor número de funciones relacionadas con la familia (es decir, se dan más situaciones sobre la vida cotidiana familiar) y aparecen un menor número de personajes protagonistas y secundarios.
 - Finalmente, destaca que en la versión estadounidense y española haya un bar. No obstante, existen muchas diferencias entre ellos, y la principal es que en la estadounidense tiene mayor protagonismo que en la española. Por su parte, la versión italiana destaca porque tiene espacios vinculados a personajes protagonistas que aparecen de manera esporádica.
- En relación a los espacios episódicos, se observa que son muy similares en las tres versiones, especialmente, entre la española y la italiana. Las principales diferencias están en los tipos de espacios, mientras que, en las versiones española e italiana, suelen ser lujosos y ostentosos, en la versión estadounidense, son más variados. Por otra parte, los exteriores son más numerosos, urbanos y reconocibles en la estadounidense y, en la versión española, son más naturales. La otra diferencia principal es en las funciones, donde en las versiones española e italiana, los espacios pueden ser pruebas y pistas a resolver, y en la versión estadounidense, tienen una función de dar protagonismo a la ciudad de Nueva York.

5.4.6. Análisis comparativo de los temas

- Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura*

Las diferencias en el tratamiento de los temas son las siguientes:

- El amor. En *Los misterios de Laura* se abordan los celos con mayor frecuencia (ya que está presente en muchas tramas del crimen) y las relaciones sentimentales en la tercera edad y en *The mysteries of Laura* no. Por el contrario, en *The mysteries of Laura* se tratan dos temas que son: la superación de las relaciones sentimentales con mayor frecuencia que en *Los misterios de Laura* y la violencia de género, un tema que no aparecen en *Los misterios de Laura*.
- La familia. En *Los misterios de Laura* se trata con más frecuencia e intensidad el cuidado de los gemelos y la venganza familiar, que está presente en las tramas de los crímenes. Por su parte, en *The mysteries of Laura* se aborda el tema de ser juzgada como madre que sufre el personaje de Laura y la maternidad que está presente en las tramas de los crímenes.
- El trabajo. En *Los misterios de Laura*, la trasgresión de las normas para resolver el crimen es más frecuente que en *The mysteries of Laura*.
- El clasismo, que aparece de manera muy diferente en ambas versiones. En *Los misterios de Laura* está presente por las dificultades económicas, a las que alude Laura, y el contraste entre los personajes episódicos y los personajes protagonistas. Por su parte, en *The mysteries of Laura*, el clasismo se trata a través del personaje de Max y el contraste entre los personajes episódicos que aparecen de diferentes clases sociales.
- El sexismo, se aborda de manera muy diferente en cada versión. En *Los misterios de Laura* está presente a través del personaje de Martín y su actitud con las mujeres, mientras que en *The mysteries of Laura* se trata desde la violencia de género, el trato en los personajes episódicos de las mujeres como objeto y la reivindicación como feministas de Meredith y Laura. Además, en *Los misterios de Laura* aparece la cuestión del género por el tratamiento del personaje de Laura frente al de Jacobo en su rol como madre y ama de casa y por las alusiones al cuerpo de las mujeres. Por su parte, en *The mysteries of Laura*, esta cuestión no es tan frecuente.

Además, hay un tema que solo aparece en *The mysteries of Laura*, que es: el multiculturalismo. El multiculturalismo aparece a través de la variedad en el origen cultural de los personajes

episódicos y protagonistas, por la presencia de otros idiomas, y por los personajes de Billy y Meredith, y las alusiones que realizan a su origen cultural.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

Las similitudes en el tratamiento de los temas son las siguientes.

- El amor, dentro del cual se abordan en ambas los siguientes temas:
 - La conquista.
 - Las posibilidades de rehacer la vida amorosa.
 - La confianza en la pareja, aunque se trata con mayor intensidad en *The mysteries of Laura* que en *Los misterios de Laura*.
 - La infidelidad, pero en *Los misterios de Laura* se trata con más frecuencia en las tramas de los crímenes.
 - Las dificultades para formar una pareja sentimental.
- La familia, dentro de este tema se asemejan los siguientes aspectos:
 - La conciliación laboral, aunque, en *Los misterios de Laura* se representa cuando aparece el personaje de Laura con las bolsas de la compra a la escena del crimen o cuando mientras que limpia y cocina, piensa en la investigación. Por el contrario, en *The mysteries of Laura* se trata con Laura preocupada porque no tiene comida en casa o mientras que prepara comida rápida para los gemelos.
 - El mantenimiento de la unión familiar tras el divorcio.
 - Las relaciones padres e hijos, aunque, en *The mysteries of Laura* se presentan como relaciones más conflictivas que en *Los misterios de Laura*.
- El trabajo, en este tema coinciden los siguientes aspectos:
 - La mezcla de lo personal y lo laboral.
 - El compañerismo.
 - La rivalidad, aunque, en *Los misterios de Laura* es un tema más presente en los crímenes y en el personaje de Lidia.
 - El conflicto entre lo laboral y los deseos personales y familiares.
- El clasismo, aunque es un tema que se presenta en ambas versiones, no se han encontrado similitudes en cómo se trata en cada una.
- El sexismo, también, es un tema que aparece en ambas versiones, pero no se han encontrado similitudes en su tratamiento.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

Las diferencias que existen en los temas que aparecen en ambas versiones son las siguientes:

- El amor. En *Los misterios de Laura* se aborda la posibilidad de rehacer la vida amorosa y la confianza en las relaciones de pareja, mientras que, en *I misteri di Laura* se tratan las dificultades para formar una pareja sentimental.
- La familia. En *I misteri di Laura*, las consecuencias del divorcio en los hijos tienen mayor presencia a través del personaje de Allegra.
- El trabajo. En *Los misterios de Laura* se trata con más frecuencia la trasgresión de las normas para resolver los crímenes y el compañerismo que en *I misteri di Laura*.
- El sexismo. En *I misteri di Laura* se hace alusión a la reivindicación de la mujer y en *Los misterios de Laura* aparecen más mujeres tratadas como objeto sexual.
- El clasismo. En *Los misterios de Laura* aparece en mayor grado porque hay más situaciones relacionados con él.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

Son las siguientes.

- El amor, en el que se abordan de manera similar la infidelidad, la conquista, los celos, las dificultades para formar una pareja sentimental y las relaciones en la tercera edad. Este último aparece con mayor frecuencia en *Los misterios de Laura* por el personaje de Maribel.
- La familia. Las similitudes en el tratamiento de este tema son que en ambas se tratan:
 - La conciliación laboral.
 - Las relaciones familiares, aunque, en *I misteri di Laura* se centran en Laura y su hija, y Laura y su madre y en *Los misterios de Laura* se centran en Laura y su madre, y Laura y su hermana.
 - El mantenimiento de la unión familiar tras el divorcio.
 - La venganza familiar, que está presente en las tramas del crimen.
- El trabajo, que presenta similitudes en que, en ambas, se aborda la mezcla de lo personal y lo laboral, la rivalidad y el conflicto de lo laboral con los deseos personales y familiares.
- El sexismo, que aparece de manera similar puesto que en ambas se trata a través del personaje de Martín/Matteo y su actitud ante las mujeres.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

Son las siguientes:

- El amor. En *The mysteries of Laura* se abordan aspectos como el maltrato y la violencia de género. Mientras que, en *I misteri di Laura* se tratan las relaciones en la tercera edad.
- La familia. En *The mysteries of Laura* aparece el tema de la maternidad (sobre todo en los crímenes) y el ser juzgada como madre que sufre el personaje de Laura. Por su parte, en *I misteri di Laura* tienen mayor presencia las consecuencias del divorcio en los hijos a través del personaje de Allegra.
- El trabajo. En *The mysteries of Laura* se presenta el tema del compañerismo, y, en el *I misteri di Laura*, no.
- El sexismo, que se aborda de manera diferente. En *I misteri di Laura* se hace a través del personaje de Matteo (que tiene una actitud machista) y en *The mysteries of Laura* es a través de la violencia de género y el trato de la mujer como objeto sexual.
- El clasismo. En *The mysteries of Laura* aparece con mayor grado a través del personaje de Max y en *I misteri di Laura* tiene menor presencia porque hay menos situaciones clasistas.

Además, hay un tema que aparece en *The mysteries of Laura* y en *I misteri di Laura* no, que es: el multiculturalismo.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

Las similitudes en los temas que se abordan en ambas versiones son las siguientes:

- El amor. En ambas versiones se tratan: la infidelidad, la conquista, las dificultades para formar una pareja sentimental y los celos.
- La familia. En los temas familiares son similares porque en las dos versiones se abordan: la conciliación familiar, el mantenimiento de la unidad familiar tras el divorcio y las relaciones paternas, aunque, en *The mysteries of Laura* se trata de la relación de Laura y su padre, y Laura y su hermana y en *I misteri di Laura* es de Laura y su hija, y Laura y su madre.
- El trabajo. Las semejanzas en los temas laborales son que ambas aparecen: la mezcla de lo laboral y personal, el conflicto entre lo laboral y los deseos personales y familiares, y la rivalidad. Este último destaca porque en *I misteri di Laura* se aborda

en las tramas de los crímenes y en el personaje de Lidia y en *The mysteries of Laura* está presente en los personajes protagonistas y sus relaciones laborales.

- El sexismo, que se trata de manera similar en ambas versiones en que hay una reivindicación del rol de la mujer o el feminismo.

5.4.6.1. Síntesis del análisis comparativo de los temas

Como conclusiones de la comparación del análisis temático, se observan las siguientes:

- La principal similitud en las tres versiones es que se abordan cinco temas: el amor, la familia, el trabajo, el sexismo y el clasismo. Además, dentro de estos temas se dan bastantes similitudes en las tres. Sin embargo, cada versión se caracteriza por algunas particularidades en el tratamiento de estos temas. Son las siguientes:
 - En el amor, la versión estadounidense se caracteriza por la superación de una ruptura sentimental y la violencia de género, mientras que los casos de las versiones española e italiana se distinguen por el tratamiento de las relaciones en la tercera edad.
 - En la familia, la versión estadounidense destaca por el tratamiento de la maternidad en las tramas del crimen y el ser juzgada como madre que sufre el personaje de Laura. Por su parte, la versión española se caracteriza por la preocupación por el cuidado a los gemelos y la versión italiana resalta por las consecuencias del divorcio en los hijos. Además, en las versiones española e italiana se trata la venganza familiar en la trama de los crímenes.
 - En el trabajo, la versión estadounidense se distingue por tratar con mayor intensidad el compañerismo. La versión española destaca por trasgredir las normas para resolver el crimen. Por su parte, la versión italiana se caracteriza por la falta de compañerismo.
 - En el sexismo, la versión italiana y la estadounidense son más similares por la reivindicación de la mujer en algunas ocasiones. Mientras que, la versión española destaca por tratar a las mujeres como objeto en la trama de los crímenes.
 - En el clasismo, la versión española lo aborda a través del choque entre los personajes protagonistas y los personajes episódicos, que suelen ser adinerados y poderosos. En la versión estadounidense se trata, especialmente, con el personaje de Max. Por su parte, en la versión italiana aparecen de manera más residual.
- Además de los temas que se abordan en las tres versiones, hay un tema que también aparecen en la versión estadounidense y que la caracteriza, es: el multiculturalismo.

5.4.7. Análisis comparativo de las observaciones

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

Son las siguientes:

- *Los misterios de Laura* destaca por un universo diegético inventado, mientras que *The mysteries of Laura* se caracteriza por las continuas referencias a la realidad extradiegética. Un ejemplo ilustrativo, es que el programa favorito de Laura, en *Los misterios de Laura*, es una telenovela inventada, mientras que el de Laura, en *The mysteries of Laura*, es un programa que sí existe y se emite en la realidad.
- En *The mysteries of Laura* resaltan las referencias al sexo en las escenas, los diálogos y los espacios que aparecen, algo que no sucede en *Los misterios de Laura*.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* y *The mysteries of Laura***

En las dos versiones, tienen lugar juicios morales que emiten los personajes sobre los que sucede en la investigación. No obstante, en *Los misterios de Laura*, los juicios suelen ir dirigidos a reafirmar la búsqueda de la justicia y a que el dinero no da la felicidad, mientras que, en *The mysteries of Laura*, los comentarios que realizan los personajes responden a motivaciones diferentes.

- **Diferencias entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

Son las siguientes:

- En *I misteri di Laura* destacan las particularidades del uso del idioma (uso de anglicismo y dialectos italianos). En *Los misterios de Laura*, todos los personajes hablan un castellano neutro.
- En *Los misterios de Laura* existe un universo diegético inventado para crear el ambiente de cada crimen, mientras que en *I misteri di Laura* sí hay referencias a la realidad extradiegética.
- En *I misteri di Laura* son frecuentes las escenas románticas entre los personajes protagonistas que forman parejas sentimentales y en *Los misterios de Laura* apenas se dan este tipo de escenas.
- En *Los misterios de Laura*, los personajes emiten juicios morales sobre lo que ocurre en la investigación orientados a la realización de la justicia y a la defensa de que el

dinero no da la felicidad, y, en *I misteri di Laura*, los personajes realizan comentarios y juicios, pero no son tan frecuentes.

- En *I misteri di Laura* destacan las escenas de la vida cotidiana de la familia de Laura (desayunos, limpieza, cenas...), en *Los misterios de Laura* no son tan frecuentes.

- **Similitudes entre *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura***

No existen similitudes en las observaciones que se han realizado.

- **Diferencias entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

Son las siguientes:

- En *The mysteries of Laura* se destacan las referencias al sexo en las acciones, diálogos y espacios que aparecen. Por su parte, en *I misteri di Laura* resaltan las escenas románticas entre los personajes protagonistas.
- En *I misteri di Laura* hay una representación de las particularidades del idioma italiano. Sin embargo, en *The mysteries of Laura* se hablan otros idiomas, pero no destaca por las variaciones del uso del inglés.
- En *The mysteries of Laura*, los personajes protagonistas realizan juicios sobre lo que sucede en la investigación. En *I misteri di Laura*, los personajes también hacen comentarios, pero no son tan frecuentes.
- En *I misteri di Laura* resalta la representación de la vida cotidiana de la familia de Laura en su piso y en *The mysteries of Laura* es menos frecuente.

- **Similitudes entre *The mysteries of Laura* e *I misteri di Laura***

No existen similitudes en las observaciones que se han realizado.

5.4.7.1. Síntesis del análisis comparativo de las observaciones

Como conclusiones sobre las comparaciones de las observaciones, se realizan las siguientes:

- En primer lugar, algunas de las observaciones que se han realizado en una de las versiones, también pueden estar presentes en alguna de las otras dos, aunque en menor grado. Así, la emisión de juicios morales aparece en las tres versiones. Aunque, sobresale más en las versiones española y estadounidense.

- A pesar de estas semejanzas en las versiones española y estadounidense, sí se han realizado observaciones que las caracterizan y que son particularidades de cada una. En el caso de la española destaca el universo diegético inventado dentro de la serie para ambientar los crímenes e, incluso, las tramas de la vida personal de los personajes. Esto no sucede en las otras dos versiones. En el caso de la estadounidense destacan las referencias al sexo en las acciones, los diálogos y los espacios que aparecen en la serie y que no se dan en ninguna de las otras dos versiones. Finalmente, la versión italiana se caracteriza por la alta frecuencia de escenas que muestran la vida cotidiana de la familia de Laura.

Parte IV

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

6. Discusión

La adaptación de formatos televisivos se consolida como una práctica habitual en la industria de la televisión global. El aumento de la demanda de contenido de entretenimiento en todo el mundo y las ventajas que supone adaptar un programa de televisión ya creado, producido y probado en otro contexto estimulan el comercio de los formatos televisivos. Al mismo tiempo, tiene lugar la creación de una cultura particular alrededor del proceso de creación, comercialización y adaptación de los formatos televisivos, con sus propios estándares, prácticas, recursos, lógicas y dinámicas de funcionamiento (Kuipers, 2011; Keinonen, 2016; Van Keulen, 2016). En este contexto, la ficción televisiva ocupa un papel particular. Por un lado, la ficción televisiva siempre ha mantenido un vínculo muy estrecho con las cuestiones de la representación cultural de la sociedad (O'Donnell, 1999; Castelló, et al., 2009; Buonanno, 2008). Además, las características narrativas y estilísticas de su contenido implican que su adaptación conlleve factores y condicionantes diferentes al de los formatos televisivos de no ficción (Chalaby, 2016a; García Avis, 2016).

La presente investigación se interroga por estas cuestiones. Concretamente, estudia el fenómeno de los formatos televisivos de ficción desde el punto de vista de su contenido y se plantea como objetivos generales identificar cuáles son las similitudes y diferencias que existen en los textos televisivos tras el proceso de adaptación del formato y comprender cuáles pueden ser los posibles factores que las explican. Para ello, se ha analizado el estudio de caso de *Los misterios de Laura*, una serie de televisión española y sus adaptaciones en EEUU (*The mysteries of Laura*) e Italia (*I misteri di Laura*).

Con dicho cometido, se diseñó un modelo de análisis formado por las variables, las fases y los procedimientos necesarios para la caracterización de cada una de las ficciones y para su comparación. Concretamente, la plantilla de análisis, junto con sus procedimientos, estudia cada uno de los aspectos que conforman los textos audiovisuales en relación a sus características narrativas y estilísticas y establece los mecanismos para caracterizarlos y compararlos. Se considera que el modelo de análisis propuesto es una de las principales contribuciones que se realizan a la investigación académica de los formatos televisivos. Debido a la ausencia de instrumentos de medición de un fenómeno tan complejo, el diseñado para esta investigación podrá ser utilizado por futuros estudios que requieran comparar adaptaciones de formatos televisivos de ficción. Asimismo, el modelo de análisis se ajusta a las particularidades de los contenidos narrativos audiovisual, por tanto, también será útil para las investigaciones que impliquen el análisis cualitativo de los textos audiovisuales de ficción. El diseño de un modelo de análisis con el propósito de estudiar y comparar las adaptaciones del estudio de caso es uno de los objetivos

principales que plantea la presente investigación. En consecuencia, se ha alcanzado uno de los objetivos generales, que se considera necesario para conseguir los siguientes.

Los resultados obtenidos tras su aplicación contribuyen al avance y discusión de la comprensión del fenómeno de los formatos televisivos. En particular, permiten profundizar en las particularidades de las ficciones televisivas que son adaptadas a diferentes contextos culturales frente a la adaptación de contenidos de no ficción. El análisis de los datos, junto con el análisis del contexto de cada versión y la literatura precedente, han ayudado a establecer los posibles factores que explican las similitudes y diferencias encontradas. De esta manera, la investigación aporta nuevos conocimientos sobre los condicionantes de la adaptación de los formatos televisivos de ficción y sus particularidades dentro de las prácticas y las lógicas de la industria de la televisión transnacional.

Del análisis de los resultados, se desprende que las principales semejanzas encontradas en las cinco variables estudiadas están, en gran medida, relacionadas con la definición y conceptualización más industrial y comercial de los formatos televisivos. Dentro de esta visión, se considera que la existencia de unos elementos fijos es inherente a la naturaleza de un formato de televisión porque son ellos los que permiten que sea reconocido legalmente como un formato televisivo y, en consecuencia, pueda ser comercializado (Canovaca de la Fuente, 2013; Chalaby, 2016c; García Avis, 2016; Moran y Malbon, 2006; Saló, 2003). Así, las concepciones de los formatos de Moran y Malbon (2006) o Chalaby (2016b) ponen el énfasis en esta cuestión cuando sostienen la necesidad de unos elementos inamovibles que permitan reconocer los derechos legales del programa de televisión de manera para su comercialización y las ventajas de su producción. Para Chalaby (2016b), el formato puede ser entendido como una receta que ofrece unos elementos con los que jugar para su recreación y las facilidades en su método de producción.

En consecuencia, en los aspectos narrativos, las principales semejanzas se observan en los puntos de partida que constituyen el ADN del formato y los conflictos dramáticos que se derivan de ellos. *Los misterios de Laura*, como formato televisivo, se caracteriza por contar la historia de una madre recién divorciada que tiene que conciliar su vida profesional con su vida personal y familiar. Además, el formato se caracteriza por la hibridación de géneros, concretamente, del género policiaco y del género de la dramedia, aunque más tendente a la comedia. Por tanto, las similitudes en los aspectos narrativos relacionados con la vida de los personajes están relacionadas con el conflicto inicial sobre el que se construye la ficción. Así, en las tres versiones coinciden los acontecimientos que forman la premisa: Laura, personaje principal, se acaba de divorciar de su marido por una infidelidad justo cuando él pasa a ser su jefe en la comisaría.

Luego, los conflictos que emergen y que aparecen en las tres versiones son: la infidelidad, la estabilidad familiar tras el divorcio y la mezcla de lo personal y lo laboral.

Los conflictos señalados se desarrollan en las tramas que más similitudes muestran en las tres versiones. Así, las tramas multiepisódicas más similares son las protagonizadas por Laura y Jacobo porque son los dos personajes más característicos del formato y sobre los que se basa el conflicto que inicia la narración. Mientras que, en las tres versiones, las tramas episódicas se utilizan para reflejar la conciliación laboral de Laura con sus hijos, que es otro de los rasgos que definen a la serie, y son de carácter cómico. En este último caso, también intervienen las convenciones de las series de televisión de corte generalista, que suelen utilizar sus tramas secundarias como alivio cómico (García Avis, 2016). Respecto a las tramas de los crímenes, las principales semejanzas también se relacionan con los rasgos característicos del formato y del personaje protagonista, son: 1) las habilidades de Laura para averiguar los crímenes, basadas en su intuición y métodos personales, y 2) el efecto cómico al crear un contraste entre la personalidad de Laura y los lugares o personajes que conoce durante la investigación.

En relación a los personajes, también se observa como las semejanzas encontradas se explican, en parte, por las características del formato. Los resultados muestran que las similitudes están en: 1) los cinco personajes homólogos que forman el equipo de investigación junto con uno de los progenitores de Laura; 2) el rol narrativo que desempeñan los personajes en la estructura narrativa de la serie, y 3) los escasos arcos de transformación de los personajes. Las dos primeras semejanzas hacen referencia al esquema básico que caracteriza al formato de *Los misterios de Laura*. En concreto, la segunda pone en evidencia que la similitud se mantiene en el nivel abstracto de la estructura narrativa, en el cual los personajes se entienden como simples componentes de una estructura lógica (Casetti y Di Chio, 1999). Respecto a los arcos de transformación, se observa que los personajes no sufren grandes cambios en su carácter o personalidad a lo largo de la serie en ninguna de las tres versiones. Esto puede deberse a que se trata de una serie generalista, que se caracteriza por la simplicidad narrativa y la escasa complejidad intelectual (García de Castro, 2008).

Las similitudes en la articulación del tiempo y de los espacios también están ligadas a las características básicas de la serie original. La historia de las tres versiones sucede en la actualidad. Además, en los tres casos, las elipsis se utilizan con el fin de generar intriga, una característica del género policiaco y de misterio. Por su parte, los espacios episódicos que aparecen en los tres casos están ligados a las premisas de las narraciones (García Avis, 2016), es decir, a la premisa que caracteriza el formato televisivo de *Los misterios de Laura*. Estos son: la casa de la protagonista y la comisaria, que es el lugar de trabajo de personajes principales. De manera

similar, las principales similitudes de los espacios episódicos están en que ejercen funciones de caracterizar y servir de base para el desarrollo del crimen.

Respecto al análisis de los temas, las similitudes encontradas están en los cinco temas generales que se repiten en las tres versiones: el amor, la familia, el trabajo, el sexismo y el clasismo. La presencia de los mismos temas generales se puede explicar desde la teoría narrativa, en gran parte. Como señalan García Avis (2016) y Sánchez-Escalonilla (2001), el tema se desprende y relaciona con la idea central del relato. Así, los cinco temas que se abordan en las tres versiones se derivan directamente de su premisa, es decir, de la idea central que caracteriza al formato estudiado.

Además de las similitudes ligadas a los rasgos que definen el formato, también se considera que las semejanzas se deben a una manera parecida de utilizar los recursos del lenguaje audiovisual para narrar la historia. Luego, este hecho se revela en las similitudes encontradas en la variable del estilo visual. De manera concreta, se detecta que en las tres versiones existe un predominio de ciertos recursos audiovisuales (p. ej.: el ángulo recto, la cámara objetiva, la fuerte presencia del sonido ambiente, elipsis narrativas...) y en algunos usos y funciones que ejercen dichos recursos. En particular, las semejanzas se encuentran cuando los recursos audiovisuales se utilizan para mostrar de forma comprensible lo que sucede en la narración y enfatizar situaciones dramáticas y/o cómicas. En este sentido, las similitudes en el lenguaje audiovisual se identifican con las funciones comunes que señalan Bordwell y Thompson (1995). Aunque los autores afirman que no existen significados automáticos para los aspectos del lenguaje audiovisual, sí consideran que existe un uso predominante de los mismos en las narrativas actuales que está destinado a mantener una continuidad narrativa y contar la historia de manera clara para el espectador. A su vez, estos resultados coinciden con el trabajo de Canovaca de la Fuente (2013), quien concluye que el estilo visual sufre pocas modificaciones en las adaptaciones españolas de formatos televisivos de ficción estadounidense.

Por lo que respecta al análisis de las diferencias encontradas, se detectan una serie de factores comunes que pueden explicarlas. Uno de los factores que se ha repetido en la mayoría de las variables es el enfoque narrativo de cada una de las versiones. Con enfoque narrativo se hace referencia al peso que en cada serie tiene la esfera personal, laboral, familiar o amorosa, y como ese hecho afecta al desarrollo de los elementos narrativos del relato en cada una de las versiones analizadas. Esto sucede porque al cambiar el enfoque en cada versión se debe reestructurar el conjunto del relato para que tenga coherencia narrativa. En este sentido, dicho resultado se vincula con la propuesta de García Avis (2016), quien sostiene que, en la adaptación de un formato televisivo de ficción, no es suficiente con ajustar los factores textuales de la historia al contexto, sino que es fundamental analizar el efecto de los cambios realizados en el conjunto de la narración.

Se considera que esta característica es intrínseca a los formatos televisivos de ficción, puesto que está relacionada con la construcción coherente y orgánica de los relatos. Además, se trata de un factor de cambio que obedece al principio narrativo que afirma que a la hora de crear cualquier historia es necesario que el contenido narrativo resultante tenga sentido (McKee, 2003).

Este factor se observa principalmente en los aspectos narrativos, y cómo los cambios que se realizan en estos elementos afectan al resto. Como se ha explicado, las semejanzas narrativas entre las tres versiones se deben a lo que se cuenta en la serie. No obstante, como señalan Aranda y De Felipe (2006), existe una diferencia entre lo que se cuenta y en cómo se cuenta. En relación a esta idea, las semejanzas se encuentran en el inicio de las tramas y en el planteamiento, es decir, en lo que se cuenta, pero no se han identificado similitudes en el desarrollo narrativo, es decir, en cómo se cuenta.

Desde la premisa se aprecian estas diferencias. Tanto en la versión española como en la estadounidense, uno de los conflictos que se plantean en el episodio piloto, y que tiene transcendencia en el desarrollo del relato, es descubrir que su jefe y mentor es culpable de asesinato. Un hecho que coincide con las intenciones de los creadores de la serie, quienes han señalado que se trata de un acontecimiento importante para el personaje y para el inicio de la serie (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017). Por el contrario, en la versión italiana, el culpable del crimen del episodio piloto no es el jefe de Laura y el personaje de Laura se enfrenta a otro conflicto en el episodio piloto: la llegada de Matteo como nuevo compañero de trabajo, con quien inicia una tensión sentimental que termina en una relación amorosa. Este es un ejemplo de cómo la esfera amorosa tiene más peso y es más determinante en las tramas de la versión italiana que en las otras dos. Otro ejemplo del énfasis en los asuntos amorosos en la versión italiana se refleja en el tratamiento que se realiza de la infidelidad de Iacopo y Laura. Esta situación se sucede en las tres versiones, pero en la italiana se aborda de manera más dramática, ya que Laura queda afectada cuando descubre que la amante de su marido es Lidia, su compañera de trabajo. Por el contrario, en las otras dos versiones, la infidelidad no tiene tanta transcendencia: en la española, Laura le quita importancia, y en la estadounidense, no sé descubre quien es la amante de Jake.

Por su parte, la versión estadounidense se caracteriza por el protagonismo de la esfera social en sus tramas, especialmente, las episódicas. Luego, se han encontrado más tramas relacionadas con las relaciones de amistad entre los personajes y su tiempo de ocio en *The mysteries of Laura*. En el caso de la versión española, destaca el peso que tiene la esfera laboral en el desarrollo narrativo de la serie frente a las otras dos versiones en las que no es tan determinante. Un ejemplo que lo refleja es que el principal conflicto que enfrenta Laura, en *Los misterios de Laura*, es una crisis

entre su vocación profesional (ser policía) y cuidar a su familia. Por el contrario, los conflictos más relevantes que enfrenta el personaje de Laura en las otras dos versiones tienen que ver con sus relaciones amorosas.

Otros cambios fruto del efecto de la cohesión diegética se han detectado en la variable de los personajes. Así, las variaciones más sobresalientes están relacionados con la prioridad que en cada versión le dan a la esfera laboral, amorosa, familiar y de amistad. Un ejemplo de ello es que, en la versión italiana, los principales cambios en los personajes son: 1) el rol narrativo del personaje de Matteo, que pasa a ser el interés amoroso de Laura, en lugar de su compañero de trabajo y amigo, como en las otras versiones, y 2) la incorporación del personaje de Allegra, de modo que Laura tiene una hija adolescente, algo que no ocurre en las otras dos versiones. Ambos cambios pueden explicarse por la priorización de los asuntos amorosos y familiares en *I misteri di Laura*, un hecho que también afecta a que en las dinámicas de los personajes prevalezcan las relaciones amorosas y que todos los personajes tengan una relación amorosa. Mientras que, en el caso de la versión estadounidense, debido a su énfasis de la esfera social predominan las dinámicas de los personajes relacionadas con la amistad frente a las otras dos versiones.

Además, sobre las diferencias encontradas entre los personajes, también cabe decir que éstas se producen más en el nivel fenomenológico de los personajes. Para Casetti y Di Chio (1999), en este nivel, los personajes son abordados como sujetos con ideas, sentimientos y comportamientos. Luego, los principales cambios tienen lugar en la personalidad y los objetivos, deseos, problemas y conflictos que enfrentan. A este respecto, los personajes homólogos que menos varían son Laura, Jacobo/Jake/Iacopo y Lidia/Meredith, mientras que, los que más varían son Martín/Billy/Matteo, especialmente en la italiana, y Cuevas/Max, en la estadounidense.

Las diferencias en los espacios también se pueden explicar por los efectos de la cohesión diegética que se tienen que realizar en función del enfoque narrativo de cada versión. Como señala McKee (2003) los espacios reflejan lo que la narración quiere contar. Así, en la versión italiana, aparecen más espacios de la casa de Laura (el baño y la habitación de Allegra), puesto que se le da más relevancia a la esfera familiar y se presentan más escenas de la vida cotidiana de la familia de Laura. También, aparecen espacios episódicos vinculados a tramas de la vida personal de los personajes (el piso de Matteo, el colegio de Allegra y el piso de Martina), algo que no sucede en las otras dos versiones. Por su parte, la versión estadounidense se caracteriza porque hay un bar. Así, mientras que, en la versión española, el bar solo está durante seis episodios, en la versión estadounidense, el bar adquiere protagonismo. Este espacio se constituye como punto de encuentro entre los personajes y, de este modo, tiene más énfasis y se desarrolla más la esfera de amistad entre los personajes. En el caso de la española, los creadores de la serie afirman que había

un bar al principio por seguir con la tradición de que todas las series españolas tienen un bar, pero lo eliminaron para poder centrarse más en la trama de los crímenes. En este sentido, otro factor explicativo puede ser las convenciones de las series de cada país. Futuras investigaciones podrán examinar como la incorporación de los espacios puede estar determinada por las convenciones de las de televisión de cada mercado televisivo.

Finalmente, se ha detectado que el enfoque de cada versión también influye en la manera en la que se abordan los temas. Un ejemplo ilustrativo es que, en las tres versiones, aparece el tema del trabajo y, especialmente, la mezcla de lo laboral y lo personal, pero con un tratamiento diferente. En el caso de la versión española, la esfera laboral tiene más importancia y se refleja a través del personaje de Martín, cuya vida privada y sentimental le trae consecuencias negativas en el trabajo. En la versión estadounidense, en la que predomina la esfera de la amistad, resalta el tema del compañerismo en las relaciones laborales y las confidencias personales en la mezcla de lo personal y lo laboral. En el caso de la versión italiana, donde se enfatizan las relaciones amorosas y familiares, la mezcla de lo laboral y lo personal se aborda desde los dilemas que se plantean a los personajes sobre decidir entre continuar una relación sentimental o familiar y cambiar de trabajo.

Las razones que pueden explicar porqué en cada versión se ha escogido ese enfoque son diversas. La relevancia de la esfera amorosa y familiar en el tratamiento narrativo de la versión italiana puede tener que ver con las características de la ficción del país. En este sentido, Buonanno (2012) y Barra y Scaglioni (2015) señalan que el melodrama romántico es uno de los géneros preferidos de las audiencias italianas, especialmente, en Mediaset (el grupo mediático que realizó la adaptación), que trata de captar a un público femenino con historias de amor y pasión. También, el predominio de las relaciones familiares en *Los misterios de Laura* e *I misteri di Laura*, mientras que en *The mysteries of Laura*, lo es la amistad entre los personajes, puede deberse al contexto social y cultural de cada país y a una manera diferente de comprender el concepto de familia en la sociedad. Como señalan Aranda y De Felipe (2006) y García Avis (2016), la estructura de una historia tiene una dimensión ideológica porque establece una conexión de referencialidad con la realidad. Futuros estudios deberán profundizar en esta cuestión. Otra de las razones podría ser la tradición histórica de las series en cada país. Así, se observa que, en la evolución histórica de la ficción española, las series domésticas más populares destinadas a toda la familia han tenido un gran éxito (Canovaca de la Fuente, 2013; García de Castro, 2008). Algo similar ocurre en Italia, donde las comedias familiares buscan atraer a una audiencia intergeneracional con historias muy variadas que envuelven a personajes de distintas edades (Barra y Scaglioni, 2015).

El siguiente factor que se encuentra de manera recurrente en las diferencias entre las tres versiones, se relaciona con el anterior, puesto que se considera que el enfoque narrativo es el resultado de una decisión de lo que Keinonen (2016) denomina como *agencia* humana, es decir, las decisiones de los profesionales que participan en la creación y producción. Concretamente, este factor hace referencia a la influencia del contexto económico, industrial e institucional en dichas decisiones que determinan el texto que resulta (Newcomb, 1974; Larsen, 1993). En este sentido, el contexto ha sido señalado como un condicionante de la producción de la identidad cultural en las series de televisión (O'Donnell, 1999; Castelló, 2005) y como un factor de influencia en la adaptación de formatos televisivos (Jensen, 2007). Bajo el paraguas del contexto de producción, se pueden agrupar distintos factores relacionados con los estándares y los recursos de la producción y la cadena de televisión, principalmente.

Respecto al primero, los estándares de producción de cada mercado televisivo, destaca la duración de los episodios. Cada versión analizada tiene una duración media por episodio diferente: en la versión española es de 60 minutos, en la versión estadounidense de 40 minutos y en la versión italiana de 80 minutos. El tiempo con el que cuenta cada versión afecta a la manera en la que se distribuye el tiempo que se dedica a los asuntos de la narración. En este sentido, se observa que, en la versión estadounidense, las tramas multipisódicas se centran, principalmente, en los personajes de Laura y Jake, mientras que, en las versiones española e italiana, el resto de personajes, que no son Laura y Jacobo/Iacopo, protagonizan más tramas. Por tanto, la menor duración de la versión estadounidense pudo determinar que se dedicará menos tiempo a otros personajes. Así, lo señala Jeff Rake, *showrunner* de la versión estadounidense, cuando confiesa que la menor duración de los episodios les obligó a recortar parte de la vida familiar y personal de los personajes y plantear crímenes menos intrincados.

En relación a los recursos para la producción, el presupuesto con el que pudo contar cada una de las series sobresale como un condicionante de la adaptación que se observa sobre todo en el estilo audiovisual y los espacios que aparecen, concretamente, los exteriores. Aunque no se ha tenido acceso a los presupuestos de cada una de las series, la literatura precedente y las declaraciones recogidas en las entrevistas semi-estructuradas, permiten afirmar que la versión estadounidense contó con un mayor presupuesto que la italiana y la española. Lo que también se refleja en los resultados del análisis de contenido. En la versión estadounidense, el estilo visual tiene más ritmo y dinamismo, algo que pudo conseguir gracias a haber podido rodar más escenas de acción y contar con efectos especiales. Además, hay más exteriores urbanos que en el resto de versiones. En el caso de la italiana, García-Castrillón, responsable de la venta del formato en Italia, contó en la entrevista que el equipo de la productora italiana se quejó de que no habían recibido suficiente

apoyo por parte de la cadena de televisión. Esto pudo afectar a un estilo visual más pausado y a que tuviera menos personajes secundarios.

Por su parte, la cadena de televisión, también ligada al contexto, ha sido señalada por estudios precedentes como uno de los factores que más influyen en la adaptación (Jensen, 2007; García Avis, 2016; Van Keulen, 2016). En las tres versiones, se trata de una cadena de corte generalista y familiar, aunque hay diferencias en la titularidad: TVE, cadena de la versión española es pública; NBC, cadena de la versión estadounidense es privada, y Canale 5, cadena de la versión italiana es privada. No obstante, la idiosincrasia de las tres cadenas coincide y, en este sentido, en las tres encaja una serie como *Los misterios de Laura*, que es de corte familiar y de tono amable. No obstante, las intenciones y demandas que cada cadena tenía sobre la adaptación pudieron influenciar los cambios que se realizaron.

Así, en el caso italiano, fue Mediaset, grupo propietario de Canale 5, quien compró el formato con el objetivo de recuperar el género de comedia familiar. Así, las intenciones de la cadena pueden explicar la incorporación del personaje de la hija de Laura, que permitiera dar más peso a los conflictos y tramas familiares y que al mismo tiempo responde a la tradición del género de las dramedias corales destinadas a todos los miembros de la familia (Barra y Scaglioni, 2015). En el caso de la versión estadounidense, el ejemplo más evidente es la exigencia que pidió la NBC al equipo de producción para que la serie comenzara con una secuencia de persecución por las calles de Nueva York y cumpliera con todas las expectativas del género policiaco. Ambas demandas afectaron al estilo audiovisual de la adaptación y al enfoque en el género policiaco, una de las principales diferencias que se han identificado entre la versión estadounidense frente a las otras dos. Se considera que futuros estudios deberán estudiar el contexto de producción de manera más profunda y con metodologías que permitan conocer mejor el proceso mismo de adaptación para encontrar más elementos específicos que sean determinantes.

Además de estos aspectos relativos al contexto de producción, se ha detectado otro factor que también está ligado al contexto de la industria televisiva de cada país: las convenciones televisivas. Esto quiere decir que, cuando se realiza una adaptación, no solo se tiene que adecuar a un contexto social y cultural, sino también a las convenciones televisivas de ese contexto social y cultural. En el caso de *Los misterios de Laura*, se trataría de plantear cuáles son las convenciones televisivas en torno a una serie familiar que mezcla el género policiaco con el género de dramedia de cada país para realizar la adaptación. En este sentido, las principales diferencias se producen en el planteamiento de las tramas de los crímenes entre la versión estadounidense y la versión española e italiana, es decir, se trata de cambios en el género policiaco. En la versión española (la original), los creadores de la serie han afirmado que buscaban crear una serie policiaca que se

alejara de los crímenes procedimentales o técnicos y construir crímenes clásicos en los que plantear un enigma que fuera resuelto al final. Además, querían proponer casos que parecieran inverosímiles y jugar con referentes de la narración clásica de misterio. Estas características no se dan en el caso de la versión estadounidense; por el contrario, *The mysteries of Laura* plantea crímenes procedimentales y tecnificados, que tratan de combinar la acción con el realismo.

Este cambio de enfoque en el género policiaco se refleja en todas las diferencias encontradas respecto a los aspectos narrativos y estilísticos vinculados a la narración del crimen. Por ejemplo: en la versión española el objetivo de la investigación es descubrir cómo sucedió, mientras que, en la estadounidense, quién lo hizo; en la española, cada crimen tiene un universo propio, mientras que, en la estadounidense, cada investigación sucede en contextos diferentes; en la versión española, los móviles son más individualistas y personales, mientras que, en la estadounidense, son móviles relacionados con delitos graves y escabrosos; los personajes del crimen de la versión española son estilizados, responden a arquetipos y siempre son sospechosos, mientras que, los de la versión estadounidense son más variados en su procedencia cultural y con roles diferentes durante la investigación; la versión española se caracteriza por homenajes y referencias a los clásicos de la narración de misterios, la versión estadounidense destaca por las secuencias de acción (persecuciones, redadas, infiltraciones...). En definitiva, los resultados muestran que la versión española se caracteriza por un género policiaco basado en lo detectivesco y la fórmula denominada *whodunit*¹³⁰, mientras que la versión estadounidense plantea un género policiaco más procedimental y basado en la acción y el realismo.

Respecto a la versión italiana, destaca la fidelidad del planteamiento de los crímenes con la versión española. No obstante, se identificaron las siguientes diferencias: los personajes vinculados al crimen son menos estilizados y tienen una mayor variedad en su estatus social, el personaje de Laura recibe menos presiones de sus superiores cuando realiza las investigaciones, y no hay homenajes o referencias a las narraciones clásicas del crimen. Estas diferencias se pueden explicar porque, en general, las tramas y aspectos narrativos sobre el crimen pierden peso en la versión italiana y lo ganan los asuntos relacionados con la vida amorosa y familiar de los personajes. En otras palabras, los elementos del género del crimen pierden protagonismo y se desarrollan las características del género de la dramedia familiar.

Este resultado concuerda con estudios precedentes que sitúan el género como un aspecto de cambio en la adaptación de los formatos televisivos de ficción (García Avis, 2016; Mikos y

¹³⁰El término *whodunit* hace referencia a una trama típica de la novela policiaca que se caracteriza por su complejidad y cuyo principal interés es plantear un enigma que parezca un rompecabezas.

Perrota, 2011; Moran, 2009) y con las corrientes teóricas que defienden el género como una categoría cultural (Creeber, 2006; Mittel, 2004; Neale, 1981). En consecuencia, los resultados van en línea de las afirmaciones que sostienen que el género, efectivamente, es una categoría cultural porque pone en relación a la industria, los textos y la audiencia; está ligado a un espacio y un territorio, y tiene una dimensión histórica, puesto que varía a lo largo del tiempo. Además, como se ha ilustrado, el género afecta a un amplio número de elementos de la narración audiovisual, por lo que su adaptación requiere el reajuste de bastantes aspectos en el contenido. Por tanto, se trata de un factor relevante en la adaptación de los formatos televisivos de ficción.

Además del género, dentro de las convenciones narrativas también se contemplan la tradición, la concepción y las funciones que en cada país tienen las series de televisión. Este factor se refleja de manera más evidente en el tratamiento de los temas. Así, el amor es abordado desde la conquista y la infidelidad en las tres versiones, dado que una trama central es la ruptura entre Laura y Jacobo/Jake/Iacopo porque él le es infiel, y después trata de reconquistarla. Sin embargo, mientras que, en la versión española, aparece el tema de los celos, sobre todo, en los móviles de los crímenes, en la versión estadounidense, tratan los celos desde la violencia de género. El hecho de que la violencia de género sea un tema que aparezca en la versión estadounidense concuerda con su intento de plantear los crímenes de manera más realista. En el caso de la española, no abordar temas polémicos o escabrosos, como la violencia de género, puede atribuirse a una convención de la ficción española que ha sido señalada por Chicharro-Merayo (2012b), Puebla Martínez et al., (2014) o Canovaca de la Fuente (2013). También, va en línea con la decisión de los creadores de la serie de no tratar temas conflictivos (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017).

En el caso del tema de la familia, sucede algo similar, puesto que en las tres versiones se aborda el tema de la conciliación laboral y las relaciones paternas, pero adquiere matices en cada una de las versiones. En la versión española, la conciliación laboral se aborda cuando se muestra al personaje de Laura con las bolsas de la compra mientras que está en una investigación o haciendo tareas del hogar a la par que piensa en la investigación, y las relaciones madre e hija, se tratan desde la dinámica de Laura con su madre. Por su parte, en la versión estadounidense, la conciliación laboral se muestra a través del desorden de la casa de Laura y con situaciones en las que Laura es juzgada como buena o mala madre, mientras que las relaciones paternas se centran en la relación conflictiva entre Laura y su padre. En la versión italiana, la conciliación laboral se aborda con más situaciones de la vida cotidiana de Laura y su familia en casa, y las relaciones madre e hija se muestran a través de Laura y su hija adolescente. Estos cambios pueden ser explicados por diversos motivos: por una parte, los resultados están en consonancia con Larkey et al., (2016), quienes también detectan cambios en la manera en la que se abordan los temas en

las adaptaciones de formatos de ficción que analizan, y llegan a la conclusión de que los cambios en la temática se deben a la concepción y las funciones que en cada país tienen de la ficción televisiva (p. ej.: una función más pedagógica, una función más evasiva, entre otras). Por otra parte, las diferencias se pueden justificar como una consecuencia de los cambios en otros aspectos narrativos del relato, como la incorporación del personaje de Allegra en la versión italiana o los cambios en la personalidad de Laura en la versión estadounidense.

Respecto al tema del sexismo, en los tres casos aparecen mujeres tratadas como objetos sexuales y personajes con expresiones y comportamientos sexistas hacia las mujeres. En el caso de la versión española e italiana, el sexismo se materializa, especialmente, con el personaje de Martín/Matteo y su actitud ante las mujeres. También, con más frecuencia en la versión española, en las tramas de los crímenes, aparecen personajes femeninos y masculinos que reproducen estereotipos sexistas (p. ej.: mujer frívola que mata a su marido por su dinero, chicas jóvenes que tienen relaciones sentimentales con hombres mayores y se las juzga por eso, pero no ocurre al revés...). Algo similar ocurre con el tema del clasismo. El clasismo está presente en las tres versiones, y en las tres se utiliza con un carácter cómico. No obstante, en la versión española y en la italiana (aunque con menor grado en esta última), el clasismo es una consecuencia del contraste que se realiza entre el personaje de Laura, principalmente, y los personajes y contextos del crimen, que suelen ser lujosos y ostentosos. Normalmente, el personaje llega a un lugar y queda fascinada por su lujo y esto le hace decir algún comentario o realizar una acción con el que señala la diferencia entre su estilo de vida y el del lugar. Por su parte, en la versión estadounidense, el clasismo se trata a partir del personaje de Max.

Se considera que la coincidencia de estos dos temas en las tres versiones puede deberse a la existencia de unos estereotipos con cierto valor global que se utilizan habitualmente para crear personajes en las ficciones y que a partir de ellos se deriva este tema. Como señalan Galán-Fajardo (2009), Bicarrat (2015) y Aranda y De Felipe (2006), los estereotipos son un instrumento que utilizan los guionistas para crear personajes reconocibles para sus audiencias y, a su vez, poseen una fuerte carga del entorno social y cultural. Futuros estudios deberán explorar este asunto con mayor profundidad para lograr identificar si existen estereotipos globales y cuáles son las cargas ideológicas que conllevan.

Los cambios en los temas también pueden ser explicados por otro factor que ha sido señalado por literatura académica sobre la identidad cultural, que es el contexto social y cultural. Como defiende Galán-Fajardo (2009), los temas que se desarrollan en la ficción televisiva tienen un vínculo con los asuntos presentes en la sociedad. Además de los temas, se considera que el contexto cultural y social puede ser un factor que haya influido en las diferencias en los

personajes. Donde los ejemplos más ilustrativos son las diferencias en el personaje de la niñera de la versión estadounidense y en la madre/padre del personaje de Laura en las tres versiones. Respecto a la primera, el personaje de la niñera de los gemelos está solo presente en la versión estadounidense, mientras que, en la versión española e italiana, los personajes que ayudan a Laura con los gemelos son Maite/Martina, y la madre de Laura, en el caso de la versión española. La inclusión de una niñera en la versión de EE.UU., y no en las otras dos, puede explicarse por un factor de contexto cultural y social, ya que la figura de la niñera tiene más presencia en EE.UU. que en España o Italia.

Por otro lado, el personaje del progenitor de Laura posee similitudes en las tres versiones: es cascarrabias y crítica a Laura constantemente, pero se diferencia en su sexo y su presencia en la ficción. En la versión española e italiana es una mujer con la que Laura mantiene una relación buena, a pesar de las constantes críticas que recibe. No obstante, en la versión española, el personaje de la madre, Maribel, tiene un mayor protagonismo y presencia, un hecho que ayuda a dar más coralidad a la edad de los personajes de la serie y abordar tramas o asuntos relacionados con esa generación. En el caso de la versión estadounidense, se trata del padre, con quien Laura mantiene una relación tensa y complicada. En este sentido, los asuntos que se abordan en relación al padre de Laura son más dramáticos que en las otras dos versiones. Por su parte, en la versión italiana destaca por plantear las relaciones madre e hija también desde el punto de vista de Laura con su hija adolescente. Se considera que futuros estudios deberán explorar si dichas diferencias pueden deberse a una manera diferente de entender la familiar en cada país, por las convenciones televisivas de cada industria o por una combinación de ambas.

Otro de los factores de cambio que se ha detectado en el análisis de los resultados ha sido la búsqueda de la verosimilitud, especialmente, en las dos versiones que son adaptaciones (la estadounidense y la italiana). La verosimilitud consiste en hacer reconocible unos elementos para una audiencia (Chicharro-Merayo, 2012b). En este sentido, la búsqueda de verosimilitud está ligada con la cuestión del realismo, puesto que, hacer un contenido verosímil significa hacer que parezca realista para sus futuros espectadores. El realismo es una cuestión muy ligada a la relación entre la ficción televisiva y la producción de la identidad. Estudios sobre este asunto han señalado varias estrategias para conseguirlo: la inclusión de temas de actualidad, las localizaciones, las referencias gastronómicas y deportivas, los actores conocidos, entre otros (Geraghty, 1995; Buonanno, 1999; Castelló, 2004; Meso et al., 2010). Los resultados muestran como algunas de estas estrategias han sido utilizadas en las adaptaciones y como han dado lugar a diferencias entre las versiones.

Uno de los ejemplos más representativos de estos cambios son los espacios. Por una parte, se observan diferencias en la descripción de los espacios protagonistas. Así, la casa del Laura en la versión estadounidense es más grande y está desordenada, mientras que, en las otras dos versiones, es un piso de una sola planta. Al igual, sucede con la decoración de la comisaria. En la versión española, destaca el logotipo de la Policía Nacional Española en documentos y pantallas de ordenadores; en la versión italiana, aparecen dos banderas (la italiana y la europea), junto con un retrato del presidente de la República Italiana, y en el caso de la versión estadounidense, hay carteles colgados con frases que hacen referencia al cuerpo de policía de Nueva York. Se considera que estas diferencias son fruto de un ejercicio de verosimilitud por parte del equipo de creadores de las tres versiones. Como señalan Casetti y Di Chio (1999), el espacio tiene que ver con cómo se articula la narración en relación con la realidad. En este sentido, en cada versión se trata de hacer verosímil para su audiencia estos espacios en relación a su entorno cultural y en dicho proceso se ocasionan los cambios.

Ahora bien, los resultados muestran que las estrategias para obtener realismo son diferentes en cada adaptación. Así, por ejemplo, en el caso de la versión estadounidense, destaca el protagonismo de la ciudad de Nueva York. El propio *showrunner* de la serie afirmó que el hecho de que la serie se desarrollara en Nueva York servía para acercarla a la audiencia estadounidense porque forma parte del imaginario colectivo de la ficción del país. Por el contrario, en la versión italiana, una de las estrategias que se utiliza para dotar de cercanía y realismo a la serie con frecuencia es mostrar escenas de la vida cotidiana de la familia en su casa. Luego, se trata de estrategias muy diferentes. Esta diferencia revela que las convenciones televisivas también afectan al realismo, porque como señalan Mikos y Perrotta (2011), forman parte de la adecuación a las expectativas de la audiencia. Consecuentemente, en consonancia con Castelló et al., (2009) y Chicharro-Merayo (2012a), se considera que el realismo tiene un valor ideológico, en tanto no consiste en realizar una descripción de la vida real de los personajes o recrear la sociedad de la manera más fiel, sino que adquiere un significado diferente en función del país que determina el tipo de estrategias que se utilizan para conseguirlo.

En el caso de estudio, el valor ideológico del realismo se aprecia, especialmente, en la representación de la multiculturalidad en la versión estadounidense. En este caso, la representación de la diversidad cultural afecta a varios aspectos de la serie: el origen cultural de los personajes principales y episódicos, aparecen varias lenguas y se hacen referencias a las diferencias entre personajes por su origen cultural. Por ejemplo, Meredith es india y Billy es cubano. Así, la versión estadounidense destaca por abordar un tema que no está presente en las otras dos, el multiculturalismo. No obstante, la representación multicultural que se realiza en la versión estadounidense no tiene porqué reflejar fielmente a esta sociedad. Por el contrario,

corroborar estudios precedentes que han encontrado que la cuestión de la raza y la diversidad cultural es un asunto característico de las ficciones televisivas de EEUU (Beeden y de Bruin, 2010; García Avis, 2016; Griffin, 2008), es decir, de las convenciones televisivas de las series estadounidenses. Por tanto, la diversidad cultural es una estrategia que busca crear realismo para las audiencias estadounidenses, no porque suponga un fiel reflejo de lo que sucede en la sociedad, sino porque forma parte del imaginario colectivo y la concepción de cómo debe ser una ficción televisiva generalista.

En relación a la representación de la diversidad cultural, también destaca que en la versión italiana se conozca de qué parte de Italia son los personajes a través de su acento y forma de comportarse y se realicen referencias sobre esa cuestión a través de los diálogos y algunas situaciones. Por el contrario, en la versión española todos los personajes hablan un castellano con un acento neutro y no se hacen referencias a las cuestiones culturales en España. Así, en el caso de la española, los resultados coinciden con lo que han puesto de manifiesto autoras como Chicharro-Merayo (2012b) y Puebla Martínez, Carrillo Pascual y Íñigo Jurado (2012), quienes señalan la falta de la representación de la diversidad regional española en las ficciones televisivas españolas. También, con la opinión de los guionistas españoles, quienes consideran que la representación multicultural en la versión estadounidense es una estrategia muy políticamente correcta que no tiene sentido en el contexto español (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017). De hecho, la versión original (la española) se caracteriza por ser menos realista en muchos de sus aspectos, sobre todo, en la trama del crimen.

El carácter poco realista de la versión original se debe a un objetivo reconocido por parte de los creadores, quienes pretendían que la serie fuera lo más universal posible y crear unos personajes que enfrentaran unos conflictos que pudieran ser reconocidos en cualquier parte del mundo (Carlos Vila y Javier Holgado, entrevista, 20 de septiembre de 2017). Así, por ejemplo, la serie no tiene señas geográficas, puesto que los lugares donde transcurren los hechos no son mencionados y apenas se realizan referencias a cuestiones o aspectos de la realidad social y política. Por tanto, los resultados muestran cómo las estrategias realistas o que buscan la verosimilitud están más presentes en las adaptaciones que en la versión original del formato.

Uno de los ejemplos que mejor ilustra esta diferencia es el uso del imaginario colectivo en las tres versiones. Así, en la versión española, se realizan referencias a personajes, situaciones, libros y películas que forman parte del imaginario de las narraciones de misterio y de detectives a nivel global (p. ej.: la novela *Los diez negritos* de Agatha Christie, la orden de Baskerville en referencia a las novelas de Sherlock Holmes). Además, no se realizan menciones a cuestiones sobre la actualidad social, hechos y/o personajes del imaginario de la cultura española. Por el contrario,

en la versión estadounidense, el planteamiento de los crímenes es más realista y sí se realizan constantes menciones al imaginario de la cultura popular de EEUU, que en gran medida es global (p. ej.: la cantante Madonna, redes sociales como Instagram o Twitter, series de televisión como *Orange is the new black*). En este caso, coincide con una decisión del *showrunner* de la adaptación que quería buscar la verosimilitud en lo que contaba y, consecuentemente, es plausible que el equipo de guionistas utilizara las referencias a la realidad como estrategia para hacerla más adecuada a la audiencia estadounidense. En el caso de la versión italiana, existe un punto medio en el uso del imaginario colectivo. Por su fidelidad a la española en la trama del crimen, hay algunos referentes a las narraciones de misterio clásica, pero no se enfatizan, sino que pasan desapercibidos, y sí hay referencias a la cultura popular italiana (p. ej.: equipos de fútbol como el AC Milán, el problema con la ley de las pensiones a los funcionarios), aunque en menor grado que en la versión estadounidense.

De esta manera, cada versión representa una manera diferente de utilizar el imaginario cultural colectivo. Estudios precedentes han puesto de manifiesto que las referencias a la realidad cotidiana y popular de la sociedad es un factor relevante para la identidad cultural y la ficción televisiva (Castelló, 2004; Chicharro-Merayo, 2012b; O'Donnell, 1999), la relación entre la sociedad y la ficción (Buonanno, 1993, 2008; Dyer, 1981) y la adaptación de formatos televisivos de ficción (Forrest y Martínez, 2015; García Avis, 2016; Pousa y Fornasari, 2017). No obstante, los resultados encontrados sugieren dos cuestiones: la primera, como en función del uso de las referencias al imaginario colectivo se pueden crear contenidos más o menos globales o locales. Esta idea se vincula con el concepto de “localizaciones textuales” o “intertextuales” de Tomlinson (1999) conformadas por los millones de imágenes mostradas en las películas, los programas de televisión, los libros y las revistas y que no necesariamente coinciden con la localidad física de la mayoría de los individuos. La segunda cuestión es sobre si las estrategias o mecanismos de identidad cultural están más presentes o son más necesarios en las adaptaciones de los formatos televisivos de ficción que en sus originales. Futuras investigación deberán explorar dichas preguntas.

Tras la discusión y de manera conclusiva, se observa que las principales similitudes identificadas en las tres versiones están relacionadas con los rasgos que caracterizan el formato televisivo de ficción de *Los misterios de Laura*. Este hecho se vincula con tres ideas, que ya han sido sugeridas previamente. La primera es que las similitudes se corresponden con los elementos inamovibles que definen un formato televisivo desde una perspectiva industrial, legal y comercial (Saló, 2003; Moran y Malbon, 2006; Canovaca de la Fuente, 2013; García Avis, 2016; Chalaby, 2016b). Así, la existencia de unos elementos fijos es inherente a la naturaleza de un formato de televisión

porque son ellos los que permiten que sea reconocido legalmente y, en consecuencia, se pueda comercializar con él.

La segunda idea está relacionada con la primera, puesto que tienen que ver con cómo los rasgos semejantes en las tres versiones hacen referencia a las premisas que se utilizaron para su venta como formato televisivo y las razones que se argumentaron para su compra. Como manifiesta María García-Castrillón, encargada de la comercialización internacional del formato, *Los misterios de Laura* se vendió como una serie de televisión generalista, destinada a toda la familia, con un fuerte personaje femenino y una hibridación entre el género policiaco y la dramedia, pero más tendente a la comedia. Estos mismos rasgos están presentes en las razones por las que desde la cadena de televisión en Italia (Mediaset) y la productora de EEUU (Warner Bros) argumentaron su compra y producción, incluso por TVE, cadena de emisión de la versión original. Por ejemplo, desde TVE, se destacó que se trataba de una serie para toda la familia, amable y divertida, con una mezcla de misterio y humor, y su originalidad al estar protagonizada por una madre trabajadora. En la prensa de EEUU, la adaptación fue calificada de “*ligh drama*”¹³¹ para toda la familia, y en Italia, el objetivo de la cadena era crear una serie divertida y familiar que sacará a los espectadores de la pesadez de la vida cotidiana. En consecuencia, se ha encontrado que las razones comerciales para la venta y la compra del formato coinciden, en gran medida, con las similitudes en los aspectos narrativos y temáticos de las tres adaptaciones.

También, se observa que de las tres razones para la compra de un formato estipuladas por García Avis (2016), que son: la razón económica, la razón narrativa y la razón personal, en el caso estudiado parece prevalecer la razón narrativa. Entre los objetivos y propósitos para comprar la adaptación de *Los misterios de Laura*, la razón económica está presente en la intención de las cadenas de crear un contenido que les permita llegar a un amplio número de espectadores, aunque se desconoce si el relativo éxito de audiencia de la ficción en España tuvo repercusión en la compra del formato en alguno de los dos casos. Por el contrario, sí se han recogido evidencias que muestran que la razón narrativa tuvo peso en la compra del formato. Así, el *showrunner* de la versión estadounidense afirma que *Los misterios de Laura* presenta temas universales y dilemas cotidianos con los que es fácil identificarse, puesto que, prácticamente, en todos los lugares hay madres que tienen que lidiar con el cuidado de sus hijos, su vida personal y su vida familiar. Además, García-Castrillón también ha destacado que en casi todos los países están acostumbrados a trabajar con el género de misterio en sus series de televisión. Sin embargo, respecto a la tercera razón, no se han encontrado razones personales que llevaran a su adaptación en ninguno de los dos casos.

¹³¹ En castellano sería un drama ligero.

Ahora bien, los resultados sugieren que a la clasificación de García Avis (2016) hay que añadir las necesidades de las cadenas de televisión que deciden apostar por el formato. En el caso de Italia, Canale 5 apostó por la adaptación de *Los misterios de Laura* porque le permitía recuperar el género de la comedia familiar, y en el caso de EEUU, se trató de una producción que encajaba en la parrilla de programación de la cadena, concretamente, en la noche de los miércoles que está destinada al misterio y a la familia de la NBC. En consecuencia, se observa que los factores que han determinado, en mayor medida, la compra del formato de *Los misterios de Laura* están relacionados con las premisas narrativas del relato (razones narrativas) y su idoneidad en las necesidades de las cadenas de televisión, más que por la intención de recrear un éxito comercial o la motivación personal de un profesional de la industria. Estos resultados deberán ser explorados por futuros estudios que investiguen si la razón narrativa es un factor más determinante en la compra de los formatos televisivos de ficción que en los formatos de no ficción.

La tercera idea con la que se relacionan las similitudes encontradas es que también se corresponden con el esquema narrativo del que partió cada equipo de adaptación. Con otras palabras, los resultados muestran que los elementos en los que se han encontrado mayores equivalencias constituyen el punto de partida desde el que los guionistas plantearon la adaptación. Sin embargo, apenas se han identificados elementos idénticos en las tres versiones, sino que casi todos han sufrido un proceso de adaptación. Dicho proceso puede relacionarse con el concepto de búsqueda de equivalencias, que también se vincula con el proceso de interpretación del que habla García Avis (2016). Ambos han sido señalados por estas autoras como ejercicios que suceden durante la adaptación de los formatos televisivos.

La búsqueda de equivalencias hace referencia a un mecanismo por el que un elemento de la narración se interpreta con el fin de buscar un equivalente en otro contexto cultural. Se trata de un mecanismo bastante específico de las adaptaciones de formatos televisivos, porque remite a su particularidad de ser adaptado teniendo presente el contexto cultural (Puebla et al. 2012) frente a otro tipo de adaptaciones que tienen en cuenta otros condicionantes (p. ej.: las adaptaciones cinematográficas de novelas que tienen en cuenta el medio). Uno de los ejemplos más representativos de la búsqueda de equivalencias está en las diferencias y similitudes encontradas en los espacios protagonistas. Como se ha explicado, las tres versiones tienen dos espacios protagonistas: la casa de Laura y la comisaria. Los dos espacios son similares en cuanto al tipo de espacio y su relación con los personajes, pero cada uno de ellos posee una decoración diferente en función de cómo es la apariencia normativa de una casa de una familia de clase media y la de una comisaria en cada uno de los países.

Se considera que en estos elementos es donde mejor se refleja la tensión entre lo global y local, puesto que son el resultado de partir de un aspecto global, es decir, presente en casi todo el mundo

(una casa, una madre, un policía, el amor...) y dotarle de una apariencia y dimensión que lo haga reconocible para un contexto cultural particular. También, son el producto más palpable de la negociación cultural que Keinonen (2016) señala. Las decisiones de los guionistas para escoger dichas equivalencias suponen una auténtica negociación cultural entre aspectos que están presentes en varias culturas, pero que poseen unas características diferentes en cada una de ellas.

Por tanto, se observa que son los aspectos más similares los que parecen responder mejor a la definición de elementos o estrategias de “glocalización” que autores como Robertson (1995) o Esser (2014) consideran característicos de los productos culturales de la globalización. Desde una visión cultural, si se sigue la definición propuesta por Lull (1997), la búsqueda de equivalencias supone un ejercicio de poder cultural, puesto que dota a las series de televisión (en este caso a los formatos televisivos) de la capacidad de definir y replantear elementos y situaciones desde un punto de vista cultural. De esta manera, es a través de las equivalencias que un aspecto queda redefinido desde un punto de vista de otra cultura. Por ejemplo, además del caso de los espacios ya mencionado, en los resultados se observa que existe una búsqueda de equivalencias en la relación familiar entre la protagonista y uno de sus progenitores, ya que está presente en las tres versiones, pero en cada uno adquiere matices diferentes.

Otro aspecto analizado en el que se aprecian las tensiones entre lo global y lo local es en el estilo visual, aunque de manera diferente. Esta diferencia se debe a que no se ha detectado que en los aspectos del estilo audiovisual se traten de buscar equivalencias o interpretaciones para poder adaptarlo. Por el contrario, su adaptación atiende a factores y/o razones diferentes. Como ha sido discutido en los párrafos anteriores, las similitudes en el estilo visual están, principalmente, en los recursos audiovisuales que se utilizan y las funciones que desempeñan en el relato. Por ejemplo, en las tres versiones aparecen los tamaños de los planos asociados a la búsqueda de un efecto, la música para enfatizar diversas situaciones o los *flashbacks* para recuperar las elipsis. Así, estas similitudes se corresponden con el uso de las convenciones narrativas clásicas para contar la historia en los tres casos. Como ya ha sido sugerido, este resultado se relaciona con la reflexión de Bordwell y Thompson (1995) sobre la existencia de unos patrones de uso en el conjunto de técnicas y recursos del lenguaje audiovisual, a pesar de que sus formas, usos y funciones no pueden ser categorizados o delimitados. Futuros estudios deberán explorar esta tendencia en el uso de los elementos del lenguaje audiovisual y cuáles de sus usos y funciones se repiten a un nivel global.

En resumen, los resultados muestran que no existen fuertes similitudes en las tres versiones analizadas, y que los aspectos y elementos que son más similares se deben a: la búsqueda de

equivalencias entre los contextos culturales, los rasgos que caracterizan a la serie como formato de televisión y a un cierto valor universal que se advierte en el lenguaje audiovisual.

Respecto a las diferencias, los resultados muestran que la versión estadounidense ejecuta más cambios respecto a la original y que la versión italiana se mantiene más fiel a la original. Por tanto, si se tienen presentes los tres modelos propuestos por Canovaca de la Fuente (2013) en función de la fidelidad con la que se realizan las adaptaciones, se observa que la versión italiana encaja dentro del modelo de apropiación, ya que se respetan las bases fundamentales de la serie, se adaptan con flexibilidad y los cambios suceden mayormente en los conflictos narrativos, la evolución de las tramas y las relaciones entre los personajes. Por su parte, la versión estadounidense encaja mejor en el modelo de renovación, porque, aunque no se produce una ruptura total, existen cambios profundos en el tono de la serie, los rasgos de los personajes y los conflictos sociales representados, entre otros. Las diferencias en la fidelidad con la que se adapta cada versión van en línea con los resultados de Pousa y Fornasari (2017), que también analizan la adaptación de un formato televisivo de ficción en dos países diferentes y encuentran que una de las versiones es más fiel a los guiones originales que la otra.

La explicación de porqué en la versión estadounidense hay más cambios que en la italiana respecto a la original es difícil de encontrar. La proximidad cultural es una teoría que, hasta ahora, ha servido para entender las preferencias de las audiencias. También, la proximidad cultural ha sido definida por Castelló (2010) como una práctica discursiva que supone un marco compartido entre productores y espectadores. En este sentido, se considera que, en gran medida, las estrategias y mecanismos utilizados en las adaptaciones se basan en el marco de conocimientos, experiencias y significados compartidos entre la industria, los productores y las audiencias que Castelló (2010) denomina como proximidad cultural. No obstante, no se han encontrado evidencias que permitan afirmar que la proximidad cultural entre Italia y España en términos de industria televisiva, cultura y ubicación geográfica, sea la razón por la que existen más similitudes entre ellas, especialmente, porque las semejanzas están en la réplica del planteamiento de los crímenes y en el ritmo visual y no en variables más sensibles al contexto social y cultural como el desarrollo narrativo de las tramas, las dinámicas entre los personajes o el tratamiento de los temas. Por el contrario, los resultados muestran que los cambios que se han ejecutado en ambas versiones atienden más a un intento por adecuarlas a las convenciones televisiva de cada país y las exigencias de las cadenas de televisión, que de la relación cultural que puede existir entre los países.

Por otra parte, una posible explicación al hecho de que la versión estadounidense sea la que más diferencias establece puede encontrarse en relación con los procesos de comercialización de los formatos, los resultados de las entrevistas y de la base de datos hemerográfica. Así, el análisis del

contexto pone de manifiesto que la negociación para la venta del formato fue más complicada en EEUU por las exigencias y demandas de la productora. Además, coincide en que es la versión en la que más cambios se realizaron. Estos resultados pueden relacionarse con dos razones vinculadas a las teorías sobre el imperialismo cultural estadounidense. En primer lugar, la posición hegemónica que EEUU ha ejercido en la industria del entretenimiento y que continúa ejerciendo, aunque de manera diferente, y, en segundo lugar, dos características del mercado televisivo estadounidense: el desarrollo de mecanismos para evaluar el potencial de éxito de un producto de entretenimiento y el hermetismo de sus audiencias para los productos culturales ajenos (Artz, 2015; Canovaca de la Fuente, 2013; Mirrlees, 2013; Sinclair, 2000). Por tanto, se considera que la capacidad de la industria de EEUU para producir una serie de televisión no es comparable al de industrias como la española y la italiana, y ese hecho influye en la manera en la que se realizan las adaptaciones. Al mismo tiempo, estos resultados también concuerdan con la investigación de Canovaca de la Fuente (2013), cuyos resultados muestran que las distribuidoras estadounidenses ponen numerosos condicionantes y exigencias para realizar adaptaciones de sus formatos televisivos en España.

En su trabajo, Canovaca de la Fuente (2013) sostiene que el imperialismo estadounidense sigue existiendo a través de los condicionantes y tipos de contratos que impone la industria televisiva de EEUU, la dominación del discurso global y la extensión de su modelo y prácticas comerciales en todo el mundo. Desde otra perspectiva, Oren y Shafha (2013) sostienen que el desarrollo de los formatos de televisión implica un cambio en la hegemonía de EEUU porque suponen un reto a su modelo de negocio y estilo de producción. No obstante, si se observan los resultados, la versión estadounidense es la que ha sido realizada de una manera más particular (con más cambios) y con mayor éxito. Incluso, la serie de televisión producto de la adaptación (*The mysteries of Laura*) fue comprada emitida por dos cadenas de televisión en España (TVE y Cosmopolitan). Por tanto, aunque es cierto que la introducción de un formato de televisión español en el mercado estadounidense supone un cambio en las relaciones tradicionales entre ambas industrias, el proceso de negociación y el resultado de su adaptación, junto con las condiciones que la rodearon, evidencian el poder de EEUU en la industria del entretenimiento, especialmente, si se le compara con la adaptación del mismo formato en la industria italiana.

Sin embargo, los resultados del análisis de contenido no ponen en evidencia este tipo de relaciones imperialistas en los textos, es decir, no se observa una asimetría en el uso de recursos narrativos o audiovisuales que estén asociados a un país. En relación a la cuestión de los efectos de los formatos televisivos en los textos televisivos, Pousa y Fornasari (2017) consideran que se está produciendo una homogenización de los discursos a través de la adaptación de formatos televisivos de ficción porque se trata de crear productos que parten de las mismas premisas con

el objetivo de cubrir las necesidades de contenidos para *prime time*. En gran medida, este efecto tiene lugar en las tres versiones estudiadas, porque parten de las mismas premisas, que, además, coinciden con las principales similitudes entre ellas y sus rasgos comerciales, y los tres casos se han realizado con el objetivo de conseguir llegar a un máximo número de audiencia y poder ser competitivo dentro del mercado y la oferta televisiva de cada país.

En definitiva, las tres versiones de *Los misterios de Laura* se han producido a partir de lógicas mercantiles y economicistas propias del modelo televisivo de EEUU, pero para lograrlo, han tenido que ajustarse a las convenciones, estándares y sensibilidades propias de cada país. Por tanto, en este punto se observa una dinámica entre lo local y lo global. Por una parte, lo global está presente en los objetivos que se persiguen y que están determinados por un modelo televisivo similar. Esto se relaciona con la crítica de Artz (2015) y Mirrlees (2013), para quienes la industria de televisión transnacional solo atiende a objetivos comerciales y se mueve por prácticas economicistas y mercantiles propias del modelo televisivo defendido por EEUU. Por otra parte, lo local está presente en que los cambios que se efectúan y las estrategias que se utilizan están pensados y realizados en clave nacional. Aquí puede encontrarse la lógica entre lo global y lo local que señalan Van Keulen (2016) y Chalaby (2009, 2015), y observarse como ambas están impregnadas por las dinámicas y lógicas de la televisión comercial.

Finalmente, el presente estudio de caso contribuye a profundizar en la emergencia de la cultura televisiva transnacional defendida por Chalaby (2003, 2005, 2013), Esser et al., (2016), Kuipers (2011) o Van Keulen (2016). Así, el análisis de los resultados entra en consonancia con las teorías que defienden que la industria estadounidense sigue ejerciendo su hegemonía a través de la expansión de sus prácticas y estándares televisivos (Mirrlees, 2013) y que, en consecuencia, esto se refleja en la creación de una cultura televisiva transnacional donde el actor preponderante es EEUU, concretamente, su modelo televisivo comercial (Chalaby, 2009, 2015; Kuipers, 2011, 2012). No obstante, al mismo tiempo, los factores que guían los cambios en las adaptaciones de los formatos se siguen pensando en clave nacional. De hecho, los resultados encontrados en el análisis de contenido muestran que es en las versiones de las adaptaciones de los formatos en las que la búsqueda de realismo y verosimilitud es más fuerte y, por tanto, los mecanismos narrativos de producción de identidad cultural tienen un papel más importante.

Por ambas razones, las diferencias en la manera en la que cada país se apropia de la cultura televisiva transnacional y la persistencia del nivel nacional en el proceso de adaptación de un formato televisivo, se considera que la perspectiva nacional es importante para analizar y comprender el fenómeno de los formatos televisivos y la cultura televisiva transnacional. Frente a la postura de Van Keulen (2016) o la visión cosmopolita de la cultura (Beck, 2006) que abogan

por abandonar la perspectiva nacional para comprender y estudiar los fenómenos de la cultura global, como los formatos televisivos de ficción, desde esta investigación se considera que la visión nacional sigue siendo un factor determinante para entenderlos y estudiarlos. Ahora bien, sí se está de acuerdo con Van Keulen (2016) y Müller (2012) sobre la necesidad de estudiar caso por caso los procesos de adaptación de formatos televisivos y poner el foco tanto en la identificación de diferencias como en las generalidades, puesto que la cultura televisiva transnacional adquiere características diferentes en cada país.

7. Conclusiones

El proceso de adaptación de los formatos televisivos de ficción está impregnado por una constante interrelación entre lo global y lo local, que se refleja en los contenidos que son fruto de dicha adaptación. Así lo muestra el análisis del estudio de caso de *Los misterios de Laura*, cuyos resultados permiten considerar que existen elementos globales y locales en cada uno de los niveles examinados. La manera en la que se configura lo global y lo local atiende a unas razones diversas en cada caso e invitan a reflexionar sobre el lugar que ocupa la adaptación de los formatos televisivos en relación a la industria de la televisión transnacional y la cultural global. También, los resultados obtenidos ponen en evidencia las relaciones de fuerza entre los distintos actores implicados, los factores que provocan una mayor universalidad, sus consecuencias y la persistencia de los elementos de identidad nacional. Las representaciones audiovisuales que se generan de la adaptación de los formatos televisivos de ficción pueden llegar a ser un reflejo de la negociación cultural, especialmente, porque la ficción televisiva tiene un importante rol en la producción de la identidad cultural y mantiene una estrecha relación con la sociedad en la que se crea y consume. En este sentido, se manifiesta el poder de las series de televisión como contadoras de historias, además de portadoras y constructoras de los valores, creencias, prácticas y significados de cada cultura (Buonanno, 1999; Castelló, 2009).

En relación con el poder fabulador y social de las narraciones, los resultados sugieren que existe una universalidad en algunos recursos narrativos y estilísticos con los que se construyen las series de televisión. Respecto a los elementos narrativos, son aquellos que se corresponden con el nivel más estructural del relato los que mantienen un grado mayor de similitud, como el rol de los personajes, la organización de las tramas o las funciones que desempeñan dentro de la narración, así como, el principio de coherencia en el relato. Los estudiosos de la narrativa y el guion, como Vladimir Propp (1981), Gerard Genette (1983) o Umberto Eco (1986), han señalado cómo se producen patrones recurrentes en los motivos, la estructura, los temas y las técnicas con la que se crean y desarrollan las historias populares. En consecuencia, las series de televisión, como narraciones, se ven influidas por los modelos y premisas narrativas de los relatos generales. Por tanto, los procesos de adaptación de los formatos de ficción presentan la particularidad de verse afectados por estos principios narrativos. De esta manera, parte de las principales similitudes en las tres versiones se corresponden con la aplicación de estas premisas en su creación y desarrollo narrativo.

Por otra parte, el análisis de los datos también lleva a proponer que el lenguaje audiovisual posee un cierto valor universal. Desde el nacimiento del cine, se ha proclamado la universalidad del

lenguaje audiovisual para contar historias (Bordwell y Thompson, 1995). Especialmente, los recursos relacionados con las cualidades de los planos y el montaje, que son los más intrínsecos del lenguaje audiovisual, han sido utilizados para generar un mismo efecto en casi todo el mundo. Además, se han desarrollado un conjunto de convenciones en el uso de los recursos audiovisuales, como la regla de los 180 grados o el emparejamiento del eje de miradas, cuyo objetivo es contar una historia de manera comprensible para el espectador. Asimismo, se ha señalado que la configuración de dichas convenciones no se ha realizado de manera arbitraria, sino que provienen de la industria de Hollywood. Un hecho que le da supremacía en sus productos audiovisuales de entretenimiento (Olson, 1999). Ahora bien, las denominadas por Bordwell y Thompson (1995) como convenciones narrativas clásicas se repiten constantemente en la construcción de los relatos audiovisuales e influyen en el uso de determinados recursos del lenguaje, especialmente, de los que están destinados a hacer la historia comprensible para el espectador. Los formatos televisivos de ficción se ven afectados por estas convenciones indiferentemente del país en el que se produzcan, o al menos, en los países occidentales. En consecuencia, se vislumbra que existe un elemento global en el uso de los recursos audiovisuales que futuras investigaciones deberán estudiar con más profundidad.

Sin embargo, el género televisivo, también ligado al uso de los elementos textuales audiovisuales, emerge como un factor que provoca cambios en las adaptaciones y, por el contrario, obedece a condiciones locales. El género televisivo se define como un modelo para organizar el texto audiovisual en función de los conocimientos compartidos entre la industria, los creadores y las audiencias (Mittel, 2004; Neale, 1981). Al mismo tiempo, los géneros presentan particularidades en cada región o país, bien sea porque se han originado en un determinado territorio, o bien porque son el resultado de un proceso de apropiación de un género por un país (Chicharro-Merayo, 2012b). De cualquier manera, cada país presenta sus propias características de los géneros en función de su tradición en los géneros literarios, de las condiciones de su industria o de las funciones que les otorgan a las ficciones televisivas (La Pastina y Straubhaar, 2005; Liebes y Livingstone, 1998; Mittel, 2004; Neale, 1981). Consecuentemente, el género como categoría cultural y práctica discursiva se convierte en un aspecto a tener en cuenta en los procesos de adaptación de los formatos televisivos de ficción para adecuarlos a las expectativas de las audiencias. En este sentido, las características que el género del formato posee en cada país afectan a la adaptación y suponen modificar la manera en la que se usan los recursos narrativos y del lenguaje audiovisual. Por tanto, el género es un factor determinante que afecta a un amplio número de aspectos que conforman los textos audiovisuales y un ejemplo de la persistencia de lo local frente al uso más global de los elementos estéticos y narrativos de las historias.

Otros factores que intervienen en la adaptación de los formatos televisivos están relacionados con el contexto de producción. Estos son, principalmente, la cadena de televisión, los estándares y los recursos de producción. Al igual que con los factores ligados a los aspectos textuales, dentro del contexto de producción de cada adaptación, se pueden observar elementos globales y locales. Lo global se pone en evidencia en el hecho de que la industria televisiva de los tres países atiende a un modelo comercial. Esto se refleja en que las tres cadenas de televisión, que emiten las series de televisión analizadas (NBC, TVE y Canale 5), forman parte de un entramado televisivo guiado por una lógica comercial y competitiva cuyo objetivo es lograr una mayor audiencia, unas prácticas que se corresponden con el modelo televisivo defendido por EEUU.

La expansión de las prácticas y dinámicas televisivas estadounidenses, como un síntoma de su hegemonía, ha sido un motivo de debate y preocupación para las investigaciones académicas que han estudiado la globalización de la industria televisiva (Artz, 2015; Mirrlees, 2013; Schiller, 1976; Sinclair, 2000; Straubhaar, 2007). Lo que advierten dichas investigaciones es que la mayoría de los países estaban adaptando el modelo de la televisión comercial. En este sistema, cada cadena de televisión concibe sus contenidos televisivos como productos que deben entrar a competir en un mercado y que tienen que cumplir una expectativas y objetivos, normalmente, relacionados con conseguir una cuota de audiencia, encajar en un espacio de programación destinado a una temática y un público específico y adecuarse a la línea editorial de la cadena de televisión. Luego, cada una de las versiones analizadas se tuvo que adaptar a las demandas y condiciones de la cadena en la que iba a ser emitida, lo que repercutió en los cambios que se efectuaron en ellas.

Ahora bien, frente a este elemento más global y que afecta por igual a los tres casos, las adaptaciones también se vieron condicionadas por otros aspectos del contexto de producción que atienden a factores locales. Concretamente, se hace referencia a los recursos de producción de cada industria. El presupuesto o la infraestructura con la que contó cada adaptación dependió, en gran medida, del fortalecimiento de la industria televisiva del país y, en particular, del de la cadena y productora encargadas. Así, el contexto de producción determina las posibilidades que puede realizar cada versión y tiene repercusiones en el texto resultante. Por ejemplo, el presupuesto puede afectar al estilo visual, al número de actores o a los exteriores. En definitiva, mientras que las lógicas y criterios que guían la producción de los formatos televisivos en las televisiones generalista parecen similares, los recursos de producción varían en cada uno. Así, EEUU dada su posición hegemónica histórica en la industria del entretenimiento cuenta con mayores recursos para realizar sus adaptaciones frente a dos mercados televisivos más pequeños y con menos peso en la industria televisiva global, como son España e Italia.

Además, los datos sugieren que al contexto de producción hay que sumar otro aspecto relevante: las decisiones personales que decide el equipo de producción sobre cómo realizar la adaptación (la *agencia* humana). Dentro del ejercicio de adaptación que llevan a cabo los profesionales, interviene lo que se ha denominado como un proceso de búsqueda de equivalencias que finalmente se materializa en el contenido. Como muestran los resultados, la búsqueda de equivalencias afecta a todos los elementos y aspectos en el relato. En este sentido, apenas existen aspectos o elementos idénticos entre las versiones, puesto que, prácticamente, todos han sufrido una transformación. La búsqueda de equivalencias consiste en escoger los aspectos y elementos que son globales en el relato, es decir, aquellos que están presentes en los dos contextos culturales que pone en relación la adaptación (el de origen y de la adaptación), y convertirlos en locales, es decir, dotarles de las características necesarias para que sean reconocibles dentro del nuevo contexto cultural.

En la literatura académica sobre la interacción entre culturas, se han utilizado términos como “hibridación” (Kraidy, 2005), “glocalización” (Robertson, 1995) o “indigenización” (Buonanno, 1999) para hacer referencia al resultado que puede tener lugar cuando entran en contacto dos o más culturas. No obstante, cuando se trata de aplicarlo a la adaptación de los formatos televisivos de ficción, se considera apropiado hablar de búsqueda de equivalencias porque hace una alusión más directa a la negociación cultural que sucede cuando un guionista trata de encontrar las características que pueden hacer que un aspecto del relato audiovisual, que también está presente en su contexto, interpele por su proximidad cultural a la audiencia de su contexto cultural. Además, en este ejercicio, interviene la proximidad cultural entendida como el marco de conocimientos, prácticas, símbolos y significados compartidos entre la industria y los espectadores (Castelló, 2010), puesto que los profesionales utilizan esos recursos para poder realizar el ejercicio de equivalencia. También, este proceso se relaciona con el concepto de negociación cultural (Keinonen, 2016), porque durante el mismo se ponen en juego elementos de diferentes culturas con el objetivo de llegar a acuerdo sobre lo más adecuado para un contexto cultural particular.

Por otra parte, los resultados muestran como los principales elementos de los textos que son objetos de la búsqueda de equivalencias son aquellos que están más directamente relacionados con la manera en la que se representa el mundo de los personajes. Concretamente, hacen referencia a la personalidad de los personajes, las dinámicas que establecen entre ellos, cómo se comportan antes los conflictos y la manera en la que toman decisiones, junto con los aspectos que se derivan de los anteriores, como la manera en que se abordan los temas o se desarrollan los conflictos y las tramas del relato. Desde la teoría de la producción de la identidad cultural en la ficción, O'Donnell (1999) denomina micronarrativa a este nivel en el que se construye el mundo

cotidiano del universo diegético de la historia y señala como es un nivel esencial en la construcción de la identidad cultural.

Al mismo tiempo, estos espacios aluden a las zonas de socialización exitosa definidos por el construccionismo social. Para Berger y Luckmann (1968), los individuos experimentan la construcción del sentido social en espacios de plausibilidad, es decir, en zonas en las que pueden mantener relaciones no conflictivas porque sus acciones, símbolos y significados son compartidos. En este sentido, los resultados invitan a pensar que las adaptaciones de formatos de ficción requieren más cambios en los aspectos más vinculados a la realidad cotidiana, social y personal de los personajes porque son los que más directamente representan la experiencia de los espectadores y los elementos con los que ellos pueden confrontar mejor su propia realidad. Desde el construccionismo social, se puede explicar el porqué son esos aspectos los que reproducen las zonas de plausibilidad social en la pantalla con las que los espectadores vinculan su propia realidad y vivencia cotidiana. Por tanto, los aspectos narrativos relacionados con la vida de los personajes y su desarrollo en el relato son los que más deben ajustarse a la realidad social del nuevo entorno, ya que como señalan Berger y Luckmann (1968), dichas zonas de plausibilidad poseen reglas y normas diferentes en cada cultura. Al mismo tiempo, coinciden con la postura de Martín-Barbero (1998) que defiende que la cultura popular es un nivel crucial de mediación entre la identidad, la experiencia de la vida diaria y el sentido común. -

En consonancia con lo anterior, las ficciones de televisión han tratado de retratar la vida cotidiana de sus potenciales espectadores con el objetivo de transmitir cercanía y promover la identificación (Buonanno, 2008; Dyer, 1981; Geraghty, 1995). Por tanto, la búsqueda de equivalencias está relacionada con la verosimilitud y el realismo, es decir, con la representación que se realiza de la sociedad a la que se alude en el relato. No obstante, este ejercicio posee un valor ideológico porque la representación final no se corresponde con una recreación fiel de lo que sucede en la realidad a la que se hace referencia. Por el contrario, la búsqueda de la verosimilitud se ve afectada por un conjunto de factores que se pueden denominar convenciones televisivas y que también forman parte de las expectativas de las audiencias (Castelló et al., 2009). Las convenciones televisivas, en gran medida, aluden al conjunto de características que poseen las series de televisión de un país. En general, dichas características dependen de cuál es la concepción y las funciones que se le otorgan a la ficción televisiva, desde una visión más pedagógica, subversiva o conservadora. También, cabe decir que son producto de la evolución histórica de la ficción televisiva ha tenido en cada país, especialmente, del desarrollo de sus propias producciones de ficción. Además, las convenciones televisivas pueden variar en función del género de la serie de televisión, el público al que van destinados, la cadena que la emite o el periodo histórico en el que se produce.

En el caso analizado, el efecto de las convenciones televisivas en las tres versiones se refleja de manera más evidente en las diferencias encontradas en la representación de la diversidad cultural. En ninguno de los tres casos, la representación de las diferentes culturas se corresponde con una reproducción fidedigna de cómo es la convivencia intercultural en la sociedad. Además, en cada uno de ellas, se realiza de una manera diferente. Así, en la versión estadounidense, existe una fuerte representación de la multiculturalidad en casi todos los aspectos textuales (personajes, diálogos, tramas...) de la serie. No obstante, frente a ello, EEUU es un país que se ha caracterizado históricamente por una fuerte conflictividad y desigualdad racial (Beeden y de Bruin, 2010; Griffin, 2008). Por tanto, esto nos habla de cómo dicha representación parece atender a un convencionalismo sobre cómo las series de televisión deben abordar esta cuestión y no a la realidad. En el caso de la española, no existe ningún tipo de representación de la diversidad cultural, ni siquiera de las distintas culturas regionales que conviven en España. Esta ha sido identificada como una particularidad de las series españolas que se han caracterizado por tratar de evitar las cuestiones polémicas, especialmente, las que se basan en la actualidad (Chicharro-Merayo, 2012a; Canovaca de la Fuente, 2013). Finalmente, la versión italiana sí realiza una representación de la diversidad cultural dentro del país con personajes que hablan italiano con acentos distintos y con referencias a las diferencias entre las regiones del país. Lo que puede reflejar que la ficción italiana trata con mayor normalidad la diversidad regional del país frente a un país como España. -

Estos ejemplos muestran que las convenciones televisivas están relacionadas con el contexto social porque, en gran medida, son producto de los discursos más aceptados en torno a ciertas cuestiones. Esta visión coincide con la perspectiva de los estudios culturales. En el marco de esta corriente académica, se considera que los discursos son socialmente producidos y que no solo dan sentido a un área temática, sino que construyen un sentido de la identidad social (Morley y Robins, 1995). En el caso del discurso que cada sociedad produce sobre diversidad cultural, se considera un tema relevante porque está vinculada a la concepción y la construcción de la propia identidad cultural dentro de un territorio (Kymlicka, 2003; Beck, 2006), así como puede reflejar la visión que dentro de cada territorio se tiene sobre ella. En un mundo cada vez más globalizado, las formas en las que conviven las culturas en un mismo territorio y cómo incorporan dicha interacción a la construcción de su identidad cultural es relevante para comprender la relación entre la identidad cultural y la globalización (García Canclini, 1994).

La manera en la que una sociedad acuerda cómo debe ser representada su convivencia cultural en sus productos de entretenimiento es también un rasgo importante de producción de su identidad cultural. No obstante, las convenciones televisivas que han sido estudiadas en este caso,

corresponden a una serie de televisión de corte generalista, por tanto, pueden hacer referencia a un género en concreto, que no tiene por qué repetirse en ficciones televisivas de otros géneros o destinadas a otros públicos. En general, las series generalistas se caracterizan por evitar la polémica o el conflicto, la simplicidad intelectual y narrativa, y un tamiz positivo de la realidad (García de Castro, 2002). Luego, este hecho puede mostrar que las convenciones de las series generalista podrían ejercer una función conservadora (Creeber, 2006) frente a otro tipo de ficciones destinadas a públicos diferentes. En este sentido, los relatos que ofrecen las series generalistas forman parte de los discursos hegemónicos que circulan en la sociedad, los legitiman y tratan de normalizarlos (Thornham y Purvis, 2005). Futuros estudios deberán explorar con mayor profundidad la relación entre las convenciones televisivas y los discursos sociales dominantes, y cómo dicha relación afecta a la adaptación de los formatos televisivos de ficción.

El estudio de caso también pone de manifiesto como la técnica del uso de referentes del imaginario colectivo popular puede servir para crear contenidos de ficción más globales o más locales. En este último caso, la inclusión de referencias y menciones al imaginario de la cultura popular compartido por un territorio ha sido señalada como una manera de crear proximidad cultural e identidad nacional en las ficciones (Buonanno, 1999; Castelló, 2004; Dhoest, 2004; Meso, et al., 2010). No obstante, las diferentes maneras con las que se utilizan las referencias culturales en las tres versiones revelan que los referentes pueden aludir a un imaginario local popular o a uno a nivel global. Dentro de las corrientes que estudian la relación entre globalización y cultura, se ha advertido de cómo la circulación de los productos culturales da lugar a la constitución de un imaginario a nivel global. Esto es lo que Tomlinson (1999) ha denominado como “localizaciones textuales” o “intertextuales”, que están conformadas por los millones de imágenes mostradas en las películas, los programas de televisión, los libros y las revistas y que no necesariamente coinciden con la localidad física de la mayoría de los individuos. -

A la vez, este proceso se vincula a dos corrientes interrelacionadas: las que sostienen que la globalización se vive, sobre todo, desde la cotidianidad de la vida local a partir de la viralización de este tipo de referentes en todo el mundo (Beck, 2006; Tomlinson, 1999, 2003), junto con las que defienden la relevancia de la circulación de los productos culturales en la globalización (García Canclini, 1994). En consecuencia, la formación de este imaginario cultural más global permite crear contenidos narrativos con referencias que aludan a él, y no a la realidad más local, como es el caso de *Los misterios de Laura*, frente a las otras dos versiones que incluyen menciones al un imaginario cultural más ligado a lo nacional.

El aumento del consumo de entretenimiento a nivel global a través de plataformas online que distribuyen los mismos contenidos en todo el mundo pudiera llevar a pensar que observar los

fenómenos culturales de la globalización desde una visión nacional ya no es relevante. Sin embargo, se considera que la perspectiva nacional es necesaria para el estudio de productos culturales de la globalización, como los formatos televisivos de ficción. En este estudio, se observan varias razones que corroboran dicha afirmación. En primer lugar, la propia existencia de los formatos televisivos y su consolidación dentro de la industria televisiva transnacional es un hecho que confirma que dentro de la cultura televisiva continúa existiendo la creencia de que hay unas audiencias cuyos gustos y expectativas depende de la cercanía cultura con el contenido y, por tanto, requieren la adaptación de los contenidos a nivel nacional. En segundo lugar, porque esta investigación ha puesto de manifiesto la existencia de técnicas y mecanismos narrativos y estéticos que pertenecen a la producción de la identidad cultural en las ficciones televisivas y que se utilizan en la adaptación de los formatos televisivos de ficción frente a la proliferación y expansión de narraciones cada vez más globales. En tercer lugar, porque existe una asimetría entre los actores que conforman la industria de la televisión en todo el mundo. Consecuentemente, se considera que mientras continúe existiendo una desigualdad en los recursos y las posibilidades entre las industrias televisivas de los países que condicionen la producción de sus contenidos, deben tenerse en cuenta estas diferencias para realmente entender la producción, adaptación y circulación de los productos culturales a nivel global.

Limitaciones y futuras líneas de investigación

Finalmente, se señalan las principales limitaciones con las que ha contado la presente investigación y las futuras líneas de investigación que sugieren sus resultados. Respecto a las primeras, se considera que son dos primordialmente y están relacionadas con el diseño metodológico:

- La primera tiene que ver con la realización de una prueba de confiabilidad de la plantilla de análisis propuesta. Los recursos y el tiempo de esta investigación hicieron inviable que se pudiera contar con otros investigadores que verificaran y contrastaran los resultados. En este sentido, se invita a futuros estudios a utilizar el modelo de análisis propuesto y reporten sus posibles fallos y limitaciones. No obstante, se quiere enfatizar que debido a que se trata de un análisis cualitativo, se ha tenido presente el grado de subjetividad que puede afectar al análisis y se han tratado de poner los mecanismos necesarios para evitarlo. Por esta razón, se han reportado los resultados de manera exhaustiva y minuciosa para ofrecer suficientes datos objetivos y en detalle que mitiguen las dudas de las interpretaciones realizadas.

- La segunda limitación está relacionada con el acceso a los profesionales que participaron en la adaptación del formato en EEUU e Italia. Al igual que con la prueba de confiabilidad, los recursos y el tiempo de la investigación impidieron que se pudiera seguir insistiendo en contactar con ellos. Por esta razón, se decidió realizar un análisis crítico de las noticias en prensa publicadas sobre los casos de estudio que permitiera obtener datos sobre el contexto de producción.

En relación a las futuras líneas de investigación, los resultados de esta investigación sugieren las siguientes:

- Futuros estudios deberán profundizar en cómo las convenciones televisivas de cada país afectan a las adaptaciones de los formatos televisivos. Una de las posibilidades para explorar esta relación es tratar de comparar las adaptaciones de los formatos con ficciones televisivas similares originadas y producidas en el mismo país. Asimismo, también se podrán establecer mejor cuáles son las convenciones televisivas más características de cada territorio.
- Se propone analizar formatos televisivos de ficción con un género diferente. La presente investigación observa que el género es un factor determinante en el proceso de adaptación y para comprender los cambios que se realizan. Luego, investigaciones sobre otros géneros, fuera de las series generalistas, son necesarias para continuar comprendiendo la relevancia del género en los procesos de adaptación.
- Las limitaciones de esta investigación no han permitido profundizar en el contexto de producción de cada una de las ficciones, tanto por no poder entrevistar a los profesionales como porque se trata de series de televisión ya acabadas. No obstante, los resultados muestran que el presupuesto o las demandas de las cadenas de televisión son factores que influyen en la adaptación. En este sentido, se considera que próximas investigaciones deberían utilizar métodos más participativos y directos con el contexto de producción para delinear con mayor exhaustividad qué factores del contexto de producción afectan en la adaptación.
- A partir de los resultados de esta investigación, se invita a los estudiosos de los formatos televisivos a analizar las diferencias en el uso de las estrategias y mecanismos textuales de proximidad cultural (como el realismo y las referencias culturales y sociales) entre las series original y sus adaptaciones. Este tipo de investigaciones permitirán profundizar en el rol de las adaptaciones en la cultura televisiva transnacional.

- Finalmente, se considera que futuras investigaciones deberán tener en cuenta a los espectadores en la cadena de valor global de los formatos televisivos de ficción. Se deberán realizar estudios de recepción que evalúen la percepción de la proximidad cultural entre los formatos originales y sus adaptaciones con audiencias de diversos contextos culturales. De esta manera, se podrá explorar la efectividad de las estrategias textuales utilizadas por los formatos televisivos de ficción.

Conclusions

The process of adaptation of scripted television formats is a complex interaction interwoven between the global and the local, that is reflected in the contents that are the result of this adaptation. This is shown in the analysis of the case study of *Los misterios de Laura*, whose results highlight that there are global and local elements at each of the examined levels. The way in which the global and local are established for a variety of different reasons in each case and invite readers to reflect on the place that the adaptation of the television formats occupies in relation to transnational television and the global cultural industry. Also, the obtained results display the power relationships between the different actors involved, the factors that cause a greater universality, its consequences and the persistence of elements of national identity. Audiovisual representations which are generated from the adaptation of scripted television formats can become a reflection of the cultural negotiation, especially, because television fiction has an important role in the production of cultural identity and maintains a close relationship with the society in which it is created and consumed. Therefore, the power of television series as storytellers, as well as carriers and builders of the values, beliefs, practices and meanings of each culture is maintained (Buonanno, 1999; Castelló, 2009).

In relation to the inventive and social power of narratives, the results suggest that there is a universality in some narrative and stylistic resources with which television series are created. In regard to the narrative elements, those that are linked at the most structural level of the story are the ones that maintain a greater degree of similarity, such as the role of the characters, the organisation of plots or the functions they develop within the narrative, as well as, the principle of coherence in the story. Scholars of narrative and script, such as Vladimir Propp (1981), Gerard Genette (1983) or Umberto Eco (1986), have pointed out how recurring patterns are produced in the motives, structure, topics and techniques with which the popular stories are created and developed. Consequently, television series as narratives, are influenced by models and narrative premises of the general stories. Therefore, the adaptation's processes of scripted formats have the possibility of being affected by these narrative principles. In this way, part of the major similarities in the three versions correspond to the application of these premises in their creation and narrative development.

On the other hand, data analysis also leads to the proposition that audiovisual language has a certain universal value. Since the birth of cinema, the universality of the audiovisual language in telling stories has been proclaimed (Bordwell y Thompson, 1995). Especially, resources related to the qualities of the shots and editing, which are the most intrinsic of audiovisual language, have

been used to generate the same effect on almost the whole world. In addition, a set of conventions have been developed on the use of audiovisual resources, such as the 180 degree rule or the pairing of axis looks, whose objective is to tell a story in a comprehensible manner to the viewer. Likewise, it has been noted that the configuration of these conventions has not been done in an arbitrary manner but that they come from the Hollywood industry. A fact that gives supremacy to their audiovisual entertainment products (Olson, 1999). Now, the so-called by Bordwell and Thompson (1995) classical narrative conventions are constantly repeated in the construction of the audiovisual stories and influence the use of certain resources from the language, especially, the ones that are intended to make the story understandable to the viewer. Scripted television formats are affected by these conventions regardless of the country in which they are produced, at least, in Western countries. As a result, a global element in the use of audiovisual resources that future researches should study in more depth can be seen.

However, the television genre which is also connected to the use of the audiovisual textual elements, emerges as a factor that causes changes in the adaptations and that, on the other hand, responds to local conditions. The television genre is defined as a model to organise the audiovisual text based on shared knowledge between the industry, creators and audiences (Mittel, 2004; Neale, 1981). At the same time, genres demonstrate variations in each region or country, whether it is because they have originated in a given territory, or because they are the result of an appropriation process of a genre by a country (Chicharro-Merayo, 2012b). Either way, each country presents its own characteristics of genres according to their traditions in literary genres, the conditions within their industry or the functions they give to television fiction (La Pastina and Straubhaar, 2005; Liebes and Livingstone, 1998; Mittel, 2004; Neale, 1981). As a result, the genre as a cultural category and discursive practice becomes an aspect to consider in the adaptation's processes of scripted television formats to suit the audiences' expectations. In this sense, the characteristics that the format's genre has in each country affect the adaptation and involve modifying the way in which narrative and audiovisual language resources are used. Therefore, genre is a determining factor that affects a large number of aspects that configure the audiovisual texts and an example of the persistence of local versus the most global use of the aesthetic and narrative elements of the stories.

Other factors involved in the adaptation of television formats are related to the context of production. These are, primarily, the television network, standards and production resources. Just as with the factors connected to the textual aspects, within the context of production of each adaptation, global and local elements can be seen. The global is evidenced in the fact that the television industry of the three countries follows a commercial model. This is reflected in the three analysed television networks (NBC, TVE and Canale 5), which are part of a complex

television system guided by a commercial and competitive decision making whose goal is to achieve a greater audience, with practices that are associated to the television model advocated by the US.

The expansion of American television practices and dynamics as a symptom of their hegemony, has been a matter of debate and concern for the academic researchers who have studied the globalisation of the television industry (Artz, 2015; Mirrlees, 2013; Schiller, 1976; Sinclair, 2000; Straubhaar, 2007). What such researches warn is that most of the countries were adapting the model of commercial television. In this system, each television channel considers its contents as products that must compete inside of a market and that have to fulfil certain expectations and objectives. They are usually related to reaching a share of audience, fitting into a programming slot intended for a specific theme and audience, and suiting the editorial line of the television network. Then, each of the analysed versions had to adapt to the demands and conditions of the network in which it was going to be broadcast, which had repercussions on the changes that took place in them.

Now, against this more global element that affects all three cases equally, adaptations were also conditioned by other aspects of production that are related to local factors. Specifically, in regards to each industry's resources of production. Budget or infrastructure that each adaptation had depended largely on the strengthening of the country's television industry and, in particular, on the responsible network and producer. Thus, the context of production determines the possibilities that each version can make and has repercussions in the resulting text. For example, the budget can affect visual style, number of actors or outdoor locations. In short, while the logic and criteria that guide the production of television formats in general-interest television look similar, production resources vary for each one. Thus, given the US's historical and hegemonic position in the entertainment industry, it has greater resources to produce adaptations versus the two smaller television markets that have less weight in the global television industry, Spain and Italy.

In addition, data suggests that another important aspect must be added to the context of production: the personal decisions that the production team decides on how to create the adaptation (the human agency). Within the exercise of adaptation carried out by professionals, a process which has been referred to as the search for equivalences process interferes and is finally materialised in the content. As results show, the search of equivalences affects all elements and aspects of the story. In this regard, there are hardly any identical aspects or elements between versions since, virtually, all of them have undergone a transformation. The search for equivalences consists of choosing the aspects and elements that are global in the story, meaning,

those that are present in the two cultural contexts the adaptation relates to (the original and the adaptation), and convert them into local, which means, providing them with the necessary characteristics so they are recognisable within the new cultural context.

Within the academic literature on the interaction between cultures, terms such as “hybridisation” (Kraidy, 2005), “glocalisation” (Robertson, 1995) or “indigenisation” (Buonanno, 1999) have been used to refer to the outcome that can take place when two or more cultures interact. However, when it comes to applying it to the adaptation of scripted television formats, it is considered appropriate to talk about the search for equivalence. This concept makes a more direct reference to the cultural negotiation that occurs when a scriptwriter tries to find the features that can make one aspect of the audiovisual narrative, which is also present in their context, appeal to the cultural proximity of the audience’s cultural context. In addition, the cultural proximity, understood as a framework of knowledge, practices and symbols, and shared meanings among the industry and viewers, interferes in this exercise (Castelló, 2010), since professionals use those resources to develop the exercise of equivalence. Also, this process is related to the concept of cultural negotiation (Keinonen, 2016), because elements of different cultures come into play with the goal of reaching an agreement on what is most appropriate to a particular context.

On the other hand, results show how the main elements of the texts which are objects of the equivalences’ search are those who are more directly related to the way in which the world of the characters is represented. Specifically, they refer to the personality of the characters, the dynamics that are established between them, how they behave towards conflicts and the way in which they make decisions, along with aspects derived from the previous ones, such as the way in which issues are addressed or conflicts and plots unfold. From the theory of the production of cultural identity in fiction, O'Donnell (1999) places micro-narrative at the level in which the everyday world of the diegetic universe’s story is built and points out how it is an essential level in the construction of cultural identity.

At the same time, these spaces allude to the successful socialisation areas defined by social constructionism. To Berger and Luckmann (1968), individuals experience the construction of social sense **on** in areas of plausibility, meaning in areas in which non-disruptive relationships can be maintained because their actions, symbols and meanings are shared. In this respect, results invite to think that scripted formats require more changes to the aspects most associated with the character’s everyday, social and personal reality, because those are the ones that most directly represent the experience of the viewers and the elements with which they can better confront their own reality. From social constructionism, the reason why those aspects are the ones that reproduce social plausibility areas on screen with which viewers connect their own reality and everyday

experience can be explained. Therefore, the narrative aspects related to the lives of the characters and their development within the story are the ones that need to adjust the most to the social reality of the new environment, because, as designated by Berger and Luckmann (1968), these areas of plausibility have rules and different standards in each culture. At the same time, they agree with the position of Martín-Barbero (1998), who argues that popular culture is a crucial level of mediation between identity, daily life experience and common sense.

In line with the above, television fiction has tried to portray the daily life of its potential viewers in order to convey proximity and promote identification (Buonanno, 2008; Dyer, 1981; Geraghty, 1995). Therefore, the equivalencies' search is related to the authenticity and realism, meaning, with the constructed representation of the society which is referred to in the story. However, this exercise has an ideological value because the final representation is not a faithful recreation of what happens in the referenced reality. On the contrary, the pursuit of authenticity is affected by a set of factors that can be named as television conventions and that are also part of the audiences' expectations (Castelló et al., 2009). Television conventions, largely refer to the set of characteristics that a country's television series have. Overall, these characteristics depend on the conception and functions granted to television fiction from a more pedagogical, subversive or conservative vision. Also, it should be noted that they are a product of the historical evolution that television fiction has had in each country, especially, from the development of their own productions of fiction. In addition, television conventions may vary depending on the genre of the television series, the public to whom it is destined, the network that broadcasts it or the historical period in which it is produced.

In the analysed case, the effect of television conventions on the three versions is reflected most clearly in the differences found in the representation of cultural diversity. In none of the three cases, is the representation of different cultures a reliable recreation of how intercultural coexistence is on society. Besides, in each of them it is performed in a different way. Thus, in the American version, there is a strong representation of multiculturalism in almost all textual aspects (characters, dialogs, plot, etc) of the series. However, in response to this, the USA is a country that has been historically characterised by strong conflicts and racial inequality (Beeden and de Bruin, 2010; Griffin, 2008). Therefore, this tells us how this representation seems to meet a convention on how television series should address this issue and not the reality. In the Spanish case, there is no attempt at cultural diversity, not even of the different regional cultures that coexist in Spain. This has been identified as a peculiarity of Spanish series which have been characterised as trying to avoid controversial issues, especially the ones based on current events (Chicharro-Merayo, 2012a; Canovaca de la Fuente, 2013). Finally, the Italian version does have some cultural diversity with characters who speak Italian with different accents and with references to the

differences between the country's regions. This shows that Italian fiction addresses the regional diversity of the country with more normality compared to a country like Spain.

These examples show that television conventions are related to the social context because, largely, they are a product of the most accepted discourses around certain issues. This view agrees with the perspective of Cultural Studies. In the framework of this academic approach, discourses are considered to be socially produced and that they not only give meaning to an area of study, but that they build a sense of social identity (Morley and Robins, 1995). In the case of the discourse that each society produces regarding cultural diversity, it is considered a relevant topic because it is connected to the concept and construction of the cultural identity within a territory (Kymlicka, 2003; Beck, 2006), and it can also reflect the vision that each territory has about it itself. In an increasingly globalised world, the ways in which cultures coexist in the same territory and how they incorporate this interaction into the construction of their cultural identity is relevant to understand the relationship between cultural identity and globalisation (García Canclini, 1994).

The way in which a society agrees on how its cultural coexistence within its entertainment products should be represented is also an important trait in the production of its cultural identity. However, the television conventions that have been studied in this case, correspond to a series for general-interest television, therefore, a reference to this particular type can be made, that doesn't necessarily have to be repeated in television fiction from other genres or aimed at other audiences. Overall, general-interest series are characterised by the avoidance of controversy or conflict, the intellectual and narrative simplicity, and a positive vision of reality (García de Castro, 2002). Then, this fact may show that the conventions of general-interest series could exert a conservative role (Creeber, 2006) compared to other types of fiction intended for different audiences. In this regard, the stories offered by general-interest series are part of the hegemonic discourses circulating in society, they legitimise and try to normalise them (Thornham y Purvis, 2005). Future studies should explore in greater depth the relationship between television conventions and dominant social discourses, and how that relationship affects the adaptation of scripted television formats.

The case study also highlights how the use of references of the popular collective imaginary technique can serve to create more global or more local fiction content. In this latter case, the inclusion of references to and comments on popular culture imaginary shared by a territory have been used as a way of creating cultural proximity and national identity in the fictions (Buonanno, 1999; Castelló, 2004; Dhoest, 2004; Meso, et al., 2010). However, the different ways in which cultural references are used in the three versions reveal that either a popular local imaginary or to a global one can be referred to. Within the theories that study the relationship between

globalisation and culture, it has been warned how the circulation of cultural products gives rise to the constitution of an imaginary at a global scale. This is what Tomlinson (1999) has called "textual locations" or "intertextual", which consist of the millions of images displayed in films, television programs, books and magazines and that don't necessarily agree with the geographic location of most individuals.

At the same time, this process is related to two interconnected positions: the one that states that globalisation is lived, mostly, from everyday local life with this type of reference going viral throughout the whole world (Beck, 2006; Tomlinson, 1999, 2003), along with the one that defends the relevance of cultural product's circulation in globalisation (García Canclini, 1994). Accordingly, this more global cultural imaginary's formation allows the creation of narrative contents with references that allude to it, and not to the more local reality, as is the case of *Los misterios de Laura*, versus the two other versions that include mentions to a cultural imaginary more connected to the national.

The increase in the consumption of entertainment at a global scale through online platforms that distribute the same contents throughout the world could lead the belief that observing globalisation's cultural phenomena from a national vision is no longer relevant. However, it is considered that a national perspective is necessary for the study of globalisation's cultural products, such as scripted television formats. Several reasons that corroborate this statement are observed in this study. First of all, the very existence of television formats and their consolidation within the transnational television industry is a fact that confirms that the belief in some audiences whose tastes and expectations depend on the cultural proximity with the content continues to exist within the television culture. Therefore, they require the adaptation of content at a national level. Secondly, because this research has revealed the existence of aesthetic and narrative techniques and mechanisms that belong to the production of cultural identity in television fiction which are used in the adaptation of scripted television formats versus the proliferation and expansion of increasingly global narratives. Thirdly, because there is an asymmetry between actors that conform to the worldwide television industry. As a result, it is considered that while an inequality in the resources and possibilities between countries' television industries that determine the production of their contents continue to exist, these differences should be taken into account to truly understand the production, adaptation and circulation of cultural products globally.

Limitations and future lines of research

Finally, the main limitations this research has had are pointed out, as well as future lines of research suggested by its results. Regarding the first, it is considered that there are primarily two which are related to the methodological design:

- The first has to do with a reliability test of the proposed analysis model. The resources and timing of this research made the participation of other researchers to verify and contrast the results unfeasible. In this respect, future studies are invited to use the proposed analysis model and report possible faults and limitations. However, it should be emphasised that since it's a qualitative analysis, the degree of subjectivity that can affect the analysis has been taken into consideration and the necessary mechanisms to prevent it have been included. For this reason, results have been reported in an exhaustive and thorough way to provide sufficient objective and detailed data that mitigate the doubts of the given interpretations.
- The second limitation is related to the access to professionals that participated in the format's adaptation in the US and Italy. Just as with the reliability test, the research's resources and timing restricted further contact. For this reason, a critical analysis of the published press news related to the case studies that would allow further data to be obtained was carried out.

Regarding future lines of research, the results of this study suggest the following:

- Future studies must analyse more deeply how each country's television conventions affect the adaptations of the television formats. One of the possibilities when exploring this relationship is trying to compare formats' adaptations with similar television series originating from and produced in the same country. Additionally, the most characteristic television conventions of each territory could also be better established.
- The analysis of scripted television formats of a different genre is suggested. This research observes that gender is a key factor in the process of adaptation and also to understand the changes that are made. Then, research into other genres, aside of the general-interest series, are necessary to continue understanding the relevance of genre in the processes of adaptation.

- The limitations of this research haven't allowed in-depth analyse into each fiction's context of production, both because of not being able to interview the professionals as well as the television series no longer being broadcast. However, results show that television networks' budget or demands are factors that influence the adaptation. In this respect, it is considered that future research should use more participative and direct methods towards the context of production to delineate more completely which production context's factors affect the adaptation.

- Based on the results of this research, scholars of the television formats are invited to analyse the differences in the use of strategies and textual mechanisms of cultural proximity (such as realism and cultural and social references) between the original series and their adaptations. This type of research will give greater insights into the role of the adaptations in transnational television culture.

- Finally, future research should take the viewers in the global value chain of scripted television formats into consideration. Reception studies that evaluate the perception of the cultural proximity between original formats and their adaptations with audiences from different cultural contexts should be made. This way, the effectiveness of textual strategies used by scripted television formats could be explored.

Referencias

- Abercrombie, N. (1996). *Television and society*. Cambridge: Polity Press.
- Adriaens, F., & Biltreyest, D. (2012). Glocalized telenovelas and national identities: A “textual cum production”. Analysis of the “telenovelle” Sara, the Flemish adaptation of Yo soy Betty, la fea. *Television & New Media*, 13(6), 551–567.
- Akass, K. (2015). The show that refused to die: the rise and fall of AMC’s The Killing. *Continuum*, 29(5), 743–754.
- Althusser, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities*. London: Verso.
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London: Methuen.
- Appiah, K. A., & Lewis Gate, H. (1998). *A dictionary of global culture*. New York: Vintage Books.
- Aranda, D., & De Felipe, F. (2006). *Guion audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ariño, A. (1997). *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*. Madrid: Ariel.
- Artz, L. (2015). *Global entertainment media: a critical introduction*. New York: Wiley-Blackwell.
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Barker, C. (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós.
- Barra, L., & Scaglioni, M. (2015). Saints, cops and camorristi. Editorial policies and production models of Italian TV fiction. *Series-International Journal of TV Serial*, 1(1), 65–75.
- Barthes, R. (1982). *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Beck, U. (2002). The cosmopolitan society and its enemies. *Theory, Culture & Society*, 19(1–2), 17–44.
- Beck, U. (2006). *Cosmopolitan vision*. Cambridge: Polity Press.
- Beeden, A., & de Bruin, J. (2010). The Office: articulations of national identity in television format adaptation. *Television & New Media*, 11(1), 3–19.
- Berelson, B. (1952). *Content analysis in communication research*. New York: Hafner.
- Berger, P., & Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Berger, P., & Luckmann, T. (1996). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. Barcelona: Paidós.

- Bhabha, H. K. (1990). *Nation and narration*. London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. New York: Routledge.
- Bielby, D. D., & Harrington, C. (2008). *Global TV: exporting television and culture in the world market*. New York: NYU Press.
- Bignell, J. (2004). *An introduction to television studies*. New York: Routledge.
- Billig, M. (1995). *Banal nationalism*. London: Sage.
- Biscarrat, L. (2015). Le rôle du genre dans la médiatisation des identités culturelles: les représentations du masculin et du féminin dans le programme court Un gars, une fille. *Signes, Discours et Sociétés*, (14).
- Biscarrat, L., & Meléndez Malavé, N. (2014). De la exclusión a la heteronomía. Inmigrantes en la ficción televisiva Aída. *ICONO 14*, 12(1), 319–346.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdon, J. (2012). From discrete adaptations to hard copies: the rise of formats in European television. In T. Oren & S. Shahaf (Eds.), *Global television formats: understanding television across borders* (pp. 111–127). New York: Routledge.
- Brennan, E. (2012). A political economy of formatted pleasures. In T. Oren & S. Shahaf (Eds.), *Global television formats: understanding television across borders* (pp. 72–90). New York: Routledge.
- Brink, P. J. (1999). Transcultural versus cross-cultural. *Journal of Transcultural Nursing*, 10(1), 7–7.
- Brown, L. (2009). Pleasuring body parts: women and soap operas in Brazil. *Critical Arts*, 1(1), 6–25.
- Bruun, H. (2016). The qualitative interview in media production studies. In C. Paterson, D. Lee, A. Saha, & A. Zoellner (Eds.), *Advancing media production research* (pp. 131–146). London: Palgrave Macmillan.
- Buckingham, D. (1987). *Public secrets. Eastenders & its audience*. London: British Film Institute.
- Buonanno, M. (1993). News-values and fiction-values: news as serial device and criteria of 'fictionworthiness' in Italian television fiction. *European Journal of Communication*, 8(2), 177–202.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Buonanno, M. (2008). *The age of television: experiences and theories*. Chicago: Intellect Books.
- Buonanno, M. (2012). *Italian TV drama and beyond: stories from the soil, stories from the sea*.

- Chicago: Intellect Books.
- Burch, E. (2002). Media literacy, cultural proximity and TV aesthetics: why Indian soap operas work in Nepal and the Hindu diaspora. *Media, Culture & Society*, 4(24), 571-579.
- Bustamante, E. (1999). *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Madrid: Gedisa.
- Canovaca de la Fuente, E. (2013). *Las adaptaciones españolas de series de ficción norteamericanas: los casos de Mesa para cinco, Las chicas de oro y Cheers* (Tesis doctoral). Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Castelló, E. (2004). Mecanismos de construcción de la identidad cultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, X(20), 45-77.
- Castelló, E. (2005). *Sèries de ficció i construcció nacional. La producció pròpia de TVC 1994-2003* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.
- Castelló, E. (2009). *Identidades mediáticas*. Barcelona: Editorial UOC.
- Castelló, E. (2010). Dramatizing proximity: cultural and social discourses in soap operas from production to reception. *European Journal of Cultural Studies*, 13(2), 207-223.
- Castelló, E., Dhoest, A., & O'Donnell, H. (2009). *The nation on screen: discourses of the national on global television*. Cambridge: Scholars Publishing.
- Castells, M. (1996). *La era de la información (vol. 2). Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chalaby, J. K. (2002). Transnational television in Europe: the role of pan-European channels. *European Journal of Communication*, 17(2), 183-203.
- Chalaby, J. K. (2005). *Transnational television worldwide: towards a new media order*. New York: IB Tauris.
- Chalaby, J. K. (2007). Beyond nation-centrism: thinking international communication from a cosmopolitan perspective. *Studies in Communication Sciences*, 7(1), 61-83.
- Chalaby, J. K. (2009). Broadcasting in a post-national environment: the rise of transnational TV groups. *Critical Studies in Television*, 4(41), 39-64.
- Chalaby, J. K. (2011). The making of an entertainment revolution: how the TV format trade became a global industry. *European Journal of Communication*, 26(4), 293-309.
- Chalaby, J. K. (2012). Producing TV content in a globalized intellectual property market: the emergence of the international production model. *Journal of Media Business Studies J. Journal of Media Business Studies*, 9(10), 19-39.
- Chalaby, J. K. (2015). The advent of the transnational TV format trading system: a global commodity chain analysis. *Media, Culture & Society*, 37(3), 460-478.
- Chalaby, J. K. (2016a). Drama without drama: the late rise of scripted TV formats. *Television &*

- New Media*, 17(171), 3–20.
- Chalaby, J. K. (2016b). Television and globalization: the TV content global value chain. *Journal of Communication* 66(661), 1–42.
- Chalaby, J. K. (2016c). *The format age: television's entertainment revolution*. Cambridge: Polity Press.
- Chicharro-Merayo, M. (2012a). 14 de abril, La República: la intrahistoria española desde la ficción televisiva. *Palabra Clave*, 15(3), 505–523.
- Chicharro-Merayo, M. (2012b). Telenovelas and society: constructing and reinforcing the nation through television fiction. *European Journal of Cultural Studies*, 16, 211–225.
- Cooper-Chen, A. (1994). *Games in the global village: a 50-nation Study of Entertainment Television*. Ohio: University Popular Press.
- Creeber, G. (2006). *Tele-visions: an introduction to studying television*. London: British Film Institute.
- Crisell, A. (2006). *A study of modern television: thinking inside the box*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Crofts Wiley, S. B. (2004). Rethinking nationality in the context of globalization. *Communication Theory*, 14(1), 78–96.
- Deacon, D., Pickering, M., Golding, P., & Murdock, G. (1999). *Researching communications: a practical guide to methods in media and cultural analysis*. London: Arnold/Oxford University Press.
- Dhoest, A. (2003). Reconstructing Flanders. The representation of the nation in Flemish period drama. *Communications*, 28(3), 253–275.
- Diego, Patricia (2010). *Las ficción en la pequeña pantalla: cincuenta años de series en España*. Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra.
- Diego González, P., & Grandío, M. (2010). La producción de adaptaciones de ficción televisivas en España: Life on Mars y La Chica de Ayer. In M.A. Pérez Gómez (Ed.), *Previously on: Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión* (pp. 843-858). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Diego González, P., & Grandío, M. del mar. (2018). El asentamiento de la ficción seriada española en el extranjero (2005-2017). El caso de la adaptación norteamericana de Los Misterios de Laura desde el punto de vista de sus creadores. *Revista Latina de Comunicación Social*, (77), 828–844.
- Dorfman, A., & Mattelart, A. (1975). *How to read Donald Duck: imperialist ideology in the Disney comic*. New York: International General.
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., & Madsen, A. K. (1997). *Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman*. London: Sage.
- Dyer, R., (1981). *Coronation Street*. London: British Film Institute.

- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Er, I. (2016). A funnier Monk: a multimodal approach to transnational TV series adaptations. *International Journal of TV Serial Narratives*, 11(June), 5–19.
- Esser, A. (2002). The transnationalization of European television. *Journal of European Area Studies*, 10(1), 13–29.
- Esser, A. (2007). Audiovisual content in Europe: transnationalization and approximation. *Journal of Contemporary European Studies*, 15(2), 163–184.
- Esser, A. (2014). European television programming. Exemplifying and theorizing glocalization in the media. In R. Robertson (Ed.), *European glocalization in global context* (pp. 82-102). New York: Palgrave.
- Esser, A., Bernal - Merino, M. Á., & Smith, I. R. (2016). *Media across borders: localizing TV, film and video Games*. New York: Routledge.
- Featherstone, M. (1990). *Global culture: nationalism, globalization and modernity*. London: Sage.
- Featherstone, M., Lash, S., & Robertson, R. (1995). *Global modernities*. London: Sage.
- Fickers, A., & Johnson, C. (2012). *Transnational television history. A comparative approach*. New York: Routledge.
- Fiske, J. (1987). *Television culture*. London: Routledge.
- Fiske, J. (1992). British cultural studies and television. In R. Allen (Ed.), *Channels of discourse. Reassembled: television and contemporary criticism* (pp. 284–326). London: Methuen.
- Fiske, J., & Hartley, J. (1978). *Reading television*. New York: Routledge.
- Forrest, J., & Martínez, S. (2015). Remapping socio-cultural specificity in the American remake of *The Bridge*. *Continuum*, 29, 541-579.
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Franco, J. (2001). Cultural identity in the community soap. A comparative analysis of *This (At Home)* and *EastEnders*. *European Journal of Cultural Studies*, 4(4), 449–472.
- Friedman, J. (1994). *Identidad cultural y proceso global*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gaitán, J. A., & Piñuel, J. L. (1998). *Técnicas de investigación en comunicación social. Elaboración y Registro de datos*. Madrid: Síntesis.
- Galán-Fajardo, E. (2006). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Galán-Fajardo, E. (2009). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-Pós*, 9(1), 58–81.
- Galperin, H. (1999). Cultural industries policy in regions trade agreements: the cases of NAFTA, the European Union and MERCOSUR. *Journal of Composite Materials*, 33, 928–940.
- García Avis, I. (2016). *La adaptación de formatos en televisión: los remakes transculturales de*

- series de ficción. Los casos de Life on Mars y The Office* (Tesis doctoral). Universidad de Navarra, Navarra.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1994). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. La evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- García de Castro, M. (2008). Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas. *Comunicar*, 15(30), 147–153.
- Geertz, C. (1988). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geraghty, C. (1995). Social issues and realist soaps: a study of British soaps in the 1980s/1990s. In R. Allen (Ed.), *To Be Continued... Soap Operas Around the World* (pp. 66–80). London: Routledge.
- Giddens, A. (1993). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito: Editorial Quipus CIESPAL.
- Gramsci, A. (1973). *Letters from the prison*. New York: Harper and Row.
- Griffiths, A. (1993). Pobol y Cwm. The construction of national and cultural identity in a Welsh-language soap opera. In P. Drummond, R. Paterson & J. Willis (Ed.), *National identity and Europe: Television revolution* (pp. 9-24). London: British Film Institute.
- Gripsrud, J. (1995). *The dynasty years: Hollywood television and critical media studies*. London: Routledge.
- Guerrero, E. (2010). El desarrollo de proyectos audiovisuales: adquisición y creación de formatos de entretenimiento. *Comunicacion y Sociedad*, XXIII(1), 237-273.
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language* (pp. 128–138). London: Hutchinson.
- Hall, S. (1985). Significant, representation, ideology: Althusser and the post-structuralist debates. *Critical Studies in Mass Communication*, 2(2), 91–114.
- Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Hall, S., & Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hamelink, H. (1981). *La aldea transnacional*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hannerz, U. (1998). *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Held, D., & McGrew, A. (2007). *Globalization theory: approaches and controversies*. Malden: Polity Press.
- Heller, D. (2012). "Calling out around the world": the global appeal of reality dance formats. In

- T. Oren & S. Shahaf (Eds.), *Global television formats: understanding television across borders* (pp. 38-56). New York: Routledge.
- Holmes, S. (2006). Revisiting the grove family: neighbours to the nation (1954–57) – television history and approaches to genre. *New Review of Film and Television Studies*, 3, 287–310.
- Hoskins, C., & Mirus, R. (1988). Reasons for the US dominance of the international trade in television programmes. *Media, Culture & Society*, 10(4), 499–515.
- Hutcheon, L. (2005). *Theory of adaptation*. London: Routledge.
- Igartua, J. J. (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Barcelona: Bosch.
- Imbert, G. (2005). Nuevas formas televisivas. El transformismo televisivo o la crisis de lo real (de lo informe a lo deforme). *Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación*, (62), 56–63.
- Iwabuchi, K. (2002). *Recentering globalization: popular culture and Japanese transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- Jensen, P. M. (2007). *Television format adaptation in a trans-national perspective – an australian and danish case study* (Doctoral thesis). Aarhus University, Aarhus.
- Jensen, P. M. (2009). How national media systems shape the localization of formats: a transnational case study of the block and nerds FC in Australia and Denmark. In A. Moran (Ed.), *TV formats worldwide. Localizing global programs* (pp. 163-186). Chicago: Intellect Books.
- Katz, E., & Liebes, T. (1984). Once upon a time in Dallas. *Intermedia*, 12(3), 28–32.
- Keinonen, H. (2016). Television format as cultural negotiation studying format appropriation through a synthesizing approach. *VIEW Journal of European Television History & Culture*, 5(9), 1-12.
- Kellner, D. (1996). *Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London: Routledge.
- Kellner, D. (2007). Marwan M. Kraidy: hybridity, or the cultural logic of globalization. *International Journal of Communication*, 1, 48–50.
- Kraidy, M. M. (2002). Hybridity in cultural globalization. *Communication Theory*, 12(3), 316–339.
- Kraidy, M. M. (2005). *Hybridity, or the cultural logic of globalization*. Philadelphia: Temple University Press.
- Krakauer, S. (1952). The challenge of qualitative content analysis. *Public Opinion Quarterly*, 4(16), 631-642.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Kuipers, G. (2011). Cultural globalization as the emergence of a transnational cultural field: transnational television and national media landscapes in four European countries.

American Behavioral Scientist, 55(5), 541–557.

- Kuipers, G. (2012). The cosmopolitan tribe of television buyers: professional ethos, personal taste and cosmopolitan capital in transnational cultural mediation. *European Journal of Cultural Studies*, 15(155), 581–603.
- Kymlicka, W. (2003). *La política vernácula. Nacionalismo, multiculturalismo y ciudadanía*. Barcelona: Paidós.
- La Pastina, A. C. (2004). Selling political integrity, telenovelas, intertextuality and local elections in rural Brazil. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 48(2), 302–325.
- La Pastina, A. C., & Straubhaar, J. D. (2005). Multiple proximities between television genres and audiences: the schism between telenovelas' global distribution and local consumption. *International Gazette*, 67(3), 271–288.
- Larkey, E. (2009). Transcultural localization strategies of global TV formats: The Office and Stromberg. In A. Moran (Ed.), *TV formats worldwide. Localizing global programs* (pp. 187–202). Chicago: Intellect Books.
- Larkey, E., Landry, D., & Er, I. (2016). Measuring transnationalism comparing television formats using digital tools. *VIEW Journal of European Television History & Culture*, 5(9), 1–21.
- Larsen, P. (1993). Análisis textual del contenido de ficción de los medios de comunicación. In K.B. Jensen and N.W. Jankowski (Eds.) *Metodologías de investigación cualitativa en la comunicación de masas* (pp. 56–73). Barcelona: Bosch.
- Liebes, T., & Katz, E. (1990). *The export of meaning: cross-cultural readings of Dallas*. New York: Oxford University Press.
- Liebes, T., & Livingstone, S. (1998). European soap operas. The diversification of a genre. *European Journal of Communication*, 13(2), 147–180.
- Lindorf, T. (1995). *Qualitative communication research methods*. London: Sage.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Louw, E. (2005). *The media and political process*. London: Sage.
- Lull, J. (1997). *Medios, comunicación, cultura: aproximación global*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Maalouf, A. (1999). *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza Editorial.
- MacBrigde, S. (1980). *Un solo mundo, voces múltiples: comunicación e información en nuestro tiempo*. París: UNESCO.
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Mexico: GG MassMedia.
- McCabe, J., & Akass, K. (2013). *TV's Betty goes global: from telenovela to international brand*. London: IB Tauris.
- McKee, R. (2003). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- Meso, K., Dasilva, J. P., & Mendiguren, T. (2010). Ficción televisiva y construcción de la

- identidad cultural. El caso vasco de Goenkale. In *Actas – II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – Universidad La Laguna* (pp. 1–19). Universidad La Laguna, La Laguna.
- Mikos, L. (2015). From The Office to Stromberg: adaptation strategies in German television. *Continuum*, 29(5), 694–705.
- Mikos, L. & Perrotta, M. (2011). Traveling style: aesthetic differences and similarities in national adaptations of *Yo soy Betty, la fea*. *International Journal of Cultural Studies*, 15(1), 81–97.
- Mirrlees, T. (2013). *Global entertainment media: between cultural imperialism and cultural globalization*. London: Routledge.
- Mittel, J. (2004). *Genre and television*. New York: Routledge.
- Moragas, M. de. (1981). *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moran, A. (1998). *Copycat TV: Globalisation, program formats, and cultural identity*. Luton: Luton University Press.
- Moran, A. (2009). *TV formats worldwide: localizing global programs*. Chicago: Intellect Books.
- Moran, A. (2013). Global television formats: genesis and growth. *Critical Studies in Television: the International Journal of Television Studies*, 8(2), 1–19.
- Moran, A., & Keane, M. (2009). Introduction: the global flow of creative ideas. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 23(2), 107–114.
- Moran, A., & Malbon, J. (2006). *Understanding the global TV format*. Chicago Intellect Books.
- Morley, D. (1980). *Television, audiences and cultural studies*. London: Routledge.
- Morley, D. (1999). *The Nationwide television studies*. London: Routledge.
- Morley, D., & Robins, K. (1995). *Spaces of identity: global media, electronic landscapes and cultural boundaries*. London: Routledge.
- Moya, E., & Illana, A. (2012). Crimen y humor, pero sobre todo intuición. *Academiav: La Revista de La Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión*, 8–11.
- Müller, E. (2012). European crimewatches: a comparative perspective on Aktenzeichen XY's transnational circulation. In A. Fickers & C. Johnson (Eds.), *Transnational television history: a comparative approach* (pp. 117–130). New York: Routledge.
- Muñoz, B. (1989). *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*. Madrid: Editorial Fundamento.
- Navarro, V. (2012). More than copycat television: format adaptation as performance. In T. Oren & S. Shafha (Eds.), *Global television formats. understanding television across borders*. New York: Routledge.
- Neale, S. (1981). Genre and cinema. In T. Bennet (Ed.), *Popular television and film* (pp. 6-25). London: University Press.

- Nederveen Pieterse, J. (1994). Globalisation as hybridisation. *International Sociology*, 9(2), 161–184.
- Nederveen Pieterse, J. (2001). Hybridity, So What? *Theory, Culture & Society*, 18(2–3), 219–245.
- Neuendorf, K. A. (2002). *The content analysis guidebook*. London: Sage.
- Newcomb, H. (1974). *TV, the most popular art*. New York: Anchor Books.
- Newcomb, H. (1993). La creación del drama televisivo. In K. Jensen & N. Jankowski (Eds.), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas* (pp. 117–133). Barcelona: Bosch.
- Newcomb, H., & Alley, R. (1983). *The producer's medium*. New York: Boston University Press.
- Newcomb, H., & Hirsch, P. M. (1983). Television as cultural forum. *Quarterly Review of Film Studies*, 8, 44–55.
- Nkosi Ndela, M. (2012). Global television formats in Africa. Localizing Idol. In T. Oren & S. Shahaf (Eds.), *Global television formats: understanding television across borders* (pp. 242–259). New York: Routledge.
- O'Donnell, H. (1999). *Good times, bad times: soap operas and society in Western Europe*. Leicester: University Press.
- Olson, S. (1999). *Hollywood planet: global media and the competitive advantage of narrative transparency*. New York: Lawrence Erlbaum Associates.
- Oren, T., & Shahaf, S. (2012). *Global television formats: understanding television across borders*. New York: Routledge.
- Orza, G. F. (2002). *Programación televisiva*. Madrid: La Crujia ediciones.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Madrid: Gedisa.
- Perkins, C., & Verevis, C. (2015). Transnational television remakes. *Continuum*, 29(5), 677–683.
- Porto, M. P. (2005). Political controversies in Brazilian TV fiction: viewers' interpretation of the telenovela Terra Nostra. *Television and New Media*, 6(4), 342–395.
- Pousa, L. & Fornasari, E. (2017) 'Tell the (hi)story to the nation. Two transcultural adaptations of the Spanish TV series Cuéntame cómo pasó: Raccontami and Conta-me como foi, *Communication and Society*, 30(2), 1–15.
- Puebla Martínez, B., Carrillo Pascual, E., & Copado Sánchez - Rico, P. (2014). Remakes a la española. El proceso de adaptación de series extranjeras en España. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 127, 19–42.
- Puebla Martínez, B., Copado Sánchez - Rico, P. & Carrillo Pascual, E. (2013). Una aproximación a la adaptación de las series extranjeras en España'. In *V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – V CILCS – Universidad de La Laguna* (pp. 1–23). Universidad La Laguna, La Laguna.

- Puebla Martínez, B., Carrillo Pascual, E., & Íñigo Jurado, A. I. (2012). *Ficcionando: series de televisión a la española*. Madrid: Fragua.
- Raube-Wilson, S. (1986). The new world information and communication order and international human rights law. *Boston College International and Comparative Law Review*, 9(1).
- Robertson, R. (1992). *Globalization: social theory and global culture*. London: Sage.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity. In M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global modernities* (pp. 25–44). London: Sage.
- Rodrigo Alsina, M. (1999). *La comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Rodrigo Alsina, M., Gayà, C., & Oller, M. T. (1997). De la identidad cultural a las identidades culturales. *Reflexiones*, 57(1), 1–18.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Salinas, R., & Paldán, L. (1979). Culture in the process of dependent development: theoretical perspectives. In K. Nordenstreng and H. Schiller (Eds.), *National sovereignty and international communication* (pp. 82–98). New York: Ablex.
- Saló, G. (2003). *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia*. Barcelona: Ariel.
- Santander, P. (2011). *Por qué y cómo hacer análisis de discurso*. Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales, 41, 207-224
- Schiller, H. (1976). *Communication and cultural domination*. New York: International Arts and Sciences Press.
- Seger, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Rialp, cop.
- Sepstrup, P. (1990). *Transnationalisation of television in Western Europe*. London: John Libbey.
- Silj, A. (1988). *East of Dallas: the European challenge to American television*. London: British Film Institute.
- Sinclair, J. (2000). *Televisión: comunicación global y regionalización*. Barcelona: Gedisa.
- Sinclair, J., Jacka, E., & Cunningham, S. (1996). *New patterns in global television: peripheral vision*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, A. (1997). *La identidad nacional*. Madrid: Trama editorial.
- Straubhaar, J. D. (1991). Beyond media imperialism: assymetrical interdependence and cultural proximity. *Critical Studies in Mass Communication*, 8(1), 39–59.
- Straubhaar, J. D. (2007). *World television. From global to local*. London: Sage.
- Straubhaar, J. D., & Duarte, L. G. (2005). Adapting US transnational television channels to a complex world: from cultural imperialism to localization to hybridization. In J. K. Chalaby (Ed.) *Transnational television worldwide: towards a new media order* (pp. 216–253).

- London: I.B. Tauris.
- Straubhaar, J. D., Fuentes, M., Giraud, C., & Campbell, C. (2002). Refocusing from global to regional homogenization of television: production and programming in the latino US market, Mexico and Venezuela. *ALAIC Theory & Research Division*. Santa Cruz de la Tierra, Bolivia.
- Szostak, S. (2013). Format adaptation and craftsmanship: interview with Polish television writer Agnieszka Kruk. *Critical Studies in Television: An International Journal of Television Studies*, 8(2), 76–84.
- Tayie, S. (2005). *Research methods and writing research proposals*. El Cairo: El Cairo University.
- Thornham, S., & Purvis, S. (2005). *Television drama: theories and identities*. New York: Palgrave.
- Tomlinson, J. (1991). *Cultural imperialism: a critical introduction*. London: Pinter.
- Tomlinson, J. (1999). *Globalization and culture*. Cambridge: Polity Press.
- Tomlinson, J. (2003). Globalization and cultural identity. In D. Held and A. McGrew (Eds.), *The global transformations reader* (pp. 269–277). Cambridge: Polity Press.
- Tous, A. (2010). *La era del drama televisivo*. Barcelona: Editorial UOC.
- Tous, A. (2015). Temas y tramas de la narrativa serializada de los Estados Unidos, *Observatorio de la producción audiovisual*, Universitat Pompeu Fabra. Disponible en: <http://www.upf.edu/depeca/opa/dossier1> (consultado el 01/12/2018).
- Turnbull, S. (2015). Trafficking in TV crime: remaking Broadchurch. *Continuum*, 5(29), 706–717.
- Vale, E. (1991). *Técnicas del guion para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Van Keulen, J. (2016). Aesthetic proximity the role of stylistic programme elements in format localisation. *VIEW Journal of European Television History & Culture*, 5(9), 1-12.
- Varis, T. (1986). Trends in international television flow. *International Political Science Review*, 7(3), 235–249.
- Varis, T., & Nordenstreng, K. (1974). *Television traffic: a one-way street. Reports and Papers on Mass Communication*. Paris: Unesco.
- Vilches, L. (1993). *La televisión: los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós.
- Villagrasa, J. M. (1992). *La producción de ficción narrativa en la televisión norteamericana* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- Waisbord, S. (1998). When the cart of media is before the horse of identity: a critique of technology-centered views on globalization. *Communication Research*. 25(4), 377-398.
- Waisbord, S. (2004). McTV: Understanding the global popularity of television formats. *Television & New Media*, 5(4), 359–383.
- Waisbord, S., & Jalfin, S. (2009). Imagining the national: gatekeepers and the adaptation of global

- franchises in Argentina. In A. Moran (Ed.), *TV formats worldwide. Localizing global programs* (pp. 55–74). Bristol: Intellect Books.
- Wagman, I. (2013). Global formats and canadian television: the case of deal or no deal, *Canadian Journal of Communication*, 38, 611–627.
- Weerakkody, N. (2009). *Research methods for media and communication*. Oxford: Oxford University Press.
- Wildman, S., & Siwek, S. (1988). *International trade in films and television programs*. Ballinger Publishing.
- Williams, R. (1974). *Television: technology and cultural form*. London: Routledge.
- Williams, R. (1983a). *Culture and society*. New York: Columbia University Press.
- Williams, R. (1983b). *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.
- Wimmer, R. D., & Dominick, J. R. (1994). *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. Barcelona: Bosch.
- Wolf, M. (1991). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paidós.
- Wu, H., & Chan, J. M. (2007). Globalizing Chinese martial arts cinema: the global-local alliance and the production of Crouching Tiger, Hidden Drago. *Media, Culture & Society*, 2(29), 195–217.
- Zanger, A. (2015). Between Homeland and Prisoners of War: remaking terror. *Continuum*, 29(5), 731–742.

ANEXOS

ANEXO 1. Cuestionarios**1. Cuestionario a los guionistas de la serie *Los misterios de Laura***

28/09/2017

Madrid

ENTREVISTA Javier Holgado y Carlos Vila*LOS MISTERIOS DE LAURA*

1º temporada:	6	70 minutos	27/07/2009 -31/08/2009
2º temporada:	13	60 minutos	25/04/2011-18/07/2011
3º temporada:	13	60 minutos	14/01/2014-08/04/2014

Proceso de creación/concepción

CONCEPCIÓN/ REFERENTES

- *¿Cómo surge Los misterios de Laura? intención de hacer algo menos procedimental, y más detectivesco, y un personaje más amable y cercano, y menos frío.*
- Se trató de una propuesta más personal o formaba parte de un encargo de la productora.
- En qué pensabais cuando creabais la serie: un perfil de audiencia determinado, la cadena en la que se emitiría, o seguir el estilo de la productora.

LA PRODUCTORA

- ¿Teníais en mente a la productora cuando pensabais la serie?
- ¿La productora influyó en el proceso de creación de la serie? ¿Cuál fue su papel?

TVE COMO LA CADENA

- En qué influye que la serie se haya emitido en TVE a la hora de pensar en su creación.
- Creéis que, si la serie se hubiese emitido en otra cadena de televisión, el planteamiento del contenido hubiese sido diferente. ¿En qué?

LA SERIE Y SU CONTENIDO

- El cambio del personaje protagonista, que iba a ser hombre, y se convirtió en mujer, ¿cómo creéis que esto afectó a su creación?
- ¿Cuándo la creasteis pensabais en la proyección internacional? --> Utilizaron fotografías de actores americanos.

- La universalidad fue un elemento que utilizasteis para vender la serie a TVE.

Venta a la cadena y negociación con ella

PRESENTACIÓN A TVE

- ¿Por qué TVE? ¿La presentasteis a otras cadenas?
- ¿Fuisteis vosotros los que presentasteis la serie a la cadena? ¿Quién?
- ¿Qué razones se utilizaron para vender la serie a la cadena?

NEGOCIACIÓN CON TVE

- ¿Qué implicación tuvisteis en la negociación?
- ¿TVE puso requisitos o propuso cambios para dar el visto bueno a la serie
- ¿Cambio mucho la serie desde que la presentasteis hasta que TVE dio el visto bueno?
- ¿Hubo cambios durante la negociación?
- ¿Hubo algo reseñable por parte de la cadena o la productora, o alguna exigencia por parte de ambas en algún punto del encargo de producción?

OBJETIVOS DE TVE

- ¿Qué razones argumentó TVE para querer apostar por la serie?
- ¿El hecho de que fuera una mujer protagonistas creéis que es un plus?
- ¿Por qué pensáis vosotros que TVE apostó por la serie a nivel de estrategia de cadena?

Proceso de PRODUCCIÓN a lo largo de las tres temporadas

ESCRITURA DE LA SERIE

- ¿Cuáles eran vuestras principales fuentes de inspiración para crear las tramas y las situaciones de la serie?
- ¿Hay una intención de buscar la verosimilitud en relación a la realidad?
- La identificación de los espectadores, ¿cómo?
- ¿Dónde tratabais de ser más verosímiles en las tramas personales o en las detectivescas?

LIMITACIONES

- ¿Cuáles eran las principales limitaciones con las que contabais para crear los guiones de la serie?

RELACIÓN CON LA PRODUCTORA Y LA CADENA

- ¿Qué fórmula de trabajo seguíaís?
- ¿Qué cambios o sugerencias realizaban desde la productora? ¿más relacionados con las tramas de los personajes o las detectivescas?
- ¿Qué figuras intervenían en la creación del guion: ¿analista de contenidos, director de ficción...?
- ¿Qué cambios o sugerencias realizaban desde la cadena? ¿más relacionados con las tramas de los personajes o las detectivescas?
- ¿Qué figuras intervenían en la creación del guion por parte de la cadena?

RELACIÓN CON EL EQUIPO DURANTE LA PRODUCCIÓN

- ¿Qué implicación teníais durante el proceso de grabación y postproducción de la serie?
- ¿Qué relación teníais con los directores de la serie para determinar el estilo visual de la serie?
- ¿Los miembros del equipo de producción realizaban sugerencias? ¿Sobre qué?
- ¿Qué cambios hubo en el equipo de producción? ¿Afectó a la serie? --> el productor cambió para la última temporada.

SOBRE LOS ESTÁNDARES DE PRODUCCIÓN:

1. Duración habitual de los episodios --> ¿Qué determinó que la duración de los episodios disminuyera de la primera a la segunda temporada?
2. Número habitual de episodios por temporada. --> ¿Qué razones se dieron desde TVE para emitir una temporada de solo seis capítulos en la primera temporada, y después encargar 13 por cada una de las siguientes temporadas?
3. Lugar en la parrilla de programación y serialidad --> ¿Qué papel tenían la productora para determinar la programación de la serie?
4. Número de tramas por episodio en cada género
5. Número de personajes y reparto --> ¿Qué decisiones guiaron la elección del reparto principal de la serie? ¿Cómo se gestionaban los “cameos” de actores más conocidos? ¿Quién guiaba esa elección?
6. Localizaciones y decorados --> ¿Es cierto que TVE pidió que para la segunda hubiera más exteriores? ¿Por qué?
7. Soporte de grabación.
8. Presupuesto medio por episodio

EVOLUCIÓN DE LAS TEMPORADAS

- ¿Qué cambios hubo entre las temporadas? --> en el caso de la segunda temporada se reducen las tramas personajes y se concede más peso al caso.
- ¿Qué determinaron estos cambios: algo personal, ¿la productora o la cadena?

Emisión, audiencias y crítica

ESTRATEGIAS DE PROGRAMACIÓN

- ¿La productora tenía algún poder para influir en la franja de programación de la serie?
- ¿TVE justificaba las estrategias de programación que seguía con la serie?
- ¿Cómo creéis que afecto la contraprogramación? *Contraprogramación de las actrices: 2º temporada, María Pujalte con Los quién, y en 3º temporada, Beatriz Carvajal con Bienvenidos al Lolita.*

AUDIENCIAS

- ¿Las audiencias se ajustaron a vuestras expectativas? *las de la segunda fueron muy buenas y las de la tercera estuvieron sobre la media de TVE.*
- ¿TVE se “quejó” de la audiencia en alguna ocasión? ¿Existía algún acuerdo respecto a ellas?
- ¿Cuál creéis que es el perfil de vuestra audiencia?
- ¿Lo tuvisteis en cuenta a lo largo de la creación de la serie?

FELICITACIÓN DEL MINISTERIO DEL INTERIOR

- ¿Es cierto que el Ministerio del Interior os felicitó por mostrar una imagen amable de la policía?
- ¿Algo parecido ocurrió con mujeres policías?

Renovación/ Cancelación

EXIGENCIAS DE TVE PARA LA RENOVACIÓN DE LAS TEMPORADAS

- ¿Qué exigencias planteaba TVE para renovar, tanto para la segunda como para la tercera temporada?

CANCELACIÓN

- ¿Qué motivos dio TVE para cancelar la serie de manera definitiva? *Durante la emisión de Los misterios de Laura hubo un cambio de directiva en TVE, una crisis institucional que dio lugar a la “era Echenique”, y una bajada de los presupuestos.*

Comercialización/ Venta del formato

DERECHOS DE LA SERIE

- ¿TVE tiene los derechos de las latas de la serie?

- ¿Boomerang TV tiene los derechos de venta del formato?

COMERCIALIZACIÓN

- ¿Conocéis que estrategia lleva a cabo Boomerang TV para vender Los misterios de Laura en otros mercados?

- ¿Vosotros participáis en esa venta en algún sentido?

VENTA DEL FORMATO

- ¿TVE juega algún papel en la venta o negociación del formato?

- ¿Sabéis si existe algún requisito o condición por parte de Boomerang TV para que tenga lugar la adquisición de la serie?

- ¿Hay algún cambio que no permitan hacer?

- ¿Existen algunos elementos inamovibles?

- ¿Tienen algún mecanismo para garantizar la esencia de la serie?

- ¿Cuáles de estos elementos estuvieron presentes en la negociación de Los misterios de Laura, y existen diferencias entre cada proceso de negociación de la adaptación, especialmente EEUU e Italia?

1. El “paper format”. El documento base que presenta la idea inicial.
2. La biblia del programa (“programme format”). El conjunto de materiales asociados al formato en relación a su producción, promoción y distribución.
3. Servicios de consulta durante el proceso de adaptación.
4. Especificaciones de los platos y las localizaciones.
5. Elementos gráficos y software relacionados con los efectos especiales.
6. Logotipos y marcas que identifican el formato.
7. Música y sonidos del programa.
8. Guiones y escaletas.
9. Dossier con información sobre audiencias, caracterización del público objetivo, y audiencias obtenidas.
10. Estrategias de programación.
11. Muestras del programa: contenidos ya emitidos.
12. Imágenes o vídeos que pueden ser utilizados en la adaptación.
13. Materiales por ser una ficción: planes de rodaje y producción, presupuestos o documentos más técnicos.

CASO PORTUGAL

- ¿Se inició una posible negociación con Portugal para su adaptación allí?

ÉXITO DE SUS ADAPTACIONES

- ¿Conocéis que argumentos dan los compradores del formato para su adquisición?

- ¿Por qué consideraréis que prefieren comprar la adaptación del formato y no la lata?

Adaptación de formatos

- ¿En países latinoamericanos se ha exportado la lata directamente? ¿Es solo una cuestión del idioma?
- ¿Qué diríais que hace *Los misterios de Laura* una serie más adecuada para el mercado español, en el sentido de sus características?
- ¿Qué consideraríais sobre la compra de las latas de la versión norteamericana tanto a TVE como a Cosmopolitan?
- ¿Sabéis si la productora tiene algo que ver en todo esto?

LAS ADAPTACIONES

THE MYSTERIES OF LAURA

- ¿Habéis seguido el desarrollo de la adaptación norteamericana de la serie?
- ¿Podríais desgranarme el proceso de adaptación a EEUU?

Desarrollo (búsqueda de formato, negociación y adquisición)

- ¿Conocéis cuál ha sido el proceso de negociación y adquisición en EEUU?
- ¿Sabéis cuáles son las razones que argumentó la productora para adquirir el formato?
- ¿Sabéis si ha habido alguna exigencia por parte de la productora o la cadena en el licencement agreement del formato?
- ¿Sabéis si la productora EEUU (Warner Bros) tiene alguna exigencia con Boomerang TV en la producción o emisión de la adaptación?
- ¿Sabéis si desde Boomerang TV se ha hecho alguna supervisión o control del proceso de adaptación y emisión de la adaptación?

Producción y emisión

PRODUCCIÓN DE LA ADAPTACIÓN

- ¿Vosotros u otra persona de la productora ha servido como asesor durante el proceso de adaptación de la serie en Italia?
- ¿Habéis tenido contacto con el equipo de allí?
- ¿Conocéis como ha sido el proceso?
- ¿Conocéis como es la fórmula de trabajo de allí? ¿Creéis que ha influido en la adaptación? ¿En qué y cómo?

--> ¿Cómo fue la experiencia de estar allí durante el rodaje? ¿Fue solo con el piloto? ¿Habéis tenido algún contacto más?

CONTENIDO/PRODUCTO

- ¿Habéis visto la temporada de la adaptación en EEUU?
- ¿Cuáles creéis que son las principales diferencias?
- ¿A qué creéis que atienden esas diferencias: industria, audiencia, contexto cultural?
- ¿Cuáles creéis que son las similitudes?
- ¿A qué creéis que atienden esas similitudes?
- ¿Creéis que la adaptación en EEUU estuvo condicionada porque se trataba de una cadena en abierto y generalista?
- ¿Creéis que hay más constricciones en la industria de EEUU?
- El showrunner dice que recortan más de la parte familiar que de la parte detectivesca, ¿estáis de acuerdo?
- Creéis que una de las diferencias es el tratamiento del género policiaco.

I MISTERI DI LAURA

- ¿El hecho de que Boomerang TV tenga una filial en Italia tiene que ver con que se ha ya realizado una adaptación allí?
- ¿Habéis seguido el desarrollo de la adaptación italiana de la serie?

Desarrollo (búsqueda de formato, negociación y adquisición)

- ¿Conocéis cuál ha sido el proceso de negociación y adquisición en Italia?
- ¿Sabéis cuáles son las razones que argumentó la productora para adquirir el formato?
- ¿Sabéis si ha habido alguna exigencia por parte de la productora o la cadena en el licencement agreement del formato?
- ¿Sabéis si la productora italiana (Casanova Producciones) tiene alguna exigencia con Boomerang TV en la producción o emisión de la adaptación?
- ¿Sabéis si desde Boomerang TV se ha hecho alguna supervisión o control del proceso de adaptación y emisión de la adaptación?

Producción y emisión

PRODUCCIÓN DE LA ADAPTACIÓN

- ¿Vosotros u otra persona de la productora ha servido como asesor durante el proceso de adaptación de la serie en Italia?
- ¿Habéis tenido contacto con el equipo de allí?
- ¿Conocéis como ha sido el proceso?
- ¿Conocéis como es la fórmula de trabajo de allí? ¿Creéis que ha influido en la adaptación? ¿En qué y cómo?

CONTENIDO/PRODUCTO

- ¿Habéis visto la temporada de la adaptación en Italia?
- ¿Cuáles creéis que son las principales diferencias?
- ¿A qué creéis que atienden esas diferencias: industria, audiencia, contexto cultural?
- ¿Cuáles creéis que son las similitudes?

2. Cuestionario a la responsable de la venta de la adaptación de *Los misterios de Laura* en EEUU e Italia

05/10/2017

Madrid

ENTREVISTA María García-Castrillón

Derechos de la serie:

- ¿Qué reparto existe en los derechos? --> *entre creadores, productora y la cadena.*
- ¿TVE tiene las latas?
- ¿Boomerang TV tiene los derechos del formato?

Comercialización formato:

- ¿Cómo surge la idea de vender el formato de la serie, en lugar de hacerlo como lata?
- ¿Qué estrategias de venta se utilizan?
- ¿Cuáles son los actores involucrados?

Negociación adquisición del formato:

- ¿Existe algún requisito o condición por parte de la productora para que tenga lugar la venta de la serie en cualquier aspecto que tenga que ver con la serie: su producción, emisión, promoción en el otro país...
- ¿Algún cambio inamovible en el contenido?
- ¿Qué argumentos suelen dar los compradores del formato para su adquisición?
- ¿Por qué prefieren la adaptación y no la lata?
- ¿Qué consideras que hace Los misterios de Laura una serie más adaptable que otras?

Venta del formato:

ELEMENTOS DEL “FORMAT PACKAGE”:

- ¿Cuáles de los siguientes documentos se ofrecen/dan desde la productora?
 1. El “paper format”. El documento base que presenta la idea inicial.
 2. La biblia del programa (“programme format”). El conjunto de materiales asociados al formato en relación a su producción, promoción y distribución.
 3. Servicios de consulta durante el proceso de adaptación.
 4. Especificaciones de los platos y las localizaciones.
 5. Elementos gráficos y software relacionados con los efectos especiales.
 6. Logotipos y marcas que identifican el formato.
 7. Música y sonidos del programa.
 8. Guiones y escaletas.
 9. Dossier con información sobre audiencias, caracterización del público objetivo, y audiencias obtenidas.
 10. Estrategias de programación.
 11. Muestras del programa: contenidos ya emitidos.
 12. Imágenes o vídeos que pueden ser utilizados en la adaptación.
 13. Materiales por ser una ficción: planes de rodaje y producción, presupuestos o documentos más técnicos.

Producción de la adaptación:

- ¿La productora realiza algún seguimiento durante el proceso de adaptación?
- ¿La productora exige algún cumplimiento de la audiencia?
- ¿Se exige algún criterio para la renovación de las temporadas de la serie?

CASOS DE ADAPTACIONES

THE MYSTERIES OF LAURA

Proceso de llegada del formato al mercado estadounidense:

- ¿Cómo fue el proceso?
- ¿Cómo llegó el formato de Los misterios de Laura al mercado de EEUU?
- ¿Quiénes fueron los principales actores implicados?

Negociación:

- ¿La productora de EEUU (Warner Bros) puso algún requisito o condición?
- ¿Qué argumentos dio para decidir apostar por la serie?

Adquisición:

- ¿Cuáles fueron los puntos más importantes del licencement agreement del formato?
 1. Objeto del acuerdo (título y breve descripción del formato).
 2. Territorio para el que se concede la licencia.
 3. Periodo de licencia.
 4. Precio del formato (format licence fee).
 5. Método de pago (porcentajes, plazos y fechas límite).
 6. Créditos.
 7. Idioma de la adaptación.
 8. Medio y cadena en la que se emitirá.
 9. Número de episodios que tendrá la adaptación y duración.
 10. Número de emisiones autorizadas para cada episodio.
 11. Servicio de consultoría (production assistance/consultancy fee).
 12. Condiciones y derechos sobre la realización de cambios respecto al formato original.
 13. Reparto de derechos sobre la distribución del remake.
 14. Reparto de derechos derivados (ancillary or secondary rights).
 15. Gestión de materiales promocionales y promoción del formato adaptado (press & publicity terms).
 16. Contratación de una productora (third party producer) cuando el comprador es una cadena.
 17. Garantías del comprador (licensee's warranties).
 18. Garantías del vendedor.
 19. Cláusula y condiciones de renovación.
 20. Condiciones de terminación del contrato.
 21. Jurisdicción competente en caso de conflicto entre ambas partes.
 22. Listado de materiales complementarios entregados.
- ¿Estuvieron presentes todos esos puntos en la negociación, y en documento que se firmó en la adaptación?
- ¿Cuál fue el papel de TVE en todo el proceso?

Producción y emisión:

- ¿Con qué materiales contaba el equipo norteamericano para realizar la adaptación? Guiones, biblia, capítulos...
- ¿Desde la productora se ha supervisado la producción de la adaptación en EEUU?
- ¿Qué tipo de contacto se ha establecido con el equipo norteamericano?
- ¿Qué tipo de control existe sobre el contenido?
- ¿Desde la productora se dio alguna exigencia de contacto por parte del equipo norteamericano, en relación a los cambios que decidían realizar en el contenido?
- ¿Existía algún tipo de cláusula sobre cómo debía ser programada la serie?
- ¿Existía algún tipo de cláusula sobre el cumplimiento de determinadas audiencias?

Renovación/Cancelación

- ¿La productora intervino o dijo algo en la renovación de la segunda temporada?
- ¿La productora intervino o dijo algo en la cancelación de la serie?

I MISTERI DI LAURA

- En el caso italiano, dado que se trata de un país bastante acostumbrado a emitir series dobladas de España, ¿qué crees que hizo que se hiciera una adaptación y no la compra de una lata?

Proceso de llegada del formato al mercado italiano:

- ¿Cómo fue el proceso?
- ¿Cómo llegó el formato de Los misterios de Laura al mercado de EEUU?
- ¿Quiénes fueron los principales actores implicados?

Negociación:

- ¿La productora de Italia (Brascheti Produccziones) puso algún requisito o condición?
- ¿Qué argumentos dio para decidir apostar por la serie?

Adquisición:

- ¿Cuáles fueron los puntos más importantes del licencement agreement del formato?
 1. Objeto del acuerdo (título y breve descripción del formato).
 2. Territorio para el que se concede la licencia.
 3. Periodo de licencia.

Adaptación de formatos

4. Precio del formato (format licence fee).
5. Método de pago (porcentajes, plazos y fechas límite).
6. Créditos.
7. Idioma de la adaptación.
8. Medio y cadena en la que se emitirá.
9. Número de episodios que tendrá la adaptación y duración.
10. Número de emisiones autorizadas para cada episodio.
11. Servicio de consultoría (production assistance/consultancy fee).
12. Condiciones y derechos sobre la realización de cambios respecto al formato original.
13. Reparto de derechos sobre la distribución del remake.
14. Reparto de derechos derivados (ancillary or secondary rights).
15. Gestión de materiales promocionales y promoción del formato adaptado (press & publicity terms).
16. Contratación de una productora (third party producer) cuando el comprador es una cadena.
17. Garantías del comprador (licensee's warranties).
18. Garantías del vendedor.
19. Cláusula y condiciones de renovación.
20. Condiciones de terminación del contrato.
21. Jurisdicción competente en caso de conflicto entre ambas partes.
22. Listado de materiales complementarios entregados.

- ¿Estuvieron presentes todos esos puntos en la negociación, y en documento que se firmó en la adaptación?

- ¿Cuál fue el papel de TVE en todo el proceso?

Producción y emisión:

- ¿Con qué materiales contaba el equipo norteamericano para realizar la adaptación? *Guiones, biblia, capítulos...*

- ¿Desde la productora se ha supervisado la producción de la adaptación en EEUU?

- ¿Qué tipo de contacto se ha establecido con el equipo norteamericano?

- ¿Qué tipo de control existe sobre el contenido?

- ¿Desde la productora se dio alguna exigencia de contacto por parte del equipo norteamericano, en relación a los cambios que decidían realizar en el contenido?

- ¿Existía algún tipo de cláusula sobre cómo debía ser programada la serie?

- ¿Existía algún tipo de cláusula sobre el cumplimiento de determinadas audiencias?

Renovación/Cancelación

- ¿La productora intervino o dijo algo en la renovación de la segunda temporada?

- ¿La productora intervino o dijo algo en la cancelación de la serie?

DIFERENCIAS ENTRE LOS PROCESOS DE AMBOS PAISES

- ¿Cuáles dirías que son las principales diferencias entre los procesos de negociación entre ambos países?
- ¿Cómo crees que los mercados de cada país han influido en el tipo de adaptación?
- ¿Qué diferencia de intereses había para la productora en vender el formato en EEUU y en Italia?

ANEXO 2. Base de datos de fuentes hemerográficas consultadas

Debido a la gran extensión de este segundo anexo, se ha facilitado un CD que contiene la base de datos utilizada.

ANEXO 3. Fichas de análisis

A continuación, se muestran las fichas de análisis de cada elemento o subelemento que se han utilizado para codificar la información de los textos audiovisuales con el *Excel*.

Para el análisis de la variable de análisis narrativo, se utilizaron las siguientes dos fichas de análisis.

Ficha de análisis de la dimensión de análisis: Trama

Trama (abreviación)	Descripción de la trama	Episódica o multiepisódica	Episodio de inicio	Episodio de finalización	Conflicto involucrado	Personajes involucrados	Observaciones
------------------------	----------------------------	-------------------------------	-----------------------	-----------------------------	--------------------------	----------------------------	---------------

Ficha de análisis de la dimensión de análisis: Conflictos dramáticos

Conflicto	Tipo de conflicto: personal, amoroso, familiar o laboral	Personajes involucrados	Observaciones
-----------	---	-------------------------	---------------

Para el análisis de la variable de análisis de los personajes, se utilizaron las siguientes dos fichas de análisis.

Ficha de análisis de la dimensión de análisis: Personajes

Nombre del personaje
Tipo
Rol
Temporadas
Dimensión física y personal
Nombre
Edad
Aspecto físico
Sexo
Origen étnico/nacionalidad
Orientación sexual
Afiliación religiosa

Adaptación de formatos

Dimensión psicológica
Tipo de personalidad
Objetivos y deseos
Problemas y conflictos
Pasado
Dimensión social
Origen social
Ambito civil
Ambito familiar
Profesión
Rango en la escala laboral
Marco-espacio temporal
Origen educativo
Qué dicen el resto de compañeros
Rol dentro de la comisaria
Arco de transformación

Ficha de análisis de la dimensión de análisis: Dinámica de los personajes

Personajes	Tipo de relación	Evolución de la relación	Observaciones
------------	------------------	--------------------------	---------------

Para el análisis de la variable de la narrativa visual, se utilizaron las siguientes cinco fichas de análisis.

Ficha de análisis de la subdimensión: Puesta en escena

Episodio	Objeto	Vestuario o decorado	Cuando se utiliza	Función	Observaciones
----------	--------	----------------------	-------------------	---------	---------------

Ficha de análisis de la categoría de análisis: Plano

Episodio	Tipo de plano	Cuando	Para qué	Observaciones	Cámara respecto a la acción	Cuando	Para qué	Observaciones
----------	---------------	--------	----------	---------------	-----------------------------	--------	----------	---------------

Episodio	Movimiento de cámara	Cuando	Para qué	Observaciones	Profundidad de campo	Cuando	Para qué	Observaciones
----------	----------------------	--------	----------	---------------	----------------------	--------	----------	---------------

Episodio	Angulación	Cuando	Para qué
----------	------------	--------	----------

Ficha de análisis de la categoría de análisis: Montaje

Episodio	Descripción del montaje	Cuando	Función	Relación a la que afecta: gráfica, espacial, temporal y/o rítmica	Observaciones
----------	-------------------------	--------	---------	---	---------------

Ficha de análisis de la categoría de análisis: Iluminación

Episodio	Intensidad: suave o dura	Cuando	Función	Observaciones
----------	--------------------------	--------	---------	---------------

Episodio	Fuente: artificial, natural y mixta	Cuando	Función	Observaciones
----------	-------------------------------------	--------	---------	---------------

Ficha de análisis de la subdimensión: Narrativa sonora

Episodio	Voz off, música instrumental, canciones comerciales	Sonido diegético o extradiegético	Cuando	Función	Observaciones
----------	---	-----------------------------------	--------	---------	---------------

Para el análisis de la variables del tiempo y el espacio, se utilizaron las siguientes dos fichas de análisis.

Ficha de análisis de la categoría de análisis: Alteraciones temporales

Episodio	Alteración temporal: orden, duración, frecuencia	Cuando	Función	Observaciones
----------	--	--------	---------	---------------

Ficha de análisis de la dimensión de análisis: Espacio

Episodio	Espacio protagonista o episódico	Tipo de espacio	Clase	Función	Relación con los personajes	Ubicación geográfica	Observaciones
----------	----------------------------------	-----------------	-------	---------	-----------------------------	----------------------	---------------

Adaptación de formatos

Para el análisis de la variables del tema, se utilizó la siguiente ficha de análisis.

Ficha de análisis del elemento de análisis: Tema

Episodio	Tema	Descripción	Observaciones
----------	------	-------------	---------------