

## **La influencia del estilo visual cinematográfico en las series de ficción televisivas**

Laura Cortés Selva

María del Mar Rodríguez Rosell

### **Introducción**

Las series de televisión se han convertido en serias competidoras de los largometrajes de ficción, en el siglo XXI. Entre los aspectos que han contribuido a su éxito destaca el incremento de la calidad de dichas series, que no sólo se define por su contenido, sino también por un planteamiento estilístico similar al presente en el medio cinematográfico.

La hipótesis que se defiende en esta investigación es que entre las razones principales que explican el incremento de la calidad de las series de ficción se encuentra la aplicación de un estilo visual inspirado en el medio cinematográfico. Esto es posible teniendo en cuenta los siguientes factores: la intencionalidad por parte de los polos productores (productores/creadores/escritores y personal técnico y artístico), el incremento del presupuesto y del tiempo invertido en ellos y una audiencia más educada y exigente.

El objetivo principal de este artículo es detectar la influencia del estilo visual propio del medio cinematográfico en algunas de las series de ficción norteamericanas más importantes desde 1990 hasta la actualidad. La intención no es elaborar un análisis de cada serie, sino ofrecer un estado de la cuestión en el que a través de la ejemplificación de capítulos o de escenas de series de ficción norteamericanas, y mediante entrevistas a los polos productores publicadas en medios de referencia, se muestre dicha influencia. Para ello otro de los objetivos de esta investigación es introducir la teoría de la práctica cinematográfica, fundamental para entender y analizar los elementos expresivos que conforman el estilo visual.

### **Marco teórico**

#### **Calidad televisiva: Calidad de contenidos y calidad visual**

La calidad televisiva ha sido definida tradicionalmente ligada a parámetros de contenido o incluso a algunos tan particulares como el de la propia audiencia, considerando erróneamente lógica la relación directa entre el mayor número de espectadores y la mayor calidad de un producto. Y es que, tal y como asegura Sánchez Tabernero la calidad presenta dos dimensiones: una objetiva que se refiere a los estándares profesionales, y otra subjetiva que depende de la percepción del público. (2008: 37). En otras ocasiones, cuando se habla de calidad en la televisión se hace una referencia clara a la calidad técnica, es decir a la ausencia de interferencias en las conexiones. Podemos asegurar entonces que el concepto de calidad puede ser interpretado

desde perspectivas muy diferentes como la económica, la empresarial o la cultural, y que todas ellas atienden a aspectos específicos y en cierto modo aceptables. Mercedes Medina afirma que para entender la calidad televisiva deberíamos tener en cuenta cuestiones temáticas, formales y técnicas, y afirma que es el contenido el eje de calidad de un programa, entendida ésta como la unión de la creatividad y de la realización técnica. (2006: 54). De hecho, otros teóricos de referencia como Robert J. Thompson apuestan por la misma idea y llegan a la conclusión de que la calidad televisiva debería de beber de aspectos tanto formales como temáticos. (1996)

Bignell (2008: 8) cita a Simon Frith (2000) y Jane Feuer (2003) como los autores que muestran al discutir la televisión británica y la estadounidense respectivamente, que la calidad de la televisión contemporánea se define simultáneamente en relación a la estética, el modo de producción y también a las audiencias. La televisión de calidad en la producción de ficción implica un programa estéticamente ambicioso en comparación con la producción genérica y normativa de la televisión.

Cascajosa (2005:11) especifica que entre los aspectos que muestran la influencia del medio cinematográfico en este tipo de producto televisivo destaca la importancia de los valores estéticos o *televisualidad*, lo que en esta investigación se define como estilo visual. Cascajosa remarca que la presencia de polos productores que provienen del medio cinematográfico en ciertas series de ficción, ha sido fundamental para superar la pobreza expresiva que muy a menudo ha caracterizado a la televisión.

En esta investigación se defiende que gran parte de dicha calidad se debe a la presencia de elementos expresivos tradicionalmente empleados en el medio cinematográfico, y que definen el estilo visual.

Entre las causas que explican este cambio se encuentra el interés por parte de los polos productores en lograr un tipo de producto con una calidad cercana al medio cinematográfico.

Entre los profesionales que trabajan en el medio televisivo, se detecta una clara intención por lograr un resultado visual que lejos de asemejarse al estilo que ha caracterizado al medio televisivo tradicionalmente, se aproxima más al medio cinematográfico. Los procesos de producción de la televisión norteamericana desde la década de los ochenta, han dado un mayor control creativo sobre los productos a los creadores/productores/escritores. Son ellos los que eligen el estilo visual de los productos junto con otras decisiones que confieran su identidad, su marca (Bignell, 2008: 9). Por lo tanto se escriben guiones en los que se crean las condiciones idóneas para la introducción de este tipo de elementos expresivos, tanto en la totalidad de los mismos, como en ciertas escenas (*flashbacks*, puntos de vista subjetivos, ensoñaciones, etc.). Por ejemplo, en el episodio "The Musical almost" de la serie *Ally McBeal*, se narra un retorno a los años dorados del musical de Busby Berkeley y Vincente Minnelli. Gracias a esa posibilidad descrita en el guión del episodio, es posible cambiar el planteamiento estándar de la serie e introducir una mayor variedad en su estilo visual (Holben, 2001: 67-68).

Los creadores también se rodean de profesionales capaces de imprimir un estilo visual cinematográfico a sus productos e incluso los incitan a experimentar visualmente. Coinciden en la búsqueda de una estética cinematográfica que definen en contraposición a las prácticas propias del medio televisivo –*not like television*– o “lenguaje anti-televisivo” (*anti-tv language*). Es el caso de los creadores de series como *Six feet under* (Magid, 2002: 71), *Lost* (Calhoun, 2005: 48), *The Tudors* (Goldman, 2010: 59) o *Mad Men* (Feld, 2008: 46), cuyo principal objetivo es aportar un estilo visual cinematográfico a sus series.

El medio televisivo posee unas características especiales que lo diferencian del cinematográfico. En términos de producción audiovisual el presupuesto invertido en las series de televisión es cualitativamente inferior al destinado a los largometrajes, aunque últimamente se han incrementado debido al éxito de determinados productos. Para lograr un resultado de calidad es fundamental la inversión presupuestaria, así como el tiempo destinado a su elaboración. La media del tiempo dedicado a la producción de un largometraje de aproximadamente 100 minutos es de 64 días, 50 para el rodaje y 14 de preproducción (Sullivan, 2005: 81). Aunque existen diferencias entre las comedias y los dramas, tradicionalmente el tiempo invertido en la producción de un capítulo de una serie de ficción es claramente inferior al destinado en un largometraje. De este modo destacan los 5 días por capítulo que se dedica en *Sex & the City* (Rudolph, 2000:98), los 7 de *Sanctuary* (Bankston, 2008:70) y los 8 de *The Unusuals* (Thompson, 2009:42), de *V* (Hullfich, 2009:82) y de *CSI* (Wiener, 2002:63). Frente a ello llama la atención los 32 días de producción del piloto de *Lost* (Calhoun, 2005: 45) –que cuadruplica el de un episodio normal–, los 30 días del piloto de *Boardwalk Empire* –frente al resto de capítulos de una hora en los que se invierten 12 días– (Thompson, 2010:38), o en menor medida, los 15 días destinados al rodaje del piloto de *House* (Hart, 2005:32) o los 16 de *Millennium* (Probst, 1996: 46).

El tiempo y el presupuesto invertido en los capítulos piloto que suelen considerarse en términos de producción y de duración como *tv-movies*, revelan su importancia en el conjunto de la serie. De ellos depende en gran medida la primera impresión de la totalidad de la serie, tanto para la audiencia como para las cadenas, y en ellos ha de quedar reflejado lo que posteriormente se desarrollará en el resto de los capítulos de la serie. Esto explica que el planteamiento estilístico de estos productos se cuide de modo especial y de ahí que en gran medida se contraten profesionales como directores y directores de fotografía que provienen del medio cinematográfico. Es el caso del piloto de *House* para el que se cuenta con el director Bryan Singer y al director de fotografía Newton Thomas Sigel; el director Martin Scorsese y el director de fotografía Stuart Dryburgh en *Boardwalk Empire*; el director Frank Darabont y el director de fotografía David Tattersall en *The Walking Dead* o el director Michael Mann y el director de fotografía Stuart Dryburgh en el piloto de *Luck*.

La presencia de figuras relevantes del medio cinematográfico no sólo destaca en los capítulos piloto, sino que en muchos casos dirigen la totalidad de la serie (David Lynch en *Twin Peaks*) o

algunos capítulos como es el caso de Sidney Lumet en *100 Centre Street*, Quentin Tarantino en *ER: "Motherhood"* y en *CSI: "Grave danger: volume I y II"*.

Entre los directores de fotografía la presencia de creadores del medio cinematográfico es más evidente en productos como las mini-series. Es el caso de *Dune* fotografiada por Vittorio Storaro, director de fotografía de largometrajes como *Apocalypse Now*, *The Conformist*, *Little Buddha* o *Dick Tracy*. Entre otras mini-series, *Conspiracy* está fotografiada por Stephen Goldblatt; *Band of Brothers* por Remi Adefarasin y Joel Ransom, y su secuela *The Pacific*, por Remi Adefarasin y Stephen Windon.

### **El estilo visual: hacia una teoría de la práctica cinematográfica**

En su obra *On the history of film style* Bordwell (1997: 4-11) define el estilo cinematográfico como el uso sistemático y significativo de los elementos formales de la puesta en escena. Parte del esfuerzo de su identificación se destina a reconocer y explicar patrones de continuidad estilística y de cambio. Los cineastas tienden a recurrir a opciones técnicas concretas para crear su estilo, elecciones que se inscriben dentro de una serie de limitaciones como las circunstancias históricas que condicionan la existencia de determinadas herramientas, la cantidad de presupuesto y la coherencia con la que normalmente se concretan dichas elecciones. Por lo tanto se podría concluir que el estilo de un producto audiovisual es el resultado de una combinación entre las limitaciones históricas y la elección deliberada.

En esta investigación nos centramos en la perspectiva que se basa en las aportaciones de los individuos creadores en las obras que realizan. Para crear un modelo de análisis es necesario considerar qué elementos pertenecientes a la práctica cinematográfica dependen de ellos. Tradicionalmente estudiado desde el punto de vista del director del filme, el análisis estilístico se ha centrado en los integrantes de la puesta en escena, aunque existen diferencias entre diversos autores en cuanto a los componentes que la conforman. En la obra *El arte cinematográfico* (Bordwell y Thompson, 1995:145-146) se considera dentro del estilo cinematográfico, los elementos de la puesta en escena del plano (decorados, vestuario y maquillaje, iluminación, expresión y movimiento de los actores y su desarrollo en el espacio y en el tiempo), en segundo lugar el plano y sus cualidades fotográficas, en tercer y cuarto lugar, el montaje y el sonido. Frente a ello otros autores como Gibbs (2002:5) incluyen dentro de la puesta en escena el contenido del encuadre y el modo en que se organiza. Dentro del contenido se incluye el vestuario, el decorado, el atrezzo, los propios actores, el montaje, el sonido y la iluminación. La disposición de los contenidos citados también se organiza en función de la cámara, de ahí que la puesta en escena también incluya –entre algunas de las decisiones fotográficas– elementos como el encuadre, los movimientos de cámara, las ópticas o la colorimetría.

El concepto de puesta en escena o *mise-en-scène* deriva del teatro que literalmente se traduce como “poner en escena una acción”. El término se extiende al cine –concretamente a la dirección cinematográfica– y se aplica para expresar el control del director sobre lo que aparece en la

imagen filmica, que incluye ciertos elementos expresivos que el cine comparte con el teatro, entre los que se encuentran los decorados, la iluminación, el vestuario o el comportamiento de los personajes. Sin embargo existen grandes diferencias entre el cine y el teatro debidas a – entre otros factores– las técnicas cinematográficas.

Por lo tanto más que recurrir a los componentes tradicionales de la puesta en escena, se propone la teoría de la práctica cinematográfica como un planteamiento más acertado para determinar aquellos elementos expresivos que dependen individualmente de cada creador o que comparten con otros, que coinciden en parte con lo que algunos autores incluyen en la puesta en escena. A través de dicha diferenciación es posible el estudio del estilo que cada uno de los polos productores que participan en la producción cinematográfica imprime en la obra resultante.

Aunque el director supervisa la totalidad de la obra, existen responsables de los diferentes departamentos que, a su vez, dirigen a un equipo de personas que desarrollan el trabajo necesario para su consecución. En el caso del director de fotografía diseña el estilo visual del filme que incluye un conjunto de decisiones o elecciones –conscientes o inconscientes– en torno a los parámetros expresivos que funcionan como vehículo de su pensamiento creativo y que aplica en sus obras audiovisuales. Entre dichos elementos expresivos se encuentran los relativos a la iluminación (brillo, contraste, dirección y colorimetría de la luz), según los países, el diseño de cámara (composición, tipología de planos, ópticas, formatos y movimientos de cámara), el tratamiento de la colorimetría y la postproducción de la imagen (técnicas de laboratorio y digitales). Por lo tanto, aunque el director del filme pueda dar el visto bueno a los aspectos implicados en la elaboración del mismo y discuta con los diferentes departamentos todas las cuestiones creativas, el diseño de la fotografía cinematográfica del filme pertenece a la expresión artística del director de fotografía.

Por consiguiente es fundamental distinguir o saber diferenciar qué componentes definen el ámbito de cada creador; por ejemplo, si la iluminación depende del director de fotografía, se estudiarán aspectos de la misma. Si por el contrario el trabajo de cámara se comparte con el director, dichas huellas serán el resultado de una co-autoría. Detectar y definir las diferentes categorías artísticas que engloba una producción audiovisual requiere un conocimiento del medio que emplean para llevar a cabo su expresión visual, es decir, para comprender la forma de cualquier arte es necesario familiarizarse con el medio que ese arte utiliza (Bordwell y Thompson, 1995: 144).

## **Análisis**

La iluminación es uno de los elementos expresivos que forman parte del estilo visual, cuya influencia es fundamental para la creación de un producto audiovisual de calidad. El entendimiento por parte de determinados productores y creadores de la capacidad expresiva de dicha herramienta ha provocado el rechazo del tradicional tratamiento lumínico televisivo, y un

intento por adaptarse a un estilo lumínico más cercano al presente en el medio cinematográfico, lo que refuerza la idea del “lenguaje anti-televisivo”.

El medio televisivo se ha caracterizado tradicionalmente por ofrecer una imagen “brillante”, es decir por la sobreabundancia lumínica que obtiene como resultado una imagen en “clave alta” (Silberg, 2008:58), en la que se ha descuidado el tratamiento del contraste y de la justificación de la dirección de las fuentes lumínicas. Este planteamiento lumínico aceptable en el caso de los productos informativos en los que no ha de existir intención dramática, es claramente erróneo en los productos de ficción en los que la utilización de las herramientas expresivas inherentes a la iluminación es fundamental para la creación de una atmósfera adecuada a cada situación dramática. En ficción, tradicionalmente la imagen en clave alta se manifiesta especialmente en el género de la comedia y por lo tanto en ficción televisiva, en las comedias de situación o *sitcoms*. En sí una imagen en clave alta no implica un descenso de la calidad en el resultado visual, pero sí la falta de intencionalidad en el cuidado de otros elementos expresivos como el contraste lumínico, la justificación de la dirección de la luz y la calidad de la misma, especialmente evidentes en las *sitcoms* clásicas (Bonaut y Grandío, 2009:35).

Herederas de la radio y del teatro, las comedias de situación se han caracterizado estilísticamente por un tratamiento lumínico especialmente alejado de la realidad, teatral y con escasa intención dramática. Sus esquemas en clave de luz alta, el descuido del contraste entre las fuentes lumínicas, la no justificación de las direcciones de la luz presente en el decorado (luz cenital y frontal) son algunas de las razones que explican la escasa calidad visual de la imagen resultante. Entre las causas principales que favorecen este tratamiento lumínico pobre desde el punto de vista expresivo, se encuentra la necesidad de visualizar la gestualidad del actor, la escasa variedad de decorados no naturales como los platós de televisión con su propio diseño lumínico prefijado y el sistema de rodaje multi-cámara. En este último caso, las cámaras han de obtener una misma imagen desde ángulos diferentes, de ahí que el esquema lumínico se reduzca a un planteamiento general útil para todas ellas, que no genere sombras entre los elementos del encuadre y que no produzca saltos lumínicos entre las diferentes cámaras. De ahí que los proyectores se coloquen cenitalmente a la escena y la luz de relleno desde una dirección frontal a la misma.

Este tipo de planteamiento lumínico presente en las comedias clásicas, no es tan evidente en productos de otro tipo de género como el drama, en los que las diferentes condiciones de rodaje facilitan el cuidado de los elementos expresivos citados.

Sin embargo, en la actualidad se aprecia un cambio en algunas de las comedias de situación más novedosas. En primer lugar se produce una reducción de la intensidad lumínica y la creación de una imagen más sugerente y atractiva a través de la utilización expresiva del contraste. Aunque más característica del drama, muchos productores entienden que la sombra es un factor expresivo fundamental en los productos de ficción además de suponer un elemento fundamental en la composición del encuadre. Acentuando los espacios oscuros con pequeños toques de luz,

los directores de fotografía pueden guiar la atención de la audiencia hacia diferentes áreas de la imagen.

Otro de los cambios significativos se ha producido en la dirección de la luz, desde posiciones cenitales y frontales que contribuyen a una imagen más inverosímil y plana, a otras que construyen una imagen con mayor volumen y aportan un incremento de la verosimilitud del resultado. Entre ellas las propiciadas por las existentes a través de las ventanas, desde el suelo o reflejadas en superficies. Además, se justifican las fuentes lumínicas a través de elementos presentes en el decorado como ventanas o practicables.

Este tipo de herramientas expresivas se han aplicado tradicionalmente al género dramático, aunque últimamente observamos la introducción de estos elementos en las comedias de situación.

Si tratamos de establecer una clasificación en la evolución de la iluminación cinematográfica en las series de ficción norteamericanas, se pueden citar aquellas cuyo tratamiento lumínico busca una dramatización de la imagen. Entre ellas se subdividen entre las que buscan la mayor belleza desde el punto de vista clásico en el resultado visual, con esquemas lumínicos de tres y cuatro puntos como *Nip/Tuck*, *Sex & the City* y *O.C.* En segundo lugar, las que poseen un tratamiento lumínico más barroco, cuya búsqueda es una imagen más impactante en las que se significa la sombra y el claroscuro. Su presencia es más evidente en series policíacas, de ciencia ficción o de fenómenos paranormales como es el caso de *CSI*, *The X-files* o *Millenium*. No obstante, ciertas comedias de situación introducen en sus guiones escenas, momentos o capítulos en los que resulta posible crear esquemas lumínicos más expresivos que es posible visionar en comedias como *Will & Grace*, *Ally McBeal*, *Everybody loves Raymond*, *Frasier* o *Spin City*.

La segunda categoría de la iluminación en las series de ficción persigue una intención no dramática, es decir una iluminación sin artificio o propiciada por fuentes de luz naturales o que forman parte de la localización o del decorado. Esta tendencia bebe sus fuentes de los planteamientos estilísticos que pretenden la obtención de una imagen absolutamente realista, que posee sus orígenes en las nuevas olas francesas de la década de los cincuenta y sesenta, en el *cinéma vérité* y el *direct cinema* y más recientemente en el movimiento Dogma'95 y en los productos documentales en general. Es el planteamiento más novedoso que surge en ciertas comedias de situación actuales como *Entourage*, *30 Rock* (Silberg, 2008: 64-65), *Beat Cops* (Rudolph, 1999: 131), así como en series que persiguen un estilo visual realista, rudo, sin embellecimiento, como algunas series policíacas (*Homicide*, *The Shield*, *The Job*) o de medicina (*ER*).

Otro apartado fundamental configurador del estilo visual es la cámara cinematográfica, cuyos elementos estilísticos son decisivos en el resultado de la imagen.

El cine se ha caracterizado tradicionalmente por un tratamiento de una cámara (aunque haya

varias unidades), lo que permite un mayor cuidado de los elementos expresivos de cada plano. Frente a ello, los productos de ficción televisiva se distinguen entre los que poseen un planteamiento de una sola cámara (drama) –similar al planteamiento cinematográfico–, de aquellos cuya producción es multi-cámara (comedias). Tal y como se ha citado con anterioridad, el hecho de rodar una serie con un planteamiento multi-cámara sacrifica el cuidado de los elementos expresivos relacionados con la iluminación y con la cámara, a costa de ahorrar tiempo y costes en la producción. Entre éstos últimos se encuentran la planificación, la tipología de planos, la composición, los movimientos y las ópticas.

El cambio de un planteamiento de rodaje multi-cámara al de una cámara que se observa en gran cantidad de series actuales (incluidas las comedias) ha revolucionado el resultado estilístico introduciendo posibilidades expresivas más cercanas al medio cinematográfico.

La influencia del medio cinematográfico a través de los elementos expresivos de la cámara también se evidencia a través de la planificación de las escenas. La tipología de planos presentes en el medio televisivo se ha basado tradicionalmente en esquemas estándar de plano máster, plano medio y primeros planos. La introducción de dispositivos móviles como la *steadicam* y la utilización del sistema de rodaje de una cámara, permite evitar este tipo de planificación que limita las posibilidades expresivas de los creadores.

El tipo de planificación está estrechamente vinculado con la tipología de planos presentes en las obras audiovisuales. El influjo del estilo visual de los largometrajes de ficción se muestra con la introducción de tipologías de planos de mayor tamaño o más generales, frente a los planos más cortos o primeros planos que tradicionalmente han caracterizado la imagen televisiva. Esta preeminencia de los primeros planos se debía principalmente al reducido tamaño de la pantalla de los televisores, que impedía ver la expresión de las caras de los personajes si éstos aparecían en planos de mayor tamaño. La introducción de pantallas televisivas de dimensiones superiores que tratan de asemejarse a la experiencia cinematográfica es una de las causas que explican el cambio hacia tipologías de planos más generales, propios del medio cinematográfico. Entre algunas de las series en las que se detecta dicha presencia se encuentran *Six Feet Under*, en la que su director de fotografía apuesta por la composición y por la profundidad de campo (Magid, 2002:72), y en otras series como *Mad Men*, *True Blood*, *The Wire* o *Boardwalk Empire*.

El incremento en la tipología de planos provoca a su vez mayores posibilidades expresivas relacionadas con la composición de la imagen. De este modo observamos cómo en series de ficción norteamericanas como *24*, *Cold Case*, *Six Feet Under* o *Boardwalk Empire* comienzan a aparecer juegos expresivos con la altura y la angulación de la cámara, con la profundidad de campo (mediante la introducción de objetos en el primer y en el último término del cuadro), todas ellas herramientas expresivas más características del estilo cinematográfico.

Un elemento claramente diferenciador de la calidad visual es el conferido por el formato de grabación. En la industria norteamericana las series de ficción se han rodado tradicionalmente



con formatos cinematográficos en vez de videográficos, lo que ofrece un resultado visual de mayor calidad. En la actualidad, se detecta un gran número de series que optan por la Alta Definición cuyos resultados en cuanto a la calidad, no alcanzan a los obtenidos mediante el celuloide pero son superiores a otros formatos de grabación analógicos y digitales. Algunas series emplean la Alta Definición para rodar algún capítulo como es el caso de *Chicago Hope: "The other cheek"* (Hirsh, 1999: 57), otras series lo aplican a la totalidad de sus capítulos como *Diagnosis Murder*, *100 Centre Street*, *Max Bickford* y las sitcom *Titus*, *Greg the Bunny*, *Bernie Mac* y *Reba* (Thompson, 2002:59) y más recientemente *Battlestar Galactica*, *Torchwood*, *Sanctuary*, *Dexter*, *Arrested Development*, *Beat Cops*, *Queens Supreme* y *American Family*. Sin embargo existen razones claramente presupuestarias para la elección de dicho formato puesto que por ejemplo en tanto en la serie *The Unsusuals* como en *Max Bickford*, el piloto se rueda en 35 mm. pero el resto de la serie utiliza la Alta Definición, con lo que el presupuesto se reduce unos 20.000 dólares por capítulo (Thompson, 2002:59). A pesar de la reducción presupuestaria que supone el empleo de la Alta Definición, llama la atención la cantidad de series de ficción que siguen apostando por los formatos tradicionalmente cinematográficos como el 35 mm. o el Super 16 mm. En el caso del 35 mm., está presente tanto en dramas como en comedias entre las que se encuentran *The X-files*, *CSI*, *30 Rock*, *Pushing Daisies*, *Entourage*, *Ed*, *Everybody Loves Raymond*, *Six feet under*, *The Wire*, *24*, *Nip/Tuck*, *True Blood*, *Glee*, *Boardwalk Empire*. Circunstancia similar al Super 16 mm., de inferior calidad al 35 mm. pero similar a la Alta Definición, y que se emplea en series como *The Job*, *Sex & the City*, *Homicide*, *The Corner*, *Tremors*, *Law & Order* y *The Walking Dead*.

El incremento de los movimientos de la cámara en las series de ficción actuales ofrece mayores posibilidades expresivas que las anteriores posiciones estáticas, ya que implica la creación de planos en los que se presta especial atención a los decorados, a la iluminación y a la coreografía de los personajes, más propios del medio cinematográfico.

El tratamiento de la cámara en las series de ficción puede subdividirse en dos acercamientos. Uno más clásico en los que dichas variaciones son invisibles o no tan obvias como en *Mad Men* y en *Six Feet Under*. Otro planteamiento de cámara aboga por un estilo de movimientos más barroco, que destacan por su visibilidad. Con ellos se pretenden diferentes resultados expresivos entre los que se encuentra la vivencia directa de la acción, por parte del espectador, que lo obliga a prestar una atención constante a las imágenes, así como la obtención de resultados más espectaculares que forma parte de la intención de vincular a la audiencia con el producto.

El primer acercamiento más clásico elige recursos estilísticos estabilizadores de la imagen como la *steadicam* o las *dollies*. El empleo de este tipo de herramientas expresivas amplía las posibilidades que ofrecen tanto la planificación como la composición de la imagen. La principal influencia cinematográfica en la aplicación de la *steadicam* en las series de ficción es Garret Brown, pionero en su uso en *The Shining* (Stanley Kubrick, 1990). El director de fotografía Thomas Del Ruth será quien recoja el testigo de dicha aplicación al ser pionero en la serie *ER*

(*Emergency Room*). Posteriormente ha sido ampliamente empleada por él y por otros directores de fotografía convirtiéndose en una marca estilística de series como *The West Wing*.

En el segundo planteamiento se recurre a tratamientos de cámara al hombro o en mano, así como a otros dispositivos como las grúas. El tratamiento de la cámara al hombro está presente en los largometrajes de ficción desde antes de la introducción del sonido. Posteriormente las nuevas olas europeas de las décadas de los cincuenta y sesenta, el *cinema vérité* y el *direct cinema* apuestan por este tratamiento. Más recientemente, desde la década de los noventa, el movimiento Dogma´95 liderado por Lars Von Trier ejerce una fuerte influencia en las series norteamericanas de distintos géneros. En especial la mini-serie *Riget* (Lars Von Trier, 1994) posee un planteamiento estilístico que aplica la cámara al hombro en la totalidad de la serie, buscando un resultado realista, como si el suceso se estuviera produciendo en el mismo momento del visionado (Thompson, 1998: 24). Este tipo de tratamiento influye en series como *24*, *The Shield*, *ER* o *Battlestar Galactica* y en comedias como *Arrested Development* (Hawkinson, 2004: 107-108) o *Entourage* (Hemphill, 2005:24).

La introducción de dispositivos como las grúas en las series de ficción norteamericanas como *The Wire*, *CSI* o *Carnivale* ofrece la posibilidad de obtener imágenes de gran impacto visual, así como la participación por parte de la audiencia en la acción. Las influencias directas presentes en los largometrajes de ficción se remontan a las primeras aplicaciones de grúas de gran tamaño introducidas a mediados de la década de los ochenta y empleadas desde entonces de modo extensivo en gran cantidad de filmes.

Otro de los elementos expresivos relacionados con la cámara que configuran el estilo visual de una obra cinematográfica, son las ópticas. La aplicación de un tipo u otro de ópticas es definitivo para la obtención de una imagen de calidad, de ahí que el creador de *Lost*, J.J. Abrams insistiera en el cuidado de las ópticas y de la composición como elementos fundamentales para diferenciarse de un producto televisivo (Calhoun, 2005: 50).

El medio televisivo se ha caracterizado tradicionalmente por el empleo de ópticas de inferior calidad a las presentes en el medio cinematográfico. Debido a la rapidez que impone el sistema de producción televisivo, se han empleado tradicionalmente ópticas de distancia focal variable o *zoom*. Frente a ello, las ópticas de distancia focal fija de superior calidad a las *zoom*, se han destinado más a los largometrajes de ficción. Actualmente aunque las ópticas de focal variable han aumentado su calidad frente a sus predecesoras, se observa un incremento en ciertas series de ficción del empleo de una hibridación entre ópticas de distancia focal variable y otras de distancia focal fija, como es el caso de *The X-files*, *Alias* o *Boardwalk Empire* y por otro lado series que emplean una gran mayoría de ópticas de distancia focal fija como *Ed* (Rudolph, 2002: 97-98) y *CSI* (Wiener, 2002: 63).

La variedad de distancias focales presentes en las obras cinematográficas permite la obtención de planos con diferentes intencionalidades expresivas, lo que constituye un elemento estilístico

diferenciador del medio cinematográfico frente al televisivo. Las series de ficción norteamericanas también comienzan a introducir una mayor variedad de distancias focales y a usarlas con fines expresivos. Así, series como *True Blood* emplean una variedad de distancias focales en el rango de las angulares (25 mm., 27 mm., 40 mm. ó 18 mm.), con la intención de que la audiencia esté más cerca de los elementos fotografiados, provocando de este modo su mayor participación en la acción (Holben, 2009: 37).

El medio cinematográfico también es fundamental para entender la introducción de ópticas poco convencionales en las series de ficción norteamericanas. Ofrecen imágenes de gran impacto visual con resultados pictóricos que suelen emplearse principalmente para aquellos planos o escenas que muestran puntos de vista subjetivos. Entre los ejemplos de estas ópticas se encuentran aquellas que son capaces de jugar con el enfoque en diferentes planos de la imagen y cuya presencia se detecta en capítulos de series como *House*: “Locked in” en el que se muestra un punto de vista subjetivo del protagonista de la serie, que sufre un síntoma similar al del largometraje *The Diving Bell and the Butterfly* (Julian Schnabel, 2007), y por tanto constituye una clara influencia de dicho estilo. Series como *The Others*: “1112” y *Six feet under* también emplean de modo expresivo este tipo de ópticas poco convencionales en el medio televisivo. Otro tipo de ópticas de escasa aplicación en las series de ficción televisiva son aquellas capaces de obtener imágenes microscópicas de gran espectacularidad. Con una amplia aplicación en la serie *CSI*, también están presentes en otras series como *House*, especialmente en el piloto y cuya influencia directa es el largometraje *Three Kings* (Hart, 2005: 28).

Desde el uso pionero de la modificación del ángulo de obturación de la cámara con fines expresivos, por parte del director de fotografía Janusz Kaminsky en determinadas escenas de *Saving Private Ryan*, su aplicación alcanza a las series de ficción norteamericanas con diferentes objetivos expresivos. Entre ellas destaca *Dexter* en la se aplica para crear un efecto fragmentador de la imagen, en un *flashback* que narra el recuerdo del asesinato de su madre (Oppenheimer, 2009:33).

La colorimetría de la imagen es otro de los componentes expresivos más importantes que conforman el estilo visual de una obra audiovisual. En ella están implicados parte de los elementos que se han citado con anterioridad entre los que se encuentran el tratamiento lumínico, el formato de rodaje, las ópticas o los procesos de postproducción, pero también elementos del decorado y del vestuario.

Tradicionalmente el medio televisivo se ha caracterizado por una pobreza expresiva en el tratamiento de la colorimetría de la imagen. Sin embargo en las series de ficción más actuales se detecta un planteamiento colorimétrico con una clara intención expresiva heredera del estilo cinematográfico.

La utilización de determinados elementos como el formato de rodaje o las ópticas, son elementos fundamentales para la obtención de un resultado colorimétrico de calidad. Tal y como se ha citado

en líneas anteriores, las series norteamericanas se han caracterizado tradicionalmente por el empleo de celuloide cuyos resultados colorimétricos ofrecen una imagen de mayor calidad frente a otros formatos videográficos. Aunque la Alta Definición ofrece imágenes de mayor calidad frente a otros formatos no cinematográficos, todavía no alcanza la superioridad del celuloide. Con anterioridad a la Alta Definición los formatos videográficos ofrecen una colorimetría de escasa naturalidad en la que destaca la saturación del color y una definición electrónica de la imagen de gran dureza, frente a la suavidad que ofrece el celuloide cinematográfico.

En las series de ficción norteamericanas más recientes se detecta la aplicación de elementos expresivos relacionados con la colorimetría, tanto en la totalidad de la serie como en algún capítulo específico o en escenas determinadas como *flashbacks* o ensoñaciones. En términos generales en las series de ficción norteamericanas se detecta un descenso general de la saturación, la aplicación expresiva del color y del blanco y el negro, y la introducción de colores poco reales.

Con respecto a la reducción de la saturación de la colorimetría de la imagen, se suele combinar con un incremento o reducción del contraste buscando diferentes resultados expresivos. Se realiza tanto a través de procesos de laboratorio como mediante la postproducción digital. El resultado que disminuye la saturación del color e incrementa el contraste se introduce en el medio cinematográfico de forma pionera por el director de fotografía Vittorio Storaro en el filme *Reds*. Otros procesos similares están presentes desde entonces en gran cantidad de filmes como *Seven* o *Saving Private Ryan*. Con la introducción de sistemas de postproducción digital como el Intermediate Digital a finales de los noventa, un resultado similar es posible sin la intervención en el laboratorio. Este planteamiento estilístico que ofrece una imagen de marca con una colorimetría de baja saturación y de alto contraste se detecta en series policíacas como *CSI* y en series de ciencia ficción como *The X-files* o *Millenium* en las que la imagen de colores desaturados, oscura, contrastada y agresiva se convierte en su imagen de marca. Frente a ello series de época como *Boardwalk Empire* o *Mad Men* apuestan por una descenso de la saturación del color y una reducción del contraste, buscando un resultado expresivo que traslade al espectador a otra época a través de la asociación del color con un determinado periodo de la historia del cine.

La aplicación del color de modo expresivo se hace patente en series como *Dexter*, en la que a través de la iluminación, el rojo se convierte en símbolo del “lado oscuro” del personaje al asociarse a las escenas que conciernen a dicho aspecto de su personalidad. En esta y en otras series como *True Blood*, esa tonalidad también aparece a través de otros elementos que forman parte del decorado y del vestuario y se convierte en signo distintivo de la misma.

En el medio televisivo frente al cinematográfico, la ausencia de color o el empleo del blanco y negro no ha sido tradicionalmente una opción estilística demasiado aceptada. Sin embargo, en algunas series de ficción norteamericanas lo aplican en escenas concretas de un episodio o en capítulos determinados de una temporada. Entre sus aplicaciones se encuentra la de

emular imágenes icónicas que la audiencia identifica con determinadas décadas de la historia cinematográfica. Tal es el caso del capítulo “Noir” de la serie *Smallville*, en el que una parte del mismo recrea imágenes características del cine negro de la década de los cuarenta. El blanco y negro también está presente en escenas de *flashback* como sucede en el capítulo “A time to hate” de la serie *Cold Case*, en el que se narra un crimen sucedido en 1958. En este caso el blanco y negro trata de emular la estética presente en filmes como *Night of the hunter* y *Rumble fish* (Hart, 2004:27). Otra aplicación del blanco y negro es la de reflejar un punto de vista subjetivo de un personaje, para diferenciarlo de la realidad. Tal es el caso del episodio “House’s mind” de *House* y de “Post Modern Prometheus” de *The X-files*.

La introducción del Intermediate Digital a finales de la década de los 90 permite –entre otros parámetros visuales– la manipulación de la colorimetría de la imagen de modo digital. Empleado por primera vez en el largometraje de ficción *Pleasantville*, sus extensas aplicaciones incluyen la creación de esquemas colorimétricos alejados de la realidad como en el caso del filme *Amélie*. Este largometraje ejerce una clara influencia en series de ficción como *Pushing Daisies*.

## Discusión y conclusiones

Tras haber mostrado en los epígrafes anteriores un panorama general acerca de la presencia de elementos propios de un estilo visual cinematográfico en las series de ficción norteamericanas más exitosas, es necesario señalar algunas conclusiones que pueden contribuir al inicio de posibles reflexiones que incidan de modo más específico sobre cuestiones relacionadas con el estilo visual de las series de ficción. De este modo quedan abiertas ciertas incógnitas como la posibilidad de vincular elementos estilísticos con el género, con la estructura de la narración o con los personajes.

- La calidad de un producto audiovisual ha de ser considerada no sólo en función de su contenido sino también a través de su estética, estrechamente vinculada con los elementos configuradores del estilo visual. El conocimiento y la utilización de la capacidad expresiva de dichos elementos es un principio para la obtención de un producto de calidad visual, semejante a los cinematográficos. La presencia de elementos configuradores del estilo cinematográfico en las series de ficción actuales provoca el desarrollo de un nuevo estilo visual “anti-televisivo” como clara negación de las anteriores prácticas de este medio.
- El estilo visual es el resultado de la aplicación de una serie de herramientas expresivas que vehiculan el pensamiento creativo de los creadores y que aluden a los parámetros relacionados con la iluminación, con la cámara, con la colorimetría y con la postproducción de la imagen. El análisis pormenorizado de dichos elementos expresivos requiere recurrir a la teoría de la práctica cinematográfica, que diferencia entre los ámbitos expresivos que corresponden a cada creador del producto audiovisual.
- Los cambios significativos en el estilo visual presente en las series de ficción norteamericanas, en el ámbito de la iluminación se pueden resumir en un descenso de la cantidad lumínica, el aumento del contraste, la justificación de la dirección de las fuentes

lumínicas y por lo tanto su verosimilitud. Se pueden distinguir entre varios planteamientos lumínicos, uno dramático que se subdivide en clásico y barroco y otro no dramático caracterizado por un resultado visual que emula a los productos documentales.

- Los cambios significativos en el estilo visual presente en las series de ficción norteamericanas en el ámbito de la cámara se pueden resumir en la introducción de tipologías de planificación que evitan los esquemas clásicos televisivos de plano máster, plano medio, primer plano. El incremento de la variedad de las tipologías de planos y la aparición de planos más generales. La introducción de un mayor abanico de alturas y angulaciones de la cámara, así como el uso expresivo de la composición del encuadre y de la profundidad de campo. La aplicación de formatos de alta calidad como el 35 mm., el 16 mm. y la Alta Definición. El aumento de la variedad de movimientos de cámara (visibles e invisibles) con diferentes intenciones expresivas adaptadas a la narración. La introducción de un mayor número de ópticas de alta calidad como las de distancia focal fija, individualmente o mezcladas con las *zoom*, así como una mayor rango de ópticas con diferentes aplicaciones expresivas. Introducción de ópticas especiales que ofrecen imágenes impactantes. Utilización del ángulo de obturación con finalidades expresivas.
- Los cambios significativos en el estilo visual presentes en las series de ficción norteamericanas en el ámbito de la colorimetría se pueden resumir en el uso del color como herramienta expresiva de la imagen a través de la reducción de la saturación de la misma; la aplicación del color como símbolo o marca de una serie; la utilización del blanco y el negro y de una paleta de color sin referentes en la naturaleza.
- La intencionalidad, la experiencia y la capacidad expresiva por parte de los polos productores (creadores, productores, directores, directores de fotografía) a través del proceso de producción –desde el guión a la postproducción– –es de gran importancia para un resultado visual de calidad en las series de ficción norteamericanas.
- El incremento del presupuesto y del tiempo destinado a la producción de cada serie, es fundamental para el aumento de la calidad visual, algo claramente visto en los capítulos piloto a los que se les da un tratamiento similar al de una *tv-movie*. Estos capítulos reflejan de modo especial, no sólo la intención sino el resultado de la búsqueda de un resultado visual de alta calidad.
- Finalmente, la presencia de una audiencia cada vez más exigente que demanda productos de calidad visual y la necesidad de crear vínculos con dicha audiencia, provoca la búsqueda no sólo de un estilo visual a la altura de dichas expectativas, sino que elementos de dicho estilo se signifiquen como diferenciadores de la imagen de marca de un determinado producto o de una determinada cadena televisiva.

**Referencias bibliográficas**

- Bankston, D. (2008) "Habitat for inhumanity", *American Cinematographer*, vol. 89, no. 11, pp. 64-73.
- Bonaut, J. y Grandío, M. (2009) "Transgresión y ruptura en la creación del humor en la nueva sitcom", en Fernández, P. (Coord.) *Rompiendo moldes. Discursos géneros e hibridación en el siglo XXI*, Sevilla: Comunicación social.
- Bordwell, D. and Thompson, K. (1995) *El arte cinematográfico*, 1ª edición, Barcelona: Paidós Comunicación Cine.
- Bordwell, D. (1997) *On the History of film style*, Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
- Bignell, J. (2008) "The police series", en Gibbs, J. and Pye, D. (Eds.) *Close-up 03*, London & New York: Wallflower Press.
- Bosley, R. (2009) "Pitch Perfect", *American Cinematographer*, vol. 90, no. 10, pp. 30-43.
- Calhoun, J. (2005) "Treachery in the tropics", *American Cinematographer*, vol. 86, no. 2, pp. 44-55.
- Cascajosa Virino, C. (2005) *Prime Time: las mejores series de TV americanas, de CSI a los Soprano*. Madrid: Calamar ediciones.
- Feld, R. (2008) "Tantalizing television: Mad Men", *American Cinematographer*, vol. 89, no. 3, pp. 46-50.
- Frith, S. (2000) "The black box: the value of television and the future of television research", *Screen*, vol. 41, no. 1, pp. 33-55.
- Gibbs, J. (2002) *Mise-en-scene, film style and interpretation*, London, Wallflower Press.
- Goldman, M. (2010) "Crowning achievements", *American Cinematographer*, vol. 91, no. 7, pp. 58-66.
- Hart, H. (2004) "A palette for the past", *American Cinematographer*, vol. 85, no. 2, pp. 26-29
- Hart, H. (2005) "Drafting a blueprint for House", *American Cinematographer*, vol. 86, no. 2, pp. 28-33.
- Hawkinson, J. (2004) "Breaking sitcom rules on Arrested Development", *American Cinematographer*, vol. 85, no. 2, pp. 107-108.
- Hemphill, J. (2005) "Production slate: A rising star and an affair to remember", *American Cinematographer*, vol. 86, no. 7, pp. 24-28.
- Hirsh, M. (1999) "A high-concept drama in high-def", *American Cinematographer*, vol. 80, no. 4,

pp. 56-63.

Holben, J. (2001) "Television's top guns", *American Cinematographer*, vol. 82, no. 5, pp. 66-88.

\_\_\_\_\_ (2009) "Cutting edge camera work: True Blood", *American Cinematographer*, vol. 90, no. 3, pp.36-40.

Hullfich, S. (2009) "Post focus: Zeus streamlines V workflow", *American Cinematographer*, vol. 90, no. 12, pp. 82 y 84

Magid, R. (2002) "Family plots", *American Cinematographer*, vol. 83, no. 11, pp. 70-79

Oppenheimer, J. (2009) "Cutting edge camera work: Dexter", *American Cinematographer*, vol. 90, no. 3, pp. 31-33

Medina Laverón, M. (2006) *Calidad y contenidos audiovisuales*, Pamplona: Eunsa.

Probst, C. (1996) "Mining the macabre", *American Cinematographer*, vol. 76, no. 10, pp. 46-55.

Rudolph, E. (1999) "Prints east: a digital Dogma", *American Cinematographer*, vol. 80, no. 4, pp. 131-132

\_\_\_\_\_ (2000) "Sex and the city", *American Cinematographer*, vol. 81, no. 3, pp. 98-101.

\_\_\_\_\_ (2002) "Point East: A quirky New Jersey comedy gets a new look", *American Cinematographer*, vol. 83, no. 11, pp. 97-98.

Sánchez Tabernero, A. (2008) *Los contenidos de los medios de comunicación. Calidad, rentabilidad y competencia*, Barcelona: Ediciones Deusto.

Silberg, J. (2008) "Laugh factory", *American Cinematographer*, vol. 89, no. 7, pp. 64-67.

\_\_\_\_\_ (2008) "Making sitcoms sexy", *American Cinematographer*, vol. 89, no. 3, pp. 58-65.

Stasukevich, I. (2009) "Cutting edge camera work", *American Cinematographer*, vol. 90, no. 3, pp. 30-45.

Sullivan, B. (2005) "Filmmakers' forum: shooting Everwood in Utah", *American Cinematographer*, vol. 86, no. 8, pp. 81-83.

Tattersall, G. (2010) "Filmmakers' forum: Capturing an episodic drama with a DSLR", *American Cinematographer*, vol. 91, no. 7, pp. 72-73.

Thompson, P. (1998) "Rechristening The Kingdom", *American Cinematographer*, vol. 79, no. 6, pp. 24-28.

\_\_\_\_\_ (2002) "Lessons in Hi-Def", *American Cinematographer*, vol. 83, no. 4, pp. 58-67.

\_\_\_\_\_ (2009) "Cutting-edge camerawork: The Unusuals", *American Cinematographer*, vol. 90, no. 3, pp. 40-45.



PREVIOUSLY ON

\_\_\_\_\_ (2010) "Mob money", *American Cinematographer*, vol. 91, no. 9, pp. 34-49

Thompson, R.J. (1996) *Television's second golden age: From 'Hill Street Blues' to 'ER'*. Nueva York: Continuum.

Wiener, D. (2002) "Hot on the trail", *American Cinematographer*, vol. 83, no. 3, pp. 62-71.