

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN



ESTUDIO DE LA COMEDIA DE SITUACIÓN Y SU EVOLUCIÓN

ANÁLISIS DE *ROCKEFELLER PLAZA* Y *THE BIG BANG THEORY*



TRABAJO DE SAIDA HERRERO MORALES | saihermor@alum.us.es

DIRIGIDO POR Dra. INMACULADA GORDILLO ÁLVAREZ

Septiembre 2016

MÁSTER EN GUION, NARRATIVA Y CREACIÓN AUDIOVISUAL
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL y PUBLICIDAD

En memoria de Garry Shandling, creador y protagonista de
The Larry Sanders Show (1949-2016).

Y de mi tío Mario. Cincuenta y tres años de anécdotas que van más allá de lo que cualquier *sitcom* podría recoger. Nuestros momentos contigo han quedado enlatados como aquellas risas de estudio, pudiendo recordarlos una y otra vez.

Inolvidables cuál gran éxito de la pequeña pantalla. Descansa en paz.

ÍNDICE

Resumen	4
Palabras Clave	4
Agradecimientos.....	4
1. INTRODUCCIÓN	5
2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	6
2.1 Justificación.....	6
La ‘sitcom clásica’ frente a la ‘sitcom televisiva’	6
La relación de los paratextos en la <i>sitcom</i>	8
2.2 Objetivos e hipótesis	9
2.3 Estado de la cuestión	9
3. MARCO METODOLÓGICO	11
Esquema de trabajo.....	11
Series seleccionadas para el análisis.....	12
4. MARCO TEÓRICO	13
4.1 Definición.....	13
La comedia de situación como género	14
Comedias dramáticas o ‘Dramedias’	16
4.2 Teoría del Humor	17
4.3 Clasificación.....	19
4.4 Características	21
Trama y estructura.....	21
Estructura de <i>sitcom</i> clásica: dos actos	23
Estructura de <i>sitcom</i> aristotélica: tres actos	23
Personajes	24
Protagonistas y repartos corales.....	25
Estrellas invitadas y cameos	26
Cambios en el reparto	27
Duración	28
Sistema de grabación.....	30
Técnica multicámara.....	30
Técnica de cámara única.....	31
Risas enlatadas.....	32
‘Laff Box’, risas de laboratorio	33
En la actualidad.....	35

Espacio	35
Tiempo.....	36
Música	37
4.5 Panorama histórico	39
Antecedentes.....	40
Las <i>networks</i> y la televisión comercial.....	42
Época de cambios	44
La animación como alternativa	47
La ‘purga rural’	48
La <i>sitcom</i> realista.....	49
‘Comedia negra’	50
Nuevas cadenas, nuevos programas	51
<i>Comedy vérité</i> y el falso documental.....	53
Comedias de situación derivadas.....	56
Relevo generacional	58
5. ANÁLISIS.....	60
5.1 <i>Rockefeller Plaza: Generalissimo</i> (S3E10).....	60
Ficha técnica.....	60
Antecedentes y referentes.....	60
Estructura narrativa	63
Producción-realización	68
Construcción del humor	71
5.2 <i>Big Bang: The Celebration Experimentation</i> (S09E17).....	72
Ficha técnica.....	72
Antecedentes y referentes.....	72
Estructura narrativa	76
Producción-realización	81
Construcción del humor	83
6. CONCLUSIONES	84
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88
Webgrafía.....	90
Series mencionadas en el estudio	91

Resumen

Esta investigación tiene por objetivo explorar la evolución de la comedia de situación – más conocida como *sitcom* – desde su origen hasta la actualidad, a partir del estudio de diferentes programas y los factores que han influido en estos cambios. Por medio de un análisis cualitativo-descriptivo de las series contemporáneas *Rockefeller Plaza* y *Big Bang* se extraerán conclusiones sobre sus diferencias estructurales en relación al conjunto de programas estudiado, su comparación con la ‘*sitcom* tradicional’ y de qué forma han impactado en España.

Palabras Clave

Comedia de situación, *Sitcom*, Televisión, Evolución, *Rockefeller Plaza*, *30 Rock*, *The Big Bang Theory*

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a aquellos que me han aguantado hablando sobre las series que aparecen mencionadas en este estudio (y las que tuvieron que quedar fuera del mismo). Especialmente a Pablo, quien más ha tenido que escuchar, y quien ha compartido conmigo visionados de *Modern Family*, *Parks and Recreation*, *Police Squad!*, *Rick y Morty* y otras tantas. También por su recomendación para ver *Enredo*, años antes de que la idea de este trabajo tuviera forma.

Agradecer también las correcciones y la atención prestada por Inmaculada Gordillo, tutora de este y otros trabajos que he presentado a lo largo de la carrera universitaria, y por los ánimos que alientan a seguir trabajando. También a Miguel Ángel Pérez-Gómez, que hizo las veces de tutor cuando tuvo que sustituir a Inmaculada y me ayudó a dar forma a la estructura de este trabajo y a los niveles narrativos que encontramos en *Big Bang*. También descubrí con sus comentarios algunas de las joyas mencionadas en el texto, entre las que destacaré *Búscate la vida*. Chris Elliot ha dejado de ser el padre de Lily en *Cómo conocí a vuestra madre* para instalarse en mi recuerdo como siempre debería haberlo conocido, el extravagante repartidor de periódicos Chris Peterson. También le agradezco que me animara a adelantar mi visionado de *Rick y Morty*, aunque finalmente haya tenido que quedarse fuera del estudio.

A todos ellos: “*Wuba Luba Dub Dub!*”

1. INTRODUCCIÓN

Sentados en su habitual mesa de Monk's Café, George Costanza (Jason Alexander) pregunta a Jerry Seinfeld si ya tiene una idea para crear un programa de televisión. Ante su negación, George empieza a divagar hasta que llega a una conclusión: el programa debería ir sobre eso. Crear situaciones a partir de conversaciones triviales, una serie sobre 'nada'. Si bien la explicación se convierte en un ejemplo brillante de autorreferencialidad en la serie *Seinfeld* (1989-1998, NBC), también pone de manifiesto uno de los pensamientos que muchos telespectadores tienen en mente acerca de las comedias de situación:

Jerry: Me estás diciendo que vaya a la NBC y les diga que tengo una idea para un programa sobre nada.

George: Que vayamos a la NBC.

Jerry: ¿"Vayamos"? ¿Desde cuando eres escritor?

George: ¿Escritor? Estamos hablando de una *sitcom*¹. (*The Pitch*, S4E03)

Y es que las comedias de situación o *sitcom*² han sido consideradas durante la mayor parte de su existencia como un "género televisivo con carácter de producto industrial" (Álvarez, 1999: 11), aparentemente cortadas por el mismo patrón y carentes de aspectos artísticos destacados. Sin embargo, podemos encontrar una evolución más allá de unas características fuertemente arraigadas, así como reconocimiento por parte de la crítica.

Este trabajo fin de máster cuenta con dos partes diferenciadas: por una parte, se establece un marco teórico en el que se hace un recorrido panorámico por estos programas y su contexto con la finalidad de establecer qué factores han cambiado con respecto a aquellos 'productos industriales' que comentábamos anteriormente. La segunda parte de este trabajo se centra en un análisis cualitativo-descriptivo de dos *sitcoms* contemporáneas y su situación en España: *Rockefeller Plaza* (*30 Rock*; 2006-2013, NBC) y *Big Bang*³ (*The Big Bang Theory*; 2007-Actualidad, CBS). Este se lleva a cabo a partir de una variación del esquema elaborado por Joseba Bonaut y María del Mar Grandío en *Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI* (2009). Por medio de las conclusiones del mismo se pretende analizar de qué forma las series actuales han sido influenciadas por el proceso de evolución del género y el porqué del diferente impacto en nuestro país.

¹ Fragmento del episodio [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EQnaRtNMGMI>. [Consultado el 25 de marzo de 2016].

² Conocidas así por la abreviación del término en Estados Unidos (*Situation Comedy*), aunque su uso se ha extendido más allá de las fronteras norteamericanas por lo que a lo largo de este estudio se utilizarán ambos términos indistintamente.

³ Traducción oficial en España y como se anuncia en TNT [En línea] Disponible en <http://www.canaltnt.es/serie/big-bang-6781>. Sin embargo, ni la cabecera ni el logotipo están traducidos por lo que se conoce principalmente por su nombre original, como la presentan en Neox [En línea] Disponible en <http://neox.atresmedia.com/series/big-bang/> [Consultados el 20 de marzo de 2016].

2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Justificación

Actualmente vivimos lo que los investigadores del medio han catalogado como la Tercera Edad de Oro de la ficción televisiva⁴. Aunque en estos estudios destacan sobre todo los análisis en torno a la ficción dramática en la que se sitúan títulos contemporáneos como *Mad Men* (2007-2015, AMC) o *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*; 2011-Actualidad, HBO), el género de la comedia también ha experimentado cambios susceptibles de ser analizados con el mismo ahínco que los programas dramáticos. A pesar de contar con varias formas de manifestación, la comedia ha destacado en televisión gracias a las *sitcoms* por la gran acogida que estas tienen en el público. Tal y como matizan Bonaut y Grandío “cuando series como *Seinfeld*, *Frasier* (1993-2004, NBC) y *Friends* (1994-2004, NBC) finalizaron sus emisiones sin un relevo generacional inminente, muchos críticos auguraron la muerte de este formato televisivo⁵” (2009: 753). Sin embargo, lo que aparentemente parecía una crisis para este tipo de comedia se ha convertido en una nueva apuesta de valores, explorando sus posibilidades tanto en lo que a la construcción formal se refiere, como a su contenido. A continuación, definiremos algunas de las cuestiones que han motivado a la realización de este trabajo, lo que nos conducirá a los objetivos y a establecer el marco de esta investigación.

La ‘sitcom clásica’ frente a la ‘sitcom televisiva’

Desde su creación, las *sitcoms* han contado con una puesta en escena teatral, una estructura narrativa de tres actos y la particularidad de incorporar las reacciones del público, reafirmando así su vínculo formal con el teatro. Algunos autores asocian estas características con una “transparente artificialidad” (Mills, 2004: 67) en este tipo de programas con claros fines cómicos. El hincapié en los *gags* visuales y la agilidad del diálogo – sobre todo por el uso de juegos de palabras – terminaba de dar forma al contenido de las *sitcoms*.

⁴ En la Universitat Pompeu Fabra se realizó a través de la plataforma MiríadaX un MOOC sobre el tema dirigido por Carlos A. Scolari y Jorge Carrión [En línea] Disponible en <https://miriadax.net/web/la-3-edad-de-oro-tv> [Consultado el 14 de diciembre de 2015]

⁵ Pile, Stephen (2004) “The last laugh?” en *The Telegraph* [En línea] Disponible en <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/3610803/The-last-laugh.html> [Consultado el 20 de febrero de 2016]

Aunque más adelante trataremos las características en profundidad para discernir cuales han sido los cambios con los años, resumimos aquí los elementos que dan forma a lo que entendemos como ‘sitcoms clásicas’:

- **Producción estandarizada:** interiores, escenarios fijos, sistema multicámara y poco juego de realización: planos abiertos y uso recurrente del plano-contraplano.
- **Duración:** 22 minutos aproximadamente con intervalos para publicidad.
- **Estructura narrativa:** estructura clásica aristotélica de tres actos. Lineal. Generalmente sin saltos en el tiempo durante el transcurso del capítulo, sólo entre uno y otro. *Status quo* recurrente y sin focalización reseñable.
- **Estructura formal:** Dividida en una escena inicial a modo de prólogo para captar la atención, pocas escenas de larga duración y un epílogo final como último golpe cómico.
- **Tipo de humor:** A partir del diálogo y el *gag* visual.
- **Risas enlatadas:** Rodaje con público en directo en la mayoría de ocasiones o inclusión de la pista de risas a posteriori. Sello exclusivo de las comedias de situación.
- **Temática:** situaciones domésticas y familiares. Personajes estereotipados.

Pero no debemos olvidar que estos programas están sujetos al contexto en el que se desarrollan por lo que conocerlo será determinante para entender dicha evolución y los factores que se han visto involucrados. La particularidad más destacada de estos cambios viene marcada también por el distanciamiento de lo teatral para asentarse en un estilo más visual como es el caso de *Arrested Development* (Fox 2003-2006; Netflix 2013-Actualidad), serie que además se iniciaba en el momento en que otras de corte clásico estaban llegando a su fin (el caso de *Friends* mencionado anteriormente sería un buen ejemplo), como si de una transición se tratara.

Este fenómeno será estudiado especialmente a partir del falso documental⁶ que Brett Mills relacionará estrechamente con la ‘*comedy verite*’⁷(2004) y dará paso a un nuevo estilo de comedia de situación enmarcado por Ethan Thompson como ‘televisual *sitcom*’ o ‘*sitcom* televisiva’ (2007). Este término será el que utilicemos en esta investigación para englobar la evolución formal de las *sitcoms* que se diferencian así de las de corte clásico.

⁶ Más conocido como *mockumentary*. Este término está compuesto por *mock* (parodia o burla) y *documentary* (documental) para una fórmula que, si bien no nació para las comedias de situación, ha encontrado una buena aceptación entre estas por su facilidad para el carácter cómico.

⁷ El término francés ‘*vérité*’ significa ‘verdad’. A partir de la transcripción a otros idiomas la palabra ha sufrido distintos cambios en función del investigador que se acercara a ella: Mientras que Brett Mills y Stephen Mamber omiten la acentuación al utilizarla en inglés, Ethan Thompson mantiene el segundo acento. En esta investigación se respetará el término francés original, incluyendo los dos acentos.

La relación de los paratextos en la *sitcom*

Gerald Genette utilizó el término de paratextos para hablar de aquellos elementos y/o materiales que rodean un texto literario, aunque estas teorías pueden aplicarse a cualquier tipo de texto⁸. El prefijo ‘para-’ indica ‘junto a’ pero también ‘al margen o en contra de’. Esto nos lleva a entender que mientras que un paratexto no es lo mismo que el texto al que hace referencia, sí que mantiene una estrecha relación con él. Estos rodean al texto, las audiencias y la industria como parte del ambiente mediático en el que se ven expuestos. Tal y como reflexiona Jonathan Gray, si estas tres categorías citadas anteriormente fueran los tres pilares en lo que a los medios se refiere, los paratextos se situarían entre ellos condicionando su interacción (2010: 23), como vemos en el esquema de la Figura 1:

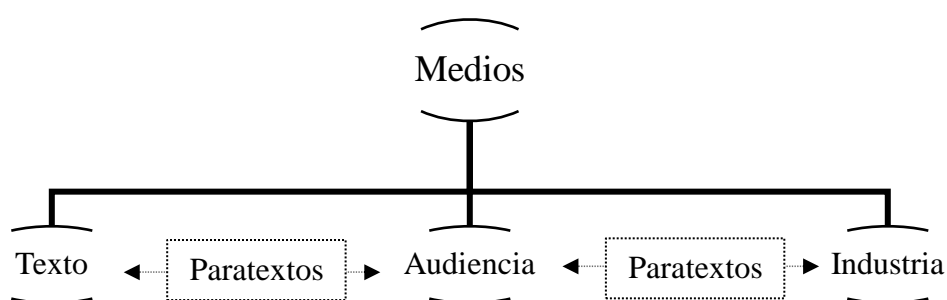


Figura 1: Relación entre medios y paratextos. Fuente: Elaboración propia a partir del texto de Jonathan Gray (2010)

Los paratextos pueden abarcar un volumen muy amplio de opciones, así como mostrarse de forma tangible (como con el *merchandising* o distintos elementos derivados del texto), pero también de forma intangible. Por ejemplo, mientras que el género no es un paratexto, sí que puede funcionar paratextualmente para enmarcar un texto (Ibíd: 6). De esta forma, cuando asociamos una determinada serie como comedia de situación, no sólo pensamos en los rasgos determinados del género – que nos anticiparán lo que vamos a ver – sino que lo relacionamos con otras series asociadas a ese género y establecemos similitudes y diferencias con respecto al texto en cuestión. Esta relación será la que apliquemos cuando analicemos la situación de *Rockefeller Plaza* y *Big Bang*, y será, por otra parte, clave para determinar el nivel de éxito en su país de origen y en España.

⁸ Entiéndase por ‘texto’ el objeto de estudio, que podría ser desde una película, un libro, una serie, etcétera. En esta investigación entenderemos como tal las comedias de situación.

2.2 Objetivos e hipótesis

El **objetivo principal** de esta investigación tiene como finalidad explorar las diferencias entre las *sitcoms* de corte clásico y las catalogadas como ‘*sitcoms* televisivas’ en las que se presenta un planteamiento diferente, además de los factores que han motivado dichos cambios. A esta premisa se incorporan una serie de **objetivos secundarios**:

- Determinar cuáles son los aspectos que permiten el éxito de este tipo de programas.
- Valorar el impacto que han generado y de qué forma algunos de ellos han sido extrapolados más allá de la ficción serial audiovisual.
- Destacar el papel de la mujer en las comedias de situación, considerando la evolución de su rol como uno de los rasgos diferenciales entre las *sitcoms* clásicas y las contemporáneas.

El conjunto del estudio planea responder a las siguientes **hipótesis** a partir del planteamiento del marco teórico y el posterior análisis de las series escogidas:

- Las ‘*sitcoms* televisivas’ contemporáneas no nacen para sustituir a las ‘*sitcoms* clásicas’, sino para complementarlas.
- La ‘*sitcom* clásica’ es una experiencia y equivale a una nueva forma de teatro.

2.3 Estado de la cuestión

El punto de referencia de esta investigación parte del trabajo de Brett Mills, sobre todo del texto *The Sitcom* (2009), en el que el autor reflexiona sobre distintos aspectos en torno a las comedias de situación. Entre ellos destaca la inclusión de una Teoría del Humor dedicada a estos programas, como explicaremos más adelante. La revolución que ha significado para el formato el rodaje de cámara única, el dotarla de una libertad particular – convirtiéndola así mismo en un personaje más – y el montaje visual alejado de lo puramente teatral han marcado un nuevo rumbo que merece ser explorado a partir de diferentes ejemplos. Las series elegidas para un análisis minucioso nos permiten explorar las diferencias de planteamiento entre la ‘*sitcom* televisiva’ (*Rockefeller Plaza*) y la ‘*sitcom* clásica’ actual (*Big Bang*). También estudiaremos el contraste entre el impacto que han tenido en su lugar de origen y su situación internacional, marcando la relación con el espectador español.

A pesar de que *Rockefeller Plaza* consiguiera el Emmy a Mejor Comedia durante tres años consecutivos con sus primeras tres temporadas (y la nominación para las restantes), multitud de nominaciones y premios en cuanto al guion y la dirección, y el reconocimiento con el Emmy (y diversos premios) para sus dos protagonistas principales Tina Fey y Alec Baldwin, la serie se emitió incompleta y de forma irregular en España. Tras su estreno en un bloque de “noche de series de culto” en La Sexta, de madrugada, pasó a la parrilla de Neox donde encontró un horario de máxima audiencia y se emitieron dos temporadas. Después, volvió a cambiar de canal para instalarse en Nova, repitiendo los mismos episodios y volviendo a la franja horaria de madrugada. Finalmente, Paramount Comedy tomó el relevo y emitió hasta la tercera temporada, por lo que solo hemos visto dobladas (y emitidas) tres de las siete que componen la serie completa; en el mercado doméstico se llegaron a comercializar dos temporadas en DVD. En cuanto a productos derivados, la serie cuenta con diferente *merchandising* en Estados Unidos, entre los que destacan camisetas en las que se hace referencia a algún episodio concreto o publicaciones. Sin embargo, en España no hay nada disponible de este material, salvo la mención en algunos textos a nivel académico o artículos en páginas web de contenido especializado en series.

En cuanto a *Big Bang*, el reconocimiento de la crítica pasa especialmente por el multipremiado Jim Parsons, que cuenta con cuatro Emmys por su interpretación de Sheldon Cooper, y cuatro nominaciones a Mejor Comedia para la serie, entre otras. Con respecto a su emisión en España, encontramos las nueve temporadas de la serie dobladas y emitidas hasta la fecha, primero por TNT y posteriormente por Neox⁹. También están disponibles en DVD y Blu-ray para su compra hasta la octava temporada, tanto de forma individual como en diferentes packs, mientras que la novena y última está pendiente de su salida al mercado español. El número de productos derivados que podemos encontrar en España es similar al de Estados Unidos, destacando incluso a nivel de publicaciones: *Bazinga! The Big Bang Theory. Partidas De Halo, Comida Asiática Y Teoría De Cuerdas* (José Ángel de Dios, 2013), en torno a la serie en general; *La vida según Sheldon* (Toni de la Torre, 2014), centrado en uno de los protagonistas; el libro oficial de la serie *The Big Bang Theory. 1600 preguntas sobre tu serie favorita* (Adam Faberman, 2016), publicado en España por Minotauro; e incluso ha inspirado la creación de un grupo de monólogos sobre temas científicos llamado *Big Van: científicos sobre ruedas*¹⁰. También se puede encontrar un pequeño trivial sobre la serie y una gran variedad de *merchandising*.

⁹ Ambas cadenas incluyen respectivas páginas web con material adicional [En línea] Disponible en <http://www.canaltnt.es/serie/showtodo/blog/title/6781> y <http://neox.atresmedia.com/series/big-bang/> [Consultado el 13 de febrero de 2016]

¹⁰ Página web oficial [En línea] Disponible en <http://www.bigvanscience.com/> [Consultado el 13 de febrero de 2016] Cuentan también con dos libros publicados.

3. MARCO METODOLÓGICO

Este estudio se centra en mayor medida en el panorama televisivo estadounidense – lugar de nacimiento de la comedia de situación – aunque se incluyen algunas series de otras nacionalidades en caso de ser relevantes en algún aspecto del trabajo. Se han descartado las *webseries* para esta investigación ya que la perspectiva de análisis está enfocada principalmente a las series emitidas en televisión.

Para verificar los objetivos propuestos se ha recurrido al visionado de comedias de situación en DVD o en la plataforma de vídeo bajo demanda con suscripción *Netflix*, la mayoría de ellas en su totalidad mientras que en otros casos se ha recurrido a episodios específicos debido a la cantidad de series mencionadas en este trabajo. En cuanto a la bibliografía, se han empleado textos centrados en la materia donde destacan los de Brett Mills, en especial *The Sitcom* (2009). Las referencias bibliográficas incluyen libros, capítulos de libros, *blogs* temáticos especializados, artículos científicos, autobiografías en las que actores y/o guionistas explicaban la forma de trabajar, reportajes, bases de datos como *Epguide*, *Internet Movie Database* o enciclopedias online como *Encyclopedia of Television*, alojada en *Museum of Broadcast Communications* (Chicago, USA). Por otra parte, han sido útiles los recursos audiovisuales de las propias series mencionadas, así como entrevistas, *making of* o documentales incluidos en algunas ediciones en DVD. A la hora de citar la bibliografía se establece una jerarquía en la que los enlaces a portales *web* se referenciarán a pie de página, salvo por algunos casos específicos como las bases de datos anteriormente mencionadas. Estas se trasladarán al final del documento junto al resto de fuentes dada su relevancia para el trabajo.

En cuanto a los datos al mencionar alguna serie se ha optado por empezar por el nombre que la serie recibe en español (si se dispone de traducción), por el que suele ser más conocido el programa en España, y especificar entre paréntesis el nombre original, los años de duración y la cadena de emisión. El nombre del creador será incluido a posteriori al citar las series. Los diálogos o entrevistas incluidas cuentan con traducciones propias a partir de los originales. Con todos estos aspectos se elaborará un marco histórico-teórico que sirva para determinar la evolución que han sufrido las comedias de situación y contrastar dichos cambios con los ejemplos escogidos.

Esquema de trabajo

Para complementar el repaso evolutivo se realizará también un análisis cualitativo-descriptivo a partir de una variación del esquema elaborado por Joseba Bonaut y María del Mar Grandío en *Los*

nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI (2009). El esquema original se resumía en tres niveles de análisis: la estructura narrativa, la producción-realización y la construcción del humor, mientras que para esta investigación se ha añadido también una ficha técnica de la serie en cuestión y un nivel de referentes para contextualizar el programa. Una vez analizadas, se obtendrán conclusiones a partir de la relación entre estas series.

Series seleccionadas para el análisis

Estas han sido escogidas por su actualidad y por la posibilidad de explorar su construcción, tanto formal como narrativa. En España no encontramos muchos estudios sobre ellas, a diferencia de otras series de características similares, por lo que su análisis podría aportar una nueva visión al estudio narrativo de la ficción serial de comedia. Por otra parte, la elección de estas dos series recae también en las diferencias que exploramos entre su situación en Estados Unidos y la que han experimentado en España y la necesidad de entender el por qué.

Para el análisis, se tomará un episodio de cada una como referencia, aunque a lo largo del mismo se tratarán aspectos aparecidos en otros capítulos, los cuales serán debidamente identificados.

- ***Rockefeller Plaza*** (2006-2013): La serie creada por Tina Fey tras dejar el cargo de jefa de guionista del *Saturday Night Live* (1975-Actualidad, NBC) refleja el detrás de las cámaras de un programa de variedades que no dista mucho del propio *SNL*. Alejada de las risas enlatadas, rodada con una sola cámara y con el añadido de haber realizado un episodio en formato teatral y dos en directo, esta *sitcom* es una de las más queridas y admiradas por crítica y público estadounidense de la última década. Capítulo de referencia: *Generalissimo* (S3E10).
- ***Big Bang*** (2007-Actualidad): Las aventuras del grupo de científicos ‘frikis’ más famoso del panorama televisivo simbolizan la unión entre la *sitcom* tradicional (multicámara, grabada con público y *gags* recurrentes) y una concepción diferente de narrativa, en la que encontramos hasta tres niveles de lectura: por una parte, los mensajes científicos, por otra, los ‘frikis’ y, finalmente, la comedia de situación tradicional. Capítulo de referencia: *The Celebration Experimentation* (S09E17).

4. MARCO TEÓRICO

4.1 Definición

El término *sitcom*, como hemos visto con anterioridad, nace de la contracción de ‘*situation comedy*’. Esto anticipa lo que podemos encontrar en los programas asociados con esta etiqueta: situación y comedia. Por lo que, “si nos limitáramos únicamente a ese concepto, las *sitcoms* se resumirían en series sobre gente divertida en situaciones cómicas” (Cook, 2007: 27). Por otra parte, Chuck Lorre, creador de *sitcoms* como *Dos hombres y medio* (*Two and a Half Men*; 2003-2015, CBS) y *Big Bang*, defiende que:

“la base de un buen programa son sus personajes, y las bromas ocupan el segundo lugar (...). Llamar a estos programas ‘comedia de situación’ es incorrecto. Creo desde hace tiempo que la situación tendría que ser simplemente la vida. Esta no empieza con una situación planeada o una broma, sino con seres humanos de los que puedas sentir compasión.”¹¹

Por lo tanto, buscar una definición estándar para este tipo de programas es hartamente complicada, aunque la más extendida gira en torno a la estructura que da forma a la mayoría de estas series: “programas de media hora de duración, rodados en estudio con sistema multicámara frente a una audiencia en directo, y construida a partir de situaciones” (Dalton y Linder, 2005: 2). Su tradición de carácter económico, la universalidad de su contenido y la facilidad para su exportación, junto a unas características canónicas muy marcadas, determinan el aspecto más clásico de estos programas.

La Enciclopedia Británica especifica que:

“la comedia de situación o *sitcom* es una serie de comedia radiofónica o televisiva que envuelve un reparto continuo de personajes durante una sucesión de capítulos. A menudo los personajes son distintos entre ellos y las circunstancias los mantienen juntos, compartiendo un ambiente como un edificio o espacio de trabajo. Las *sitcoms* suelen tener media hora de duración; también son grabadas frente a una audiencia en estudio o se utiliza

¹¹ Birnbaum, Debra (2016) “Chuck Lorre on Why *Mom* Is His Hardest But Most Rewarding Job” en *Variety* [En línea] Disponible en <http://variety.com/2016/tv/features/chuck-lorre-mom-the-big-bang-theory-1201791028/> [Consultado el 18 de junio de 2016]

aplausos grabados, y destacan por las discusiones verbales y la rapidez a la hora de resolver los conflictos”¹².

Dicha definición es compartida por el diccionario Merriam-Webster, mientras que la versión para estudiantes de este matiza que el reparto continuo se incluye “en diferentes historias sin relación entre ellas”¹³. Y es que, en las *sitcoms* clásicas, los episodios se constituían de forma autónoma, con un principio y un final, dando como resultado la posibilidad de intercambiarse entre sí y no seguir un orden estricto de temporada. Esa fórmula discursiva con la que nació se ha mantenido durante décadas con mínimas variaciones, convirtiéndose así en uno de los modelos canónicos más estables de la televisión (Gordillo, 2009: 155). Sin embargo, los cambios que han experimentado – especialmente en la actualidad – plantean las dudas acerca de qué considerar como *sitcom*.

La definición de Gordillo matiza el papel relevante de los *gags* – tanto visual como verbal – como “elemento básico a partir de los que desarrollar los diversos componentes narrativos” (Idem). Brett Mills continúa en esa línea especificando que “una *sitcom* sin bromas no es una *sitcom* y en su lugar se convierte en otra cosa”. Este es uno de los nexos en común que podemos las comedias de situación que mantienen las pautas ‘clásicas’ del término y aquellas contemporáneas que exploran otras facetas. Por lo tanto, podemos afirmar que estos *gags* son la verdadera esencia de las comedias de situación, mientras que el resto de características pueden sufrir variaciones sin perder su carácter de *sitcom*. En este sentido, cabe destacar que es “su ímpetu cómico lo que asienta a la *sitcom* como un programa diferente de cualquier otra forma de comunicación” (Mills, 2009: 7). Así pues, podemos encontrar tintes dramáticos en estos programas, de la misma forma que lo hacemos en las comedias dramáticas; sin embargo, la principal diferencia entre ambas es que en las primeras constantemente se juega con la presencia de estos *gags*.

La comedia de situación como género

La línea que separa la definición de las comedias de situación como género o como formato se antoja muy frágil. En ocasiones, ambos términos son usados por igual para dirigirse a estas series (Padilla y Requeijo, 2010), sin embargo, enmarcarlas con el rango de género sería más correcto a partir del estudio de sus cualidades.

¹² *Situation Comedy* [En línea] Disponible en <https://global.britannica.com/art/situation-comedy> [Consultado el 15 de enero de 2016]

¹³ *Situation Comedy* en el diccionario para estudiantes de Merriam-Webster [En línea] Disponible en <http://www.wordcentral.com/cgi-bin/student?book=Student&va=situation+comedy> [Consultado el 15 de enero de 2016]

A pesar de que la comedia de situación no deja de ser un formato dentro del hipergénero ficcional, las características que envuelven el conjunto general las hacen reconocibles por el espectador a otro nivel. Esto enlaza con la idea de que “los géneros poseen una consistencia simbólica por pertenecer a una comunidad cultural que los crea y los reconoce” (Gordillo, 2009: 108). Un ejemplo de ello es la multitud de parodias que transforman un programa en comedia de situación a partir de la inclusión de algunas de sus características más emblemáticas, las cuales el espectador reconocerá sin ninguna dificultad (risas enlatadas o cortinillas, principalmente)¹⁴. Por su parte, Nick Lacey (2000: 137) especifica seis aspectos para determinar que un texto sea anclado en un género determinado: ambiente (en el que se hace referencia al espacio y al tiempo), personajes, narrativa, iconografía, estilo y estrellas (actores asociados con un género determinado). Hay algunos en los que la clave más importante es la del ambiente, como en el caso del western, anclado a un tiempo (el pasado) y espacio (el Oeste norteamericano) determinado. Siguiendo este esquema, las *sitcoms* se destacan principalmente por su iconografía y estilo: con las risas enlatadas como ejemplo del primer apartado y el sistema de rodaje multicámara en el segundo. Su carácter flexible le ha permitido, por otra parte, alterar estas acepciones, pero continuar reconociéndose como *sitcoms*.

Este interés de englobar a pesar de las diferencias también atiende a una necesidad comercial de catalogar la parrilla televisiva, por una parte, y la clasificación del producto con su salida al mercado doméstico por otra. En este sentido, algunos de los paratextos de las *sitcoms* – como los DVD o imágenes promocionales – con frecuencia suelen relacionar el producto con otras series de características similares para generar interés en el espectador. Tal y como matiza Mills (2009), lo más interesante de esa práctica es que lo habitual es establecer conexiones por sus parecidos con otro programa y no por sus diferencias. Por lo tanto, y a pesar de que los géneros aparentemente trabajan con “la repetición y la diferencia” (Neale, 1980: 48), es el primero de los casos el más extendido.

El hecho de que en este estudio estemos destacando estos valores no los confirma como verdad absoluta, ya que una de las peculiaridades de las *sitcoms* es que estas son susceptibles de ser interpretadas a partir de otras pautas dado su carácter flexible. Por otra parte, para algunos autores las comedias de situación han quedado relegadas a constituir un ‘género televisivo menor’ porque estas fueron concebidas con la función de entretener, algo que “le resta valor frente a los

¹⁴ Por ejemplo, *Breaking Bad as a sitcom* transforma el inicio del episodio *I.F.T.* (S3E03) de la serie dramática en comedia de situación [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-6v-ApehVbc> [Consultado el 12 de marzo de 2016]

dramas”¹⁵. No obstante, generalizar de esa forma el género es quedarse con el aspecto ‘clásico’ de estos programas y pasar por alto los años de evolución del mismo, como esta investigación pretende demostrar. Tras la máscara de situaciones cómicas y, en ocasiones, una pista de risas enlatadas, se encuentra también un vehículo de crítica social a partir del humor que nada tiene que envidiar a series dramáticas. Así lo demuestran series como *Aquellos maravillosos años* (*The Wonder Years*; 1988-1993, ABC), *M*A*S*H* (1972-1983, CBS), *Los Simpson* (*The Simpsons*; 1989-Actualidad, FOX) o *South Park* (1997-Actualidad, Comedy Central), entre otras.

Comedias dramáticas o ‘Dramedias’

Al igual que en su día el género de la ficción y la información se fusionó dando paso a uno nuevo – el docudramático – con la proliferación de programas que combinaban líneas cómicas con dramáticas ha ocurrido algo similar, cuyo resultado es la ‘comedia dramática’ o su acrónimo ‘dramedia’¹⁶.

La duración era la principal diferencia entre ambos géneros, asociando las comedias con episodios de media hora (donde destacaban las *sitcoms* como producto estrella) y los dramas con los de una hora, aproximadamente. Pero a partir de *Hennesey* (1959-1962, CBS), *sitcom* que incluía las recurrentes risas enlatadas junto a tintes dramáticos, y mantenía la duración habitual para este tipo de programas, estos empezaron a deslumbrar un nuevo horizonte. Si bien las comedias de situación estaban consideradas como un espejo de la realidad – mostrándola particularmente idealizada – el toque dramático las convertía definitivamente en un reflejo de la vida cotidiana, permitiendo de esa forma que se construyeran personajes más complejos y que las tramas apuntaran a una serialidad que no era propia de las *sitcoms*.

Todos estos cambios enriquecen el producto, por una parte, pero por otra generan conflictos a la hora de catalogarlo. Lo que es innegable es que la fórmula mixta está cada vez más presente, sobre todo a partir de hitos de la pequeña pantalla como *Aquellos maravillosos años* en representación a los programas de media hora y *Luz de Luna* (*Moonlighting*; 1985-1989, ABC) como comedia dramática próxima a la hora de duración. Además, esta última fue una de las primeras de éxito en este género, demostrando de forma anecdótica hasta qué punto la comedia y

¹⁵ Rey, Alberto (2013) “La sitcom es un género menor” en *Asesino en serie (El Mundo)* [En línea] Disponible en <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/asesinoenserie/2013/12/05/la-sitcom-es-un-genero-menor.html> [Consultado el 13 de marzo de 2016]

¹⁶ Heredado del neologismo inglés *dramedy* aunque no está recogido en la Real Academia de la Lengua Española. La Fundeu BBVA advierte que aunque es un acrónimo bien formado con las palabras ‘drama’ y ‘comedia’ se recomienda el uso de la expresión ‘comedia dramática’ [En línea] Disponible en <http://www.fundeu.es/consulta/dramedia-2/> [Consultado el 20 de febrero de 2016]

el drama podrían combinarse en la ceremonia del Gremio de Guionistas en 1985 y 1986: la serie fue nominada tanto en comedia como en drama, aunque por diferentes episodios, consiguiendo finalmente los galardones dramáticos en ambas ocasiones. La principal distinción que existía entre la comedia dramática y las *sitcoms* es que éstas últimas contaban con la noción de ‘metadrama’, incluyendo a la audiencia por medio de la pista de risas enlatadas (Mills, 2009: 31). La exclusión de este rasgo por parte de las nuevas *sitcoms* volvía a poner de manifiesto la dificultad de catalogar los diferentes tipos de programas.

Una vez expuestos diferentes criterios en torno a las *sitcoms* podemos definir las como un género que abarca programas con una duración habitual de media hora, centrados un grupo de personajes recurrentes y sus situaciones, donde destaca el *gag* visual y verbal. En función de su construcción formal tienden a distinguirse en dos tipos: las ‘comedias de situación clásicas’, donde encontramos un sistema de realización multicámara y un aspecto teatral, generalmente rodadas frente a una audiencia cuya reacción queda registrada en el programa (o dicha audiencia se simula posteriormente); o las ‘comedias de situación televisivas’, en las que se abandona el componente teatral para ganar a nivel artístico, dotando a la cámara de un protagonismo que no encontraba en el estilo anterior. El título de ‘comedia de situación’ es de carácter flexible y puede funcionar como una ‘etiqueta’ con la que identificar al programa para facilitar su catalogación a partir de los puntos en común que tiene con otras series del estilo.

Cerrando con una acepción del investigador Mills, el término es, por lo tanto, una “categoría abierta a la negociación” (2009: 2).

4.2 Teoría del Humor

Esta comprende estudios enfocados en distintos ámbitos como la psicología, lingüística, sociología, entre otros. De entre las categorías que la forman hay tres grandes teorías que agrupan al resto, ya que son las que permiten explicar por qué los individuos están motivados para utilizar el humor (Lynch, 2002: 425). Estas se centran en la broma o el elemento cómico en sí, pero no en las herramientas que se emplean para buscar la conexión cómica. Brett Mills explorará este factor por medio de una cuarta teoría.

- La Teoría de la Superioridad (*The Superiority Theory*):

La más antigua de las tres Teorías del Humor, rastreada hasta tiempos de Platón y Aristóteles. En ella se especifica que el ser humano puede encontrar cómico sentirse superior a otras personas, tal y como encontramos en las bromas sobre defectos o al reírse de aquellos

que cometen errores con frecuencia. Aplicada a un sentido audiovisual, esta teoría puede volverse más compleja cuando encontramos personajes que se sienten superiores por pertenecer a un grupo social determinado – por ejemplo aquellos con un perfil racista como Archie Bunker en *Todo en familia* (*All in the Family*; 1971-1979, CBS) – ya que sitúa a la audiencia en dos extremos: puede reírse con Archie si considera que la posición del personaje (o incluso la de la propia audiencia) es superior a la de aquel que castiga; o bien puede reírse de Archie si el espectador encuentra que su posición que más civilizada y formal que la que está demostrando el personaje (Mills, 2009: 81). Por otra parte, y teniendo en cuenta que la risa en sí misma es uno de los factores claves de esta teoría, las risas enlatadas – sello por excelencia de las *sitcoms* – reforzarían esta teoría en aquellos programas que las contienen.

- La Teoría de la Incongruencia (*The Incongruity Theory*): Según esta teoría, reaccionamos con humor cuando algo no encaja con la lógica racional y la risa es la forma de expresar dicha sorpresa. En palabras de Lynch, podemos encontrar divertido lo irracional, paradójico, ilógico, incoherente, erróneo o inapropiado; esta concepción además sugiere una actividad intelectual superior a las otras teorías (2002: 428). Su origen nos lleva a una definición de Kant en la que defendía que *la risa es una afección procedente de transformarse repentinamente en nada una expectación tensa*¹⁷. En el terreno de las *sitcom* son varias las que se decantan por este tipo de comedia, en especial aquellas que tienden al humor absurdo como *Padre de Familia* (*Family Guy*, 1999-2002 – 2005-Actualidad, FOX), que a menudo incorpora escenas que sirven para ampliar el diálogo del personaje pero no aportan nada a la narrativa del episodio, provocando la risa ante lo inesperado; o *Police Squad* (1982, ABC), donde constantemente se apela al humor lingüístico y a una expectación narrativa que no se cumple, ni siquiera ante una formalidad como por ejemplo un fotograma congelado¹⁸.
- La Teoría del Alivio (*The Relief Theory*): Cuando el humor se utiliza para aliviar la tensión de una situación. Aunque esta afirmación se encuentra en otros textos anteriores, el análisis de Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente* es el más significativo. En él defiende que el humor en asuntos como el sexo, la violencia o la muerte viene derivado de una necesidad de liberarse de las barreras que las sociedades ‘civilizadas’ han impuesto ante estos temas. Esta teoría podemos explorarla sobre todo en la animación para adultos, convirtiéndose prácticamente en un rasgo definitorio de la misma. Por ejemplo, en *South Park* encontramos constantemente referencias a dichas barreras, empezando por la

¹⁷ Cursivas en el original. Kant, I. (1790) en *Crítica del juicio* (citado en Mills, 2009: 82)

¹⁸ Parodiando esos programas en los que la escena final quedaba congelada mientras aparecían los créditos, en *Police Squad* ese ‘fotograma congelado’ es fingido. Para ello, únicamente los protagonistas de la escena se quedaban detenidos para simularlo, mientras que la acción de alrededor seguía su curso (detenidos escapando, el café llenando la taza hasta caerse, etcétera).

recurrente muerte de Kenny¹⁹. El humor es, por lo tanto, la mejor manera de aceptar estos ‘tabúes’ impuestos en la sociedad, así como la forma de evitar la represión de los mismos. A diferencia de las otras dos teorías, se puede entender esta como algo positivo e incluso esencial, sugiriendo que la sociedad contemporánea necesita el humor para lidiar con las convenciones sociales, asentando el género de las comedias de situación como algo más necesario para la felicidad de la sociedad que otros formatos de la televisión, supuestamente más importantes (Mills, 2009: 92).

A pesar de que estas tres teorías se han podido aplicar a estas series, fueron desarrolladas con anterioridad a los medios de masas. La teoría de Mills, sin embargo, se centra en las comedias de situación y en su relación como género, y responde al nombre de *Cue Theory*²⁰.

Desde los títulos de créditos hasta el sistema de grabación empleado, entre otros, responden a rasgos definitorios de las comedias de situación, una serie de ‘pistas’ que van más allá del componente cómico cuya mecánica pudiéramos encontrar en cualquier otro tipo de programas. Una de las pistas más evidentes de las intenciones cómicas de las *sitcoms* es, de nuevo, las risas enlatadas, “ya que no solo especifican los momentos divertidos, sino que continuamente recuerdan al lector la intención cómica del episodio” (Ibíd: 93). En función de esta teoría y en relación con la *sitcom* como género, Mills establece que más allá de la comedia, son estas pistas, estos rasgos, los que la asientan como tal (Ibíd: 95). En las comedias de situación, por lo tanto, encontraremos la ‘teoría de pistas’ como algo intrínseco a estas, mientras que la utilización del resto de Teorías del Humor variará en función de los intereses de los creadores de los programas.

4.3 Clasificación

Atendiendo a la comedia de situación como un género, los tipos en los que podemos clasificarlas dan pie a diferentes subgéneros, en función del estudio al que se hayan sometido. Algunos investigadores, como Arthur Hough, han optado por establecer dos grandes campos y subdividirlos, indicando el momento de su auge:

- **Sitcoms familiares:** La familia tradicional (1948-1955), familia nuclear (1955-1965), familia excéntrica (1965-1975) y familia social (1970-1978).

¹⁹ Fallecido de diferentes formas en cada uno de los episodios hasta el último de la quinta temporada, en el que muere definitivamente (*Kenny Dies*, S5E13). Después de una temporada de ausencia, el personaje volverá en el último episodio de la sexta temporada ante la insistencia de la audiencia y a lo largo del resto de temporadas (actualmente diecinueve) sólo morirá en contadas ocasiones.

²⁰ No existe traducción del nombre de esta teoría al no estar traducidos los textos de Brett Mills al español, pero podríamos definirla como ‘teoría de pistas’, ya que hace referencia a los elementos que nos llevan a identificar un programa como *sitcom*.

- **Sitcoms no domésticas:** Las primeras comedias (1948-1955), comedias militares (1955-1970), comedias de negocios (1960-1965), comedias de fantasía (1965-1970), comedias rurales (1960-1970), comedias de aventuras (1965-1970) y comedias de grupos profesionales (1970-1978).

Esta clasificación fue establecida en 1981, por lo que, a pesar de poder abarcar con ella a día de hoy la mayoría de programas, sería más conveniente actualizarla. Uno de los subgéneros que se podría incluir en ella es el de ‘comedias políticas’, donde encontraríamos a *Parks and Recreation* (2009-2015, NBC) o *Veep* (2012-Actualidad, HBO), dentro del marco norteamericano. Natxo López, por otra parte, desarrolla una clasificación más exhaustiva (2008: 26), a la que incluimos un ejemplo:

- **Comedia familiar:** Desarrolla conflictos cotidianos con los que el espectador se puede identificar. *Cosas de casa* (Family Matters; 1989-1997, ABC).
- **Comedia coral:** Donde el protagonismo se reparte entre diferentes personajes. *Friends*.
- **Comedia con un vehículo estrella:** Construida alrededor de un actor o cómico conocido, que ya tiene un público y qué, por lo tanto, favorecerá el estreno de la serie. *Seinfeld*.
- **Comedia profesional:** Sustentada en un entorno de trabajo, y en la que los personajes establecen vínculos laborales además de desarrollar los lazos personales. *La chica de la tele* (*The Mary Tyler Moore Show*; 1970-1977, CBS)
- **Comedia social:** Según López, “hay series que nacen con una intención más o menos evidente de aprovechar la comedia para poner sobre la palestra temas sociales o políticos de cierta relevancia o, al contrario, echar mano de esta controversia para ponerla al servicio del humor”. *M*A*S*H*.
- **Comedia racial:** Dirigida a un sector racial concreto, como aquellas más pensadas para el público afroamericano. *Cosas de casa*²¹.
- **Comedia generacional:** La amplitud del mercado americano permite crear series dirigidas a un público de edad concreta, como *Salvados por la campana* (*Saved by the Bell*; 1989-1993, NBC).
- **Comedia fantástica:** Su comicidad se basa en la mezcla de elementos cotidianos de las comedias de ambiente familiar con recursos fantásticos. *Dinosaurios* (*Dinosaurs*; 1991-1994, ABC).

²¹ Se repite voluntariamente el ejemplo que encontramos en las *sitcoms* familiares para observar que estas pueden formar parte de varias categorías.

4.4 Características

Las *sitcoms* se han constituido a partir de los siguientes rasgos prácticamente desde su existencia. En consecuencia, a menudo han sido comparadas con productos de carácter industrial ya que estaban sometidas a severas normas de confección, a partir de las cuales podían realizarse con mayor rapidez para sacar así más partido de los recursos. Esto, sin embargo, lleva a “la previsibilidad en la estructura de narración” (Álvarez, 1999: 11). A pesar de estas pautas, algunos programas han conseguido diferenciarse a partir de las variaciones que estudiaremos a continuación. Por lo tanto, ya sea por asentarse en ellas o por modificarlas, estas bases son las que nos permiten reconocer este tipo de programas.

Trama y estructura

Las comedias de situación se centran en un núcleo familiar o, en su defecto, un ambiente que pueda entenderse como tal. Los episodios empiezan con un dilema, pero la crisis siempre termina resolviéndose manteniendo el *status quo* que da estabilidad al programa. Por lo general, los episodios están compuestos por:

- **Pregenérico o *teaser*:** primeros minutos antes de la cabecera con una broma que sitúa al espectador en el programa y lo atrae para seguir viéndolo. Esta primera parte varía en función de la serie: en algunas ocasiones no tiene nada que ver con la historia principal, aunque normalmente este anticipo sirve también para introducir el conflicto que tendrá lugar en el episodio y el personaje (o personajes) que se verán envueltos en ello.
- **Cabecera u *opening*:** Secuencia que reproduce el tema principal de la serie y en la que se suele presentar a los personajes de la historia o, en su defecto, a los intérpretes protagonistas. Un ejemplo de presentación de personajes e historia de la serie es la cabecera de *Arrested Development* (en el que también se incluyen los nombres de los intérpretes), *La tribu de los Brady* (*The Brady Bunch*; 1969-1974, ABC) o *El príncipe de Bel-Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*; 1990-1996, NBC), entre otros.
- **Epílogo o *Tag*:** los últimos minutos del episodio en ocasiones incluyen algunos créditos sobreimpresos. Esta sección suele utilizarse para hacer una broma final, normalmente relacionada con algún aspecto de la trama, pero no debería solucionarse el conflicto del episodio en este bloque. El por qué radica en la emisión en una cadena diferente, o su exportación al mercado internacional, ya que en ocasiones se altera la estructura original y

puede llegar a eliminarse esta secuencia para ganar tiempo (Cook, 2007). Por lo tanto, en el *tag* suele encontrarse pequeñas extensiones de la historia sin importancia trascendental para la misma. En el caso de *Arrested Development*, el *gag* final se presenta como una innovación con un “en el próximo episodio” para rematar algunas bromas del capítulo como si fuésemos a verlas desarrolladas en otro momento, algo que no ocurrirá. En el final de la tercera temporada, cuando la serie fue cancelada²², la frase se sustituyó por “en el epílogo de *Arrested Development*”. Algo similar ocurría con *Enredo* (*Soap*, 1977-1981; ABC), donde se aprovechaba el epílogo para formular preguntas sobre el futuro de los personajes y las tramas, profundizando así la parodia que pretendía construir sobre las telenovelas.

También encontramos los *gags* recurrentes o *running gags*, bromas que se crean a partir de la repetición. Como mínimo, ha de repetirse tres veces para ser considerada como recurrente y puede limitarse a un episodio concreto o convertirse en un *running gag* de la serie en general. De esta forma, se crea un sello de identidad del programa que permita al espectador empatizar con él o, en ocasiones, sirven también para reforzar algún personaje. En comedia suele darse también en forma de frases: el “*Bazinga*”²³ de Sheldon Cooper en *Big Bang*, el “*¡Estábamos tomándonos un descanso!*” de Ross Geller en *Friends* o el “*¿He sido yo?*” de Steve Urkel en *Cosas de Casa* son algunos ejemplos. Estos juegos verbales retoman bromas del pasado y dan más consistencia a la comedia, empatizando también con el espectador.

En el caso de *Hotel Fawlty* (*Fawlty Towers*; 1975-1979, BBC2) el pregenérico y la cabecera de la serie están combinados. En esta ocasión no dan forma a una escena pre-créditos que introduzca la trama del episodio, sino que se crea un simpático *gag* recurrente en el que vemos dos situaciones diferentes por temporada:

- En la primera, con cada episodio van faltando las letras del nombre del hotel que, a su vez, es el título de la serie (salvo el último episodio, el único de toda la serie en el que no se incluye la fachada del hotel de fondo y el letrero del mismo, denotando así su importancia como final de temporada).
- En la segunda temporada, el *running gag* quedó reforzado con los juegos de palabras del nombre del hotel a partir del segundo episodio, en el que vemos como alguien ha

²² Años después, y ya convertida en serie de culto, Netflix la retomaría para una cuarta temporada. A día de hoy, sigue sin un final cerrado, aunque sin fecha confirmada para una quinta temporada.

²³ La traducción de esta palabra supuso un reto para el doblaje y en España se acabó utilizando el *running gag* traducido de otra *sitcom* para esa expresión, que fue doblada como “*¡Zas, en toda la boca!*” en homenaje a *Padre de familia*. Sin embargo, el “*Bazinga*” de Sheldon resultó una frase propia del personaje que no solo se utilizó con frecuencia, sino que se convirtió también en *merchandising*, en especial camisetas, algo que queda desfasado para el doblaje español.

manipulado las letras del hotel para formar “*Watery Fowls*”. El resto de episodios contarán con juegos de palabras similares.

Estructura de *sitcom* clásica: dos actos

Desde sus orígenes, la gran mayoría de comedias de situación – si no todas – se dividían en dos actos. El número de escenas de cada uno dependía del sistema de grabación, teniendo más (aunque más cortas) cuando la serie se realizaba con una sola cámara. En esta tipología, el primer acto sitúa la historia del episodio y pone a prueba a los personajes, mientras que en el segundo encontramos la resolución. Ambos arcos están divididos por un giro argumental o *plot twist*, a modo de *cliffhanger*²⁴ antes de la pausa publicitaria.

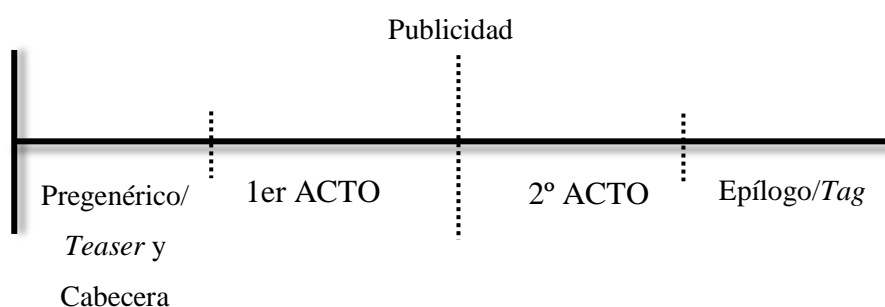


Figura 2: Esquema sitcom de dos actos. (Fuente: Elaboración propia)

Las *sitcoms* de corte clásico en la actualidad siguen respetando esta estructura, como es el caso de *Dos hombres y medio* o, como analizaremos en este estudio, *Big Bang*.

Estructura de *sitcom* aristotélica: tres actos

La división por excelencia en las historias también tiene lugar en las comedias de situación, dividiéndose así en los tres conocidos actos: introducción, nudo y desenlace; estos dan lugar a dos espacios publicitarios.

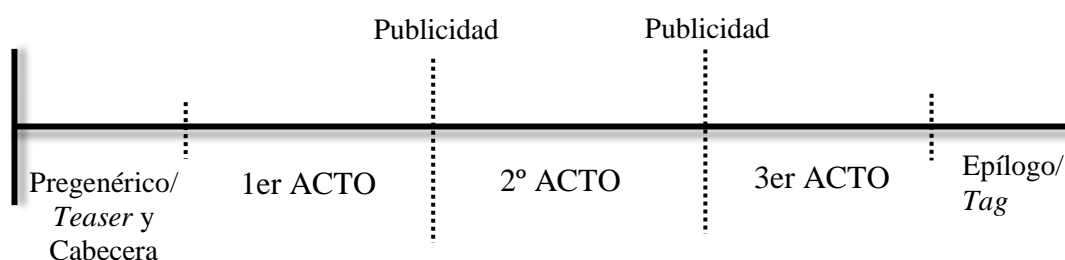


Figura 3: Esquema sitcom de tres actos. (Fuente: Elaboración propia)

²⁴ Escena de suspense que motiva a que el espectador siga viendo el programa.

Series como *Modern Family* (2009-Actualidad, ABC), *Cómo conocí a vuestra madre* (*How I Met your Mother*; 2005-2014, CBS) o *Parks and Recreation* forman parte de esta clasificación. En ocasiones se puede incluir también un corte publicitario al acabar el tercer acto y antes de introducir el epílogo con la finalidad de mantener a la audiencia de cara a la programación que se emita a continuación de la serie. En los casos de cadenas por cable – como por ejemplo HBO o Showtime – los programas no tienen espacios publicitarios y esto hace que la trama del episodio se desarrolle sin interrupciones y con una duración ligeramente superior.

En ambos tipos de estructura, el desarrollo de la historia se basa en una trama principal – historia A – y sus subtramas, que por lo general suelen ser dos (B y C). Por otra parte, las comedias de situación se consideran también de estructura recurrente ya que sus episodios son argumentalmente autónomos, con principio y final absolutos, emitidos periódicamente e intercambiables entre sí (Gordillo, 1999: 24). Esta última acepción, sin embargo, empieza a adquirir un carácter más flexible en las *sitcoms* actuales. De nuevo *Arrested Development* nos ayuda a ilustrar una excepción a lo tradicional, ya que esta serie da un giro completo al estilo de narración y tramas. En ella se desarrollan arcos argumentales, no solo de temporada, sino de serie completa: un ejemplo de ello es la posible imputación de George Bluth (Jeffrey Tambor) y las pruebas que se van encontrando.

Personajes

Las comedias de situación se caracterizan en primer lugar por contar con un reparto de protagonistas fijos que, por lo general, se desarrollan poco como personajes y se nutren de estereotipos – algo por otra parte inevitable en ocasiones dada la brevedad de los episodios y la necesidad de que una audiencia generalizada se sienta identificada con ellos. Una de las claves del género es permanecer en una situación en la que prácticamente nada cambia. Esto se ve reflejado principalmente en los personajes, que acaban convertidos en inmutables y predecibles (Padilla y Requeijo, 2010: 199), siendo este uno de los factores de cambio en las comedias que se vienen desarrollando en la actualidad.

Por otra parte, las series que se mantenían durante largo tiempo en antena tenían más facilidad para explorar a sus personajes, como es el caso de *Friends*. A lo largo de sus diez temporadas, los protagonistas han ido enriqueciéndose e incluso relacionándose entre sí, cambiando el rumbo de sus vidas, aunque no el de la serie (Mónica y Chandler siguen formando parte del grupo a pesar de formar ahora un matrimonio). Esta sensación de *status quo* se aprecia también en relación al

espacio, como el caso de *Big Bang*, en la que ni siquiera el matrimonio de Leonard con Penny le ha llevado a dejar el piso que comparte con Sheldon desde el inicio del programa.

Para huir de los estereotipos, una rama ligeramente diferente empezó a aflorar del tronco de la *sitcom* tradicional, algo que pasó a denominarse ‘comedia de personajes’. Estas destacaban por la tridimensionalidad de sus protagonistas, algo que “sirvió para extender el alcance de una comedia de situación y elevar, de paso, el prestigio del género” (Álvarez, 1999: 17). Los tres tipos de personajes que se encuentran en estas series son:

- **Principales:** Los que sostienen la trama principal y concentran mayor atención.
- **De soporte:** Miembros regulares del elenco que apoyan a los principales y ayudan a dar forma al mundo de la serie. No suele haber muchos por cuestiones económicas y para facilitar la identificación a los espectadores²⁵.
- **Transitorios:** Complican la trama o actúan como una función mecánica de la historia. Suelen diferenciarse entre personajes que lleven a cabo un rol pequeño, pero necesario o las estrellas invitadas, que desempeñan un papel más importante, aunque en un número escaso de episodios (normalmente, solo participan en uno).

Protagonistas y repartos corales

Aunque el reparto coral está presente en las *sitcoms*, suele destacar un protagonista: el que inicia la acción o sobre quien recae el peso de la trama principal, y a quien le rodean el resto de miembros del reparto. Sin embargo, en la actualidad es más frecuente encontrar comedias en las que se dificulte la elección de un protagonista, como *Friends* o *Modern Family*. En el caso de esta última el protagonismo de cada familia puede variar con respecto al episodio en cuestión, pero no se distingue un papel de protagonista en el conjunto de la serie. Este hecho quedó reforzado además de forma anecdótica cuando, como ya hiciera el reparto de *Friends* con anterioridad, el elenco acordó inscribirse en la 62ª ceremonia de los Emmy como actores y actrices de reparto²⁶.

En otras ocasiones, una comedia de situación puede contar con un protagonista, aunque la audiencia acabe inclinándose por otro personaje y el programa decida enfocarse en él. Es el caso del protagonismo de Ted Mosby (Josh Radnor) en *Cómo conocí a vuestra madre* y como Barney Stinson (Neil Patrick Harris) acabó convirtiéndose en el personaje más carismático y reconocido

²⁵ Las *sitcoms* de animación suelen contar con más personajes de apoyo que las de acción real al no conllevar mucho gasto extra ya que muchos dobladores repiten personajes. Un claro ejemplo es el rico panorama de personajes que encontramos en *Los Simpson*.

²⁶ Ed O’Neill (quien interpreta a Jay Pritchett) “sentía que nadie era más importante que nadie en un programa que trata sobre una unión verdadera”. Melillo, Amanda (2010) “Modern Family cast united in approach to Emmy nominations” en *New York Post* [En línea] Disponible en <http://nypost.com/2010/04/13/modern-family-cast-united-in-approach-to-emmy-nominations/> [Consultado el 12 de mayo de 2016]

por los espectadores. De forma similar ocurre en *Aída* (2005-2014, Telecinco), donde su hermano Luisma (Paco León) acabó captando la atención de la audiencia, hasta el punto de que cuando la protagonista (Carmen Machi) dejó la serie, esta continuó en antena con el resto del reparto hasta cuatro temporadas más.

Antiguamente, tenía lugar también la práctica de titular a partir del nombre de su estrella protagonista tanto para atraer a la audiencia, como sinónimo del caché del intérprete. Así ocurrió con *El show de Danny Thomas* (*The Danny Thomas Show*; 1953-1957, ABC – 1957-1964, CBS), que durante sus tres primeras temporadas recibió el nombre de *Make Room for Daddy* para abandonarlo después por el de su actor principal. Cabe destacar que esta práctica necesita un contexto y no siempre puede resultar productiva. En España, por ejemplo, *The Mary Tyler Moore Show* fue rebautizada como *La chica de la tele* porque el nombre de una actriz desconocida para la gran mayoría de telespectadores españoles no los hubiera motivado a seguir ese programa.

Estrellas invitadas y cameos

La breve aparición en un relato, bien interpretando a algún personaje o bien haciendo una interpretación de sí mismo, es una práctica muy habitual en películas o series.

En el caso de las comedias de situación, estas apariciones forman parte de los rasgos del género como vimos a partir de los elementos desglosados por Lacey, en la página 15. Estas apariciones buscan la risa del espectador por lo sorprendente de encontrarlos en la trama del programa, algo que conecta al humor por incongruencia como explicábamos en la Teoría del Humor. En algunas ocasiones ponen a prueba al espectador, apelando a aquellos que conozcan más allá de la narración para encontrar un sentido completo de la escena. Un ejemplo de esto último es la famosa aparición que Brad Pitt tuvo en *Friends*, ya que no solo era un actor conocido por aquel entonces, sino que era el marido de Jennifer Aniston (*The One With The Rumor*, S8E09). En el caso de *Arrested Development*, G. O. B., personaje al que interpreta Will Arnett, se casa en un acto de locura con una mujer de la que no conocemos el nombre, interpretada por la cómica Amy Poehler, su mujer en la vida real desde unos meses antes de la emisión del episodio (*Altar Egos*, S1E16). La metaficción de su aparición aumenta cuando unos episodios más adelante G. O. B. utiliza el nombre de la actriz para referirse al personaje, del que desconoce su identidad en la serie²⁷. Por otra parte, la serie de *Extras* (Ricky Gervais y Stephen Merchant, 2005-2007; BBC) destaca con la participación de estrellas invitadas que interpretan una versión desfigurada de la realidad en cada episodio. “Vienen con una imagen de sí mismos que podemos deconstruir”, afirma Merchant²⁸. En

²⁷ “*If her name is Amy, I’ll call her Blamy*” (*Out on a Limb*, S2E11). Al utilizar un juego de palabras con el nombre de Amy y el término coloquial *blamy* (para definir un borracho) se ha mantenido el diálogo en su idioma original.

²⁸ Merchant, Stephen (2007) Entrevista en *Extras* [DVD], España.

estas situaciones se destaca la figura que en narrativa apela al espectador implícito. La conexión con el espectador y el conocimiento que este tiene para permitirle descifrar el mensaje completo y captar, de esa forma, una doble rasante de comedia más allá de lo que se cuenta en la escena.

En algunos casos también encontramos actores que destacaron en una comedia de situación y que, más allá de los pequeños papeles que hubieran interpretado, volvieron a embarcarse en otra años después: Ed O'Neill protagonizó *Matrimonio con hijos* (*Married with Children*; 1987-1997, FOX) y posteriormente lo encontramos en *Modern Family*; Mayim Bialik, quien en su adolescencia dio vida a Blossom en la serie homónima (1990-1995, NBC), volvió a destacar en una *sitcom* incorporándose en la cuarta temporada de *Big Bang* como la peculiar Doctora Amy Farrah Fowler tras doctorarse en neurociencia en la vida real²⁹; por otra parte, el actual oscarizado director de cine Ron Howard empezó delante de las cámaras, concretamente en papeles de comedias de situación como *El show de Andy Griffith* (*The Andy Griffith Show*; 1960-1968, CBS) o *Días felices* (*Happy Days*; 1974-1984, ABC). Años después volvió al género con *Arrested Development* como productor ejecutivo y prestando su voz como narrador³⁰.

Cambios en el reparto

Estos se mantienen estables y apenas se alteran durante la duración de la serie, ya que resulta importante para el esquema de las *sitcoms* que no haya cambios destacables. Sin embargo, podemos encontrar algunos casos en los que un personaje queda fuera de la serie, por lo general a causa de incorporar a la narrativa acontecimientos que van más allá de la ficción.

El primer caso de muerte en una comedia de situación tuvo lugar en *Make Room for a Daddy*. La actriz que interpretaba a la mujer de Danny, Jean Hagen, abandonó la serie por diferencias con el protagonista y con el propio programa al acabar la tercera temporada. En plena década de los cincuenta el divorcio no era una opción en la pequeña pantalla, así que la única solución fue anunciar su muerte al retomar la serie en la cuarta temporada (ya con el nombre de *The Danny Thomas Show*).

Infelices para siempre (*Unhappily Ever After*; 1995-1999, WB), por otra parte, fue adelantada a su tiempo entre otras cosas cuando la madre de la familia, Jennie Malloy (Stephanie Hodge), “muere” durante la cuarta temporada del programa, pero sigue apareciendo convertida en fantasma. Ante la respuesta negativa de la audiencia, el personaje volvió a la vida en un acto surrealista en la que un productor de la cadena irrumpía en la escena para anunciar que no había

²⁹ Antes de su aparición, había sido mencionada en la serie: “¿Sabéis quién parece muy inteligente? Esa chica que salía en Blossom. Se graduó en neurociencia” (*The Bat Jar Conjecture*; S1E13)

³⁰ En el último episodio de la tercera temporada, Ron Howard aparece en pantalla como parte del estudio cinematográfico para el que trabajaba Maeby; a lo largo de la serie también se hacen algunos comentarios relacionados con hechos de su pasado a los que él, como narrador, reacciona, aunque no se especifique cuál es su personaje.

muerto. Poco después abandonaría definitivamente el programa – y a su familia – supuestamente por un romance lésbico.

En otras ocasiones, unos personajes se sustituyen por otros, como en el caso de *Parks and Recreation*. En la primera temporada contó con la presencia de un personaje relevante para la vida personal de Leslie Knope, Mark Brendanawicz (Paul Schneider), quien no terminaba de encajar muy bien en la serie y con la excusa de un nuevo trabajo abandonó la ciudad y la serie en el último episodio de la segunda temporada. En el capítulo anterior fueron introducidos dos nuevos personajes, Ben Wyatt (Adam Scott) y Chris Traeger (Rob Lowe), dando la forma definitiva al programa.

En el caso de *Con ocho basta* (*Eight is enough*; 1977-1981, ABC) la pérdida de uno de sus personajes supuso también un cambio de rumbo para la serie y su género. Tras cuatro episodios grabados, Diana Hyland – quien encarnaba a Joan, la madre de familia – fue diagnosticada con cáncer de mamá y fallecía poco después apareciendo únicamente en cuatro episodios³¹. Lo que iba a ser una familia formada por un matrimonio y sus ocho hijos enfrentándose al día a día de un hogar multitudinario, se convirtió en un viudo tratando de llevar adelante su vida y la de sus hijos. Una comedia de situación que se transformaba en comedia dramática, donde las lecciones morales acabaron siendo su núcleo principal.

Duración

Se trata de uno de los elementos de las *sitcoms* que influyen la estética final del programa (Álvarez, 1999: 15). En el panorama televisivo estadounidense, la duración de los episodios es uno de los rasgos que permiten diferenciar un programa dramático de uno cómico, además de las variantes obvias de contenido. Podemos establecer dos bases principales:

- **Networks:** Las *sitcoms* creadas por estas cadenas están formadas por episodios cuya duración se establece en torno a los veintidós minutos (a las que hay que sumar el tiempo del espacio publicitario, abarcando así una franja horaria de alrededor de media hora). Esto se traduce generalmente en una dimensión narrativa más limitada, llevando a personajes más estereotipados, como hemos explicado anteriormente. Esta duración, por otra parte,

³¹ El resto de la temporada, Joan estaba visitando a un familiar y dejó grabados algunos audios con los que se incluyeron llamadas telefónicas. Sin embargo, con las posteriores reemisiones los cuatro episodios en los que aparece fueron olvidados, mientras que el resto fueron ajustados para evitar incluir este personaje. De esta forma, los espectadores no tenían que enfrentarse a cambios y todo transcurría de forma estable.

facilita la programación en la parrilla y destaca como parte de los rasgos que conforman la ‘comedia de situación clásica’.

- **Televisión por cable:** la llegada de la HBO a la comedia a primeros de los noventa, con títulos como *Sigue soñando* (*Dream On*, 1990-1996, HBO) o *El show de Larry Sanders* (*The Larry Sanders Show*, 1992-1998, HBO) supuso un cambio para la *sitcom* en muchos sentidos. Al prescindir de la publicidad durante la emisión del episodio, se elevó su duración hasta los treinta minutos, aproximadamente. Esto permitió ampliar la profundidad de la narrativa y de los personajes involucrados en ella. Las comedias de situación adquirieron también unos estándares de calidad que hasta entonces no se asociaban con este tipo de programas, por lo que estableció un nuevo debate acerca de cuáles de esos programas deberían ser considerados como tal y cuáles como comedia dramática.

En la 67ª gala de los Emmy (2015), la diferencia de géneros a partir de la duración de los episodios se acentuó con un cambio en las normas³². Hasta entonces, eran los responsables del programa los que se inscribían en una categoría o en otra, mientras que ahora aquellos que sobrepasen la media hora serán considerados dramas automáticamente. Esto ha dado como resultado que series como *Orange is the New Black* (2013-Actualidad, Netflix) hayan cambiado su palmarés de nominaciones de comedia al drama y cuenten con nominaciones en ambas secciones, como en su día ocurriera con *Luz de luna*. En ambos casos, además, podemos encontrar una misma temporada nominada en la categoría de drama (Emmy) y comedia (Globos de Oro) en diferentes certámenes. Estos ejemplos ayudan a ilustrar la delgada línea que separa las comedias de los dramas, y cómo la duración parece ser el principal juez a la hora de repartir los galardones entre un género y otro. Prueba de ello también es *Aquellos maravillosos años* que, a pesar de su fuerte trasfondo dramático, siempre estuvo nominada a premios en el apartado de comedia con sus veintidós minutos de duración, consiguiendo incluso el Emmy a Mejor Serie de Comedia con una primera temporada de apenas seis episodios.

En España, la duración de los episodios es una de las principales diferencias con respecto a las comedias de situación americanas, ya que para encontrar una de duración similar a la norteamericana tenemos que remontarnos a ejemplos anecdóticos como *Pluton BRB Nero* (2008-2009, TVE) o *Museo Coconut* (2010-2014, Antena 3), entre otros pocos. El resto se sitúan entre los cuarenta y cinco y setenta y cinco minutos e incluso encontramos comedias de hasta una hora y media por episodio (*La que se avecina*; 2007-Actualidad, Telecinco). Esto dificulta la labor de los

³² “2015 Primetime Emmy Rules Changes” en *Emmys Official Site* [En línea] Disponible en <http://www.emmys.com/sites/default/files/Downloads/2015-whats-new-v1.pdf> [Consultado el 12 de mayo de 2016]

guionistas, que se ven obligados a extensos guiones, que además sean dinámicos, cómicos y de periodicidad semanal, con el consecuente resentimiento del género.

Sistema de grabación

El salto de la radio a la televisión no solo permitía *gags* visuales, sino que supuso un reto para la técnica de filmación en una época en la que la propia televisión trataba de definirse como medio. El verdadero cambio llegó con *Te quiero Lucy* (*I Love Lucy*; 1951-1957, CBS) y las patentes que introdujeron, de ahí que esté considerada por muchos como la primera comedia de situación al ser la primera en recoger todas las características del género en televisión.

Técnica multicámara

Te quiero, Lucy – aunque venía de inspirarse en la radiofónica *My Favourite Husband* – se convirtió en un programa nuevo para televisión que, gracias a la insistencia de su protagonista Lucille Ball, innovó en diferentes sentidos la forma de rodar la comedia.

Hasta entonces lo habitual era grabar con una cámara única e ir repitiendo la toma para cambiar de ángulo, lo que hacía imposible un rodaje con público. En otras ocasiones, a pesar de que se rodara con varias cámaras no se incluía audiencia, pero Lucille Ball, que ya había pasado por la radio acompañada de las risas del público, creía que ésta era necesaria para enriquecer sus actuaciones. Para esto necesitaba un sistema de grabación que lo permitiera.

Lo primero en lo que pensó fue en representar el episodio delante del público, como si de un teatro se tratara, para grabar su respuesta y después hacer la filmación con una cámara para insertar la pista de audio con la reacción del público. La complicación de un sistema así les hizo desistir (Álvarez, 1999: 45). Pensando en una forma de conseguir el reto que se proponían, Lucy propuso contactar con uno de los directores de fotografía más prestigiosos del Hollywood de la época, Karl Freund (*Metrópolis*). Lo que en un primer momento parecía una locura e imposible de conseguir – rodar con tres cámaras en 35 mm y delante del público – pronto se convirtió en un reto para el director, que aceptó el desafío.

La clave de su diseño consistió en un sistema de iluminación que abarcaba el set completo y permitía un control sin necesidad de manipular las luces de forma individual. Además, estos focos estaban suspendidos, evitando que hubiera cables por el suelo que molestaran en el rodaje y consiguiendo con ello que las cámaras pudieran moverse sin tener que interrumpir la acción (McClay, 1995: 38). Esta técnica limitaba el uso, por ejemplo, de efectos especiales en escena o

exteriores, pero permitía que los rodajes fueran mucho más rápidos y fluidos, reforzando el sistema industrializado característico de las *sitcoms*.

El sistema de grabación multicámara asentado en esta serie se adoptó en muchas de las comedias de situación que la siguieron gracias a la versatilidad que permitía. Cincuenta años después, todavía sigue siendo una realización referente e icónica para este tipo de programas, especialmente en las que catalogamos como ‘comedias de situación clásicas’. Algunos ejemplos son *Todo en familia*, *Friends* o *Big Bang*, entre otras.

Técnica de cámara única

Lo que al principio era una necesidad, se convirtió en una opción con la técnica que acabamos de estudiar. Utilizando una sola cámara y repitiendo la escena desde los ángulos pertinentes se consigue un control mayor de la acción, algo que permite también el uso de exteriores o enriquecer el resultado final en el montaje. Uno de los mejores ejemplos de *sitcom* enriquecida con la edición es la británica *Spaced* (1999-2001, Channel 4) cuyo montaje es la esencia de la serie, estilema que define, por otra parte, al director de la misma Edgar Wright. De esta forma es posible, por ejemplo, comparar una discusión entre Tim (Simon Pegg) y Daisy (Jessica Hynes) con una pelea del videojuego *Tekken 3* (1997, Playstation)³³.

Una técnica que se ha desarrollado en la edición es el *smash cut*, con la que una escena queda interrumpida para introducir otra con un efecto narrativo, pero, sobre todo, cómico. *Padre de familia* o *Rockefeller Plaza* la utilizan con frecuencia, y en el caso de esta última, estudiaremos en profundidad más adelante de qué forma planteará la serie esa situación en un episodio en directo. Una variedad de *smash cut* es también conocida como *Gilligan Cut* por la *sitcom* de los años sesenta que la utilizaba, *La isla de Gilligan* (*Gilligan's Island*; 1964-1967, CBS), en la que con frecuencia un personaje declaraba sus intenciones e inmediatamente después, y a partir de un corte, acababa haciendo lo contrario. En algunas series el uso de esta técnica es comentado de forma irónica, como en *Parks and Recreation*:

Ron (*Preocupado*): No sé qué ha pasado. He rechazado su invitación, ha empezado a reírse y lo siguiente que sé es que estábamos comiendo. ¿Me ha drogado? (*Campaign Ad*, S4E12)

El rodaje a partir de una sola cámara ha permitido también la inclusión de los efectos especiales, sobre todo para las comedias de situación fantásticas desarrolladas en la época de los sesenta como *Embrujada* (*Bewitched*; 1964-1972, ABC), *Mi bella genio* (*I Dream of Jeannie*; 1965-1970, NBC) o *Mi marciano favorito* (*My Favourite Martian*; 1963-1966, CBS).

³³ Fragmento de *Ends* (S1E07) [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nrX9ryAo0As> [Consultado el 15 de mayo de 2016]

Series rodadas con las diferentes técnicas han convivido a lo largo de los años en función de lo que se buscaba conseguir en cada uno de los programas. Pero el papel que juega la cámara en las comedias de situación ha ganado una nueva perspectiva gracias al nuevo estilo de falso documental, donde esta se convierte en un personaje más. Hasta entonces, se limitaba a registrar la acción y solo en algunas ocasiones los personajes se dirigían más allá de ella, rompiendo la cuarta pared, como en *Malcolm in the Middle* (2000-2006, FOX).

Risas enlatadas

Incluidas en los programas desde el origen del género, los aplausos del público y en especial sus risas se han convertido en un rasgo identificador del modelo de *sitcom* americano (Gordillo, 1999: 29). Sin embargo, también este distintivo ha influido en la imagen creada en torno a estos programas en detrimento de su calidad, que acabaron siendo poco reconocidos por la crítica y menospreciados frente a las historias dramáticas.

La inclusión de esta pista sonora – que es de carácter heterodiegética y cuya fuente no aparece reflejada en la historia³⁴ – se remonta a la programación radiofónica. En un primer lugar, la audiencia no tenía acceso a las grabaciones, pero a partir de la influencia con el vodevil la radio empezó a incluir público en una sala diferente, insonorizada y rogando la máxima discreción a los asistentes. A estos se les pedía el más riguroso silencio ya que los máximos responsables de las cadenas consideraban que incluir la reacción del público sería una distracción para los oyentes.

Eddie Cantor – cómico en vodeviles y con un papel destacado en la radio – fue el primero en incluir público durante la retransmisión. Durante la emisión de uno de sus programas en 1932, Cantor utilizó el sombrero de su mujer, a la que había descubierto entre el público. Esto llevó a la audiencia a aplaudir y reír histéricamente en directo, algo que, para sorpresa de los directivos, acabó siendo un éxito. Desde entonces, lo que había empezado de casualidad se convirtió en una práctica, ya que Eddie Cantor no solo permitía las risas en su programa, sino que animaba a la audiencia a que se dejaran llevar por el momento. En un estudio realizado tres años más tarde se demostraba que muchos oyentes pensaban que el humor de la radio mejoraba con las risas y aplausos del público (Wertheim: 95).

Lo que a priori parecía motivo de distracción se había convertido en un aliado desde un aspecto psicológico, gracias a la capacidad de empatía que tiene el ser humano. Este acababa

³⁴ Podemos encontrar alguna excepción como es el caso de la introducción y despedida de los episodios de *Seinfeld* en los que el protagonista está haciendo un monólogo frente a una sala completa; o el público en *El show de Larry Sanders*, único momento en el que escuchamos las risas al más clásico estilo *sitcom*.

contagiándose de las risas y dejándose llevar por los momentos cómicos que estas delimitaban. Así, las comedias de situación empezaron a contar – ya con su salto a la pequeña pantalla – con la audiencia en directo, cuyas reacciones quedaban registradas junto a las interpretaciones, mientras que los telespectadores tenían la sensación de estar acompañados, como si hubieran asistido a un espectáculo en directo.

Estas risas no solo servían de referente a los espectadores desde casa, sino que también funcionaban como una guía para los actores, que podían mejorar su interpretación en función de las reacciones que escuchaban. Sin embargo, en algunos programas estas llegaron a conseguir el efecto contrario, como en *Seinfeld*. El personaje de Kramer (Michael Richards) se hizo tan famoso, y sus apariciones resultaban tan hilarantes al cruzar la puerta del apartamento en medio de la acción, que cada vez que entraba las reacciones llegaban a desconcentrar al actor. En este caso era necesario pedir calma al público y, aunque siempre se ha defendido la naturalidad objetiva de las risas, ya desde la emisión de *Te quiero, Lucy* se animaba al público a reaccionar en determinados momentos.

El caso de *Cómo conocí a vuestra madre* invierte el proceso que se venía llevando a cabo hasta ahora. En esta ocasión, primero se rodaba el episodio y después se reproducía en una sala frente a la audiencia y se registraban sus risas para la emisión en televisión. De esta forma “la comedia no es esclava de la audiencia”, como afirma el productor ejecutivo del programa, Greg Malins³⁵.

‘Laff Box’, risas de laboratorio

Lo que en un espectáculo en directo resultaba totalmente natural se convirtió en algo artificial con la llegada de la televisión y, por lo tanto, de la tecnología. De esta forma las comedias televisivas no contaban siempre con una respuesta en directo, sino que en ocasiones se empleaba una pista de sonido grabada previamente. Para ello, Charles Douglass, ingeniero de sonido americano, desarrolló durante los primeros años de la década de los cincuenta una técnica que se convertiría en el sello de las comedias de situación, además de un emblema de la televisión³⁶. A partir de un aparato similar a una máquina de escribir³⁷ – llamado *laff box* o ‘caja de risas’ – Douglass tenía el poder de generar sinfonías de risas variadas presionando los diferentes botones, determinando así el estilo, género y edad de la risa que necesitaba emitir y

³⁵ Ryan, Maureen (2007) “How *How I Met Your Mother*’ is not a traditional sitcom” en *Chicago Tribune* [En línea] Disponible en http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2007/01/how_i_met_your_.html [Consultado el 12 de mayo de 2016]

³⁶ Charles Douglass consiguió en 1992 un premio en reconocimiento a su contribución tecnológica en la televisión, ganando el galardón *Lifetime Achievement Emmy*.

³⁷ Palladino, Valentina (2013) “The invention of laughter: Charley Douglass and the laff box” en *The Verge* [En línea] Disponible en <http://www.theverge.com/2013/12/13/5207136/Charley-Douglass-laff-box-laugh-track> [Consultado el 12 de mayo de 2016]

usando un pedal para controlar su duración. En esta máquina se incluían además aplausos y vítores.

Esta pista ‘prefabricada’ pasó a la historia como risas enlatadas o *laugh track* y, en ocasiones, tanto las grabadas en directo como las recreadas se combinaban. Así estas últimas servían como refuerzo cuando la audiencia no se mostraba muy activa o se introducían en el momento deseado para motivar al resto de espectadores. Además de la incorporación de sonidos, Douglass también era capaz de suavizar las reacciones de la audiencia y controlar su intensidad en caso de que éstas se extendieran más de lo deseado. De esta forma la complicidad con el telespectador era máxima, aunque también lo era el control de su reacción.

Sin embargo, lo que realmente permitió este sistema fue la simulación de una audiencia, consiguiendo así las ventajas que la reacción del público generaba en el telespectador con un menor coste al no necesitar al público durante los rodajes. *The Hank McCune Show* (1949-1954, NBC) se convirtió en el primer programa con risas enlatadas pero sin audiencia en directo³⁸, como ocurriría también con series como *Embrujada* o *La familia Monster (The Munsters)*; 1964-1966, CBS) mientras que otros programas como *La chica de la tele*, *Cheers* (1982-1993, NBC) o *Seinfeld* combinaban audiencia con risas enlatadas.

Cabe destacar también el uso de esta pista en comedias de situación animadas buscando resaltar la comicidad de la serie más que una simulación de audiencia en directo. *Los picapiedra (The Flintstones)*; 1960-1966, ABC), *Los supersónicos (The Jetsons)*; 1962-1963, ABC – 1985-1987, sindicación) o *Scooby-Doo, ¿dónde estás? (Scooby-Doo: Where Are You!)*; 1969-1970, ABC) son algunos ejemplos.

Esta práctica llevó a convertir lo que a priori era natural y espontáneo en algo industrializado y artificial, e incluso como afirma Maqua, “la risa se convertiría así en un acto de obediencia y sumisión, tan alejado de su verdadera naturaleza – caprichosa, impredecible y obediente – que podría calificarse de auténtico disparate este afán de querer condicionar la risa” (1995: 139). A pesar de ello, las risas enlatadas se convirtieron en el sello por excelencia de las comedias de situación, además de una necesidad por parte de los productores para motivar a la audiencia, temiendo que sin esta guía no fueran a encontrar el momento cómico. Pero, más allá de su utilidad, esta técnica también acabó convirtiéndose en una lacra que conllevaba que las comedias de situación fueran menospreciadas por la crítica por su carácter imperativo que dejaba poco lugar de decisión al espectador.

³⁸ Glenn, B. (2000) “The Laugh Track” en TV Party. [En línea] Disponible en <http://www.tvparty.com/laugh.html> [Consultado el 12 de mayo de 2016]

En la actualidad

Aunque esta característica ha definido el género desde su origen no es una condición *sine qua non* para considerar que una serie es, en efecto, una *sitcom* y podemos encontrar distintos ejemplos con ausencia de risas enlatadas. Hoy en día es más frecuente la omisión de esta pista, bien para no condicionar al espectador o bien por la agilidad del programa no permite espacio para insertar la risa, tal y como ocurre en *Rockefeller Plaza* o *Scrubs* (2001-2010, NBC). El tipo de ‘comedia de situación televisiva’ omite esta práctica, como encontramos en el subgénero del falso documental. En este tanto el público en directo como las risas enlatadas están fuera de lugar, como demuestran *The Office* (2001-2003, BBC; y su *remake* americano 2005-2013, NBC), *Parks and Recreation* o *Modern Family*, entre otros. En otras ocasiones estas risas se han apagado a lo largo de la emisión, como en *Dinosaurios* que empezó su emisión acompañada de risas artificiales, pero las abandonó al descubrir que no solo no eran necesarias, sino que lastraban el visionado. Estas fueron incluidas por decisión de la cadena, en contra de la voluntad de los creadores, bajo la suposición del momento de que un programa sin risas incluidas resultaba menos cómico. Por fortuna, en las reposiciones posteriores de la serie, se eliminaron por completo dejando el programa tal y como los creadores querían desde el principio. A pesar de que esta práctica a día de hoy no esté – en general – bien vista por el espectador todavía se sigue utilizando en las *sitcoms* que mantienen un corte clásico y, generalmente, se continúan grabando con público y sistema multicámara, como veremos más adelante con el análisis de *Big Bang*.

Espacio

Las *sitcoms* clásicas se caracterizan por ambientar sus historias en pocos espacios para permitir su fácil reconocimiento y que estos resultaran cercanos. De esta forma, cada semana los espectadores volvían a reunirse con unos personajes familiares, pero también con unos espacios acogedores, que ya conocen de antemano y en los que sentirse como en casa (O’Leary y Worland, 2005). Generalmente estos espacios cumplen con diferentes funciones y así se crea la sensación de construir un mundo que abarque más allá de las fronteras físicas que establecen. O’Leary y Worland exponen como ejemplo los espacios de *El show de Andy Griffith*, donde destacan cuatro sets principales: espacio de trabajo (juzgados), espacio doméstico (la casa de Taylor), espacio comunitario (la barbería de Floyd) y un espacio natural (Myer’s Lake). Estas cuatro categorías podrían extrapolarse a otras comedias de situación, consiguiendo así un equilibrio entre lo familiar para el espectador y lo simbólico del mundo de la historia.

Los espacios recurrentes en estas series también permiten abaratar costes de producción y, en el caso de aquellas que cuentan con sets fijos, también pueden disfrutarse en los ensayos. Esta innovación incluida de nuevo gracias a *Te quiero*, *Lucy* permitía que los actores estuvieran familiarizados por completo con el espacio de trabajo y ahorrarles tiempo de preparación.

El cambio de espacio en la *sitcom* tiene que tener una justificación narrativa importante (y en ocasiones, ni siquiera entonces se produce el cambio, como comentábamos anteriormente con el caso de que Leonard y Penny no se hayan mudado a su propio apartamento a pesar de estar casados). En caso de darse suele ser, además, un hito en el programa, como ocurre en *Friends*: en el último episodio, Mónica y Chandler deciden mudarse fuera de la ciudad, produciéndose así el cambio de espacio familiar. Ante el piso vacío que ha sido uno de los principales sets durante sus diez años en antena, los personajes son conscientes de lo que el cambio significa. En un gesto simbólico en relación al final de la serie, los seis protagonistas dejan su llave sobre la mesa y el episodio se cierra después con una panorámica del espacio vacío.

Tiempo

Principalmente se caracterizan por contar una historia en orden cronológico lineal, sobre todo porque, como hemos visto, muchas de ellas se rodaban delante de los espectadores, enriqueciendo así el componente teatral al que se aproximaban. Por otra parte, el calendario de la temporada suele coincidir con el de los espectadores, lo que permite poder crear episodios temáticos en momentos clave como Navidad o San Valentín, y algunos más icónicos para la cultura popular americana como Halloween. De esta forma se seguía fomentando una estrecha relación con el espectador.

Con la inclusión de un montaje más elaborado se permitió también el uso de las técnicas anacrónicas de *flashbacks* o *flashforwards* en las narrativas del género. Esto es lo que hace única a *Cómo conocí a vuestra madre* frente al resto de *sitcoms*, alejándose por completo de lo establecido hasta la fecha en ese sentido. Esta fragmentación posmoderna es su sello identificativo y la principal diferencia como sustituto generacional de *Friends*.

Además, no solo la estructura desordenada altera el tiempo en esta *sitcom*, sino que también utiliza muy a menudo el recurso de la pausa para explicar algo con mayor detenimiento. De esta

forma, el tiempo del episodio se dilata y le permite así jugar con él de la misma forma que Ted Mosby juega con los recuerdos que les cuenta a sus hijos y, por lo tanto, a los espectadores³⁹.

Por otra parte, estas series suelen situarse en una época, ya sea el pasado (*Aquellos maravillosos años*), el presente (la gran mayoría) o el futuro (*Futurama*; 1999-2003, FOX – 2008-2013, Comedy Central). Es también poco frecuente que transcurra mucho tiempo entre un episodio y otro, o entre temporadas, y cuando lo hace se trata de episodios anecdóticos que muestra el futuro o pasado de los personajes, rompiendo con la cotidianidad⁴⁰.

Sin embargo, *Parks and Recreation* ha innovado en ese sentido convirtiendo una serie actual, asentada en un presente simultáneo al de los espectadores⁴¹ en una serie futurista, con un salto temporal de tres años en su última temporada. Con ello presenta un futuro distópico, aunque ligeramente exagerado, ya que no se trata de una distancia temporal tan amplia como para que puedan notarse muchos cambios. De esta forma, la serie se convierte en futurista, aunque anclada a una realidad plausible.

Música

El aspecto musical que ha caracterizado el género de las comedias de situación se centra casi en su totalidad en las sintonías de las cabeceras y, en muchos casos, también cortinillas (pequeños fragmentos musicales) entre escenas. Algunos temas se han convertido después en grandes éxitos de ventas como *I'll Be There for You* de *Friends*, interpretado por The Rembrandts, que a primeros de los noventa solo se encontraba en el disco del grupo, lo que hizo que sus ventas aumentaran considerablemente. Las sintonías para identificar el programa es parte de la herencia de los medios que han influido a la televisión: la radio y el cine. Pero también forma parte de la necesidad de estas series de hacerse instantáneamente reconocidas, convirtiendo esa melodía en una promesa de lo familiar (Austerlitz, 2014: 80).

La excepción más significativa en cuanto al uso de la música es *Aquellos maravillosos años*, donde la función principal de las canciones era manifestar los sentimientos de los personajes. La serie creada por Carol Black y Neal Marlens no sólo retrató multitud de cambios sociales y

³⁹ En la serie encontramos muchos ejemplos en los que se nos adelanta información para después no contarla en el momento. En uno de los ejemplos, vemos una cabra en el baño de Ted y se nos promete durante todo el episodio que sabremos por qué está ahí para acabar recordando que no es una anécdota del mismo día y que será contada en otro momento (*The Goat*, S3E17). Esta manipulación del tiempo enriquece el relato a un nivel poco conocido en las comedias de situación.

⁴⁰ Hasta en seis ocasiones, *Los Simpsons* han explorado el futuro de sus personajes: *Lisa's Wedding* (S6E19), *Bart to the Future* (S11E17), *Future-Drama* (S16E15), *Holidays of Future Passed* (S23E09), *Days of Future Future* (S25E18) y *Barthood* (S27E09).

⁴¹ Incluso se pudo seguir la campaña política de Leslie en la cuarta temporada (2012), destacando el uso de los paratextos a partir de descargas como panfletos oficiales de "Knope 2012", chapas, el tema de su campaña compuesto para la ocasión, etcétera.

culturales de finales de los sesenta y principios de los setenta en Estados Unidos, sino que encontró en la música un segundo canal de expresión.

Desde las canciones para profundizar en la relación entre Kevin Arnold (Fred Savage) y Winnie Cooper (Danica McKellar) como *When a Man Loves a Woman* con su primer beso en el episodio piloto o *God Only Knows* acompañando una de las rupturas de la pareja (*Heartbreak*, S4E11), entre otras; pasando por los temas antibélicos donde destacan *I Feel Like I'm Fixin' To Die Rag* mientras los niños recogen firmas en contra de la guerra de Vietnam (*Walk Out*, S2E10) o *For What It's Worth* (*Swingers*, S1E02) durante el entierro del hermano de Winnie, caído en Vietnam. Estos temas son solo algunos ejemplos para una sólida banda sonora como no se conocía hasta entonces en una serie.

“Era un personaje tan importante como Kevin Arnold”⁴² defiende Jason Hervey, intérprete del hermano mayor de la familia Arnold. Y no le falta razón, porque la pista musical hacía las veces de protagonista con el refuerzo emocional del que impregnaba el programa. Algo similar ocurrió más tarde con la serie dramática *Mad Men* (2007-2015, AMC), en la que también encontramos una panorámica en torno a los problemas sociales y políticos de la década de los sesenta. De esta forma, la música parece el elemento más idóneo para empatizar con el espectador mientras el programa lo lleva a reflexionar sobre el pasado que ha dejado atrás.

Dentro de las comedias también cabe destacar la música como recurso narrativo en *Arrested Development*, más allá de su tema principal. En ella encontramos sobre todo *leit motifs* o temas recurrentes que hacen las veces de *running gags*: la sintonía mexicana utilizada cuando los hermanos Bluth (interpretados por Jason Bateman y Will Arnett) pelean por el amor de la latina Marta Estrella (Leonor Varela/Patricia Velasquez); la cortinilla que acompañaba las sospechas de que el hermano gemelo de George (Jeffrey Tambor) podía ser el padre de uno de los hermanos Bluth; o la melodía que indicaba el gesto derrotado de los personajes, al más puro estilo Charlie Brown⁴³; entre otros. Este uso de la banda sonora dota a la serie de una calidad que la diferencia de otras del género, convirtiéndola en una *sitcom* de culto – junto a otros rasgos que podemos encontrar en ella – a pesar de mantenerse poco tiempo en antena.

Algunas comedias, por otra parte, han recurrido a la música como elemento cómico aprovechando el juego que puede dar una melodía pegadiza y una letra divertida. Este es el caso

⁴² Hervey, J. (2014) *Both Sides Now: The music that made the moments* en los extras de *Aquellos maravillosos años* [DVD] Estados Unidos.

⁴³ Este *leit motiv* utiliza la canción instrumental *Christmas Time is Here*, compuesto para el especial de *La Navidad de Charlie Brown* (*A Charlie Brown Christmas*, 1965) [En línea] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=GPG3zSgm_Qo [Consultado el 12 de mayo de 2016]. En uno de los momentos de tristeza de George Michael, representados por el gesto alicaído del protagonista de *Peanuts*, incluso se puede ver de fondo una caseta roja con un perro subido, rasgo característico de *Peanuts* (*Good Grief!*, S2E04) Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iNRUjnp-5Rw> [Consultado el 12 de mayo de 2016]

de Ross (David Schwimmer), quien se divertía ‘componiendo’ con su teclado⁴⁴ en *Friends*. Si a esto le añadimos el recurso visual realizando el videoclip tendremos grandes momentos como el *Smelly Cat*⁴⁵ de Phoebe (Lisa Kudrow en *Friends*). La música también ha dado lugar a ‘alter egos’ de personajes como el pasado adolescente que Robin (Cobie Smulders) intenta ocultar a sus amigos en *Cómo conocí a vuestra madre*, sin éxito. Robin Sparkles, cantante pop adolescente en Canadá, vuelve a incluir el recurso del videoclip con *Let’s Go to the Mall*⁴⁶ y *Sandcastle in the Sand*⁴⁷, siguiendo la línea de *Friends*. En ellos encontramos constantes estereotipos que denotan la baja calidad de las piezas en pro del tono cómico.

Las características descritas en este punto del estudio nos ayudan a enmarcar un tipo de programa y a explorar de qué forma evolucionan las *sitcoms* cuando dejan atrás alguno de estos rasgos o los modifican. Estos epígrafes forman parte de la teoría de Mills que vimos anteriormente y que traducimos en este texto como ‘teoría de pistas’, yendo más allá de las bromas que analizaban las otras Teorías del Humor. Porque, según matizaba, “las *sitcoms* están compuestas de momentos cómicos junto a muchos otros elementos narrativos y factores estéticos, que indican que analizar la broma por separado es ignorar la variedad de herramientas que el género utiliza” (Mills, 2004: 92).

4.5 Panorama histórico

Austerlitz describe la historia de la *sitcom* como “una versión en forma de cápsula de las artes del siglo veinte: el realismo dio paso al modernismo y después al postmodernismo” (2014: 1-2). A continuación, exploraremos algunos motivos por los que la comedia de situación ha ido evolucionando, tanto en contenido como en forma, a partir de un repaso histórico desde el nacimiento del medio hasta la actualidad. Las consecuencias de estos cambios, o incluso en los casos en los que no se han producido, podemos encontrarlas en la programación actual como ejemplificarán las *sitcoms* escogidas para su análisis en el siguiente punto del estudio.

⁴⁴ Recopilación de *The One Where Chandler Crosses the Line* (S4E07) [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yLa8Br569gA> [Consultado el 12 de mayo de 2016].

⁴⁵ Videoclip en el que a Phoebe le sustituyen la voz sin que ella parezca darse cuenta en *The One Where Eddie Moves* (S2E17) [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MIPSwNHMmNE> [Consultado el 12 de mayo de 2016]. El impacto de esta canción en la cultura popular es tal que incluso Taylor Swift invitó a Lisa Kudrow a un concierto para cantarla juntas [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AEw3vLhfHrc> [Consultado el 12 de mayo de 2016].

⁴⁶ Escena de *Slap Bet* (S2E09) [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ORNGqHUDFmw> [Consultado el 12 de mayo de 2016].

⁴⁷ Aparecido en el episodio homónimo [S3E16] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=mCAiBmA_bK8 [Consultado el 12 de mayo de 2016].

Antecedentes

Aunque la fórmula de comedia de situación tal cual la conocemos hoy en día surgió en televisión, es el resultado de la fusión entre radio (seriales radiofónicos) y teatro (vodeviles).

El **vodevil** se centraba en una comedia ligera, cuya única finalidad era la de entretener y hacer reír al espectador. La Gran Depresión estadounidense, con el ‘Crack del 29’, sacudió al género artístico que veía como las crisis económicas familiares alejaban a sus espectadores. Cuando la economía empezó a mejorar, la radio y la televisión fueron rivales insuperables para este estilo, que tuvo que reinventarse para adaptarse a estos medios.

En la **radio** destacaba, como no podía ser de otra manera, el humor centrado en el diálogo ágil, algo que practicaban los famosos seriales de la época *The Rise of the Goldbergs* (1929-1956, conocida como *The Goldbergs*⁴⁸ desde 1936) y *Amos ‘n’ Andy* (1943-1960, aunque tuvo otros nombres durante su emisión). Ambos tendrían después su adaptación a la pequeña pantalla, siendo esta última centro de tensión social y polémica. Los creadores de *Amos ‘n’ Andy*, Charles Correll y Freeman Gosden, venían de una tradición en el género teatral del *minstrel* por lo que parecía inevitable que estuviera presente en su programa. Este arte de corte norteamericano era protagonizado por actores blancos que interpretaban personajes negros, pintando sus caras, imitando su forma de hablar y apelando a estereotipos negativos. En el programa radiofónico, Correll y Gosden imitaban un acento forzado siguiendo ese estilo artístico.

Su salto a la televisión, aunque no contaba con actores blancos pintados, sí que obligaba a forzar la forma de hablar de los actores para acercarse al programa radiofónico. Este estuvo sometido a presiones políticas desde el momento de su estreno en 1951, con las protestas de la NAACP⁴⁹ y otras organizaciones cívicas que forzaron su cancelación dos años después. Con esta victoria en contra del fomento del racismo empezaba a adivinarse la importancia que la televisión iba a tener para la sociedad, dando una mayor relevancia a este medio a la hora de reflejar una realidad, así como exigiéndole un cuidado en el contenido de sus programas. De esta forma, aunque *Amos ‘n’ Andy* había durado prácticamente dos décadas en la radio, en televisión únicamente se mantuvo dos temporadas (Marc, 2005: 19). De lo que no hay duda es que las posteriores comedias de situación emitidas por televisión combinarían tanto el humor centrado en

⁴⁸ Actualmente se emite una *sitcom* con el mismo nombre, iniciada en 2013 y que trataremos más adelante, pero sin conexión con esta.

⁴⁹ Siglas americanas de la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color, fundada en 1909 (National Association for the Advancement of Colored People)

la acción por la que apostaba el vodevil, como los ingeniosos diálogos heredados de la radio, como ejemplifica *Te quiero, Lucy*.

En 1946, la primera cadena de televisión que empezó a emitir en Estados Unidos fue DuMont Television Network, seguida poco después por la NBC. Aunque sus problemas económicos la llevaron a abandonar el mercado audiovisual en 1955, DuMont consiguió destacar en la historia de la pequeña pantalla por haber emitido la primera *sitcom* en televisión.

Te quiero, Lucy, como explicábamos anteriormente, suele considerarse con frecuencia como la primera comedia de situación por patentar el sistema de filmación más utilizado en el género y su fama mundial gracias a las constantes reposiciones. Sin embargo, antes que Lucy y Rick, otra pareja inició el género en televisión: *Mary Kay and Johnny* (1947-1948, DuMont – 1949, CBS – 1948-1949, 1949-1950, NBC). Este programa estaba protagonizado por un matrimonio instalado en un apartamento de Nueva York donde se contaban las típicas situaciones de pareja. También fue pionero en mostrar el embarazo de la protagonista (después de los intentos fallidos por ocultarlo) e incorporar el recién nacido al reparto⁵⁰, algo que también se suele atribuir a *Te quiero, Lucy* porque tuvo un impacto más trascendental. Otro de los hitos de este programa es que fue la primera serie que mostró a la pareja compartiendo cama, a pesar de que las que le sucedieron lo evitaron como sinónimo de la castidad que envolvía la puesta en escena de la cultura americana. El impacto limitado de *Mary Kay and Johnny* dadas sus condiciones de emisión le permitió tomarse estas libertades, a pesar de que no suelen ser reconocidas como hemos comentado anteriormente. En este caso, se suele atribuir este hecho a *La familia Monster*, aunque no llegarían a las pantallas hasta casi dos décadas después.

El programa protagonizado por Mary Kay y Johnny nació con una duración de quince minutos emitido en directo durante su etapa en DuMont, de la que no se conserva ningún episodio, pasando más tarde a los 30 minutos. Aunque en 1948 – ya en manos de la NBC – seguía siendo en directo, los episodios eran grabados en *kinetoscopios* para ser emitidos en la Costa Oeste de Estados Unidos⁵¹. Por otra parte, hasta 1950 no comenzarían las mediciones de audiencias gracias a Nielsen Company, por lo que los primeros años del medio suponían un riesgo para los anunciantes. Sin embargo, esta primera *sitcom* contó con un patrocinador que demostró la popularidad de este tipo de programas: El grupo de analgésicos Anacin llevó a cabo un

⁵⁰ Al igual que Lucille Ball y Ricky Ricardo, Mary Kay y Johnny Stearns también formaban un matrimonio en la vida real y su hijo se unió al reparto un mes después de nacer.

⁵¹ El destino de la mayoría de estos episodios es desconocido: el inicio de la serie no se conserva por su puesta en escena en directo, y del resto se desconoce el paradero salvo algún fragmento de los últimos episodios. The Paley Center for Media (Centro que se encarga de la preservación de programas de televisión y radio) conserva un episodio de 1949 entre sus archivos. [En línea] Disponible en <http://www.emmytvlegends.org/interviews/shows/mary-kay-and-johnny> [Consultado el 7 de junio de 2016].

experimento para tratar de averiguar la rentabilidad de su participación en la serie y durante una pausa publicitaria ofreció un pequeño espejo portátil a los 200 primeros espectadores que escribieran solicitándolo. Aunque contaban con un total de 400 con la intención de ser previsores, recibieron un total de 8.960 cartas (Brooks y Marsh, 2007: 862-863). Lo que nacía a pequeña escala, aumentaría a medida que lo hacían los espectadores y la tecnología que dio paso a abandonar el directo, facilitando así la comercialización de comedias de situación. La publicidad sería una de las piezas clave del medio, llegando a determinar la temática de las *sitcoms* de la época como veremos más adelante repasando algunos ejemplos.

Esta primera televisión en directo se realizaba en Nueva York⁵², antes de dar paso a los rodajes de la costa Oeste, en Hollywood.

“Era la baza que la diferenciaba del cine. Fue una etapa mitificada por los que consideraron que el teatro en vivo que se transmitía desde Nueva York podía haber hecho de la televisión algo diferente, y mejor de lo que es hoy” (Álvarez, 1999: 28)

Las networks y la televisión comercial

El invento que pondría en el punto de mira a instituciones como la radio o el cine se convertía rápidamente en un compañero indispensable para una sociedad de postguerra que empezaba a mostrarse optimista y a verse embaucada por el fenómeno del consumo. Así, mientras que en 1946 tan solo veinte mil televisores compartían hogar entre las familias americanas, esta cifra se elevaría a los cuarenta millones diez años después (Austerlitz, 2014). En *Los recién casados* (*The Honeymooners*; 1955-1956, CBS) ya se incluía el fenómeno del televisor en su episodio piloto, *TV or not TV*, incluso entre las clases trabajadoras menos pudientes. En él, Ralph Kradem (Jackie Gleason) y Ed Norton (Art Carney), su vecino, compartían el aparato con las discusiones que esto generaba, anticipando lo que más tarde se estudiaría como “audiencia fragmentada” (Álvarez, 1999: 26). El mercado de televisión comercial en Estados Unidos se inició en 1946 con la llegada, unos días después de que DuMont iniciara su recorrido audiovisual, de una de las tres grandes *networks* del país, la NBC (National Broadcasting Company). Dos años después, se incorporaron al negocio televisivo la CBS (Columbia Broadcasting System) y la ABC (American Broadcasting Company) dando la forma definitiva al oligopolio que controlaría la parrilla norteamericana durante la mayor parte de su existencia.

⁵² En la actualidad, el programa de comedia de variedades *Saturday Night Live* (1975-Actualidad, NBC) sigue manteniendo la emisión en directo desde Nueva York. En el análisis de *Rockefeller Plaza* estudiaremos la particular vuelta al directo de la *sitcom* creada por Tina Fey.

Junto a estas cadenas, se encontraban los canales locales, donde era frecuente la necesidad de ficción externa que no podían producir por sí mismos. Las *networks* vieron en ellas una posibilidad de extender la vida de sus productos, vendiéndoles los derechos de emisión para que estuvieran constantemente en antena. Esto es conocido como sindicación, donde a menudo nacen los beneficios importantes de los programas. Las *sitcoms* destacaban de forma particular en la sindicación porque sus repeticiones funcionaban mejor que las de los dramas o cualquier otro tipo de programación, algo que los estudios tuvieron en cuenta con sus series, fomentando el estereotipo del género como producto industrial. El sistema multicámara tal y como fue planteado en *Te quiero, Lucy* en 1951 ayudó por una parte a hacer hincapié en ese enunciado, pero por otra también permitió abaratar unos costes de producción que fomentaron la expansión del género.

La televisión se diferenciaba del cine en que esta estaba presente dentro de los hogares, al igual que la radio. Sin embargo, la primera tenía la posibilidad de “mostrar”, contra lo que la radio no podía competir, convirtiéndose en el medio idónea para reflejar la sociedad americana, aunque con ciertas licencias, mostrando así el hogar idealizado. Esto último es un aspecto clave de lo que mostraban esas primeras comedias, llamadas a eliminar las preocupaciones del día a día para sustituirlas con humor y un mundo de cambios limitados con el que podía relacionarse el espectador. Esto sucedía en una época en la que la familia estaba en peligro bajo la sombra de la Guerra de Vietnam, en la que los compañeros de trabajo podrían ser enemigos que buscan mantener su puesto tanto como uno mismo y en el que el vecindario cambiaba rápidamente (Jones, 1992: 5).

Así, mientras el mundo se veía sometido a constantes cambios sociales, las familias que se presentaban en televisión se mantenían estables, envolviendo de tranquilidad a los fieles espectadores. Series como *Aventuras de Pablito* (*Leave it to Beaver*; 1957-1958, CBS – 1958-1963, ABC) mostraban una familia ejemplar a la población americana, enfatizando la importancia de la educación, el trabajo, el respeto por los padres y la estabilidad y prosperidad de las familias americanas. Antes, *Papá lo sabe todo* (*Father Knows Best*; 1954-1955, 1958-1960, CBS – 1955-1958, NBC) había llegado desde la radio para asentarse como una de las típicas familias americanas modélicas. El cambio de medio dulcificó el carácter del padre de familia, que se mostraba más sarcástico en las ondas e incluso en la radio llegaba a llamar “estúpidos” a sus hijos, algo impensable en televisión⁵³.

⁵³ “Television’s New Frontier: The 1960’s” [En línea] Disponible en: <http://tvnewfrontier.blogspot.com.es/2012/12/father-knows-best-1960.html> [Consultado el 2 de marzo de 2016]

Algunas comedias planteadas en la época de los cincuenta iban más allá de los esquemas familiares que hemos visto en las series anteriores, como *Bachelor Father* (1957-1959, CBS – 1959-1961, NBC – 1961-1962, ABC) en la que un soltero tiene que afrontar una nueva vida como padre al hacerse cargo de sus sobrina adolescente tras la muerte de sus padres; o *El show de Danny Thomas*, serie que se emitió entre 1953 y 1964, en la que la ilusión de familiar perfecta se desvanece rápidamente para encontrar una “que intentó vivir con las normas de mediados de los cincuenta pero simplemente no lo consiguió” (Jones, 1992: 105): el cinismo y la manipulación son sólo alguno de los rasgos que encontramos entre sus personajes.

Aunque el programa tuvo éxito, esto no cambió la situación de las *sitcoms*, lo que llevaba a la conclusión de que el público quería algo distinto, pero las *networks* no estaban satisfaciendo esta demanda. El principal motivo del malentendido entre cadena y espectador era la publicidad ya que, tal y como afirma Jones, “aunque las estadísticas de audiencia no se podían predecir con exactitud, siempre era más seguro presentar un concepto que no provocara posibles enfados en el espectador y esperar así que de alguna manera el programa tuviera éxito” (Íbid: 107). A pesar de esa táctica económica, otros programas consiguieron esquivar el perfil de la familia modélica para adentrarse en nuevos estilos que empezaban a asentar las bases de un nuevo tipo de *sitcom*: la desarrollada en los puestos de trabajo. *The Phil Silvers Show*⁵⁴ (1955-1959, CBS) parodiaba la burocracia y el cuerpo militar con un humor inteligente que hasta el momento no había captado ninguna comedia de situación, convirtiéndose en futuro referente de series como *M*A*S*H* o *Seinfeld*.

Época de cambios

Mientras que la década de los sesenta fue una de las épocas más turbulentas en cuanto a cambios sociales y políticos en Estados Unidos – segregación racial y luchas por los derechos civiles, la Guerra de Vietnam, movimientos de liberación feminista, el asesinato del presidente Kennedy, etcétera – la mayoría de la ficción pasaba por alto la delicada situación del país. Sin embargo, las comedias de situación experimentaron algunos cambios a raíz de estos acontecimientos que las llevaría a evitar el estancamiento del género y seguir fomentando su evolución. Por una parte, se encontró en el género fantástico una forma de “escapismo” ante lo que estaba ocurriendo en el país, algo que Álvarez justifica como una manera de evitar que estos programas sufrieran el “agravio comparativo con la realidad” (1999: 64). Esto también dio paso a

⁵⁴ Este nació como *You'll Never Get Rich*, pero pronto fue sustituido. Gracias al éxito del programa, con frecuencia se le conoce también por el nombre de su protagonista, *Bilko* o *Stg. Bilko*.

que algunos de ellos sustituyeran la técnica multicámara por la cámara única para poder utilizar ciertos efectos especiales que delante de una audiencia no habrían tenido el efecto esperado, como analizamos al hablar de las características de las *sitcoms*. Entre ellas cabe destacar *Mi bella genio*, donde una genio atrapada en una botella era liberada por un humano, del que se enamoraba, y *Embrujada*, protagonizada por la bruja Samantha, quien se ha convertido en mortal por amor al hombre con el que se casa. Y es que estas resultan importantes desde la perspectiva del rol de la mujer en las comedias de situación.

En primer lugar, ninguna de las dos es un ama de casa tradicional como veíamos en las comedias hasta el momento (especialmente la genio Jeannie). En un momento en el que los movimientos de liberación feminista estaban en pleno auge, y la mujer luchaba por conseguir un puesto en el mercado laboral más allá de su propio hogar, este rol tradicional hubiera resultado poco creíble. Sin embargo, Jeannie se muestra más dependiente del hombre (quien además resulta ser su ‘Amo’ al haberla liberado de la botella) y devota hacía él; mientras, Samantha no parece ser nada más allá de un ama de casa tradicional, pero esconde la capacidad de hacer magia. Su aparente conformidad no es más que una capa de humo tras la cual ejerce su verdadero poder (Íbid: 66), pudiendo encontrar en la serie tintes del feminismo de la época y un cambio completo de rol.

El retablo familiar tradicional evolucionaba en forma de sátira con las familias Monster y Addams, dándose a conocer con apenas una semana de diferencia y extendiéndose el mismo tiempo en pantalla. *La familia Monster* se componía de varios monstruos de ultratumba que convivían en el mundo de los vivos. Inspirada en los monstruos clásicos de la Universal, como Frankenstein, era la respuesta directa a *La familia Addams* (*The Addams Family*; 1964-1966, ABC), basada en los populares dibujos de Charles Addams en *New Yorker Magazine*. A pesar de que la primera tuvo mejor acogida en el momento, son los Addams los que han permanecido en el imaginario colectivo, protagonistas de un amplio universo expandido que se mantiene hasta día de hoy. En este se incluyen también hasta dos series de animación homónimas en años posteriores con las que la extraña familia volvió a formar parte del día a día de nuevas generaciones.

El papel de Morticia (Carolyn Jones), madre en *La familia Addams*, seguiría la estela de Samantha con respecto al cambio de rol de la mujer. Lejos de mostrarse como un personaje pasivo, ya desde el episodio piloto convencía a su marido para que los niños fueran por primera vez a la escuela con un “*mama knows best*” en la versión original. Esto podríamos traducirlo como “mamá lo sabe todo”, respetando la comparación con la *sitcom* clásica a la que hace

referencia el comentario⁵⁵. En 1966, la mujer continuaría progresando en las comedias de situación gracias al papel de Marlo Thomas en *Esa chica* (*That Girl*; 1966-1971, ABC), serie en la que podíamos ver por primera vez una joven soltera e independiente en busca de su destino. Ann Marie abandonaba la casa de sus padres y se mudaba a Nueva York para convertirse en actriz, algo que hoy en día puede resultar de lo más cotidiano pero que era todo un atrevimiento en el momento de su estreno. Aunque a lo largo de la serie el personaje tiene sus romances y finalmente acaba comprometida, esta terminó antes de que llegara a mostrarse el matrimonio en sí por decisión de la propia actriz. Marlo no quería mandar un mensaje equivocado a las mujeres que se sintieran identificadas con su personaje y entendieran, de forma errónea, que el matrimonio era la meta a la que debían aspirar.

Entre los cambios de contenido que se podían apreciar en la época también encontramos la primera *sitcom* con intención autobiográfica con *El show de Dick Van Dyke* (*The Dick Van Dyke Show*; 1961-1966, CBS). En ella descubrimos a qué se dedicaba el padre antes de que llegara al núcleo familiar, por lo que este no era el centro de las situaciones que se sucedían en la serie. Su creador, Carl Reiner, intentaba desarrollar algo que no se hubiera hecho hasta el momento cuando pensó “soy un actor y escritor que trabaja en los programas de Sid Caesar”, lo que se transformó en Rob Petrie, marido de Laura y padre de Richie, jefe de guionistas de Alan Brady Show (Jones, 1992: 141). Un contexto similar lo encontraremos en futuras comedias, sobre todo en *Rockefeller Plaza*, como estudiaremos cuando tratemos su análisis más a fondo.

Mientras que las *sitcoms* habían sido principalmente domésticas en la década de los cincuenta, empezaban a encontrar unas nuevas vías de puesta en escena, encontrando su mayor exponente en *La isla de Gilligan*. Esta destaca como ejemplo del surrealismo que empezaba a manifestarse en la ficción (Austerlitz, 2014: 83), con la inclusión de una pista de risas enlatadas fuera de lugar en una isla, supuestamente desierta, y cuya comedia basada en los golpes o *slapstick* la alejaba del beneplácito de la crítica. Con espacios abiertos que contrastaban con los interiores que habían protagonizado hasta entonces todas las comedias de situación, la serie no se planteaba cuestiones realistas como demostraba la duración infinita de las pilas de la radio que informaba de la situación en el mundo o su cuestionable cobertura. Dentro de su surrealismo no se contemplaba, por otra parte, la opción de que el grupo de desconocidos que habían acabado naufragando en la isla no saliera de ella con las estrellas invitadas que sí que eran capaz de entrar y salir de la isla cada semana. Esta serie respondía, por lo tanto, a uno de los principios con los que nacieron este tipo de comedias, el de entretener sin más al espectador. Algo que no solo consiguió, sino que

⁵⁵ En *Papá lo sabe todo* el padre era el núcleo familiar. El título original – *Father Knows Best* – sirve a Morticia para su juego de palabras en *The Addams Family Goes to School* (S1E01).

cobró fuerza con su paso por la sindicación, con el que se ganó muchos programas derivados y películas⁵⁶. Austerlitz caracteriza este ejemplo como una “necesaria pero incómoda fase en el crecimiento de la *sitcom*, un intento de hacer algo más que lo que se había llevado a cabo en el pasado, pero sin ningún sentido de lo que esto podía conllevar”. (Íbid: 94)

La animación como alternativa

El presupuesto de televisión, y más específicamente de comedia de situación, no permitía florituras en las *sitcoms* fantásticas más allá de algunos trucos de montaje y cámara. Por ello, los programas encontraron en la animación una manera efectiva de mostrar detalles que la acción real no podía abarcar, enriqueciendo el resultado final. El extraterrestre llegando a la Tierra en su nave espacial en *Mi marciano favorito*, Samantha sobrevolando sonriente la ciudad y transformándose de gato a humano en *Embrujada*, o el cuerpo de Jeannie formándose a partir del humor de la botella son algunos ejemplos de cabeceras en comedias de este estilo⁵⁷. Este estilo, por otra parte, abría la posibilidad de acercar el programa a otro tipo de *target* con la finalidad de extender la vida de la serie, como es el caso de la serie de animación infantil *Jeannie* (1973-1975, CBS).

Esta época también supuso un cambio para la animación en general, que no sólo dejó de lado los animales antropomórficos para centrarse en una familia de carne y hueso, sino que acercó por primera vez los dibujos a un target adulto. *Los Picapiedra*, familia de clase media que vivía en un pasado distópico de la Edad de Piedra e inspirada en *Los recién casados*, inauguraba también la emisión de la animación en la franja de máxima audiencia. En lo que a la temática de la serie se refiere, esta incorporó aspectos más maduros que no eran habituales en la televisión del momento – ni siquiera en acción real – como la dificultad del matrimonio vecino y amigo, los Mármol (Rubbles en la versión original) para ser padres, algo que resolvieron con la adopción de Bamm-Bamm en *Little Bamm-Bamm* (S4E03). El hecho de tratarse de una serie de animación no evitaría la incorporación de estrellas invitadas, recurso cómico que más tarde se convertiría en uno de los puntos fuertes de *Los Simpson*. Uno ejemplo de ello lo encontramos en la visita de Samantha y Darrin Stephens, protagonistas de *Embrujada*⁵⁸.

⁵⁶ El derivado más interesante de esta *sitcom* –una de las más parodiadas– es un reality similar al tipo que en España conocemos como *Supervivientes* (2000-Actualidad, Telecinco). En *The Real Gilligan's Island* (2004-2005, TBS), los participantes que se encontraban en la isla superaban pruebas basadas en las tramas de la serie, además de estar caracterizados como el reparto original.

⁵⁷ Cabecera de *Mi marciano favorito* [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7piG2V17cH8>, *Embrujada* <https://www.youtube.com/watch?v=qBRad5BUQMw> y *Mi bella genio* <https://www.youtube.com/watch?v=szECpTGoXFk> [Consultado el 8 de agosto de 2016]

⁵⁸ En el episodio *Samantha* (S6E06). Estos no fueron dibujados por primera vez en esta ocasión, sino que eran los mismos personajes animados que aparecían en la cabecera de su serie. Esta peculiaridad podría llevarnos a pensar en establecer dos diégesis distintas para *Embrujada*, una en los títulos de crédito (donde el matrimonio conoce a los Picapiedra) y otra la de la serie de acción real.

El componente fantástico que caracterizó la época de los sesenta se encontró también en la animación con *Los Supersónicos*, serie futurista y ambientada en el siglo XXI que siguió la estela de la familia Picapiedra aunque con menos éxito. George Jetson, protagonista del programa, llegó a describir a su familia como “la típica familia de televisión americana” (Keith Booker, 2006: 40), aunque el contexto futurista que se planteaba en torno al abuso de la maquinaria y la pasividad de la sociedad dejaba entrever tintes de crítica social. Pese a que la familia Jetson no disfrutara de muchos episodios, sí que marcaron un antes y un después en la manera en la que la cultura americana pensaría en el futuro. En una investigación realizada por Matt Novak para la *Smithsonian Magazine* – la revista de la prestigiosa Institución Smithsonian de museos estadounidenses – llegó a la conclusión de que el término “Jetson” era el más empleado para referirse al futuro⁵⁹.

La ‘purga rural’

Hacia finales de los sesenta, las principales *networks* competían entre ellas por la audiencia a través de los datos demográficos de una forma mucho más agresiva de lo que venían haciendo hasta entonces. Esto significó la cancelación de muchas comedias de situación, incluso aunque estuvieran disfrutando de un buen nivel de espectadores.

Los datos demostraban que el perfil medio del espectador de la NBC era joven y urbano, mientras que el de la CBS era más veterano y de zonas rurales, algo que atraía menos anunciantes. Entre los programas destinados al público de esta *network* se encontraba también *El Show de Andy Griffith*, uno de los primeros ejemplos de los programas anclados en lo rural y protagonizados por ‘pueblerinos más bien catetos’ del corazón profundo de Estados Unidos. Pronto serviría de inspiración para una de las series más exitosas del momento, *Los nuevos ricos (The Beverly Hillbillies; 1962-1971, CBS)*. En ella, una familia rural se encuentra con petróleo en sus tierras y, por lo tanto, con una gran fortuna. Una vez trasladados a Beverly Hills empezarán los choques socio-culturales y la crítica social. Sin embargo, y a pesar del éxito, la cadena decidió cancelar este programa (y otros tantos de contexto similar) en busca de una ‘audiencia de calidad’, lo que se traduciría en una que interesara a los anunciantes. Con esta situación sin precedentes se daría por iniciada la década de los setenta, donde el escapismo quedaría sustituido por un análisis del contexto social de la época.

⁵⁹ Novak, Matt (2012) “50 Years of the Jetsons: Why The Show Still Matters” en *Smithsonian Magazine* [En línea] Disponible en <http://www.smithsonianmag.com/history/50-years-of-the-jetsons-why-the-show-still-matters-43459669/?no-ist=> [Consultado el 23 de mayo de 2016]

Con el interés por la búsqueda de un nuevo contenido por parte de la CBS, esta estrenaría algunas de las comedias de situación que se han distanciado de las que se venían haciendo hasta el momento. La familia idílica y el escapismo fantástico se encontraban por primera vez con una comedia mordaz que, inicialmente, resultaría incómoda para los espectadores. Estos ya no veían en la *sitcom* una forma de evadirse de los problemas, sino un escaparate de los mismos, dando como resultado una comedia que intimidaba al espectador, pudiendo resultar incluso ofensiva.

Entre los diferentes nombres propios que han explorado las comedias de situación destaca el de Norman Lear como uno de los creadores que más han explorado los cambios del género en cuanto al contenido. Con *Todo en la familia*, la clase obrera y su familia se adentraban en los hogares estadounidenses, introduciendo temas tabúes, tanto para la *sitcom* como para la televisión, tales como el racismo o la homosexualidad y un largo etcétera. La familia Bunker era diferente de las retratadas hasta entonces, y con ellos su programa, “con el que se inauguraba una ola de *sitcoms* de familias disfuncionales” (Austerlitz, 2014: 93). Este, además, mantenía una estrecha relación con la comedia británica, la cual se había encargado de vapulear los aspectos sociales antes que la estadounidense⁶⁰. El realismo de la serie llegaba a tal punto que incluso se incorporaban temas tan cotidianos como el uso del baño. A pesar de que era algo desconocido para la ficción, en *Class Reunion* (S3E18), por ejemplo, la voz en off de Archie entra en escena hablando desde el cuarto de baño y quejándose de que no queda papel higiénico; por otra parte, fue la primera serie en incorporar el sonido de la cisterna. Aunque el espacio no llegaba a verse como tal, se le daba un uso corriente a partir del fuera de campo. El caso contrario lo encontramos en una serie de la misma época, *La tribu de los Brady*, en la que, aunque conocimos el interior del cuarto de baño, nunca se vio en él un retrete, denotando su corte clásico y conservador a pesar de compartir la misma audiencia que series como *Todo en la familia*.

Norman Lear continuaría explorando las minorías retratadas en televisión con programas derivados, entre los que destacan *Los Jeffersons* (*The Jeffersons*; 1975-1985, CBS), centrada en los vecinos de los Bunker y en el punto de vista de los afroamericanos. La ruptura de temas delicados seguiría destacando en este programa, como el suicidio o el alcoholismo, entre otros. Por otra parte, con *Maude* (1972-1978, CBS), Lear se inclinaba por una protagonista femenina para seguir tratando la realidad social. Maude (Beatrice Arthur), personaje heredado de *Todo en la*

⁶⁰ Precisamente fue una ficción británica la que influenciaría a Norman Lear para desarrollar la serie, *Til Death Us Do Part* (1965-1975, BBC1). Cuando Lear descubrió el protagonista de esta serie no podía creerse que no se le ocurriera a él primero: “¿Cómo es que nunca he pensado en ello? ¡Es mi padre!” (Austerlitz, 2014: 118). Un personaje anclado en unos valores arcaicos parecía convertirse en el protagonista de un nuevo estilo de comedia, una más ácida y satírica.

familia (en la que ejercía de prima de Archie), se había casado hasta cuatro veces, algo que ya anticipaba el cambio de rol con respecto al que la tradición reservaba a las mujeres. La serie estaba construida formalmente como una *sitcom* de corte clásico, cuya relación con el teatro en ocasiones era llevada al extremo con episodios en los que únicamente intervenían Maude y su marido.

Sin embargo, a nivel de contenido, exploraba conflictos más allá de los planteados hasta entonces. Sin lugar a duda, uno de los episodios más importantes de la serie – y, en general, de la historia de la televisión – es el que exploraba los conflictos internos del personaje, algo que también manifestaba cambios en la tradición de los personajes de *sitcoms*. En *Maude's Dilemma* (dividido además en dos partes dada la necesidad de reflexión, S1E09-10), el tema del aborto es cuestionado cuando Maude descubre, a sus 47 años, que está embarazada; esto ocurría en un contexto en el que todavía no se había resuelto el aborto legal a nivel nacional en Estados Unidos⁶¹. La audiencia recibió con grandes carcajadas la noticia del embarazo, pero, a pesar del tono cómico en el que el episodio era desarrollado, la reflexión a la que se sometió el episodio elevó el nivel de la *sitcom* de una forma que hasta entonces no había sido apreciada en estos programas. *Maude* era, por lo tanto, “una *sitcom* que siempre ha reconocido que las acciones tienen consecuencias”⁶². De igual forma, el doble episodio tuvo como consecuencia los miles de cartas protesta de muchos espectadores tras la decisión del aborto. Susan Harris, guionista responsable de los controvertidos episodios, sería la creadora posteriormente de otras dos *sitcoms* destacadas: *Enredo*, parodia de telenovelas en la que encontraríamos al primer personaje homosexual en horario de máxima audiencia (interpretado por Billy Cristal), y *Las chicas de oro* (*The Golden Girls*; 1985-1992, NBC), donde volvería a encontrarse con Beatrice Arthur.

‘Comedia negra’

Con la llegada de *La hora de Bill Cosby* (*The Cosby Show*; 1984-1992, NBC) la familia afroamericana conoció la clase media-alta, rompiendo así con los estereotipos raciales que limitaba a las personas de color a papeles poco relevantes o en situaciones comprometidas y relacionadas con la delincuencia. A pesar de esto, la serie también recibió las críticas de aquellos que creían que el programa permitía a la audiencia blanca pensar que el racismo y la pobreza eran problemas del pasado⁶³. La serie, de corte clásico, se convirtió en una de las más vista del país,

⁶¹ El episodio fue emitido en noviembre de 1972, mientras el caso conocido como *Roe v. Wade*, con el que se trataba de conseguir el aborto legal en el conjunto de los Estados Unidos, seguía tramitándose. Este empezó en 1971 y terminó de resolverse el 22 de enero de 1973. La CBS volvería a repetir los episodios en agosto de ese mismo año.

⁶² Murray, Noel (2015) “10 episodes that show how Maude debated American culture in the '70s” en *A. V. Club* [En línea] Disponible en <http://www.avclub.com/article/10-episodes-show-how-maude-debated-american-cultur-216477> [Consultado el 25 de mayo de 2016]

⁶³ Gater, Henry Louis (1989) “TV’s Black World Turns” en *The New York Times* [En línea] Disponible en <http://www.nytimes.com/1989/11/12/arts/tv-s-black-world-turns-but-stays-unreal.html?pagewanted=1> [Consultado el 25 de mayo de 2016]

comercializada posteriormente en sindicación con una venta récord de 500 millones (Álvarez, 1999: 105). Sin embargo, la realidad sacudió la ficción y las reposiciones continuas del programa fueron canceladas recientemente por los problemas con la justicia por los que atraviesa Cosby, juzgado por abusos sexuales a varias mujeres⁶⁴. Esta inició una oleada de *sitcoms* protagonizadas por afroamericanos como *Cosas de casa*, *El príncipe de Bel-Air*, *Martin* (1992-1997, FOX), *Cosas de hermanas* (*Sister Sister*; 1994-1995, ABC – 1995-1999, The WB), entre otras tantas en las que la comunidad se veía reflejada.

Por otra parte, la respuesta a *La hora de Bill Cosby* no se hizo esperar. “La nueva familia debía ser políticamente incorrecta, de toscos modales, de clase baja trabajadora, con problemas económicos y raza blanca. Un segmento social nunca antes retratado en una comedia televisiva” (Matesanz, 2013: 233). Bajo esas pautas nació *Roseanne* (1988-1997, ABC), serie que conllevó una revolución social y mediática, con la que los espectadores podían identificarse en lugar de evadirse. El personaje deformado de sí mismo que había creado la cómica Roseanne Barr – convertida en una peculiar madre de familia que continuaba con el distanciamiento de la ama de casa tradicional – continuaba el camino realista que había iniciado Norman Lear.

Nuevas cadenas, nuevos programas

La década de los ochenta continuaba con la estela de cambios que había sacudido al medio y, por lo tanto, a los programas emitidos. Las tres *networks* que habían dominado el mercado se veían obligadas a compartir espectadores con la televisión por cable – que desde 1977 no tenía limitaciones para la transmisión regular de emisiones (Cascajosa, 2005: 102) – y con una nueva *network*, la FOX (1986). Esta se estrenaría en el horario de máxima audiencia con *Matrimonio con hijos*, *sitcom* de familia disfuncional que encabezaría la lista del *Media Research Center* (MRC) en 1996 como el programa que más se alejaba de los valores de la familia americana:

“La comedia más ordinaria del horario de máxima audiencia, *Matrimonio con hijos* ridiculiza la familia como rutina. Cada semana, los Bundy intercambian insultos, celebran la promiscuidad y se regodean en humor escatológico. El diálogo obsceno es sazonado con diálogos mordaces sobre sexo, masturbación, estilo de vida homosexual, y el protagonista principal tiene debilidad por las revistas pornográficas y los clubs de *strippers*”⁶⁵.

⁶⁴ Rhodan, Maya (2014) “TV Land Pulls *The Cosby Show* From Its Lineup” [En línea] Disponible en <http://time.com/3596403/tv-land-cosby-show-rape-allegations/> [Consultado el 17 de abril de 2016]

⁶⁵ “The MRC's entertainment division releases its Top Ten list of the least and most family-friendly shows” en *Media Research Center* (1996) [En línea] Disponible en <http://www.mrc.org/biasalerts/cyberalert-06071996-gore-unabomber-more-denial-family-friendly-tv#3> [Consultado el 15 de julio de 2016].

La apuesta por este tipo de programas, alejados en cuanto al contenido de la *sitcom* clásica, continuaría fragmentando la audiencia, traducándose a su vez en programas más arriesgados. La FOX, además, se vendía a los anunciantes con la idea de que apelaba a un público urbano, de clase media-alta y dispuesta a emitir programas que otras cadenas no se atreverían a producir (Cascajosa, 2005: 63). Bajo esa premisa surgieron programas como *Búscate la vida* (*Get a Life*; 1990-1992, FOX), protagonizada por Chris Peterson (Chris Elliot), repartidor de periódicos treintañero que vive en casa de sus padres. La serie se enmarca dentro de las *sitcoms* de humor absurdo, algo que no era común en la época, siguiendo el camino que *Police Squad!* había empezado en 1982. Esta se adelantó a su tiempo y fue cancelada tres seis episodios:

“Pensábamos que iba a ser el mayor éxito en la historia de la televisión, por lo que puedes imaginar la tremenda decepción cuando no lo fue. No podías creerlo. Thomopoulos, que era el director de la ABC en aquel momento, dijo ‘la serie no funciona porque tienes que verla’. Suena divertido y tonto, pero era verdad. Tenías que prestar atención, no podías mirar hacia otro lado. Tenías que verla y asegurarte de entender el humor o de donde venía”⁶⁶.

Su protagonista, Leslie Nielsen, comenta al respecto en la misma entrevista que el espectador no veía realmente las comedias de situación, de ahí que se incluyera una pista de risas: “puedes estar leyendo y oír las risas y levantar la vista, ‘¿de qué se ríen? Ah, sí, es divertido’”. La serie encontró un hueco en el aspecto cinematográfico en forma de la trilogía de *Agárralo como puedas* (*The Naked Gun*, 1988-1994)⁶⁷. Años después, *Búscate la vida* consiguió más notoriedad, anclada en las Teorías del Humor de la superioridad y la incongruencia: la primera porque el patetismo del protagonista provoca el golpe cómico en el espectador, y la segunda por el alto nivel de elementos surrealistas que se incluyen en el programa. Entre estos destaca la repetida muerte de Chris en distintos episodios y de diferentes formas, para volver después al *status quo* de la serie, rasgo característico más propio de las comedias de animación que las de acción real. Su relación con la animación, donde la permisión es más elevada para el espectador que en las series de acción real, también se encuentra a partir de los golpes a los que se somete el personaje.

La comedia absurda era intrínseca a la propia intención de la serie, consciente de su limitación presupuestaria para convertirlo en un factor cómico más. Un ejemplo de ello lo vemos cuando Chris decide emprender un viaje en *Roots* (S1E11) y finge caminar mientras se mantiene de pie y, tras de sí, diferentes imágenes en un croma van desfilando (entre ellas, el fondo marino o dunas del desierto). La construcción formal también resultaba diferente del resto de comedias ya que

⁶⁶ *Leslie Nielsen Interview* en los extras de *Police Squad! The Complete Series* [DVD] Estados Unidos.

⁶⁷ “En una pantalla grande este humor te atrapa y tienes que participar en él, es por lo que funcionó en una película”, comentaba en la misma entrevista Nielsen.

prácticamente resultaba una combinación de *sitcom* clásica – con risas enlatadas incluidas⁶⁸ – y *sitcom* televisiva con algunas escenas de sumario en la que las risas se suprimían y daban paso a una pista musical. Por ejemplo, en *The Prettiest Week of My Like* (S1E02), Chris decide inscribirse en una escuela de modelos y vemos distintas pruebas por las que pasa con sus compañeros acompañados del tema musical de Roy Orbison *Pretty Woman*. En estas escenas se incluyen fotografías y movimientos de cámara que no son propios de la ‘*sitcom* clásica’.

Los ochenta y la FOX también fueron protagonistas de la llegada de una de las *sitcoms* más influyentes y, por otra parte, la más longeva: *Los Simpson*. La serie se ha hecho un hueco entre las comedias de ruptura formal (Álvarez, 1999: 149), cambiando la manera en la que se venían mostrando las historias y proyectando dos niveles de audiencia en cada episodio: por una parte, aquel que quisiera divertirse sin más viendo las situaciones cómicas que se sucedían, y por otra un público atento, culto y con capacidad para analizar en cuestión de microsegundos las alusiones que el programa hacía a la cultura popular. “*Los Simpson* es una serie que te premia por prestar atención⁶⁹” según el propio creador Matt Groening y, en efecto, es fácil encontrar más alusiones en algunos episodios que en otras series al completo, lo que también invita a no dejar de disfrutar de cada capítulo aunque se hayan visto en varias ocasiones. Esto crearía escuela en las comedias de situación que estaban por llegar, como veremos en el estudio de *Rockefeller Plaza*.

La televisión por cable también introdujo otras innovaciones como *Sigue soñando*, serie creada por David Crane y Marta Kauffman antes de dar forma a la que sería la *sitcom* clásica por excelencia, *Friends*. Con la serie de culto estrenada en la HBO a principio de los noventa, la edición del programa se convertía en la principal protagonista. Martin Tupper (Brian Benben) creció viendo la televisión y acabó relacionando con el cine clásico cualquier elemento de su día a día, estableciéndose así dos niveles en el programa: la ‘realidad’ y el ‘nivel onírico’ de Martin con el que el personaje expresaba sus sentimientos

***Comedy vérité* y el falso documental**

Como ya hemos expuesto anteriormente, podemos dividir las comedias de situación entre las ‘clásicas’ y las ‘televisivas’, aquellas que se sirven de aspectos más visuales que teatrales para construir la historia con un aspecto formal diferente de sus predecesoras. En este tipo de comedias destacan los falsos documentales y, como afirman Guarinos y Varea, con este estilo:

⁶⁸ El lanzamiento en DVD incluyó uno de los extras más interesantes para las comedias de situación como es la posibilidad de ver algunos de los episodios sin rastro de las risas enlatadas.

⁶⁹ “*A show that rewards you for paying attention*” [En línea] Disponible en <http://whatculture.com/tv/10-incredibly-subtle-jokes-simpsons-might-missed> [Consultado el 23 de mayo de 2016]

“se ofrece una retórica de documental con un contenido ficcional, falso, inexistente como realidad. El ‘efecto realidad’ se basa en el uso de una retórica de la realidad, pero no la realidad. Los falsos documentales tienen vocación de juego, de subversión, de experiencia estética y artística pero no de engaño” (2009: 1026)

Esta sensación de realidad es estudiada por Brett Mills bajo el término ‘*comedy verite*’ tras un análisis de la versión británica de *The Office* (2001-2003, BBC). Este se basaba en las conexiones que la serie tenía con las convenciones del documental y la tradición del cine de realidad, más conocido como *Cinéma Vérité*. Este estilo cinematográfico nació con el deseo de capturar directamente ‘la realidad’, algo con lo que juegan las *sitcoms* que exploran el falso documental. Para Michael Schur, co-creador de *Parks and Recreation* y *Brooklyn Nine-Nine* (2013-Actualidad, FOX), además de productor y guionista de *The Office* (versión estadounidense), el estilo del falso documental es una herramienta perfecta para tratar las perspectivas de la historia. En las *sitcoms* de este estilo, la cámara se convierte en un protagonista más, buscando la acción y atendiendo a las declaraciones de los protagonistas. Este tipo de realización también enriquece la construcción de la escena con la disposición de dos planos de la acción: el que recoge la cámara como primer plano (por ejemplo, el protagonista siendo entrevistado) y lo que suceda al fondo, entre otras situaciones.

El ‘*cinéma vérité*’ carecía de un guion previamente estructurado y dejaba fluir de forma natural la realidad, algo que encontramos – aunque no con el mismo nivel de naturalidad – en el falso documental de *Parks and Recreation*. Las escenas se grababan por bloques, cámara en mano, como si fueran una obra de teatro. Durante el rodaje no había retoques de iluminación o maquillaje, algo que continuaba el estilo realista. Como explica Michael Schur, “no es fácil que el equipo técnico acceda a trabajar de esa forma pues ponen en un compromiso la profesionalidad de su trabajo, pero todos estuvieron de acuerdo dándole a la serie un aire mucho más realista” (notas a pie de página en Poehler, 2014: 251). Las escenas se repetían desde el principio hasta el final varias veces, siendo grabadas por dos o tres cámaras que buscaban diferentes partes de la acción. Los actores se movían por el set e interactuaban sin saber qué cámara estaba grabando, y tenían permitido mirar a cámara si lo consideraban oportuno. Pese a los fallos de continuidad que supone este tipo de grabación, el resultado final es el de una acción natural y fluida.

Con frecuencia se establece la versión británica de *The Office* como punto de partida de este estilo entre las *sitcoms*, sin embargo, la serie creada por Ricky Gervais y Stephen Merchant no fue la primera. Unos meses antes se estrenaba en Canadá *Trailer Park Boys* (2001-2007, Showcase – 2014-Actualidad, Netflix), un falso documental que continuaba la película homónima que el creador dirigió en 1999. Sin embargo, fue la comedia británica la que alcanzó un éxito sin

precedentes, convirtiéndose además en la primera serie británica en alzarse con el Globo de Oro a Mejor Serie en la categoría de Comedia o Musical⁷⁰. Además, tuvo un posterior remake americano protagonizado por Steven Carrell y creado por Greg Daniels por lo que podemos afirmar que, aunque no fuera la primera, terminó de impulsar el falso documental entre las series de comedia. Por otra parte, *Arrested Development* es un ejemplo de *comedy vérité* que no incluye entrevistas con los protagonistas, pero en su defecto cuenta con un narrador.

Este tipo de *sitcoms* exploran por lo tanto la hibridación de género, enriqueciendo las construcciones formales que encontrábamos hasta entonces en las comedias de situación. Así, en la actualidad hemos podido observar como el falso documental se expandía por diferentes series, entre las que destaca *Modern Family*. Bajo la apariencia de un contenido de *sitcom* clásico de ambiente familiar se encuentra una evolución formal del género⁷¹. Entre sus episodios cabe destacar la realización de *Connection Lost* (S6E16), en el que Claire (Julie Bowen) está en el aeropuerto y se mantiene en contacto con su familia por medio de su ordenador portátil e Internet. Este finaliza cuando ella apaga el aparato y fue rodado exclusivamente con cámaras de dispositivos móviles como iPhones e iPads. La interfaz de diferentes herramientas como la bandeja de correo electrónico, navegadores web, mensajería instantánea o vídeo llamadas conforman un mosaico fragmentado en el que transcurre la acción del episodio, demostrando hasta qué punto puede llegar la *sitcom* televisiva.

La '*comedy vérité*' la encontramos también más allá del falso documental, como es el caso contemporáneo de *Los Goldberg* (*The Goldbergs*; 2013-Actualidad, ABC), serie autobiográfica en la que Adam F. Goldberg, creador del programa, cuenta su infancia. Su personaje en la serie (bajo el mismo nombre) siempre está cámara en mano grabando todo lo que ocurre en la familia. Estos fotogramas son incluidos en la realización del programa, situándose así dentro de las '*sitcoms* televisivas'. Las tramas de los episodios cuentan aspectos reales de la vida del creador, y el nexo con la realidad es más evidente cuando, al acabar el episodio, se incluyen los fragmentos originales de los vídeos caseros del Adam Goldberg auténtico. En definitiva, las comedias de situación construidas a partir de la '*comedy vérité*' y el falso documental han constituido un punto de inflexión en la evolución de las *sitcoms*, explorando por primera vez un cambio de paradigma formal importante para el género.

⁷⁰ Ricky Gervais, quien además ejercía de protagonista, se convirtió también en el primer británico en conseguir el premio a Mejor Actor en la misma categoría. (2004) "Gervais' surprise at Globes win" en *BBC News* [En línea] Disponible en <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3423649.stm> [Consultado el 15 de febrero de 2016].

⁷¹ En cuanto al contenido, se incluyen familias que no han sido tratadas en profundidad en las *sitcoms*, como la formada por un matrimonio de una acusada diferencia de edad, además de interracial, y el de una pareja homosexual de dos hombres con una niña adoptada.

Comedias de situación derivadas

A pesar de que las series derivadas o *spin-offs* no son exclusivos de este tipo de comedias, sí que se puede encontrar una mayor proliferación de ejemplos en este género dentro de la ficción serial. Esto se debe, principalmente, a que la audiencia empatiza con unos personajes que no se ven desarrollados por completo, dado el formato breve de los episodios y el reparto coral que caracteriza estos programas.

Por otra parte, un programa derivado garantiza una audiencia como punto de partida con la que no contaría uno nuevo. Esto, sumado a la económica fórmula de producción de las comedias de situación, resulta el combinado perfecto para que las cadenas decidan completar su parrilla de ese modo. Sin embargo, el éxito nunca está garantizado, tal y como demuestra la serie derivada de *Friends*. Pese a ser una de las *sitcoms* generacionales de mayor impacto mundial, la serie protagonizada por Joey en solitario no contó con más de dos temporadas (*Joey*; 2004-2006, NBC), demostrando que la clave del éxito residía en el reparto coral que los amigos neoyorquinos formaban.

Sin embargo, las series derivadas también han llegado a convertirse en *sitcoms* de gran éxito: *El show de Andy Griffith Show*, después de que el Sheriff Andy arrestara a Danny Thomas (*S7E20; The Danny Thomas Show*); o *Frasier*, en el que el doctor Frasier Crane, personaje que era presentado en *Cheers*, vuelve a su ciudad natal tras su divorcio.

Algunos programas darían para diferentes series, como *Todo en la familia*, de donde nacerían *Maude*, *Los Jeffersons* y *704 Hauser* (1994, CBS), entre otros productos derivados. Cada uno de estos programas permitía explorar desde otros puntos de vista lo planteado en la serie inicial, especialmente en el *spin-off* protagonizado por la familia vecina de los Bunker, los Jeffersons. En otras ocasiones, la nueva serie consigue distanciarse de su predecesora hasta el punto de que el personaje que debía protagonizarla acaba relegado a un segundo plano. Harriette Winslow (interpretada por JoMarie Payton y Judyann Elder en la última temporada) y su marido abandonaron *Primos lejanos* (*Perfect Strangers*; 1986-1993, ABC) para protagonizar *Cosas de casa*. Sin embargo, el personaje inicialmente recurrente de Steve Urkel (Jaleel White) acabaría convertido en el centro del foco narrativo del programa con sus excentricidades⁷².

⁷² Se rumoreaba que era la principal razón por la que la actriz JoMarie Payton abandonaría el personaje con el que había conseguido su propio *spin-off* aunque ella lo ha desmentido. [En línea] Disponible en <http://tvseriesfinale.com/tv-show/family-matters-jo-marie-payton-16891/> [Consultado el 25 de julio de 2016].

Las series derivadas también han ayudado a cambiar el registro inicial, como la aventura en solitario del personaje de Lou Grant nacido en *La chica de la tele*, que encontraba en su propia serie la oportunidad de convertirse en un drama (*Lou Grant*; 1977-1982, CBS). Por otra parte, la comedia de situación *Punky Brewster* (1984-1986, NBC; 1987-1988, sindicación), contó con una versión animada homónima⁷³ (1985-1989, NBC) que transformaría la serie de corte realista en fantástico. A partir de la introducción de un nuevo personaje (Glomer) que permitía viajar a cualquier punto de la Tierra se buscaba que un target más infantil siguiera las aventuras de Punky y sus amigos. Estas posibilidades de la animación también sirvieron de fuente de inspiración a la hora de desarrollar historias que tuvieran un presupuesto desmesurado para las series de acción real. Este es el caso de *ALF* (1986-1990, NBC), que vio en los dibujos animados la opción de contar con una precuela que mostrara la vida del extraterrestre⁷⁴ en su país natal, Melmac, antes de su llegada a la Tierra. El mismo Alf de la serie inicial haría acto de presencia en una introducción incluida al inicio de los episodios, como si cada uno se correspondiera con una anécdota que nos está contando.

Estos son solo algunos de los ejemplos de los muchos que se pueden encontrar entre las comedias de situación, pero los productos derivados de estos programas no sólo se centraron en series. Cabe destacar el caso de *Cosas de gemelas* (*Two of a Kind*; 1998-1999, ABC) ya que una serie de corte clásica y de poca innovación formal se convirtió en un icono adolescente con apenas veintidós episodios. Esto se debió por una parte al protagonismo de Mary Kate y Ashley Olsen (cuyos personajes se llamaban de la misma forma, facilitando el reconocimiento del espectador), pero especialmente gracias a una colección de novelas que conseguiría más éxito en Estados Unidos que la propia serie. Tobey More, del Daily Express, llegó a definir las como un “fenómeno del marketing”⁷⁵ (2002), no sin razón, ya que se publicaron más novelas que episodios. Estas se dividieron en distintas colecciones que permitían cambiar la focalización de la narración, como en la serie ‘*Two of a Kind Diaries*’, escritos desde la perspectiva de las adolescentes como si se trataran de verdaderos diarios. Algunos de los libros adaptaron sencillamente el guion de episodios para fomentar la lectura adolescente, mientras que la mayoría aportaban historias nuevas que ampliaban la trama iniciada en televisión prescindiendo de los costes de producción de la serie. La *sitcom* de *Sabrina, cosas de brujas* (*Sabrina, The Teenage Witch*; 1996-2003, ABC) también

⁷³ Nombrada así oficialmente, pero es conocida como *It's Punky Brewster* para diferenciarla de la serie de acción real [En línea] http://www.imdb.com/title/tt0088543/trivia?ref=tt_q1_trv_1 [consultado el 23 de mayo de 2016]

⁷⁴ Recordemos que *ALF* es un acrónimo de *Alien Life Form*, por lo que en esta serie es conocido como Gordon, su nombre original (o Gordo para los amigos).

⁷⁵ Crítica del primer libro *It's A Twin Thing* [En línea] Disponible en <https://www.amazon.es/Twin-Thing-Kind-Book-Diaries/dp/0007144806> [Consultado el 24 de julio de 2016]

encontró en las novelas una forma económica de *spin-off* para el carismático gato Salem, con la colección *Salem's Tale*.

Relevo generacional

El final de *Friends*, tras una década de reinado entre las *sitcoms* clásicas, no solo impactó en aquellas generaciones que se veían obligadas a despedirse de su grupo de amigos favorito, sino que parecía marcar un punto y final en la comedia de situación de corte clásico. Aunque analizaremos como la serie *Big Bang* ha tomado su relevo en cuanto al éxito siguiendo las pautas de lo más tradicional del género, la continuación directa de *Friends* tuvo lugar un año después de su último episodio, a partir de unos factores que romperían con lo conocido hasta el momento en la construcción narrativa de las *sitcoms*.

En 2005, la CBS estrenó *Cómo conocí a vuestra madre*, serie en la que también encontrábamos un grupo de amigos que pasaban todo el tiempo del que disponían juntos. Pero, mientras que en *Friends* las situaciones se planteaban en presente, la línea temporal de su sucesora sería mucho más compleja: El presente nos sitúa en 2030, cuando Ted Mosby decide contarles a sus hijos ‘cómo conoció a su madre’ para pasar a visualizar las acciones que vemos en cada episodio. La narrativa principal de la serie se construye, por lo tanto, a partir de analepsis, prolepsis e incluso pausas mientras su voz hace algún comentario al respecto⁷⁶. La serie se sitúa como uno de los ejemplos más claros de ‘*sitcom* televisiva’, sabiendo explorar la fragmentación del relato posmoderno. A pesar de la innovación, continúa incluyendo las risas enlatadas, aunque, como ya hemos visto, esta pista fuera posterior al rodaje.

El ritmo que encontramos en esta es mucho más trepidante que el de cualquier comedia de acción real, correspondiendo así a un espectador contemporáneo acostumbrado a la ‘cultura de la inmediatez’ gracias a Internet y a un ritmo de vida más acelerado. Esta construcción narrativa también solicita una atención especial del espectador para poder entender el orden no lineal del episodio, como ya anticipaban algunas de las comedias de la época de los ochenta que hemos estudiado. La cafetería del Central Perk de *Friends* se ve convertida en el bar McLaren’s, en el que se puede adivinar cierta intención de evolución, pasando del café vespertino a la copa nocturna. La propia serie, consciente de su predecesora, cuenta con cameos pensados para que el espectador implícito del programa los reconozca: la actriz Anne Dudek ha participado en ambas series

⁷⁶ El planteamiento a partir del relato narrado del protagonista continúa la estructura que inició *Aquellos maravillosos años*, aunque en aquella ocasión el destinatario del relato era la audiencia en general y nunca llegamos a ver el futuro de Kevin Arnold salvo por algunas cosas comentadas por él. Sin embargo, en *Cómo conocí a vuestra madre* se incluyen todo tipo de perspectivas de los personajes.

interpretando a una chica a la que dejaban el día de su cumpleaños⁷⁷. Pero la conexión más evidente se establece a partir de la estrella invitada Christina Pickles, quien interpreta a la madre de Mónica (Courteney Cox) y Ross en *Friends* y a la abuela de Lily (Alyson Hannigan) en *Cómo conocí a vuestra madre*, terminando de matizar el carácter evolutivo de la segunda serie. Por otra parte, *Friends* actúa como paratexto de esta gracias a las conexiones tan evidentes que tienen entre sí, sin embargo, se articulan como dos productos diferentes, especialmente a nivel formal. Por otra parte, *Cómo conocí a vuestra madre* ha sabido trabajar la conexión con la audiencia a partir del personaje de Barney y los productos derivados que podemos encontrar relacionados con él, como ‘El código de los colegas’ (Bro Code) y ‘El manual del juego’⁷⁸ (Playbook) o incluso su blog⁷⁹, entre otros.

El relevo generacional se ha producido en otras series, aunque de forma menos evidente. Entre ellas encontramos, por ejemplo, como el elevado nivel de autoreferencias que encontrábamos en *Seinfeld* es extrapolado a *Community*⁸⁰ (2009-2014, NBC – 2015, Yahoo! Screen).

Con este amplio recorrido se ha trabajado en torno a aquellos aspectos que han determinado la evolución de un género, y en el que hemos podido observar como los cambios se han producido, principalmente, a nivel de contenido respetándose en muchas ocasiones la construcción formal a pesar de que esta también haya evolucionado notablemente.

⁷⁷ *The One After Joey and Rachel Kiss* (S10E01) en *Friends* y *Return of the Shirt* (S1E04) en *Cómo conocí a vuestra madre*.

⁷⁸ Libros a la venta también en España [En línea] Disponible en <http://www.casadellibro.com/libro-el-codigo-de-los-colegas/9788448008703/2102754> y <http://www.casadellibro.com/libro-el-manual-de-juego/9788448018627/2237697> [Consultado el 15 de julio de 2016]

⁷⁹ Blog de Barney [En línea] Disponible en <http://www.barneystinsonblog.com/links/> [Consultado el 15 de julio de 2016]

⁸⁰ El papel de los paratextos en esta *sitcom* ha resultado fundamental para permitir que este continuara en antena, al menos durante una temporada más. Tras un parón en el que la serie no conseguía un hueco en la parrilla de la NBC, los espectadores se volcaron en las redes sociales (especialmente en *Twitter*) para pedir la vuelta del programa. Esta conexión entre el texto y la audiencia le valió al programa el interés de la plataforma de vídeo bajo demanda con suscripción Yahoo! Screen.

5. ANÁLISIS

5.1 *Rockefeller Plaza: Generalissimo* (S3E10)



Ilustración 1: Encabezado de Rockefeller Plaza con sus protagonistas

Ficha técnica

Título (Título original): *Rockefeller Plaza (30 Rock)*

Año y país: 2006-2013; Estados Unidos.

Cadena (Emisión en España): NBC (La Sexta, Neox, Nova, Paramount Comedy)

Creador/a: Tina Fey

Temporadas (episodios): 7 (138 episodios)

Duración: 22 minutos

Primera y última emisión: 11 de octubre de 2006 – 31 de enero de 2013

Sinopsis: Liz Lemon (Tina Fey) es jefa de guionistas de *The Girl Show* (TGS), un programa de comedia de sketches que se emite en directo en la NBC. A los problemas de lidiar con el directo y los caprichos de su estrella principal Jenna Maroney (Jane Krakowski), se suman su nuevo jefe Jack Donaghy (Alec Baldwin) y la nueva estrella del programa, el disparatado Tracy Jordan (Tracy Morgan).

Antecedentes y referentes

Rockefeller Plaza es una de las series nacidas en lo que podríamos llamar ‘nueva generación de *sitcoms*’ por su ruptura con las normas clásicas: alejada del sistema de grabación multicámara (con un movimiento dinámico, pero sin llegar al estilo de falso documental) y de las risas enlatadas; presentando una estructura fragmentada para la inclusión de anécdotas al estilo de *Padre de Familia* y manteniendo una estrecha relación con el espectador, apelando a su conocimiento del mundo como previamente había hecho *Los Simpsons*. A este también se le pide una atención

exigente ya que un solo episodio puede llegar a tener 7.44 bromas por minuto⁸¹, una dedicación de la que Tina Fey es consciente:

“[Esa cantidad de bromas] requiere que prestes atención de una forma que no siempre quieres al final de un día largo de trabajo. Me dedico a la comedia profesional y hay días en los que pienso: “Me encanta *Arrested Development*, pero no quiero verlo ahora mismo⁸²”

Fey, quien ya había participado en grupos de improvisación y estudiado en la prestigiosa *The Second City* de Chicago (algo que coincidirá con su personaje en la serie), empezó a destacar en la comedia norteamericana como parte del equipo de guionistas del programa americano de variedades *Saturday Night Live* (también conocido por sus siglas *SNL*). En 1999, dos años después de haber entrado, ocupó el puesto que Adam McKay dejaba como jefe de guionistas, convirtiéndola en la primera mujer en dicho cargo. Pensando más allá del *SNL*, en 2005 presentó un proyecto a Kevin Reilly, presidente del desarrollo de Prime Time de la NBC, en el que interpretaría a la productora de un programa de noticias presentado por Alec Baldwin. Ante la negativa de Reilly, este le animó a hacer algo más cercano a su propia vida, por ejemplo ‘cómo es trabajar en el *Saturday Night Live*’ (Fey, 2011: 170).

El resultado final es lo que podríamos considerar un extravagante *making of* del *SNL*, que se ve reforzado por la utilización de los mismos espacios de grabación, rodada en el mismo edificio que el programa de variedades⁸³. Por otra parte, por él desfilan muchos de los miembros del *SNL*: desde personajes recurrentes (Jason Sudeikis encarna a uno de los novios de Liz Lemon; Chris Parnell es el Dr. Leo Spaceman; Will Forte⁸⁴ como Paul; Rachel Dratch cuenta con varios papeles⁸⁵ y el mismo Tracy Morgan también pertenecía al reparto del *SNL*) hasta intervenciones puntuales (Fred Armisen, Julia Louis-Dreyfus, Amy Poehler etc.). También algunos guionistas aparecen en el programa, bien con algún papel secundario, como el caso de Paula Pell (como la mujer de Pete Hornberger), o interpretando a guionistas del ficticio programa de variedades *The Girl Show* (como es el caso de John Lutz, cuyo personaje tiene su mismo nombre).

⁸¹ Un análisis llevado a cabo por Talib Visram en *The Atlantic* determinó que este número de bromas era el más elevado de los doce programas que analizó [En línea] Disponible en <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/11/jokes-per-minute-sitcom-ratings-link/382734/> [Consultado el 3 de junio de 2016].

⁸² Hiatt, Brian (2013) “The Last 30 Days of *30 Rock*” en *The Rolling Stone* [En línea] Disponible en <http://www.rollingstone.com/movies/news/the-last-days-of-30-rock-20130131> [Consultado el 3 de junio de 2016]

⁸³ Uno de los episodios retransmitidos en directo, *Live from Studio 6H* (S6E19) fue rodado en el estudio 8H, donde se desarrolla el *Saturday Night Live*. El nombre de este capítulo también hace una referencia directa al programa, que siempre da paso a sus títulos de crédito con la frase “*Live from New York, it’s Saturday Night*”. Al finalizar este capítulo, el reparto se despidió en el escenario agradeciendo a las estrellas invitadas, tal y como ocurre en el programa de variedades.

⁸⁴ En la primera temporada tendría una breve aparición, con un personaje diferente (*Black Tie*, S1E12)

⁸⁵ El primer piloto de la serie contaba con Dratch en el papel de Jenna Maroney, pero finalmente fue sustituida por Jane Krakowski, quien funcionaba mejor para el tipo de personaje que se buscaba. Sin embargo, no abandonó definitivamente la serie y a lo largo de la primera temporada fue interpretando distintos papeles: desde un ser azul con el que Tracy alucina, hasta presentadora o cuidadora de gatos, entre otros. En el primer episodio emitido en directo volvería como limpiadora, con su respectivo vitoreo por parte de la audiencia.

La serie se enmarca entre las comedias de situación desarrolladas en el entorno de trabajo: Liz, jefa de guionistas; Jack, el ejecutivo de la cadena; Kenneth, el paje confidente; Jenna y Tracy, los excéntricos actores (Shaw, 2010: 195-196). Se une así a otras centradas en llevar a cabo la emisión de un programa como *El show de Larry Sanders* o su competencia directa, *Studio 60 (Studio 60 on the Sunset Strip)*. 2006-2007, NBC). Esta última, que también trataba sobre el desarrollo de un programa ficticio de *sketches*, supuso la principal amenaza a la renovación por una segunda temporada de *Rockefeller Plaza*, pero finalmente el programa creado por Aaron Sorkin quedó fuera de la parrilla. En uno de los ejercicios de metaficción que encontraremos a lo largo de la serie, Sorkin aparece como estrella invitada años después de aquella cancelación. La escena replica el estilema del autor con su característico plano secuencia en el que los personajes andan acompañados por la cámara para mantener sus conversaciones en movimiento.

[Aaron Sorkin y Liz Lemon sentados en una sala de espera]

Liz: ¿Te conozco?

Sorkin: Conoces mi trabajo. Camina conmigo.

[Se levantan y se inicia el plano secuencia antes mencionado]

Sorkin: Soy Aaron Sorkin. *El ala oeste de la Casa Blanca*, *Algunos hombres buenos*, *La red social*.

Liz: ¿*Studio 60*?

Sorkin: Cállate. **Plan B (S5E18)**

En la relación entre Liz Lemon y Jack Donaghy se puede encontrar otro referente del programa con su similitud a la de Mary Richards y Lou Grant en *La chica de la tele*. Por otra parte, tanto Mary Richards, como Ann Marie, protagonista de *Esa chica*, son personajes que han influenciado directamente al creado por Tina Fey: mujeres fuertes e independientes, solteras (aunque no por ello se mantengan así toda la serie), viviendo en grandes ciudades y trabajando mucho en sus puestos de trabajo. En el piloto de *Rockefeller Plaza*, la referencia se vuelve más evidente con la parodia que realizan de *Esa chica*, incluyendo una canción original pero inspirada en el tema principal del programa de los sesenta.

Saul Austerlitz describe acertadamente esta serie como una mezcla entre el feminismo con sello de Mary Richards en *La chica de la tele*, dos alocados con el narcisismo que podríamos encontrar en el programa de Larry Sanders, una “generosa pizca del estilo peculiar de *The Office*” y el concepto visual de *Arrested Development* (Austerlitz, 2014: 355).

Estructura narrativa

Rockefeller Plaza sigue la tradición del género en lo que a episodios autoconclusivos de 22 minutos se refiere, aunque a lo largo de la serie se pueden encontrar distintos arcos de episodios: por una parte en lo que a personajes se refiere, como por ejemplo con la participación de John Hamm como pareja de Liz Lemon en *Generalissimo* (S3E10), *St. Valentine's Day* (S3E11) y *The Bubble* (S3E15); y por otra en cuanto a tramas, en ocasiones introducidas incluso por un *cliffhanger* (Jack descubre que el hombre que siempre consideró como su padre no lo es en la última escena de *The Natural Order* [S3E20], lo que deja un final de temporada centrado en su búsqueda a partir de dos episodios: *Mamma Mia* [S3E21] y *Kidney Now!* [S3E22]). Otras subtramas se mantienen como telón de fondo en varias temporadas, como por ejemplo el interés de Liz en ser madre o la situación de la cadena del programa, pero no se definen arcos de temporada, algo que por otra parte es lo más común en las comedias de situación.

Esta serie juega con frecuencia con la relación entre la realidad y la ficción de distintas formas:

- **Bromas convertidas en tramas:** por ejemplo, al inicio de la segunda temporada se menciona la creación de un nuevo reality que la cadena quiere poner en marcha bajo el nombre de *MILF Island* (*Seinfeldvision*, S2E01) y más adelante se celebra la final del mismo, centrando el episodio en ello y estableciendo paralelismos entre lo que ocurre en antena y lo que les sucede a los personajes (*MILF Island*, S2E11). Lo mismo ocurrirá con el reality de *Queen of Jordan*, mencionado en *Mrs. Donaghy* (S5E11) y desarrollado en un episodio homónimo (S5E17).
- **A partir de diálogos que juegan con el concepto de serie:**

[En la última escena de la tercera temporada]

Liz: Ha sido un gran año (*Le da una palmada a Jack en la espalda*)

Jack: ¿De qué estás hablando? Estamos en mayo (*Liz le indica con un gesto que se calle, sonriendo*) (***Kidney Now!*; S3E22**)

[Primera escena del primer episodio de la cuarta temporada]

Jack mirando a cámara: Me alegro mucho de veros y os doy la bienvenida a la temporada cuatro (*Jack deja de mirar a la cámara y mira a su alrededor como si en todo momento estuviera hablando con sus compañeros*) que es, por supuesto, el nombre del restaurante número uno de comida asiática de Nueva York (...) (***Season 4*; S4E01**)

En lo que a la **estructura episódica** se refiere, estos plantean una situación principal y subtramas. En el que centramos el análisis, *Generalissimo* (S3E10), encontramos por orden de relevancia:

- **Trama principal (A):** Jack descubre que el motivo por el que no le cae bien a la abuela de su novia es su parecido extremo con el villano de su telenovela, el Generalísimo⁸⁶.
- **Subtrama (B):** Liz trata de seducir a su vecino Drew (estrella invitada John Hamm) aplicando las técnicas que aprende del Generalísimo.
- **Subtrama (C):** Tracy intenta seguir el ritmo festero de los nuevos becarios.

Este capítulo está enmarcado en la estructura de dos actos que podemos resumir en:

<p>Pregenérico (00:00 - 03:22)</p>	<p>Se presentan las tres tramas. En orden de aparición: C- Conocemos a los nuevos becarios, mayores de lo habitual y enérgicos. B- Jenna abre el correo del vecino de Liz y comprueban que es un hombre con mucho partido por el que esta se interesa. A- Jack descubre que es igual que el villano de <i>Los amantes clandestinos</i>, motivo por el que no gusta a la abuela de su novia.</p>
<p>Cabecera (03:23 - 03:46)</p>	<p>Títulos de créditos y tema principal.</p>
<p>Acto 1 (03:47 - 09:14)</p>	<p>Las tres tramas van desarrollándose, finalizando el acto con la <u>relación entre la trama A y la B</u>. Jack, que ahora es dueño de la telenovela para poder matar al personaje del Generalísimo, quiere que Liz escriba ese guion. De esta forma, Liz descubre que este abrió el correo de la joven a la que quería y se hizo pasar por lo que le apasionaba. Liz le pide a su vecino que le ayude a buscar a su perro (ficticio) perdido. Sonríe con malicia mirando a cámara⁸⁷.</p>
<p>Acto 2 (09:15- 20:07)</p>	<p>Protagonizado sobre todo por las tramas <u>A y B</u>, que de nuevo vuelven a relacionarse estrechamente, cuando Liz actúa como el Generalísimo. Se intercalan escenas de ambas tramas para mostrar el paralelismo de los personajes. Al final del acto, Jack consigue ganarse el favor de la abuela de su novia y Liz consigue una próxima cita con Drew, mientras que la trama protagonizada por Tracy permanece en <i>status quo</i>.</p>
<p>Créditos (20:08-20:16)</p>	<p>Títulos de créditos finales.</p>

Figura 4: Esquema del episodio Generalissimo (S3E10) (fuente: elaboración propia)

⁸⁶ Interpretado por el propio Alec Baldwin. Ambos personajes entablarán una conversación en el clímax del episodio, algo que no sería posible en el formato multicámara tradicional de las *sitcoms*.

⁸⁷ Liz rompe la cuarta pared haciendo cómplice al espectador, pues ya hemos visto que sus trucos son los mismos que los del Generalísimo. Pero 'no podemos hacer nada para evitar que se comporte así', generando más sensación de poder en el personaje.

Rockefeller Plaza se diferencia de otras series por su particular estructura de actos mixta, cuando lo habitual es optar por un modelo y mantenerlo. Sin embargo, en este caso las tres primeras temporadas se dividen en dos actos, para cambiar a una estructura de tres a partir de la cuarta. Desde entonces, se incluirá también un epílogo con los créditos finales sobreexposados, uno de los elementos característicos de los episodios de *sitcom* tradicionales, en el que se continúa algún *gag* o se incluye contenido extra⁸⁸.

	DOS ACTOS	TRES ACTOS
ESTRUCTURA EPISÓDICA DE ROCKEFELLER PLAZA	<p>Temporadas: 1 – 2 – 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pregonérico • Cabecera • Acto 1 • Acto 2 • Títulos de créditos finales 	<p>Temporadas: 4 – 5 – 6 – 7</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pregonérico • Cabecera • Acto 1 • Acto 2 • Acto 3 • Epílogo + créditos finales

Figura 5: Esquema de estructura episódica de Rockefeller Plaza (fuente: elaboración propia)

Las **temporadas completas** en la serie están en torno a los 22 episodios, mientras que la segunda y última temporada fueron las más cortas, con 15 y 13 respectivamente (aunque el final de temporada fue emitido como episodio doble). Cabe resaltar que el motivo por el que la segunda acabó con menos episodios fue la huelga del Gremio de guionistas que tuvo lugar en Hollywood en la temporada 2007-2008, y con la que también otras tantas series se vieron afectadas. Las causas del paro se explican en las escasas compensaciones económicas que recibían los guionistas frente al beneficio de los estudios, especialmente por las ganancias del mercado doméstico o la distribución online⁸⁹.

Pero *Rockefeller Plaza* supo reinventarse en ese momento y convertir lo que a priori solo podía ser negativo en una buena causa: algunos ayudantes de producción de la serie fueron despedidos por lo que, en un gesto de solidaridad con sus compañeros, el equipo representó un episodio en

⁸⁸ Por ejemplo, en *Into the Crevasse* (S4E02), Tracy produce una película pornográfica sobre la vida de Liz y le obliga a escribirla; en el epílogo vemos la última escena del episodio adaptada para esta película, con los actores que interpretan a Liz y Jack.

⁸⁹ “Los guionistas de Hollywood, en huelga indefinida a partir del lunes” en *El País* [En línea] Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2007/11/02/actualidad/1193958012_850215.html [Consultado el 1 de junio de 2016]

directo en el Upright Citizen's Brigade Theatre de Nueva York con el fin de recaudar fondos para ellos⁹⁰. En diciembre de 2007, y antes de que fuera emitido en televisión, *Secrets and Lies* (S2E08) fue teatralizado en un ambiente de improvisación del que muchos de los intérpretes de la serie provenían. Este 'programa de televisión' no sería tal si no contara con un espacio para la publicidad, por lo que John Lutz y Jack McBrayer (Kenneth Parcell en *Rockefeller Plaza*) se encargaron de improvisar anuncios de los productos que el público pedía. La semilla de la relación de la serie con el directo que había sido plantada por su relación con el *SNL* empezaba a germinar con esta propuesta y terminaría de dar sus frutos en un par de episodios que destacaremos al hablar de la realización del programa.

En cuanto a las **tramas planteadas**, estas se resumen en una combinación de relaciones laborales, con amistosas y de pareja del mismo cariz de las que podemos encontrar en otras comedias de situación. Es en los **temas** que trata la serie donde vemos que estos exceden lo políticamente correcto y se acercan a los que encontrábamos en las comedias de situación animadas para adultos, donde la permisividad es superior a las series de acción real. Sin embargo, *Rockefeller Plaza*, en su aura de serie de culto, ha jugado con el humor negro y las referencias a la homosexualidad, el racismo, el sexo y, sobre todo, a distintos perfiles políticos, camuflando estas referencias entre los guiños culturales, metaficción y la comedia clásica. En general, aspectos más bien tabúes que entran en conflicto con el conservador americano y de los que *Rockefeller Plaza* disfruta mofándose con sátira e ironía, necesitando con ello un tipo de espectador que lo entienda como tal, ya que estos pueden malinterpretarse fácilmente y generar polémica.

Algo parecido ocurrió cuando llegó a cuestionarse si la serie podía considerarse racista a partir de algunos de los rasgos del personaje de Tracy Jordan, definido como alguien con "constantes cambios de humor, violento, emocionalmente inestable e irresponsable de comportamiento infantil"⁹¹. Si bien esas características son ciertas, representan una exageración propia de la parodia, además de formar parte del estilo de humor personal de Tracy Morgan, quien incluso improvisaba sus líneas en algunas ocasiones. Por otra parte, y a pesar de contar con algunos personajes más estereotipados como Jenna Maroney⁹², la serie construye personajes complejos que se satirizan en busca de la comedia. Estos ya no están sometidos al *status quo* de las *sitcoms*

⁹⁰ Fey, Tina (2013) *Rockefeller Plaza en vivo en el UCB Theatre* en los extras de *Rockefeller Plaza* temporada 2 [DVD], España.

⁹¹ Aleem, Zeeshan (2010) "Is 30 Rock racist?" en *The Huffington Post* [En línea] Disponible en http://www.huffingtonpost.com/zeeshan-aleem/is-em30-rockem-the-most-r_b_637300.html [Consultado el 4 de junio de 2016].

⁹² Esta acabará casándose con un imitador suyo, Paul (Will Forte), quien aparece con más frecuencia caracterizado como Jenna y se refiere a sí mismo como 'she-man' o 'shman'. Lejos de faltar al respeto a la comunidad travesti, esta parodia refleja cómo alguien tan vanaglorioso como Jenna acaba encuentra el amor 'en sí misma', continuando con la exageración satírica hacia esta clase de personas. Tras la boda, Paul adoptará el nombre de Mr. Jenna Maroney.

tradicionales y frecuentemente cometen errores, destacando en primer lugar las imperfecciones de Liz Lemon.

Haciendo un análisis más exhaustivo, podemos dividir *Rockefeller Plaza* en tres niveles con los que esquematizar su complejidad, representados con un tamaño diferente en el siguiente esquema en función del peso que ocupan en la serie:



Figura 6: Esquema de niveles en Rockefeller Plaza (fuente: elaboración propia)

- 1. Relación entre los personajes:** En la base de la serie encontramos a los personajes y sus relaciones entre ellos, algo que la conecta con el resto de comedias de situación clásicas.
- 2. El mundo de la televisión:** Desde los decorados hasta la sinopsis misma de la serie giran en torno al medio. También podemos encontrar constantes referencias a otros programas e incluso homenajes directos con la representación de *sitcoms* clásicas como *Los recién casados* o *Amos 'n Andy*. Por otra parte, los comentarios sobre la importancia de la televisión están presentes, en especial con el personaje de Kenneth Parcell⁹³.
- 3. Política – Negocios:** Con Jack Donaghy, la política y los negocios cobran protagonismo. Estricto republicano y con una filosofía muy diferente a la de Liz, este será el responsable de conducir una temática ausente por lo general en las *sitcoms*. Es posible que el hincapié de la serie en la política esté heredado de su máximo referente, *Saturday Night Live*, donde la parodia en torno a esta temática es constante⁹⁴.

En lo que al **espacio** se refiere, *Rockefeller Plaza* cuenta con ambientes familiares e interiores, como el apartamento de Liz o las diferentes localizaciones dentro del Rockefeller Center (el plató, la sala de guionistas, etcétera), pero también con un rico abanico de exteriores o espacios puntuales en función de la trama de cada episodio, algo que comparte con las comedias de

⁹³ Paje en la NBC por devoción a la televisión. Incluso llegó a comentar que “más que el jazz, el teatro musical o la obesidad mórbida, la televisión es la verdadera forma de arte americano” (*The Head and the Hair*; S1E11)

⁹⁴ La propia Tina Fey destaca en el *SNL* por la imitación de Sarah Palin que le valió un Emmy en 2009 como Estrella Invitada [En línea] Disponible en <http://www.emmys.com/bios/tina-fey> [Consultado el 4 de junio de 2016]. Esta respondió a las imitación con una parodia de la serie de Fey llamada *31 Rock* [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VSvSDEQY3D8> [Consultado el 4 de junio de 2016]

situación grabadas con cámara única, enriqueciendo el resultado final y difiriendo de las más clásicas. En el **tiempo** que se plantea en la serie no encontramos mucha innovación, ya que esta transcurre en el presente con un orden lineal, salvo por los momentos de fragmentación en los que se incluyen escenas breves. Las distancias de estas abarcan desde el pasado de los personajes, hasta unas horas antes del tiempo presente.

Al finalizar la serie, encontramos un salto temporal que nos lleva al futuro para explicarnos el destino de los personajes principales. Muchas comedias de situación terminan sin esta explicación, abriendo la imaginación del espectador, o quizá la puerta a que esta se retome en otro momento. Sin embargo, *Rockefeller Plaza* opta por un destino cómico acorde con la serie, trasladando la acción a ese futuro, a diferencia de *Aquellos Maravillosos años*, donde la voz en off que nos acompañó durante todo el programa nos contaba el destino de los protagonistas, mientras que la acción continuaba en el presente de la serie.

Producción-realización

Como ya hemos comentado, *Rockefeller Plaza* cuenta con un estilo de cámara única con la que consigue un alto grado de dinamismo. En algunas ocasiones, se rompe la cuarta pared como recurso cómico o para conectar con el espectador:

Jack (*con un móvil en la mano*): Estos teléfonos *Verizon Wireless* son tan populares que cogí por accidente el de una conocida.

Liz: Claro, porque el servicio de *Verizon Wireless* es inmejorable. Si viera ese teléfono por televisión, estaría en plan “¿dónde está mi tienda más cercana para comprarme uno?” (*Liz mira a cámara*) ¿Podemos cobrar nuestro dinero ya? (*Somebody to Love*; S2E06)⁹⁵

Liz: Sólo porque crea que los gays deberían poder adoptar o que todos deberíamos tener coches híbridos no significa que no quiera a América. (*Mira a cámara y guiña un ojo*) (*Hard Ball*; S1E15)

La serie, que en ocasiones se postula como una oda a la televisión, se reencuentra con aquellos orígenes del medio previos a la posibilidad de emitir programas grabados con anterioridad. Para ello, y como comentábamos anteriormente, la representación teatral de *Secrets and Lies* (S2E08) derivó en una puesta en escena en directo en la propia serie con el episodio *Live Show* (S5E04), para la que cambió su estilo de realización de cámara única a multicámara e incluyó público en directo (con sus risas, aplausos, vitoreas y momentos de parón de los actores para sincronizarse

⁹⁵ Fragmento en Youtube [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=d36wUmJGzVA> [Consultado el 25 de abril de 2016]

con la audiencia). De esta forma, se conectaba directamente con el estilo clásico de *sitcom*, aunque con un carácter más especial, a partir del meta-humor y diferentes versiones del mismo episodio⁹⁶.

Esta emisión en directo es, por otra parte, una especie de regalo del programa a la audiencia en agradecimiento por su fidelidad, como describen con la letra con la que varían el tema principal en este episodio, cantada por la propia Jane Krakowski en la versión de la Costa Este:

Jenna: En directo, es el programa en directo de *Rockefeller Plaza*. Es *30 Rock* en directo.

Cantantes de fondo: ... puede que no salga bien.

Jenna: ¿Por qué, pensaréis? ¿Por qué un programa en directo? ¿Por qué *Rockefeller Plaza* en directo? Porque este es mi regalo para ti, nuestra audiencia. (*Live Show*; S5E04)⁹⁷

Por otra parte, las cámaras usadas para esta realización difieren de las habituales en la serie, algo que se aprecia en una calidad de imagen que se acerca más al vídeo que al estilo cinematográfico de los episodios anteriores⁹⁸. La metareferencia no podía faltar al inicio del episodio y en la primera conversación que tienen Jack y Liz este le pregunta si no nota nada raro, que todo parece una telenovela mexicana y que puede ver cada línea y poro de su cara.

Lo más difícil del directo en *Rockefeller Plaza* reside en su fragmentación y en plantearse cómo incorporar esos clips, para los que se requiere que el protagonista esté presente en dos espacios prácticamente de forma simultánea. Para ello, la serie recurre a una estrella invitada que no solo ha formado parte del reparto del *SNL* – y, por lo tanto, acostumbrada al directo – sino que ya había protagonizado una de las comedias de situación más importantes del panorama americano. Así, el personaje de Tina Fey es interpretado por Julia Louis Dreyfus (Elaine en *Seinfeld*) en este tipo de escenas, con quien mantiene cierto parecido. Al volver del primer corte, y teniendo en cuenta el humor metarreferencial de la serie, no se evita el comentario:

Jack: ¿Por qué eres más atractiva en tu memoria?

Liz: Mi memoria tiene dinero de *Seinfeld*. (*Live Show*, S5E04)

⁹⁶ El episodio se realizó dos veces el mismo día: en primer lugar, para la Costa Este de Estados Unidos y tres horas después para la Costa Oeste. Ambas versiones son iguales en esencia, pero incluyen algunas variaciones, como por ejemplo en la escena en la que Liz se burla del ayudante indio de Jack: En la Costa Este le hace una referencia a *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2010) y en la Costa Oeste a Aladdín (Ron Clements y John Musker, 1992). También la canción de los créditos es ligeramente diferente e incorpora algunas referencias propias de la Costa Oeste, además de las diferencias propias del directo, con despistes o errores entre dos representaciones diferentes.

⁹⁷ Tema principal en *Live Show* [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SBO2HLZbvjw> [Consultado el 29 de mayo de 2016]

⁹⁸ Stuever, Hank (2010) “TV review: NBC's live '30 Rock' episode lives up to its billing” en *The Washington Post* [En línea] Disponible en <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/10/14/AR2010101407822.html> [Consultado el 1 de junio de 2016]

Otras *sitcoms* se habían aventurado a este tipo de episodios, como *Gimme a Break!*⁹⁹ (1981-1987, NBC), sin embargo, lo que hace destacar la apuesta de *Rockefeller Plaza* sobre otras comedias de situación es lo arriesgado de plantear su estructura fragmentada en directo. El episodio tuvo tan buena acogida que la serie repitió la fórmula la temporada siguiente, aunque en él se incluyeron referencias a *sitcoms* clásicas que provocaron un sabor agríndice en el espectador.

Live from Studio 6H (S6E19) se convirtió en el episodio más polémico de esta comedia de humor negro y satírico al representar una referencia directa de *Amos n' Andy* con John Hamm con la cara pintada de negro como estrella invitada. Este gesto, en lugar de entenderse como una crítica a aquella época racista (y los ecos que podemos encontrar en la actualidad) fue tergiversado, tachando al programa de racista por la acción de 'pintar la cara', sin entender la esencia crítica de la escena en sí.

Kenneth: La NBC tuvo los primeros personajes negros de la televisión, más o menos. Para *Alfie* y *Abner*, la NBC contrató un afroamericano y un caucásico porque creían que dos negros en el mismo programa pondrían nerviosa a la audiencia. Una norma que la NBC sigue utilizando hoy en día.

[Se introduce un clip de esta serie, en blanco y negro. Vemos una casa antigua.
Tracy Morgan entra caracterizado como Alfie]

Alfie: Abner, he vuelto de trabajar. ¿Dónde estás hermano?

[John Hamm entra en escena, caracterizado como Abner. Con la cara pintada de negro, una peluca de pelo negro rizado y acento sureño]

Abner: Aquí estar, Alfie¹⁰⁰.

[Tracy Morgan/Alfie lo mira de arriba abajo, indignado]

Tracy/Alfie (*Mientras se va de la escena*): No pienso hacer esto. (*Live from Studio 6H; S6E19*)¹⁰¹

La ficticia *Alfie* y *Abner* continuaba haciendo hincapié en la representación burlesca y exagerada, con el contrapunto del personaje interpretado por Tracy Morgan, indignado por mostrar al colectivo de esa forma. El propio actor, en respuesta a las críticas del programa, aclaró en *The View* que “ellos se burlan de las cosas que están ocurriendo ahí fuera. ¿Veríamos hoy en televisión a Archie Bunker? Nos burlamos del racismo, que es nuestra estupidez”¹⁰².

⁹⁹*Cat Story* (S4E21) se emitió en directo con fines publicitarios para conseguir audiencia [En línea] http://www.awesome80s.com/Awesome80s/TV/Comedy/Gimme_a_Break.asp [Consultado el 1 de junio de 2016]

¹⁰⁰ En la versión original, Hamm dice “Here I is, Alfie!” y, en general, el personaje habla sin respetar la gramática del idioma.

¹⁰¹ Fragmento en Youtube [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=G-J-TyqAk4I> [Consultado el 1 de junio de 2016]

¹⁰² Recordemos que Archie Bunker es un personaje racista introducido en los setenta con *Todo en familia*. [En línea] Disponible en <http://my.xfinity.com/blogs/tv/2012/05/03/the-view-tracy-morgan-defends-jon-hamm-blackface-skit/> [Consultado el 1 de junio de 2016]

Construcción del humor

A lo largo del análisis hemos ido destacando elementos acerca del humor en esta serie, que como hemos comentado, mantiene un estilo muy cercano al de las comedias de situación animadas, donde la permisividad ante el cinismo y la parodia es mayor. Incluso los comentarios negativos acerca de la propia cadena en la que se emite – la NBC – nos recuerdan a los que *Los Simpsons* y *Futurama* dedican a la FOX. Por otra parte, podemos enmarcarla como ‘sitcom televisiva’ ya que abandona por completo las raíces de la *sitcom* tradicional para centrarse en una narrativa visual y fragmentada con una fuerte influencia posmodernista y autorreferencial. Su estilo visual recoge el testigo de *Arrested Development*, sustituyendo al narrador con escenas paralelas a la acción principal.

La parodia como eje central de la comedia en *Rockefeller Plaza* la encontramos en diferentes manifestaciones a lo largo de la serie, entre las que destacan las relacionadas con el mundo de la televisión, como vemos con algunos ejemplos a continuación:

- **TV movies de serie B:** *A Dog Took My Face and Gave Me a Better Face to Change the World*¹⁰³, de emisión ficticia en Lifetime (S2E06)
- **Realities:** *MILF Island*¹⁰⁴ (S2E11), emitida ficticiamente por NBC parodiando la versión americana de *Supervivientes*; *Queen of Jordan*¹⁰⁵ en relación a *Real Housewives* (S5E17), y supuestamente emitida en Bravo, aunque la propia cadena se encargó de anunciar el programa para desmentir que se fuera a emitir realmente¹⁰⁶.
- **Telenovelas:** *Los Amantes Clandestinos*¹⁰⁷ (S3E10)

En relación a la Teoría del Humor, a lo largo de los episodios destaca la teoría de la incongruencia, en la que encajan, entre otros aspectos, las locuras protagonizadas por Tracy Jordan y Jenna Maroney; y la teoría del alivio, convertida en el humor negro que caracteriza la serie y haciendo referencia a lo que Tracy Morgan comentaba en la defensa del polémico *gag* de *Alfie* y *Abner*.

¹⁰³ Fragmento en Youtube [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sSYzhd3iepo> [Consultado el 4 de junio de 2016]

¹⁰⁴ Fragmento en Youtube [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pqUdPa0EfbE> [Consultado el 4 de junio de 2016]

¹⁰⁵ Con la ausencia de Tracy Morgan tras un trasplante de riñón, la serie continuó innovando cambiando su habitual realización en este episodio por la propia del reality. Fragmento en Youtube [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=k2hHn88nS6Q> [Consultado el 4 de junio de 2016]

¹⁰⁶ “Hail to the Queen! Bravo Welcomes ‘30 Rock’ Royalty: Check out the best new show we aren’t airing” en *Bravo* [En línea] Disponible en <http://www.bravotv.com/the-daily-dish/hail-to-the-queen-bravo-welcomes-30-rock-royalty> [Consultado el 4 de junio de 2016]

¹⁰⁷ Recopilación de la telenovela aparecida en la serie [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=85k8aDgk4II> [Consultado el 4 de junio de 2016]

5.2 *Big Bang: The Celebration Experimentation* (S09E17)



Ilustración 2: Encabezado de Big Bang con sus protagonistas

Ficha técnica

Título (Título original): *Big Bang (The Big Bang Theory)*

Año y país: 2007-Actualidad; Estados Unidos.

Cadena (Emisión en España): CBS (TNT, Neox)

Creador/a: Chuck Lorre y Bill Prady

Temporadas (episodios): 10 (207 episodios; S10E01, el 19 de septiembre de 2016)

Duración: 22 minutos

Primera y última emisión: 24 de septiembre de 2007

Sinopsis: Penny (Kaley Cuoco), una joven camarera con ambición de ser actriz, es la nueva vecina de Leonard (Johnny Galecki) y Sheldon (Jim Parsons), dos brillantes científicos – y ‘frikis’ – del Instituto Tecnológico de California. Estos tienen problemas para relacionarse socialmente, al igual que sus amigos Howard (Simon Helberg) y Rajesh (Kunal Nayyar). Unas temporadas después, la pandilla terminará de formarse con las incorporaciones de Bernadette (Melissa Rauch) y Amy Farrah Fowler (Mayim Bialik).

Antecedentes y referentes

Big Bang cumple con los requisitos que hemos expuesto como ‘sitcom clásica’: sistema de realización multicámara, rodaje delante de un público cuyas reacciones son incorporadas al resultado final del programa, además de espacios interiores habituales, junto a una línea temporal en orden cronológico. La serie se enmarca como una comedia coral de humor blanco centrada en la amistad, cuyo referente más directo es *Friends*. Aunque los detalles son diferentes, en ambas se introduce un personaje nuevo al grupo ya establecido, con quien iremos profundizando sobre los demás. Con esta comparte su reparto coral (aunque en *Big Bang* veremos cómo Sheldon ha acabado siendo el centro de atención de crítica y público) y su humor universal, principalmente.

Big Bang incluye además rasgos de comedia profesional, ya que algunos de los personajes trabajan juntos y sus puestos de trabajos forman parte de los espacios utilizados.

La serie contó con un primer episodio piloto que no llegó a emitirse, en el que se presentaba de una forma totalmente distinta. Del reparto actual, solamente Johnny Galecki y Jim Parsons repitieron sus roles correspondientes, aunque con personalidades distintas, especialmente el segundo. Mientras que el Sheldon que conocemos es antisocial y con nulo interés en cualquier tipo de relación, sobre todo las de carácter sentimental, en el primer piloto de la serie se comentaba que había mantenido relaciones sexuales, además de hacer gala de un sarcasmo que no comparte el actual personaje¹⁰⁸. Por otra parte, el grupo de amigos no existía como tal, únicamente una amiga llamada Gilda (Iris Bahr), cuyo estilo de humor ácido y cortante terminaba de definir un programa completamente distinto, que no gustó ni a la audiencia que pudo verlo ni al propio Chuck Lorre.

Después de los nefastos resultados, la serie cambiaría y el personaje de Gilda sería reconstruido y convertido en Leslie Winkle (Sara Gilbert), archienemiga de Sheldon y antiguo romance de Leonard. Los espectadores pueden encontrar en Leonard y Leslie el recuerdo de *Roseanne*, donde Sara Gilbert interpretaba a Darlene, hija de Roseanne, y Johnny Galecki se incorporó después al programa para dar vida al novio de esta¹⁰⁹. La personalidad del personaje es, además, muy parecida a la de Leonard, lo que magnifica la conexión cuando ambos comparten una escena.

La inclusión de un personaje como el de Leslie nos mostraba un aspecto de las mujeres en el mundo de la ciencia, aunque este fuera considerablemente breve y fuera más utilizado como enlace sentimental con Leonard que para destacar sus méritos científicos. Al inicio de la serie, el papel femenino recaía en el personaje de Penny, mostrado más como “un bonito trofeo destacado físicamente pero tonto, supuestamente opuesta a los hombres inteligentes”¹¹⁰. Con la evolución de la serie, también lo haría el rol de la mujer a partir de la incorporación de Amy y Bernadette¹¹¹. Estas destacan en sus campos (neurociencia y microbiología, respectivamente) y junto a su desarrollo en el programa también lo hará el rol de Penny, aunque el aspecto físico del personaje continuará presente. En *The Tenure Turbulence* (S6E20), por ejemplo, Sheldon y Leonard son posibles candidatos a un puesto vitalicio en la universidad y sus respectivas novias les acompañan a un evento en el que se encuentran miembros de la comunidad universitaria que podrían decidir

¹⁰⁸ Las dificultades de Sheldon para entender el sarcasmo son un *gag* recurrente en el programa. También su incapacidad para tener contacto físico, uno de los aspectos que más ha evolucionado en el personaje, aunque muy lentamente.

¹⁰⁹ Años antes, Johnny Galecki también había interpretado al novio de Mayim Bialik (Amy) en la *sitcom* con la que la actriz se dio a conocer, *Blossom*, en el episodio *Sex, Lies and Teenagers* (S1E05).

¹¹⁰ A. K. Whitney (2014) “How *Big Bang Theory* Represents Women in Science” en *Bitchmedia* [En línea] Disponible en <https://bitchmedia.org/post/how-the-big-bang-theory-got-good-women-in-science-stem> [Consultado el 10 de junio de 2016]

¹¹¹ Con su relación con Howard se tratarán temas que suelen pasar desapercibidos como el hecho de que ella gane más dinero que él, un comentario que enlaza con la situación actual de muchas parejas.

su futuro. Mientras que Amy le dice a Sheldon que con su posición de respetada científica podría ayudarlo en su causa, Penny le recuerda a Leonard que con su físico llamará la atención entre los académicos.

Por otra parte, pese a no modificar el sistema de realización con el que nacieron estos programas, hace ya más de cincuenta años, la serie ha ganado recientemente el galardón del Festival de Montecarlo con el reconocimiento a la comedia más seguida a nivel mundial¹¹². Sus creadores son veteranos en el mundo de las comedias de situación, especialmente Chuck Lorre. Este es responsable de otras series como *Dos hombres y medio* o *Mom* (2013-Actualidad, CBS), además de destacar por haber participado en el guion y producción de *Roseanne* y *Mike & Molly* (2010-2016, CBS). Por otra parte, Bill Prady ha sido guionista y productor en *Sigue soñando* o *Matrimonio con hijos*, entre otros programas, antes de unirse a Lorre.

Aunque la serie consta de un reparto coral, este difiere del de *Friends* en que tiene dos protagonistas principales, Leonard y Sheldon, en cuyo piso tienen lugar con frecuencia las reuniones entre amigos. El primero, interesado en su nueva vecina desde el primer episodio, será con frecuencia el más sensato del grupo, mientras que el segundo es el personaje más desarrollado de la serie, y el actor más premiado del reparto¹¹³. La relación con *Friends* no se queda únicamente en algo narrativo, sino que ambas se han convertido en series generacionales de gran impacto a nivel mundial, aunque *Big Bang* lo hace a la sombra de la primera. Tal éxito se transforma, a nivel económico, en salarios desorbitados para los miembros del reparto¹¹⁴, conscientes de su implicación en el éxito y las cantidades millonarias que la cadena consigue con la serie. Los nombres de ambos funcionan a modo de homenaje a Leonard Sheldon, reconocido productor televisivo que destacó en la CBS con algunos de sus mayores éxitos: *El show de Danny Thomas*, *El Show de Dick Van Dyke* o *El Show de Andy Griffith*, entre otros.

Uno de los aspectos que hace diferente este programa son los intereses de los protagonistas, envueltos en la cultura ‘friki’ en la que destacan los videojuegos online, cómics, series, películas, juegos de mesa y un largo etcétera. Antes de la llegada de esta serie, pocas se habían acercado a estos temas, siendo las más destacadas británicas. En *Los informáticos (The IT Crowd; 2006-2013*,

¹¹² “*The Big Bang Theory* y *CSI*, proclamadas como las series más vistas a nivel mundial” en *Formula TV* [En línea] Disponible en <http://www.formulatv.com/noticias/57082/festival-montecarlo-the-big-bang-theory-csi-series-mas-vistas/> [Consultado el 18 de junio de 2016].

¹¹³ Ganador de cuatro premios Emmy y un Globo de Oro, además de diferentes nominaciones por este personaje.

¹¹⁴ Marta Krauffman, co-creadora de *Friends*, reconoció recientemente que el sueldo de un millón de dólares por episodio que llegaron a ganar las estrellas de *Friends* en los últimos tiempos de la serie era excesivo [En línea] Disponible en <http://www.thewrap.com/friends-co-creator-marta-kauffman-calls-stars-1-million-per-episode-payday-ridiculous/> [Consultado el 15 de junio de 2016] Sin embargo, actualmente los tres actores con más peso en la serie (quienes dan vida a Leonard, Sheldon y Penny) repiten los elevados sueldos, lo que hace inevitable continuar las comparaciones a nivel de éxito mediático de ambas series [En línea] Disponible en <http://deadline.com/2014/08/big-bang-theory-stars-jim-parsons-johnny-galecki-kaley-cuoco-close-big-new-deals-813847/> [Consultado el 15 de junio de 2016]

Channel 4) encontramos a dos informáticos que en ocasiones mencionan aspectos ‘frikis’ mientras que la nueva jefa de su departamento se siente fuera de lugar ante estos comentarios, al igual que le ocurre a Penny. Por otra parte, *Spaced* se acerca más a la línea de *Big Bang* aunque las referencias son más específicas, pensadas para un espectador implícito más que para un público general, como es el caso de la serie de Lorre y Prady. Sin embargo, cada vez con más frecuencia, lo ‘friki’ está de moda y empieza a tomar un nuevo protagonismo. Esto permite profundizar en los paratextos que envuelven al programa y fomentar la distribución de *merchandising*, de la misma forma que los personajes consumen productos derivados de sus programas favoritos. Así, el espacio en el que se mueven los protagonistas está cargado con *merchandising* de cómics, series o películas, principalmente. También son frecuentes las visitas a la tienda de cómics, por otra parte, otro de los espacios habituales donde encontramos uno de los secundarios recurrentes, Stuart (Kevin Sussman), dueño de la tienda. En ese sentido se establecen dos niveles de lectura: los que entienden todas las referencias, o los que las entienden superficialmente, pero disfrutan de lo cómico de la situación por la interpretación de los actores o la acción desarrollada. Sin embargo, y a pesar de la estética de la serie y el constante interés en estos temas, en ocasiones cae en los prejuicios de que el ambiente ‘friki’ es algo más ‘patético’ que otro cualquiera. Una forma de generalizar en busca de un público masivo:

Penny: Empecé a salir con Zack otra vez para no pasar la Nochevieja sola. ¿No es patético?

Leonard (*disfrazado de Linterna Verde*): No es tan patético como vestirse así para ir a una tienda de cómics en Nochevieja. (*The Justice League Recombination*; S4E11)

Las conexiones con la cultura popular en general, y la subcultura ‘friki’ en particular, causaron sensación en su estreno, aunque con la evolución del programa las relaciones amorosas han cobrado más protagonismo que las convenciones ‘frikis’. A pesar de que esas conexiones se mantengan, los personajes adquieren nuevas dimensiones de esta forma, cobrando más fuerza la madurez de estos. En ocasiones, el aspecto ‘friki’ que significó el punto de partida de la serie ha quedado relegado al *atrezzo* y a los cameos recurrentes del programa.

Big Bang es, por lo tanto, uno de los ejemplos actuales de comedia de situación clásica con pocas variaciones que, sin embargo, se mantiene como la más vista y cuyo impacto es notorio con respecto al resto de *sitcoms* con las que comparte parrilla. Como afirmaba Álvarez, “la *sitcom* puede justamente ser considerada como el producto más resistente al cambio, en el interior y transcurso de la narración (de un episodio a otro), y de un título a otro” (1999: 15).

Estructura narrativa

El episodio escogido para análisis, *The Celebration Experimentation*, no solamente celebra el cumpleaños de Sheldon, sino que construye una fiesta más allá de las fronteras de la ficción, conmemorando el episodio número 200 de la serie¹¹⁵. Esto se traduce también en la inclusión de diferentes invitados estrella entre los que destaca Adam West, quien dio vida a Batman en la serie homónima de los años sesenta (1966-1968, ABC). De esta forma el programa también homenajea los cincuenta años de una de las series más icónicas en el campo de los superhéroes en pantalla.

La serie está compuesta por capítulos autoconclusivos de 22 minutos, aunque en ocasiones también se establecen arcos de episodios. El mercado de las series en las *networks* abarca un rango de entre 20-24 episodios por temporada, algo que cumple *Big Bang* salvo por la segunda temporada, afectada por la huelga de guionistas que comentábamos al analizar *Rockefeller Plaza*. Centrándonos en la **estructura episódica**, cada capítulo plantea una situación principal y subtramas, aunque no en todos los episodios estas tienen una relevancia importante. En ocasiones, como en el que tratamos en este análisis, la subtrama B queda resuelta en el primer acto y en el segundo se limita a servir como golpe cómico, mientras que la subtrama C únicamente sirve como excusa cómica y como una forma de continuar desarrollando el personaje recurrente, ahora convertido en secundario. Esquematizando las tramas de *The Celebration Experimentation* vemos:

- **Trama principal (A):** Amy quiere celebrar una fiesta de cumpleaños para Sheldon.
- **Subtrama (B):** Leonard quiere que Adam West, protagonista de *Batman*, acuda a la fiesta después de que Sheldon les contara que su hermana se burlaba de él en la infancia diciéndole que Batman iría a su fiesta de cumpleaños.
- **Subtrama (C):** Stuart, el vendedor de la tienda de cómics, duda acerca de su situación dentro del grupo de amigos.

Pregenérico (00:00 – 00:42)	Se presenta la <u>trama principal A</u> : Amy quiere celebrar el cumpleaños de Sheldon y este se niega.
Cabecera (00:42 – 01:10)	Tema principal. Esta hace un recorrido por la historia de la humanidad a partir de rápidas imágenes que generan sensación de un ritmo acelerado para el episodio. El resumen histórico finaliza con el grupo de amigos cenando en el salón, denotando así la <i>sitcom</i> coral centrada en la amistad.

¹¹⁵ Huver, Scott (2016) “*The Big Bang Theory* Stars Talk Tonight’s 200th Episode” en *Variety* [En línea] Disponible en <http://variety.com/2016/tv/news/big-bang-theory-200-episode-adam-west-1201711816/> [Consultado el 20 de marzo de 2016]

<p>Acto 1 (01:11 – 09:58)</p>	<p>Sheldon accede a celebrar su cumpleaños, por lo que la <u>trama principal</u> abarcará todo el episodio. En este acto encontramos también como Leonard consigue a través del vendedor de la tienda de cómics, Stuart, contactar con Adam West para que acuda a la fiesta (<u>subtrama B</u>).</p> <p>Durante la preparación de la misma, vemos como Stuart no se siente integrado en el grupo de amigos (<u>subtrama C</u>). El acto termina con un <i>cliffhanger</i> cuando Sheldon se pone nervioso y se encierra en el baño.</p>
<p>Acto 2 (09:59 – 17:48)</p>	<p>Únicamente dos escenas (*) se desarrollan en este acto: Sheldon en el baño, donde acude Penny para que vuelva al salón, y la evolución de la fiesta. La <u>trama A</u> es la que abarca todo el acto, a la que se suma la <u>subtrama C</u> cuando Stuart quiere dedicar unas palabras a Sheldon, pero acaba siendo ignorado cuando Amy consigue conectar con Stephen Hawking por el ordenador.</p> <p>(*) En el acto quedan divididas en tres: Penny decide ir a por Sheldon mientras Leonard y Amy discuten; Sheldon y Penny en el baño; El resto de la fiesta una vez que Sheldon se une a ella.</p>
<p>Epílogo (17:49 – 18:35)</p>	<p>Todo el grupo canta cumpleaños feliz junto a Stephen Hawking, a quien se le oye por detrás del resto debido a su voz digitalizada. Adam West, perteneciente a la <u>subtrama B</u>, cierra el episodio preguntando “quién le va a llevar a casa”.</p>
<p>Créditos (20:08-20:16)</p>	<p>Títulos de créditos finales.</p>

Figura 7: Esquema del episodio The Celebration Experimentation (S9E17) (fuente: elaboración propia)

Big Bang cuenta con una **estructura de dos actos** delimitados por la pausa publicitaria e incluye un epílogo que se mantiene a parte de los títulos de créditos finales, como vemos en la Figura 7. Estos dos actos están compuestos de varias escenas breves con una media de treinta segundos cada una, aproximadamente. Estas están separadas por una cortinilla en la que vemos átomos girar acorde con el componente científico que rodea al programa. A diferencia de las que encontramos en el esquema clásico, estas no incluyen una sintonía breve, sino un efecto sonoro de barrido al girar los átomos. Este episodio destaca por desarrollar prácticamente todo el segundo acto en una misma escena, acrecentando la puesta en escena teatral. De esta forma, en lugar del uso de cortinillas – con el que se anuncia un cambio de espacio y/o de tiempo – estas son sustituidas por una transición de encadenado que hace las veces de elipsis temporal mientras se desarrolla la fiesta de Sheldon.

La presencia de **estrellas invitadas** en *Big Bang* combina el estilo clásico de participación en el que un actor interpreta un personaje, con el que proponía *Extras*, donde los actores ofrecían una versión deformada de sí mismos. Podemos dividir este último tipo de cameos en dos temáticas claramente diferenciadas:

- **Cameos ‘frikis’:** Carrie Fisher y James Earl Jones en *The Convention Conundrum* (S7E14); Charlie Sheen en *The Griffin Equivalency* (S2E04) o Adam West en el episodio analizado, entre otros.
- **Cameos relacionados con la ciencia:** Stephen Hawking (en diferentes episodios, y tanto participando él mismo como sólo su imagen a través del ordenador) o Buzz Aldrin en *The Holographic Excitation* (S6E05), entre otros.

En el aspecto ‘frikis’, lo que inicialmente fue un cameo de Will Wheaton (Wesley Crusher en *Star Trek: La nueva generación*; *Star Trek: The Next Generation*; 1987-1994, sindicación) se convirtió después en personaje secundario que ya no forma parte de la categoría de estrella invitada. Su relación con Sheldon de amor-odio transformada en peculiar amistad en la que Wheaton ofrece una versión parodiada y desfigurada de sí mismo.

Profundizando el análisis narrativo de la serie podemos adaptar el esquema que elaboramos en la Figura 6 para matizar la principal diferencia que la serie mantiene con respecto a las anteriores *sitcoms* clásicas. En el caso de *Big Bang*, la *sitcom* se ve enriquecida con **tres niveles temáticos** y, de la misma forma que ocurría en el esquema anterior, estos se presentan a continuación con diferente tamaño en función de la presencia que tienen para la serie:



Figura 8: Esquema de niveles en *Big Bang* (fuente: elaboración propia)

1. **Relación entre los personajes:** En la base de la serie encontramos a los personajes y sus relaciones, algo que la conecta con la *sitcom* clásica, especialmente con su predecesora *Friends*.
2. **La cultura ‘frikis’:** El siguiente núcleo de la serie gira en torno a este aspecto de la cultura popular a partir de la decoración artística del programa, algunas de las estrellas

invitadas o los comentarios del grupo de amigos. También en cuanto al espacio, como hemos visto, se tiene presente esta temática por medio de la tienda de cómics de Stuart.

- 3. Ciencia:** Las referencias científicas son uno de los elementos clave dentro de la serie, pese a que estas no resultan fuera de lugar en el episodio. El rigor científico del programa queda a cargo de David Salzberg, profesor de la Universidad de California. Su participación se vio enriquecida a partir del desarrollo de un blog como paratexto de la serie, en el que profundizaba acerca de reflexiones relacionadas con el mundo de la ciencia¹¹⁶. Por otra parte, el nombre de los episodios también hace referencia a teoremas o teorías científicas.

Tal y como observamos en el esquema de la Figura 8, *Big Bang* se articula con una complejidad que va más allá de los temas tratados en el programa. Estos se centran en los aspectos amorosos de los personajes, problemas laborales y las relaciones de amistad o familiares.

En lo que a esto último se refiere, una de las relaciones más emblemáticas del programa es la que Howard mantenía con su madre, lo que supuso un cambio de dinámica para la serie cuando la actriz que la interpretaba, Carol Ann Susi, falleció tras intentar batallar contra el cáncer. Esto planteó la disyuntiva de decidir de qué forma sería este aspecto tratado en el programa. La opción de sustituirla fue inmediatamente descartada, mientras que la alternativa de que estuviera de viaje o se mudara resultaría poco factible. Por lo que no sólo se convirtió en una forma de conectar la realidad con la ficción, sino en la opción de permitir que el personaje de Howard madurara enfrentándose a su pérdida. La serie se acercaba así a una construcción más realista, y a la visión que el propio Chuck Lorre tiene de las comedias de situación¹¹⁷. El *showrunner* Steve Moralo afirmaba también que “una de las cosas [que le pasan a la gente en la vida] es que los parientes acaben falleciendo, por lo que lo mejor era incluirlo”¹¹⁸. El carácter intrínseco de la broma como eje central de las *sitcoms* marcó las pautas a la hora de tratar esta pérdida, y no faltaron los toques cómicos: al finalizar el episodio *The Comic Book Store Regeneration*¹¹⁹ (S8E15), el grupo de amigos recuerda anécdotas de la Señora Wolowitz, tal y como el reparto hizo en el set con respecto a Carol Anne Susi tras recibir la noticia. Sin embargo, el homenaje más importante – aunque apenas reconocible para el espectador – es la inclusión de una fotografía de la actriz en la nevera de Sheldon y Leonard desde el día de su muerte [a partir del episodio *The Space Probe*

¹¹⁶ *The Big Blog Theory* [En línea] Disponible en <https://thebigblogtheory.wordpress.com/> [Consultado el 17 de junio de 2016]

¹¹⁷ Como hemos visto en la definición que hacía de la comedia de situación, Lorre afirmaba que “la situación [dentro de las comedias ‘de situación’] tendría que ser simplemente la vida” y a lo que los personajes tuvieran que enfrentarse.

¹¹⁸ Goldberg, Leslie (2015) *The Story Behind Big Bang Theory’s Tribute to Carol Ann Susi* [En línea] Disponible en <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/big-bang-theory-mrs-wolowitz-775237> [Consultado el 7 de junio de 2016]

¹¹⁹ Otros episodios servirían de homenaje al personaje, como en *The Leftover Thermalization* (S8E18), cuando todos celebran una cena con la última comida que dejó en el congelador la madre de Howard.

Disintegration (S8E12)] para estar presente en todos los programas desde entonces (aunque irónicamente nunca se la hubiera visto en la serie ya que sólo se escuchaba los gritos que esta le daba a su hijo).

En lo que a los personajes se refiere, cabe destacar el papel de Sheldon en la serie. A pesar de que *Big Bang* se presente con un corte clásico construye un personaje al que vemos evolucionar con la serie. Este padece Síndrome de Asperger y trastorno obsesivo-compulsivo de personalidad, con problemas para las relaciones sociales y nulo interés en cambiar esa faceta. A partir de esas características se aleja del personaje estereotipado de la *sitcom* clásica en busca de desarrollar uno más profundo, aunque con rasgos de esta práctica del estereotipo. A pesar de que algunas situaciones pueden llegar a ser insostenibles en su presencia, es uno de los personajes que más empatiza con espectador, bien porque se sienta identificado con él o por conocer a alguien que le frustre de igual manera por diferentes motivos. Toni de la Torre, quien le ha dedicado un libro, destaca que “era un tipo de personaje que tradicionalmente habría sido un secundario en las ficciones, ya sea en televisión o en el cine. El *nerd* ha sido siempre el resorte cómico de apoyo a los personajes ‘normales’”¹²⁰.

Los **episodios temáticos** que sincronizan de cierta forma el calendario del espectador con el de la ficción – aspecto desarrollado con en las comedias de situación – se dan también en *Big Bang*. A los clásicos como los capítulos navideños o relacionados con San Valentín se suman en esta serie los acontecimientos marcados en el calendario ‘friki’, como eventos de la Comic Con de San Diego¹²¹, el día del orgullo friki o estrenos cinematográficos como el último episodio de *Star Wars*¹²².

En cuanto al **espacio**, observamos como la serie sigue las pautas que se articulan en las *sitcoms* de corte clásico en las que encontramos decorados limitados y pocos cambios. Esto puede llegar a resultar extremista ya que Sheldon y Leonard siguen compartiendo piso a pesar de que este se casara con Penny. En cierta forma, la serie llega a hacer comentarios sobre ello en el episodio que analizamos:

Leonard: Ya ni me acuerdo de la última vez que hablamos, las cosas han cambiado mucho.

Leslie: ¿Tú crees?

¹²⁰ “Todos somos Sheldon Cooper” en *ObjetivoTV* [En línea] Disponible en http://www.antena3.com/objetivotv/actualidad/espana/todos-somos-sheldon-cooper_2015011657911d024beb289894921f90.html [Consultado el 20 de junio de 2016]

¹²¹ La convención más importante del mundo del cómic, que en la actualidad también abarca series o estrenos de temática de superhéroes, principalmente.

¹²² *The Opening Night Excitation* (S9E11). Uno de los eventos más esperados por parte del grupo de amigos (y de los espectadores en general) sirvió a la serie como punto de inflexión para el personaje de Sheldon: en lugar de asistir al estreno de la película, celebraba el cumpleaños de Amy manteniendo relaciones con ella a modo de regalo de cumpleaños, siendo la primera vez para ambos.

Leonard: Sí... Em... Penny y yo nos casamos.

Leslie: Vaya, ¡felicidades! Sabes, de hecho, creía que vivirías con Sheldon para siempre.

Leonard (*incómodo*): Sí... bueno... siéntete como en casa (*se va a otro punto del salón*).

Para que la falta de cambio no resulte inverosímil para el espectador, se explica en *The 2003 Approximation* (S9E04) que la nueva situación afecta profundamente a Sheldon por lo que Leonard y Penny deciden aplazar sus planes de mudarse juntos. El final de la serie es desconocido todavía, pero un cambio de escenario aceptado por todos los personajes podría ser uno de los detalles con los que se cerrar el programa. Por otra parte, en *Big Bang* ya no encontramos restos de las *sitcoms* clásicas en cuanto a los espacios tabú como los cuartos de baño. En *The Celebration Experimentation*, Penny anima a Sheldon para que vuelva a la fiesta en esta habitación, además de aparecer este espacio en otros episodios. Por otra parte, en otras comedias de Chuck Lorre el cuarto de baño parece seguir marcando las distancias con las *sitcoms* tradicionales. En *Mom* incluso llegamos a ver como una borrachera acaba en vómito (*Mahjong Sally and the Ecstasy*, S3E21), desarrollándose la acción en el cuarto de baño y no intuyéndose a partir de sonidos como nos enseñara *Todo en la familia* acerca de la utilización de este espacio mediante el audio.

El **tiempo** transcurre en línea con las comedias de situación clásicas, en orden cronológico. A lo largo de la serie se han ido conociendo detalles del pasado de los personajes, pero únicamente siendo mencionados en el diálogo. Sin embargo, cabe destacar que en una ocasión la estructura temporal del episodio quedó alterada para presentar cómo Leonard empezó a compartir piso con Sheldon (*The Staircase Implementation*; S3E22). Para la ocasión se desarrollan dos líneas temporales, una en el presente en el que Leonard le cuenta a Penny como fue, y otra en el pasado, en la que vemos el desarrollo de la historia. Esto conecta también con una de las prácticas que hemos visto en otras *sitcoms* en las que alterar el tiempo en algún episodio de forma anecdótica lleva a explorar la comedia del pasado (o futuro) de los personajes, como ya vimos al estudiar la característica del tiempo en la *sitcom*.

Producción-realización

En el terreno de la realización, *Big Bang* se enmarca en el sistema clásico multicámara grabado frente a una audiencia en directo. A esto se suma que la CBS – *network* responsable de la emisión del programa – es una de las emisoras que más han apostado por este sistema a lo largo de la historia de la comedia de situación.

El acceso como público durante la grabación del programa es gratuito y los asistentes pueden reservar su espacio con antelación a través de las entradas disponibles en Internet. Mark Sweet,

encargado de animar a la audiencia de *Big Bang* durante los cambios de secuencia, decorados o vestuario de los protagonistas, no solo la mantiene entretenida, sino que la anima a sentirse especial recordándoles que están formando parte de la historia de la televisión¹²³. Con respecto al sistema multicámara, Chuck Lorre también apunta que:

“cuando trabajas frente a una audiencia en directo sientes una terrorífica vulnerabilidad. No hay ningún truco, ni edición o la magia de la posproducción. Todo es muy vulnerable y yo diría que eso es parte de su encanto. Cuando todo funciona a la perfección es genial, y cuando no lo hace es terrible. Pero no hay fracaso como el que pueda darse en un sistema de cuatro cámaras, quizá es uno de los motivos por los que hay una visión negativa del género¹²⁴.

La audiencia en directo también puede seguir el programa como si lo estuviera viendo desde casa a través de unas pantallas situadas en la parte alta del plató, donde ven la señal de la realización que posteriormente será emitida en televisión. Esto resulta de especial interés para centrar detalles más allá de la puesta en escena teatral que estén viendo. Por otra parte, en algunas ocasiones – aunque muy concretas – la cámara puede ayudar a remarcar un momento tenso en los personajes: por ejemplo, cuando Sheldon entra en casa en el episodio que tratamos en el análisis y encuentra a todo el mundo reunido por su cumpleaños, se muestran unos breves momentos de *zoom* que denotan la angustia del personaje. En otra ocasión, Raj recibe una llamada de su exnovia mientras está con Penny, Bernadette y Amy, por lo que decide ponerla en manos libres para que las chicas le ayuden a saber qué responder. La cámara hará las veces de visión subjetiva de Raj en el fragmento y, con acusado movimiento, irá desplazándose entre las chicas que miran directamente al objetivo para indicarles lo que debería hacer (*The Application Deterioration*, S9E18).

Más allá de la producción de la serie y continuando con el espíritu científico del programa, el equipo responsable de *Big Bang* ha establecido una beca universitaria para formar nuevos científicos. Desde los creadores de la serie hasta el reparto protagonista, pasando por miembros del equipo técnico y la cadena, han contribuido económicamente para que un programa de becas con un presupuesto de cuatro millones de euros empiece a premiar a veinte estudiantes de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA)¹²⁵. La iniciativa promueve así unos valores de

¹²³ *Big Bang en directo* en los extras de *Big Bang* temporada 4 [Bluray] España.

¹²⁴ Birnbaum, Debra (2016) “Chuck Lorre on Why *Mom* Is His Hardest But Most Rewarding Job” en *Variety* [En línea] Disponible en <http://variety.com/2016/tv/features/chuck-lorre-mom-the-big-bang-theory-1201791028/> [Consultado el 18 de junio de 2016]

¹²⁵ Hampton, Phil (2015) “*The Big Bang Theory* creates scholarship fund for STEM students at UCLA” en UCLA [En línea] Disponible en <http://newsroom.ucla.edu/releases/the-big-bang-theory-creates-scholarship-fund-for-stem-students-at-ucla> [Consultado el 20 de junio de 2016]. En este mismo centro también se graduó Mayim Bialik (Amy) y se doctoró en Neurociencia con una tesis basada en el hipotálamo e, irónicamente, el T.O.C. (trastorno obsesivo-compulsivo).

educación y apoyo a la comunidad científica más allá de un compromiso cultural con los miles de espectadores que siguen el programa.

Construcción del humor

Big Bang utiliza las técnicas más clásicas de comedia, especialmente la Regla de los Tres (*Rule of Three*), en la que el tercer diálogo o la tercera acción es lo más divertido (Cook, 2007: 79), provocando la carcajada y, por lo tanto, la aparición de las risas en este programa. En mayor medida, el humor en la serie se concentra en las líneas de diálogo.

Pese a que la serie explora tres niveles, como vimos en el esquema de la Figura 8, no lo hace de manera excluyente, sino buscando llegar a todo tipo de público. Para ello, las referencias a los temas ‘frikis’ y científicos están canalizados a través del personaje de Penny, quien no forma parte de ninguno de los dos ámbitos, como podría pasarle a muchos de los espectadores. De esta forma, la comedia puede venir generada porque ella esté fuera de lugar en esos temas o la traducción que se le haga a ella por el resto de personajes sirve también para la audiencia.

Para alcanzar la universalidad en muchas ocasiones se recurre a los estereotipos. En el caso de *Big Bang* los tres personajes principales – Leonard, Sheldon y Penny – corresponden a dos tipos de estereotipos universales: por una parte, los nerds o *frikis*, y por otra la ‘rubia tonta’. Los primeros se representan en la serie como tradicionalmente venía haciéndose con este tipo de perfil, aunque para esta ocasión se convierten en protagonistas. Se busca también “reivindicar el personaje nerd como un sujeto que también puede ser *cool*. Que existen mujeres que se pueden enamorar de ellos, que la ciencia y lo académico pueden ser entretenidos, y en general, donde la inteligencia es el nuevo atractivo” (Ruiz, Cobos y Espinosa, 2012: 122). En el caso de ‘la rubia tonta’, responde “a la tipificación del arquetipo, aunque con la variación de ser una mujer capaz de valerse por sí misma” (Íbid: 131).

La universalidad en el humor de *Big Bang* sigue la estela que marcó *Friends*, centrándose en un humor blanco a partir de situaciones cotidianas. Por último, la utilización de la pista de risas enlatadas no solamente nos sitúa en una comedia de situación ‘clásica’, sino que refuerza los momentos cómicos del programa. Además, forma parte de los rasgos utilizados por Mills como parte de la ‘teoría de pistas’ y con ello se termina de dar forma al humor que podemos encontrar en la serie.

6. CONCLUSIONES

Una vez analizadas las dos series escogidas para este estudio – una por cada estilo de comedia de situación que hemos estudiado: las ‘clásicas’ y las ‘televisivas’ – podemos extraer las siguientes conclusiones en función de los apartados que encontramos en el esquema de análisis.

En primer lugar, y en relación a los antecedentes y referentes, la diferencia radica en los paratextos que encontramos en ambas series analizadas: En el caso de *Rockefeller Plaza*, esta alude a referentes políticos y constantes lecturas pensadas para un espectador implícito que conecte con el programa por lo que los textos que la rodean tienen un menor impacto cuanto más se aleja de la fuente de emisión. Lo que en Estados Unidos conecta fácilmente con el público – que reconoce en los episodios el vestigio de *Saturday Night Live* como su referente principal – en España es prácticamente desconocido salvo para un sector limitado de la población. En contraposición, *Big Bang* se sirve como punto de partida de la ‘teoría de pistas’ de Mills, cuyo patrón como *sitcom* clásica le garantiza un número de espectadores de inicio. A esto se suma la relación que mantiene con otros textos entre los que destaca la *sitcom* del grupo de amigos neoyorquinos de más éxito de la televisión, por lo que en proporción a *Rockefeller Plaza* el éxito dentro del país – y especialmente fuera de las fronteras norteamericanas – está asegurado. Para terminar de dar forma al éxito del programa, la base de cultura popular que impregna la serie protagonizada por los científicos termina de inclinar la balanza de la audiencia a su favor. El éxito masivo de audiencia y su relación con el *merchandising* como elemento del diseño de producción de la serie también facilita la comercialización de una cantidad de *merchandising* dedicado a la serie más elevado del que podemos encontrar en otros programas.¹²⁶

En un nivel narrativo, en ambos casos vemos ejemplos de que, a pesar de constituirse principalmente como elementos autoconclusivos, encontramos también arcos de episodios lo que denota una narrativa más enriquecida con respecto a otras *sitcoms* anteriores. Esto se construye independientemente del estilo de realización que se utilice, lo que demuestra que es uno de los rasgos que más ha evolucionado con respecto a la esencia de las comedias de situación. Por otra parte, y a pesar de que en ambas series hemos podido analizar una estructura de tres niveles narrativos (como demuestran la Figura 6 en *Rockefeller Plaza* y la 8 en *Big Bang*), estas se desarrollan de forma diferente, siendo la intertextualidad de la primera más compleja que la que encontramos en la serie de Chuck Lorre y Bill Prady. Esto nos lleva a asociar *Rockefeller Plaza*

¹²⁶ Ejemplo de la variación de material acerca de la serie [En línea] Disponible en <http://www.vistoenpantalla.com/merchandising-serie-the-big-bang-theory-opc-2-217.html> [Consultado el 14 de julio de 2016]

con una construcción de humor más inteligente que no está al alcance de todo tipo de audiencias, mientras que el de *Big Bang* está a disposición de todos los públicos. Esto también está directamente relacionado con los *gags* recurrentes que construyen un universo en sí mismo y que encontramos tanto en *Big Bang* como en *Friends* (Grandío, 2007: 44), por otra parte, uno de los motivos de su éxito masivo. Así, no solo son asequibles para un mayor número de espectadores, sino que su exportación a otros países es mejor aceptada, como queda demostrada la situación que *Rockefeller Plaza* y *Big Bang* han encontrado en nuestro país. En la primera además destaca la comedia negra y la teoría del alivio dentro de la Teoría del Humor, lo que la encuadra como serie de culto y destinada a un público concreto, como ya hemos definido.

En lo que a la realización se refiere, la serie creada y protagonizada por Tina Fey se construye de una forma más atrevida y arriesgada, además de enmarcarse en el conjunto de ‘sitcoms televisivas’ contemporáneas. Esto le ha valido el beneplácito de la crítica, pero no ha sido suficiente para el reconocimiento masivo de los espectadores, que se han inclinado por una estructura clásica tradicional y temática universal. A pesar de ello, y cada vez con más frecuencia, muchas comedias abandonan los cánones tradicionales, como hemos observado a través del panorama histórico. De esta forma, consiguen explorar nuevas facetas y acercarse a lo entendido como ‘quality television’ o ‘televisión de calidad’, que a menudo se centra en el aspecto visual (Mills, 2009: 133). Estos ejemplos los encontramos principalmente en las *sitcoms* elaboradas en televisión por cable o vídeo bajo demanda con suscripción, o lo que es lo mismo, aquellas que no tienen la necesidad de satisfacer a un público masivo.

Esto nos lleva a conectar con la primera de las hipótesis planteadas en este estudio:

Las ‘sitcoms televisivas’ contemporáneas no nacen para sustituir a las ‘sitcoms clásicas’, sino para complementarlas.

De la misma forma que las cadenas por cable no sustituyeron a las *networks*, sino que complementaron su programación, ofreciendo otro tipo de productos y fragmentación de espectadores. Muchas de las comedias de situación han decidido voluntariamente no dejarse llevar por las capacidades del medio televisivo en sí mismo. En su lugar, “destacan los aspectos de su propia actuación, disfrutando con la representación verbal y física en lugar del desarrollo cinematográfico” (Mills, 2004: 66). Es por ello que, pese a contar con un consolidado grupo de *sitcoms* que destacan con un estilo más visual, seguimos encontrando programas de corte clásico.

Por otra parte, este estilo de comedias de situación en las que se explora el componente teatral, se elevan más allá de los valores televisivos, de los sistemas de realización de cámara única con la que sacar partido en la edición, y conforman una experiencia para la audiencia.

En ese sentido, las *sitcoms* de corte clásico se bifurcan en dos tipos de audiencia: el espectador que visualiza el resultado final una vez emitido y el que acude como público cuando el rodaje tiene lugar. Los primeros, encuentran artificiales las risas extradiagéticas que acompañan el espectáculo y, por lo general, acaban prefiriendo las *sitcoms* televisivas que prescindan de este rasgo del género. Sin embargo, los espectadores que asiste a los programas vive una experiencia muy similar a la del teatro, por lo que el componente teatral de este tipo de programas se eleva a su máximo exponente. Con esta relación de espectadores conectamos con la segunda hipótesis planteada:

La *sitcom* clásica es una experiencia y equivale a una nueva forma de teatro.

Mientras que una obra de teatro tradicional tiene un principio, un desarrollo y un final, con una narrativa fluida, el ‘nuevo tipo de teatro’ – nacido a partir de la innovación tecnológica de la televisión – se presenta al espectador de forma fragmentada. Bien por escenas o por secuencias, como los propios *gags* dividen de forma interna la comedia del episodio, el espectador acepta ese ritual como una nueva forma de espectáculo cuya narrativa fluida encontrará una vez que el episodio sea emitido en televisión. A continuación, podemos observar, en la Figura 9, una lista de comedias de situación a la que es posible acceder en la actualidad de forma gratuita:

	DATE	SHOW	SHOW TIME	MINIMUM AGE	NOTES
Wednesday	8/31/16	Dr. Phil	9:30 AM	16	
Wednesday	8/31/16	The Great Indoors	5:00 PM	18	
Friday	9/2/16	Fuller House	2:30 PM	12	Sold Out!
Tuesday	9/6/16	Superior Donuts	5:30 PM	18	
Wednesday	9/7/16	2 Broke Girls	5:00 PM	18	
Wednesday	9/7/16	The Odd Couple	5:30 PM	18	
Thursday	9/8/16	America's Funniest Videos	4:30 PM	14	
Thursday	9/8/16	America's Funniest Videos	8:15 PM	14	
Friday	9/9/16	The Ranch	6:30 PM	18	Sold Out!
Friday	9/9/16	The Thundermans	5:00 PM	10	Sold Out!
Friday	9/9/16	Mom	6:30 PM	18	
Friday	9/9/16	Man With A Plan	5:00 PM	18	
Friday	9/9/16	Superior Donuts	6:30 PM	18	
Tuesday	9/13/16	2 Broke Girls	5:00 PM	18	
Tuesday	9/13/16	The Odd Couple	5:30 PM	18	
Tuesday	9/13/16	The Big Bang Theory	6:30 PM	18	Sold Out!
Tuesday	9/13/16	Dr. Ken	6:00 PM	18	
Tuesday	9/13/16	Last Man Standing	6:00 PM	18	
Tuesday	9/13/16	The Big Bang Theory - STANDBY	6:30 PM	18	Sold Out!
Tuesday	9/13/16	Dr. Phil	9:30 AM	16	

Figura 9: Programas a los que se puede asistir como público en California (Estados Unidos). Excepto el talk show Dr. Phil todos los demás se corresponden con comedias de situación (Fuente: TVTickets)¹²⁹

¹²⁷ Página en la que se pueden conseguir las entradas [En línea] Disponible en <http://tvtickets.com/fmi/shows/recordlist.php>? [Consultado el 30 de agosto de 2016]

En ella podemos observar como en la actualidad continúa presente la realización de la *sitcom* clásica y como el espectador las tiene presentes como referente de espectáculo (como demuestran las entradas agotadas indicadas con la etiqueta de *Sold Out!*). Teniendo esto presente, la comedia de situación clásica no solo no tiene previsto encontrar un punto y final, sino que seguirá enriqueciendo las experiencias de aquellos espectadores que quieran disfrutar más allá de la pantalla de televisión. Por otra parte, también en las plataformas de vídeo bajo demanda con suscripción podemos encontrar en la actualidad rasgos de la *sitcom* clásica, como en el caso de *The Ranch* (2016-Actualidad, Netflix), en la que encontramos las risas enlatadas, entre otros elementos de este tipo de comedia de situación.

Como conclusión después de analizar los dos tipos de *sitcoms* que hemos determinado a lo largo de este estudio, queda patente que el nuevo estilo de comedia de situación no está llamado a sustituir al clásico – o incluso a superarlo, por lo menos a día de hoy – como demuestran los más de doscientos episodios de *Big Bang*, su impacto universal y el reconocimiento como serie de comedia más vista en la actualidad.

En definitiva, las comedias de situación han marcado un antes y un después entre la programación televisiva, en parte gracias a la evolución que hemos repasado en este texto, donde veíamos como estas exploraban temas que permanecían como tabú en las pantallas norteamericanas. También por el cambio que el rol de la mujer ha podido experimentar, pasando de un ama de casa tradicional en las *sitcoms* de los años cincuenta a una mujer resuelta e independiente, como demostró Mary Tyler Moore en *La chica de la tele* y cuyo testigo recogió en el presente Liz Lemon en *Rockefeller Plaza*. Así hasta llegar a algunos ejemplos de ‘madres de familia’, más que ‘amas de casa’, actuales como los que exponen *Modern Family* o de una forma más extremista *Mom*. Por otra parte, algunas de estas comedias han calado en la sociedad hasta el punto de emitirse su último episodio en la mítica plaza de Times Square de Nueva York, como en los casos de *Seinfeld* o *Friends*.

Dado el vasto número de programas que podemos catalogar como *sitcoms* muchas de ellas no han podido ser incluidas en el estudio, o han sido tratado de una forma más superficial de la que merecen. Sin embargo, esto también mantiene vivo el estudio de la comedia de situación, con el que se busca seguir explorando la evolución que las características del género experimentan o la incorporación de nuevos programas.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, R. (1999) *La comedia enlatada. De Lucille Ball a Los Simpson*. Barcelona, Gedisa.
- Anderson, C. (1994) *Hollywood TV. The Studio System in the Fifties*. Texas, University of Texas Press.
- Austerlitz, S. (2014) *Sitcom*. Chicago, Chicago Review Press.
- Bonaut, Joseba y Grandío, María del Mar (2009) “Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI”, en *RLCS, Revista Latina de Comunicación Social*, 64, pp. 753-765.
- Booker, M. K. (2006) *Drawn to Television: Prime-Time Animation from The Flintstones to Family Guy*. London. Praeger.
- Brooks, T. y Marsh, E. (2007) *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946-Present*. Nueva York, Ballantine Books.
- Cascajosa, C. (2005) *Prime Time: Las mejores series de tv americanas. De CSI a Los Soprano*. Madrid, Calamar Ediciones.
- Cascajosa, C. y Zahedi, F. (2016) *Historia de la televisión*. Valencia, Tirant Humanidades.
- Cook, M. (2007) *Write to TV: Out of your head and onto the screen*. Oxford, Focal Press.
- Delgado Sánchez, C. y Delgado Cavilla, P. (2014) *Hanna-Barbera: La animación en serie*. Madrid, Diábolo Ediciones.
- Fey, T. (2011) *Bossypants*. London, Sphere.
- Genette, G. (1997) *Paratexts: The Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gordillo, I. (1999) *Narrativa y televisión*. Sevilla, Editorial MAD.
- Gordillo, I. (2009) *Manual de narrativa televisiva*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Grandío, María del Mar (2007) “¿A qué se debe el éxito de *Friends* en España? Las claves de un humor que ha cruzado fronteras” en Cascajosa (coord.) *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, pp. 35-47. Barcelona, Laertes.
- Gray, J. (2010) *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. Nueva York, New York University Press.

Guarinos, Virginia y Jiménez Varea, Jesús (2009) “La fusión de los contrarios sobre falsos documentales y documentales dramatizados”, en *Trípodos, Extra 2009: V Congreso Internacional Comunicación y realidad*, pp. 1021-1030.

Jones, G. (1992) *Honey, I'm home! Sitcoms: Selling the American Dream*. Nueva York, Grove Weidenfeld.

Lacey, N. (2000) *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Lenburg, J. (2009) *Encyclopedia of Animated Cartoons*. Facts on File.

Lewisohn, M. (2003) *Radio Times: Guide to TV Comedy*. Londres, BBC Worldwide Ltd.

López, N. (2008) *Manual de guionista de comedias televisivas*. Madrid, T&B Editores.

Lynch, Owen (2002) “Humorous Communication: Finding a Place for Humor in Communication Research” en *Communication Theory*, 12, pp. 423-45.

Madison, David (2013) “Comedy Vérité: *Arrested Development* and the Docusoap Form” en *Forbes & Fifth*, Volumen 3, pp. 80-93.

Maqua, Javier (1995) “Sobre las risas enlatadas en las telecomedias españolas” en *Archivos de la Filmoteca*, Número 19, pp. 133-145.

Marc, D. (2005) “Origins of the Genre: In Search of the Radio Sitcom” en Dalton y Linder (coord.) *The Sitcom Reader: America Viewed and Scewed*, pp. 15-24. Albany, Nueva York (estado). State University of New York Press.

Matesanz, J. y E. (2013) *Una más en la familia años 80: Me encanta que los planes salgan bien*. Palma de Mallorca, Dolmen Editorial.

McClay, M. (2004) *I Love Lucy*. Nueva York, Citadel Press.

Mills, Brett (2004) “Comedy Vérité: Contemporary Sitcom Form” en *Screen*, Vol. 45, Número 2, pp. 63-78.

Mills, B. (2009) *The Sitcom*. Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd.

Mittell, Jason (2006) “Narrative complexity in contemporary American television” en *The Velvet Light Trap*, Número 58 (1), pp. 29-40.

Neale, S. (1980) *Genre*. Londres, British Film Institute.

O’Leary, J. y Worland, R. (2005) “Against the Organization Man: The Andy Griffith Show and the Small-Town Family Ideal” en Dalton y Linder (coord.) *The Sitcom Reader: America Viewed and Scewed*, pp. 73-84. Albany, Nueva York (estado). State University of New York Press.

Padilla Castillo, Graciela y Requeijo Rey, Paula (2010) “La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas” en *Fonseca, Journal of Communication*. Número 1, pp. 187-218.

Poehler, A. (2014) *Yes Please*. Nueva York, Picador Books.

Ruiz, Roberto; Cobos, Tania Lucía y Espinosa, Atziri (2012) “¿Smart is the new sexy? Reivindicación del nerd en la television?” en *Global Media Journal México*, Volumen 9, Número 17 pp. 110-134.

Savorelli, A. (2010) *Beyond Sitcom: New Directions in America Television Comedy*. Jefferson, Carolina del Norte (estado). McFarland & Company.

Shaw, Marc E. (2010) “Performing at *30 Rock* (and Everywhere Else) en Wisniewski (coord.) *30 Rock and Philosophy: We want to go to there*, pp. 195-207. New Jersey, Estados Unidos. John Wiley & Sons.

Thompson, Ethan (2007) “Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom” en *The Velvet Light Trap*, Número 60, pp. 63-72.

Wertheim, A. (1979) *Radio Comedy*, Oxford, Oxford University Press.

Webgrafía

- Enciclopedia de la televisión: <http://www.museum.tv/eotv/eotv.htm>
- Internet Movie Database (IMDb): <http://www.imdb.com>
- Epguides: <http://www.epguides.com>
- TV Tropes: <http://tvtropes.org>

Series mencionadas en el estudio

704 Hauser (Norman Lear; 1994, CBS)

Aída (Nacho García Velilla; 2005-2014, Telecinco)

ALF (Paul Fusco y Tom Patchett; 1986-1990, NBC)

ALF: La serie animada (*ALF: The Animated Series*. Paul Fusco y Tom Patchett; 1987-1989, NBC)

Amos 'n' Andy (Freeman Gosden y Charles Correll; 1943-1960, WMAQ 'radio')

The Amos 'n' Andy Show (Freeman Gosden y Charles Correll; 1951-1953, CBS)

Aquellos maravillosos años (*The Wonder Years*. Neal Marlens y Carol Black; 1988-1993, ABC)

- *Swingers* (S1E02). Neal Marlens and Carol Black (directores y guionistas). Fecha de emisión: 22/03/1988
- *Walk Out* (S2E10). Steve Miner (director). Matthew Carlson (guionista). Fecha de emisión: 07/03/1989
- *Heartbreak* (S4E11). Andy Tennant (director). David Chambers (guionista). Fecha de emisión: 23/01/1991

Arrested Development (Mitchell Hurwitz. 2003-2006, FOX – 2013-Actualidad, Netflix)

- *Altar Egos* (S1E16). Jay Chandrasekhar (director). Barbie Feldman Adler (guionista). Fecha de emisión: 17/03/2004
- *Good Grief!* (S2E04). Jeff Melman (director). John Levenstein (guionista). Fecha de emisión: 05/12/2004
- *Out on a Limb* (S2E11). Danny Leiner (director). James Valley y Chuck Martin (guionistas). Fecha de emisión: 06/03/2005

Aventuras de Pablito (*Leave it to Beaver*. Joe Connelly, Bob Mosher, Dick Conway; 1957-1958, CBS – 1958-1963, ABC)

Mi bella genio (*I Dream of Jeannie*. Sidney Sheldon; 1965-1970, NBC)

Bachelor Father (1957-1959, CBS – 1959-1961, NBC – 1961-1962, ABC)

Big Bang (*The Big Bang Theory*. Chuck Lorre y Bill Prady; 2007-Actualidad, CBS)

- *Unaired pilot* (S0E00). James Burrows (director). Chuck Lorre y Bill Prady (guionistas).
- *The Bat Jar Conjecture* (S1E13). Mark Cendrowski (director). Bill Prady y Robert Cohen (guionistas). Fecha de emisión: 21/04/2008
- *The Griffin Equivalency* (S2E04). Mark Cendrowski (director). Stephen Engel y Tim Doyle (guionistas). Fecha de emisión: 13/10/2008
- *The Staircase Implementation* (S3E22). Mark Cendrowski (director). Chuck Lorre, Dave Goetsch y Maria Ferrari (guionistas). Fecha de emisión: 17/05/2010

- *The Justice League Recombination* (S4E11). Mark Cendrowski (director). Bill Prady, Steven Molaro y Steven Holland (guionistas). Fecha de emisión: 16/12/2010
- *The Holographic Excitation* (S6E05). Mark Cendrowski (director). Steven Molaro, Steve Holland y Maria Ferrari. Fecha de emisión: 25/10/2012
- *The Tenure Turbulence* (S6E20). Mark Cendrowski (director). Chuck Lorre, Steve Holland y Jim Reynolds (guionistas). Fecha de emisión: 04/04/2013
- *The Convention Conundrum* (S7E14). Mark Cendrowski (director). Steven Molaro, Dave Goetsch y Steve Holland. Fecha de emisión: 30/01/2014
- *The Space Probe Disintegration* (S8E12). Mark Cendrowski (director). Steven Molaro, Steve Holland y Maria Ferrari. Fecha de emisión: 08/01/2015
- *The Comic Book Store Regeneration* (S8E15). Mark Cendrowski (director). Steven Molaro, Eric Kaplan y Steve Holland (guionistas). Fecha de emisión: 19/02/2015
- *The Leftover Thermalization* (S8E18). Mark Cendrowski (director). Eric Kapla, Jim Reynolds y Steve Holland (guionistas). Fecha de emisión: 12/03/2015
- *The 2003 Approximation* (S9E04). Mark Cendrowski (director). Steven Molaro, Maria Ferrari y Tara Hernandez (guionistas). Fecha de emisión: 12/10/2015
- *The Opening Night Excitation* (S9E11) Mark Cendrowski (director). Steven Holland, Jim Reynolds y Maria Ferrari (guionistas). Fecha de emisión: 17/12/2016
- *The Celebration Experimentation* (S9E17). Mark Cendrowski (director). Steven Molaro, Steve Holland y Tara Hernandez (guionistas). Fecha de emisión: 25/02/2016
- *The Application Deterioration* (S9E18). Mark Cendrowski (director). Steve Holland, Jim Reynolds y Maria Ferrari (guionistas). Fecha de emisión: 10/03/2016

Blossom (Don Reo; 1990-1995, NBC)

- *Sex, Lies and Teenagers* (S1E05) Zane Buzby (director). Paul Perlove (guionista). Fecha de emisión: 04/02/1991

Brooklyn Nine-Nine (Dan Goor y Michael Schur; 2013-Actualidad, FOX)

Búscate la vida (*Get a Life*. Chris Elliott, Adam Resnick y David Mirkin; 1990-1992, FOX)

- *The Prettiest Week of My Like* (S1E02) David Mirkin (director) Chris Elliott, Adam Resnick (director). Fecha de emisión: 30/09/1990
- *Roots* (S1E05) Dwayne Hickman (director). Adam Markowitz y Bill Freiberger (guionistas). Fecha de emisión: 06/01/1991

Cheers (James Burrows, Glen Charles y Les Charles; 1982-1993, NBC)

La chica de la tele (*The Mary Tyler Moore Show*. James L. Brooks y Allan Burns; 1970-1977, CBS)

Las chicas de oro (*The Golden Girls*. Susan Harris; 1985-1992, NBC)

Cómo conocí a vuestra madre (*How I Met your Mother*. Craig Thomas y Carter Bays; 2005-2014, CBS)

- *Return of the Shirt* (S1E04). Pamela Fryman (director). Kourtney Kang (guionista). Fecha de emisión: 10/10/2005

- *Slap Bet* (S2E09). Pamela Fryman (director). Kourtney Kang (guionista). Fecha de emisión: 20/11/2006
- *Sandcastles in the Sand* (S3E16). Pamela Fryman (director). Kourtney Kang (guionista). Fecha de emisión: 21/04/2008
- *The Goat* (S3E17). Pamela Fryman (director). Stephen Lloyd (guionista). Fecha de emisión: 28/04/2008

Community (Dan Harmon; 2009-2014, NBC – 2015, Yahoo! Screen)

Con ocho basta (*Eight is enough*. William Blinn; 1977-1981, ABC)

Cosas de casa (*Family Matters*. William Bickley y Michael Warren; 1989-1997, ABC)

Cosas de gemelas (*Two of a Kind*. Howard Adler y Robert Griffard; 1998-1999, ABC)

Días felices (*Happy Days*. Garry Marshall; 1974-1984, ABC)

Dinosaurios (*Dinosaurs*. Michael Jacobs y Bob Young; 1991-1994, ABC)

Dos hombres y medio (*Two and a Half Men*. Lee Aronsohn y Chuck Lorre; 2003-2015, CBS)

Embrujada (*Bewitched*. Sol Saks; 1964-1972, ABC)

Enredo (*Soap*. Susan Harris; 1977-1981; ABC)

Esa chica (*That Girl*; Sam Denoff y Bill Persky; 1966-1971, ABC)

Extras (Ricky Gervais y Stephen Merchant; 2005-2007, BBC Two)

La familia Addams (*Family Addams*. David Levy; 1964-1966)

- *The Addams Family Goes to School* (S1E01) Arthur Hiller (director) Seaman Jacobs y Ed James (guionista). Fecha de emisión: 24/10/1964

La familia Monster (*The Munsters*. Joe Connelly y Bob Mosher; 1964-1966, CBS)

Frasier (David Angell, Peter Casey y David Lee; 1993-2004, NBC)

Friends (Marta Kauffman y David Crane; 1994-2004, NBC)

- *The One Where Eddie Moves* (S2E17) Michael Lembeck (director) Adam Chase (guionista). Fecha de emisión: 22/02/1996
- *The One Where Chandler Crosses the Line* (S4E07). Kevin S. Bright (director). Adam Chase (guionista). Fecha de emisión: 13/11/1997
- *The One With The Rumor* (S8E09). Gary Halvorson (director). Shana Goldberg-Meehan (guionista). Fecha de emisión: 22/11/2001
- *The One After Joey and Rachel Kiss* (S10E01). Kevin S. Bright (director). Andrew Reich y Ted Cohen (guionistas). Fecha de emisión: 25/09/2003

Futurama (Matt Groening; 1999-2003, FOX – 2008-2013, Comedy Central)

Gimme a Break! (Mort Lachman y Sy Rosen; 1981-1987, NBC)

- *Cat Story* (S4E21). Hal Cooper (director). Gary H. Miller y Ron Bloomberg (guionista). Fecha de emisión: 23/03/1985

Los Goldberg (*The Goldbergs*. Adam F. Goldberg; 2013-Actualidad, ABC)

The Goldbergs (Gertrude Berg; 1929-1946, NBC 'radio' – 1949-1951, CBS/1952-1953, NBC/1954, DuMont /1955-1956, sindicación)

The Hank McCune Show (Charles Maxwell; 1949-1954, NBC)

Hennese (Don McGuire; 1959-1962, CBS)

La hora de Bill Cosby (*The Cosby Show*. Ed. Weinberger, Michael Leeson y Bill Cosby; 1984-1992, NBC)

Hotel Fawltly (*Fawlty Towers*. John Cleese y Connie Booth; 1975-1979, BBC2)

Infelices para siempre (*Unhappily Ever After*; 1995-1999, WB)

Los informáticos (*The IT Crowd*. Graham Linehan; 2006-2013, Channel 4)

La isla de Gilligan (*Gilligan's Island*. Sherwood Schwartz; 1964-1967, CBS)

Jeannie (Charles A. Nichols; 1973-1975, CBS).

Los Jeffersons (*The Jeffersons*. Don Nicholl, Michael Ross y Bernie West; 1975-1985, CBS)

Joey (Scott Silveri y Shana Goldberg-Meehan; 2004-2006, NBC)

Juego de Tronos (*Game of Thrones*. David Benioff y D. B. Weiss; 2011-Actualidad, HBO)

Lou Grant (James L. Brooks, Allan Burns y Gene Reynolds; 1977-1982, CBS)

Luz de Luna (*Moonlighting*; 1985-1989, ABC)

*M*A*S*H* (Larry Gelbart; 1972-1983, CBS)

Mad Men (Matthew Weiner; 2007-2015, AMC)

Malcolm in the Middle (Linwood Boomer; 2000-2006, FOX)

Mi marciano favorito (*My Favourite Martian*. John L. Greene; 1963-1966, CBS)

Martin (John Leanne Bowman, Martin Lawrence y Topper Carew; 1992-1997, FOX)

Mary Kay and Johnny (Mary Kay Stearns y Johnny Stearns; 1947-1948, DuMont – 1949, CBS – 1948-1949, 1949-1950, NBC)

Matrimonio con hijos (*Married with Children*; Ron Leavitt y Michael G. Moye; 1987-1997, FOX)

Maude (Norman Lear; 1972-1978, CBS)

- *Maude's Dilemma* (S1E09-10) Bill Hobin (director) Susan Harris (guionista). Fechas de emisión: 14/11/1972 – 21/10/1972.

Mike & Molly (Mark Roberts; 2010-2016, ABC)

Modern Family (Steven Levitan y Christopher Lloyd; 2009-Actualidad, ABC)

- *Connection Lost* (S6E16) Steven Levitan (director) Steven Levitan y Megan Ganz (guionista). Fecha de emisión: 25/02/2015

Mom (Chuck Lorre, Gemma Baker y Eddie Gorodetsky; 2013-Actualidad, CBS)

- *Mahjong Sally and the Ecstasy* (S3E21) James Widdoes (director) Alissa Neubauer y Susan McMartin (guionistas). Fecha de emisión: 12/05/2016

Museo Coconut (Joaquín Reyes; 2010-2014, Antena 3)

La que se avecina (Alberto Caballero, Laura Caballero y Daniel Deorador; 2007-Actualidad, Telecinco)

La Navidad de Charlie Brown (*A Charlie Brown Christmas*; Bill Melendez, 1965)

Los nuevos ricos (*The Beverly Hillbillies*. Paul Henning; 1962-1971, CBS)

The Office (Ricky Gervais y Stephen Merchant; 2001-2003, BBC Two)

The Office (Greg Daniels [adaptación]; 2005-2013, NBC)

Orange is the New Black (Jenji Kohan; 2013-Actualidad, Netflix)

Padre de Familia (*Family Guy*. Seth MacFarlane y David Zuckerman; 1999-2002 – 2005-Actualidad, FOX)

Papá lo sabe todo (*Father Knows Best*. Ed James; 1954-1955, 1958-1960, CBS – 1955-1958, NBC)

Parks and Recreation (Greg Daniels y Michael Schur; 2008-2015, NBC)

- *Campaign Ad* (S4E12) Dean Holland (director) Alan Yang (guionista). Fecha de emisión: 19/01/2012

The Phil Silvers Show (Nat Hiken; 1955-1959, CBS)

Los Picapiedra (*The Flintstones*. Joseph Barbera y William Hanna; 1960-1966, ABC)

- *Little Bamm-Bamm* (S4E03). Joseph Barbera y William Hanna (director). Joe Martin (guionista). Fecha de emisión: 03/10/1963
- *Samantha* (S6E06). Joseph Barbera y William Hanna (directores). R.S. Allen y Harvey Bullock (guionistas). Fecha de emisión: 22/10/1965

Pluton BRB Nero (Álex de la Iglesia; 2008-2009, TVE)

Police Squad! (Jim Abrahams, David Zucker y Jerry Zucker; 1982, ABC)

Primos lejanos (Perfect Strangers). Dale McRaven; 1986-1993, ABC)

El príncipe de Bel-Air (The Fresh Prince of Bel-Air); Andy Borowitz y Susan Borowitz 1990-1996, NBC)

Punky Brewster (David W. Duclon; 1984-1986, NBC; 1987-1988, sindicación)

Punky Brewster (David W. Duclon [versión animada]; 1985-1987, NBC)

The Ranch (Don Reo y Jim Patterson; 2016-Actualidad, Netflix)

Los recién casados (The Honeymooners). Jackie Gleason; 1955-1956)

- *TV or Not TV* (S1E01) Frank Satenstein (director) Marvin Marx y Walter Stone (guionistas). Fecha de emisión: 01/10/1955

Rockefeller Plaza (30 Rock). Tina Fey; 2006-2013, NBC)

- *Unaired pilot* (S0E00). Adam Bernstein (director). Tina Fey (guionista)
- *Pilot* (S1E01). Adam Bernstein (director). Tina Fey (guionista) Fecha de emisión: 10/10/2006
- *The Head and the Hair* (S1E11). Gail Mancuso (director). Tina Fey y John Riggi (guionistas). Fecha de emisión: 18/01/2007
- *Black Tie* (S1E12). Don Scardino (director). Kay Cannon y Tina Fey (guionistas). Fecha de emisión: 01/02/2007
- *Hard Ball* (S1E15). Don Scardino (director). Matt Hubbard (guionista). Fecha de emisión: 22/02/2007
- *Seinfeldvision* (S2E01). Don Scardino (director). Tina Fey (guionista). Fecha de emisión: 04/10/2007
- *Somebody to Love* (S2E06). Beth McCarthy (director). Tina Fey y Kay Cannon (guionista). Fecha de emisión: 15/11/2007
- *Secrets and Lies* (S2E08). Michael Engler (director). Ron Weiner (guionista). Fecha de emisión: 06/12/2007
- *MILF Island* (S2E11). Kevin Rodney Sullivan (director). Tina Fey y Matt Hubbard (guionistas). Fecha de emisión: 10/04/2008
- *Generalissimo* (S3E10). Todd Holland (director). Robert Carlock (guionista). Fecha de emisión: 05/02/2009
- *St. Valentine's Day* (S3E11). Don Scardino (director). Jack Burditt y Tina Fey (guionistas). Fecha de emisión: 12/02/2009
- *The Bubble* (S3E15) Tricia Brock (director). Tina Fey (guionista). Fecha de emisión: 19/03/2009
- *The Natural Order* (S3E20). Scott Ellis (director) John Riggi y Tina Fey (guionistas). Fecha de emisión: 30/04/2009

- *Mamma Mia* (S3E21). Don Scardino (director). Ron Weiner (guionista). Fecha de emisión: 07/05/2009
- *Kidney Now!* (S3E22). Don Scardino (director). Jack Burditt y Robert Carlock (guionistas). Fecha de emisión: 14/05/2009
- *Season 4* (S4E01). Don Scardino (director). Tina Fey (guionista). Fecha de emisión: 15/10/2009
- *Into the Crevasse* (S4E02). Beth McCarthy-Miller (director). Robert Carlock (guionista). Fecha de emisión: 22/10/2009
- *Live Show* (S5E04). Beth McCarthy-Miller (director). Robert Carlock y Tina Fey (guionistas). Fecha de emisión: 14/10/2010
- *Mrs. Donaghy* (S5E11). Tricia Brock (director). Jack Burditt (guionista). Fecha de emisión: 20/01/2011
- *Queen of Jordan* (S5E17). Ken Whittingham (director). Tracey Wigfield (guionista). Fecha de emisión: 17/03/2011
- *Plan B* (S5E18). Jeff Richmond (director). Josh Siegal y Dylan Morgan (guionistas). Fecha de emisión: 24/03/2011
- *Live from Studio 6H* (S6E19). Beth McCarthy Miller (director). Tina Fey y Jack Burditt (guionistas). Fecha de emisión: 26/04/2012

Roseanne (Matt Williams; 1988-1997, ABC)

Sabrina, cosas de brujas (*Sabrina, The Teenage Witch*. Nell Scovell; 1996-2003, ABC)

Salvados por la campana (*Saved by the Bell*. Sam Bobrick; 1989-1993, NBC)

Saturday Night Live (Lorne Michaels; 1975-Actualidad, NBC)

Scooby-Doo, ¿dónde estás? (*Scooby-Doo: Where Are You!* Joe Ruby y Ken Spears; 1969-1970, ABC)

Scrubs (Bill Lawrence; 2001-2010, NBC)

Seinfeld (Jerry Seinfeld y Larry David; 1989-1998, NBC)

- *The Pitch* (S4E03). Tom Cheronos (director). Larry David (guionista). Fecha de emisión: 16/09/1992

El show de Andy Griffith (*The Andy Griffith Show*. Sheldon Leonard; 1960-1968, CBS)

El show de Danny Thomas (*The Danny Thomas Show*; Anteriormente conocida como *Make Room for Daddy*. Leonard Sheldon; 1953-1957, ABC – 1957-1964, CBS)

- *Danny Meets Andy Griffith* (S7E20). Sheldon Leonard (director). Arthur Stander (guionista). Fecha de emisión: 15/02/1960

El show de Dick Van Dyke (*The Dick Van Dyke Show*. Carl Reiner; 1961-1966, CBS)

El show de Larry Sanders (*The Larry Sanders Show*. Dennis Klein y Garry Shandling; 1992-1998, HBO)

Sigue soñando (*Dream On*, 1990-1996, HBO)

Los Simpson (*The Simpsons*. Matt Groening; 1989-Actualidad, FOX)

- *Lisa's Wedding* (S6E19). Jim Reardon (director). Gred Daniels (guionista). Fecha de emisión: 19/03/1995
- *Bart to the Future* (S11E17). Michael Marcantel (director). Dan Greaney (guionista). Fecha de emisión: 19/03/2000
- *Future-Drama* (S16E15). Mikel B. Anderson (director). Matt Selman (guionista). Fecha de emisión: 17/04/2005
- *Holidays of Future Passed* (S23E09). Rob Oliver (director). J. Stewart Burns (guionista). Fecha de emisión: 11/12/2011
- *Days of Future Future* (S25E18). Bob Anderson (director). J. Stewart Burns (guionista). Fecha de emisión: 13/04/2014
- *Barthood* (S27E09) Rob Oliver (director). Dan Greaney (guionista). Fecha de emisión: 13/12/2015

Star Trek: La nueva generación (*Star Trek: The Next Generation*. Gene Roddenberry; 1987-1994, sindicación)

Studio 60 (*Studio 60 on the Sunset Strip*. Aaron Sorkin; 2006-2007, NBC)

South Park (Matt Stone y Tray Parker; 1997-Actualidad, Comedy Central)

- *Kenny Dies* (S5E13). Trey Parker (director y guionista). Fecha de emisión: 05/12/2001

Spaced (Simon Pegg y Jessica Hynes; 1999-2001, Channel 4)

- *Ends* (S1E07). Edgar Wright (director) Simon Pegg y Jessica Hynes (guionistas). Fecha de emisión: 05/11/1999

Los supersónicos (*The Jetsons*. Joseph Barbera y William Hanna; 1962-1963, ABC – 1985-1987, sindicación)

Te quiero, Lucy (*I Love Lucy*. Jess Oppenheimer, Madelyn Pugh y Bob Carroll Jr.; 1951-1957, CBS)

Trailer Park Boys (Mike Clattenburg; 2001-2007, Showcase – 2014-Actualidad, Netflix)

La tribu de los Brady (*The Brady Bunch*. Sherwood Schwartz; 1969-1974, ABC)

Todo en la familia (*All in the Family*; Norman Lear; 1971-1979, CBS)

- *Class Reunion* (S3E18). Bob LaHendro y John Rich (director). Don Nicholl (guionista). Fecha de emisión: 10/02/1973

Veep (Armando Iannucci; 2012-Actualidad, HBO)