

VELÁZQUEZ, T. (1992) *Los políticos y la televisión. Aportaciones de la teoría del discurso al diálogo televisivo*. Barcelona: Ariel.

VERÓN, E. - ESCUDERO, L. (COMPS.) (1997) *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa.

En el caso de la ficción italiana, la telenovela es una de las principales fuentes de inspiración para la creación de series de televisión. La telenovela es un género que ha sido muy popular en Italia, especialmente en los años setenta y ochenta, y que ha dejado una huella profunda en la cultura italiana. La telenovela es un género que se caracteriza por su ritmo acelerado, sus tramas complejas y sus personajes bien definidos. Los autores de la ficción italiana han utilizado este género como una fuente de inspiración para crear series de televisión que reflejan la realidad italiana y su cultura. Algunos ejemplos de series de televisión que han sido influenciadas por la telenovela italiana incluyen "Casa di Carta" y "Gomorrah".

En el caso de la ficción italiana, la telenovela es un género que ha sido muy popular en Italia, especialmente en los años setenta y ochenta, y que ha dejado una huella profunda en la cultura italiana. La telenovela es un género que se caracteriza por su ritmo acelerado, sus tramas complejas y sus personajes bien definidos. Los autores de la ficción italiana han utilizado este género como una fuente de inspiración para crear series de televisión que reflejan la realidad italiana y su cultura. Algunos ejemplos de series de televisión que han sido influenciadas por la telenovela italiana incluyen "Casa di Carta" y "Gomorrah".

En el caso de la ficción italiana, la telenovela es un género que ha sido muy popular en Italia, especialmente en los años setenta y ochenta, y que ha dejado una huella profunda en la cultura italiana. La telenovela es un género que se caracteriza por su ritmo acelerado, sus tramas complejas y sus personajes bien definidos. Los autores de la ficción italiana han utilizado este género como una fuente de inspiración para crear series de televisión que reflejan la realidad italiana y su cultura. Algunos ejemplos de series de televisión que han sido influenciadas por la telenovela italiana incluyen "Casa di Carta" y "Gomorrah".

FORMATOS Y FICCIÓN

En el caso de la ficción italiana, la telenovela es una de las principales fuentes de inspiración para la creación de series de televisión. La telenovela es un género que se caracteriza por su ritmo acelerado, sus tramas complejas y sus personajes bien definidos. Los autores de la ficción italiana han utilizado este género como una fuente de inspiración para crear series de televisión que reflejan la realidad italiana y su cultura. Algunos ejemplos de series de televisión que han sido influenciadas por la telenovela italiana incluyen "Casa di Carta" y "Gomorrah".

LA MASA Y EL RELLENO.

LA MINISERIE EN LA FICCIÓN ITALIANA.

La miniserie es un formato de televisión que se ha vuelto muy popular en Italia en los últimos años. La miniserie es un formato que combina la calidad de la ficción con la duración de una película.

MILLY BUONNANO

Milly Buonanno es una actriz italiana que ha trabajado en numerosas películas y series de televisión. Es conocida por su talento y su belleza. Su trabajo en la miniserie "Il grande fratello" la convirtió en una de las actrices más populares de Italia. Milly Buonanno es una actriz que ha sabido adaptarse a diferentes géneros y roles, lo que le ha permitido tener una carrera exitosa en el mundo del espectáculo italiano.

La miniserie es un formato de televisión que se ha vuelto muy popular en Italia en los últimos años. La miniserie es un formato que combina la calidad de la ficción con la duración de una película.

1. TELEVISIÓN DE FORMATOS

Mi aportación sobre el papel de la miniserie en la cultura y en la industria televisiva italiana remite a una acepción de "formato" que es, a la vez, adecuada y desusada. Dado que este segundo aspecto seguramente tiende a ofuscar al primero, es conveniente explicar, de manera preliminar, las razones por las cuales considero pertinente realizar un discurso sobre la miniserie en el contexto de un conjunto de ensayos dedicados a la televisión de formatos.

Tanto en el lenguaje y en la opinión común, como en los círculos profesionales de las televisiones e incluso en los ambientes académicos, la noción de formato ha ido adquirido un significado preeminente, cuando no exclusivo, ligado al arrollador proceso que desde finales de los noventa ha atraído e interesado a una gran parte de los escenarios televisivos contemporáneos. Obviamente, me estoy refiriendo a la ola de programas de entretenimiento ligero y, sobre todo, a los reality show, cuyo epítome y principal exponente es Gran hermano (en Italia Il grande fratello). La popularidad y la resonancia, nunca exentas de polémicas y de críticas, que dichos programas han generado en un gran número de países, se han producido paralelamente a una auténtica explosión de concienciación y atención, a diferentes niveles, al fenómeno de los formatos, cuyo sentido han "fijado" de manera convencional.

Independientemente del contexto televisivo donde se utilice, el término formato remite siempre de modo directo - sin necesidad de ulteriores especificaciones - a un concepto, un modelo o un esquema de transmisión televisiva, elaborado (y probado) inicialmente en un país y, sucesivamente, exportado o adquirido en otros mercados. Sin modificar su fórmula inicial, el formato se readapta o, mejor dicho, se "indigeniza" (Buonanno 1999) en sintonía con la cultura social y televisiva de los destinatarios. Remitiéndonos a una metáfora alimenticia (Moran 1998), que retomaré en relación a la miniserie, se puede afirmar que el formato facilita "una masa" transnacional, dentro de la cual cada país inserta su propio "relleno" nacional.

Es fácil entender que una símil acepción sea extremadamente interesante tanto para la industria televisiva, beneficiaria como nunca de la posibilidad de recurrir a fórmulas ready-to-use, como para los estudiosos de los medios, a quienes facilita abundante materia de investigación empírica y de elaboración teórica acerca del modo de actuar de la televisión. Sobre todo en lo relativo a la intersección entre dinámicas globales y locales (Waisbord 2001), pero también a la porosidad y a las numerosas barreras que dividen los diferentes géneros, a pesar de que esto no constituya en absoluto una novedad ni una exclusividad del formato.

En el léxico televisivo profesional y académico, sin embargo, la noción de formato - originaria del la industria editorial y periodística, donde designa determinados estándares de dimensión y de medida- precede y trasciende al fenómeno contemporáneo de la llamada televisión de formatos. De hecho, por formato se entiende - mucho antes de Gran hermano y de sus epígonos - una "tipología de producción", caracterizada por específicas modalidades o declinaciones de un cierto número de componentes estructurales. En el área de la ficción televisiva, que constituye el objeto de este artículo, la identificación y la distinción de los diferentes formatos remiten a componentes estructurales, como el número de partes (desde una sola como en el caso de la TVmovie hasta los millares de los seriados); la duración (25 o 50 minutos u otro tipo de unidades horarias más o menos estándar), la periodicidad (cotidiana, semanal...) y la morfología de los segmentos (episodios independientes, capítulos que continúan o una mezcla de ambos); la fórmula narrativa (conclusión final, apertura ilimitada, vía intermedia entre el serial abierto y el cerrado...) Cada uno de los formatos de ficción -TVmovie, miniserie, serie, serial abierto y cerrado- se caracteriza por una combinación y una relación específicas entre estos o, eventualmente, otros elementos (Buonanno 2002).

Quizás valga la pena integrar la frase anterior con el añadido: en un contexto y en un tiempo determinados, pues considero necesario especificar que la definición de formato facilitada más arriba, que no tiene ni carácter esen-

cial ni estático, designa una tipología de producción constituida por un conjunto de propiedades específicas. Los formatos, al igual que los géneros con los que a veces se confunden (Rose 1985) o se les confunde, se modifican bajo el empuje de dinámicas de evolución y de procesos de contaminación (Creeber 2001) - baste con pensar en la serialización de tantas series contemporáneas - y algunas de sus propiedades pueden variar, en mayor o menor medida, de un contexto de producción y de recepción a otro. Las miniseries brasileñas, por ejemplo, constan de varias decenas de capítulos, mientras que sus equivalentes europeas raramente superan las seis partes (el público italiano, por tanto, percibe y clasifica las miniseries brasileñas como televangelas cortas)

La creciente dificultad, no tanto de realizar distinciones (que son siempre posibles y útiles), como de aplicar categorías cristalizadas a la realidad mutable de las formas y de los contenidos televisivos, tampoco autoriza a decretar el carácter indecible o ni tan siquiera la disolución de los formatos. El hecho es que, partir de Hill Street Blues, asistimos a una difusa y más o menos profunda hibridación de la serie con el serial, lo que constituye una buena razón para volver a examinar la definición de formato, volviéndola más incluyente y flexible, en vez de sostener su desaparición o su caída en un estatuto de irrelevancia analítica y empírica.

Si la categoría de formato no cesa de merecer nuestra atención no es para satisfacer una abstracta necesidad de taxonomías, ni tampoco porque asuma la función más concreta de ofrecer un mapa simplificado (nunca definitivo) para orientarnos en el abigarrado territorio de los productos televisivos. Es, sobre todo, porque un formato incorpora y pone en marcha una estrategia de comunicación propia o, en el caso de la ficción, una estrategia narrativa, que activa sus propios sistemas de significación y de expectativas, en base a los cuales ocupa - en un determinado contexto y en un determinado período de duración breve o media - una cierta posición específica en el campo de la oferta y del consumo y, en general, de la cultura televisiva. Estoy pensando en la posición hegemónica de la continuidad del serial cerrado, el formato de la telenovela en los países de América Latina, o en los formatos seriados, con todas sus variantes, de los Estados Unidos.

Es, por tanto, desde la perspectiva de esta acepción de formato, siempre pertinente y fructífera, que no coincide aunque coexista con la noción actual de la televisión de formatos, desde donde examinaré el caso de la miniserie en el contexto específico de la televisión italiana.

2. FORMATO LIMINAL, HÍBRIDO, MEDIAL

La miniserie es un relato breve (no me refiero obviamente a la duración del tiempo diegético, que puede comprender varios años) En la tradición italiana, consta de un número reducido de capítulos, generalmente entre dos y seis; tan sólo en contadas excepciones comprende algunos más, distribuidos en un intervalo temporal de programación de pocos días o de pocas semanas. Aunque la escasez de capítulos se compense parcialmente con su duración cinematográfica de 90 o de 100 minutos, la miniserie italiana se caracteriza por ser un formato corto.

Respecto a las formas fuertes de la serialidad televisiva, representadas por la continuidad de los seriados abierto y cerrado, así como por las series, nos hallamos ante una forma débil o una fórmula liminal en el confín entre lo serial y lo no-serial. Vuelvo de nuevo a la metáfora alimenticia introducida más arriba, en relación a la televisión de formatos, para estipular una equivalencia entre el formato y la masa - y a continuación entre los contenidos y el "relleno" - y para señalar que entre los requisitos del envoltorio formal se identifica el fundamento primario de la hegemonía histórica de la miniserie en la producción y en el consumo de la ficción italiana.

Quizás no ocurra tan sólo en Italia, pero es sin duda en Italia donde, de una manera más clara, la reputación de los formatos productivos y de las fórmulas narrativas parece ser proporcional a las "cantidades" que movilizan, en el plano de la extensión, segmentación y duración, en base al principio convencional de contradicción entre cantidad y calidad. El formato corto de la miniserie - pocos episodios, conclusión rápida, volumen horario limitado - ocupa, por tanto, una posición privilegiada en la polaridad positiva del eje del prestigio cultural, a gran distancia de los seriados, las telenovelas y las series largas.

Se entiende que el cine se encuentra en el extremo opuesto de la serialidad televisiva y no es casual que, tras una primera fase que se remonta a los orígenes de la televisión, cuando ésta buscaba en los modelos de la representación teatral las referencias "altas" de su propia nobleza cultural - la miniserie italiana haya comenzado a mirar directamente al cine, en un intento de liberarse de la condición de "hija de un medio menor".

Formato liminal, en la línea divisoria entre lo serial y lo no serial, la miniserie constituye en efecto un híbrido mediático, donde confluyen elementos derivados tanto del cine como de la televisión (Rose 1985). La segmentación en capítulos pertenece a la serialidad televisiva; La linealidad y la conclusión del relato pertenecen a la tradición narrativa y cinematográfica. La miniserie narra una historia dotada de un inicio, un desarrollo y un final; una historia

que concluye íntegramente al cabo de unos pocos capítulos (incluso aunque sea posible convertirla en una eventual secuela).

De sus dos ascendencias, la cinematográfica y la televisiva, es la primera la que genera las características distintivas de la miniserie. Pensemos, por ejemplo, en los valores de la producción. La elevada inversión financiera, las campañas promocionales, la riqueza escenográfica, el rodaje en exteriores y los mismos estilos de grabación, el cast importante, que con frecuencia incluye actores y autores de la pantalla grande. Se trata de elementos que elevan las miniseries al rango de obras cinematográficas y las destinan a los espacios más valiosos de la programación (en Italia, por ejemplo, al prime time de los domingos y de los lunes). Su afinidad con las narrativas seriadas típicamente televisivas es más lábil pues, excepto en lo referente a la división en capítulos, hay muchos aspectos que las diferencian de las miniseries. La temporalidad evolutiva la opone a la serie clásica, inscrita en un eterno presente; la conclusión narrativa la opone a las historias infinitas del serial abierto; el arco breve de la duración de su programación la opone a los flujos prolongados, durante meses o incluso años, de las series, los seriados y las telenovelas.

Al igual que el género, el formato es, a su vez, una categoría relacional. Cada formato instaura una modalidad específica de relación con sus lectores o con sus espectadores y suscita determinadas expectativas y formas de gratificación. Consideremos las narrativas seriadas. Mas allá de las diferentes fórmulas de la serie, el serial y las telenovelas, todas ellas inciden en la disposición a la fidelidad; en el placer que proporciona la familiaridad de la larga duración con personajes, situaciones y problemáticas conocidas; en el tranquilizador sentimiento de continuidad que emana de la cita periódica, cotidiana o semanal, con el programa preferido. La serie gratifica las expectativas de previsión, ya que siempre se sabe como acabará, y de estabilidad, pues cada episodio conduce las cosas a un mismo punto de equilibrio (o casi). Por el contrario, el serial trabaja sobre horizontes de expectativas abiertos y predisuestos a la mutación - en un serial puede ocurrir cualquier cosa o su contrario - y a la provisionalidad - nada es definitivo, y la historia se puede interrumpir incluso sin haber concluido.

La miniserie, por el contrario, no remite ni a la fidelidad, ni a la constancia, ni a la prolongada costumbre de la cita periódica con el programa preferido. Sus citas se agotan en poco tiempo. La fidelidad que solicita es "corta". Dotada de una conclusión inequívoca, satisface y reconoce el deseo de conclusión y de resolución definitiva de las historias. Presupone y alimenta disposiciones sensibles al apelo de la novedad, en vez de remitir a la familiaridad. Por último, la miniserie exalta y requiere que el acto de la elección se renueve continuamente. Se decide seguir una miniserie en cada ocasión, en función

de la atracción ejercida por determinados ingredientes - autores, intérpretes, temas - del mismo modo en que se elige entre una película u otra de las salas cinematográficas. Por el contrario, seguir los episodios de una serie o los capítulos del serial favorito no implica elegir en cada ocasión sino, en todo caso, confirmar tácitamente una elección realizada con anterioridad y destinada a durar al menos hasta que uno no se canse y se desinterese. Es como si la miniserie construyera su identidad y fundara su legitimidad cultural en el hecho de privilegiar dimensiones situadas en el polo opuesto a todo aquello que pertenezca a la lógica de la repetición propia de las narrativas seriales televisivas.

Sin embargo, una lógica de ese tipo acaba siendo tan operativa y reconocida en la miniserie como en las series y los seriales, pero manera diferente. De hecho, en estas dos últimas fórmulas el dispositivo de la repetición de lo ya conocido, que asegura la fidelidad y la estabilidad de la audiencia, ha sido incorporado, por decirlo de alguna manera, a sus estructuras narrativas, mediante la articulación largamente diferida en el tiempo de una misma situación o de una problemática; la puesta en escena igualmente diferida de una misma comunidad de personajes.

La miniserie no dispone de un recurso análogo incorporado, algo que si bien por un lado constituye su distintivo de calidad respecto a la serialidad propiamente dicha, por otro lado la deja indefensa frente a la exigencia -ineludible en la ficción televisiva y en general en las artes populares - de asegurar en cualquier caso la repetición de lo ya conocido. La solución al problema consiste en remitir a formas intertextuales de serialidad y de repetición, jugando con la familiaridad y con el reconocimiento de historias que reenvían a otras historias, a temas, problemas, personajes o eventos ya conocidos por el público, aunque sea de manera vaga e indirecta.

En otros términos, expulsada por la puerta de la masa, la serialidad entra por el relleno, de las distintas maneras que referiré sucesivamente.

3. AFINIDADES ELECTIVAS

En 2004 tiene lugar el cincuentenario del nacimiento de la televisión italiana, que debutó con el (entonces) Canale Nazionale de la RAI, en enero de 1954. Transmisiones especiales en cadenas terrestres y satélites, iniciativas editoriales, eventos públicos diseminados a lo largo de año, celebran el aniversario, aprovechando la ocasión para volver a evocar los géneros y los programas "que conforman la historia de la televisión", desde sus orígenes hasta nuestros días. Entre las producciones históricas y memorables se sitúa, en una posición privilegiada, el sceneggiato.

Sceneggiato es el término que, al menos durante veinte años (coincidiendo con el monopolio de la televisión pública) ha identificado la ficción italiana. La denominación se ha sedimentado hasta tal punto en el lenguaje común que aún se prefiere - a veces con una cierta vena de nostalgia o de polémica - a una palabra "extranjera" y no fácilmente pronunciable como fiction. Utilizado normalmente y de manera generalizada para designar en general la producción narrativa de la televisión, el término de sceneggiato (o teleromanzo) se asociaba en realidad con lo que actualmente definimos como adaptación literaria y que, acompañado por una enorme popularidad, ha constituido el género por excelencia de la televisión italiana de los comienzos. En sintonía con la misión educativa del servicio público, centenares de sceneggiati han ofrecido a una vasta platea de espectadores que aún no habían accedido a la escolarización masiva el acceso electrónico, a la vez instructivo y entretenido, al mundo del relato, tanto a los clásicos como a las historias más populares de la literatura nacional e internacional.

Si el sceneggiato tiene interés en el contexto de la miniserie es por razones relativas tanto a la masa como al relleno. En primer lugar, cabe decir que los sceneggiati eran de hecho miniseries: relatos por capítulos, estructurados en torno a una media de seis entregas y, por tanto, algo más extensos que los estándar contemporáneos, aunque se tratara siempre de narrativas de formato corto. A partir de ahí nace y se consolida una dúplice e interrelacionada tradición de la ficción italiana: a) productiva, dado que el sceneggiato era el fruto de un aparato artesanal que producía fundamentalmente prototipos y que no estaba destinado - no lo estaría hasta mitad de los años noventa - a transformarse en una industria de la serialidad; b) de consumo, pues la oferta previsible cuando no exclusiva de los sceneggiati contribuía a estructurar en el público doméstico la costumbre y la predilección por los formatos cortos (que ni tan siquiera la llegada reciente y el éxito de la serialidad larga parecen haber modificado).

En segundo lugar, pero con la misma importancia, el sceneggiato ha sido el laboratorio y la expresión de una exitosa alianza, o de una eficaz identificación de afinidades electivas, entre el formato y la materia narrativa de la miniserie. Ya he mencionado más arriba los dispositivos intertextuales capaces de introducir serialidad y repetición de lo conocido a través del "relleno": la adaptación literaria, versión televisiva de aquellas obras cuya notoriedad alcanza incluso a quienes no están directamente familiarizados con ellas, es sin lugar a dudas uno de tales dispositivos. El sceneggiato lo ha aprovechado a fondo, pero sin limitarse a este único depósito de contenidos. También se ha inspirado abundantemente en el filón biográfico e histórico, narrando las figuras (artistas, innovadores, héroes) y los principales eventos (sobre todo el Risorgimento)

de la historia de Italia. De ese modo, ha establecido y acreditado la afinidad electiva entre el formato de la miniserie y un conjunto de materia narrativa caracterizada por un alto grado de "respetabilidad cultural".

4. UNA CREDENCIAL DE CALIDAD

Un rápido reconocimiento del panorama de la ficción italiana revelaría que, en el contexto productivo actual, la miniserie se utiliza para contar historias de todo tipo, desde el melodrama familiar al policiaco. Pero, a pesar de que su utilización en cuanto formato maleable y polivalente confirma su preferencia y su preeminencia, ello no es obstáculo para que la miniserie siga manteniendo relaciones más asiduas y privilegiadas con los contenidos citados anteriormente: biografías, eventos y procesos históricos o relatos literarios, a los que cabe añadir - afinidad electiva madurada en la época del post-sceneggiato - los temas y los problemas de la actualidad social y los hechos más importantes de los sucesos.

A pesar de que ser su progenitor reconocido, lo sceneggiato no constituye en absoluto un modelo de referencia de la miniserie contemporánea que, por el contrario, se compara con el cine. Y últimamente le ha tocado al cine equipararla a partir de los propios títulos de crédito; sobre todo, si los directores o los guionistas son reconocidas personalidades de formación y de práctica cinematográfica (algo que no es infrecuente), convierten la definición de miniserie en la aduladora atribución de autoría "un film de...". En 2003 se produjo una plena consagración en este sentido, cuando la miniserie en cuatro capítulos *La meglio gioventù*, dirigida por el director Marco Tullio Giordana, exponente del cine "civil" italiano, participó y obtuvo reconocimientos y premios en el festival de Cannes. Proyectada en las salas cinematográficas antes de ser emitida en televisión, muchos espectadores recibieron la miniserie como si se tratara de un largo film unitario de seis horas de duración (aunque también fuese posible verla en bloques de tres horas cada uno, en dos sesiones y en días diferentes), y atrajo mucho más público que la media de los films italianos contemporáneos. Del mismo modo, su emisión sucesiva por la televisión también obtuvo índices de audiencia elevados.

Dado que la miniserie ocupa el vértice de la pirámide jerárquica de los formatos de ficción, cuya amplia base está constituida por la serialidad de larga duración, no es sorprendente que se trate de la fórmula preferida por los autores y por los intérpretes más afirmados, debido a su modo de producción no industrializado, a su mayor proximidad a los modelos fílmicos - gracias al amplio "respiro narrativo" de los capítulos de una hora y media, a los elevados va-

lores que representa y a sus altos costes de producción. La miniserie permite a aquellos actores a quienes no les gusta la serialidad, y se sienten infravalorados incluso cuando le deben su propia popularidad, no ligarse demasiado tempo a un mismo personaje ni a una misma producción y gratifica a los autores, legos y experimentados, legitimándoles a establecer una equivalencia ennoblecadora entre ficción televisiva y ficción cinematográfica.

Si se quiere aportar un indicador del peso de la miniserie, tanto en la vertiente de la producción como en la del consumo de ficción, baste con decir que en Italia se producen y se programan más miniseries que en cualquier otro país europeo -aunque Italia ocupe tan sólo el cuarto lugar entre los mayores productores de ficción (Buonanno 2000). Y si se observan los diez o veinte éxitos de cada temporada, en las clasificaciones italianas hay más miniseries que en los otros países, cuyos principales éxitos suelen ser en su mayor parte productos seriales. Dos tercios de las cien ficciones domésticas más populares de la última década son miniseries, ocho de las cuales se sitúan entre los diez programas más vistos de la clasificación. Diez capítulos tenía el ciclo plurianual de *La piovra*, la mafia-story que en sus inicios, a mitad de los años ochenta, marcó la contraofensiva de la ficción italiana a la mayor ola de importaciones del extranjero (Estados Unidos y América Latina) que ningún país europeo haya conocido jamás (Buonanno 1996).

Los datos apenas facilitados manifiestan la fuerza de la tradición o, mejor dicho, la permanencia a largo plazo en el ámbito de la mutable cultura televisiva. Incluso en una franja de la producción y del consumo que, desde la segunda mitad de los años noventa, se ha visto enfrentada a los cambios radicales introducidos por el nacimiento de una verdadera y propia industria italiana de la ficción serial. Si tanto el serial como la serie, que ya se producen abundantemente, ofrecen la dúplice ventaja competitiva de sus costes reducidos y de su aportación estructural a las parrillas (llenando numerosos espacios con un único título) y no dejan de suscitar, además, fenómenos de popularidad, las miniseries parecen poseer un requisito inimitable. Algo que los emisores y los responsables del marketing definen como "iluminación de la cadena"; es decir, un adulador retorno de la imagen y un reluciente alón positivo que perdura en el tiempo.

La familiaridad histórica del público italiano con la miniserie, así como la también histórica sedimentación de experiencia productiva por parte de los realizadores, la confirman cada año en cuanto formato "príncipe" de la ficción doméstica -al igual que ocurría en su época con el sceneggiato.

La recíproca legitimación de fórmula y contenido contribuye a estructurar sólidamente dicha continuidad. Dotada del mayor grado de respetabilidad cultural de los formatos de ficción, por las razones expuestas más arriba,

y asociada con frecuencia a la altisonante noción de "evento", la miniserie proyecta sobre su propia materia narrativa el prestigio de un vehículo de primera clase, cuyos costes y valores productivos están a la altura de su rango. Al mismo tiempo, se beneficia de la marca dignificante y redentora que le imprimen los contenidos históricos, biográficos, literarios y sociales, dotados de una legitimidad cultural reconocida de manera indiscutible a los temas serios, cultos y comprometidos. En el encuentro electivo entre contenidos "serios" y fórmula "poco serial" se realiza una mezcla fácilmente susceptible de pasar por una condición o por una credencial, cuando no por una garantía, de calidad televisiva.

5. LA LÓGICA DE LA DISTINCIÓN

El apelo a la calidad televisiva (me abstengo sin embargo de discutir una noción tan controvertida) me permite concluir de modo circular, con una vuelta a la televisión de formatos; pero sin tener que abandonar el terreno de la miniserie sino, bien al contrario, para poner de relieve las significativas conexiones existentes entre estas dos zonas de la cultura contemporánea.

El primer nexo se refiere precisamente a la cuestión de la calidad televisiva. En Italia, como probablemente en otros sitios, este tema provoca fases de discusión periódicas, en donde las quejas sobre los decadentes niveles cualitativos del presente van acompañadas, con frecuencia, de la nostalgia por los más altos estándar (verdaderos o supuestos) del pasado. La llegada y el éxito de la televisión de formatos, desde Gran hermano hacia adelante, indudablemente ha atizado el fuego y continúa alimentando un debate que considera los reality show de última generación como agentes portadores y difusores de los actuales bajos estándar de la calidad televisiva.

En contraste con la idea de que la buena televisión es algo del pasado se erige ahora, en la vertiente de la ficción, el género más insidiado por una televisión de formatos menos costosa y que goza de gran popularidad: la miniserie, con su noble parentela cinematográfica, sus sólidas raíces en la tradición y el efecto demostrativo de su perdurable capacidad de generar éxitos de magnitud superior a los de los reality. En base a todas estas credenciales de calidad, la miniserie representa, por tanto, una respuesta y un desmentido al deplorable declive de la calidad televisiva.

Por otra parte, la miniserie responde directamente a la invasión de formatos de entretenimiento, inspirándose en una lógica de la distinción que se ejercita en el plano de la dimensión temporal.

No cabe duda de que los reality también se caracterizan por su gran énfasis en la dimensión del presente, como se desprende y testimonia el acceso que permiten al voyeurístico escrutinio de la "vida en directo" televisiva, al seguimiento, "minuto a minuto", de todo lo que ocurre en los lugares-laboratorio de las "casas" o de las "academias". Sin embargo, a pesar de que lo que nos lleva de todo ese seguimiento permanente sean solamente, al menos en las cadenas terrestres, algunos trozos y fragmentos, la concreción y la recepción de los reality show de última generación están ligadas de manera indiscernible a la idea de la emisión en directo del transcurrir, aquí y ahora, del tiempo cotidiano de un grupo de contemporáneos nuestros.

Muchas ficciones italianas, incluso la mayor parte, privilegian a su vez la dimensión temporal del presente. Pero no es casualidad que, en estos últimos años, la ficción esté narrando con una asiduidad y una frecuencia desconocidas hasta ahora - al menos en la época del post-sceneggiato - historias ambientadas en un pasado más o menos reciente: multiplicando las adaptaciones literarias y los remakes, reconstruyendo biografías (santos, papas, grandes personalidades del siglo XIX), evocando la historia antigua y moderna (cruzadas, imperio romano, ocupación nazi), las crónicas de hace algún tiempo (delitos, secuestros, captura de capos mafiosos). En definitiva, inspirándose abundantemente en la materia televisiva que se considera más afín al formato de la miniserie.

Mientras los formatos de entretenimiento se concentran en el presente inmediato, el giro hacia el pasado impreso en la ficción por la lógica de la distinción entre géneros concurrentes sigue considerando protagonista, por su experimentada consonancia entre masa y relleno el formato de la miniserie: el auténtico "formato nacional" de la ficción italiana.

Traducción de Charo Lacalle

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUONANNO, M (1996) *La Piovra. La carriera politica di una fiction popolare*. Genova: Costa e Nolan.
- _____ (1999) *Indigeni si diventa*. Milano: Sansoni.
- _____ (2002) *Le formule del racconto televisivo*. Milano: Sansoni.
- BUONANNO, M (ED.) (2003) *Eurofiction 2002*. Roma: RAI-ERI.
- CREEBER, G (ED.) (2001) *The television genre book*. London: BFB.
- MORAN, A (1998) *Copycat Tv*. Luton: University of Luton Press.
- ROSE, B (1985) *Tv Genres*. Westport: Greenwood Press.

WAISBORD, S (2001) *Mc television: understanding the global popularity of television formats*, comunicación presentada en el ICA Conference, Washington.

ABSTRACT

Este artículo utiliza la metáfora alimenticia de la masa y el relleno para reflexionar sobre la categoría de formato -en una acepción diferente de lo que actualmente se entiende por televisión de formatos- utilizando como caso de estudio la miniserie italiana. La masa, es decir, las características formales próximas o afines a las del "noble" film cinematográfico, y un relleno que, desde los orígenes de la televisión italiana se ha inspirado en materiales narrativos tan legítimos como legítimantes: literatura, historia, biografías, actualidad social. Es precisamente a partir de esta afinidad electiva entre fórmula y contenidos como la miniserie italiana ha construido una tradición y reputación propias de ficción de calidad, que actualmente se contrapone con orgullo al dumbing down de la televisión de formatos de los reality show.

The paper refers to the food metaphor of the crust and the filler in order to elaborate about the notion of format - in a different meaning than it is conventionally assumed nowadays - bringing the case study of the Italian miniseries. A crust, that is formal features close or similar to that of the "noble" cinematic movie, on the one hand; and a filler drawing out, since the origin of the italian television, narrative matters highly legitimate such as literature, history, biographies, social topicality, on the other hand: on this elective affinity between formula and contents the Italian miniseries has build its tradition and reputation of quality fiction, which now proudly faces the dumbing down of the format television heralded by the reality shows.

Milly Buonanno es Profesor de sociología de la comunicación y Directora de Medios y periodismo en la Università di Firenze. Dirige el Osservatorio de ficción italiana y coordina el programa internacional Eurofiction. Es una de las mas relevantes investigadoras en Europa, publicando en Italia y al exterior sobre narratividad televisiva e información periodística. Últimos libros: *Visibilità senza potere* (2005), *Realtà multiple* (2004), *Le formule del racconto televisivo* (2002), *El drama televisivo* (1999). milly@mclink.it

Investigación al respecto ha demostrado que tanto en los países anglosajones como en otros europeos, la televisión ha sido uno de los medios más influyentes en la cultura popular. Sin embargo, el desarrollo de la televisión en los países ibéricos ha sido más lento y tardío que en otros países europeos. A pesar de ello, la televisión ha jugado un papel importante en la difusión de la cultura popular en estos países. La televisión ha sido un medio fundamental para la difusión de la cultura popular en los países ibéricos, contribuyendo a la difusión de la cultura popular en los países ibéricos.

EDUCAR A TRAVÉS DE LA TELEVISIÓN: LA REPRESENTACIÓN DEL ENFERMO DE SIDA EN LOS FORMATOS TELEVISIVOS DE FICCIÓN

CHARO LACALLE licenciada en Periodismo y doctora en Comunicación Audiovisual. Actualmente es profesora en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Valencia.

La investigación sobre el papel de los medios en la educación a la salud constituye un terreno relativamente poco explorado de la comunicación de masas y, aunque el Sida fuera el tema estrella de la última década del siglo XX, la mayor parte de los estudios sobre el "Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida" se centran en la información escrita o en las campañas institucionales de prevención. Frente a la prensa, el medio que más espacio ha dedicado al Sida y responsable en buena medida de los diferentes mitos construidos en torno a esta enfermedad en los años ochenta (Wellings y McVey, 1990; Herlich y Pierret, 1989; Silverman, 1989), la representación televisiva del enfermo de Sida en programas no informativos (ficción y talk shows) ha jugado un papel decisivo en la progresiva normalización de un estigma que durante mucho tiempo confinaba a los portadores de VIH en los límites de la marginalidad social, cuyo único antídoto posible parecía ser el secreto sobre su estado (Williams y Miller, 1998).

La televisión constituye un instrumento privilegiado en la construcción de identidades sociales a través de la representación de identidades individuales arquetípicas (Kellner, 1995: 237) y asume un papel clave a la hora de forjar y de modelar el imaginario cultural de una determinada sociedad. De modo complementario a otros estudios sobre representación del Sida en la ficción (Miller, 1998), aunque en este caso desde una perspectiva socio-semiótica, en