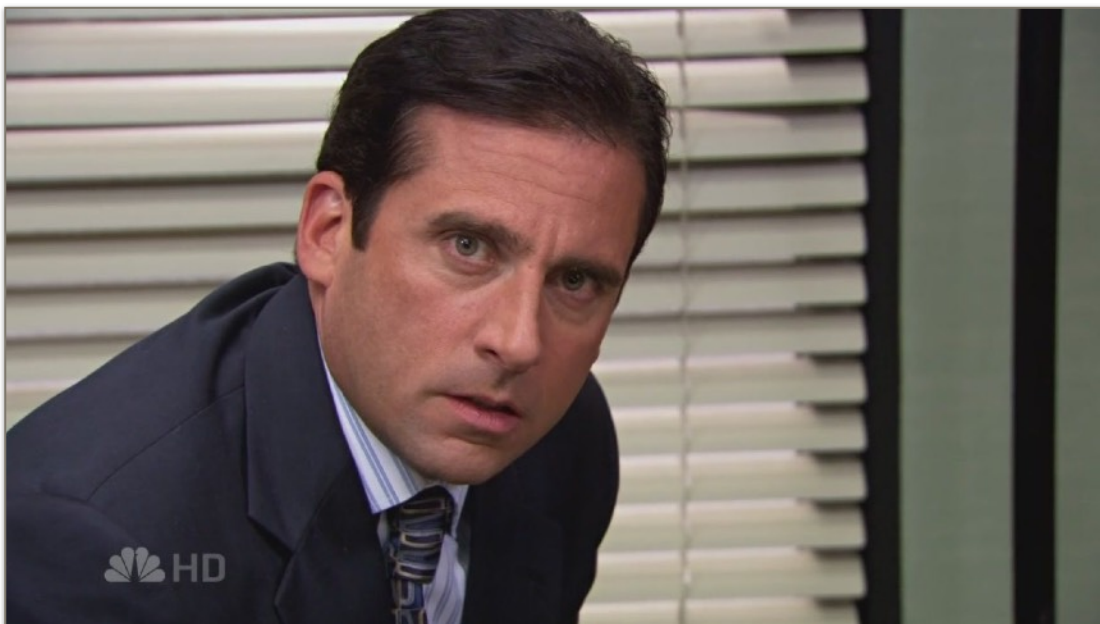




Aproximación al Mockumentary: Estudio de casos comparativos entre The Office UK y The Office US.



Por Emilia Carrasco Aguilar
Universidad de Sevilla
Junio, 2019

Tutor: Sergio Cobo

ÍNDICE

1. Resumen/ <i>Abstract</i>	3
2. Palabras Clave/ <i>Keywords</i>	3
3. Introducción	5
4. Objetivos	6
5. Metodología	7
6. Marco Teórico	8
1. El Documental	8
2. La Comedia	13
3. Hibridación de Géneros	16
4. El <i>Mockumentary</i>	18
7. Casos comparativos	25
1. <i>Sexual Harassment</i> (The Office (NBC, 2005-2013))	30
2. <i>New Girl</i> (The Office (BBC, 2001-2003)).....	38
8. Resultados y Conclusiones	45
9. Anexos	47
10. Bibliografía	56

1. RESUMEN

El *Mockumentary* es un género innovador dentro del ámbito de la producción audiovisual. Este trabajo trata sobre la aproximación a través de las técnicas de documentales y comedias a una realización audiovisual de origen ficticio, que se encuentra estrechamente relacionada con la *sitcom*. A través de un recorrido teórico acerca del origen del documental, que tiene como consecuencia el nacimiento del falso documental junto con el docudrama y la comedia, que combinados crean el *Mockumentary* como subgénero. Se incluyen también ejemplos de diferentes acercamientos a éstos con temáticas diferentes, centrándose especialmente dentro del humor televisivo. Mediante el análisis de dos episodios de *The Office* tanto en su versión americana como inglesa se dan a conocer los ejemplos más claros de la utilización de éste en el ámbito de la televisión, y se ponen de manifiesto los aspectos comunes y diferentes de cada una de ellas. Se pretenden demostrar si siguen las mismas fórmulas de realización que previamente han funcionado, para mantener cierto público, o si realmente cada una de las producciones es diferente y posee su propia originalidad.

2. PALABRAS CLAVE

Documental

Comedia

Mockumentary

Docudrama

Sitcom

The Office

1. ABSTRACT

The Mockumentary is an innovative genre within the scope of the audiovisual production. This dissertation is about the approximation through the documentary and comedy techniques to an audiovisual production of fictitious origin, inside a fictional events frame, that is closely related to the sitcom. Through a theoretical basis the origin of the documentary and the coming to existence of the false documentary as a consequence will be explained, along with the docudrama and the comedy, which together originated the Mockumentary as a sub-genre, including examples of different approaches to them with different themes, focusing specifically in television comedy. Through the analysis of two different episodes from The Office, in its original British and American versions, the clearest examples of its use in the field of television will be given, and the common and different aspects of each of them will be revealed. This piece of work will try to demonstrate if the different productions follow the same formulas of realization that previously have worked, to maintain a certain public, or if really each of the productions is different and has its own originality.

2. KEY WORDS

Documentary

Comedy

Mockumentary

Docudrama

Sitcom

The Office

5. INTRODUCCIÓN

El *Mockumentary* es una práctica novedosa que procede de la hibridación del documental y la comedia. Es en consecuencia de su naturaleza indefinida por lo que surge un conflicto en cuanto a su clasificación como género o formato. Al tratarse de un género tan innovador, especialmente en el mundo de la televisión, no existe mucha información disponible sobre el mismo. Es a través del visionado de *The Office* (NBC, 2005-2013) y al ver contenidos de la serie en internet, que se ha convertido en un clásico referente de la comedia en televisión, cuando experimento el primer contacto con el género del *Mockumentary*. El humor genuino y la emocionalidad de las tramas y personajes parecidos a las *sitcom* pusieron de manifiesto que existían características presentes tanto del documental como de la comedia, lo que hace posible su análisis como la hibridación de ambas.

El desarrollo de este trabajo puede servir de utilidad como fuente de información básica y teórica sobre el origen y desarrollo del *Mockumentary* a lo largo del tiempo, estableciendo también como punto de partida el documental y la comedia para mejor contexto teórico. Así también a través de los casos comparativos se podrán demostrar las características que lo componen y así se pueden desarrollar más conocimientos sobre el género.

Dentro de la asignatura de Géneros y Formatos Audiovisuales, de la carrera de Comunicación Audiovisual, se explican los diferentes tipos de realizaciones audiovisuales y las características de cada una, lo que ha hecho posible la investigación de este trabajo una vez adquiridos algunos conocimientos generales teóricos. También, con la comparación de las fórmulas en dos series se establecen las directrices necesarias para saber elaborar un guion de *Mockumentary*, lo que hace posible su realización audiovisual en un futuro.

3. OBJETIVOS

Este trabajo está basado en la idea de que el *Mockumentary* es una hibridación de dos géneros: el documental y la comedia, estableciendo un nuevo género audiovisual mediante la mezcla de las características diferentes de cada uno. El primer objetivo que se pretende alcanzar con este trabajo es el de mostrar este nuevo género audiovisual que nace de esta hibridación. Se establecen los orígenes e información necesaria para el reconocimiento de este género mediante sus características y aproximación teórica, al igual que se introducirán los conceptos de documental y comedia como parte intrínseca del *Mockumentary*.

También se tiene como propósito el estudio de casos específicos de *Mockumentary* para aportar ejemplos prácticos que ayuden a su identificación dentro del mundo audiovisual. Se dará a conocer los distintos papeles que puede desempeñar el formato dentro de los géneros de drama, terror y comedia paródica entre otros. Concerniendo a la parte comparativa del *Mockumentary* se tiene como objetivo escoger dos episodios de diferentes series basadas en la misma premisa, *The Office* (BBC, 2001-2003) y *The Office* (NBC, 2005-2013) para investigar aspectos en común y las diferencias entre ellas, con el objetivo de poder demostrar la existencia de fórmulas comunes que se utilizan en las series del documental falso de ficción, en especial si se tratan de *remakes* o acercamientos diferentes a un mismo tema y espacios.

En resumen, el objetivo principal del trabajo es aportar información sobre un género novedoso como es el *Mockumentary*, del que no existe una gran variedad de información bibliográfica. Los ejemplos desarrollados de *The Office* (BBC, 2001-2003) y *The Office* (NBC, 2005-2013) constituirán el ejemplo para que el propio espectador pueda reconocer los elementos característicos del género, lo cual constituye la base del trabajo.

4. METODOLOGÍA

Para realizar este trabajo se han dividido las fuentes de información en tres partes: En primer lugar, para establecer la base teórica que se va a tratar, desde el documental tradicional hasta el origen y desarrollo del *Mockumentary*, se han escogido artículos académicos y libros especializados tanto en el tópico como en los géneros que mezcla (el documental y la comedia). En segundo lugar, se han consultado en artículos periodísticos la información conveniente, sobre todo en cuanto a la recepción del público de algunos falsos documentales (como Operación Palace (La Sexta, 2014)) y lo que los magazines dedicados al arte audiovisual perciben de estas producciones. El marco teórico se centrará desde los primeros documentales y el origen de la comedia hasta aquellas producciones documentales que no fueron totalmente verídicas (el falso documental) y la definición propia de *Mockumentary*, tal y como lo perciben los académicos. Apoyando el conocimiento teórico en estos textos y libros se pretende acumular una base teórica sólida que permitirá el estudio práctico de los falsos documentales en la segunda mitad del trabajo.

A través del visionado de los *Mockumentaries*, y con la lectura de libros específicos sobre el tópico, se expondrán sus características y elaborar una lista de éstas que recoge los elementos que componen un falso documental de ficción, y sus diferencias con el documental y el falso documental, lo que puede ser de utilidad para establecer si una producción audiovisual pertenece a este género o formato. Así también se tratará ejemplificar la gran variedad de temas que pueden ser tratados, y cómo son diferentes entre sí, en especial dentro del caso comparativo de *The Office* (BBC, 2001-2003) y *The Office* (NBC, 2005-2013).

Por último, al centrarse el *Mockumentary* casi siempre en la comedia, para averiguar si todos son iguales entre ellos o no, se realizará un análisis de caso comparativo de dos capítulos de los *Mockumentaries* ya mencionados de *The Office* (BBC, 2001-2003) y *The Office* (NBC, 2005-2013), al tratarse la segunda de un *remake* americano, investigando el número de *gags* y momentos dedicados al humor a lo largo de 20-30 minutos, la comparación entre sus personajes protagonistas, y las tramas que se tratan normalmente, haciendo de forma previa una introducción a la serie para establecer un contexto general.

6. MARCO TEÓRICO

6.1 El documental como género

El término de documental fue utilizado por primera vez en los años 30, por el periodista John Grierson en el *New York Sun* al referirse a la nueva película documental de Flaherty, *Moana* (Flaherty, 1926). Sin embargo, este hecho no marca el origen del género: existen ejemplos anteriores de películas hechas para mostrar un aspecto de la realidad, como el caso de las llamadas *Actualidades* en Francia, como el *Pathé- Journal*, existente desde finales del siglo XIX. También se llevaban a cabo viajes filmados en los que se daban a conocer culturas diferentes, llamados los *Travelogues*, que mostraban al público lugares que no habían descubierto aún (Breschand, 2004 p-7-9). Por tanto, como se menciona en el texto, Grierson no inventa el documental, sino que consigue llamar la atención de un nuevo formato que se extiende por el mundo.

Las obras audiovisuales se pueden clasificar dentro de dos grandes grupos: *wishfulfillment*¹ y documentales de representación social. Ambas cuentan historias de diferentes clases y con distintos estilos narrativos. El primer tipo, que corresponde al *wishfulfillment*, tiene su base en la producción de obras de ficción, mientras que los documentales de representación social (la segunda categoría) ofrecen una visión tangible del mundo que habitamos, y por lo tanto muestra una realidad que el público puede llegar a entender (Sellés Quintana, 2016). El documental puede ser definido, a su vez, de tres maneras diferentes: desde el punto de vista del director de cine, del texto que se utiliza, y del espectador. En primer lugar, según lo que pueden percibir los directores de documentales, ellos tienen menos control sobre su obra que los directores de ficción, en cuanto a que esperan plasmar una realidad que no deberían alterar y que fluye por sí misma. Bordwell y Thompson hacen una distinción entre una película documental y una película de ficción en la base de la producción. Normalmente, el director de un documental controla solo ciertas variables de preparación, filmación y montaje; algunas variables (como el guion y los ensayos) pueden llegar a ser omitidas, mientras otras (la luz, el comportamiento de los personajes) están presentes pero no se pueden controlar (Nichols, 2004 p. 12-13). Por tanto, se da a entender que ningún cineasta podría llegar a tener un control completo sobre la realización de una pieza como el documental, ya que hay

¹ Satisfacer un deseo

demasiados elementos que pueden cambiar desde el inicio del planteamiento al tratarse de una representación de la realidad.

Desde el punto de vista del texto, el documental puede definirse con la suposición de que todas las imágenes y sonidos constituyen una evidencia de la realidad, y deben ser entendidas como tal, en vez de elementos de una trama. Esto da prioridad a que se desarrollen los elementos estructurales que componen el texto, en vez de modificar la estructura interna de lo que se quiere dar a conocer (Nichols, 1991, p.20). Es, en sí, la utilización de los elementos que componen la producción como una prueba de la evidencia de realidad: no se utilizan los espacios e interacciones como elementos decorativos como en un largometraje, sino que se intenta dar una imagen de objetividad. Se trata de no elaborar un texto estrictamente planificado, sino dejar que se exprese con naturalidad un aspecto de la realidad que el director y su equipo están estudiando. En comparación con las historias de ficción, su texto no cuenta historias que suceden a personajes inexistentes, sino que suelen escogerse acontecimientos y problemas presentes en el mundo actual para relatar con argumentos un aspecto de éstos, sin introducir elementos dramáticos que puedan modificar la información (como en las ficciones basadas en personajes reales).

El caso del espectador está estrechamente unido a la realización del documental. El objetivo principal del documental es conseguir que la verdad que ellos quieren mostrar al público esté sostenida por argumentos suficientes como para lograr credibilidad entre los espectadores. La presencia de una voz en *off* y que se tenga consciencia de que el equipo audiovisual se encuentra presente en todo momento dentro de la grabación como un elemento más de ésta, afecta a la interactividad que el público tiene con los contenidos. Debe tenerse en cuenta que se está ofreciendo al espectador la oportunidad de conocer algo que había estado oculto para él desde el principio, y de lo cual no tiene ninguna experiencia previa (Nichols, 1991, p. 13-22).

Por tanto, y para dar una definición que consiga contener en ella todos estos aspectos que unen a tres partes fundamentales de la producción audiovisual, se puede afirmar que el documental es una representación de un aspecto de la realidad a través de lo visual y auditivo, y incluyendo así la reivindicación del realismo y de contar las cosas “*tal y como son*” (Breschand, 2002, p.8).

El origen del documental se encuentra en las primeras filmaciones que se llevaban a cabo con los cinematógrafos de los hermanos Lumière, a finales del siglo XIX. Desde La salida de la fábrica Lumière en Lyon (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Lumière, 1895) hasta La comida del



Desconocido: Retrato de Boleslaw Matuszewski

Bebé (*Le Repas de Bébé*, Lumière, 1895), cada una de aquellas escenas se esfuerza por representar una parte de la vida de personas corrientes. La ficción aún no es un género desarrollado, y seguiría así hasta el acercamiento de Méliès a la fantasía con Viaje a la Luna (*Le Voyage dans la Lune*, Méliès, 1902). Ya en 1898, el director polaco Boleslaw Matuszewski comenzó a ver que los largometrajes podían llegar a ser útiles transmisores de la historia de una sociedad o un país, y consideraba que las imágenes deberían ser guardadas como patrimonio de la humanidad (Sellés Quintana, 2016).

El discurso que se utiliza para la realización de los documentales es periodístico, ya que su objetivo es informar al espectador de hechos reales ocurridos tanto en el pasado como en el presente. Al reconocer el contexto que rodea a la “trama principal” es posible seguir la secuencia de distintas informaciones que se ofrecen para demostrar que lo que se cuenta es verídico. Sin embargo, la palabra *real* dentro del ambiente del documental puede no ser la adecuada en algunas ocasiones. A pesar de que algunos autores como Williams afirman que las producciones son informativas, y el objetivo principal es la transmisión de la verdad, hay ciertos elementos cinematográficos que están destinados a provocar una reacción emocional al espectador (y por tanto ya no puede considerarse objetivo en su totalidad) (Roscoe y Hight, 2001 p. 15)

Características del Documental

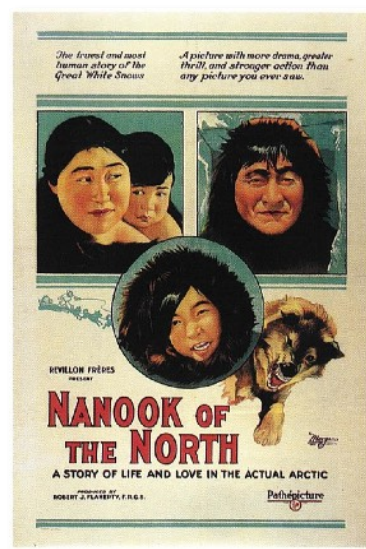
La base que sustenta la producción de un documental es la representación de la realidad tal y como el realizador la percibe. El documental busca dar una información al público, y es por ello que se intenta situar el contexto para que el espectador pueda distinguir la realidad en su forma más básica. Sin embargo, es el enfoque que da el director a través de la voz en *off* que aporta información adicional lo que hace que no se considere una pieza informativa en sí: la voz indica al espectador que los realizadores del documental lo reconocen como parte de la producción y como

un participante más en aquello que se quiere dar a entender (Nichols, 2017, p. 49-51). A través de entrevistas a las personas protagonistas se dan los argumentos necesarios para apoyar una hipótesis que será la base objetiva del largometraje. Apoyándose en técnicas audiovisuales al estilo de largometrajes se intenta dar una visión del mundo que todos entendamos y hace partícipe al público de su pieza artística de manera interactiva (Nichols, 2017, p. 21-23).

El padre del documental: Flaherty

Según Charles Musser, la producción audiovisual que dio pie al documental fue Nanuk, el Esquimal (*Nanook of the North*, Flaherty, 1922), más concretamente el director de cine Robert J. Flaherty (1884-1951). Su pasión por mostrar la belleza dentro del mundo natural y la vida de personas inusuales (que pasaban desapercibidas ante el público general) hizo que se centrara en el documental como base de su carrera como cineasta.

Nanuk, realizada en el año 1922, recrea la vida de los esquimales, que Flaherty muestra de una manera aparentemente objetiva introduciendo elementos dramáticos (y creando personajes como Nanook, cuyo nombre real era Allakariallak). La razón por la que Flaherty decidió centrar sus esfuerzos en la cultura esquimal fue por el peligro que corría: el Polo Norte y sus habitantes estaban siendo influenciados por la cultura occidental y estaban a punto de extinguirse, y por ello se debe dejar constancia de sus costumbres y contar su historia. La vida cotidiana de los esquimales (en concreto del protagonista del documental, Nanuk) no era normal: se muestran las dificultades que atravesaban para poder sustentarse en un clima tan frío y peligroso para los humanos, y cómo se habían adaptado a éste. Trató de demostrar la existencia de los esquimales a una sociedad que no sabía nada de ellos.



Póster Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922)

Sin embargo, las dramatizaciones y los planos detalle que se centraban en la belleza de sus documentales abrió un debate dentro de su cine: Hasta qué punto fueron manipulados los Inuit (la

tribu protagonista del filme) bajo la dirección de Flaherty, es desconocido. Aunque se quisiera dar realismo y naturalidad a la narración, los personajes protagonistas del documental recibían instrucciones sobre cómo actuar frente a las cámaras, aunque ésta fuera un agente externo que no influía en las acciones de los esquimales. La emocionalidad y la narrativa llena de ficción hizo que no se considerase un documental en sí mismo, entrando casi en el terreno del drama-documental.

Es el mismo caso el de *Moana* (Flaherty, 1926), en la que se muestran más claramente signos de elementos ficticios. En el documental se muestra la riqueza de la vida de Polinesia, en concreto la isla de Samoa, donde Flaherty vivió un año con su mujer (tras el éxito alcanzado con *Nanook*, Paramount Pictures decidió llevar a cabo un proyecto similar). Muestran en el largometraje ritos que se llevaban a cabo para tatuar a los miembros de la tribu, o escenas de caza para obtener el sustento, un estilo de vida que las personas que habitaban las grandes ciudades no habían



La boda de Moana (1926) por Robert Flaherty.

experimentado. Sin embargo, una vez más (como sucedió con sus anteriores documentales) la representación de esta realidad se ve alterada por el director, creando personajes ficticios tras hacer castings a los habitantes de la aldea, para que interactuaran entre ellos de forma dramatizada, y en ocasiones, llegando a formar vínculos familiares con personas que no estaban relacionadas entre sí. Es el elemento dramático y la alteración de la realidad lo que hizo que sus documentales no se considerasen enteramente objetivos, sino rozando lo que Nichols llama el *wishfulfillment* (Sellés Quintana, 2016 p.2), una historia que contar planificada de antemano. El propio Flaherty contemplaba en su escrito *La función del cine documental* que la realidad no podía reproducirse de manera objetiva, cada persona tiene su percepción de ésta, y si alguien lo intentara, se encontraría con un conjunto de planos sin significado (Sellés Quintana, 2016 p. 8).

Dentro de España, uno de los documentales más importantes llegó a ser *Las Hurdes, Tierra sin pan*, (Luis Buñuel, 1932). Esta obra destaca dentro de la filmografía de Buñuel precisamente por tratarse de un documental que se centra en el realismo y se acerca a un pequeño pueblo de

Extremadura (Las Hurdes) que se encontraba aislado del mundo y en un estado tan subdesarrollado que la recogida de huérfanos era la principal fuente de ingresos y no conocían ni la existencia del pan. A pesar de tomar el formato del documental, sigue incluyendo elementos dramáticos, ya que Arconada definió el filme como la conjunción entre el realismo en su vertiente cinematográfica y la versión surrealista originaria de su autor. Según el mismo, nada hay de morbosa reincidencia en lo terrible. Buñuel sitúa su obra en la precisión y medida de un estricto realismo (Herrera, 2006 p. 188).

La naturaleza del documental se puede llegar a considerar hoy en día subjetiva. Nichols compara el documental con el mito de la Caverna de Platón: la verdad que se presenta en las realizaciones audiovisuales depende de la percepción que tengan de ella el director y el espectador, dando a cada producción un sentido único (Nichols, 1991, 6-8). Nichols también se refiere a que buscar la verdad platónica no hará que se aprecie el documental, ya que depende de muchas variables (como el montaje de postproducción, o la presencia del espacio que no se muestra ante las cámaras). A esta opinión también se suma Breschand, que afirma que una imagen no tiene nada de objetivo, ya que depende del encuadre que da su autor (en este caso el director del documental): lo arbitrario es la mano que maneja la cámara, no el equipo en sí, ya que se trata de un equipo con precisión científica que no entra en el automatismo del registro: plasma la objetividad (Breschand, 2004 p. 11).

6.2 La Comedia como género

El género de comedia dentro del cine y la televisión se caracteriza por ser una producción audiovisual que basa sus tramas en el humor y *gags* como motores de la acción. Según Bergson, se utiliza la comedia como un medio mecánico que tiene una utilidad social destinada a corregir el comportamiento de los protagonistas de un filme, es decir, como una cura social (Mast, 1973 p.4). El origen del cine de comedia se encuentra a finales del siglo XIX, cuando los hermanos Lumière grabaron *El Regador Regado* (*L'arroseur arrosé*, Lumière, 1896), que cuenta la historia de un hombre que es burlado supuestamente por su manguera y acaba cubierto de agua. Desde el inicio del cine hasta ahora, la comedia se ha desarrollado de distintas maneras, desde la utilización de un

humor inocente, hasta el uso de la ironía como motor de una crítica social. El humor se trata en las realizaciones audiovisuales como un elemento de la naturaleza humana que está presente de una forma u otra dentro de todas las personas, y es una parte esencial del desarrollo de una obra. La inclusión de momentos entretenidos que sirvan como nexo de unión entre dos acciones provocan un descanso dentro de la producción que ayuda al entretenimiento del público. Desde la llegada del cine sonoro a principios del siglo XX, la inclusión de música y efectos de sonido dentro de las producciones hizo que la comedia fuera incluso más humorística (como sucede en series de los años 1920 como *El Gordo y el Flaco (Laurel and Hardy, Roach, 1920)*). La comedia constituye un medio muy eficiente para el entretenimiento de las masas, siendo así uno de los géneros más populares entre los consumidores de cine desde sus inicios.

La comedia puede definirse básicamente como un trabajo que se está diseñado de manera que pueda provocar risa o humor (y en general, una respuesta emocional ante un contenido) por parte del consumidor (King, 2002 p. 19-21). No es un género que se suele realizar por sí mismo, sino que se mezcla con categorías audiovisuales de forma que se pueda explorar una relación entre dos o más modos de producción que se complementan. En el libro también se menciona un ejemplo contemporáneo que reúne todas las características de la comedia: *Los Visitantes no nacieron Ayer (Les Visiteurs, Poiré, 1993)*. En éste largometraje francés se cuenta la historia de un caballero medieval que es transportado al futuro por equivocación cuando quiere enmendar un error que cometió en el pasado. Es la síntesis perfecta de un drama histórico al que se incorpora el elemento del humor y la ironía, lo que hace posible que la película llegue a un público más amplio (King, 2002, p.5-6).

La Sitcom, o comedia de situación

Las historias de la televisión forman una mitología nueva para la resolución de problemas de la vida diaria (...) Estos mitos juntan símbolos, tramas y personajes en un patrón convencional, llamativo y gratificante (para el espectador) (Morreale, 2003 p. 226).

Dentro del mundo de la televisión, la comedia se desarrolló de una manera especial, dando lugar al género que hoy se conoce como *sitcom*, en concreto dentro del territorio de Estados Unidos a partir de los años 60. El nombre simplificado de *sitcom* proviene de comedia de situación, un tipo de serial televisivo en el que se caracteriza por tener el humor en situaciones cotidianas como centro de las tramas que presenta. El objetivo principal de éste tipo de serie es principalmente entretener al espectador, es por ello que el argumento suele ser sencillo con un tono ligero alejado del drama, aunque a veces se utilice para criticar algún aspecto de la sociedad que representa con cierta ironía (como ocurre con *The Office*). Una de las *sitcoms* más importantes que dio pie a la evolución del género fue *Yo amo a Lucy* (*I love Lucy*, CBS, 1951-1957) creada por Jess Oppenheimer y Madelyn Davis, y emitida por primera vez en 1951, que narraba la vida dentro del matrimonio de Lucy Ricardo (Lucille Ball) y Ricky Ricardo (Desi Arnaz), siendo éste último de origen cubano, lo que aporta al humor con el que se desarrolla la serie (Dalton y Linder, 2005 p.87- 97).



Fotograma de *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957).

Las características más comunes en una *sitcom* pueden resumirse en los siguientes puntos: los episodios suelen durar aproximadamente de 20 a 25 minutos. Los personajes suelen ser estereotipados y planos, sin que su comportamiento cambie demasiado a lo largo de la serie: éste es el punto principal en el que se basa la *sitcom*, ya que los personajes al ser tan simples, son más queridos por el público (que es su principal objetivo) (Morreale, 2003, p. 284-285). Se utilizan pocos espacios para hacer que el espectador adquiriera una familiaridad que ayude a su conexión emocional con los personajes (y la serie en sí), que hará que la consuma hasta su fin. Los diálogos cortos y divertidos, con mucha interacción entre dos o más personajes, hacen que la acción se desarrolle lo suficientemente rápido como para concluir los episodios en los 20 minutos que se le dan (Cortés, 2000 p.188-189). Desde su origen en 1946 con *El progreso de Pinwright* (*Pinwright's Progress*, BBC, 1946-1947) hasta la comedia actual como *Friends* (NBC, 1994-1999) (la *sitcom* más conocida y la que da fama al género), *The Big Bang Theory*, (CBS, 2007-2019) o *Modern Family* (ABC, 2009-), la forma de llevar a cabo la producción de las comedias de situación apenas ha cambiado, y al existir más de cincuenta *sitcoms* actualmente en emisión se demuestra que no

tiene que alterarse la fórmula, ya que las personas seguirán consumiéndolas. Se pueden distinguir varios tipos de *sitcom* dependiendo del tratamiento que se da a los personajes: las *domcoms* tratan la vida cotidiana de los miembros de una familia, *ethnicoms*, centrados en comunidades de una etnia en concreto, *urbancoms*, que ocurren en grandes ciudades, o *ruralcoms*, donde se plasma la vida en el campo. Dentro de éstos cabe destacar la *work comedy*, que se centra en el ambiente laboral y en personajes que conviven en él, ya que *The Office* (BBC, 2001-2003) se trata de un *Mockumentary* con una base de *work comedy*.

6.3 La Hibridación de géneros

Actualmente, la aparición de nuevas formas discursivas y la mezcla de géneros tradicionales dentro de una misma producción audiovisuales ha hecho que no se tenga una conciencia clara acerca de la clasificación de obras dentro de la televisión y el cine. Las realizaciones contemporáneas no se centran en una sola temática que tratar, sino que utilizando dos o más géneros en los programas de televisión, pueden conseguir audiencia más diversa y ampliar su público objetivo. El principal propósito de la hibridación de géneros es alejarse de las formas convencionales de la producción cinematográfica y desarrollar piezas de vanguardia que llamen la atención del espectador.

El Falso Documental

Dentro de la hibridación, uno de los géneros más extendido es el falso documental. Éste constituye un conjunto de textos en los que se utilizan como recursos narrativos y de puesta en escena una serie de códigos que comúnmente identificamos como de no-ficción (López Ligeró, 2015 p.7). Se trata de la realización audiovisual utilizando el formato del documental, que tradicionalmente está ligado a información verídica, para narrar elementos de ficción, es decir, hechos que nunca han ocurrido. Dentro del falso documental hay muchos niveles en los que se trata la realidad de formas distintas: la narración de hechos del pasado como si no hubieran ocurrido, la transformación de eventos importantes en montajes de ficción, o simplemente la realización de la ficción a manera de documental.

Uno de los ejemplos más conocidos es Operación Luna (*Dark side of the Moon*, Karel, 2002), en el que su director, Karel afirma que afirmó que el aterrizaje en la Luna fue un montaje que el mismo Stanley Kubrick llevó a cabo, lo que provocó una reacción por parte de los espectadores que llevó a la fama al documental. A pesar de que el falso documental es un género extendido sobre todo en Estados Unidos, en España también existen ejemplos de realización fake, como el caso de Operación Palace (La Sexta, 2014)².

Este trabajo se centra en el estudio de caso de episodios de las series *Mockumentary The Office*, tanto en su versión inglesa como americana, piezas de ficción grabadas como un documental cuyo trasfondo es una *sitcom*, en especial la serie *The Office* (NBC, 2005-2013) como máximo exponente del género. La principal diferencia del *Mockumentary* con el falso documental se encuentra en que el primero centra sus tramas siempre en hechos ficticios, mientras que el falso documental suele tratar de cambiar la percepción de la realidad que ya ha ocurrido, haciendo que la línea de lo real y lo ficticio siempre se encuentre difusa (Springer, 2006, p. 12-14).

¿Género o Formato?

Dentro del *Mockumentary* se presenta un dilema: ¿Se considera un género o un formato? Es cierto que el formato que se utiliza es propio del documental informativo, y presenta pocas variaciones en comparación con este: no existe la figura del narrador y su punto de vista es subjetivo, y por tanto debería ser considerado un formato único como hibridación de documental y ficción dramática. Sin embargo los tópicos que cubre el falso documental de ficción (que es el que se está investigando en este trabajo) suelen ser parecidos: humor y comedia sarcásticos, narrada como una serie dramática con personajes y tramas no existentes previamente. Por tanto, podría considerarse el *Mockumentary* como un género de comedia y drama, que es un género en sí mismo.

²Operación Palace fue un falso documental presentado por Jordi Évole en el canal de televisión La Sexta el 17 de febrero de 2014, y es uno de los pocos *Mockumentaries* que se han realizado en España. La trama principal se basa en la premisa de que el Golpe de Estado de Tejero en el Congreso el 23 de Febrero de 1983 nunca ocurrió y otras teorías de la conspiración sobre ese día. El éxito que alcanza es notable: más de cinco millones de espectadores (5.229.000 para ser exactos), es decir, 23,9% de audiencia, siendo el programa más visto de La Sexta en su historia.

Pueden distinguirse varios tipos de *Mockumentary*: En primer lugar se encuentran las parodias ficticias que juegan con el humor de los espectadores. Todo el entramado de la serie no tiene una base real, se utiliza solo para el entretenimiento del público (es el caso de *The Office* (NBC, 2005-2013) o *Modern Family* (ABC, 2009-2019)), son literalmente *mocks* de la realidad. Como segundo tipo puede mencionarse aquellos *Mockumentaries* cuyo subtexto implica una crítica de la sociedad, que también puede relacionarse con el primero porque una parodia puede relacionarse estrechamente con una crítica. El último tipo se trata de la división y análisis de una realidad o la falsificación de ésta por los medios de comunicación (como se hizo con *Operación Palace* (La Sexta, 2014)), en la que se aproxima a una historia verídica como si fuera falsa. Éste último debe ser incluido porque, aunque se centre en un evento preciso, trata de acercarse a él con una nueva perspectiva, como si el hecho en sí hubiera sido inventado por los medios para engañar a los espectadores, lo cual tiene más puntos en común con el falso documental que con el *Mockumentary*.

Fundamentalmente se trata de un género porque el formato que se utiliza para definir las características técnicas que componen una realización audiovisual, es decir, la concepción formal que se tiene de una producción. En el caso del *Mockumentary* se trata de un género porque se aplica a las series y películas (formatos) los géneros como trama que se crean pertinentes. El documental y la comedia se utilizan dentro de un formato en concreto, como puede ser una serie de televisión, para desarrollar tramas ficticias.

6.4 Origen del *Mockumentary*

El *Mockumentary* es una hibridación del formato del documental en el que éste se fusiona con la comedia y la ficción para dar paso a una nueva realización audiovisual. Se trata de una de las hibridaciones más conocidas, ya que a partir de su desarrollo dentro de las series de televisión, consiguió un éxito que puso de manifiesto la utilidad del género. Sin embargo no es una derivación nueva, desde los inicios del documental los directores se han servido de dramatizaciones y elementos ficticios para atraer al público en producciones como *Nanuk, El Esquimal* (*Nanook of the North*, Flaherty, 1922) o *Moana* (Flaherty, 1926).

Si se tiene en cuenta la definición de documental previamente explicada (Nichols, 1991, p. 13-22), separando el género en tres partes, el director de la obra, texto y espectador, pueden verse claras las diferencias que presenta en comparación con el *Mockumentary*. En el caso del falso documental de ficción, el director pretende no tener control sobre los sujetos que está filmando, ni sobre los espacios y las acciones que a éstos les sucede. Pretende ser un documental y está realizado de tal manera, con planos indiscretos que aparentemente se escapan de las manos del realizador; sin embargo, al ser una obra de ficción, está claramente planificado todo lo que va a suceder, pero no debe darse pruebas de ello. Nichols también define al documental en cuanto al texto que utiliza: como ya se ha mencionado, es libre y varía según la situación en la que se utilice. En el *Mockumentary* existe un texto y, aparte de las improvisaciones que deseen hacer los actores, todo gira entorno a un guion previamente aprobado y realizado a la perfección, son actores y no personas reales los que interpretan las acciones de la ficción. Por último, el papel del espectador, al que el documental quiere mostrar una realidad sin alterar, que contenga la verdad de los hechos que se describen, sigue siendo el mismo: aunque éste sea consciente de que se trata de una trama ficticia, recibe la información en forma de documental y con personajes aparentemente reales, por tanto se da pie a la credibilidad de sus acciones (Nichols, 1991, p. 13-22).



Mujeres recolectando espaguetis, desconocido. BBC, 1957

Uno de los ejemplos más antiguos que se han dado en el ámbito del *Mockumentary*, que tuvo repercusión no solo en Reino Unido, sino en toda Europa, fue el *Swiss Spaghetti Harvest* (BBC, 1957) en el programa *Panorama*, un supuesto documental sobre la recogida de espaguetis de los árboles. La idea era gastar una broma el 1 de Abril (el día de los inocentes) haciendo creer a la población que los espaguetis crecían en árboles en la provincia de Ticino (Suiza), ya que en aquella época de posguerra no eran un plato recurrente

y popular en tierras inglesas. El resultado fue inesperado: los espectadores llamaban a las centrales de la cadena curiosos por saber dónde podían adquirir las plantas de las que brotaban la pasta. Aun hoy en día se considera uno de los *Mockumentaries* más importantes y que funcionaron mejor en la

industria televisiva. Gracias a la existencia y constante evolución del documental y sus elementos se ha dado una hibridación con otros géneros como la comedia y el drama, naciendo así el *Mockumentary*³.

Se hacen dos distinciones al referirse a los falsos documentales: el drama-documental y el documental dramático. Aunque los dos conceptos sean muy parecidos, cada uno se centra en un aspecto de la producción audiovisual. El primero, el drama-documental, tiene su origen en el periodismo tradicional, divulgando información importante sobre eventos reales, pero añadiendo el elemento de propaganda y emocionalidad para cambiar el punto de vista del espectador o hacer que tome conciencia de algo importante. Este género tuvo su origen en la BBC de Reino Unido una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, cuando se estrenaron documentales como *It's your money they're after* (1948) y *The Course of Justice* (1950), en los que se introdujeron elementos dramatizados para reconstruir una realidad social existente. La invención de diálogo para que lo representen personajes reales hace que su personalidad se altere, al igual que utilizar los eventos descritos de manera reconstruida, dejando como base la verdad, pero incluyendo elementos emotivos o exagerados. (Rhodes and Springer, 2006 p. 15-20).

El segundo tipo de falso documental, el docudrama, se acerca al género de ficción que se va a tratar en este trabajo. La definición que dan profesionales como Tom Hoffer y Richard Alan Nelson es la siguiente: es la mezcla de ficción y dramatización de historias y personajes reales, una recreación televisiva que se apoya en actuaciones de actores y escenificación para transmitir hechos reales. (Rostenthal, 1999 p. 13- 22) El espectro que abarca el docudrama, desde más credibilidad a la información más alterada por la transformación en ficción, fue definido y tomado en cuenta por Leslie Woodhead, utilizando ejemplos como *Culloden* (Watkins, 1964). Es complicado clasificar a un documental dramático, y es por ello que se puede dividir en distintas categorías, como el *Mockumentary*.

³ Uno de los predecesores directos del *Mockumentary* podría ser la retransmisión radiofónica de *La Guerra de los Mundos* de Orson Welles (tratándose de una narración del libro homónimo escrito en el año 1898 por H.G. Wells). El 30 de octubre de 1938 el joven director, junto con su compañía de teatro, Mercury Theatre, hizo una lectura de la pieza literaria, que acabó sembrando el pánico entre el público (en Estados Unidos) que lo escuchaba, al creer todos que se trataba de un informativo real. Dentro del libro *El Falso Documental: Evolución, estructura y argumentos del Fake*, se plantea la idea de que *La Guerra de los Mundos* fuera una estrategia que utilizó Welles para demostrar la importancia e influencia que tienen los medios de comunicación en la vida de las personas

El *Mockumentary* actual

El diccionario de Cambridge define el *Mockumentary* como una producción audiovisual para el cine o la televisión hecho al estilo del documental para que hechos falsos o inventados parezcan reales⁴. El docudrama ha dado un giro inesperado, y es que en vez de centrar sus tramas en acontecimientos históricos, el mundo televisivo se dispone a explorar nuevas facetas de la ficción: la comedia. El término *mock* significa literalmente burla, que es lo que llevan a cabo basándose en las técnicas tradicionales del documental. Las posibilidades que aporta la presencia activa de cámaras en el desarrollo de una comedia, en la que los personajes suelen tener conciencia de que están siendo filmados, son infinitas. La cuarta pared desaparece cuando se origina el *Mockumentary*: miradas a la cámara, entrevistas personales a los propios protagonistas... Todo ello hace que el género de comedia sea el perfecto candidato para el desarrollo del documental de ficción.

El término es consolidado por Rob Reiner, director del documental semi-ficticio *Esto es Spinal Tap* (*This is Spinal Tap*, Reiner, 1984), que está basado en la gira por Estados Unidos del grupo de rock tras su controversial álbum, *Smell the Glove*, en 1982 (Wallace, 2018, p. 65-67). Se trata de una parodia de las producciones audiovisuales que ya existían sobre conciertos de grandes grupos como The Beatles o Queen, y Reiner quería dar una visión más cómica de la gira, cuyo estilo se imitó más tarde en largometrajes y documentales como *U2: Rattle and Hum* (Joanou, 1988) o *Metallica: Some kind of Monster* (Berlinger, 2004), demostrando así el impacto que tuvo. El nombre que recibió la producción se definió como *Rockumentary*, pero al utilizarse en otras realizaciones, posteriormente se acuñó el término *Mockumentary*.

El *Mockumentary* de ficción está actualmente en auge. Series como *The Office* (NBC, 2005-2013) o *Parks and Recreation* (NBC, 2009-2015) han abierto un nuevo mundo de posibilidades en el que los personajes interactúan con el equipo audiovisual, dando un nuevo enfoque a las tramas y una nueva manera para que el espectador conozca y forje vínculos profundos con ellos, llegando a convertirse en clásicos televisivos dentro de la cultura popular. Dentro del mundo audiovisual español, *Paquita Salas* (Netflix, 2016-) es uno de los únicos ejemplos de

⁴ <https://dictionary.cambridge.org/es-LA/dictionary/english/mockumentary>

Mockumentary que existen en el momento. Se trata del primer acercamiento del país tras en éxito que tienen las series británicas y estadounidenses, es la prueba de una globalización en cuanto a géneros audiovisuales que parece estar funcionando. Al documental falso se le añade la comedia española, haciendo que la representante de actores Paquita Salas alcanzara tanta fama dentro del público de Flooxer que Netflix compró los derechos para nuevas temporadas.

El punto en común que tienen los dos tipos principales de falso documental, el docudrama y el *Mockumentary* es formal: ambos utilizan equipos audiovisuales para mostrar una realidad, dejando así ver la opinión de los personajes, y representan puntos de vista de los protagonistas. Otra cualidad que tienen en común es su base ficticia: ambos, aunque técnicamente sean documentales, recrean más situaciones artísticamente, mucho más dramatizadas de lo que realmente ocurrió.

Al ser la base la ficción, su objetivo no es solo informar a las personas de eventos importantes, sino de aportar entretenimiento y distracción de sus quehaceres diarios. Pero no hay tanta diferencia entre documentales y falsos documentales realmente. El falso documental es una imitación del documental, y cuando este es dramatizado, se convierte en docudrama. En opinión de Lebow, los dos son, a efectos actuales, lo mismo, aunque es el acercamiento a la realidad lo que puede diferenciarlos: el docudrama tiene su origen en la dramatización y realización de una obra audiovisual basada en gran parte en historias y personajes verídicos, mostrando su vida y acciones prácticamente como fueron en la realidad (Lopez Ligeró, 2015, p. 55). Sin embargo el *Mockumentary* utiliza el documental basándose sola y exclusivamente en la ficción: los personajes, el ambiente y contexto en el que sitúan, y los acontecimientos que les ocurren no han existido ni existirán jamás. En *Parks and Recreation* (NBC, 2009-2015), la ciudad de Indiana, Pawnee, es ficticia, y también lo es su historia; Dunder Mifflin en *The Office* (NBC, 2005-2013), no es una empresa de fabricar papel, no ha existido nunca. Se trata exclusivamente de ficción, y es un importante detalle a tener en cuenta a la hora de analizar las series.

Características del *Mockumentary*

La característica principal que define al *Mockumentary* es la realización documental de una serie de televisión que contiene las tramas de la *sitcom*. Centrándonos en los *Mockumentaries*

televisivos de ficción, podemos observar que todo se trata de manera exagerada (las personalidades, el argumento de cada capítulo...). El principal objetivo de la parodia es hacer un comentario crítico, mediante la imitación de los estilos que queremos satirizar, fundamentalmente a través del humor (Jameson, citado en Roscoe y Hight, 2001, 29-32).

La parodia se desarrolla en las producciones de la siguiente manera: se trata de elevar la expectativas de la persona que consume los contenidos, haciendo creer que se trata de un documental tradicional, y se juega con la decepción cuando se descubre que realmente es un documental falso, que no se apoya en verdades objetivas. Sin embargo, esta negación ante el *Mockumentary* provoca nuevas reacciones una vez que el espectador es capaz de aceptar la nueva realidad que se le presenta. Esto provoca que se desarrollen facultades como el humor y la reflexión crítica sobre lo que se está analizando. Hay una dificultad: la burla que se hace de ciertos tópicos solo es apreciada si se conoce o se han experimentado situaciones parecidas a lo que es descrito en la pantalla.

El humor que se utiliza en los *Mockumentaries*, por tanto, tiende a ser fácil de entender. Se quiere trasladar una experiencia que no todas las personas han vivido (como ya se ha mencionado), y para ello se tiene que cruzar la barrera que separa a los dos tipos de espectadores. Es el humor el medio por el que se transmite la ironía, y por ello el peso de los *gags* cada pocos minutos es grande. El uso de humor políticamente incorrecto, incluso “humor negro” se utiliza para aliviar la tensión de temas más serios, haciendo referencia a su origen cómico como base del falso documental de ficción (Campbell, 2007, p. 55).

El punto de vista del *Mockumentary* es subjetivo: no se representan hechos reales, sino que en el caso de las series de ficción, la trama es completamente nueva, basada sobre todo en experiencias de la vida cotidiana (oficinas, vida en familia...). Cada espectador percibirá la serie de manera distinta, y es por ello que se establecen unos parámetros de producción centrados en el viaje de la persona desde que la empieza hasta que la acaba. Al estar narrando hechos que no han tenido lugar, el realizador puede permitirse licencias artísticas que de tratarse de un documental tradicional, no serían adecuadas para el largometraje.

Y sin embargo, otra de las características más llamativas es que se trata de una imitación del documental y de la realidad que éste transmite. En el caso de los *Mockumentaries* centrados en comedia, la trama es ficticia, y se relatan hechos que no han ocurrido, pero se mantiene la estructura del documental: entrevistas personales, consciencia de que las cámaras están grabando en todo momento, y mostrar la realidad tal y como la perciben personajes ficticios. La imitación de lo que está ocurriendo en un momento en concreto, el “directo” del documental, las acciones que se muestran no pueden ser repetidas ni modificadas.

Dentro de las tramas de ficción, los personajes son un punto clave para la realización de un *Mockumentary*. Los caracteres de los protagonistas se presentan de dos principales formas: o bien como *simples*, aquellos que no tienen evolución a lo largo de la serie, o los *absurdos*, que presentan personalidades poco comunes y permanecen como un misterio hasta el final. Los primeros se caracterizan por tener poca evolución, siguiendo patrones de comportamiento clásicos y personalidades muy marcadas que son parte de la base cómica de la serie. Sufren muy poca evolución, pero puede verse un cambio de actitud en su relación con los demás como vemos tras el paso de las temporadas. Los segundos no tienen mucho protagonismo, pero sí consiguen momentos estrella en ciertos episodios. Su excentricidad es clave para el humor con el que se desarrollan las tramas. Pueden ir cambiando de personalidad según se necesite (es el caso de Ryan Howard en *The Office* (NBC, 2005-2013)), y no tienen un comportamiento consistente, sus papeles son escritos de forma totalmente libre. La forma en la que se llega a conocer a los personajes suele ser mediante las entrevistas personales que se muestran a lo largo de los episodios, y son éstas el gran secreto del *Mockumentary*. Si los protagonistas cuentan sus experiencias a través de su propia subjetividad, se crea un vínculo emocional con el espectador, que se siente incluido en la vida personal de éstos.

El *Mockumentary* carece de narrador: no hay una voz en off que vaya explicando las distintas tramas o aquello que está ocurriendo dentro del capítulo, sino que es el espectador el que desentraña mediante su propia experiencia, teniendo en cuenta la información general que da el contexto y las entrevistas que se hacen a los personajes. La forma que suelen tomar estos falsos documentales de ficción es vertical: los capítulos de las distintas temporadas pueden verse individualmente, no siguiendo ningún orden. Sin embargo hay subtramas que ocurren a lo largo de distintas temporadas, y es recomendable seguir la serie desde el inicio para entender todas las

situaciones a las que se enfrentan los personajes. Por tanto, puede considerarse al *Mockumentary* como un serial, pero una vez visto por primera vez, pueden verse los capítulos de manera independiente.

El rol del espectador cuando consume un *Mockumentary* es especial: La persona que ve la serie está emocionalmente conectada con la trama y los personajes, como ya se ha mencionado. Es la propia persona la que desentraña toda la información que necesita para tener el contexto y entender la serie en su totalidad. Se incluye al espectador dentro del contexto en el proceso comunicativo y pueden darse casos en los que se trata de manipular a los espectadores, al usar elementos que forman parte del documental (que siempre es percibido por el público como algo verídico y objetivo) (López Ligeró, 2016). Es un espectador activo, y que según la Teoría de la Recepción cinematográfica, es así porque el espectador previamente sabe a qué realidad se enfrenta cuando consume al elegir el falso documental, y se ve invertido en los aspectos que lo diferencian de una serie normal, como menciona el autor (Hernández-Santaolalla 2010, p. 197).

7. CASOS COMPARATIVOS

A continuación se comparan dos episodios de las series *The Office* (BBC, 2001-2003) y *The Office* (NBC, 2005-2013) con el objetivo de demostrar los aspectos comunes y diferentes entre los dos *Mockumentaries*. Se han escogido el episodio segundo de la segunda temporada de la versión estadounidense y el quinto de la primera temporada de la británica por las siguientes razones: en primer lugar, la trama principal de las dos se basa en la relación laboral entre hombres y mujeres. Por tanto el humor se centra sobre todo en el acoso sexual (en la americana) y la incomodidad de la relación entre el manager inglés y su nueva secretaria (en Reino Unido). Siendo las tramas y los elementos narrativos parecidos entre sí es oportuna la comparación de estos dos casos en concreto.

7.1 THE OFFICE (BBC, 2001-2003)

The Office (BBC, 2001-2003) es la primera y original adaptación del *Mockumentary* en el ámbito de la *sitcom* del que se han hecho muchas versiones en varios países del mundo. Fue creado por Ricky Gervais (uno de los grandes exponentes de la comedia inglesa) y Stephen Merchant, y fue estrenado por primera vez el 9 de julio de 2001 en la cadena BBC Two de Inglaterra.



Imagen promocional de *The Office UK*. Los derechos pertenecen a la BBC.

La trama principal se centra en la vida diaria de los empleados de una empresa distribuidora de papel, llamada Wernham Hogg, en el barrio industrial de Slough, Inglaterra. David Brent es el manager encargado de la rama de la empresa, y el actor que lo lleva a la vida es el mismo Ricky Gervais. La serie consta de dos temporadas de seis episodios cada una, y dos extras de Navidad de una hora cada uno, tras lo cual fue cancelada debido a la

poca audiencia que conseguía. Desde el estreno de *The Office US: An American Workplace* (NBC, 2005-2013), un *remake* de ésta, la serie se ha convertido en uno de los clásicos imprescindibles de la comedia de Reino Unido al ser pionera en el *Mockumentary* de ficción, y se ha acabado

distribuyendo por plataformas de televisión e internet mundialmente, incluso siendo adaptada para la televisión francesa con el programa *Le Bureau* (Canal +, 2006), la alemana con *Stromberg* (ProSieben, 2004-2012), o en Canadá con *La Job* (Bell TV, 2006-2007)

7.2 THE OFFICE (NBC, 2005-2013)

The Office US es el remake americano de la serie británica, que se estrenó en 2005 y tuvo nueve temporadas que se emitieron en la cadena NBC de Estados Unidos, acabando en 2013. Fue creada por Greg Daniels, y producida entre otros por el cómico Steve Carell, que a la vez da vida al protagonista de la serie: Michael Scott, y Ricky Gervais, que protagonizó la versión británica.



Imagen promocional de *The Office US*. Los derechos pertenecen a la NBC.

La trama se centra, al igual que la *sitcom* británica, en la vida cotidiana de los empleados de una compañía de distribución de papel, Dunder Mifflin, en la rama de Scranton, Pensilvania. Está filmado a modo de documental, con entrevistas a personajes y sin cuarta pared (hay muchas miradas a cámara), al igual que su antecesora. En este *Mockumentary* se desarrolla más el perfil de los personajes, y

las relaciones entre ellos se consolidan a través del tiempo, llegando a dar mucha importancia a los secundarios a partir de la segunda temporada. La dinámica es muy parecida a *The Office UK*: David Brent es Michael Scott, el jefe que tiene un humor políticamente incorrecto (más fácil de entender que el inglés), y es el máximo protagonista. Todo sucede en el espacio de la oficina (excepto los episodios especiales como *Dinner Party (4x16)*), lo que aporta una delimitación del acceso que tienen las cámaras a la vida de los protagonistas, que a la vez comparten información aparte cuando son entrevistados durante el episodio. Al igual que en la serie británica, no se utiliza mucha música de fondo y o hay risas enlatadas, lo que contribuye a que los *gags* sean más apreciados por el público dada su incomodidad.

Comparación entre *The Office* (BBC, 2001-2003) y *The Office* (NBC, 2005-2013)

El Humor

El hecho de que se hayan llevado a cabo numerosas versiones de una misma serie implica que el *Mockumentary* es un formato que funciona, al igual que las características que tiene la serie: mostrar la “realidad” del ambiente de trabajo en diferentes contextos socioculturales. En el caso de *The Office* (ambas versiones), el acercamiento a la cultura del país en el que se realiza el remake es lo que hace que la fórmula tenga éxito. A pesar de todo, las versiones inglesa y americana son las que han logrado convertirse en clásicos televisivos, al ser un humor entendible por la mayor parte de los espectadores, y tener la posibilidad de ser distribuidas internacionalmente.

Los personajes principales tienen (en general) las mismas personalidades, y las relaciones entre ellos funcionan igual. El elemento más diferenciador sería el humor con el que tratan lo que sucede en la serie, y como confrontan el día a día y las complicaciones que se les presenta. El humor de los dos países es distinguible por la concepción que se tiene de la vida por sus habitantes. Compara el sueño brillante americano con la oscura realidad inglesa (que es algo que ha impreso el carácter de los que nacen en ambos lados del Pacífico). Según Gervais, los estadounidenses nacen y son educados en la premisa de que ellos pueden llegar a ser el nuevo presidente de Estados Unidos, apuestan por una educación basada en la ambición y la esperanza, mientras que los ingleses aprenden a conformarse con la vida real, ser unos “perdedores” y, en general, intentar encontrar la felicidad dentro de la mediocridad.

Es por ello que las series tienen una estética y un tratamiento diferente entre ellas: están dirigidas a un público opuesto. Esto puede notarse en la iluminación y planos que se hacen de los personajes, en los que la versión británica mantiene la oscuridad y depresión de un trabajo perfectamente normal, en una oficina corriente que no destaca ni siquiera en las ventas, mientras que en *The Office* US se muestra a un jefe que pretende hacer felices a sus empleados, y con ello, en la oficina se ve una luz cálida que transmite alegría.

También es diferente el foco de la serie en cuanto a la evolución de los personajes y las relaciones entre sí, como se verá en el análisis de episodios. El personaje de Michael Scott, según Gervais, representa una redención del adulto inmaduro que sigue siendo buena persona, y que al final tiene el cariño de los que le rodean, mientras que David Brent es simplemente incómodo. Para los ingleses no hay otra opción más que ser miserable desde el nacimiento hasta la muerte. Sin embargo, como afirma Ben Walters en su artículo *The Office* (NBC, 2005-2013), es una exageración como hipérbole, cada pequeño detalle se multiplica hasta ser una sátira de la cultura americana o inglesa para criticar sus posturas políticas y sociales a través de la pantalla (Haggins, 2009).

Personajes

La versión americana de *The Office* (NBC, 2005-2013) estuvo en emisión un total de nueve temporadas, casi una década. Al contrario que el original inglés, los personajes secundarios que conforman la serie tuvieron el espacio suficiente para desarrollar sus propias tramas y personalidades, estableciendo un patrón de comportamiento dentro de la serie en el que en numerosas ocasiones eran el centro del episodio. Es por ello que en general, la principal diferencia de las dos versiones en cuanto en lo que concierne a los personajes es el desarrollo de los secundarios. Sin embargo, el espectador que ha consumido los dos *Mockumentaries* puede establecer las similitudes que tienen en especial los personajes principales dentro de la serie:

David Brent y Michael Scott: Ricky Gervais (como David) y Steve Carell (como Michael) interpretan a los managers de la empresa distribuidora de papel. Su personalidad es parecida: el afán por ser un personaje social y el mejor jefe que puedan tener sus empleados, y por tanto se preocupan por los problemas que puedan tener en la oficina, intentando establecer relaciones más íntimas con los trabajadores. Sin embargo, su forma de actuar difiere mucho, marcando la diferencia entre los personajes: mientras Michael es inocente y su mayor ilusión es encontrar amor y amistad, la personalidad de Brent es demasiado exagerada, lo que hace que todo el mundo a su alrededor se incomode en su presencia. Michael no es consciente de sus bromas irrespetuosas, lo que hace que sea un personaje redimible en comparación con el manager de Wareham Hogg.

Tim Canterbury y Jim Halpert: Tim (Martin Freeman) y Jim (John Krasinski) son presentados como el mismo personaje en el mundo de The Office. Tienen varios aspectos en común, como ser la contraposición racional y realmente divertida (la concentración del humor) de la serie, y estar secretamente enamorados de la recepcionista. Al no tener más de dos temporadas y no poder desarrollar las tramas de Tim, la relación entre éste y Dawn queda en el aire tras el episodio especial de Navidad, mientras que Jim y Pam consiguen estar juntos y tener hijos. Sin embargo, presentan notables diferencias: Tim es mucho más serio y responsable que Jim (el cual siempre está pensando bromas que gastar a Dwight), lo que contrasta con lo dramático del británico, que odia su trabajo.

Dawn y Pam: Lucy Davis y Jenna Fisher dan vida a la recepcionista de la empresa, foco amoroso de Tim y Jim. Ambas son tímidas y artistas, prometidas con Lee y Roy y parte de una relación tóxica con éstos. Son el centro de las bromas sexistas dentro del episodio que se va a analizar, lo que hace que sean las protagonistas de atenciones indeseadas de los hombres de la oficina.

Gareth y Dwight: Gareth (MacKenzie Crook) es el equivalente inglés a Dwight (Rainn Wilson), y ambos comparten un pasado misterioso que les hace tener una personalidad extravagante. Ambos son el objeto de las bromas de Jim y Tim, pero se ve la clara competitividad en el caso de Dwight, que pelea con Jim. El sueño de ambos es llegar a ser el manager de su sucursal, lo que consiguen al acabar la serie.

Algunos de los pocos personajes secundarios que establecen diálogos a lo largo de las dos temporadas de The Office (BBC, 2001-2003) son Keith Bishop (Ewen MacIntosh), que es el equivalente británico a Kevin Malone (Brian Baumgartner) y Chris Finch (Ralph Ineson) y Todd Packer (David Koechner). El personaje de Kevin se puede desarrollar más a lo largo de las nueve temporadas, pero se muestran las características parecidas a Keith desde el principio: la tranquilidad con la que desarrolla su trabajo y el personaje estereotipado en cuanto a que todos creen que carece de inteligencia. En cuanto a Todd y Finch, se desarrollarán más en el análisis de los capítulos, representan unos personajes recurrentes a lo largo de la serie, que concentran todo el humor negro y políticamente incorrecto para contrastar su personalidad con la de los protagonistas.

Espacios

La oficina: Wareham Hogg se sitúa en el distrito industrial de Slough, en Inglaterra, mientras que Dunder Mifflin se encuentra en Scranton, Pensilvania. Ambas son la base sobre la que se graba el documental y el centro de interacción de los personajes protagonistas. En la versión americana se incorpora la existencia del almacén y la diferencia que tienen los trabajadores de éste con los de la oficina, tomando importancia a lo largo de la serie.

Lugares de ocio: En el remake americano de la serie se muestran más espacios que no están relacionados con la oficina. Las casas de los personajes, numerosos restaurantes e incluso el bar que frecuentan los trabajadores tras la jornada llegan a ser importantes en las tramas, llegando a grabarse una parte entera de la serie en Florida. Esto permite que el espectador pueda moldear la imagen que tiene sobre la vida de los protagonistas y ver más allá del documental. En el caso británico, lo que más aparece fuera de la oficina es el pub *Chasers*, que es el centro de interacción social de los personajes y donde establecen relaciones más íntimas entre ellos.

Tramas

En general, las dos series tratan la vida en la oficina de manera diferente. Aunque ambas se centren en una empresa distribuidora de papel, la forma en la que tratan las relaciones entre personajes y las tramas de los capítulos es diferente. El tema principal de la primera temporada de ambas series se centra en la obligación de despedir a un trabajador que tienen los dos managers (David y Michael), y la dificultades que encuentran para hacerlo. Sin embargo, las tramas de cada capítulo varían, tanto por el tratamiento del humor como por las interacciones entre los personajes principales y secundarios, mostrando así las diferencias culturales de los dos países.

7.4 Análisis de episodios

SEXUAL HARASSMENT (The Office nbc, 2005-2013)

Sexual Harassment es el segundo episodio de la segunda temporada de The Office (NBC, 2005-2013), que fue estrenado el 27 de septiembre de 2005 en NBC. El capítulo narra cómo un alto cargo de Dunder Mifflin (la empresa de distribución de papel en la que trabajan) ha sido acusado de asalto sexual por una de sus empleadas, y la rama de Scranton se ve obligada a participar en unas jornadas de orientación para que los trabajadores puedan comportarse correctamente en el futuro, ésta estando a cargo del empleado de recursos humanos, Toby (el enemigo más acérrimo de Michael). A la vez se introduce en la serie uno de los personajes secundarios más polémicos: Todd Packer (el equivalente americano de Chris Finch en The Office (BBC, 2001-2003)), cuya personalidad y humor obscenos, llegando casi a límites de racismo y sexismo hace que todos los protagonistas lo odien menos Michael. Es en este episodio donde se introduce por primera vez la expresión *That's*



Fotograma del capítulo *Sexual Harassment* (The Office US)

What She Said (Eso es lo que dijo ella), refiriéndose en broma a frases que dicen los personajes.

Elementos formales audiovisuales

En primer lugar, en el episodio de *Sexual Harassment* (2x02) los personajes miran a la cámara directamente un total de doce veces a lo largo del desarrollo de la trama, lo que quiere decir que son conscientes de que están siendo filmados para un documental, ya que ésta es una de las características principales del formato. Sin embargo, la mayoría de veces que establecen contacto visual con el equipo es para reflejar cierta incomodidad sobre una situación que están viviendo, o para establecer un vínculo con el espectador. Esta complicidad se desarrolla más en las comedias de

situación que en los documentales, ya que el personaje mira al público, no a la cámara realmente (la ruptura de la cuarta pared). Uno de los ejemplos que se ven en este capítulo puede ser cuando Jim mira al equipo en el momento en el que Todd Packer comienza a hacer los chistes sexuales, humor que él no comparte, demostrando así la concepción que tiene de éste.

Uno de los recursos del documental que más se utilizan en *The Office* (NBC, 2005-2013) son las entrevistas individuales a los personajes principales. El número de éstas dentro del episodio asciende a trece, de las cuales dos pertenecen a Jim (que es el encargado de dar un contexto sobre la personalidad de Todd Packer, desconocida para el espectador aún, y también se da un toque humorístico cuando interactúa con una muñeca de plástico de Michael). De las trece, otras dos entrevistas se hacen a Pam, que espera la llegada de su madre y está preocupada porque, según ella, el día de las jornadas de acosos sexuales en la oficina siempre se burlan de ella. Cabe destacar, sin embargo, la entrevista con Toby, ya que de éstas hay pocas a lo largo de la serie. En ella habla sobre Dwight, que se acerca a su mesa a preguntarle dónde está el clítoris femenino. Toby se refiere a la cámara criticando el sistema educativo americano, que ha fallado a Dwight. El resto de entrevistas son protagonizadas por Michael (es el personaje que es más entrevistado, porque le gusta compartir información sobre su vida cotidiana). En especial dentro de este capítulo se utilizan las entrevistas para hacer ver la enemistad de Michael con Toby, y para que el manager pudiera criticar las prácticas de la sucursal central de Dunder Mifflin en cuanto al aprendizaje sobre el acoso sexual en el trabajo. En éste caso, se mezcla el recurso propio del documental con la visión subjetiva del espacio de trabajo que tienen los protagonistas, un elemento que es propio de la comedia de situación también, en lugar del objetivismo que se pretende dar en los documentales.

Los recursos audiovisuales más utilizados en el episodio son los siguientes: como ya se ha mencionado, el *zoom* es destacable por lo dramática que hace las relaciones entre personajes, lo que es un elemento propio de la comedia. Se da un toque incómodo al poner énfasis en la cercanía de los rostros de los personajes que interactúan entre sí, y normalmente de un plano americano se lleva hasta un primer plano, en el que el espectador podrá apreciar la gesticulación de los personajes y podrá llegar a conocer sus pensamientos, parecidos a los primeros planos de los documentales. El *zoom* más notable que se lleva a cabo es aquel en el que la cámara atraviesa las ventanas de la oficina para observar lo que hacen los personajes cuando creen que no están siendo filmados, lo

que da credibilidad al elemento documental. Se pueden observar a través de estas conversaciones que aportan contextos y subtramas que el espectador necesita obtener para entender los comportamientos y relaciones más sinceras y secretas de los personajes dentro del ambiente de Dunder Mifflin. Los *travellings* se utilizan para aportar detalles al público, no solo sobre los protagonistas, sino sobre elementos que se encuentran presentes y que no destacarían de otra manera si no se les diera tal importancia (un ejemplo podría ser mostrar la situación de la muñeca de plástico cuando entran los CEOs de la oficina de Nueva York, o un *travelling* rápido de la cámara que muestra las expresiones de los personajes tras los chistes groseros de Packer).

Características estéticas audiovisuales

En *The Office*, todas las escenas están propiamente iluminadas, no de manera artística y expresionista, sino como una oficina en la que hay trabajadores normales, que es lo que se quiere dar a entender mientras se está realizando el documental, que aporta realismo. Como ya se ha mencionado, el ambiente de Dunder Mifflin en Estados Unidos es mucho más alegre y luminoso que los trabajadores de Wareham Hogg, que viven dentro de un entorno pesimista y lúgubre. Dentro de la serie no se utilizan *laugh tracks* o risas enlatadas, lo que ayuda a que el espectador decida los momentos que encuentra divertidos sin tener que estar obligado a reírse cada vez que el público en directo lo hace (que utilizan otras series como *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019)). Esto también puede estar relacionado con el uso del género del *Mockumentary*, ya que al tratarse supuestamente de un documental real sobre una empresa de papel, carecería de sentido tener un público presente en todo momento (cabe destacar que la serie fue grabada en una oficina “de verdad”). Los decorados pretenden tan solo simular la existencia de una oficina real: los ordenadores que funcionan, teléfonos y el material de papelería de decoración no ostentan ningún objetivo artístico, solo dar la impresión de normalidad para grabar un documental.

El silencio es una de las características más importantes dentro de los *Mockumentaries*, y que diferencia a éste de una *sitcom* corriente. Como ya se ha mencionado, la ausencia de risas enlatadas ayuda al progreso del humor en cuanto a la visión personal del espectador, pero el hecho de que no se utilice tampoco música de fondo en las escenas de la serie es clave para su desarrollo.

La música extradiegética, es decir, aquella música que no proviene de la escena que se graba, sino que se utiliza de fondo para dar emotividad, no existe en *The Office* (NBC, 2005-2013). Lo que puede escuchar el espectador es un conjunto sonoro que se basa en calculadoras, impresoras y teléfonos funcionando, y teclados de ordenadores, lo que contribuye a la situación de los personajes en un entorno. Esto aporta realismo a la realización del supuesto documental, y le da credibilidad a los hechos que ocurren en la serie y contribuyen a que la vida de los personajes se conciba por el espectador como real. La música puede llegar a inducir el estado de ánimo que puede mostrarse dentro de una producción, y es un medio para la continuidad narrativa del largometraje (Cohen, 2001, p. 249-267). La presencia de una banda sonora hace que el espectador experimente una respuesta emocional a los contenidos que está consumiendo (Thayer and Faith, 2000), pero en este caso, el silencio puede provocar una reacción también: de realidad en comparación con la ficción. El hecho de que haya poca presencia musical dentro de la serie da realismo al concepto documental que se tiene de ésta misma, al dar objetividad a las acciones que tienen lugar dentro de ella.

Características Narrativas

Al tener una trama argumental definida, *The Office* (NBC, 2005-2013) no puede ser considerado un falso documental, ya que carece de la estructura informativa de éstos (una serie de contextualizaciones y entrevistas para divulgar cierta información que se posee). En su lugar, tiene todas las características propias de las *sitcoms* al contar una historia. Como los capítulos contienen sobre todo tramas verticales (es decir, que los capítulos de una misma temporada son independientes entre ellos), hay pocas tramas horizontales que permanezcan a lo largo de la serie. *Sexual Harassment* se compone de tres partes: En primer lugar, se introduce el tópico que se va a tratar (el acoso sexual en la empresa Dunder Mifflin) cuando Michael reenvía un correo sobre “50 signos de que tu párroco es Michael Jackson”, introduciendo la idea de que existen los llamados *email forwards* dentro de la oficina, utilizados sobre todo para difundir videos y fotos inapropiados. Justo después tiene lugar la aparición de Packer, que será uno de los protagonistas del episodio por sus comentarios inadecuados. El humor de este capítulo se basará contendrá sobre todo gags sobre encuentros sexuales y chistes sobre mujeres, en comparación con las acciones de la sucursal de Nueva York, que hará lo posible para detener a Michael, que es la trama principal. Como subtramas

se encuentra la visita de la madre de Pam (la recepcionista), o la relación de Michael con los trabajadores del almacén.

El desarrollo del conflicto central de la trama es el siguiente: Michael apoya a Packer con sus bromas inapropiadas, y Toby (de recursos humanos) le llama la atención, al estar lidiando la empresa con un caso de acoso sexual. El bloque narrativo del capítulo se centra en el humor y *gags* centrados en el sexo. Lo importante dentro del episodio es la ironía con la que se tratan los conflictos de la empresa, haciendo hincapié en la incompetencia de los altos cargos (en especial de Michael). Es un episodio de estructura simple, en el que hay un argumento central centrado en el comportamiento sexual en la oficina y el humor que éste conlleva, y varias subtramas, como la introducción de los personajes del almacén y la llegada de la madre de Pam (y lo que conlleva en su relación con Jim y su prometido Roy).

Aunque se trata de un remake, la ficción americana toma como punto de partida, consigue transformarla en un reflejo de la sociedad estadounidense cambiando los elementos narrativos y estéticos que la definen. La narración de *The Office* se compone de dos partes esenciales: la que se centra en la acción y diálogos, la cual se asemeja más a las *sitcoms* estadounidenses, y las secuencias *talking-head*, la parte de las entrevistas individuales, basada en el documental. Savorelli hace ésta distinción para establecer la naturaleza híbrida del Mockumentary (y comparándolo con los reality shows) (Antonio Savorelli, 2010 p. 65-69).

El Humor: *That's what she said*.

“There is not such a thing as an appropriate joke, that's why it's a joke”⁵

El humor de *The Office* se caracteriza, como ya se ha mencionado antes, por ser sencillo y exagerado. Es la exageración de la realidad pero a la vez la utilización de un ambiente con el que es fácil identificarse lo que hace que tenga tanto éxito y sea considerada una serie de culto. En este episodio en concreto se introduce el *gag* *That's what she said*, que se traduce al español como “eso

⁵ TdA.

es lo que dijo ella”, refiriéndose sobre todo a bromas de carácter sexual (lo que enlaza perfectamente con la trama principal del capítulo) (Birthisel y Martin, 2013, p. 65-77). La broma acaba constituyendo uno de los elementos centrales del episodio, convirtiéndose en uno de los referentes más utilizados a lo largo de las nueve temporadas. Estas son las primeras veces que se utiliza:

Jim: No thanks, I'm good.

Michael: That's what she said.

Pam: My mother is coming.

Michael: That's what she said.

En este caso, Michael habla sobre el video que ha mandado la sucursal de Nueva York para que los trabajadores tomen conciencia del acoso sexual. Las dos veces en las que utiliza la broma se está refiriendo a las propias respuestas de Jim y Pam (dos trabajadores) cuando contestan a su pregunta (a partir del minuto 11:35). Cuando va a terminar el capítulo, Michael se acaba de reunir con la junta de la empresa y, sintiéndose ofendido por las estrictas medidas en contra de su humor, declara ante la oficina su retirada de la comedia. Es entonces cuando Jim interviene en el minuto 15:23.

Michael: You can consider this my retirement from comedy. And in the future if I want to say something funny, or witty, or do an impression, I will no longer, ever, do any of those things.

Jim: Does that include “That´s what she said”?

(Michael nods): Yes.

Jim: Wow that is really hard. (pause). You really think you can go all day long? (pause). Well, you always leave me satisfied and smiling so...

Michael: That's what she said (laughing)⁶.

⁶ TdA

Se demuestra entonces que el humor que la sociedad encuentra gracioso no puede ser eliminado o reeducado de ninguna manera, y que lo políticamente incorrecto siempre primará como fuente de bromas en las *sitcoms* americanas (ya que al ser las productoras estadounidenses las mayores creadoras de contenido, han establecido una hegemonía por la que su humor se entiende en todo el planeta y por muchas personas diferentes), aunque eso signifique para algunos expertos como Montemurro (2003) la trivialización de problemas graves como el acoso sexual dentro del ambiente de trabajo (Birthisel y Martin, 2013, p. 67).

Las relaciones entre personajes es clave para la realización de una *sitcom*. El documental no establece la interacción tan profunda como la *sitcom*, al ser la base de ésta la cotidianidad como forma de mover la historia. En el caso de *The Office*, la característica más destacable es las conexiones emocionales que se establecen entre los protagonistas, y en el caso de Michael, cómo éste cambia su personalidad según con quién interactúa. Todd Packer y Toby Flenderson representan los dos extremos entre los que Michael oscila: el odio frente a la diversión.

Todd Packer

David Koechner da vida al personaje de Todd Packer, que está basado en Chris Finch en la *sitcom* americana. Su personalidad fuerte y vulgar hace que todo el mundo lo odie, ya que siempre centra sus esfuerzos en elaborar bromas sexistas y homófobas cuando pasa por la oficina. Sin embargo, Michael no se da cuenta de esto, ya que su relación con Packer comenzó cuando ambos fueron contratados por Dunder Mifflin como vendedores. Es el recuerdo de mejores tiempos lo que lo ciega cuando comienza a decir cosas inapropiadas, ya que lo considera el rey de la comedia. Es por ello que la personalidad de Michael cambia por completo cuando llega Packer, como puede verse en el capítulo: está de acuerdo con él en todo lo que dice, y



Fotograma de *The Office US*. Los derechos pertenecen a la NBC.

el humor negro que utilizan ambos cuando están juntos puede contrastarse con sus previas bromas inocentes. El claro ejemplo sería Michael al principio del capítulo, que manda un email a toda la oficina sobre cosas que se parecen a Michael Jackson, y a la mitad cuando cuenta un chiste sobre una prostituta que transmite una ETS a un cliente. Con la presencia de Todd se puede observar el paso de la inocencia de Michael a una personalidad extravagante que provoca que los trabajadores se incomoden. A la vez, Michael no es el único que se ve atraído por la personalidad de Packer, otros compañeros como Kevin Malone (un personaje secundario que irá tomando importancia a lo largo de las temporadas) siempre le da la razón e intenta estar al nivel de Todd, lo que provoca que cuando él mismo gasta bromas al estilo del vendedor, Michael llame su atención por ser demasiado ofensivo (lo que muestra la parcialidad del manager). La transformación de su personalidad cada vez que Packer se encuentra en escena es clave para el entendimiento del humor de Michael y su utilización dentro del capítulo.

Toby y Michael

La relación entre Michael y Toby es descrita por el manager en este capítulo: Para presentar al personaje de Toby, Michael explica primero que Toby es el encargado de Recursos Humanos, y que básicamente trabaja para la sucursal central, y no forma parte de la familia de Scranton. También cuenta a la cámara en la entrevista que Toby se ha divorciado hace poco tiempo, y que por tanto tampoco forma parte de su propia familia. El odio que siente Michael hacia Toby puede tener su origen en que sus personalidades son muy diferentes: mientras que Michael exalta energía, Toby es una persona tranquila, y teniendo en cuenta los patrones de comportamiento de los personajes dentro de la serie, es la única persona completamente normal dentro de ésta, y así es el rol que se le ha sido asignado (su función dentro de la serie). Esto provoca antipatía en todo lo que hace, como exponer el seminario de acoso sexual, que acaba dirigiendo Michael tras el fracaso de Toby. Michael también experimenta una transformación dentro de su personalidad cuando interactúa con



Fotograma del capítulo que muestra a Toby Flenderson.

Toby: al tratar a sus empleados como amigos, destaca la enemistad que tiene con el empleado de recursos humanos, provocando una conducta violenta que no es propia del manager, un cambio casi tan drástico como el que incita su relación con Packer.

NEW GIRL (The Office, BBC, 2001-2003)

New Girl es el quinto episodio de la primera temporada de *The Office* U, emitido el 13 de agosto de 2001 en la BBC. La trama principal del capítulo se centra en la búsqueda de una nueva secretaria, para lo cual David entrevista a dos personas: Stuart Foot y Karen Roper. Al encontrar atractiva a



Fotograma del capítulo *New Girl*, *The Office* (BBC, 2001-2003)

Karen, se decanta por ella, y la invita a salir con sus compañeros del trabajo. Entre tanto, Tim ha presentado su dimisión del trabajo y quiere hacerlo oficial, al ser rechazado por Dawn, al igual que Gareth es rechazado por la nueva interna, Donna. En este episodio también aparece Chris Finch, el indecente amigo de David, cuyo humor consiste en denigrar al género femenino. Todos acaban en el club

nocturno *Chasers*, donde se demuestra la actitud acosadora de David y Chris acercándose todo el tiempo a mujeres que disfrutan de la música.

Elementos formales audiovisuales

Al ser el *Mockumentary* de ficción original, que sirvió de base a *The Office* (NBC, 2005-2013), los elementos que las componen son muy parecidos: el sistema de grabación de entrevistas y planos detalle para aportar información sobre la trama. Al igual que con el episodio de *Sexual Harassment*, se ha analizado el humor y las características que hacen que éste sea posible, llegando a la conclusión de que la interactividad de los personajes con el equipo audiovisual no es tan notable como en su correspondiente remake americano.

Como característica fundamental del documental, el número de veces que los personajes miran a la cámara (cosa que suelen hacer discretamente en comparación con el *remake*) asciende a seis veces, la mitad que en *The Office* (NBC, 2005-2013), lo que pone de manifiesto que se utiliza en el género del *Mockumentary* solo para las entrevistas y planos cortos, siendo la trama principal grabada como una serie de ficción sin tener en cuenta a las cámaras. En cuanto a las entrevistas, el número total es siete, la mayoría hechas a David Brent, aunque Tim también se convierte en el centro de atención cuando decide dejar la empresa en el capítulo anterior, y es por ello que el equipo se esfuerza por grabar su experiencia de cerca. Utilizando el recurso también presente en la *sitcom* americana de hacer un *zoom* extremo a través de puertas y ventanas para espiar a los personajes sin que ellos lo sepan se da un toque de realismo presente en el documental (como ejemplo puede utilizarse el momento previo de la entrevista de Karen, cuando Brent prepara la silla para que esté más cerca).

En esta versión de *The Office*, los planos son más fijos que en la americana, pero siguen utilizándose primeros planos de los personajes, gracias a los cuales el espectador puede visualizar sus sentimientos. Existen numerosos *travellings* que se suelen utilizar para seguir la interacción entre dos personas, con el objetivo de no perder ninguna expresión que puedan tener dentro de una conversación. En especial dentro de *New Girl* se muestra el punto de vista de Gareth, que intenta impresionar a la nueva chica en prácticas, Donna, mientras ésta se acuesta con Ricky, el trabajador temporal. La importancia de los primeros planos se pone de manifiesto en el capítulo, siendo utilizados al menos doce veces, lo que sirve para demostrar la incomodidad de los personajes (sobre todo Gareth y Ricky), y sus monólogos extravagantes. Los planos son largos, llegando a ocupar en numerosas ocasiones toda la escena sin pausas, lo que da continuidad a la trama y el realismo del documental en cuanto a la improvisación de los protagonistas que dan vida a personajes reales.

Características Estéticas audiovisuales.

El tono de la serie, como ya se ha explicado en un apartado anterior, es visiblemente más oscuro que su correspondiente versión americana, que puede tener que ver con la actitud de los personajes frente a su trabajo. La iluminación de las escenas es tenue, casi oscura, elemento que tal

vez se corresponde con lo anteriormente mencionado a cerca de la mentalidad inglesa frente a la vida. Se destaca en la oficina lo infelices e independientes que son comparados con los de la serie de Estados Unidos, donde se pueden observar distintas actitudes. No hay sentimiento de comunidad, sino un individualismo que es propio de la sociedad inglesa, que se transfiere en la poca interactividad entre los personajes. Los decorados son muy simples: en la oficina solo se encuentran los ordenadores y equipo necesario para la venta de papel, y por tanto no hay atrezzo que tenga un objetivo artístico particular, sino que todos los elementos que componen el episodio tienen una funcionalidad.

Los espacios que se utilizan en este episodio son dos: la oficina, que es siempre la base sobre la que se desarrollan las tramas (los personajes solo están unidos por el trabajo) y se introduce el club nocturno *Chasers*, un espacio de ocio para los protagonistas en el que quedan a menudo después del trabajo. El silencio en esta serie también es un elemento importante. En el episodio pueden escucharse incluso menos sonidos que en *The Office* (NBC, 2005-2013) cuando los personajes se encuentran dentro de la oficina, sin música ni risas enlatadas (que son propias de la comedia de situación). Sin embargo en éste capítulo en concreto se introduce como novedad el uso de la música: al estar una parte de la trama situada en un club de estilo discoteca, el *Chasers*, se introduce como excepción la música pop y electrónica de fondo mientras se desarrollan las escenas dentro del bar. Dentro del club se produce un cambio dentro de la estética de la serie también consigue que se muestre más claramente ante las cámaras la actitud de los hombres (en especial Brent y Finch) frente a las mujeres, el acercamiento que se produce en el bar comparado con el que David intenta hacer en la oficina cuando entrevista a la nueva secretaria. La importancia del silencio como elemento audiovisual es muy destacable dentro de *The Office* (BBC, 2001-2003): se hace ver una situación que podría pasar como real, al no contar con un público que dirija el humor de la serie, el espectador puede visualizar a los personajes tal y como fueron creados. Puede utilizarse el ejemplo de David Brent cada vez que quiere llamar la atención de la nueva empleada, Karen, tras un monólogo en el que él intenta que ella se interese por él, siempre hay un silencio incómodo en el que se deja claro que Brent es un personaje ridículo.

Características Narrativas

Este episodio se compone de una trama principal, que se centra en la relación de David Brent (manager de la rama de Slough) con la nueva secretaria que quiere contratar, Karen, desde su contrato por la empresa hasta la tarde que pasan en el club después del trabajo. El hecho de que David quiera una secretaria se relaciona con la subtrama principal de la serie: la sucursal central de Wareham Hogg pide que deje ir a trabajadores porque se están haciendo recortes. Contratar a una nueva secretaria personal va directamente en contra de las ordenes que recibe, pero como se siente atraído por ella, lo hace igualmente.

Por tanto, Karen Roper cuando es contratada se convierte en el motor de la acción dentro del episodio, dando lugar a las escenas de *Chasers* y a un humor basado en la incomodidad que provoca el comportamiento de Brent cuando interactúa con ella. Dentro de los treinta minutos que duran los capítulos, se pueden ver distintos comportamientos entre hombres y mujeres: en primer lugar, como ya se ha mencionado, David y Karen establecen una relación laboral que el primero quiere transformar en personal, lo que aporta cierta incomodidad a la nueva empleada. La relación de Tim y Dawn, que es no correspondida por la segunda, se ve afectada durante el episodio como consecuencia de Tim pidiéndole salir anteriormente, transformando su amistad en una incomodidad distinta a la que aporta Brent. Otra de las relaciones que se establecen en *New Girl* es la atracción que siente Gareth por la interna Donna, que a su vez está saliendo con alguien de la oficina (que después se revela como Ricky), y la incapacidad que Gareth tiene para relacionarse con ella. Todo ello hace que la trama principal del capítulo no sea una acción definida que se inicia y acaba dentro de la media hora, sino que ésta se trate de la interacción de los hombres y mujeres que componen la serie durante todo el episodio, siendo también la base del humor. La propia presencia del personaje de Chris Finch, el mujeriego indecente, hace que se incremente la ironía dentro de la serie y transforme la personalidad de Brent (como sucede con Michael y Todd Packer).

El Humor

En este episodio de *The Office* (BBC, 2001-2003) también se centra el humor en la relación entre los hombres y las mujeres en la oficina, pero de una manera diferente a su *remake*. Se utiliza

la parodia como forma de retratar la sociedad inglesa, exagerando las personalidades de los protagonistas para la diversión del espectador. En la serie inglesa, el humor no se utiliza de manera tan directa. Se trata de ridiculizar a los personajes de manera que el espectador sienta incomodidad cuando ven las acciones que están representando, por tanto los *gags* no se entienden tan fácilmente como en la versión americana de la serie. Se pueden utilizar dos elementos claves para la elaboración de un guion paródico: en primer lugar se utiliza el lenguaje, los diálogos de los personajes, para establecer la base del humor y que el espectador pueda captar; el segundo elemento es la sintaxis, cómo las estructuras narrativas que componen el humor se integran dentro de la serie (King, 2002, p.114).

Aunque no haya muchas referencias léxicas a *gags* durante el episodio, se puede ver el humor a través del comportamiento de los personajes, más por sus acciones que por sus palabras: se centran en la sintaxis. Los *gags* se camuflan entonces dentro de la trama, con notas de humor casi imperceptibles, lo que acerca más la serie al documental (ya que la *sitcom* se apoya sobre todo en el humor como base de su desarrollo). *The Office* (BBC, 2001-2003) utiliza como humor la incomodidad, que se acentúa por la falta de risas enlatadas, como se demuestra en la siguiente escena:

David Brent: Okay, so the friend happens to be a boy.

I could stay at Dawn's and...

Dawn: No, you couldn't.

Brent: No, I could if i got off at the wrong bus stop.

I could, you know. I'd be on the floor.

Donna: Yes, we spent some time on the floor.

Brent: Probably for a good reason. More room. Let's

go free, come on... Jesus⁷.

Cuando Donna llega a la oficina tarde, da a entender que ha pasado la noche con un hombre, y Brent trata de quitar importancia al asunto comparando su situación con su amistad con Dawn. El

⁷ TdA

humor con el que se trata la conversación entre los tres personajes es muy sutil, sin embargo, las alusiones al acto sexual por parte de Donna deja claro al espectador el objetivo cómico de la situación (siempre basada en la incomodidad).

Otro de los momentos más cómicos es la entrevista que hace David Brent a los dos candidatos al puesto de secretario: Stuart Foot y Karen Roper. La parcialidad con la que el manager trata a ambos se pone de manifiesto en cuanto entran en la oficina:

Dawn: We are doing Stuart first.

Brent: Yes, let's get him out of the way. Come on, follow me⁸.

Se deja clara la actitud de Brent frente al candidato masculino antes de entrara a la entrevista. Durante ésta, se encuentran ambos incómodos, mientras en la de Karen, Brent realmente pone esfuerzo en conocerla y aceptarla inmediatamente para el puesto. Sin embargo, su comportamiento puede llegar a parecer excesivamente entusiasta, acabando por asustar a la empleada con sus insinuaciones. El hecho de que no se establezca contacto con la cámara durante las entrevistas hace que la serie se aleje del documental para centrarse más en una serie de comedia, en especial dentro del momento en el que Brent, tratando de llamar la atención de Karen, le lanza un balón de fútbol provocándole un ojo morado, lo que constituye la única muestra del humor explícito en el episodio.

El humor dentro de la versión británica no está presente de la misma manera que en la estadounidense, lo que se demuestra por la falta de *gags* y las conversaciones más serias entre personajes. A pesar de que el tono de burla se encuentra siempre presente a través de las acciones de los protagonistas, en especial de David Brent (que es el foco de la parodia del jefe), no espera provocar una risa fácil al espectador, sino dar a entender una realidad que se centra en el lo patético.

⁸ TdA

Chris Finch

Mientras David Brent ve a Finch como el playboy definitivo, la realidad no es así: como hombre de mediana edad con un espíritu aparentemente jovial, Finch es un hombre indecente y grosero, cuyo pasatiempo favorito es contar historias de mujeres y bromas incómodas sobre ellas. Tiene el mismo impacto sobre Brent que Packer sobre Michael: el manager de la sucursal de Slough lo admira tanto que no es consciente de lo poco respetuoso que puede llegar a ser. Una vez que la acción se traslada al pub, se puede observar la diferencia entre el Finch de la oficina, siempre victorioso con las mujeres, y el Finch real, que es rechazado por chicas más jóvenes a lo largo de la noche (aunque al final acaba yéndose a casa de una de las chicas con las que intentaba ligar Brent, que tuvo menos suerte). Finch es la parodia exclusiva de la masculinidad exaltada, y es el personaje que provoca que Brent cambie su personalidad y acose a las mujeres en el club, especialmente a Karen.



Fotograma de *The Office* (BBC, 2001-2003), Chris Finch

David Brent

El comportamiento que tiene Brent con las mujeres y los hombres, en especial en el momento en el que se siente atraído por una de las candidatas a su nueva secretaria, Karen, es el punto de partida del episodio. La base del personaje es la incomodidad que provoca en el espectador que ve la serie, mostrando comportamientos inusuales y espontáneos (parecidos a los de Michael Scott) que conllevan siempre el disgusto de sus empleados. Dentro del episodio, su personalidad cambia varias veces: en primer lugar adopta una actitud protectora sobre la interna Donna, actuando como un adulto responsable pero liberal al mismo tiempo. Más tarde adopta una



Imagen promocional de *The Office* (BBC, 2001-2003). David Brent (Ricky Gervais)

actitud imitando a los “macho alfa” cuando conoce a Karen. Sin embargo, el incidente del balón hace que salga a la superficie su personalidad real: la torpeza de su carácter y la incomodidad que provoca. Cuando se encuentra en compañía de Finch la actitud de macho se acentúa, haciendo que su humor y comportamiento traspasen los límites de la decencia.

8. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

The Office (BBC, 2001-2003) y The Office (NBC, 2005-2013) son muy parecidas, al ser la versión americana un *remake* de la británica. Tras el estreno de la versión inglesa en 2001 se ha ido adaptando el género del *Mockumentary*, en especial las series basadas en la vida cotidiana de trabajadores en una empresa, en numerosos países, razón por la que el *remake* americano alcanza la cúspide de la fama desde su estreno en el año 2005 (que utiliza un humor más universal y sencillo). Tras la comparación de dos capítulos con tramas parecidas (en los que el humor se centra en el acoso sexual y relación entre hombres y mujeres) se pueden establecer puntos en común y diferencias entre ellas y el desarrollo de sus argumentos.

En cuanto a la realización formal, ambas se basan en las fórmulas del documental y la *sitcom*, haciendo un *Mockumentary* como hibridación de los dos géneros. Esto se traduce en que los personajes son tratados como trabajadores reales dentro de una empresa, pero con una gran influencia del humor que se encuentra sobre todo en las tramas de la *sitcom*. En la versión americana los personajes establecen más contacto con el equipo audiovisual (traduciéndose en más entrevistas y miradas a cámara), llegando en la novena temporada a presenciar el estreno de su documental como una serie, integrando así en género documental en su trama propia. Sin embargo ambas tienen una realización audiovisual parecida, en la que se centran en las entrevistas y las miradas a cámara sin darle mucha importancia a los planos, haciendo que éstos sean funcionales más que expresionistas.

La estética que compone las dos series se diferencia, como ya se ha mencionado, en la actitud frente al trabajo de los trabajadores de las dos empresas. Se plasman las diferencias culturales sobre el sueño americano y la realidad inglesa a través de la iluminación de las escenas, y en general la falta de decorado de la británica, que consigue emular perfectamente la jornada laboral y la negatividad de los empleados. Las líneas narrativas sobre las que se basan las dos series son prácticamente iguales (al tratarse la americana de un remake de la original), estableciendo las mismas relaciones entre personajes y las personalidades parejas de éstos. Sin embargo, al continuar *The Office* (NBC 2005-2013) nueve temporadas, los protagonistas y personajes secundarios podrán experimentar cierta evolución sin perder la simplicidad que le otorga la *sitcom*. El humor se diferencia en las dos más debido al hecho de que las dos culturas son muy diferentes, lo que hace que los *gags* en la americana estén mucho más presentes en la trama con la intención de divertir al espectador, al contrario que en la inglesa, que realiza una parodia incómoda sobre los personajes.

Ambas series representan el género del *Mockumentary* de una forma perfecta. La síntesis entre comedia y falso documental hace que la producción audiovisual sea el ejemplo perfecto para explicar un género innovador, que ha inspirado a otras series a adaptarse a éste. Muchas series americanas se han unido a la realización *Mockumentary*, como *Parks and Recreation* (NBC, 2009-2015) o *Modern Family* (ABC, 2009-), demostrando así su influencia en el mundo de la televisión. Como ejemplos de *Mockumentary* en España existe un ejemplo de los más pioneros en el país: *Paquita Salas* (Netflix, 2016-), que introduce al país en la hibridación de géneros apoyándose más en la comedia que en el documental dentro de una empresa de representación de actores.

Como futuras líneas de investigación sobre el tópico del *Mockumentary* se pueden establecer dos opciones de ampliación del tópico: en primer lugar, podría ampliarse la investigación sobre el *Mockumentary* analizando otras series basadas en la misma premisa del estilo documental y comedia, como *Parks & Recreation* (NBC, 2009-2015) y *Modern Family* (ABC, 2009-). También pueden investigarse las diferencias que existen entre los *Mockumentaries* estadounidense y las nuevas formas de realización dentro de España (como el caso ya mencionado de *Paquita Salas* (Netflix, 2016-)).

9. Anexos

9.1 Otros ejemplos de *Mockumentary*:

FIRST ON THE MOON

Este documental fue realizado en 2005 por el director ruso Aleksei Fedorchenko, y es uno de los primeros acercamientos del cine de Rusia al *Mockumentary*. La película de ciencia ficción se centra en el aterrizaje en la Luna de las fuerzas soviéticas en el año 1938, décadas antes que los americanos. Se trata efectivamente de un falso documental de ficción, ya que aunque el hombre ha llegado a la luna, no lo hizo otro que Neil Armstrong, de Estados Unidos, en 1969⁹.



Póster de *First on the Moon* (Fedorchenko, 2005).

La premisa del documental es que la cápsula que envió la Unión Soviética a la Luna, con el astronauta Ivan Sergeyvich Kharlamov, que acaba apareciendo estrellada en Chile en los años 90 junto con una película documental que incluía el aterrizaje en 1938. Se incluye la historia del capitán Kharlamov durante su viaje de vuelta a Rusia, donde se ve envuelto en conflictos de Mongolia y China, para ser internado en un hospital psiquiátrico cuando llega. La grabación de la misión se encuentra al final del largometraje, mostrando que todo había sucedido de verdad. La intención del documental, según declara el director, no es tanto la ironía como crear una obra de arte de ficción (él lo define como un cinco por ciento de sátira) mostrando la realidad Soviética y ofrecer una alternativa.

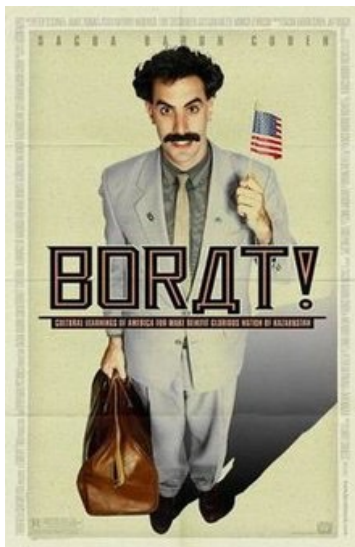
Tras la caída de la Unión Soviética la censura a la que estaban sometidos los artistas rusos comienza a desaparecer, y por ello comienzan los movimientos que critican las estructuras existentes en el país según la propia visión de los autores. El *Mockumentary* en sí es la aproximación a la realidad de manera irónica, y es por ello que alcanza cierta fama y entró en auge

⁹ <http://www.rouge.com.au/12/moon.html>

en Rusia como una forma de hacer frente a las décadas de silencio en el sistema comunista. Tratarán de escapar de la hiperrealidad soviética y crear ficción, que es la base de esta película, y se centrarán en mostrar la grandeza del país, aunque fuera a través de la falsificación de información histórica como la llegada a la Luna, ya que les daba cierto prestigio. Esto ocurre sobre todo debido a la competitividad entre Estados Unidos y la Unión Soviética en el área espacial era notable durante los años 1957 y 1975 aproximadamente, lo que se conoce como la Carrera Espacial (que incluía el envío de satélites artificiales al espacio y humanos a estaciones espaciales dedicadas a la investigación), que tenía sus raíces en la Guerra Fría.

El elemento más importante de este *Mockumentary* reside en la profesionalidad con la que está llevado a cabo, que hace preguntarse al espectador si lo que ve es realmente cierto. La historia del documental se “basa” en archivos de la FSB (la anterior KGB) lo que le otorga cierta seriedad a la supuesta investigación periodística del largometraje, utilizando la técnica del *found footage* como motor de la historia. Al principio se deja saber que todo el material rodado que habían encontrado era verídico, y que como había sido grabado era verdadero.

BORAT



Póster de Borat! (Charles, 2006).

El título original de este *Mockumentary* es *Borat! Lecciones culturales de Estados Unidos para beneficio de la gloriosa nación de Kazajistán*, y fue dirigido por Larry Charles en el año 2006 y producida por el actor principal, Sasha Baron Cohen. La premisa sobre la que se compone es la siguiente: un reportero de noticias llamado Borat viaja a Estados Unidos a realizar un documental, ya que se trata del país más grande y moderno del mundo. El metraje contiene todas las aventuras que vive allí, y lo que aprende de la cultura occidental y sus distintas costumbres, así como su búsqueda que lo lleva hasta California para encontrar a una actriz de *Vigilantes de la Playa*. Se trata de un tratamiento irónico de las diferencias entre Oriente y Occidente, incluso se pone de

manifiesto cómo Borat tiene una mentalidad desacorde a los tiempos modernos, desconociendo movimientos como el feminismo o la concepción que se tiene en su país de los judíos (como monstruos cambia-formas), según se menciona en el artículo de Steinberg y Kinchelov *Borat*. (2007). A lo largo de la película Borat, entrevistándose con distintas personas (un grupo feminista, miembros del gobierno de Estados Unidos, o encargados de un rodeo) para tratar de conseguir tanta información como pueda para adaptarla a su país.

Está comprobado que al tratarse de un falso documental de ficción, el país verdadero de Kazajistán tiene poco más que el nombre en común con el hogar de Borat, y así se aclara en la película para evitar confusiones. Y es que el tema principal de la película es la ironía y el humor políticamente incorrecto de los personajes, es decir, la exageración de sus personalidades y de las tramas tratadas dentro del largometraje. El *Mockumentary* tiene todos los elementos que son necesarios para que lo sea: se utiliza la excusa de que se trata de un informador/periodista para introducir el elemento documental, y al ser el argumento totalmente inventado (hechos ficticios) se le concede el título de *Mock*, sobre todo al tratar la realidad como una sátira continua e inverosímil.

El propio Sasha Baron Cohen (que pertenece a la comunidad judía) afirma que el papel de Borat es tan ridículo que cualquier persona con pensamientos raciales parecidos a los de su personaje, debería verse reflejado en la pantalla y tomar conciencia de su equivocación. Se utiliza el falso documental como un instrumento de crítica social mediante el humor, pero al parecer, el gobierno y pueblo de Kazajistán no lo vieron así en una primera instancia: se puede entender como una forma de burla de los habitantes de una zona rural del globo terráqueo, que había (según las palabras de Cohen) había estado bajo el yugo de la Unión Soviética durante décadas, y de la que nadie había oído hablar. Según el actor: “*la burla no es sobre Kazajistán, sino sobre las personas que creen que lo que se describe en el filme sucede en la realidad*”¹⁰.

En este caso, el falso documental de ficción se caracteriza por usar un país que existe y elaborar un entramado de complicaciones culturales entre éste y su total contrario: el capitalista Estados Unidos. Todo lo que se observa en la película es falso, y jamás ocurrió en la realidad, y solo

¹⁰ Esta cita está incluida en el artículo de Miranda Campbell, *The Mocking Mockumentary and the Ethics of Irony* (Taboo: the Journal of Culture and Education, 2007).

pretende entretener a la audiencia, sobre todo americana. Esta película no fue hecha para ser vista en Kazajistán, y eso es algo que los productores tuvieron en mente desde el primer momento: porque no está basada en el país, si no que escogieron un nombre al azar. Esta película es el ejemplo de la ficción irónica convertida en una crítica social, ya que aunque sea ficticio, el poder de convicción que le da el formato documental hace que sean un instrumento para la reflexión sobre nuestro propio pensamiento a cerca de realidades distintas a la nuestra.

THE BLAIR WITCH PROJECT



Póster de *The Blair Witch Project* (Myrick y Sánchez, 1999).

The Blair Witch Project es una película de terror dirigida por Daniel Myrick y Eduardo Sánchez en el año 1999, que marcó el inicio del uso del *Mockumentary* en géneros más oscuros en el cine. La premisa de esta producción es la siguiente: tres estudiantes preparan equipos audiovisuales para grabar un documental a cerca de una leyenda que existe en Burkittsville, Maryland acerca de una mujer que fue condenada a morir en la hoguera por bruja a finales del siglo XVII. Cada vez que alguien llega al bosque a investigar, aparece muerto, y esto no para a los protagonistas, que acaban perdidos cerca de la cueva de la bruja de Blair sin poder encontrar una salida.

Al estar grabado el largometraje como un documental, se puede recibir de primera mano de los personajes las experiencias que tienen al buscar a la bruja, el punto de vista subjetivo ayuda al desarrollo de la trama. Este caso es el primero que se dio de la utilización del falso documental de ficción dedicado a las películas de terror, que fue imitado por otras posteriores como REC (Balagueró y Plaza, 2007). Destaca por utilizar elementos de documentales reales combinados con una historia inventada, características esenciales del Mockumentary, por lo que se puede definir como una representación de la realidad de manera ficticia.

El problema que se presenta a éste género para ser adaptado al *Mockumentary* es la ineficiencia audiovisual: la cámara, al ser una extensión de los protagonistas no tienen todo el tiempo control sobre ella, lo que lleva a imágenes distorsionadas y borrosas que pueden llegar a marear a la audiencia. El contexto y los detalles se pierden en el caos del movimiento, y aunque funcione como transmisor de emociones al espectador, nunca se podrá llegar a conocer toda la información al completo. Sin embargo la utilización del método documental puede revelar técnicas audiovisuales poéticas que ayudan a embellecer la producción y dar salida a información que no se podría explicar con solo acción (como es el caso de la entrevista que hacen los protagonistas a Mary Brown, una mujer del pueblo que juraba haber visto a la bruja, realizada en blanco y negro para dar dramatismo).

La técnica de *Mockumentary* que utilizan las películas de terror suele ser el *Found Footage*, o Material Encontrado, en la que el detonante de toda acción es el descubrimiento de grabaciones (normalmente, aunque también diarios o libros) de personas desaparecidas misteriosamente. Esto lo puso en práctica por primera vez *The Blair Witch Project*, que consiguió llevar a la realización una película que solo tenía 600.000 dólares de presupuesto. Técnicamente, sigue formando parte del *Mockumentary*, ya que el material grabado y encontrado después sigue siendo parte de la ficción (no existe ni siquiera la leyenda de la bruja de Blair).

PARKS AND RECREATION

Michael Schur y Greg Daniels, el creador de *The Office* (NBC, 2005-2013), desarrollaron el proyecto de *Mockumentary Parks and Recreation*, que se estrenó en el año 2009 y tuvo siete temporadas emitidas por la cadena estadounidense NBC.

La premisa de la historia se centra en la ciudad ficticia de Pawnee, Indiana (dentro de los Estados Unidos). Se centra en los quehaceres de la rama del gobierno que se centra en parques y recreación y su relación tanto entre ellos como los vecinos que siempre están descontentos. La protagonista, Leslie Knope conoce a Ann Perkins y se disponen a reconstruir una zona gris de la ciudad en un parque, partiendo así la historia en la primera temporada, y forjando una amistad que

durará para siempre. Los capítulos son se centran en tramas verticales, que terminan dentro del mismo episodio, como es típico del *Mockumentary*, pero existen subtramas y bromas internas que lo convierten en serial, ya que continúan a través de las temporadas.



Póster de Parks and Recreation (NBC, 2009-2015).

Se trata de una serie estilo documental, que al igual que *The Office* (NBC, 2005-2013) se centra en el ambiente laboral para desarrollar sus tramas, y aprovecha las licencias del *Mockumentary* para satirizar a la sociedad americana. Es uno de los shows televisivos al estilo documental que más fama ha ganado, ya sea por la fama de sus personajes y el acercamiento que siente el público hacia ellos, o por el humor fácil e irónico que utilizan. Las filmaciones se hacen con el conocimiento del elenco, y es por ello que se utiliza la técnica de mirada a la cámara como un método de complicidad con el espectador, y se permiten grabar a través de puertas y ventanas para dar contexto a situaciones que no se conocerían si fuera un documental verdadero (ya que el tema de privacidad no se tiene en cuenta en los *Mockumentaries*).

DROP DEAD GORGEOUS

Drop Dead Gorgeous fue un falso documental de ficción que se estrenó en 1999, dirigido por Michael Patrick Jann. La trama se centra en la ficticia población de Mount Rose en Minnesota, que se prepara como cada año para el concurso de belleza, que es la mayor ilusión de Amber Atkins, una adolescente que sueña con seguir los pasos de las mujeres a las que admira, su madre y una periodista llamada Anne Sawyer. Por el contrario, Rebecca Leeman, la hija del hombre más rico de la ciudad, tiene todas las papeletas para ganarlo, al estar presente en el comité de organización.

Este *Mockumentary* se caracteriza por el irónico tratamiento de los personajes: todos están perfectamente realizados como caricaturas que están perfectamente escritas que refleja la sociedad americana más primitiva y estereotipada (en especial un estado tan *country* como Minnesota). Los personajes se van presentando uno a uno a través del documental, revelando sus rarezas al

espectador, y aunque su naturaleza es ficticia, es el perfecto ejemplo para dejar entrever las distintas personalidades estadounidenses.

El documental es una exaltación de lo americano llevado a una ironía extrema, como se puede observar cuando tratan de elegir el lema del concurso de belleza todos los años: “Orgullosa de ser americana”, “Compra productos americanos”, o “América va bien”. El tema de las armas legales está presente en la película, cuando se menciona el club Luterano de hermanas con armas al que pertenece una de las concursantes, y otros temas de actualidad estadounidenses como las familias y relaciones tóxicas como la falta de cultura general de los habitantes también se tratan en el film.



Póster de *Drop Dead Gorgeous* (Patrick Jann, 1999)

Sin embargo, esta cinta es especial: mezcla el *Mockumentary* con una película de comedia tradicional, es decir, tiene partes grabadas como un documental, que como ya se ha mencionado, sirve como instrumento de presentación de los personajes. Pero también incluye partes que están realizadas siguiendo la estética de un largometraje, lo que da contexto al espectador sobre lo que ocurre cuando las cámaras no graban a las concursantes. También, en este caso, existe la voz en off del presentador que va haciendo preguntas a los protagonistas, que el espectador puede escuchar (esto no ocurre con series como *The Office* (nbc, 2005-2013) o *Borat!* (Charles, 2005)).

9.2 Traducción diálogos en inglés

Traducción minuto 5:38 de *Sexual Harassment*: “*There is not such a thing as an appropriate joke, that’s why it’s a joke*”

“No existe el concepto de chiste apropiado, por eso es un chiste.”

Minuto 11:35 de *Sexual Harassment*

- | | |
|--|--|
| 1. Jim: No thanks, I'm good.
Michael: That's what she said. | 1.1 Jim: No, no me apetece.
Michael: Eso me dijo ella. |
| Pam: My mother is coming.
Michael: That's what she said. | Pam: Mi madre va a venir ya.
Michael: Eso me dijo ella. |

Minuto 15:23 de *Sexual Harassment*

2. Michael: You can consider this my retirement from comedy. And in the future if I want to say something funny, or witty, or do an impression, I will no longer, ever, do any of those things.

Jim: Does that include "That's what she said"?

(Michael nods): Yes.

Jim: Wow that is really hard. (pause). You really think you can go all day long? (pause). Well, you always leave me satisfied and smiling so...

Michael: That's what she said (laughing).

- 2.1 Michael: Podéis considerar esto mi despedida de la comedia. Y en el futuro, si quiero decir algo divertido, o ingenioso, o hacer una imitación, no podré hacerla, jamás volveré a hacer esas cosas.

Jim: ¿Incluido lo de "Eso me dijo ella"?

(Michael asiente): Sí.

Jim: Lo veo muy complicado (pausa). ¿De verdad crees que aguantarás? (pausa). Bueno, a mí me dejabas satisfecho y con una sonrisa, así que...

Michael: Eso me dijo ella (se ríe).

Traducción del minuto 2:16 de New Girl (The Office (BBC, 2001-2003))

1.1 David Brent: Okay, so the friend happens to be a boy.

I could stay at Dawn's and...

Dawn: No, you couldn't.

Brent: No, I could if i got off at the wrong bus stop.

I could, you know. I'd be on the floor.

Donna: Yes, we spent some time on the floor.

Brent: Probably for a good reason. More room. Let's go free, come on... Jesus.

1.2 David Brent: Vale, la amiga parece que es un amigo.

Yo podría quedarme en casa de Dawn y no...

Dawn: No, no podrías.

Brent: No, podría si me bajase en la parada de autobús equivocada. Podría, ¿Sabes? Estaría en el suelo

Donna: Sí, pasamos algún tiempo en el suelo.

Brent: probablemente por una buena razón. Más espacio. Seamos liberales, venga.... Jesús.

2.1 Dawn: We are doing Stuart first

Brent: Yes, let's get him out of the way. Come on, follow me.

2.2 Dawn: Iremos primero con Stuart.

Brent: Sí, quitémoslo de en medio. Venga, sígueme.

10. BIBLIOGRAFÍA

Aufderheide, P., 2007, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, (Oxford University Press)

Birthisel, J., Martin, J., 2013, *That's what she said: Gender, Satire and the American workplace on the sitcom The Office* (Journal of Communication Inquiry).

Breschand, J., 2004, *El Documental: La otra cara del Cine*. (Paidós Ibérica).

Campbell, M., 2007, *The Mocking Mockumentary and the Ethics of Irony* (Taboo: the Journal of Culture and Education).

Chaplin, C. Ed. Kevin J. Hayes, 2005, *Charles Chaplin: Interviews*. (University of Michigan Press)

Cohen, A., 2001, *Music as a source of emotion in film* (Oxford University Press).

Dalton, M., y Linder, L., 2005, *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* (State University of New York Press)

Fernández Toledo, P. coord., 2009, *Rompiendo Moldes: Discurso, género e hibridación en el siglo XXI*. (Comunicación social ediciones y publicaciones)

Grandío Pérez, Ma del Mar; Diego González, Patricia., 2009, *La Influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de Friends y 7 Vidas*. (Ámbitos: Revista andaluza de comunicación, Universidad de Sevilla).

Hernández-Santaolalla, V., 2010, *De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica: Un viaje de ida y vuelta*. (Revista online: Especial, Nuevas tendencias en investigación de narrativa audiovisual)

Herrera, J., 2006, *Estudios sobre Las Hurdes de Buñuel: Evidencia fílmica, estética y recepción*. (Editorial Renacimiento)

Kaganovsky, L., MacKenzie, S., Westerstahl, A., 2019, *Arctic Cinemas and the Documentary Ethos* (Indiana University Press)

King, G., 2002, *Film Comedy* (Wallflower Press)

López Gutierrez, M.L., Nicolás Gavilán, M.T., *El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario*. (ComHumanitas: Revista científica de Comunicación)

López Ligeró, M., 2015, *El Falso Documental: Evolución, estructura y argumentos del Fake* (Editorial UOC)

Mast, G., 1973, *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. (University of Chicago Press).

Morreale, J., 2003, *Critiquing the Sitcom: A Reader*. (Syracuse University Press)

Nichols, B., 1991, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. (Indiana University Press)

Nichols, B., 2002, *Introduction to Documentary. Chapter 3: The Documentary Genre. Approach and Types* (Indiana University Press)

Rhodes, G. D., Parris Springer, J., 2006, *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. (McFarland and Company, Inc., Publishers)

Roscoe, J., Hight, C., 2001, *Faking it: Mockumentary and the subversion of factuality*. (Manchester University Press)

Rosenthal, A., 1999, *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. (Southern Illinois University Press).

Ríos Carratalá, J.A., 2003, *Lo sainetesco del cine español*. (Publicaciones de la Universidad de Alicante)

Savorelli, A., 2010, *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*. (McFarland & Company Publishers)

Sellés Quintana, M., 2016, *El Documental*. (Editorial UOC)

Steinberg, S., Kinchelow, J., 2007, *Borat*. (Taboo: the Journal of Culture and Education).

Wallace, R., 2018, *Mockumentary Comedy: Performing Authenticity* (Palgrave Macmillan)

Walters, B., 2005, *The Office* (BFI Publishing)

WEBS UTILIZADAS

<https://www.abc.es/cultura/20131030/abci-aniversario-orson-welles-guerra-201310300614.html>

<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1103146/index.html>

<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/mockumentary>

<http://www.rouge.com.au/12/moon.html>

<https://www.lavanguardia.com/television/programas/20140224/54401664312/operacion-palace-operacion-luna-evole-salvados.html>

<http://nataliefilmreports.blogspot.com/2017/08/mockumentary-in-blair-witch-project.html>

https://youtu.be/tVo_wkxH9dU - BBC Spaghetti Harvest (1957)

<http://time.com/3720218/difference-between-american-british-humour/>

FILMOGRAFÍA

Nanook of the North (Flaherty, 1922)

Moana (Flaherty, 1926)

Las Hurdes, Tierra sin pan (Luis Buñuel, 1932)

Los Visitantes no nacieron ayer (Poiré, 1993)

Spaghetti Harvest on BBC (Jaeger, 1957)

First on the Moon (Fedorchenko, 2005)

Borat! Lecciones culturales de América para beneficio de la gloriosa nación de Kazajistán
(Charles, 2006)

The Blair Witch Project (Myrick y Sánchez, 1999)

Drop Dead Gorgeous (Patrick Han, 1999)

The Office (BBC, 2001-2003)

The Office US (NBC, 2005-2013)

Parks and Recreation (NBC, 2009-2015)