



Facultad de  
**Comunicación y Documentación**

UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

**EL PRODUCTOR CREATIVO EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN  
DE NORTEAMÉRICA: JENJI KOHAN**

Presentado por:

**D<sup>a</sup>. María José Higuera Ruiz**

Tutores:

**Profs. D. Francisco Javier Gómez Pérez y D. Ildefonso Gil Bracero**

Curso académico 2014 / 2015



D. **Francisco Javier Gómez Pérez** e **Ildefonso Gil Bracero**, tutores del trabajo titulado *El productor creativo en las series de televisión de Norteamérica: Jenji Kohan*, realizado por la alumna **María José Higuera Ruiz** INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su defensa.

Granada, 23 de Junio de 2015

Fdo.:D.FRANCISCO JAVIER GÓMEZ PÉREZ Fdo.:D.ILDEFONSO GIL BRACERO



Por la presente dejo constancia de ser el/la autor/a del trabajo titulado ***El productor creativo en las series de televisión de Norteamérica: Jenji Kohan*** que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en Comunicación Audiovisual, tutorizado por los profesores **Francisco Javier Gómez Pérez** e **Ildefonso Gil Bracero** durante el curso académico 2014- 2015.

Asumo la originalidad del trabajo y declaro que no he utilizado fuentes (tablas, textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso interno.

26 / 06 / 2015

Fecha

Firma



## **AGRADECIMIENTOS**

“Está hecho con el material con el que se fabrican los sueños” (*El Halcón Maltés*, John Huston, 1941).

Dedico este proyecto a todos mis profesores, que han contribuido a su elaboración durante cuatro años, y especialmente a mis tutores, por acompañarme en la aventura.

A mis padres y a mi hermano, por su apoyo incondicional haga lo que haga.

A mis amistades, que me han recomendado o con las que he disfrutado viendo estas series.

Y a mi *yo* de hace cuatro años, por haber tomado la decisión que tomé.



# ÍNDICE

RESUMEN/ABSTRACT.....	11
1.- INTRODUCCIÓN.....	13
2.- OBJETIVOS.....	15
3.- METODOLOGÍA.....	16
4.- APROXIMACIÓN CONCEPTUAL.....	18
4.1.- El productor audiovisual.....	18
4.2.- El productor creativo.....	20
4.3.- Funciones creativas del productor.....	23
4.4.- Series de ficción televisiva.....	24
5.- CONTEXTO HISTÓRICO.....	27
5.1.- Origen y evolución de la figura del productor cinematográfico.....	27
5.2.- Origen y evolución de la figura del productor creativo en las series de ficción televisiva.....	29
5.3.- El productor creativo en la era digital: el <i>showrunner</i> .....	40
6.- CASO PRÁCTICO: JENJI KOHAN.....	44
6.1.- <i>Weeds</i> .....	46
6.2.- <i>Orange Is the New Black</i> .....	59
7.- CONCLUSIONES.....	71
BIBLIOGRAFÍA.....	74
ANEXOS.....	79



## **RESUMEN/ABSTRACT:**

### **Resumen:**

A pesar de la importancia que tiene en el desarrollo de la obra, el productor audiovisual es un profesional del mundo del cine y la televisión que, al contrario que el director y los actores, pocas veces ha sido el centro de estudio de los expertos. Además, en escasas ocasiones se tiene en cuenta la faceta más artística de este perfil, limitando sus facultades a las administrativas y financieras. Así, este trabajo pone de manifiesto la existencia de un productor más creativo que deja una huella personal en sus trabajos, en este caso concreto, en las series de ficción televisiva.

### **Palabras clave:**

Productor creativo, series de ficción, televisión, *showrunner*, audiovisual.

### **Abstract:**

Despite the main role that the audiovisual producer has along the show performance, he is a professional both in cinema and television atmosphere who, unlike director and actors, rarely has been the main focus of experts' studies.

Besides, the artistic contribution is rarely taken into account, simplifying his duties just to financial and administrative qualities.

Thereby, this paper brings to light the existence of a more creative producer who traces his works with a personal mark, in this case, the fiction TV series.

**Keywords:** Creative producer, fiction series, television, showrunner, audiovisual.



# 1.- INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado da a conocer la contextualización y evolución histórica del perfil profesional del productor creativo en las series de ficción televisiva, exponiendo los casos más representativos; así como la aplicación práctica de lo estudiado en un producto concreto.

La escasez de estudios acerca del productor audiovisual, al contrario de lo que ocurre si nos ocupamos del director o de los actores, nos motiva a acercarnos a dicha figura, esencial en la elaboración de toda obra. Además, especialmente interesante resulta su faceta más creativa, actitud que este profesional siempre ha desempeñado, pero que escasas veces le ha sido reconocida. Así, lejos de limitarse a los aspectos financieros y administrativos, el productor también se involucra artísticamente en los proyectos que lleva a cabo.

Por otra parte, centraremos dicho concepto en el ámbito de la televisión, más concretamente en las series de ficción. La elección de esta parcela se debe a que es un campo menos explotado que el cinematográfico y a que, actualmente, está adquiriendo una interesante popularidad. Además, nos ceñiremos al contexto geográfico de Estados Unidos porque es la cuna del sistema de estudios, donde nace el perfil profesional que estudiamos, y adquiere un mayor renombre y potencial.

Resulta interesante señalar que estas líneas son el resultado de cuatro años de profundo estudio sobre la comunicación audiovisual. De este modo, a lo largo del proyecto se pondrán en práctica los conocimientos y habilidades adquiridas en asignaturas tan variadas como *Historia de los medios audiovisuales*, *Historia del cine*, *Guión audiovisual*, *Fundamentos de realización audiovisual*, o *Diseño y dirección de la producción*. Además, las correspondientes bibliografías de dichas materias constituirán un punto de partida y apoyo para la investigación aquí presente.

Con el fin de desarrollar las cuestiones anotadas, hemos estructurado nuestro Trabajo de Fin de Grado en tres partes. El primer epígrafe incluye un acercamiento a la terminología que nos ocupa en este texto, y consiste en definir las ideas en torno a las cuales gira el mismo. Para ello, acudiremos a diferentes aportaciones de expertos y estudiosos del mundo del cine y de la televisión. Se trata de esclarecer, en la medida de lo posible, el concepto de *productor creativo* y el de *serie de ficción televisiva*, puntos

clave de los subepígrafes que componen este apartado. Por lo tanto, en dichas líneas nos dispondremos a precisar y desarrollar estas cuestiones con el objetivo de facilitar la lectura y comprensión de cara a las siguientes partes del trabajo, así como contar con un punto de partida común.

Hemos de advertir, además, que trataremos estos conceptos aplicándolos al producto audiovisual en general para, posteriormente, señalar las particularidades propias de la televisión y del producto al que nos referimos en este proyecto: las series de ficción.

En el segundo epígrafe nos adentraremos en el contexto histórico del tema que tratamos. Consiste en conocer el origen y evolución del medio televisivo, considerando como hilo conductor la figura del productor creativo y las series de ficción más destacadas. Como se expondrá más detenidamente en el apartado oportuno, este desarrollo comenzará con algunas breves referencias a la historia del cine, por cuanto supone el nacimiento de la figura del productor. La segunda parte profundizará en el medio objeto de estudio: la televisión. En este caso, se realizará una exposición diacrónica dividida en décadas hasta llegar a la actualidad.

La tercera parte del texto, de carácter teórico-práctico, supone un análisis de dos series de un mismo productor creativo. Las razones que nos han llevado a elegir a Jenji Kohan como profesional audiovisual son, entre otras, que se trata de unas de las mujeres más representativas del panorama televisivo y que aúna a la perfección las cualidades que definen al productor creativo o, como veremos más adelante, *showrunner*. En este caso, serán dos de sus superproducciones los objetos a analizar: *Weeds* (Showtime: 2005-2012) y *Orange Is The New Black*<sup>1</sup> (*OITNB*, Netflix: 2013- ). Se trata de las únicas dos series en las que ha ejercido como creadora, guionista y productora, lo que facilita que impregne su sello personal en ellas. Además, el éxito y popularidad de las mismas hacen más que razonable dicha elección.

En último lugar, tras la exposición y el estudio de todas las cuestiones anteriormente planteadas, evaluaremos dichas anotaciones para realizar las conclusiones oportunas y responder a los objetivos propuestos considerando, en todo caso, la posibilidad de continuar con esta materia de estudio en futuros proyectos.

---

<sup>1</sup>No se visualizará la tercera temporada debido a que la fecha del estreno es muy próxima a la de la entrega de este Trabajo de Fin de Grado.

## 2.- OBJETIVOS

Como punto de partida, debemos señalar la **hipótesis** que motiva la elaboración de este texto. Se trata de la idea de que el productor audiovisual, centrándonos en el contexto televisivo, es un profesional cuyas facultades no se limitan al aspecto financiero, como comúnmente se piensa, sino que suponen una implicación en aspectos creativos, como el guión o los actores, dejando una huella personal en el proyecto. Tras el desarrollo del texto estaremos en condiciones de refutar o verificar dicha cuestión.

El principal objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es, por lo tanto, exponer y demostrar que el productor creativo es un profesional del mundo audiovisual que ha existido desde el origen del medio televisivo y que, actualmente, sigue presente involucrándose de manera artística en las series de ficción.

Para alcanzar dicho propósito debemos plantearnos otros objetivos que se desprenden del principal. Uno de éstos será definir los conceptos con los que trabajaremos. Por lo tanto, a través de las aportaciones de diferentes autores, conoceremos en qué consiste la figura del productor, sus facultades y modos de trabajo, así como cuáles son las características de las series de televisión y su tipología.

Otro de los objetivos secundarios que nos permitirán resolver el principal será exponer y desarrollar la evolución histórica del productor de televisión en las series de ficción. Se trata de dar a conocer los acontecimientos más notables, los nombres más destacados y sus productos característicos a lo largo de los años.

Por otra parte, una de las muestras patentes de la existencia del productor creativo es que desempeña un conjunto de tareas que contribuyen a dar un tono temático, ideológico y estético al producto. Éstas van mucho más allá de los aspectos económicos o financieros. Se trata de crear lo que Cascajosa denomina *universo de ficción*, el cual es el sello del autor; e incluye el espacio, los personajes, la temporalidad, una situación inicial y otra final, y algunos acontecimientos intermedios que desarrollarán la trama principal (Cascajosa, 2007: 117-120).

Para los creadores de la serie, construir el mundo de referencia de la ficción sería algo muy parecido a delimitar un terreno y unas reglas de juego para los guionistas. Es decir, los creadores diseñan el juego y los guionistas juegan la partida (Cascajosa, 2007: 119).

Por lo tanto, para afianzar la existencia del productor creativo debemos analizar si realmente existe dicha impronta en sus productos. Así, a través de estos componentes podemos conocer si el *showrunner* ha aportado su marca personal a sus series, las cuales se caracterizarán por dichos elementos comunes.

Este será el objetivo de la última parte del trabajo, conocer si Jenji Kohan puede considerarse productora creativa a través del análisis de sus productos, y descubrir si éstos comparten un *universo de ficción* que los caracterice y asocie con dicha autora.

### **3.- METODOLOGÍA**

El método que hemos empleado para alcanzar los objetivos anteriormente señalados ha sido un acercamiento teórico al tema que nos ocupa y, a nivel práctico, un análisis de contenido de un caso concreto. De este modo, ambas partes se complementan dando lugar a un texto más completo sobre la materia que estudiamos.

En cuanto al primer apartado, la exposición estará apoyada en varios libros y artículos de diferentes expertos en la materia, de nuestro país o del extranjero. Se trata de un trabajo de investigación y documentación para sintetizar y exponer las anotaciones oportunas.

Alejandro Pardo, Profesor de Producción Audiovisual de la Universidad de Navarra, es uno de los autores de algunos de dichos textos, en los que realiza una profunda investigación en torno al productor creativo en el cine. Por otra parte, Concepción Cascajosa, Profesora de Teoría y Técnica de la Programación televisiva en la Universidad Carlos III de Madrid, también constituirá un importante apoyo para este trabajo si atendemos a su amplia bibliografía en relación con las series de ficción televisiva.

Las referencias en esta sección más teórica, serán completadas con otros nombres y títulos, en español e inglés, en torno a la producción audiovisual, la historia del cine y la televisión, el guión en series de ficción para la televisión o los fundamentos de realización audiovisual.

La metodología a aplicar en la parte más práctica de este Trabajo de Fin de Grado será un análisis de contenido basado en el modelo que Sánchez Noriega propone en su libro *Historia del Cine* (2006: 61-65). No obstante, dichas pautas serán adaptadas a un

producto de ficción televisiva y a los objetivos concretos que se persiguen. Dicho autor apuesta por un análisis que divide en seis partes que se encuentran interrelacionadas. Además, señala que no puede encorsetarse todos los productos audiovisuales en un mismo esquema, sino que dependiendo del objeto a analizar se dará más importancia a un aspecto que ha otro.

El primer paso será exponer el contexto de producción y la ficha técnico-artística de la obra. De este modo, se debe ubicar el producto en unas condiciones históricas, sociales, políticas y culturales concretas, así como señalar el proceso concreto de su elaboración. Para este apartado se adjuntará, como anexo, la ficha técnica de la serie.

A continuación, se dará paso a la sinopsis argumental que, al tratar con series de televisión, constará de un resumen general de la trama y de anotaciones específicas de cada una de las temporadas.

Respecto a los elementos formales del texto filmico, como se explicará de forma más pormenorizada en el cuerpo del trabajo, se analizarán brevemente los códigos visuales (ángulo, encuadre, composición, cromatismo e iluminación, movimientos de cámara), los códigos sonoros (diálogos, ruido y música), y los códigos sintácticos (ritmo, transiciones, duración de las secuencias).

Mayor atención se prestará a los elementos formales del relato. Se trata de conocer la estructura y tipología de la serie de televisión, el punto de vista de la narración, el tiempo en el que se desarrolla la trama, y los personajes y escenarios pertinentes.

Finalmente, se hará una exposición acerca de la temática tratada en la obra audiovisual. Éste es uno de los aspectos más importantes, pues a través de los contenidos del producto se transmiten y comunican una serie de mensajes que construyen la marca personal del productor creativo.

Haciendo referencia a todo este procedimiento, Sánchez Noriega señala una serie de consideraciones que debemos tener presentes durante el desarrollo del mismo:

Se trata de un proceso inductivo en el que el analista ha de ser fiel a los datos y a las descripciones que recuerdan el texto filmico para, progresivamente, ofrecer una interpretación a la que se exige un grado de intersubjetividad que evite el discurso autocomplaciente al uso (Sánchez Noriega, 2006: 61).

Por ello, para poder responder a los pasos expuestos, debemos visualizar el producto audiovisual en su totalidad, así como apoyar y completar dichos documentos videográficos con otros materiales: entrevistas en programas de televisión y radio a la autora, noticias de periódicos online, bases de datos relevantes en Internet en lo que ha filmografía se refiere.

Posteriormente, tras este acercamiento objetivo, concluiremos el discurso con las interpretaciones oportunas. Se trata de comparar la investigación teórica con el caso práctico y extraer las anotaciones que completarán este trabajo. De este modo, a través de dicho análisis conoceremos las semejanzas y diferencias de los productos para extraer si existe en ellos la huella personal de su creadora.

#### **4.- APROXIMACIÓN CONCEPTUAL**

En primer lugar, nos detendremos en conocer en qué consiste la figura del productor en general. Sin embargo, hemos de advertir que se trata de un concepto complejo caracterizado por la falta de unanimidad a la hora de hallar una definición completa, clara y homogénea. Todo ello provoca que en muchas ocasiones este perfil permanezca en el olvido, dejando a estos profesionales en el anonimato. Existen numerosos trabajos acerca del director o, incluso, del guionista; pero apenas hay textos que se centren en la labor del productor de manera más específica.

Por otra parte, a veces únicamente se habla del productor ejecutivo, o del productor sin más, aunque éstos desarrollen labores creativas más allá de las financieras y administrativas. Por ello, antes de adentrarnos en el calificativo *creativo*, resulta conveniente conocer qué se entiende por *productor*. Esta variedad en la nomenclatura dependerá en ocasiones del país y su normativa, así como, especialmente, del tamaño y/o importancia de la empresa audiovisual a la que nos refiramos.

##### **4.1.- EL PRODUCTOR AUDIOVISUAL**

Podemos realizar un primer acercamiento a este concepto acudiendo a Pardo, el cual presenta una serie de definiciones del término, no sin antes advertir de su ya mencionada ambigüedad. De sus propuestas, extraemos un claro componente de responsabilidad y liderazgo asociado a este perfil, aunque no olvida la faceta más administrativa y financiera. Así, advertimos que el autor deja, en este caso, las cualidades creativas en su segundo plano, a excepción de una de sus definiciones en las

que expone que el productor es “la persona capacitada para dirigir, controlar y gestionar los proyectos audiovisuales en sus vertientes creativa, organizativa y ejecutiva, con distintos grados de responsabilidad” (Pardo, 2000: 229).

De este modo, también apunta que la obra audiovisual tiene que combinar la calidad artística con la rentabilidad comercial y, por lo tanto, incide en esta dualidad que debe caracterizar a un buen productor. En este sentido, “quien asume la producción de una película posee también la llave para influir creativamente en ella” (Pardo, 2009: 53).

Por lo tanto, resulta patente la autoridad y capacidad decisoria del productor en todos los aspectos de la creación del producto audiovisual. Además, dicha relevancia adquiere mayor protagonismo, si cabe, en el mundo de la televisión, el cual llega a ser conocido como el *medio del productor* (Diego, 2005: 9).

Esta idea es reforzada por Kellison al afirmar: “Tv and it’s new media offshoots must be fed, and it’s the producer who feeds them. The producer is central to every aspect of a Project- from the wisp of an idea to a tangible piece of work<sup>2</sup>” (Kellison, 2009: 1).

Siguiendo esta línea, Villagrasa resalta “la figura del productor (ejecutivo) como máximo responsable de los contenidos televisivos y, por tanto, la conveniencia de desempeñar este cargo para negociar la renovación de la serie sobre una posición de fuerza y mantener el control creativo” (Villagrasa, 1989, citado en Diego, 2005: 12).

Por otra parte, especialmente en lo que a la ficción en televisión se refiere, el ámbito de la producción no involucra a un único individuo, sino que la autoridad se suele repartir entre los diferentes equipos de producción de cadenas o emisoras televisivas y productoras. De hecho, como Diego indica, en dicho sentido resulta más conveniente hacer referencia a los *productores* (2005: 10), en vez de al *productor*. En este punto, debemos tener claros los diferentes niveles de responsabilidad asociados a distintos perfiles que podemos hallar dentro de la jerarquía de la cadena de televisión y de la productora<sup>3</sup>, así como las formas de producción correspondientes en función de cómo se relacionen<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Traducido por M.J. Higuera: “La televisión y sus descendientes deben ser alimentados y es el productor quien lo hace. El productor es central en cada aspecto de un proyecto, desde el hilo de la idea a la pieza física de trabajo”.

<sup>3</sup> Anexo1: Niveles de jerarquía de las cadenas de televisión y de la productora.

<sup>4</sup> Anexo2: Tipos de producción televisiva en función de las relaciones de la cadena con la productora.

En definitiva, de manera específica en el terreno televisivo, también podemos expresar que este perfil profesional cuenta con cualidades y capacidades creativas junto a las financieras. Acudimos, en este caso, a Guerrero (2012: 264-265), para desarrollar las funciones del productor y verificar esta idea.

El autor señala, en primer lugar, la capacidad de liderazgo que el productor debe poseer. Así, habla de gestión, organización y coordinación. Se trata de saber dirigir al equipo de manera firme, pero no imperativa.

Por otra parte, el productor debe tener un amplio conocimiento del medio y de sus contenidos. Cada género y/o formato requiere de una producción específica, así, es esencial tener claro estos conceptos para poder desarrollar una labor acorde a los mismos. No se trata de tener que saber de todo, pero sí es conveniente que el productor tenga ciertas ideas acerca de la realización y de los contenidos. Esto se debe, además, a la capacidad creativa que va asociada a dicha figura, la cual es esencial para definir las líneas del programa.

Estas cualidades se ven reforzadas gracias a una tercera: contar con la experiencia suficiente. Consiste en crear un currículum que, por una parte, aporte credibilidad al productor y a su trabajo; y, por otra, cree cierta capacidad de intuición en el productor, lo que le permitirá saber si un producto tendrá éxito o no (Guerrero, 2012: 264-265).

#### **4.2.- EL PRODUCTOR CREATIVO**

Un primer acercamiento al concepto requiere diferenciar entre creador y creativo. Pardo incide en la diferenciación al expresar que el primero es aquel que crea de la nada, el segundo crea a partir de algo que ya existe (Pardo, 2009: 62).

En este sentido, Dale indica que el productor es un creativo y no un creador. La explicación de dicha idea reside en una sencilla metáfora: “El autor da luz a una criatura, mientras que el productor actúa como la comadrona, sin comadrona la criatura y el creador están en peligro” (Dale, 1997, citado en Pardo, 2000: 245).

De manera que Pardo considera que, incluso cuando es el productor el que tiene la idea, no es un creador, sino un creativo. Así, reserva el primer calificativo para el guionista, el director o el compositor; y el segundo para quién actúa, mejora y desarrolla lo ideado por los primeros, esto es, para el productor, el director de fotografía o el diseñador de

producción. Sin embargo, no duda en considerar que los límites entre unos y otros perfiles pueden ser confusos (Pardo, 2000: 245). De hecho, como veremos más adelante, el productor puede llegar a promover, idear o crear un programa de televisión, de manera que no sólo sería creativo sino también creador del mismo.

Resuelta esta cuestión terminológica y volviendo al hilo principal de este apartado, la mayoría de los autores coinciden en que el productor cuenta con responsabilidades tanto económicas como artísticas, al menos idealmente; lo que nos hace calificarlo como *creativo*.

Este es el sentido de la opinión de Katz cuando afirma que “en el plano ideal, un productor debería ser una combinación de un empresario sin escrúpulos, un duro capataz, un contable prudente, un diplomático flexible y un visionario creativo” (Katz, 1979, citado en Pardo, 2000: 232).

Sin apartarnos de esta línea, Pardo referencia al productor hollywoodiense David O. Selznick (1938), de implicado carácter creativo, cuando señala que “el productor es el hombre que es durante casi todo el tiempo el responsable de la creación de películas” (Pardo, 2009: 48). De este modo, destaca una clara importancia a las labores artísticas, incluso por encima de las empresariales.

De manera más específica dentro del ámbito televisivo, podemos acudir a Villagrasa cuando expresa que “el productor ejecutivo es el verdadero *padre* creativo de las series de televisión” (Villagrasa, 2002, citada en Diego, 2005: 24).

No obstante, a pesar de la situación ideal en la que el productor aúna ambas cualidades, en la producción de series de ficción no es inusual que nos encontremos con una figura más ejecutiva y otra más creativa, dentro de la producción.

Guerrero desarrolla esta idea en torno al productor de ficción televisiva. El autor habla de directores de producción creativos, término que pocos emplean de manera tan precisa. Así, entiende como tal aquel perfil que cuenta con varios programas a su cargo, del mismo o distinto género. Dicho profesional se ocupará de supervisar los contenidos de los mismos, asegurando que sean adecuados a la imagen de la cadena. Guerrero apunta, además, que estos profesionales pueden optar por ejercer de productores ejecutivos o encomendar estas tareas más burocráticas a otros cargos que se responsabilicen de las mismas. De hecho, indica que esta última opción es la más

acertada, lo que le permitiría al productor prestar una mayor dedicación al control creativo de los programas, delegando el ámbito económico al director de producción (Guerrero, 2012: 270-274).

Douglas también se inclina por esta línea en su manual *Cómo escribir una serie de ficción*:

En las altas esferas de algunas series hay dos divisiones: una, la del productor ejecutivo que se ocupa de la producción física: la tecnología, el personal técnico, los horarios, las localizaciones, la construcción, los equipos... El otro productor ejecutivo es el jefe de guionistas y se encarga del contenido, es decir, de todos los aspectos artísticos relacionados con la creación y la ejecución de guiones, entre los que se cuentan la dirección, el montaje, el reparto. Esas dos personas trabajan en equipo (Douglas, 2011: 310).

De este modo, resulta patente que en las producciones de mayor presupuesto dicha división es necesaria. Aunque es indiscutible la importancia de que los grupos de trabajo actúen de forma armónica y compenetrada.

En este sentido, Kellison expone:

Your team may be small or large, but it's a vital creative component. This team brings together the writers, actors, directors, crew, and production designers whose visions are aligned with yours. You're creating and building a team of talented people who share your passion, reflect it in their work, and bring positive creativity and energy into the process<sup>5</sup> (Kellison, 2009: 8).

Al considerar que la producción audiovisual requiere de un grupo unido que trabaje en una misma dirección nos referimos a un proceso colectivo, lo que nos lleva a hablar de *arte compartido*<sup>6</sup>. El cine o la televisión son una labor creativa conjunta, esto es, compartida entre directores, productores y el resto de personal, tanto técnico como artístico. Por otra parte, el aspecto financiero también es relevante dentro de estas cuestiones, por cuanto condicionará el desarrollo del producto (Pardo, 2009: 56). Todas estas ideas resultan especialmente interesantes desde el punto de vista que nos ocupa si

---

<sup>5</sup> Traducido por M.J. Higuera: "Tu equipo puede ser pequeño o grande, pero el componente creativo es vital. Tu equipo agrupa a los escritores, actores, directores, grupo y diseñadores de producción cuyas visiones están en la línea de las tuyas. Estás creando y construyendo un equipo de personas con talento que comparten tu pasión, lo que reflejan en su trabajo, y llenan el proceso de creatividad y energía positiva"

<sup>6</sup> Anexo 3: Arte compartido.

advertimos que dentro de este gran equipo una persona puede desempeñar varios perfiles, lo que ocurre con frecuencia en las series de televisión, donde destacamos la figura del *productor-autor*<sup>7</sup>, la cual se relaciona estrechamente con el perfil que estamos estudiando.

Por otra parte, resulta interesante advertir que esta figura de la que venimos hablando ha adoptado en la actualidad dentro del contexto televisivo el nombre de *showrunner*. Sin embargo, se profundizará en dicho concepto más adelante, al ser considerado el último escalón de la historia del productor creativo.

### **4.3.- FUNCIONES CREATIVAS DEL PRODUCTOR**

En definitiva, todo productor, al menos idealmente, debería conjugar lo administrativo y lo creativo en las funciones que desarrolla. Además, si concretamos, podemos señalar una serie de actuaciones que lo hacen de manera más específica productor creativo. Se trata de conocer qué hace el productor para ser creativo.

En primer lugar, hemos de apuntar que la propia gestión económica del producto tendrá implicaciones artísticas en el sentido de que el presupuesto variará en función de lo que queramos hacer. Sin embargo, esta sería una intervención muy velada que, aunque consideramos interesante señalar, no es especialmente contundente para afirmar que el productor es creativo.

Siguiendo con estas ideas, Pardo indica de manera sencilla y simple que “producir es crear” (2000: 247). De manera que la producción audiovisual incluye de manera intrínseca labores creativas. Además, apoya su afirmación enumerando una serie de momentos durante los cuales el productor tiene decisiones con influencia creativa.

Estas etapas coinciden con las funciones de carácter artístico que Cuevas asigna al productor audiovisual. Ambos autores se refieren a la búsqueda y selección de los temas y argumentos de la película, la supervisión del guión, y la elección y contratación del gran equipo: el director, el guionista y el personal técnico y artístico (Cuevas, 1979: 90-91). Además, Pardo añade otras funciones que también demuestran la influencia creativa del productor. El autor habla del control del montaje y la promoción y venta de la obra (Pardo, 2000: 241).

---

<sup>7</sup> Anexo 4: Productor-Autor.

Guerrero también expone las tareas de este perfil, en este caso centrándose en el productor de la cadena de televisión, y enumera una serie de quehaceres muy similares a los anteriormente expuestos. De entre ellos destaca que el productor “se encarga de proponer y desarrollar ideas de programas dentro de un área específica de programación” (Guerrero, 2012: 270).

Por lo tanto, y de forma especial en las series de televisión, podemos señalar que en numerosas ocasiones es el productor el que se encarga de solucionar la noche de antes los problemas en lo referido al guión. Igualmente, si en el plató hay algún inconveniente con alguna frase o acción por parte de los actores, será el productor el que lo solventará (Douglas, 2011: 307).

Todo ello provoca, como venimos viendo, una relevante influencia en el contenido del producto, una huella o marca propia y personal. Hablamos de un “nuevo productor que gusta de tener las manos en la masa y no se queda simplemente en firmar cheques, productores que dejan su impronta en las películas” (Pardo, 2009: 50).

#### **4.4.- SERIES DE FICCIÓN TELEVISIVA**

Por último, nos centraremos en el otro concepto clave de este trabajo, se trata de las series de ficción televisiva. Resulta interesante apuntar, por una parte, que la ficción televisiva es el género dentro de este medio donde el productor tiene una mayor presencia (Diego, 2005: 19). Sin embargo, no toda la ficción televisiva son series. De este modo, podemos hablar de telefilm, miniserie y teleserie<sup>8</sup>. Nos detendremos en esta última por cuanto constituye el objeto de estudio del presente texto. Para definirla, acudimos a Martínez Abadía y Fernández Díez, los cuales exponen las siguientes ideas en torno al concepto:

Las series son productos de ficción con continuidad agrupados por capítulos que adoptan diferentes modalidades [...] se conciben y realizan para su exhibición exclusiva por televisión. Adoptan, normalmente, la estructura de trece capítulos o múltiplos de esa cifra, para adaptarse a los trimestres de programación por emisiones semanales (Martínez Abadía y Fernández Díez, 2010: 39).

---

<sup>8</sup> Tres productos audiovisuales televisivos con notables diferencias entre ellos. A grandes rasgos, el telefilm es una obra autoconclusiva, de menor calidad y presupuesto que un largometraje, y dirigido a la televisión. La miniserie consta de tres o cuatro capítulos y una trama principal que se desarrolla a lo largo de los mismos. La teleserie es un producto fragmentado de gran complejidad y heterogeneidad que consta de una trama que se desarrolla a lo largo de varios capítulos (Carrasco, 2010: 182-183).

Para ampliar dicha explicación, Douglas expone unas cualidades que caracterizan y diferencian a las series de televisión de otro tipo de productos audiovisuales, y que influyen notablemente en el proceso de creación de las mismas. La autora habla de los arcos de personajes interminables; esto es, personajes que se parecen más a personas de la vida real ya que lo importante no es únicamente alcanzar una meta, sino la evolución y progreso que tiene lugar en el desarrollo de dicha labor. Como segunda característica, indica la narración larga, y finalmente, apunta que estos productos de ficción televisiva se caracterizan por el trabajo colaborativo que los hace posibles. Se trata de una gran variedad de profesionales que deben trabajar en armonía para alcanzar un producto homogéneo y eficaz (Douglas, 2011: 26-31).

Por otra parte, dentro del concepto de serie, los autores presentan una tipología variada en función del contenido o de la forma. Carrasco diferencia varios formatos<sup>9</sup>. Las series dramáticas son aquellas que, sin limitarse al hecho de provocar tristeza, desarrollan tramas de todo tipo siempre que no resulten cómicas. Dentro de esta tipología encontramos los siguientes tipos: la *soap opera* se caracteriza por los repartos corales y las tramas múltiples y abiertas; la telenovela presenta personajes fijos, tramas cerradas y contenidos románticos; y el drama incluye repartos corales y tramas autoconclusivas con contenidos de todo tipo. Por otra Parte, en lo que respecta a la comedia como género destinado a provocar la risa, encontramos una diferencia entre la *sitcom*<sup>10</sup>, que presenta la vida cotidiana de manera cómica a través de sencillos ambientes y personajes; y la *dramedy*, que combina ambos géneros, la comedia y el drama, y se replantea los tópicos (Carrasco, 2010: 184-193).

Sin embargo, no todos los autores emplean la misma nomenclatura, aunque suelen referir al mismo producto. Así, también es interesante conocer las diferentes tipologías de series de ficción televisiva que plantea Douglas (2011: 26-31):

- La antología: son historias independientes con una duración entre los 30 y los 60 minutos. Los capítulos se relacionan por la temática y el formato común. Es un tipo de serie pionero en la historia de la televisión, como por ejemplo *Playhouse 90* (Peter Kortner, CBS: 1956-1961), aunque en la actualidad también podemos hallar famosas antologías, como *Black Mirror* (Charlie Brooker, Chanel 4: 2011- ).

---

<sup>9</sup> Anexo 5: Esquema de los formatos básicos de la ficción televisiva (Carrasco, 2010).

<sup>10</sup> *Sitcom*: *Situation comedy* (comedia de situación).

- Las series con resolución o capítulos modulares: estos productos se caracterizan por contar con unos personajes fijos y una trama que concluye al final de cada episodio. No obstante, es posible que haya conflictos que se desarrollen durante más de uno, como las relaciones personales entre los personajes. Ejemplos de este tipo de series son *Ley y orden* (*Law & Order*, Dick Wolf, NBC: 1990-2010) o cualquier versión de *C.S.I.* (Anthony E. Zuiker, CBS: 2000-2015).

- Las teleseries: dentro de este concepto se incluyen los culebrones o *soap opera*, lo que supone una connotación negativa para algunos guionistas y productores, que no les gusta estar asociados a estos productos debido a la gran carga de melodrama, los personajes estereotipados, los diálogos banales y las situaciones inverosímiles. Podemos nombrar conocidísimos ejemplos del pasado, como *Dallas* (Lee Rich, CBS: 1978-1991). Aunque también en la actualidad hay series de este tipo, de hecho, son las más comunes: *Los Soprano* (*The Soprano*, David Chase, HBO: 1999-2007), *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008), *24* (Joel Surnow y Robert Cochran, FOX: 2001-2010) o *Perdidos* (*Lost*, J.J.Abrams y Dammon Lindelof, ABC: 2004-2010). Como podemos observar, en las teleseries las tramas se desarrollan a lo largo de varios capítulos, que propician la evolución de los personajes. Dicho fenómeno es conocido como narración larga, anteriormente nombrada.

Por otra parte, dentro de las series de televisión encontramos, como en cualquier producto audiovisual, una gran variedad de géneros: detectives, abogados, médicos, ciencia ficción, acción, para adolescentes, familiares... Podemos hallar obras que se centren en uno en concreto, así como ejemplos que mezclen varios.

En la actualidad, por ejemplo, nos hallamos ante el auge de las series de procedimiento o procedimentales. Son aquellas que giran en torno a historias que se resuelven en cada capítulo mediante la investigación del caso. Pueden dedicarse a la ciencia forense, como *C.S.I.* (Anthony E. Zuiker, CBS: 2000-2015); a labores policiales, como *Ley y orden* (*Law & Order*, Dick Wolf, NBC: 1990-2010) o a diagnósticos médicos, como la serie *House* (David Shore, FOX: 2004-2012).

Todos estos productos audiovisuales se encorsetan en alguno de dichos géneros, de manera que el espectador tiene unas expectativas predeterminadas cuando se dispone a visionarlos. Esto supone una limitación para el productor, pero también una oportunidad (Douglas, 2011: 47-54).

## 5.- CONTEXTO HITÓRICO

### 5.1.- ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA FIGURA DEL PRODUCTOR CREATIVO

Los inicios del cine y la creación del profesional que hoy conocemos como productor no es objeto específico de este trabajo. Sin embargo, resulta interesante hacer algunas anotaciones al respecto si entendemos el cine como un paso previo a la televisión. De este modo, aunque no profundizaremos en dichas cuestiones, sí es necesario contar con un punto de partida para los apartados que siguen.

La creación del cine es una cuestión que nos lleva a diferentes lugares de Europa y América. En este contexto, nos situaremos en los Estados Unidos, a finales del siglo XIX. Thomas Alva Edison comienza lo que conocemos como la *guerra de patentes* para competir contra los parisinos hermanos Lumière en la creación de la primera máquina que proyectaba imágenes en movimiento. De este modo, Edison, defendiendo su posesión de las filmaciones, se dispuso a frenar los rodajes, confiscar cámaras y proyectores, y cerrar salas de cine. Dicha situación de monopolio obligo a los cineastas a trasladarse, provocando el origen de Hollywood. Este lugar de la costa oeste de Norteamérica también acogería a artistas europeos que huían de la situación conflictiva de sus países, viéndose atraídos por las posibilidades creativas y comunicativas que la *meca del cine* ofrecía (Memba, 2008: 47-48).

De hecho, fueron estos exiliados algunos de los fundadores de las grandes productoras que han llegado hasta nuestros días. En este sentido, Firstenberg apunta que “la gente que realmente fundó el negocio fueron los productores, y todos ellos eran muy creativos” (Firstenberg, 1987, citado en Pardo, 2009: 47).

Algunos de estos nombres fueron Luis B. Mayer, uno de los pilares de Metro-Goldwyn-Mayer (1924); William Fox, cofundador de Twentieth Century Fox (1935); Adolph Zuckor, padre de Paramount Pictures (1905); o los hermanos Warner, que crearán Warner Bros (1923). Estas cuatro productoras, junto con la RKO (Radio-Keith-Orpheum, 1928), conformarán las *cinco grandes* o *majors*. A las cuales se unirán otras empresas de menor tamaño, las tres *minors*: United Artists (1919), Universal Studios (1912) y Columbia Pictures (1924), que se diferenciaban de las anteriores por no contar con circuitos de exhibición (Memba, 2008: 47-48).

Dicha situación conforma la llamada *Época de los Estudios* (años 20, 30 y 40), con férreas empresas que hacen cine para la clase media, accesible a todos los públicos. Para ello, se basaban en las predeterminaciones de los géneros y en el *star system* o sistema de estrellas, que permitía a los espectadores reconocer y sentirse identificados con los artistas.

Es entonces cuando el cine comienza a ser considerado un negocio, que precisa de una financiación, organización y supervisión; lo que provoca la aparición de la figura del productor. Además, “desde los mismos orígenes de la industria cinematográfica, el trabajo del productor ha abarcado tanto competencias financieras y administrativas, como creativas” (Pardo, 2009: 46).

Podemos destacar algunos nombres de esta época que llegarían a convertirse en modelos clásicos de productor americano gracias, precisamente, a su actitud visionaria y a su trabajo eminentemente creativo. Irving G. Thalberg con *Y el mundo marcha* (King Vidor, 1928) o *Melodías de Broadway* (Roy de Ruth, 1937) y David O. Selznick con *Ha nacido una estrella* (W.A. Wellman, 1937) o *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), son algunos notables ejemplos (Pardo, 2000: 238).

En la década de los cincuenta, con la llegada de la televisión, se experimenta un cierto declive de la industria del cine tal y como existía hasta este momento. Todo ello confluye en la determinación de un productor eminentemente financiero y administrativo.

Esta situación se extiende durante dos décadas más, cuando aparecen algunos productores independientes que pretenden romper con la consolidación del director como principal talento artístico. Pero, no fue hasta los años 80 cuando la figura del productor resurge en su vertiente más creativa. En este momento debemos apuntar la relevancia del británico David Puttnam como uno de los productores más consolidados en dicho sentido. Algunas de sus películas son: *Carros de fuego* (Hugh Hudson, 1981), *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, 1984) o *La misión* (Roland Joffé, 1986), producciones en las que su labor fue mucho más allá de gestionar el presupuesto.

En los años siguientes continúa esta renovación creativa del productor, con nombres tan señalados como George Lucas, Steven Spielberg o Joel Silver. En este sentido, Ansen y McAlevey recuerdan las palabras del entonces presidente de la Paramount, Frank

Mancuso: “Asistimos al renacimiento de algo que existió hace muchos años en la industria, cuando el productor realizaba una fuerte aportación creativa y dejaba su impronta en la película” (Ansen y McAlevey, 1985, citado en Pardo, 2009: 50)

En la actualidad, el aire visionario y emprendedor continúa presente. El productor ha adoptado este perfil como herencia del que ya desarrolló durante la época del sistema de estudios de Hollywood. De esta forma, se está superando el rechazo que dicha figura vivió en décadas pasadas debido a ciertos fracasos económicos, y abriendo paso a un nuevo periodo en el que va recuperando la confianza de un público, el cual lo reconoce y aprecia la impronta del mismo en las películas que produce (Pardo, 2009: 49-51).

## **5.2.- ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE FIGURA DEL PRODUCTOR CREATIVO EN LAS SERIES DE FICCIÓN TELEVISIVA**

En las líneas siguientes nos adentraremos en el medio televisivo desde el punto de vista de las series de ficción y su producción. Para ello, la referencia principal será Concepción Cascajosa y, especialmente, tres de sus libros: *Prime Time: Las mejores series de televisión norteamericanas de C.S.I. a Los Soprano* (2005), *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood* (2006) y *La Caja Lista: Televisión Norteamericana de culto* (2007).

Nos acercaremos a esta evolución histórica por décadas, apuntando las características más destacables de cada una respecto al medio para, a continuación, profundizar en los autores y productos más reseñables desde la perspectiva de la producción creativa. En este punto, resulta relevante señalar que la exposición de nombres no es lo completa que se quisiese por limitaciones de espacio, teniendo que hacer una selección atendiendo a valores de popularidad y relevancia desde el contexto que nos ocupa.

A través de este recorrido histórico pretendemos poner de manifiesto la existencia del productor creativo. Así, advertimos que tal figura ya existía desde los inicios de la televisión, pues en 1965 Gamoneda afirmaba:

El productor de televisión no solamente realiza un programa, sino que actúa como director escénico, director artístico en términos teatrales, director cinematográfico, esboza decorados, efectúa estudios e investigaciones sobre las materias del programa, en una palabra, es el director de orquesta de todos los medios técnicos y artísticos (Gamoneda, 1985, citado en Pardo, 2009: 63)

### **5.2.1.- INVENCIÓN DEL APARATO**

Cómo ocurrió con el cine, la invención de la televisión también vino de la mano de diferentes padres. En el contexto estadounidense podemos señalar dos nombres al respecto. Vladimir Zworykin patentó el iconoscopio (1923) y el kinescopio (1924), que permitían escanear y proyectar imágenes. Dicho inventor desarrolló su trabajo en la Radio Corporation of America<sup>11</sup> (RCA) cuyo presidente desde 1930, David Sarnoff, le apoyó sin reservas convencido de la importancia de esta innovación. Por otra parte, Philo T. Farnsworth también contribuyó a la creación al transmitir una imagen únicamente a través de medios electrónicos (Cascajosa, 2006: 25-26).

Sarnoff, considerado el padre de la televisión como producto comercial, anunció que comenzaría a emitir durante la Exposición Universal de 1939 en Nueva York. Lo que resultó ser una simple estrategia publicitaria, ya que la RCA aún no había comercializado sus aparatos, y muy pocos pudieron disfrutar de dicha retransmisión (Cascajosa, 2005: 17).

### **5.2.2.- LA II GUERRA MUNDIAL**

Como es de suponer, durante la II Guerra Mundial el desarrollo del nuevo invento se paralizó. EE.UU. destina todos sus esfuerzos al conflicto dejando a un lado la floreciente industria. Sin embargo, al salir triunfador, el país puede dedicar cuantiosos recursos al progreso de la nueva industria. De este modo, en 1945 comienza a expandirse el mercado televisivo siguiendo un sistema de licencias para la difusión. Además, se crean importantes empresas audiovisuales a partir de las que dominaban el mercado de la radio: la NBC (National Broadcasting Company), la ABC (American Broadcasting Company) y CBS (Columbia Broadcasting Company). Este desarrollo propicia que al final de la década, en 1948, el país contara con 157.000 receptores (Toledo, 2012: 42).

### **5.2.3.- AÑOS 50: EDAD DORADA DE LA TV**

La época que transcurre entre finales de los años 40 y principios de los 50 es conocida como la *Edad Dorada de la Televisión*. Entre 1948 y 1956 tuvieron lugar importantes producciones televisivas caracterizadas por su originalidad, el fuerte componente social

---

<sup>11</sup> Corporación Radiofónica de América.

y la emisión en directo. Estos rasgos presidirían los proyectos de la posteriormente llamada *Generación de la Televisión* (Cascajosa, 2007: 19). De hecho, es precisamente en esta etapa cuando surge la figura del productor de televisión en Estados Unidos (Diego, 2005: 10).

Siguiendo estas ideas, Toledo define la década con el concepto de *desarrollo*, apuntando que “en Estados Unidos (en 1951) se retransmite un mismo programa en todo el territorio” (Toledo, 2012: 43).

Este periodo es presidido por dos acontecimientos relevantes que tendrían una serie de importantes consecuencias: el acercamiento entre la industria cinematográfica y televisiva, y el dominio de las *networks*.

Desde el primer momento, los estudios de Hollywood querían formar parte del mercado televisivo. Sin embargo, dicha participación se vio truncada por la negativa de Sarnoff ante todas las propuestas. De este modo, al principio, únicamente produjeron series para emisoras independientes a través de la sindicación. Sin olvidar las limitaciones impuestas por la Federal Communications Commission<sup>12</sup> (FCC), que hacían aún más complicada la entrada en el mercado (Cascajosa, 2005: 20-21).

Así, en esta década asistimos a un claro dominio de las *networks* en la producción televisiva. La ABC (American Broadcasting Company), NBC y CBS (Columbia Broadcasting System) controlaban toda la industria alcanzando, incluso, los mercados alternativos como la sindicación.

Este nuevo panorama, no obstante, llevó a los estudios a redefinir sus relaciones con el mundo de la televisión, lo que dio lugar a acuerdos para producir programas y ventas de películas de cine para emitir en el nuevo medio (Cascajosa, 2006: 33-35). Así que, como resultado de esta convergencia, “al final de 1956, el 70% de la programación de las *networks* ya era producido en Hollywood” (Cascajosa, 2006: 35).

En lo que a contenidos y tipologías de productos televisivos respecta, los años 50 fueron presididos por el género del *western* y las series antológicas. Respecto a estas últimas, dicho producto permitió a escritores, directores y actores darse a conocer y proliferar en el ámbito creativo. De hecho, era el guionista el que ocupaba el lugar central en la

---

<sup>12</sup> Comisión Federal de Comunicaciones.

producción de la serie. La primera antología emitida con regularidad fue *Kraft Television Theatre* (Ed Herlihy, NBC, 1947-1958). Se trataba de un programa basado en productos ya existentes, como novelas u obras de teatro. No obstante, poco a poco fueron creándose relatos originales, como *Goodyear Television Playhouse* (Robert Alan Aurthur y Fred Coe, NBC: 1948-1957). El éxito fue tal que algunas de estas series fueron llevadas al cine por sus mismos productores (Cascajosa, 2005: 18-20).

También debemos señalar, en este punto, otro aspecto notable que influiría en la producción de las series de televisión. Se trata de la realización filmada en estudio. Hasta ese momento las series se grababan y emitían en directo. Sin embargo, los productores apreciaron la posibilidad de repetir los contenidos, lo que equilibraba el presupuesto gracias a las posibilidades de explotación. El ejemplo más representativo de este acontecimiento fue la comedia *Te quiero Lucy (I Love Lucy)*, Jess Oppenheimer, Madelyn Davis y Bob Carroll, Jr., CBS: 1951-1957) (Cascajosa, 2006: 32).

Por otra parte, resulta conveniente señalar algunos nombres relevantes de la década, como Roy Huggins, Jack Webb o Stirling Silliphant. Respecto al primero, Cascajosa afirma:

Roy Huggins fue fundamental en el desarrollo de la ficción para televisión porque logró plantear personajes e historias eficientes dentro de las limitaciones presupuestarias del medio y estilizó el relato con fórmulas episódicas en las que las situaciones argumentales podían replicarse con facilidad (Cascajosa, 2005: 21).

Este guionista adaptó la película de Warner Bros, *Cheyenne* (Raoul Walsh, 1947), a un formato serial para televisión con impresionantes resultados: *Cheyenne* (ABC: 1955-1963). Webb destacó por el comportamiento contrario. Produjo, dirigió y protagonizó la primera serie que fue adaptada al cine: *Redada (Dragnet)*, NBC: 1952-1959). Finalmente, señalamos a Silliphant por la influyente producción de *La ciudad desnuda (Naked City)*, ABC: 1958-1963), donde se entremezclan características de las antologías con el género policíaco (Cascajosa, 2005: 20-22).

#### **5.2.4.- AÑOS 60: ESTABILIDAD DE LAS TRES NETWORKS**

Durante los años 60 el dominio de las *networks* se mantuvo estable, Hollywood pasó a ser el suministrador principal de ficción televisiva y la filmación sustituyó completamente al directo (Cascajosa, 2005: 22).

Toledo acude a McLuhan para aplicar su término de *aldea global* a esta nueva era que está conformando el medio televisivo. El autor hace referencia al “poder de la televisión para comunicar a las masas y transmitir información entre todos los países gracias a los satélites” (Toledo, 2012: 43).

Sin embargo, dicha expansión no conlleva necesariamente una calidad en los contenidos. Lo cierto es que no estamos ante una época de gran esplendor para la televisión, pero sí se produjeron algunas series de relevante eficacia, así como el triunfo de nuevos géneros.

De la época anterior, aún quedarían algunas antologías y míticas series pertenecientes al *western*, como *Bonanza* (David Dortort y Fred Hamilton, NBC: 1959-1973). No obstante, lo más característico de la década en cuanto a los contenidos será la comedia idiota, las series dirigidas a jóvenes y adolescentes, y los géneros del espionaje y la ciencia ficción.

El triunfo del espionaje en la televisión tendrá su origen en el mismo éxito y acogida que tuvo en el cine gracias a la afamada serie cinematográfica de James Bond, iniciada en 1962. En el medio televisivo podemos destacar productos como *Jim West (Wild Wild West)*, Michael Garrison, CBS: 1965-1970), que supo combinar la acción y el ingenio del espionaje con la ambientación del *western*; o *Yo soy espía (I Spy)*, Warren Carr, NBC: 1965-1968), que destacó por ser la primera serie protagonizada por un afroamericano. El éxito de estas producciones también se vio favorecido por la llegada del color, otra notable característica de estos años.

Respecto al género de la ciencia ficción, debemos señalar la figura de Rob Serling, creador de la *Dimensión Desconocida (The Twilight Zone)*, CBS: 1958-1965). Este autor, junto con el resto de guionistas, mezcló todos los elementos posibles dentro del género: fantasmas, extraterrestres, viajes en el tiempo ... Por otra parte, el productor Irwin Allen hizo lo propio con *Viaje al fondo del mar (Voyage to the Bottom of the Sea)*, ABC: 1964-1968), serie dirigida a un público más infantil.

No obstante, el nombre más destacado en este contexto es el de Gene Roddenberry y la serie *Star Trek* (CBS: 1966- 1969), que llegó a convertirse en un auténtico fenómeno de culto entre un público más adulto. La admiración hacia este producto evitó su cancelación en varias ocasiones. (Cascajosa, 2005: 23-29).

### 5.2.5.- AÑOS 70: ORIGEN DE LA TV POR CABLE

“La llegada de la década de los setenta cambiaría de manera drástica este panorama con el triunfo de un nuevo tipo de programación” (Cascajosa, 2006: 40). Efectivamente, dichos años se ven impregnados por series con un fuerte contenido social: mujeres, afroamericanos, hispanos... En este sentido, Toledo señala como “los cambios en la sociedad motivados por el *Black Power* y la aparición de movimientos feministas dieron lugar a un tipo de comedia urbana irónica y corrosiva: *Todo en familia (All in the Family)*, Norman Lear, CBS: 1971-1983) o *M\*A\*S\*H\** (Gene Reynolds, CBS, 1972-1983)” (Toledo, 2012: 44).

Sin embargo, lo más llamativo de este periodo es el origen de la televisión por cable al final de la década. El disgusto de los espectadores y las nuevas leyes en detrimento de las que protegían a las *networks* dio lugar a una clara amenaza sobre el dominio de las mismas, que culminaría con el triunfo del cable.

Aunque dicha tecnología ya existía, fue a partir de este momento cuando su desarrollo se hizo patente. Este hecho, junto con la expansión del satélite e Internet, acabaría provocando una profunda transformación en el mercado televisivo: desaparición de las barreras entre este medio y el cine, y convergencia de las empresas en conglomerados multinacionales.

Los canales por cable rompieron con el control de las *networks*, que en un principio no prestaron demasiada atención a la amenaza. Sin embargo, finalmente su posición se vio alterada y, aunque se mantendrían, será conviviendo con estos nuevos canales.

Especial consideración tiene en este conflicto la sentencia del Tribunal Supremo de marzo de 1977, por la que se abolieron las reglas de la FCC que limitaban la programación de las redes de cable.

La gran variedad de contenidos y la especialización temática según las audiencias fueron algunas de las bazas con las que jugaron estos canales. El primero de ellos fue HBO (Home Box Office) (1972); más tarde, en 1976, Viacom fundó Showtime; y a comienzos de la década siguiente sale a la luz CNN (Cable News Network) (1981). Aunque en sus inicios se limitan a difundir películas y series ya existentes, lo cierto es que, como veremos más adelante, revolucionarán los modos de producción televisiva y cinematográfica (Cascajosa, 2006: 42-44).

Por otra parte, desde el punto de vista del productor, debemos señalar dos nombres sobresalientes en la década: Aaron Spelling y Grant Tinker. En primer lugar, Spelling encarna a la perfección la figura de productor creativo que aquí nos atañe. Su éxito se debe precisamente a ello, pues se encargaba de todos los elementos esenciales para el desarrollo de sus series. Así, estaba presente tanto en el desarrollo de la idea y el argumento, como en la elección del equipo técnico y creativo. Es por ello que, según Cascajosa, puede ser “considerado en la actualidad el productor televisivo más prolífico y exitoso de la televisión” (Cascajosa, 2005: 29).

Entre sus series, resulta relevante señalar *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, ABC: 1976-1981), que pone de manifiesto la temática feminista propia de los años 70 al presentar a mujeres desempeñando labores de espionaje, usualmente asignadas a hombres. Por otra parte, en *Vacaciones en el mar* (*The Love Boat*, ABC: 1977-1986) Spelling demuestra su habilidad narrativa al contar tres tramas diferentes en cada episodio.

El otro gran hito de la época fue Grant Tinker y la productora que creó con su esposa MTM Enterprises (Mary Tyler Moore), entre cuyos proyectos destacamos *La chica de la tele* (*The Mary Tyler Moore Show*, CBS: 1970-1977). La filosofía de Tinker, basada en contar con el mejor talento y evitar que los ejecutivos de la cadena interfirieran en su actividad creativa, le valió afamadas series (Cascajosa, 2005: 29-31).

#### **5.2.6.- AÑOS 80: CRECIMIENTO DE LA TV POR CABLE**

Durante esta década continuó la reorganización del mercado, liderada por el crecimiento y expansión del cable. El hecho de que estos canales comenzaran a producir sus propias series, como *Fraggle Rock* (Jim Henson, HBO, 1983-1987) o *Vida de estudiante* (*The paper chase*, James Bridges, Showtime, 1983-1986), hizo temblar aún más la anterior posición dominante de las *networks* (Cascajosa, 2006: 45).

El nuevo panorama también va a influir notablemente en los modos de producción y en los contenidos televisivos. La televisión por cable será el lugar elegido por los temas más provocadores, ausentes en las cadenas generalistas.

La libertad creativa de esta nueva forma de hacer televisión se ve apoyada por la anulación de las restricciones anteriores y la dependencia únicamente de los abonados. Así, temas tan controvertidos como el sexo, la violencia, la religión o la ideología;

tendrán cabida en dichos canales. Estas temáticas serán aún más acentuadas en las versiones *Premium*, que no dependen de la publicidad. Podemos nombrar, a modo de ejemplo, *Brothers* (David Lloyd, Showtime: 1984-1989), por ser la primera serie de ficción en tratar la homosexualidad.

Estos cambios de contenidos fueron acompañados por una mayor libertad en las técnicas narrativas y en los sistemas de explotación: los productos no se encorsetaban en un esquema predeterminado de número de capítulos y fecha de emisión (Cascajosa, 2006: 46).

Entre los productores de televisión y las series de estos años debemos señalar algunos nombres de especial importancia por cuanto sobresalieron en el ámbito creativo de las series de ficción televisiva:

Steve Bochco es posiblemente la persona más destacable de la década. A él debemos la estructura dramática que ha llegado hasta nuestros días, consistente en desarrollar varias tramas: unas sólo en un episodio, otras durante varios de una misma temporada y, un tercer tipo, abarcando varias temporadas. Este esquema fue el que puso en práctica cuando creó, junto a Michael Kozoll, *Canción triste de Hill Street (Hill Street Blues)*, (NBC: 1981-1987) (Cascajosa, 2005: 31-32).

La huella de Bochco es patente en esta producción donde, como él mismo afirma: “That was the most creative control I had ever had. I had creative autonomy on that show, for the first time I had creative autonomy<sup>13</sup>” (Longworth, 2000: 198).

Otra de las series más sonadas de dicho productor fue la *Ley de Los Ángeles (L.A. Law)*, (NBC: 1986-1994), uno de los primeros ejemplos más representativos de que la calidad no era incompatible con lo comercial.

Por otra parte, Stephen J. Cannel produjo en su propia empresa series tan populares como *El equipo A (The A-Team)*, (NBC: 1983-1987) o *Chico listo (Wiseguy)*, (CBS: 1987-1990). La mayoría de sus obras se caracterizan porque presentan un componente de misterio y acción, así, podríamos decir que ésta es la huella de dicho profesional y por lo que se reconocen sus productos.

---

<sup>13</sup> Traducido por M.J. Higuera: “Fue el programa en el que he tenido mayor control creativo. Por primera vez, yo tuve la autonomía creativa”.

Lee Rich es otro de los productores sobresalientes de la época, gracias a series como *Dallas* (CBS: 1978-1991) o *Falcon Crest* (CBS: 1981-1990). Destacó por introducir una interesante novedad que consistía en dejar las tramas principales abiertas al final de la temporada.

También resulta interesante considerar dos series de ficción de finales de los años 80: *Playas de China* (*China Beach*, ABC: 1988-1991) creada por John Wells, llama la atención por la hibridación de géneros. Por su parte, la serie de Edward Zwick y Marshall Herskovitz, *Treintaytantos* (*Thirtysomething*, ABC: 1987-1991), demuestra que la vida real es material suficiente para crear un drama que conecte de forma íntima con los espectadores (Cascajosa, 2005: 35-37).

Ante todos estos exitosos productos, Cascajosa recuerda a Robert Thompson cuando denomina al periodo entre comienzos de los años 80 y mediados de los 90 la *Segunda Edad Dorada de la Televisión Americana* (Cascajosa, 2005: 7).

Además, siguiendo con esta autora, resulta interesante apuntar otro fenómeno que toma relevancia en el mercado televisivo: la sindicación. Estas series buscaban estilos dirigidos de manera directa al público joven: *Fama* (*Fame*, Christopher Gore, NBC, 1982-1987) o *Los vigilantes de la playa* (*Baywatch*, Douglas Schwartz, Maurice Hurley y Paul Cajero, Sindicación, 1989-2001), son algunos ejemplos.

Finalmente, el panorama se ve completado con la aparición de las *mini-networks*, emisoras de menor tamaño y presencia que empezaron a hacerse notar en el mundo televisivo. Aunque estos nuevos canales surgieron en los años 80, fue en las décadas siguientes cuando emitieron las series que les han valido su fama.

Destacamos, en este sentido, los programas de la Fox, que se dirigen a un público joven a través de contenidos poco comunes y familias disfuncionales como las que se presentan en *Los Simpsons* (*The Simpsons*, Matt Groening, Fox, 1989- ) o *Matrimonio con hijos* (*Married...with Children*, Michael G. Moye y Ron Leavitt, Fox, 1987-1997).

Otra *mini-network* fue Warner Bros (WB), con productos de corte fantástico, protagonistas femeninas, dramas familiares y adolescentes, e historias de acción y aventura. *Siete en el paraíso* (*7th Heaven*, Brenda Hampton, 1996-2007), *Embrujadas* (*Charmed*, Constance M. Burge, 1998-2006) o *Las chicas Gilmore* (*Gilmore Girls*, Amy Sherman-Palladino, WB: 2000-2007) son algunas de sus series más sonadas.

United Paramount Network (UPN), por su parte, sobresalió por llevar a la parrilla al público afroamericano urbano con series como *Moesha* (Ralph Farquhar Sara V. Finney y Vida Spears, 1996-2001) o *Girlfriends* (2000-2008).

Como último ejemplo de este tipo de cadenas señalamos Paxson Communications (PAX), la última *mini-networks* en comenzar sus emisiones. Es conocida por sus contenidos religiosos y familiares, patentes en *Doc* (Dave Alan Johnson y Gary R. Johnson, 2001-2004) o *Senderos misteriosos* (*Mysterious Ways*, Peter O'Fallon, 2000-2002) (Cascajosa, 2006: 48-51).

### 5.2.7.- AÑOS 90: UN PASO MÁS DEL CABLE FRENTE A LAS NETWORKS

Históricamente hablando, asistimos en esta década a un nuevo conflicto en el que se involucra Estados Unidos: la Guerra del Golfo. Ello hace que se destine un presupuesto menor a las televisiones, que se limitan a producir comedias, *reality shows* y programas sensacionalistas (Toledo, 2012: 44).

En la industria televisiva los años 90 suponen un paso más en el dominio de los canales de cable sobre las *networks*, que continuarán fortaleciéndose hasta la actualidad. Respecto a las razones de esta situación, Longworth expresa:

The decline (of networks ABC, CBS and NBC) had occurred partly because of growing cable penetration and the fact that channels such as HBO and Showtime were staying ahead of the creative curve by offering informative, entertainment, and compelling programming<sup>14</sup> (Longworth, 2000: XVII).

Por otra parte, la libertad creativa de estos nuevos canales frente a las *networks* sigue siendo patente. En este sentido, Jeffrey Klarik, creador de *Episodios* (Showtime: 2011-), afirma que en Showtime él y su compañero David Crane (*Friends*, NBC: 1994-2004) “we’re autonomous, nobody gets involved. No one is saying you can’t do this or you can’t do that. There’s an amazing freedom<sup>15</sup>” (Klarik, 2012). Ambos sienten que trabajar en dicho canal les ha permitido producir los trabajos más creativos de su carrera, lo cual hubiese sido más complicado, e incluso imposible, en las *networks* (Burstein, 2012).

---

<sup>14</sup>Traducido por M.J. Higuera: “El declive (de las networks ABC, CBS y NBC) ha ocurrido en parte por la creciente penetración del cable y el hecho de que los canales como HBO y Showtime están a la cabeza de lo creativo, por ofrecer informativos, entretenimiento y programación convincente”

<sup>15</sup> Traducido por M.J. Higuera: “Somos autónomos, nadie se involucra. Nadie nos dice que no podemos hacer eso o aquello. Hay una libertad increíble”.

En cuanto a lo que productores y series se refiere, nos encontramos ante unos años especialmente prolíficos. Cascajosa desarrolla en profundidad, entre otros, los nombres que se exponen a continuación.

La etapa comienza con el estreno de la extraña producción de David Lynch: *Twin Peaks* (ABC: 1990-1991). Si bien nadie esperaba demasiado éxito para la serie, lo cierto es que el pedigrí de su creador hizo que saliese adelante demostrando que el público demandaba nuevos productos para el medio.

Por otra parte, el anteriormente mencionado Bochco tampoco se priva de dejar su huella en esta década. Hablamos de series policíacas como *Cop Rock* (ABC: 1990) o *Policías de Nueva York* (*NYPD Blue*, ABC: 1993-2005). Respecto a esta última, Cascajosa enuncia:

Bochco se dio cuenta de que las *networks* tenían la batalla perdida frente al cable si no eran capaces de ofrecer un contenido más arriesgado y provocativo. En este sentido, *Policías de Nueva York* se considera el primer drama televisivo *R*, un programa exclusivamente dirigido a adultos que incluyó por primera vez desnudos y palabras malsonantes (Cascajosa, 2005: 44).

David E. Kelley, por su parte, trabajó tanto para las *networks* como para las *mini-networks*. Todas sus series se caracterizan por la agudeza de los diálogos, las situaciones dramáticas combinadas con momentos de locura y los personajes excéntricos. De entre sus títulos, destacamos *El abogado* (*The Practice*, ABC: 1997-2004) y *Ally McBeal* (FOX: 1997-2002), ambas ambientadas en un bufete legal, pero con un aire notablemente diferente.

A dicho productor también debemos un notable drama médico, *Chicago Hope* (CBS: 1994-2000) que, desafortunadamente, tuvo que competir con una serie de la misma temática, pero de mayor éxito: *Urgencias* (*ER*, NBC: 1994-2009) de John Wells.

Entre las parejas relevantes del momento están Zwick y Herskovitz, anteriormente mencionados. Ambos se agruparon para crear su propia productora, *Bedford Falls*, gracias a la cual las *networks* han gozado de algunos de sus mejores dramas familiares. Entre otros, podemos señalar los siguientes ejemplo: *Es mi vida* (*My So-Called Life*, ABC: 1994-1995), *Relativity* (ABC: 1996-1997) o *Una vez más* (*Once and Again*, ABC: 1999-2002) (Cascajosa, 2005: 41-57).

Otra pareja de renombre fue la constituida por David Crane y Marta Kauffman, creadores de *Friends* (NBC: 1994-2004). Se trata de una afamada comedia de situación que llega a todo tipo de público gracias a su universalidad (Cascajosa, 2007: 36).

No se debe olvidar en estos años la figura de Joss Wheldon, que llevó a la WB la conocida serie *Buffy Cazavampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, WB: 1997-2003). La acogida de la misma hizo que dos años después se produjera su *spin-off*<sup>16</sup>, *Angel* (WB: 1999-2004). Respecto al triunfo de ambas, Cascajosa apunta que “los factores de éxito fueron la fuerte continuidad del equipo creativo y artístico” (Cascajosa, 2007: 70).

También resulta interesante hacer referencia a dos relevantes series de la época que, aunque ya existían productos de dicha temática, consagraron a la familia afroamericana como protagonista principal: *El príncipe de Bel-Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*, Andy Borowitz y Susan Borowitz, NBC: 1990-1996) y *Cosas de casa* (*Family Matters*, William Bickley y Michael Warren, ABC: 1989-1998).

Para finalizar, concluimos la década de los noventa acudiendo nuevamente a Longworths:

The year 1999, then, represented the best of times and the worst of times for America and for the televisión industry. It was a year fraught with horrible violence in our society, but one in which, thanks to TV shows such as *7th Heaven*, children learned to dialogue with parents and how to detect and deal with violent behavior by their peers<sup>17</sup> (Longworths, 2000: XXII).

### **5.3.- EL PRODUCTOR CREATIVO EN LA ERA DIGITAL: EL SHOWRUNNER**

El siglo XXI ha traído consigo lo que conocemos como el *mundo digital*. Toledo hace referencia a la confluencia de la televisión e Internet. Además, apunta que la crisis económica motiva a la empresa cinematográfica a reinventarse ante los reducidos ingresos. De este modo, estamos ante grandes producciones de calidad para televisión, lideradas por nombres pertenecientes al mundo del cine (Toledo, 2012: 45).

---

<sup>16</sup> *Spin off*: serie de televisión cuyo protagonista fue personaje secundario en otra distinta con un contexto diferente (Cascajosa, 2007: 70)

<sup>17</sup> Traducido por M.J. Higuera: “El año 1999, por lo tanto, representó el mejor de los tiempos y el peor de los tiempos para América y para la industria de la televisión. Fue un año lleno de violencia social, pero en el que, gracias a programas de televisión como *Siete en el Paraíso*, los niños aprendieron a dialogar con los padres y a detectar y hacer frente a un comportamiento violento por parte de sus compañeros”.

Desde el punto de vista tecnológico, resulta interesante hacer ciertas anotaciones por cuanto influyen en los modos de producción televisiva. Así, hasta el 2005, hallamos empresas que se encargan únicamente de una cadena cuya estructura de negocio consistía en una jerarquía vertical. No obstante, con la llegada de la Televisión Digital Terrestre (TDT) el modelo cambia y las empresas pasan a ser complejos grupos multimedia con una gran cantidad de canales. Así, la estructura jerárquica dominante es horizontal, lo que permite gestionar las diferentes plataformas (Guerrero, 2012: 267).

Por otra parte, Cascajosa apunta que Internet y el DVD son factores relevantes en la producción de series de ficción. La globalización del medio gracias a la red de redes permite que un programa sea visto en todo el mundo al mismo tiempo. Ello hace que las cadenas se replanteen los tiempos de espera entre la emisión de un capítulo u otro si no quieren perder audiencia. Además, el DVD, aunque con ciertas reticencias, ha empezado a generalizarse como nueva forma de comercialización. En este contexto, Cascajosa señala:

No fue hasta que en septiembre de 2002 la primera temporada de *24* (Joel Surnow y Robert Cochran, FOX: 2001-2010) se comercializó con éxito, cuando se convirtió en habitual que las series fueran editadas poco después de su emisión para promocionar el estreno de las nuevas tandas de capítulos (Cascajosa, 2005: 15).

Desde el punto de vista de la producción, debemos advertir que a partir de finales de la década de los noventa nos encontramos ante un claro dominio de las cadenas por cable, el cual se ha ido forjando y se veía venir desde su aparición. De este modo, a las ya mencionadas HBO o Showtime, se unieron otras como USA Networks, TBS (Turner Broadcasting System), The Disney Channel o Spike TV.

El punto de partida de este momento de máximo esplendor será el éxito de David Chase en HBO con *Los Soprano* (*The Soprano*, HBO: 1999-2007), cuando se inaugura oficialmente la era de la preeminencia de la televisión por cable. El canal también es conocido por series como *Oz* (Tom Fontana, HBO: 1997-2003), *Sexo en Nueva York* (*Sex and The City*, Darren Star, HBO: 1998-2004), *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, Allan Ball, HBO: 2001-2005) o *Deadwood* (David Milch, HBO: 2004-2006), entre otras superproducciones mundialmente conocidas. Todas ellas han configurado una imagen de marca para la cadena: temas tabú, autores consagrados y renovación de fórmulas narrativas (Cascajosa, 2006: 23). En cuanto a ello, Cascajosa (2015) advirtió

en un Seminario celebrado en la Universidad de Granada (UGR) que “no se puede hablar de canon sin hablar de *True Detective* (Nic Pizzolatto, HBO: 2010- )” por cuanto representa la violencia y el sexo propios de la HBO.

Por otra parte, a pesar de la conquista del cable, a mediados de la década asistimos a un impresionante renacer creativo por parte de las *networks*. Series como *House* (David Shore, FOX: 2004-2012), *Perdidos* (*Lost*, J.J.Abrams y Dammon Lindelof, ABC: 2004-2010) o *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, Marc Cherry, ABC: 2004-2012) son un ejemplo indiscutible de dicha situación (Cascajosa, 2007: 20).

En este contexto, destacamos al productor Jerry Bruckheimer, inspirador de relevantes series de investigación criminal. Él fue quien descubrió a Anthony E. Zuiker, creador de la franquicia *C.S.I.* El éxito de estas series puso de moda el género procedimental. Sin embargo, mayor triunfo han cosechado otros dos productos de la CBS. *Sin rastro* (*Without a Trace*, Hank Steinberg, CBS: 2002- ) y *Caso Abierto* (*Cold Case*, Meredith Stiehm, CBS: 2003-2010), obras de temática muy similar y también producidas por Bruckheimer. Este tipo de programas de ficción demuestra que el público demanda cada vez más, productos de calidad más elaborados (Cascajosa, 2005: 162-163).

Otro importante nombre de la época será el del guionista Aaron Sorkin, conocido por la afamada serie en la que desempeñó dicha labor: *El ala oeste de la casa blanca* (*The West Wing*, NBC: 1999-2006), producida por el ya mencionado Wells. “Junto con J.J. Abrams, Aaron Sorkin será el guionista cinematográfico que mayor fortuna iba a lograr en las *networks*” (Cascajosa, 2005: 167).

Para concluir con esta colección de éxitos televisivos destacables en el último siglo, debemos dirigir al lector a los señalados por Brett Martin (2014) en un llamativo esquema que inicia su libro *Hombres fuera de serie*<sup>18</sup>. Algunos de estos títulos, como *Juego de Tronos* (*A Game of Thrones*, David Benioff y D. B. Weiss, HBO: 2011- ), *The walking Dead* (Frank Darabont, AMC: 2010- ) o *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-2013), ponen de manifiesto que nos encontramos ante una época de gran auge en lo que a las series de ficción televisiva se refiere, llegando a constituir un auténtico fenómeno de fans ante dichos productos. El citado gráfico puede y debe ser completado por un listado con muchos otros títulos. Así, aunque en su totalidad no tendrían cabida

---

<sup>18</sup> Anexo 6: Esquema introductorio de *Hombres fuera de serie* (Martin, 2014).

en este texto de limitadas dimensiones, proponemos algunos en los anexos de este texto<sup>19</sup>. Se trata de una relación de las series más vistas en los servidores online que, lejos de posicionarse o mostrarse como las únicas, son una muestra bastante representativa de la situación actual.

Para finalizar con el nuevo siglo, debemos anotar que en los últimos años ha aparecido en Estados Unidos la figura del *showrunner*<sup>20</sup>. De este modo, en la mayoría de las obras que aquí se han expuesto, la persona que desempeña el papel de creador es la misma que adquiere el cargo de productor ejecutivo y ello, en un primer acercamiento, es lo que entendemos como *showrunner*.

Douglas hace referencia al mismo advirtiéndolo que “de todos los productores ejecutivos, sólo uno es el *showrunner*, normalmente la persona que ha creado la serie desde la idea original y que quizás haya escrito el piloto” (Douglas, 2011: 32).

Por su parte, Cascajosa añade que cuando dicho creador abandona el programa, éste debe ser cancelado (Cascajosa, 2006: 27). Así demuestra que es el verdadero padre del producto, llegando a controlar todos los aspectos del mismo: creativos y financieros. Pues, como Toledo apunta: “Es un creador, es un creativo, es un experto en la producción de programas. Pero [...] también debemos ser expertos concededores de la programación y la gestión de contenidos [...] En definitiva, dominar el universo de la televisión” (Toledo, 2012: 130).

De modo que este ente conforma un grupo de visionarios de la televisión, que no suelen provenir del mundo del cine, y que consolidarán la *Tercera Época Dorada*. La creadora de *Girls* (HBO: 2012- ), Lena Dunham, encarna a la perfección esta nueva figura televisiva (Martin, 2014: 283-284). Para nosotros, ocurre lo mismo con Jenji Kohan.

Para ilustrar este perfil y cómo la convergencia entre el ejecutivo y el creativo ha llegado a la televisión actual, concluiré estas líneas con una curiosa anécdota que Douglas expresa en *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. La autora cuenta que fue contratada en una serie de renombre en la que los guionistas no trabajaban escribiendo. Así, tras preguntarles, descubrió que era el productor ejecutivo el que se encargaba de los guiones (Douglas, 2011: 32).

---

<sup>19</sup> Anexo 7: Títulos de series de ficción más relevantes del siglo XXI.

<sup>20</sup> *Showrunner*: podría definirse como *corredor de espectáculos*, es el responsable de que un programa de televisión se lleve a cabo adecuadamente.

## 6.- CASO PRÁCTICO: JENJI KOHAN

Tras esta evolución histórica, podemos señalar que el productor creativo es una figura que ha existido desde los inicios de la industria cinematográfica y, más concretamente, de la ficción televisiva. Sin embargo, es cierto que en la actualidad advertimos que este perfil ha adquirido una popularidad especialmente notable, llegando a emplear un término más concreto para definirlo: *showrunner*. En este sentido, en el documental de Des Doyle (2014), *The Art of Running a TV Show*, Terence Winter, *showrunner* de *Boardwalk Empire*, expresa: “The age of shorunner being anonumoys is over<sup>21</sup>”.

Hablamos de un profesional que no sólo gestiona el presupuesto de la serie, sino que es creador de la misma. Aunque controla todo el proceso de producción financiera, sus labores se centran en la elaboración del guión y todo lo que ello supone en cuanto al desarrollo de las tramas, los personajes, la temática... Así, es el elemento que aporta una marca de identidad y proporciona continuidad a un producto cuya realización suele estar en manos de diferentes directores. De manera que, a pesar de que no impone una puesta en escena determinada, sí supervisa y da el visto bueno a la misma. Por lo tanto, hace posible que todos los capítulos conecten en armonía en lo que ha fundamentos audiovisuales se refiere. Hablamos de una huella o impronta que el productor deja en sus creaciones, caracterizándolas por una serie de elementos que tienen en común.

En las siguientes páginas se analizarán dos series televisivas de un mismo *showrunner* para, así, conocer cuáles son las facetas que hacen que se identifiquen como productos del mismo. El método elegido será el propuesto por Sánchez Noriega (2006: 61-65) que, como ya hemos señalado, adaptaremos a las peculiaridades de este tipo de obra audiovisual.

La cualidad creativa del productor es una faceta eminentemente americana (Herrero, 2012: 263), por ello la elección se hará entre los profesionales de este país, ya que es donde dicho perfil tiene una mayor tradición y donde se ha acuñado el término actual que lo define.

Jenji Kohan será la *showrunner* elegida y, entre su trayectoria profesional, seleccionaremos sus últimas producciones: *Weeds* (Showtime: 2005-2012) y *Orange Is The New Black* (*OITNB*, Netflix: 2013- ). Se trata de series que han cosechado un gran

---

<sup>21</sup> Traducido por M.J. Higuera: “El tiempo del *showrunner* siendo anónimo ha acabado”.

éxito y popularidad, especialmente la última. En dichos proyectos, Kohan ha ejercido en el campo de la creación y escritura de guiones, así como en el ámbito más financiero, económico y administrativo.

Jenji Kohan es en la actualidad uno de los referentes femeninos en lo que la ficción televisiva se refiere y responde a la perfección al perfil de productor creativo o, como es conocida, *showrunner*. Por ello consideramos que es una figura realmente interesante para protagonizar el análisis que aquí tratamos.

Casada con Christopher Noxon y madre de tres hijos, Jenji Leslie Kohan nació en Los Ángeles, California (USA), el 5 de julio de 1969. Su padre, Buz Kohan, trabajó como guionista de las galas de los Premios Oscar durante años; y su madre, Rhea Kohan, ejercía como novelista. Parece que el talento venía de familia, pues su hermano, David Kohan, fue guionista de la serie *Aquellos maravillosos años* (*The Wonder Years*, Neal Marlens y Carol Black, ABC: 1988-1993) y creador de *Will & Grace* (NBC: 1998-2006) en la que la propia Kohan trabajó escribiendo guiones. No obstante, mucho antes de ello comenzó como *chica de los cafés* en un programa de televisión de Jay Tarses llamado *Smoldering Lust* (1992) (Wolfson, 2007).

Pero la autora tenía claro que este no era su sitio, de modo que su gran oportunidad como guionista le llegó en *El príncipe de Bel-Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*, Andy Borowitz y Susan Borowitz, NBC: 1990-1996). Serie a la que se unirían otras, como *Sexo en Nueva York* (*Sex and The City*, Darren Star, HBO: 1998-2004) o *Las chicas Gilmore* (*Gilmore Girls*, Amy Sherman-Palladino, WB: 2000-2007). Así como programas como *Tracey Takes On* (Tracey Ullman y Allan Mckeown, HBO: 1996-1999) por el que ganó el Premio Emmy (1997). “I learned to hire people who are great at their jobs, and then get out of the way and let them do them<sup>22</sup>”, declara Kohan acerca de su experiencia en dicho *show* (Wolfson, 2007).

En la mayoría de estos productos, en los que trabajaba escribiendo, la autora también ejercía en el campo de la producción. No obstante, este doble perfil llega a su cúspide con *The Stones* (David Kohan, Max Mutchnick y Jenji Kohan, CBS: 2004), primera serie en la que, además, es considerada cocreadora. Sin embargo, la historia sobre padres divorciados fue cancelada, tras tres episodios, por baja audiencia (IMDb, 2015).

---

<sup>22</sup> Traducido por M.J. Higuera: “Aprendí a contratar a gente con talento en sus trabajos, y después apartarme para dejarles hacer a ellos”.

Por ello, podría decirse que *Weeds*<sup>23</sup> (Showtime: 2005-2012) es su ópera prima. Pues estamos ante el primero de sus trabajos en el que ejerce como creadora, escritora y productora. Sin olvidar el gran impacto y triunfo de la misma, a pesar de la caída de la audiencia en las últimas temporadas, tanto para la crítica como en los festivales. *Weeds*, aparte de cuantiosas nominaciones, consiguió el premio WGA (Writers Guild of America) al Mejor Episodio de Comedia en el 2006, entre otros.

El éxito del siguiente producto, *Orange Is The New Black*<sup>24</sup> (*OITNB*, Netflix: 2013- ) ha asentado a Kohan dentro de la industria televisiva, un campo generalmente ocupado por hombres. Recibiendo, entre otros, el premio PGA (Producers Guild of America) a la Mejor Producción de Comedia Televisiva en 2015 (IMDb, 2015).

Con ambos productos, esta profesional ha demostrado que “las series de mujeres no son necesariamente para mujeres” (Gómez Urzaiz, 2013), y son precisamente éstas sus obras por excelencia, las que le han hecho alcanzar la fama, reconocimiento y prestigio que actualmente se le asigna. Kohan es *showrunner* gracias a ellas, las ha creado, ha participado en la elaboración del guión y ha ejercido como productora. De hecho, podemos observar cómo su nombre aparece tras el título de *creador* en las cabeceras, para, en los créditos finales, situarse en el apartado de la producción ejecutiva. Es por todo ello que serán estas obras las elegidas para aplicar el análisis.

Respecto a futuros proyectos, Kohan ha firmado con HBO para crear una serie inspirada en las brujas de Salem. A pesar de situarnos en un espacio y tiempo totalmente diferente a sus anteriores éxitos, la productora volverá a trabajar con la mujer en un contexto no convencional<sup>25</sup> (Gómez Urzaiz, 2013).

## **6.1.- WEEDS**

### **6.1.1.- CONTEXTO DE PRODUCCIÓN**

Llevar a la pequeña pantalla una historia que gira en torno a la marihuana, como ya se hizo en el cine en diversas ocasiones, parecía una cuestión más que peliaguda. No obstante, la serie fue aceptada y el éxito, indiscutible. La temática, los personajes, las tramas... encajaron a la perfección con la audiencia mayoritaria.

---

<sup>23</sup> Anexo 8: Ficha técnica *Weeds* (IMDb, 2015).

<sup>24</sup> Anexo 9: Ficha técnica *OITNB* (IMDb, 2015).

<sup>25</sup> Anexo 10: Filmografía completa de Jenji Kohan (IMDb, 2015).

“I think that what made the show so effective when it landed is that it came at a time when we were living in a sort of very conservative period in the country<sup>26</sup>” afirma Kohan en una entrevista en el programa de televisión *The Writer Guild Foundation* (2014). De este modo, la gente de a pie se sentía identificada con los personajes de la serie porque posiblemente vivían situaciones similares, al menos de manera metafórica. Al público le agrada verse reflejado porque se siente comprendido y percibe la ficción como algo real.

Kohan buscaba un producto nuevo que se saliese de lo convencional, de lo políticamente correcto. Así que se decantó por un antihéroe y una droga común. Ésta fue la temática elegida porque, a pesar de estar prohibida en Los Ángeles, hay mucha gente que fuma dicha hierba. En palabras de la creadora: “It’s the funny drug<sup>27</sup>” (Wolfson, 2007). Así que no importa la raza, religión, cultura o clase social, hay un consumidor en cada familia. No obstante, a pesar de la creencia popular y de la buena documentación que *Weeds* hace patente, Kohan no fuma marihuana.

“Me gustan los personajes, y sobre todo los personajes con muchas taras”, afirma la autora (Gómez Urzáiz, 2013). Por esta razón, busca a forajidos, perseguidos, incomprendidos... para protagonizar sus tramas, y los sitúa en los vecindarios de ricos donde, según ella, “ocurren las grandes historias” (Wolfson, 2007). Además, “one of the main premises of *Weeds* is that people don’t change<sup>28</sup>”, añade la creadora para el periódico online *The Hollywood Report* (Golberg, 2012). De manera que aunque el contexto, el lugar o el tiempo sean distintos, los personajes mantienen su formar de ser.

La *showrunner* quería romper con la situación predominante en las *networks*, donde reinan las tramas con claros héroes y villanos, donde todo es blanco o negro. Huyendo de esta concepción tan estructurada e idealizada de la vida, Kohan abandona los extremos. “We all live in the grey areas<sup>29</sup>”, afirma en *The Writer Guild Foundation* (2014). De manera que si queremos que la audiencia se sienta atraída por una serie de televisión, ésta debe presentar personajes grises, realistas, con los que cualquiera se pueda identificar o ver reflejado.

---

<sup>26</sup> Traducido por M.J. Higuera: “Yo creo que lo que hizo la serie tan efectiva cuando comenzó es que estábamos viviendo un periodo muy conservador en el país”.

<sup>27</sup> Traducido por M.J. Higuera: “Es la droga divertida”.

<sup>28</sup> Traducido por M.J. Higuera: “Una de las principales premisas de *Weeds* es que la gente no cambia”.

<sup>29</sup> Traducido por M.J. Higuera: “Todos nosotros vivimos en las zonas grises”.

Por esta razón, en el 2005 Kohan acudió a Showtime con su proyecto y cinco palabras: “Suburban. Widowed. Pot. Dealing. Mom<sup>30</sup>”, según cuenta en un programa para la National Public Radio<sup>31</sup> (NPR, 2008), y la cadena la acompañó durante las ocho temporadas. Showtime, como canal de cable, se caracteriza por ser bastante permisivo en lo que a temas controvertidos se refiere. Así, la autora no tuvo ningún problema a la hora de desarrollar sus tramas. De hecho, junto con *Dexter* (James Manos Jr., Showtime: 2006-2013), ésta ha sido una de las series que le ha valido a la cadena un reconocimiento mundial.

Para esta producción, Kohan encontró una potente inspiración en *Little Boxes*<sup>32</sup>, la canción que suena durante la introducción de la serie. Efectivamente representa a la perfección la esencia de la misma: la oveja negra en el rebaño. Así, la primera página del piloto sería la letra de este tema, el cual es tocado y cantado en cada uno de los episodios por un artista diferente con un estilo propio. Randy Newman, Joan Baez, The Shins, The Decemberists, Billy Bob Thornton, Angélique Kidjo, The Individuals, Kinky, son algunos de ellos (Wolfson, 2007).

Respecto al modo de trabajo, el equipo piensa, en primer lugar, los temas que destacarán en cada temporada, así como el final de la misma. Además, se plantean cada una como un año diferente, de manera que se empieza desde cero, y el último capítulo de la anterior es considerado el piloto de la siguiente. El grupo de guionistas elabora esquemas basados en descomponer las temporadas en episodios, para después escribir los guiones de cada uno. Todo ello bajo la supervisión de Kohan (The Writer Guild Foundation, 2014).

Por otra parte, la creadora tuvo algunas rencillas con la actriz principal, Mary-Louise Parker. No obstante, mantenían una relación cordial. En este sentido, Kohan apunta:

We have both given birth to this child and maybe we are not getting along, or we're divorced now, but we still have to deal with the baby, and we have to pretend to be good parents and protect the child. And the child is Nancy (The Writer Guild Foundation, 2014)<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Traducido por M.J. Higuera: “Vecindarios ricos, viuda, negocio de marihuana, tratos, mamá”

<sup>31</sup> Radio Pública Nacional.

<sup>32</sup> Anexo 11: Letra *Little Boxes*.

<sup>33</sup> Traducido por M.J. Higuera: “Nosotras hemos dado a luz a un niño y tal vez no nos llevamos bien o nos estamos divorciando ahora, pero aún tenemos que tratar con el bebé, y debemos ser buenos padres y

*Weeds* ha obtenido la aceptación de la crítica, así como numerosas nominaciones y premios<sup>34</sup>. Sin embargo, lo cierto es que existe una sensación de desasosiego respecto a su final, el cual quizás no debería haberse alargado hasta la octava temporada.

Cuando Kohan escribió el piloto no tenía ni idea de cómo terminaría la serie, incluso llegó a plantearse la opción de concluir en la gran pantalla (Golberg, 2012). Finalmente, Nancy y su familia nos dicen adiós en el 2012 de manera agridulce. Una opción que, si bien no es la más acogida por la audiencia, es fiel a la esencia de todo el producto.

### **6.1.2.- SINOPSIS ARGUMENTAL**

*Weeds* presenta un planteamiento muy novedoso: una madre de familia que tras quedarse repentinamente viuda se ve obligada a vender marihuana por el barrio para mantener a su familia.

Nancy Botwin y sus hijos Shane y Silas, de 10 y 15 años respectivamente, viven en una ciudad californiana ficticia llamada *Agrestic*, posteriormente renombrada *Magestic* y *Regrestic*, caracterizada por la importancia de las apariencias. Se trata del típico vecindario americano en donde todo está más que estructurado: los padres van al trabajo, los niños al colegio, y nada se sale de lo considerado correcto y normal.

Cuando el marido de Nancy fallece a causa de un ataque al corazón deja a la familia en una situación económica peliaguda. Así, la madre ve en el negocio de la marihuana una solución rápida y fácil para seguir disfrutando del alto nivel de vida que tenían hasta entonces y, así, evitar las habladurías de sus vecinas.

Sin embargo, el inofensivo trapicheo acaba siendo un auténtico negocio en el que Nancy consigue salir airosa de las más complicadas situaciones, aunque no siempre lo consigue. Lo que comienza como una necesidad se convierte en una forma de vida que lleva a Nancy y a sus hijos, acompañados por su cuñado Andy y por un amigo de la familia, Doug, a abandonar *Agrestic* y continuar el negocio en otros lugares.

Esta es, a grandes rasgos, la sinopsis de *Weeds*. Sin embargo, conviene detenernos en cada una de las ocho temporadas para descubrir las diferentes tramas que se desarrollan. En la primera temporada se presenta a los Botwins, una familia judía que vive en un

---

protegerlo. Y el niño es Nancy?".

<sup>34</sup> Anexo 12: Nominaciones y premios de *Weeds* (IMDb, 2015).

tranquilo vecindario de clase media alta. El marido de Nancy, Judah Botwin, muere de manera repentina, lo que ocurre unas semanas antes del episodio piloto. Esto cambia radicalmente la vida de la familia cuya madre, ahora al frente, se ve obligada a hacer frente a la delicada situación financiera que les ha quedado. Para ello, acude al negocio de las drogas, más concretamente a la marihuana. Conrad y Heylia serán los encargados de venderle la hierba, así como de darle los primeros consejos en este mundo. Además, su cuñado se mudará a la casa de la familia con el fin de ayudarla en este delicado momento.

Por otra parte, Celia, vecina de Nancy y presidenta de la Asociación de Padres del Colegio, sospecha que su marido, Dean, le es infiel. Junto con el ligero sobrepeso de su hija Isabelle y mantener las apariencias mientras critica a sus vecinas, será el mayor de sus problemas.

Doug completa esta primera presentación. El Concejal y cliente de Nancy hace tanto para ayudarla como para fastidiarla, aunque acabará ocupando un lugar muy destacado en la familia.

En la segunda temporada Nancy emprende junto con Conrad el proyecto de una casa de cultivo donde consiguen una marca de mayor calidad: *Milf*<sup>35</sup>, nombre que hace referencia a los sexuales atributos de esta madre de familia. Por otra parte, la protagonista comienza a mantener relaciones con Peter, un divorciado con un hijo que es agente de la DEA (Drug Enforcement Administration), esto es, el grupo policial antidrogas. Cuando Peter descubre a qué se dedica su novia deciden casarse, pues así no podría testificar en su contra si las cosas se pusieran peliagudas.

En cuanto a Andy, entra en la escuela rabínica con la intención de continuar con la tradición judía de su familia y, como era de esperar, aprovecharse de los beneficios de dicha situación. Así, evita alistarse en el ejército y mantiene relaciones con la administradora del colegio de rabinos.

Doug y Celia se convierten en amantes y ésta última, al conseguir un puesto en el Ayuntamiento, comienza una campaña antidroga, lo que desencadena una serie de conflictos de los que no sale bien parada.

---

<sup>35</sup> *Milf*: dentro de la jerga callejera, las siglas responden a *Mom I'd like to fuck*. En la versión doblada se emplea el término *Mqf*: *Madre que me follaría*.

En cuanto a los hijos de Nancy, Silas rompe su relación con Megan, su vecina sordomuda, y fuerza a su madre para que lo meta en el negocio de la droga. Shane, por su parte, continúa sintiéndose inadaptado en el colegio y demostrando con sus acciones que no es un niño normal.

En la tercera temporada Nancy es amenazada por un grupo de armenios que también cultivan hierba y ésta se lo dice a Peter para que los detenga. La situación se complica y Peter acaba muriendo. En este momento se desencadenan una serie de subtramas que llevan a Nancy de un lado a otro de diferentes bandas de traficantes.

Finalmente, cuando su casa arde, la protagonista se traslada a la de su suegro en la costa del Pacífico, en un pueblo entre San Diego y Tijuana. Ésta será la localización de la cuarta temporada, en la que Nancy vuelve a introducirse en el negocio de la droga, ahora trasladándola de México a EE.UU. Es entonces cuando la protagonista comienza un romance con Esteban Reyes, capo mexicano y alcalde de Tijuana. Se trata de una intensa relación mezclada con los negocios, que culminará en una delicada y conflictiva situación: Nancy participa en una redada en contra de Esteban y, para protegerse, le da la noticia de que está embarazada sabiendo que éste no le hará nada, al menos, hasta que tenga a su único varón.

Celia, por otra parte, es arrestada debido a que la implican en el caso del cultivo de drogas en *Agrestic*. No obstante, consigue salir de la cárcel a cambio de espionar a su amiga, en cuyo negocio acaba implicándose.

Respecto al resto de personajes, Shane empieza a jugar con las drogas para atraer la atención de las chicas en el colegio, Silas tiene una relación con una mujer mayor, y Andy y Doug montan un negocio ilegal transportando a inmigrantes de un lado a otro de la frontera.

En la quinta temporada, Doug y Silas abren un negocio de marihuana con fines medicinales y Shane comienza sus problemas con el alcohol. Celia, por su parte, que es devuelta a EE.UU. tras haber sido raptada, continúa trapicheando con hierba y protagonizando tramas poco consistentes.

Esteban le propone matrimonio a Nancy, pero su extraña relación se ve aún más enturbiada con la aparición de la ex mujer de éste. Pilar se entromete para proteger la vida política de su ex marido. El conflicto termina cuando Shane la mata de un golpe.

Ante tal desenlace, la familia, junto con el recién nacido, se ve obligada a huir al norte y se instalan en Seattle. Ésta será la localización de la sexta temporada, en la que los Botwins adoptan una nueva identidad: los Newmans. Con este apellido todos trabajarán en un hotel local en el que Nancy elaborará hachís.

Mientras tanto, Esteban y sus secuaces emprenden la búsqueda de su hijo, cuando se encuentran a Doug y le obligan a ayudarlo en su misión. Finalmente, Nancy se entrega a la policía para salvar a su familia y Esteban acaba muriendo. Silas, Shane y Andy huyen a Copenhague y el pequeño Steve Botwin es dejado al cuidado de la hermana de Nancy, Jill.

En la séptima temporada Nancy sale de la cárcel tras tres años en los que ha tenido una intensa relación con su compañera de celda, de la cual se aprovechará para negocios futuros. Con su madre en libertad, la familia regresa y vuelven al negocio de la marihuana, ahora con una tienda de bicicletas como tapadera. Shane, por su parte, encuentra en la academia de policía una forma de reorientar su ira. En cuanto a Steve, Nancy consigue que su hermana se lo devuelva tras una dura pelea por su custodia. Parece que las cosas van a terminar bien cuando la protagonista recibe un disparo por un desconocido, que resulta ser el hijo de Peter, el agente de la DEA.

En la última temporada, la familia se dispersa. Andy, tras resolver su tensión sexual con su cuñada, se marcha para comenzar una relación con la hermana de ésta, la cual acaba en ruptura cuando descubre que no está embarazada. De manera que el tío Botwin tomará medidas extremas para tener un hijo, lo que finalmente consigue. Doug acaba convirtiéndose en una especie de gurú que viaja por todo el país con un autobús lleno de muchachas jóvenes y guapas. Celia, que no aparece en este final, termina en una tribu lejos del país. Shane consigue ser policía, aunque continúa con sus problemas con el alcohol, la ley y la violencia. Silas se reconcilia con su amor de la adolescencia, Megan, y tiene un hijo con ella. Steve, que ya es un adolescente, descubre la verdad sobre su auténtico padre.

Nancy, por su parte, rehace su vida sentimental con el rabino David Bloom, aunque finalmente vuelve a enviudar. Respecto a la marihuana, ahora que es legal, crea un negocio estable pero en solitario. Sin embargo, toda la familia se reúne con el motivo de celebrar el Bar Mitzvah de Steve, pero sólo de forma simbólica para decir adiós, ya que después cada uno seguirá su camino. La última imagen en la que vemos al grupo

sentado en los escalones de la entrada, fumando un último porro mientras nieva, pone punto final a esta historia de manera triste pero esperanzadora. Después de todas las aventuras vividas, cada uno ha tomado su camino, pero la unión familiar perdura.

### **6.1.3.- ELEMENTOS FORMALES DEL TEXTO FÍLMICO**

Aunque, como ya se ha mencionado, estos elementos quedan en un segundo plano en el análisis por cuanto no son responsabilidad directa del creador, lo cierto es que el *showrunner* se implica en la supervisión de los mismos en la medida de lo posible, con el fin de que el hecho de que cada capítulo sea dirigido por una persona diferente no sea algo patente. Por ello, resulta interesante señalar los aspectos más significativos en cuanto a estas cuestiones se refiere.

Así, a grandes rasgos, podemos hablar de códigos visuales, sonoros y sintácticos que se dan en la serie en su conjunto. *Weeds* destaca por composiciones sencillas, pero correctas. Son resaltables los ángulos cenitales en momentos conflictivos y, especialmente, como plano final de capítulos. Respecto a la iluminación y la colorimetría, observamos planos muy iluminados, justificados por el clima y las localizaciones exteriores. Por su parte, las tonalidades amarillentas, anaranjadas y verdosas completan dicho ambiente.

Los códigos sonoros destacan por diálogos interesantes que llegan a ser sentenciosos. En este sentido, es especialmente importante visionar la serie en versión original para poder disfrutar de la combinación del inglés de los protagonistas con el español latino de los personajes mexicanos. Por su parte, la música es un elemento especialmente notable desde el momento en que, como ya se ha dicho, la canción introductora resume metafóricamente el contenido de la serie.

Finalmente, el producto presenta un ritmo ágil y más o menos rápido. Existen una serie de técnicas que contribuyen a ello, en este caso, hablamos de la ausencia de fundidos y del montaje al corte. Por otra parte, resulta interesante destacar algunas secuencias de montaje en las que, unificados por la música, se presentan diferentes planos de manera no convencional: planos repetidos, planos a cámara rápida, planos hacia delante y hacia atrás, planos cuyo audio no corresponde con la imagen... Se trata de recursos más o menos innovadores y muy llamativos que van más allá de lo clásico y se ajustan a la perfección al espíritu del producto audiovisual que tratamos.

#### **6.1.4.- ELEMENTOS FORMALES DEL RELATO**

La serie se estructura en ocho temporadas compuestas por entre diez y trece capítulos cada una, con un total de noventa. Cada episodio, por su parte, presenta una duración aproximada de media hora. Respecto a los contenidos, podemos advertir una trama principal que marca cada una de las temporadas y que se encasilla dentro de la historia general de la serie. Además, en cada capítulo hay pequeñas subtramas que son protagonizadas por personajes secundarios o ayudan a avanzar la trama principal.

En cuanto a la tipología en la que esta serie se asienta, debemos hacer dos observaciones en función de los autores anteriormente citados. Si acudimos a la clasificación de Douglas (2001), *Weeds* es considerada una teleserie ya que plantea tramas que se desarrollan a lo largo de varios capítulos, permitiendo evolucionar a sus personajes. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de este tipo de productos, el que tratamos es de una duración más breve y se aleja de personajes estereotipados y diálogos banales, llegando a criticarlos.

Por otro lado, según el esquema que Carrasco (2010) propone, estamos ante una serie de género cómico, más concretamente una *dramedy*. Así, se trata de aunar matices de ambos géneros para provocar el humor a través de situaciones dramáticas que rayan el absurdo. Este tipo de serie presenta espacios exteriores e interiores, repartos corales y una estructura terciaria que incluye varias tramas. Además, responde a una emisión semanal en horario de *prime time*.

Si hablamos del punto de vista, la ficción cuenta con una focalización externa. Esta técnica es la más común en el audiovisual. Consiste en ir cambiando la perspectiva de la cámara de manera que el espectador pueda observar lo que acontece en la escena desde una visión cambiante y externa a la acción en sí.

El tiempo cinematográfico de la serie es lineal, sin flashback ni flashforward destacables. Únicamente hay dos saltos temporales, dos grandes elipsis: la primera tiene lugar cuando Nancy está en la cárcel, lo que resulta bastante obvio y razonable; la segunda ocurre al final, cuando pasamos de un Steven con cinco o seis años a otro que va a celebrar su Bar Mitzvah, salto temporal que seguramente fue motivado por la situación elegida como final de la historia. Así, y atendiendo a las edades de Shane y Silas, podemos deducir que la serie se desarrolla aproximadamente en catorce años.

Respecto a la localización, las tres primeras temporadas se desarrollan en la ciudad de *Agrestic*. El siguiente lugar será la costa del Pacífico, combinando EE.UU. y México. A continuación la familia se traslada a Seattle y también viajan a Copenhague (Europa). Así, podemos observar que, en general, la acción se sitúa en EE.UU.

Las tramas se desarrollan en interiores: casas impersonales, desordenadas y sucias, junto con otras amplias y lujosas; así como establecimientos que sirven como tapadera a negocios ilegales. También asistimos a relevantes acontecimientos que tienen lugar en el exterior, en las calles y, principalmente, en la carretera.

Especial atención recae sobre los personajes que, lejos de responder a tópicos y clichés, son cuidadosamente definidos por su creadora. Hablamos de figuras reales que Kohan esculpe con delicadeza y detalle. Se trata de personas diferentes, conflictivas y dañadas por la vida. A continuación, exponemos los rasgos más característicos de los personajes principales:

Nancy Botwin (Mary-Louise Parker): Se podría decir que Nancy es lo que conocemos como una madre coraje, pero no al uso. De manera repentina esta mujer ha perdido a su marido, sin embargo, apenas muestra signos de debilidad o tristeza extrema. A excepción de ciertas rabietas, no parece recordar y/o lamentarse de que ha muerto el amor de su vida.

Para hacer frente a la situación Nancy comienza a traficar con marihuana. Un oficio *inocente* para cubrir gastos, que acaba convirtiéndose en una auténtica red de marihuana. En este proyecto la protagonista demuestra ser una persona hábil, fría y resuelta. Pues, sin olvidar los problemas, también experimenta auténticos momentos de éxito.

Es una mujer ambiciosa y quiere más. A pesar de que en pocas ocasiones la vemos fumar, su vicio es más interesante: está totalmente enganchada al tráfico de la droga y así lo manifiesta durante el transcurso de la serie, demostrando que no le importa el riesgo ni las consecuencias de este mundo. De este modo, es capaz de cualquier cosa para abrirse camino en su negocio. En este proceso, Nancy utiliza a las personas a su antojo, especialmente a los hombres y, para ello, emplea sus armas de mujer tanto en el ámbito psíquico como físico. Pues no debemos olvidar que esta madre de dos, y posteriormente tres, hijos es un auténtico objeto de deseo.

En numerosas ocasiones, ella se queja de que las cosas no le salen bien pues, posiblemente no es consciente de lo conflictivo que es el territorio en el que se ha metido. No obstante, lo cierto es que también tiene cierta mala suerte que se tinte de comicidad, como el hecho de que los cuatro maridos que ha tenido acaban muriendo.

Respecto a la relación con sus hijos, está claro que los quiere y los cuida. Pero lejos de ser una madre convencional, acaba introduciéndolos en el negocio de la marihuana, y ella y sus circunstancias les han marcado en su destino y forma de ser.

Nancy es una auténtica anti-heroína a la que el mundo no trata bien. Una desdichada que, aún sin actuar de manera socialmente correcta, hace que nos sintamos a gusto o, incluso, identificados con ella. Esta mujer rompe esquemas y estereotipos, y manifiesta que el fin justifica los medios, pero también nos hace reflexionar si es realmente así.

Silas (Hunter Parrish): El hijo mayor de Nancy es espabilado a su manera, pues mantiene el aire bobalicón de su tío. Es un joven enamorado, como deducimos de las múltiples parejas que tiene durante la serie, sin importar la edad o religión de éstas. Silas se siente malcriado por su madre y la culpa de la trayectoria que ha tenido desde la adolescencia hasta que se hace completamente adulto y maduro, cuando vuelve con su primera novia y tienen un bebé juntos.

Shane (Alexander Gould): El hijo menor, o mediano, de la protagonista es el más inteligente de la familia. En sus diálogos y acciones demuestra inquietudes que van más allá de un niño de su edad. Es el alumno inadaptado y con pocos amigos. No obstante, conforme va creciendo, Shane descubre la bebida y la combina con la violencia, llegando a tener graves problemas con la ley, incluso cuando se convierte en policía.

Andy Botwin (Justin Kirk): El cuñado de Nancy, hermano de su primer difunto esposo, se traslada a la casa de la familia para ayudarla ante esta situación, a pesar de que su presencia es totalmente innecesaria, incluso molesta. Sin embargo, sus intenciones van más allá, pues en todo momento demuestra que está totalmente enamorado de su cuñada y, por ello, la apoya y la acompaña en todas sus andaduras. Andy es un mujeriego algo estúpido, capaz de hacer cualquier tontería para llamar la atención.

Doug Wilson (Kevin Nealon): El contable de la familia acaba protagonizando algunas subtramas que le aportan cierto protagonismo. Doug es un hombre bobo, machista, corrupto y estafador. A pesar de tener familia e hijos, acompaña a Nancy en el negocio

fuera de la ciudad. De este modo, demuestra que poco le importan o que se siente más cómodo entre sus amigos. Finalmente, acaba convirtiéndose en una especie de gurú del sexo y viajando por todo el mundo en una caravana llena de chicas guapas y sexys.

Celia Hodes (Elizabeth Perkins): La perfecta vecina de *Agrestic* deja a un lado esta fachada para volverse más humana cuando le diagnostican cáncer de mama. Además, lucha porque se cumplan las leyes en su ciudad, hasta que finalmente también acaba del lado de la droga. Es una madre algo irritante y peor esposa, que vaga de una trama para otra sin tener claro su papel. Así lo demuestra su relación con Nancy, a veces de amistad y otras de odio y envidia.

Dean Hodes (Andy Milder): El marido de Celia, continuando con el perfil de la mayoría de los hombres de esta serie, es simple y estúpido, y acaba trabajando para Nancy. Mantiene una relación tortuosa con su esposa, a la que le es infiel. Sin embargo, como padre demuestra tener mejores valores.

Isabelle Hodes (Allie Grant): La hija del matrimonio presenta una actitud madura e inteligente. Dejando a un lado las críticas de su madre por su ligero sobrepeso, Isabelle manifiesta una personalidad sólida. Incluso, llega a desempeñar el papel de mujer de la familia. En el capítulo final no aparece, pero se menciona que ha cambiado de sexo.

Heylia James (Tonye Patano): La traficante de hierba únicamente aparece en las primeras temporadas, aunque posteriormente regresa de manera grata y sorprendente. Heylia es una mujer fuerte, rencorosa y autoritaria, que hace bien su trabajo y no quiere que se lo pisoteen. Demuestra que sabe diferenciar el negocio de la vida privada. Para Nancy es muy importante su aprobación y, a pesar de las rencillas con ella, siempre intenta protegerla.

Conrad Shepard (Romany Malco): El sobrino de Heylia trabaja con ella hasta que comienza su propio cultivo con Nancy, en cuyo sector cuenta con amplios conocimientos. Por otro lado, la tensión sexual con ella es patente y, de hecho, llegan a tener alguna relación esporádica.

Megan (Shoshannah Stern): La novia de la adolescencia de Silas es una chica sordomuda a la que no parece importar sus limitaciones. A pesar de la buena relación que al principio de la serie tenía con Nancy, lo cierto es que cuando se reencuentra con Silas parece odiarla, pues la culpa de la mala vida que ha tenido su novio.

Peter Scottson (Martin Donovan): El segundo marido de Nancy es un agente de la DEA que, cegado por sus encantos, acaba casándose con ella para no tener que delatarla en caso de que se metiera en problemas. Sin embargo, su inocente flirteo acaba valiéndole la vida.

Esteban Reyes (Demian Bichir): El tercer marido de Nancy es un poderoso traficante y político mexicano que, a pesar de tener un hijo con ella y protegerla en todo momento, se deja llevar por sus propios intereses. Su relación amor-odio resulta muy atractiva para ambos, aunque las cosas acaban complicándose y no resultan como esperaban.

Jill (Jennifer Jason Leigh): La hermana de Nancy parece tenerle envidia en todo momento y, por ello, son numerosas las discusiones que se crean entre ambas. Es una mujer joven y guapa, con una situación social y familiar estándar. No obstante, parece que desea la inestabilidad de su hermana, y hace todo lo posible para fastidiarla.

Steve (Ethan Kent/Gavin Kent): El último miembro de la familia es hijo de Esteban Reyes, pero nunca llegó a conocer a su padre. Se crió con el cuarto marido de Nancy, que prácticamente no aparece en la historia. Es un chico que no sabe realmente quién es, pero que es consciente de los sacrificios que ha hecho su madre para mantenerlo a su lado.

#### **6.1.5.- TEMÁTICA**

En unas líneas muy generales podríamos decir que la temática principal de *Weeds* es la venta de marihuana y todo lo que el negocio conlleva. Sin embargo, no resulta complicado ahondar en este producto audiovisual para sacar a la luz otros temas mucho más interesantes y profundos.

*Weeds* propone una reflexión acerca de los valores sociales y morales comúnmente aceptados. Los transforma de manera que, aun rayando la ilegalidad, podríamos llegar a justificarlos. Presenta, de este modo, la posibilidad de poner el bienestar familiar por encima de todo.

Sin embargo, este fin tan loable acaba transformándose. Es entonces cuando entran en juego la avaricia y la ambición. Dicha evolución, también conllevará una serie de factores conflictivos y violentos que quedan patentes durante toda la serie, y lo hacen, en la mayoría de las ocasiones, de forma triunfadora: el mal sobre el bien, el traficante sobre el policía.

Al final la narración concluye con un regreso al inicio, a la necesidad de mantener a la familia unida para alcanzar la estabilidad y la felicidad. Así, se pone de manifiesto que el éxito comercial no lo es todo y que, sin alguien con quien compartirlo, no tiene sentido.

Por otra parte, en el desarrollo de la serie podemos destacar un conjunto de elementos temáticos que van a ir guiando el trascurso de la misma. Se trata de temas controvertidos, tabú o poco usuales en este tipo de producto. Así, advertimos un notable elemento sexual y, lejos de plantearse de manera romántica, se banaliza esta práctica presentándola como un objeto de cambio para conseguir lo que se quiere. Además, observamos un componente homosexual, tanto en hombres como en mujeres, o, incluso, transexual. El choque entre la ley y la droga, con las correspondientes estancias carcelarias, también será un tema presente durante toda la serie. Por otra parte, podemos apreciar la presencia de diferentes razas y religiones, con el correspondiente choque de costumbres, cultura y lenguas o jergas.

Finalmente, todo este abanico temático queda coronado por la ruptura de estereotipos, especialmente el de la mujer. La protagonista, lejos de las apariencias y el quedar bien, es una madre totalmente alejada del concepto que las series de ficción nos suelen plantear. El prototipo que conocemos queda atrás para presentarnos a una mujer luchadora, transgresora, poco ortodoxa e, incluso, amoral. Una persona que no demuestra sus debilidades, libre, que sabe cuidarse por sí sola. Una madre madura y sexy que puede usar su cuerpo a su antojo y manipular a los que la rodean.

Junto con éste, todos los personajes se salen de lo común para adoptar una forma de ser que nada tiene que ver con la perfección y rectitud que solemos ver en los idealizados mundos de ficción que la televisión nos ha propuesto hasta estos últimos años.

## **6.2.- ORANGE IS THE NEW BLACK**

### **6.2.1.- CONTEXTO DE PRODUCCIÓN**

Cuando Kohan terminó de leer el libro biográfico de Piper Kerman sobre su temporada en prisión no dudó en ponerse en contacto con la autora y, tras una incisiva y directa entrevista, decidió adaptar el texto a la televisión. En este sentido, fueron dos características de la novela la que animaron a la *showrunner*. La primera es que trata sobre personajes conflictivos, difíciles, con trabas, que tanto llaman su atención. La

segunda, aún más interesante, es que reúne a dichas personas en un espacio cerrado. Kohan siempre se ha sentido atraída por grupos diversos que están obligados a convivir, y la cárcel parece ser un lugar ideal para que se den este tipo de factores (Ávila, 2013).

Sin embargo, vender todos estos personajes poco amables habría sido una tarea mucho más compleja si no llega a ser porque la protagonista es una joven americana blanca de familia acomodada. De este modo, Piper, renombrada con el apellido Chapman, fue el *caballo de Troya*, la excusa para poder hablar de mujeres latinas y negras, mayores y criminales. Kohan consigue que su serie triunfe gracias a ello. La rubia *inocente* fue el punto de partida para que la audiencia de las cadenas se sintiese identificada y atraída por el producto, y permitiese que le contasen otras historias más complejas (Willmore, 2013).

De hecho, aunque el hilo de la trama es la historia real de Piper Kerman, lo cierto es que muchas de las situaciones que se presentan, como las historias paralelas del resto de las convictas, son invención de la creadora. La realidad era demasiado dulce para atraer a la audiencia y ser del gusto y estilo de Kohan, por ello sólo es tomada como una premisa para poder ir más allá (NPR, 2013).

Sin embargo, la Piper real no deja de involucrarse en el proyecto, lee los guiones y da algunos consejos y anotaciones. Kohan mantiene un constante contacto con ella vía e-mail, pues “she’s the mother of all this<sup>36</sup>”, añade la autora en una entrevista a *Collider*, sitio web especializado en televisión (Radish, 2013).

Tampoco debemos olvidar el gran trabajo de investigación y documentación que este producto audiovisual hace patente. Tanto es así que la creadora, más allá de la ficción y el entretenimiento, busca criticar las irregularidades y/o deficiencias del sistema carcelario en EE.UU. Se trata de dar a conocer cómo funciona y que el público sea consciente y, de alguna forma, se comprometa (Ávila, 2013). Por ejemplo, ya desde la canción de la introducción, *You’ve Got Time*<sup>37</sup>, compuesta y cantada por Regina Spektor específicamente para la serie, se hace referencia a lo que sienten las presas *atrapadas como animales*, al tiempo de aislamiento y soledad para pensar en sus errores mientras que el mundo fuera continúa.

---

<sup>36</sup> Traducido por M.J. Higuera: “Ella es la madre de todo”

<sup>37</sup> Anexo 13: Letra de *You’ve Got Time*.

Por otra parte, a la hora de elegir un canal para exhibir el producto, Netflix, el servicio de *streaming* a demanda, parecer ser la opción más adecuada. En primer lugar, actualmente vivimos en la era digital, en la que la audiencia consume el audiovisual sin agenda, esto es, cuando quieren y como quieren. Así, aunque la serie también es distribuida en la televisión convencional, cubre esta nueva necesidad gracias a Internet. Además, Netflix acogió a *OITNB* desde el primer momento y le permitió a Kohan una gran libertad creativa, a la cual la productora ya estaba acostumbrada. Como ella misma señala en el programa radiofónico NPR:

The greatest thing about going to Netflix was that I pitched it in the room, and they ordered 13 episodes without a pilot. That's miraculous. That is every showrunner's dream, to just 'go to series' and have that faith put in your work. They paid full freight. They were new, they were streamlined, they were lovely, they were enthusiastic about it. And I love being on the new frontier. I love being first out of the gate. It's really, really fun, because I think it is the future in a lot of ways, of how people consume media, and it's great to be in there early<sup>38</sup> (NPR, 2013).

Con todas las premisas dadas, *OITNB* ve la luz en julio del 2013, y la primera temporada llega a todos los ordenadores del mundo a la vez obteniendo una gran acogida. Días después se confirma que la serie tendría segunda temporada, cuyo éxito se ha mantenido hasta la tercera, estrenada el pasado 12 de junio.

El público y la crítica han aceptado con más que agrado la nueva aventura de Kohan, y la describen con fascinación, sin recurrir al adjetivo fácil y tópico. Por su parte, el número de nominaciones y premios, tanto de la serie en sí como de sus excelentes actores, hacen indiscutible el éxito de la misma<sup>39</sup>.

### **6.2.2.- SINOPSIS ARGUMENTAL Y SEGMENTACION**

Piper Champan es una joven de Connecticut (EE.UU) guapa e inteligente, procede de una familia acomodada y todos los aspectos de su vida le van bien. Estudió en una prestigiosa Universidad y está comprometida con Larry, su atractivo novio.

---

<sup>38</sup> Traducido por M.J. Higuera: "Lo mejor de Netflix fue que llevó los 13 episodios a la vez, sin un piloto. Fue un milagro. El sueño de todo *showrunner*, sólo centrarse en la serie y poner fe en tu trabajo. Ellos pagaron el producto completo. Eran nuevos, simples, encantadores y entusiasmados. Y me encanta estar en la nueva era. Me encanta que la serie sea la primera en salir. Esto es realmente divertido porque creo que es el futuro de muchas formas, de cómo la gente consume los medios, y es genial estar ahí tan pronto"

<sup>39</sup> Anexo 14: Nominaciones y premios de *OITNB* (IMDb, 2015).

Sin embargo, su idílica situación se ve alterada cuando le notifican que se ha reabierto un caso de tráfico de drogas ocurrido hace 10 años, en el cual está relacionada. Piper se involucró en este mundo guiada por su entonces novia, Alex, que la animó a llevar una maleta llena de dinero de la droga. Así, aunque en su momento no fue acusada, su nombre sale en un juicio y decide entrar voluntariamente a Litchfield, cárcel de mínima seguridad para mujeres, con la intención de evitar ser juzgada.

Este periodo de 15 meses se plantea como un momento de desconexión del mundo, pero Piper pronto es consciente de que su calvario es mucho más grave de lo que en un principio pensaba. La protagonista comprende que la vida en la cárcel se rige por unas normas tácitas que debes cumplir si no quieres ser excluida, y la ley de los guardias poco puede ayudarte. Sin embargo, esta rubia lista se hace pronto con el lugar y, a pesar de los momentos de desesperación, aprende a sobrevivir.

La conexión con el exterior que, al principio, es muy estrecha y constante; se va debilitando, llegando al punto en el que Piper se siente más comprendida entre rejas que por su propia familia y prometido. Por su parte, la relación con Larry acabará en ruptura, entre otras razones, por la aparición de Alex en el mismo módulo donde está retenida y, en cierto modo, en la vida de la protagonista.

La trama principal avanza gracias a otras secundarias que, por una parte, nos muestran los conflictos del resto de personajes dentro de la cárcel y, por otra, dan a conocer su vida anterior y las razones por las que fueron detenidas.

En la primera temporada conocemos los primeros acercamientos de Piper con el resto de las presas. El comienzo de la estancia es difícil y la chica se encuentra como pez fuera del agua. Así, tras insultar accidentalmente a Red, la cocinera, ésta la tiene un largo periodo sin comer. La solución será ganarse la confianza de la jefa de las presas mediante una crema casera para los dolores que Piper elabora.

Alex aparece desde el primer episodio, reabriéndose una relación de amor-odio con la protagonista, la cual acaba aceptando que no puede culpar a su ex novia de sus propios errores.

Por su parte, para *Ojos Locos* la chica nueva es mucho más atractiva. Tanto es así que acaba acosándola hasta que Piper debe ser brusca con ella y, de este modo, poner fin a esta relación tan obsesiva.

Pennsylvania tendrá problemas más importantes con Piper, la cual acaba atacándola bruscamente en una pelea en la que también interviene *Ojos Locos*. El conflicto le vale a la primera una temporada aislada y replantearse su comportamiento con el resto de las compañeras.

También conoceremos la historia de Sophia Buset, una reclusa transexual que ha sufrido mucho para poder alcanzar su condición actual y que, aun siendo considerada mujer, sigue teniendo problemas. Sin embargo, en la cárcel se siente más cómoda porque es realmente aceptada.

Por otro lado, Nicky y Morello mantienen una relación lésbica basada en el placer y el cariño. Pues, la última declara que su prometido la está esperando fuera y que tiene una boda que preparar, lo que resulta no ser del todo cierto.

Mientras tanto, en el exterior, a Larry le ofrecen hablar sobre la experiencia de su novia en un programa de radio. Él acepta y obtiene un gran reconocimiento por parte del mundo de los medios. Sin embargo, Piper se siente decepcionada porque la versión de su prometido no se corresponde con lo que realmente está viviendo.

La política dentro de la cárcel, el embarazo de una de las presas, las leyendas que aportan esperanza a la situación y los conflictos entre presos y guardias completan estos primeros cuatro meses de la vida de Piper en prisión.

En la segunda temporada la protagonista es trasladada a Chicago, donde tendrá lugar el juicio. En esta ciudad conoce a nuevas presas y presencia situaciones mucho más duras que las que había experimentado en la cárcel de mínima seguridad a la que estaba acostumbrada. También se encuentra con Alex, la cual, tras intentar convencerla para hacer una jugada durante el juicio, acaba traicionándola. De modo que su ex novia es liberada y Piper vuelve a la cárcel, donde comenzará una campaña para denunciar la corrupción de la subdirectora mediante un inocente periódico llevado por las presas.

Por otro lado, asistimos a dos días en los que la protagonista, debido a la muerte de su abuela, con la que tenía una relación muy estrecha y especial, obtiene permiso para salir de prisión. Es entonces cuando descubre que su novio le ha sido infiel con su mejor amiga. De este modo, su compromiso, que ya se tambaleaba, se desmorona definitivamente.

En Litchfield, Daya, que tiene una relación con uno de los guardias, John Bennet, acaba embarazada. Para que no despidan a su amado, provoca un encuentro con Méndez, otro de los guardias. Así consigue que lo acusen de violación para justificar su estado y, además, lo echen de la prisión. Aunque Méndez acabará volviendo capítulos más tarde para seguir creando problemas con las presas y sus trapicheos.

Respecto a la vida en la cocina, es una auténtica lucha por el poder donde la cocinera es considerada la máxima autoridad. Red, que gozaba de este cargo en la primera temporada, acaba siendo desbancada por Mendoza, que también tiene conflictos con Vee. Así, las jefas de los tres grupos (blancas, latinas y afroamericanas) entrarán en una lucha patente por aumentar su estatus sobre el resto.

Red, por su parte, monta un invernadero con el grupo de las ancianas. Sin embargo, pronto descubre que a través de las macetas puede introducir objetos del exterior y negociar con las presas.

Otro de los negocios será el proyecto de Vee y el grupo de las chicas afroamericanas. Se trata de meter cigarrillos en aplicadores de tampones e ir vendiéndolos por la cárcel. *Ojos Locos* verá en esta nueva líder el cariño y respeto que nunca ha tenido. Sin embargo, dicha relación de apoyo incondicional acabará involucrándola en actos violentos que ella no ha cometido.

Finalmente, asistimos a la historia de Rosa, una ladrona de bancos con un cáncer terminal. Cuando le dan la noticia de que le quedan pocas semanas de vida experimenta un ataque de locura que le hace coger la furgoneta y, al ver a Vee que había escapado de la prisión, la atropella.

### **6.2.3.- ELEMENTOS FORMALES DEL TEXTO FÍLMICO**

En este punto nos detenemos brevemente para analizar los códigos visuales, sonoros y sintácticos más destacados de la serie.

Respecto a los primeros, hallamos encuadres básicos con algunos planos más elaborados. La colorimetría, a pesar del título de la serie, es presidida por el caqui de los uniformes de las presas. De este modo se consigue un ambiente gris y homogéneo que, por otra parte, contrasta con la variedad de colores de los planos del exterior de la cárcel.

Por otra parte, los diálogos se convierten en una herramienta esencial para, de manera subliminal, atacar al sistema. Encontramos canciones amables que, incorporadas en momentos dramáticos, se vuelven ácidas. Además, oímos interesantes juegos de palabras que únicamente podemos apreciar en la versión original: *Black People? Blind People!*<sup>40</sup>; la cual también es recomendable si queremos advertir las expresiones en español de las latinas, que se reducen a un cambio en el acento en la versión doblada a nuestro idioma.

En cuanto al ritmo, debemos apreciar que el producto no incluye ningún fundido a negro, lo que motiva que sea ágil de consumir. A dicha característica también contribuye el hecho de que la serie esté disponible online y en temporadas completas. Por lo tanto, es fácil devorar capítulo tras capítulo, incluso sin notar las diferencias o parones entre uno y otro. Netflix responde a este estilo rápido de la serie y se ajusta a la perfección al mismo (Morales, 2013).

#### **6.2.4.- ELEMENTOS FORMALES DEL REALTO**

La serie cuenta con tres temporadas de trece capítulos cada una. Los episodios tienen una duración de entre 45 y 55 minutos. En estos se plantea la historia de Piper como trama principal, aunque las subtramas van tomando relevancia. Las que hacen referencia a las historias pasadas de las presas suelen autoconcluir en el mismo episodio, sin embargo, las que protagonizan otras presas y los guardias en tiempo presente se mantienen como contenidos latentes que abarcan varios capítulos, incluso temporadas enteras.

Dicha duración y evolución de las tramas hace que nuevamente hablemos de *teleserie* si acudimos a la tipología propuesta por Douglas (2001), y de *dramedy* como opción más acertada dentro de las formas presentadas por Carrasco (2010). De este modo, encontramos repartos corales, localizaciones interiores y exteriores, y una emisión que, en la televisión convencional, es semanal y en horario de *prime time*.

La focalización, por su parte, es externa. Por lo tanto, vamos presenciando las acciones desde diferentes puntos de vista, es decir, la perspectiva va cambiando en función de los personajes que protagonicen las tramas en cada caso.

---

<sup>40</sup> Traducido por M.J. Higuera: “¿Gente negra? ¡Gente ciega!”

Respecto al tiempo, son especialmente importantes los *flashbacks* que nos presentan la vida de las presas antes de su encarcelamiento. A través de estas escenas podemos ver a los personajes en el mundo exterior, lo que resulta muy gratificante cuando su vida se reduce a cuatro paredes. Además, dichas tramas nos permiten conocer la otra cara de las presas, haciendo patente que todas llevan una máscara para sobrevivir en la cárcel (Willmore, 2013).

Por su parte, entendemos que la serie se desarrollará durante los 15 meses que Piper Kerman tuvo de condena, aunque salió antes por buena conducta. Sin embargo, Kohan puede estirar este tiempo todo lo que sea necesario gracias a la ficción que incluye en esta historia, haciéndola más atractiva.

Las localizaciones se ciñen a los muros de la prisión: los módulos, las oficinas, los talleres, la cocina y el comedor, la capilla, el invernadero, los patios... La mayoría son espacios interiores que contribuyen a esa sensación de falta de libertad. Sin embargo, también podemos destacar los exteriores que presiden las subtramas del pasado y el mundo paralelo de la protagonista en el presente.

En cuanto a los personajes, estamos ante un reparto coral muy extenso y variado. Aunque Piper es considerada la protagonista, dentro de la cárcel este papel es jugado por varias presas en función del capítulo. Hablamos de mujeres muy dispares por su edad, inquietudes, raza, religión y personalidad.

Piper Chapman (Taylor Shilling): La protagonista de la serie es una chica joven y guapa, una rubia de piel blanca que tiene una vida fácil y exitosa en todos los sentidos. Cuando su acomodada situación se ve totalmente alterada, Piper demuestra una gran madurez y serenidad, es consciente de su error y está dispuesta a pagar por él. A pesar de ello, al descubrir lo que significa realmente la prisión, se desmorona y demuestra su lado más sensible y frágil. Sin embargo, Piper también es inteligente y sabe jugar sus cartas para adaptarse al nuevo ambiente y desempeñar un papel estable entre los grupos de la prisión.

Esta chica representa el lado amable de la sociedad, desarrollando un perfil en el que cualquier espectador se podría sentir a gusto e identificado. No obstante, también manifiesta que no todos somos perfectos y que hasta el más correcto puede cometer errores.

Por otro lado, advertimos una evolución en la actitud y personalidad de la mujer desde que entra en la cárcel conforme avanza la trama. Este cambio nos hace replantearnos si su nueva forma de actuar responde a una fachada para hacerse valer y sobrevivir en este contexto, o si realmente estos comportamientos estaban anteriormente en su psicología, aunque sea de forma latente. Dichas cuestiones provocan una reflexión acerca de cómo son las personas y cómo se comportan fuera de su ámbito de confort.

Alex Vause (Laura Prepon): La ex novia de Piper es una chica muy sexy y provocativa. Demuestra saber manipular a la gente para conseguir lo que quiere y mantenerse al margen de los conflictos. Es egocéntrica y egoísta, aun con las personas a las que aprecia. Sin embargo, también advertimos un lado más sensible y humano, incluso se puede observar que realmente estaba enamorada de Piper, a pesar de que la traiciona en varias ocasiones.

Larry Bloom (Jason Biggs): El novio de Piper es un escritor judío que no puede disimular su asombro cuando sale a la luz el pasado de su perfecta prometida: no sólo estaba relacionada con el tráfico de drogas sino que además era lesbiana. Al principio Larry apoya y anima a la recién prisionera. Pero conforme evoluciona la trama este novio enamorado se va alejando de ella, llegando a serle infiel. La incomprensión, la infidelidad por ambas partes, y la separación hacen que la pareja acabe rompiéndose.

Sam Healy (Michael Harney): El consejero de la prisión se encarga de los problemas de las presas y, en principio, lo hace con bastante amabilidad. Sin embargo, es patente su rechazo hacia la homosexualidad de muchas de las mujeres con las que trata. Así, la buena relación que comienza teniendo con Piper cambia cuando se entera de sus relaciones con Alex. Por otra parte, presenta problemas personales y un cierto aire depresivo.

Galina Reznikov-Red (Kate Mulgrew): La cocinera de origen ruso desempeña dicho oficio en la cárcel durante la primera temporada de la serie. Desde este puesto, Red decide sobre todas las presas, que la respetan y temen. Así, mantiene esta autoridad de la que ya disfrutaba fuera, cuando era la jefa de su propio restaurante familiar. Sin embargo, al ser expulsada de la cocina, Red se presenta más humilde y frágil, especialmente al relacionarse con las presas de más edad. Sin embargo, nunca deja a un lado la astucia y temperamento que la caracteriza.

Norma Romano (Annie Golden): Esta presa de avanzada edad forma parte del grupo de Red, llegando a ser una amiga y apoyo incondicional para ella. No se sabe muy bien el porqué, pero sufre un mutismo selectivo. De hecho, únicamente se ha escuchado su voz en el recital navideño.

Nicky Nichols (Natasha Lyonne): Nicky es una de las presas homosexuales y presenta un gran conflicto con las drogas. Así, aunque demuestra ser fuerte y combatir el síndrome de abstinencia, lo cierto es que cuando se produce el tráfico de estas sustancias en la prisión acaba rindiéndose a su vicio.

Lorna Morello (Yael Stone): La presa que se encarga del transporte en la cárcel responde a la perfección al papel de una buena amiga. Es una chica muy simpática y comprensiva, que también demuestra una gran sensibilidad. A pesar de que no deja de repetir que su novio la está esperando para casarse con ella cuando salga, se acaba descubriendo que esta historia es una realidad inventada por ella para, quizás, sobrevivir en prisión.

Tasha Jefferson-Taystee (Danielle Brooks): La ahijada de Vee es una mujer risueña y divertida. Sin embargo, cuando su madre entra en la cárcel comienza a tener problemas al dejarse llevar por ella. De hecho, se vuelve más seria y violenta, llegando a romper su relación con su mejor amiga Poussey.

Poussey Washington (Samira Wiley): La joven y risueña trabajadora de la biblioteca es la mejor amiga de Taystee, incluso llega a confundir sus sentimientos hacia ella. No obstante, su relación se ve alterada por la llegada de Vee, pues Poussey prefiere mantenerse al margen del nuevo grupo de mujeres afroamericanas que se ha creado en la cárcel.

Suzanne Warren-*Ojos Locos* (Uzo Abuda): Esta reclusa emocionalmente inestable, de gestos y comportamiento extraño, no encuentra su lugar en prisión. No obstante, acaba uniéndose al grupo de Vee y hace todo lo que ella le diga, pues es la única que la comprende y respeta.

Yvonne Parker-Vee (Lorraine Toussaint): La jefa del grupo de las afroamericanas llega en la segunda temporada dispuesta a cambiar las cosas. Reúne a todas las presas de su raza y crea un grupo que se dedica a traficar con cigarrillos, quitando bruscamente de en medio a toda aquella que se disponga a frenarlo.

Gloria Mendoza (Selenis Leyva): La jefa del grupo de las latinas aumenta su poder cuando se convierte en la nueva cocinera. Es una mujer fuerte y temperamental, que no deja que la manipulen o la engañen con conflictivas alianzas y tratos entre grupos.

Dayanara Díaz-Daya (Dascha Polanco): Esta chica latina mantiene una relación de amor con el guardia John Bennet. Sin embargo, tras quedarse embarazada las cosas se complican. Además, convive en la cárcel con su madre, pero la relación no es muy buena y acaba encontrando más apoyo en otras mujeres del grupo.

John Bennet (Matt McGorry): El joven funcionario es un guardia correcto y amable con las presas. Tiene una minusvalía debido a que le falta una pierna, pero no es algo realmente notable. Cuando deja a Daya embarazada admite lo que ha sucedido, aunque para hacerlo espera a que la situación sea insostenible.

George Méndez-Pornstache (Pablo Schreiber): El guardia que peor trato tiene con las presas es repugnante, obsceno y machista. Tras conseguir que lo despidiesen, Méndez vuelve dispuesto a vengarse y desmantelar todos los trapicheos de estas mujeres a las que tanto odia.

Susan Fischer (Lauren Lapkus): La joven funcionaria de la prisión demuestra ser muy inocente y permisiva con las presas, lo que acaba valiéndole algunos problemas y hace temblar su puesto de trabajo.

Joe Caputo (Nick Sandow): Caputo es uno de los altos cargos de la cárcel. Las presas lo aprecian porque saben que, a pesar de su aire lujurioso, se preocupa por ellas. No obstante, no lo respetan demasiado debido a que éste no se impone y se deja manipular.

Natalie Figueroa (Alysia Reiner): La subdirectora de la prisión utiliza a Caputo como una marioneta para aplicar sus normas e intereses. Utiliza el dinero de la prisión a su antojo y está relacionada con la corrupción política.

Tiffany Dogget-Pennsatucky (Taryn Manning): Pennsatucky expresa ciertos síntomas de locura guiados por su afán ultrarreligioso. La presa fue encarcelada por disparar a una enfermera que le practicó un aborto y, por un malentendido casual, acaba siendo apoyada por un grupo religioso. De ahí su espiritualidad que le lleva a predicar la palabra de Dios entre las presas. Sin embargo, es una chica muy conflictiva y violenta que acaba metiéndose en numerosos problemas.

Sophia Bursset (Laverne Cox): La peluquera de la prisión sufre la incomprensión por parte de su esposa e hijo ante su cambio de sexo. En la cárcel, a pesar de que sigue teniendo problemas, encuentra un lugar donde la aceptan y la aprecian.

Yoga Jones (Constance Shulman): Se trata de la presa que guía al grupo de yoga. Es una mujer muy espiritual y tranquila que, aparentemente, no se mete en conflictos. De hecho, resulta extraño encontrarse a alguien así en la cárcel, hasta que conocemos que disparó a un niño al confundirlo con un animal porque estaba drogada.

Jane Ingalls (Beth Fowler): La monja de avanzada edad fue encarcelada debido a protestas políticas. Es una mujer de confianza que trata bien a quien va a pedirle consejo e intenta no meterse en problemas.

Rosa Cisneros (Barbara Rosenblat): Era una joven ladrona de bancos que llegó a convertirse en cleptómana. En la cárcel, algo mayor, padece un avanzado cáncer que le hará hacer auténticas locuras antes de morir.

#### **6.2.5.- TEMÁTICA**

*OITNB* nos presenta un claro contraste entre la libertad y la opresión, el exterior y el interior de la cárcel. En esta contraposición de dos mundos podemos comparar la elegancia, el dinero y las comodidades del primero; con la injusticia, la corrupción, la violencia y el conflicto del segundo. Sin embargo, poco a poco la vida fuera de la prisión deja de ser relevante, para dar paso a la que ocurre dentro de ésta, que se convierte en la verdadera realidad de la protagonista.

En este nuevo contexto, los sentimientos y las emociones jugarán un papel muy relevante. La frustración, la violencia, la locura, la manipulación, la tristeza, la añoranza... protagonizarán muchas de las tramas que se desarrollan durante el transcurso de la serie. El amor y el sexo, por ejemplo, estarán muy presentes durante toda la narración, desde relaciones de pareja estables a encuentros fortuitos en los lugares más inesperados para satisfacer los impulsos sexuales entre las presas. Así, no es de extrañar que el sexo lésbico sea uno de los temas más tratados en esta historia.

El concepto de familia dentro de la cárcel pasará a ser vital para sobrevivir en ella. Sentirse acogido, identificado y protegido por un grupo hace fuertes a las presas. No es de extrañar que dichos clanes se creen en función de la raza de las mujeres: las blancas,

las afroamericanas, las latinas... o por edades o intereses. Así, entramos de lleno en la temática de la diversidad y las tensiones que se crean dentro de ella. En este punto, hallamos una elevada carga de violencia, tanto psicológica como física, con la que suele ponerse fin a la mayoría de las discusiones.

Por otro lado, el vicio, el alcohol y los cigarrillos, y la droga en general, también formarán parte de los temas más notables de *OITNB*. Nada más comenzar la historia, conocemos que el narcotráfico es el motivo por el que la protagonista entra en prisión. Posteriormente, asistimos a una auténtica red de tráfico de mercancía de todo tipo dentro de la cárcel, que hace patente que muchas de las presas siguen enganchadas a estas sustancias que, en algunos de los casos, las han llevado a su situación actual.

En general, tratamos con mujeres complicadas con vidas difíciles. Personas a las que les ha tocado contextos conflictivos: barrios marginales, muertes, vicios, pobreza, escasez de recursos... Todo ello contrasta con la cómoda situación que vivía Piper, lo que hace que el desarrollo de las historias sea aún más interesante.

## **7.- CONCLUSIONES**

Para concluir este Trabajo de Fin de Grado centraremos las últimas líneas en una serie de comentarios que se desprenden de lo anteriormente expuesto. Tras el desarrollo conceptual de los términos tratados y la evolución histórica del concepto, así como la aplicación práctica de dichas ideas en un caso concreto, podemos considerar que los objetivos se han cumplido y que estamos en disposición de enunciar una serie de conclusiones que permiten, en este caso, verificar la hipótesis ya señalada.

En primer lugar, conviene advertir que el perfil profesional del productor creativo en el audiovisual no presenta una definición exacta en relación con el resto de participantes en la producción de una película o serie de televisión. Sin embargo, queda patente su existencia al llevar a cabo una serie de labores que lo caracterizan. Aunque no es menos cierto que dichas funciones pueden fundirse con otras, propias de otros profesionales del audiovisual como el realizador o el guionista, sin existir ninguna anotación al respecto en los créditos del producto. Por otra parte, también resulta reseñable el hecho de que el productor audiovisual, en general, puede adoptar una faceta más financiera y administrativa, siendo conocido como productor ejecutivo; u optar por un perfil más artístico y adquirir el calificativo creativo en su cargo. Igualmente, también se expresa

que lo ideal es contar con un profesional que aúne ambas cualidades, lo que, de hecho, en la mayoría de las ocasiones suele ocurrir aunque no sea de forma expresa. De este modo, como ya señalamos al principio del texto, queda patente la ambigüedad del término que tratamos y la variedad del mismo y sus actuaciones en función del producto y/o empresa en la que desarrolle su labor, e incluso del país en el que trabaje.

Por su parte, el tratamiento histórico del concepto, centrándolo en el contexto televisivo, demuestra que el productor creativo ha existido desde los orígenes de este medio de comunicación. Así, el análisis por décadas de diferentes series de ficción y sus productores pone de manifiesto una relación de similitudes en dichos productos que podemos entender como la huella personal de este perfil audiovisual, llegando a considerarse padre de la obra. De este modo, vemos como el productor que interviene en los aspectos creativos puede ser creador de la idea. Hablamos de un profesional que actúa en lo financiero y en lo artístico, en la administración del presupuesto y en la elaboración de guiones, que es responsable del proyecto y toma todas las decisiones relevantes. Esta figura es conocida en la época actual como *showrunner*, concepto que se reserva para el ámbito televisivo.

Finalmente, se hace más que patente la relevancia e implicación de dicho productor tras el análisis de las dos series de televisión propuestas. Jenji Kohan encarna a este *showrunner* y aplica una impronta personal a sus productos que se hace patente a través de los personajes, las tramas, las temáticas... En ambos productos hemos observado una serie de características comunes que podrían ser consideradas como el *universo de ficción* de su creadora, que determinan la huella o marca de la misma y que, seguramente, se mantendrán en sus futuros proyectos.

Esta impronta, como se puede extraer del análisis de contenido, está caracterizada por personajes que rompen estereotipos y se salen de la normalidad a la que las series convencionales nos tienen acostumbrados. Se trata de personas difíciles o maltratadas, antihéroes que buscan su lugar en el mundo y que luchan por unas condiciones mejores. Además, estos individuos suelen relacionarse con otros dando lugar a un variado abanico de diferente raza, estatus social, religión, cultura o nacionalidad; con sus correspondientes consecuencias en cuanto a posibles conflictos. Si también añadimos el hecho de que dichos personajes son ubicados en contextos complicados, la situación se vuelve aún más anormal y fuera de lo común.

Por otra parte, no es de extrañar que, ante dicho panorama, los temas y contenidos que se desprenden de las series de Kohan se clasifiquen dentro de la controversia y el tabú. El sexo, la violencia, las drogas, la homosexualidad, la ilegalidad... son conceptos que no faltan en ninguna de ambas obras audiovisuales. Sin embargo, esta temática es aún más llamativa si consideramos que transmite dichas ideas a través de personajes con los que nos podemos sentir identificados: una madre ama de casa o una chica joven y guapa. Ambas personas forman parte de un mundo cómodo y adinerado que se ve alterado por sus propios errores. Así, la *showrunner* nos hace empatizar con sus personajes defectuosos para, a continuación, proponernos una reflexión acerca de sus actitudes y las consecuencias de las mismas.

El resultado es un éxito y popularidad que ha mantenido y mantiene a la audiencia en vilo temporada tras temporada. Dicho triunfo nos hace replantearnos si se debe a la marca personal de Kohan, que engancha y gusta a su público.

Para finalizar, se hace necesario señalar que sería interesante extender el texto con estudios de otros casos en los que se analice las series de diferentes productores creativos. De este modo, la idea que proponemos en este Trabajo Fin de Grado podría ser ampliada. Así, concluimos estas líneas abriendo la posibilidad a futuros trabajos en este sentido.

## BIBLIOGRAFÍA

- Carrasco, A. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*. 1 (9), 174-200. Recuperado el 6 de abril de 2015, de [file:///C:/Users/Maria/Downloads/Dialnet-TeleseriesGenerosYFormatosEnsayoDeDefiniciones-3304326%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Maria/Downloads/Dialnet-TeleseriesGenerosYFormatosEnsayoDeDefiniciones-3304326%20(2).pdf)
- Cascajosa, C. (2005). *Prime time: Las mejores series de TV americanas, de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado: Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cascajosa, C. (2007). *La caja lista: TV norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.
- Cuevas, A. (1976). *Economía cinematográfica: La producción y el comercio de películas*. Madrid: Compañía Audiovisual Imaginógrafo.
- Diego, P. (2005). La figura del productor de ficción en televisión. *Comunicación y sociedad*. 18 (1), 9-30. Recuperado el 24 de marzo de 2015, de <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8203/1/20090630090301.pdf>
- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba Editorial.
- Guerrero, E. (2012). El productor ejecutivo de programas de entretenimiento: Jerarquías en la producción audiovisual. *Ámbitos*. (21-A), 257-280. Recuperado el 24 de marzo de 2015, de [https://grupo.us.es/grehcco/ambitos21definitivo/ambitos21\\_guerrero.pdf](https://grupo.us.es/grehcco/ambitos21definitivo/ambitos21_guerrero.pdf)
- Jacoste, J. (2004). *El productor cinematográfico*. Madrid: Síntesis.
- Kellison, C. (2009). *Producing for TV and New Media: A Real-World Approach for Producers*. Boston: Focal Press.
- Longworth, J.L. (1954). *Tv creators: Conversations with America's top producers of television drama*. N.Y.: Syracuse University Press.

- Martin, B. (2014). Cronología de los hombres fuera de serie. En B. Martin (Ed.), *Hombres fuera de serie*. Barcelona: Ariel.
- Martínez Abadía, J. y Fernández Díez, F. (2010). *Manual del productor audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Memba, J. (2008). *Historia del cine Universal*. Madrid: T&B Editores.
- Pardo, A. (2000). La creatividad en la producción cinematográfica. *Comunicación y sociedad*, 13 (2), 227-249. Recuperado el 24 de marzo de 2015, de [http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/7916/1/Creatividad%20en%20producci%C3%B3n%20cinematogr%C3%A1fica%20%28CyS\\_Pardo%29.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/7916/1/Creatividad%20en%20producci%C3%B3n%20cinematogr%C3%A1fica%20%28CyS_Pardo%29.pdf)
- Pardo, A. (2001). Historia y ficción en el cine de David Puttnam. *Historia Contemporánea*. 22, 117-149. Recuperado el 24 de marzo de 2015, de <http://dadun.unav.edu/handle/10171/27542?mode=simple>
- Pardo, A. (2009). El productor creativo: ¿tautología o excepción? En J. Marzal Felici y F.J. Gómez Tarín (Eds.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica* (pp. 45-66). Recuperado 24 de marzo de 2015, de [http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/7306/1/Productor\\_creativo\\_tautologia\\_o\\_excepcion.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/7306/1/Productor_creativo_tautologia_o_excepcion.pdf)
- Sánchez Noriega, J.L. (2006). El análisis del filme. En J.L. Sánchez Noriega (Ed.), *Historia del cine: Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. (pp. 58-72). Madrid: Alianza Editorial.
- Toledo, S. (2012). *Cómo crear un programa de TV: La creatividad y su aplicación a lo audiovisual*. Barcelona: Laertes.

## **REFERENCIAS WEB Y MULTIMEDIA**

- Ávila, F. (10 de julio de 2013). Jenji Kohan es libre en la red. *Excelsior*. Recuperado el 4 de mayo de, <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2013/07/10/908324>

- Burstein, D. (6 de julio de 2012). "Friends", "Episodes" Creators Crane and Klarik on 4 Things You Can't Do on Network TV. *Fastcocreate*. Recuperado el 12 de marzo de 2015, de <http://www.fastcocreate.com/1681052/friends-episodes-creators-crane-and-klarik-on-4-things-you-cant-do-on-network-tv>
- Doyle, D. (30 de septiembre de 2014). *Showrunner: The Art of Running a TV Show. Official Trailer 1*. [Archivo de Vídeo]. Recuperado el 14 de abril de 2015 de, <https://www.youtube.com/watch?v=aYWRgqRcSO4>
- Golberg, L. (14 de septiembre de 2012). Jenji Kohan, Mary-Louise Parker Say Farewell to "Weeds". *The Hollywood Reporter*. Recuperado el 11 de mayo de 2015, de <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/weeds-finale-jenji-kohan-mary-louise-parker-369128>
- Gómez Urzaiz, B. (9 de diciembre de 2013). Jenji Kohan, la nueva jefa de la tele: La creadora de "Orange is the New Black" firma con HBO para una serie sobre las brujas de Salem. *El País*. Recuperado el 15 de mayo de 2015, de <http://smoda.elpais.com/articulos/jenji-kohan-la-nueva-jefa-de-la-tele/4208>
- IMDb: Jenji Kohan. (n.d.) Recuperado el 4 de junio de 2015, de [http://www.imdb.com/name/nm0463176/?ref=fn\\_al\\_nm\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0463176/?ref=fn_al_nm_1)
- IMDb: Orange is the New Black- Awards. (n.d.) Recuperado el 4 de junio de 2015, de [http://www.imdb.com/title/tt2372162/awards?ref=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt2372162/awards?ref=tt_awd)
- IMDb: Orange is the New Black- Cast and Crew. (n.d.) Recuperado el 4 de junio de 2015, de [http://www.imdb.com/title/tt2372162/fullcredits?ref=tt\\_ov\\_st\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt2372162/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm)
- IMDb: Weeds- Awards. (n.d.) Recuperado el 4 de junio de 2015, de [http://www.imdb.com/title/tt0439100/awards?ref=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0439100/awards?ref=tt_awd)
- IMDb: Weeds- Cast and Crew. (n.d.) Recuperado el 4 de junio de 2015, de [http://www.imdb.com/title/tt0439100/fullcredits?ref=tt\\_ov\\_st\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0439100/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm)
- Morales, J. (22 de septiembre de 2013). La revolución femenina y televisiva de Jenji Kohan. *Just Down*. Recuperado el 11 de mayo de 2015, de <http://www.jotdown.es/2013/09/la-revolucion-femenina-y-televisiva-de-jenji-kohan/>

- NPR. (16 de junio de 2008). “Weeds” Creator Delivers Potent Product. [Audio podcast]. Recuperado el 26 de mayo de 2015, de <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=91498188>
- NPR (13 de agosto de 2013). “Orange” Creator Jenji Kohan: “Piper Was My Trojan Horse”. [Audio podcast]. Recuperado el 26 de mayo de 2015, de <http://www.npr.org/2013/08/13/211639989/orange-creator-jenji-kohan-piper-was-my-trojan-horse>
- NPR (16 de agosto de 2013) Behind “The New Black”: The Real Piper’s Prison Story. [Audio podcast]. Recuperado el 26 de mayo de 2015, de <http://www.npr.org/2013/08/12/211339427/behind-the-new-black-the-real-pipers-prison-story>
- Radish, C. (7 de junio de 2013). Creator Jenji Kohan Talks “Orange is the New Black”, Her Research Into Prison Life, and Graphic Sex Scenes. *Collider*. Recuperado el 4 de mayo de 2015 de, <http://collider.com/jenji-kohan-orange-is-the-new-black-interview/>
- Schiff, R. y Holzman, W. (19 de junio de 2014). *Writers Guild Foundation: Anatomy of a Script with Jenji Kohan: Part 1*. [Archivo de Video]. Recuperado el 20 de mayo de 2015, de [https://www.youtube.com/watch?v=EdJfmjc\\_jaY](https://www.youtube.com/watch?v=EdJfmjc_jaY)
- Schiff, R. y Holzman, W. (19 de junio de 2014). *Writers Guild Foundation: Anatomy of a Script with Jenji Kohan: Part 2*. [Archivo de Video]. Recuperado el 20 de mayo de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=KzEC1n1X3yU>
- Showtime: Weeds. (n.d.) Recuperado el 11 de mayo de 2015, de <http://www.sho.com/sho/weeds/about>
- Willmore, A. (8 de junio de 2013). “Weeds” Creator Jenji Kohan on Her New Netflix Series “Orange Is The New Black” and Why “Likability is Bullsh\*t”. *Indiewire*. Recuperado el 4 de mayo de 2015, de <http://www.indiewire.com/article/jenji-kohan-interview-orange-is-the-new-black>
- Wolfon, J. (13 de agosto de 2007). Jenji Kohan, Creator of “Weeds”. *Laist*. Recuperado el 11 de mayo de 2015, de [http://laist.com/2007/08/06/laist\\_interview\\_24.php](http://laist.com/2007/08/06/laist_interview_24.php)

## FILMOGRAFÍA

Kohan, J. (2005-2012). *Weeds*. EE.UU.: Showtime.

Kohan, J. (2013- ). *Orange is the New Black*. EE.UU.: Netflix.

## OTROS

Cascajosa, C. (Conferencia dictada el 20 de enero de 2015). Las políticas del canon televisivo: “True Detective” y “Top of the Lake”. En D. Sánchez Mesa, *¿Aún vas por la primera temporada? Análisis crítico del fenómeno de las series de televisión*. Taller interfacultades en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, Granada, España.

## **ANEXOS**

### **A.1.- NIVELES DE JERARQUÍA DE LAS CADENAS DE TELEVISIÓN Y DE LA PRODUCTORA**

Hay que tener presentes los distintos eslabones de responsabilidad de los profesionales dentro de la producción. De este modo, nos detendremos brevemente para exponer dichos niveles dentro de la cadena de televisión y de la productora y, así, conocer las distintas implicaciones creativas de cada uno de ellos.

Diego (2005) plantea ambas estructuras de forma muy general y sencilla, aunque no debemos olvidar que la nomenclatura y funciones de cada perfil pueden variar de una empresa a otra.

Por una parte, la profesional considera la jerarquía de producción dentro de la emisora de televisión, donde las figuras principales son el productor ejecutivo, el productor delegado y el director de producción.

En este caso, es el primero el que más nos interesa desde el punto de vista que estamos tratando, pues será el que represente la máxima autoridad y ostente el control económico y creativo. De dicho sentido, Barroso (1996 citado en Diego, 2005) afirma:

Sin duda (el productor ejecutivo) ha desplazado, y ocultado en no pocas ocasiones a directores, guionistas o realizadores a los que transforma en meros artesanos asalariado o al servicio de la ejecución exacta, rigurosa y fiel de la idea por él mismo diseñada (Diego, 2005: 19).

No obstante, no es menos cierto que el productor delegado, como representante de la cadena ante la productora, ejerce ciertas labores creativas. Esto se debe a que se encarga, entre otras cuestiones, de supervisar el contenido del producto llegando a intervenir en la línea narrativa.

Por su parte, el director de producción se responsabiliza de las tareas organizativas de los recursos materiales y humanos, quedando fuera del control de contenidos.

Continuando con Diego (2005), analizamos la jerarquía de producción dentro de la productora. En este caso los perfiles profesionales clave son: el productor ejecutivo, el director de producción y el jefe de producción, además de los ayudantes y auxiliares.

Nuevamente, el profesional en el que nos centraremos será el primero, cuyas cualidades y funciones son muy similares a su homólogo de la cadena, aunque en este último caso la capacidad creativa puede considerarse aún más predominante (Diego, 2005: 10-20).

## **A.2.- TIPOS DE PRODUCCIÓN TELEVISIVA EN FUNCIÓN DE LAS RELACIONES DE LA CADENA CON LA PRODUCTORA**

Existen diversas formas de producción televisiva dependiendo de las relaciones entre la cadena o emisora y la productora. Martínez Abadía y Fernández Díez (2010) desarrollan dicha tipología en su *Manual del productor audiovisual*:

- Producción propia o interna: Hace referencia a aquel proyecto que se desarrolla con recursos humanos, técnicos y presupuestarios de la propia cadena televisiva.
- Coproducción: Supone la unión de dos o más entidades para la creación del producto audiovisual, de manera que los recursos son aportados por ambas. Ello supone que la capacidad decisoria, la autoría y los beneficios también serán compartidos. Esta opción es la más acertada en el caso de series de alto presupuesto.
- Producción asociada: En este caso, la empresa televisiva encarga el programa a una productora que ejerce la producción ejecutiva. No obstante, la televisión puede nombrar a un productor delegado para defender sus intereses ya que, al fin y al cabo, ésta es la propietaria del programa. En estos casos, la cadena de televisión suele aportar medios humanos, técnicos y presupuestarios; y paga a la productora por la infraestructura, la dirección, los guionistas, los presentadores...
- Producción ajena: Tiene lugar cuando la productora crea un producto que vende a las cadenas de televisión, las cuales únicamente pagan los derechos de emisión.
- Intercambio: Suponen la cesión de unos programas a cambio de otros.

(Martínez Abadía y Fernández Díez, 2010: 190-198)

### **A.3.- ARTE COMPARTIDO**

El *arte compartido* es contrario a la *política de autor*. En esta última teoría se le asigna toda la carga creativa al director de la obra audiovisual. Sin embargo, ha sido actualmente superada, lo que reafirma la capacidad del productor en esta área. Se trata de una colaboración artística entre productor y director, una confluencia de personalidades que, por otra parte, podrían llegar a chocar (Pardo, 2000: 242-243).

Además, debemos advertir que “la idea de autoría compartida no supone la *despersonalización* de la obra” (Pardo, 2009: 56).

Por lo tanto, resulta interesante señalar el concepto de la autoría del producto audiovisual. En este sentido, podemos hallar notables diferencias entre distintos países. En EE.UU., a diferencia que en el derecho latino, el productor audiovisual es considerado autor.

Sin embargo, en ambos casos, podríamos entender que dicha persona es una especie de *autor en la sombra*, ya que resulta indiscutible el sello personal que éste deja en dicho producto (Guerrero, 2012: 261).

#### A.4.- PRODUCTOR-AUTOR

A partir de la idea de creación colectiva, Guerrero nos lleva a conceptos como el de *productor-autor*, cuando éste es tan responsable del resultado final como el director; o el de *productor-director*, cuando la visión creativa adquiere unos límites difusos entre ambos profesionales (Guerrero, 2012: 57-58).

En el mundo del cine, Pardo presenta un claro ejemplo de este modelo al referirse al productor cinematográfico David Puttnam que “se implica creativamente en cada una de sus películas, hasta el punto de ser tan responsable del resultado final como el director. Así, es denominado *productor creativo* o *productor autor*” (Pardo, 2001: 117).

Estos perfiles, que combinan a varios profesionales, son especialmente interesantes en el contexto de las series de ficción televisiva, donde no es inusual hallar la figura del creador y guionista, que acaba convirtiéndose en productor.

Villagrasa explica dicho fenómeno:

La mayoría de los productores más creativos de la televisión americana comenzaron su carrera como guionistas o directores. Algunos productores televisivos de ficción que aglutinan estas dos vertientes económico-creativas han sido: Aaron Spelling (*Los Ángeles de Charlie*, *Vacaciones en el mar*, *Hotel* o *Sensación de Vivir*), Steve Boscho (*Canción triste de Hill Street*, *La ley de Los Ángeles*), David E. Kelley (*Picket Fences*, *Ally McBeal*), Cris Carter (*Expediente X*) o Marta Kauffman y David Crane (*Friends*). Como reconoce el propio Steven Boscho, la finalidad de permitir a los guionistas producir sus propias series era asegurar la continuidad narrativa de las mismas ya que el control creativo y económico recaía en una misma persona (Villagrasa, 1992, citado en Diego, 2004: 12).

Esta concepción del guionista que se convierte en productor también es apuntada por Douglas cuando expresa que los *showrunners* suelen comenzar su trabajo en televisión como guionistas, de modo que todo el engranaje de este medio se basa en la experiencia en dicho campo, sin olvidar las dotes para la gestión económica (Douglas, 2011: 300).

## A.5.- ESQUEMA DE LOS FORMATOS BÁSICOS DE LA FICCIÓN TELEVISIVA

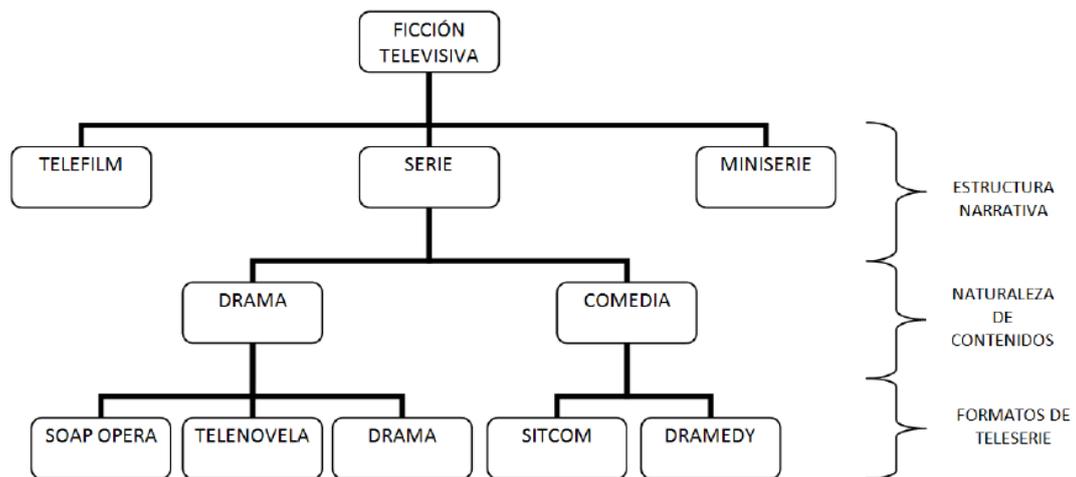


Gráfico1: Esquema de los formatos básicos de la ficción televisiva (Carrasco, 2010: 184)

## A.6.- ESQUEMA INTRODUCTORIO DE *HOMBRES FUERA DE SERIE* (Martin, 2014)

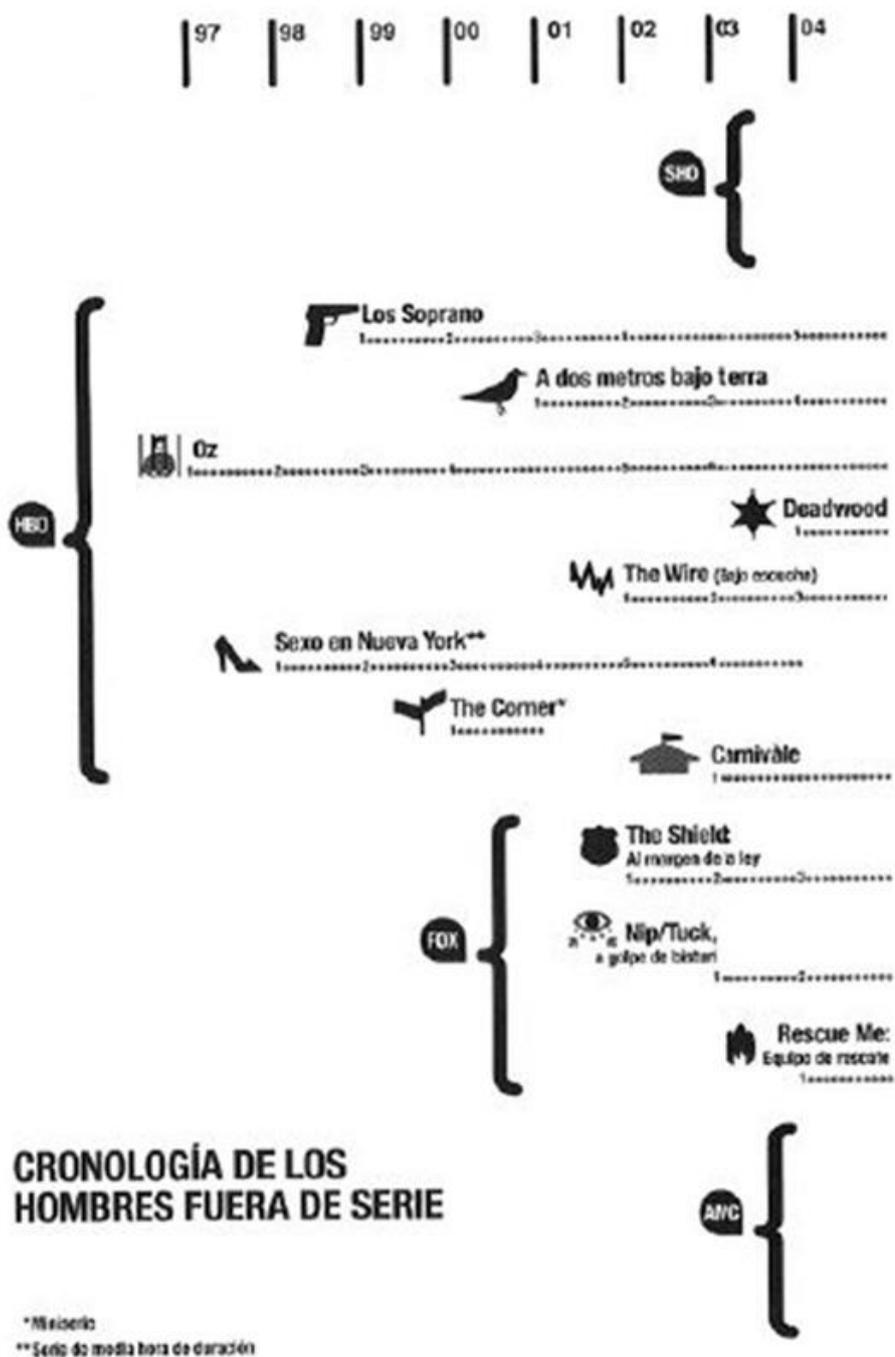
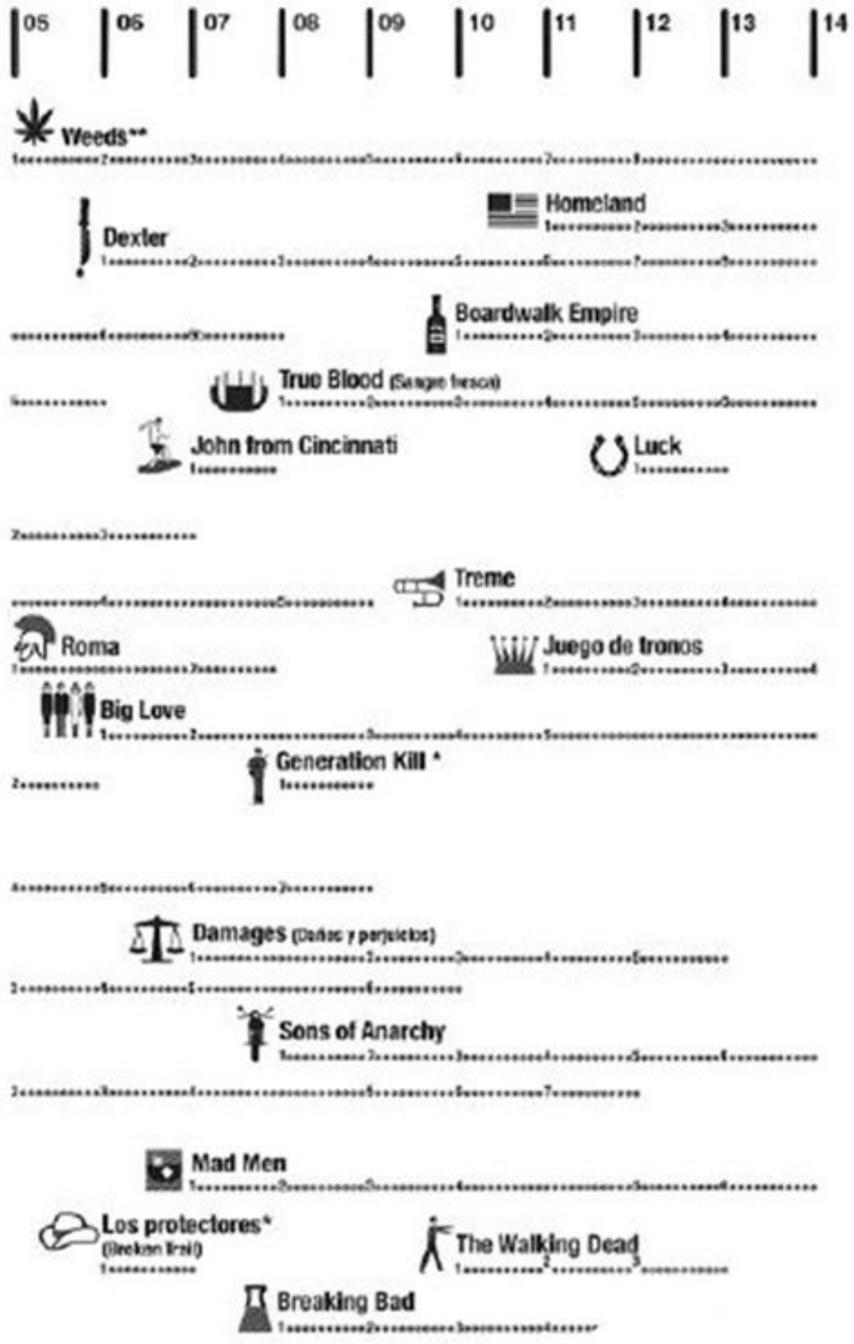


Gráfico2: Cronología de los hombres fuera de serie (I) (Martin, 2014)



Gráfico

2: Cronología de los hombres fuera de serie (II) (Martin, 2014)

## **A.7.- TÍTULOS DE SERIES DE FICCIÓN MÁS RELEVANTES DEL SIGLO XXI**

*American Horror Story* (Ryan Murphy y Brad Falchuk, FOX: 2011- )

*Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, Shonda Rhimes, ABC: 2005- )

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

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

*Érase una vez* (*Once Upon a Time*, Edward Kitsis y Adam Horowitz, ABC: 2011-)

*Homeland* (Howard Gordon, Showtime: 2011- )

*House of Cards* (Beau Willimon, Netflix: 2014-)

*La teoría del Big Bang* (*The Big Bang Theory*, Chuck Lorre y Bill Prady, CBS: 2007- )

*Mad Men* (Matthew Weiner, AMC: 2007-)

*Masters of sex* (Michelle Ashford, Showtime: 2013- )

*Me llamo Earl* (*My name is Earl*, Greg García, FOX: 2005-2009)

*Modern Family* (Christopher Lloyd y Steven Levitan, ABC: 2009- )

*Mom* (Chuck Lorre y Eddie Gorodetsky, CBS: 2013- )

*Revenge* (Mike Kelley, ABC: 2011- )

*Shameless* (Paul Abbott, Showtime: 2011- )

*The Good Wife* (Michelle King y Robert King CBS:2009- )

*The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008)

*True Blood* (Alan Ball, HBO: 2008-2014)

*Vikingos* (*Vikings*, Michael Hirst, The History Channel, 2013- )

## **A.8.- FICHA TÉCNICA *WEEDS* (IMDb, 2015)**

*Weeds* (2005-2012):

**Dirigida por:** Craig Zisk, Michael Trim, Scott Ellis, Julie Anne Robinson, Eric Jewett, Paul Feig, Lev L. Spiro, Tucker Gates, Brian Dannelly, Perry Lang, Ernest R. Dickerson, Michael Pressman, Robert Berlinger, Lee Rose, Arlene Sanford, Burr Steers, Bryan Gordon, Chris Long, Christopher Misiano, Martha Coolidge, Randall Zisk, Paris Barclay, Adam Bernstein, David Steinberg, Lesli Linka Glatter, Jeremy Podeswa, Bethany Rooney, Matt Shakman, Tate Donovan, Michael Uppendahl, David Warren, Phil Abraham, Uta Briesewitz

**Escrita por:** Jenji Kohan, Victoria Morrow, Ron Fitzgerald, Dave Holstein, Brendan Kelly, Carly Mensch, Roberto Benabib, Matthew Salsberg, Stephen Falk, Rolin Jones, Blair Singer, Barry Safchik, Devon Shepard, Michael Platt, Shawn Schepps, Rinne Groff, Christina Booth, Chris Offutt, Vanessa Reisen, Tara Herrmann.

**Reparto principal:** Mary- Louise Parker, Hunter Parrish, Alexander Gould, Kevin Nealon, Justin Kirk, Elizabeth Perkins, Allie Grant, Andy Milder, Tonye Patano, Romany Malco, Demian Bichir.

**Producida por:** Jenji Kohan, Roberto Benabid, Matthew Salsberg, Lisa VinneCour, Mark A. Burley, Leslie Waldman, Victoria Morrow, Johathan Talbert, Craig Zisk, Scott Ellis, Stephen Falk, Michael Trim, Devon Shepard, Patricia van Baalbergen, Rolin Jones, Ron Fitzgerald, Chris Offutt, Vanesa Reisen, Dave Holstein, Brenda Kelly, Carly Mensche, Michael Platt, Barry Safchik, Carla Corwin, Brian Dannelly, Shawn Schepps, Matt Emmons, Danielle Weinstock, Paul Cajero.

**Música:** Brandon Jay, Gwendolyn Sanford, Joey Santiago, John Dragonetti.

**Fotografía:** Michael Trim, Steven H. Smith, Bobby Bukowski, Feliks Parnell, Ethan Phillips.

**Edición:** David Helfand, Bill Turro, Scott J. Wallance, Lisa Bromwell, Debra F. Simone, Brian Barr, Pamela Martin, Lance Luckey, W. Kale Whorton.

**Casting:** Dava Waite, Anya Collof, Amy McIntyre Britt.

**Diseño de producción:** Joseph P. Lucky, Ruth Ammon.

**Dirección de arte:** William J. Durrell Jr.

**Set de decoración:** Julie Bolder, Jennifer M. Gentile.

**Diseño de vestuario:** Linda M. Bass, Amy Stofsky, Jane Ruhm

**Departamento de maquillaje:** Jill Cady, Judy Yonemoto, Deborah Ann Piper, Michael Reitz, Yoko Nobushi, Robert Hallowell II, Jill Crosby, Andrea Whitten, Jody Burton, Nanci Cascio, Lisa Marie Rosenberg, Susan Reilly LeHane.

**Director de producción:** Leslie Waldman, Jonathan Talbert, Matt Emmons, Patricia van Baalbergen, Carla Corwin, Arturo Guzman, Edgar P. Davis

**Segunda unidad de dirección:** Amy Hughes, Susie Flower, Eric Jewett, Stephen Dudycha, Kendall L. Nichols, Ken Wanda, Gary Cotti, Collen Casey, Deandra Short, Paul B. Pedreira.

**Departamento de arte:** Mark Powell, Jode S. Mann, Willy Roberts, Margaret Mazzola, Meagen Minnaugh, Christopher Hayes, Nancy Garber, Nicole Martinez- King, Viva Wang, Craig Stoa.

**Departamento de sonido:** John Peccatiello, John Kincade, Chris Philp, Adam De Coster, Fred Tator, Sean Rush, Andrew Morgado, John Chamberlin, Glenn E. Berkovitz

**Efectos especiales:** Wayne Rose, Chad Baalbergen.

**Efectos visuales:** Jon Howard, Gevork Babityan, Bob Minshall, Nick Sinnott, William Powloski, Alfredo Tognetti, Brian McIntyre, Mark Dennison, Doug Spilatro.

**Especialistas:** Mary Albee, Myke Schwartz, Toby Holguin, Bill Leaman, Tracey Ruggiero, Crystal Santos, Brian Avery, Mike Massa, Ray Siegle.

**Departamento de cámaras y eléctricos:** John Warner, Jajaira Corria, Max Neal, Ethan Phillips, Karl Owens, Glade Quinn, Monty Woodard, Adam Cowan, Jeff Butters, James Irons, Kyle Drevlo.

**Departamento de casting:** Anya Colloff, Amy McIntyre Britt, Jayme Singer, Kari Kurto, Melissa Messer, Michael V. Nicolo, Mike Page.

**Departamento de vestuario y guardarropa:** Rachael Hill, Alexis Steinman, Kate Samhat, P. Kay Morris, Erika Walthall, Alana Caudillo, Carly J. Mills, Nichole Nelson, Gali Noy.

**Departamento editorial:** Arturo Guzman, W. Kale Whorton, Danny Cavada, Richard J. Rossi, Melanie Krauss, Annie Weinstein, Sarah Eichenlaub, Ted Brady, Brian Barr.

**Departamento de música:** Russell Scott Ziecher, Maarten Hofmeijer, Bruce Gilbert, Jay Faires, Michael Brake, Christopher Noxon, Matt Lilley.

**Departamento de transporte:** Craig Lietzke, Joel Renfro, Mike Ortiz, Kirk Robert, Tom Lyons, Richard C. Ryan, Miguel Lozano, David G. Todd, Donny Joseph, Luis Mata.

## **A.9.- FICHA TÉCNICA *ORANGE IS THE NEW BLACK* (IMDb, 2015)**

*Orange is the new black* (2005-2012):

**Dirigida por:** Michael Trim, Andrew McCarthy, Constantine Makris, Phil Abraham, Uta Briesewitz, Jodie Foster, Matthew Penn, Allison Anders, S.J. Clarkson, Jennifer Getzinger, Daisy von Scherler Mayer, Mark A. Burley.

**Escrita por:** Piper Kerman, Jenji Kohan, Sian Heder, Nick Jones, Lauren Morelli, Jordan Harrison, Sara Hess, Tara Herrmann, Marco Ramirez, Liz Friedman, Gary Lennon, Stephen Falk, Alex Regnery, Hartley Voss, Jim D. Gray.

**Reparto principal:** Taylor Schilling, Michael Harney, Kate Milgrew, Uzo Aduba, Danielle Brooks, Dascha Polanco, Samira Wiley, Nick Sandow, Selenis Leyva, Yael Stone, Taryn Manning, Lea DeLaria, Joel Marsh Garland, Catherine Curtin, Annie Golden, Vicky Jeudy, Emma Myles, Laura Prepon, Adrienne C. Moore, Jackie Cruz, Diane Guerrero, Natasha Lyonne, Jessica Pimentel, Abigail Savage, Laverne Cox, Elizabeth Rodríguez, Constance Shulman, Jason Biggs, Beth Fowler.

**Producida por:** Jenji Kohan, Mark A. Burley, Tara Herrmann, Sara Hess, Neri Kyle Tannenbaum, Lisa Vinnecour, Gary Lennon, Jonathan Talbert, Michael Trim, Stephen Falk, Arturo Guzman, Jim D. Gray, Sian Heder, Nick Jones, Lauren Morelli, Liz Friedman.

**Música:** Brandon Jay, Gwendolyn Sanford, Scott Doherty.

**Fotografía:** Michael Trim, Vanja Cernjul, Yaron Orbach.

**Edición:** Bill Turro, Michael Stern, Shannon Mitchell, Tim Boettcher.

**Casting:** Stephanie DeCoursey, Jennifer Euston.

**Diseño de producción:** Michael Shaw.

**Dirección de arte:** Jordan Jacobs, James Bolenbaugh.

**Set de decoración:** Chryss Hionis, Lisa Scoppa, Amanda Carroll.

**Diseño de vestuario:** Jennifer Rogien.

**Departamento de maquillaje:** Dierdre Harris, Joanne Cocuzza, Michal Bigger, Josh Turi, Christopher Fulton, Karen Reuter Fabbo, Mandy Bisesti, Vanessa Elese, Jovan Vitagliano, Eldo Ray Estes, Ingrid Okola, Valerie Velez, Angel De Angelis, David Presto, Jeremy Selenfriend, Colleen Wheeler, Sunday Englis, Tanya Bodison, Amanda Miller, Kristen Kiyon.

**Director de producción:** Arturo Guzman, Aimee Roth, David Price.

**Segunda unidad de dirección:** Emily Evashevski, Becky Chin, Joseph Turner, Rebecca Strickland, Karen Kane, Deanna Urciuoli, Heather Verbeke, Tate Nova, Robert C. Albertell, Jason Graham, Nicole Feder, Dan Majkut.

**Departamento de arte:** Rachael Weinzimer, Valerie Scoppa-Misarti, Mandie DeMeskey, Ray Fisher, James Bolenbaugh, Joel Custer, Doro Klusmann, Stephen R. Geiger, Diana Salzburg, Brittany Cohn, Tess Peltzer-Rollo.

**Departamento de sonido:** John Chamberlin, Adam De Coster, Mark Stephan Kondracki, Todd Niesen, Andrew Morgado, John Kincade, Chris Philp, John Peccatiello, Joe White, Jason Benjamin, Amanda Rose Smith.

**Efectos especiales:** Doug Coleman, Angel Torres, Josh Turi, Gabu Camilo.

**Efectos visuales:** Shawn Ewashko, Seth Brower, Dannah Collins, Jose E. Calderon, Jeremy Lang, Ben Mackey, Brian Peyatt, Nick Sinnott, Jon Howard, Mark Velazquez, Carrie L. Smith, Brian Arndt, Michael Scott, Jason Gottlieb.

**Especialistas:** Jennifer Lamb, Peter Bucossi, Eliza Coleman, Cheryl Lewis, Thomas Place, John Finnerty Jr., Shawna Thibodeau, Chris Barnes, Tim Buchanan.

**Departamento de cámaras y eléctricos:** Ernest Yurich, Jennifer Scarlata, John Oliveira, John L. Oates, Chris Skutch, Tiffany Armour-Tejada, JoJo Whilden, Matthew Selkirk, Spencer Gillis, Oliver Cary, Petr Hlinomaz, Glen Weinstein, Nicole Cosgrove, Carlos Omar Guerra, Eric Lichtenstein, James Phelps.

**Departamento de casting:** Emer O'Callaghan, Stephanie DeCoursey, Ro Dempsey, Daniel O'Phalen, Shane Saunders, Jennifer Euston, S.J. Allocco, Brad Kenny.

**Departamento de vestuario y guardarropa:** Jennae Fitzgerald, Bryan Mathison, Joshua Marsh, Katelyn Mueller, Ann Nguyen, Matthew Simonelli, Steve Manuel, Drea

Tartaglia, Cassandra Hsieh, Valerie Klarich, Elisa DeVincenzi.

**Departamento editorial:** Michael Wise, Scot Starbuck, Jeff Cahn, Dannah Collins, Jeremy R. Keller, Tal Harris, Heather Maggi, W. Kale Whorton, Victoria Lang, Kevin Lonano, James A. Brewer, Sarah Zeitlin, Tony Smith.

**Departamento de música:** Russell Scott Ziecher, Regina Spektor, Michael Brakem Bruce Gilbert, Nicole Weisberg, Maarten Hofmeijer, Matt Lilley, Udi Harpaz, Benson Taylor.

**Departamento de transporte:** Elan Berkovits, Dennis Salomone Sr., Dennis Salomone Jr., Brian Salomone.

## **A.10.- FILMOGRAFÍA COMPLETA DE JENJI KOHAN (IMDb, 2014)**

### ***Kenji Kohan***

*The Devil You Know* (TV Mini-Series, 2015) – guionista.

*Orange Is The New Black* (TV Series, 2013-2015) – creador, guionista, productor ejecutivo.

*Weeds* (TV Series, 2005- 2012) – creador, guionista, productor ejecutivo.

*Tough Trade* (TV Movie, 2010) – creador, guionista, productor ejecutivo.

*Ronna and Beverly* (TV Movie, 2009) – guionista, productor ejecutivo.

*Me and Lee?* (TV Movie, 2007) – productor ejecutivo.

*The Stones* (TV Series, 2004) – creador, guionista, productor ejecutivo.

*My Wonderful Life* (TV Movie, 2002) – guionista, productor ejecutivo.

*Will and Grace* (TV Series, 2002) – guionista.

*Gilmore Girls* (TV Series, 2000) – guionista, productor ejecutivo.

*Tracey Takes On...* (TV Series, 1996-1999) – guionista, productor ejecutivo.

*Sex and the City* (TV Series, 1998) – guionista.

*Mad About You* (TV Series, 1996- 1997) – guionista, productor ejecutivo.

*The Best of Tracey Takes On...* (TV Movie, 1996) – productor ejecutivo.

*Boston Common* (TV Series, 1996) – guionista,

*The Fresh Prince of Bel-Air* (TV Series, 1994) – guionista,

## A.11.- LETRA *Little Boxes*:

### **Little Boxes**

Little boxes on the hillside,  
Little boxes made of ticky tacky  
Little boxes on the hillside,  
Little boxes all the same,  
There's a pink one and a green one  
And a blue one and a yellow one  
And they're all made out of ticky tacky  
And they all look just the same.

And the people in the houses  
All went to the university  
Where they were put in boxes  
And they came out all the same  
And there's doctors and lawyers  
And business executives  
And they're all made out of ticky tacky  
And they all look just the same.

And they all play on the golf course  
And drink their martinis dry  
And they all have pretty children  
And the children go to school,  
And the children go to summer camp  
And then to the university  
Where they are put in boxes  
And they come out all the same.

And the boys go into business  
And marry and raise a family  
In boxes made of ticky tacky

### **Pequeñas cajas**

Pequeñas cajas en la ladera,  
Pequeñas cajas de mal gusto  
Pequeñas cajas en la ladera,  
Pequeñas cajas de todos modos,  
Hay una rosa y una verde  
Y una azul y una amarilla  
Y todas ellas están hechas de mal gusto  
Y todas se ven igual.

Y la gente en las casas  
Todos van a la universidad  
Cuando se pusieron en cajas  
Y salieron todos iguales  
Y hay médicos y abogados  
Y hombres de negocios  
Y todos ellos están hechos de mal gusto  
Y todos se ven igual.

Y todos ellos juegan en el campo de golf  
Y beben sus martinis secos  
Y todos tienen los niños bonitos  
Y los niños van a la escuela,  
Y los niños van a campamentos de verano  
Y a continuación, a la universidad  
Cuando se ponen en cajas  
Y salen todos iguales.

Y los chicos van a los negocios  
Y se casan y forman una familia  
En cajas de mal gusto

And they all look just the same,  
There's a pink one and a green one  
And a blue one and a yellow one  
And they're all made out of ticky tacky  
And they all look just the same.

Y todos tienen la misma apariencia,  
Hay una rosa y una verde  
Y una azul y una amarilla  
Y todas ellos están hechas de mal gusto  
Y todas se ven igual.

## **A.12.- NOMINACIONES Y PREMIOS DE *Weeds* (IMDb, 2015)**

### **GLOBOS DE ORO, USA**

2009: Nominación- Mejor serie de televisión- Comedia o musical

2009: Nominación- Mejor interpretación femenina principal en series de televisión- Comedia o musical: Mary- Louise Parker.

2008: Nominación- Mejor interpretación femenina principal en series de televisión- Comedia o musical: Mary- Louise Parker.

2007: Nominación: Mejor serie de televisión- Comedia o musical

2007: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en series de televisión- Comedia o musical: Mary Louise Parker.

2007: Nominación: Mejor interpretación masculina de reparto: Justin Kirk.

2007: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto: Elizabeth Perkins.

2006: Premio: Mejor interpretación femenina principal en series de televisión- Comedia o musical: Mary Louise- Parker.

2006: Nominación: Mejor serie de televisión- Comedia o musical.

2006: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto: Elizabeth Perkins.

### **PREMIOS EMMY**

2010: Premio: Mejor fotografía para serie de media hora: Michael Trim

2009: Premio: Mejor mezcla de sonido para serie de comedia o drama: Jon Ailetcher, Fred Tator, Chris Philp.

2009: Nominación: Mejor casting para serie de comedia: Dava Waite.

2009: Nominación: Mejor fotografía para serie de media hora: Michael Trim.

2009: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en serie de comedia: Mary- Louise Parker.

2009: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Elizabeth Perkins.

2009: Nominación: Mejor serie de comedia: Jenji Kohan, Roberto Benabid, Craig Zisk, Mark A. Burley, Matthew Salsberg, Rolin Jones.

2008: Nominación: Mejor edición para serie de comedia (mono y multicámara): Bill Turro.

2008: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en serie de comedia: Mary-Louise Parker.

2008: Nominación: Mejor Mezcla de sonido en comedia o drama: Susan Moore- Chong, Chris Philp, Fred Tator.

2007: Nominación: Mejor casting para series de comedia: Amy McIntyre Britt, Anya Colloff.

2007: Nominación: Mejor edición de monocámara para serie de comedia: David Helfand.

2007: Nominación: Mejor edición de monocámara para serie de comedia: Bill Turro.

2007: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en serie de comedia: Mary-Louise Parker.

2007: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Elizabeth Perkins.

2006: Nominación: Mejor casting para serie de comedia: Amy McIntyre Britt, Anya Colloff.

2006: Nominación: Mejor dirección para serie de comedia: Craig Zisk.

2006: Nominación: Mejor Edición monocámara para serie de comedia: David Helfand.

2006: Nominación Mejor diseño: Thomas Cobb, Robert Brandley.

2006: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en series de comedia: Elizabeth Perkins.

## **PREMIOS DEL SINDICATO DE ACTORES**

2009: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en una serie de comedia: Mary-Louise Parker.

2009: Nominación: Mejor grupo de interpretación en una serie de comedia: Demian Bichir, Julie Bowen, Enrique Castillo, Guillermo Díaz, Alexander Gould, Allie Grant, Justin Kirk, Hemky Madera, Andy Milder, Kevin Nealon, Mary-Louise Parker, Hunter Parrish, Elizabeth Perkins, Jack Stehlin.

2008: Nominación: Mejor interpretación femenina en una serie de comedia: Mary-Louise Parker.

2007: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en una serie de comedia: Mary-Louise Parker.

2007: Nominación: Mejor grupo de interpretación en una serie de comedia: Martin Donovan, Alexander Gould, Allie Grant, Indigo, Justin Kirk, Romany Malco, Andy Milder, Kevin Nealon, Maulik Pancholy, Mary-Louise Parker, Hunter Parrish, Tonye Patano, Elizabeth Perkins, Eden Sher.

2006: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en series de comedia: Mary-Louise Parker.

## **PREMIOS ALMA**

2009: Nominación: Mejor interpretación masculina: Demian Bichir.

## **ACADEMIA DE CINE DE CIENCIA FICCIÓN, FANTASÍA Y TERROR, USA**

2011: Premio: Mejor actor invitado en televisión: Richard Dreyfuss.

## **ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ARTE**

2012: Nominación: Episodio de media hora monocámara en series de televisión: Joseph P. Lucky, William J. Durrell Jr., Sharon Busse, Meagen Minnaugh, Julie Bolder.

2010: Premio: Episodio de media hora monocámara en series de televisión: Joseph P. Lucky, William J. Durrell Jr., Viva Wang, Julie Bolder.

2009: Premio: Episodio de media hora monocámara en series de televisión: Joseph P. Lucky, William J. Durrell Jr., Julie Bolder.

### **PREMIOS BMI DE CINE Y TELEVISIÓN**

2007: Premio: Gwendolyn Sanford.

### **CASTING SOCIEDAD DE AMÉRICA, USA**

2009: Nominación: Mejor casting en series de comedia: Dava Waite.

### **ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE AMÉRICA, USA**

2009: Nominación: Mejor dirección en series de comedia: Paris Barclay.

### **PREMIOS DE IMAGEN**

2008: Nominación: Mejor interpretación masculina de reparto en series de comedia: Romany Malco.

2008: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en series de comedia: Tonye Patano.

2007: Nominación: Mejor interpretación masculina de reparto en series de comedia: Romany Malco.

### **FESTIVAL DE TELEVISIÓN MONTE-CARLO**

2007: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en serie de comedia: Mary-Louise Parker.

2007: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Elizabeth Perkins.

2007: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Tonye Patano.

2007: Nominación: Mejor interpretación masculina principal en serie de comedia: Justin Kirk.

2007: Nominación: Mejor interpretación masculina de reparto en serie de comedia: Kevin Nealon.

2007: Nominación: Mejor interpretación masculina de reparto en serie de comedia: Romany Malco.

### **PREMIOS NAMIC VISION**

2007: Premio: Mejor interpretación femenina de reparto en comedia: Tonye Patano.

2006: Nominación: Mejor interpretación de comedia: Tonye Patano.

### **ASOCIACIÓN DE CINE Y TELEVISIÓN ONLINE**

2010: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en series de comedia: Mary-Louise Parker.

2010: Nominación: Mejor actriz invitada en series de comedia: Jennifer Jason Leigh.

2009: Nominación: Mejor serie de comedia.

2009: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en series de comedia: Mary-Louise Parker.

2009: Nominación: Mejor interpretación masculina de reparto en series de comedia: Justin Kirk.

2009: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en series de comedia: Elizabeth Perkins.

2005: Premio: Mejor interpretación femenina principal en series de comedia: Mary-Louise Parker.

### **PREMIOS PGA**

2010: Nominación: Mejor producción de episodio de televisión, comedia: Jenji Kohan, Roberto Benabib, Craig Zisk, Mark A. Burley.

2009: Nominación: Mejor producción de episodio de televisión, comedia: Jenji Kohan, Roberto Benabib, Craig Zisk, Mark A. Burley.

2007: Nominación: Mejor producción de episodio de televisión, comedia: Jenji Kohan, Roberto Benabib, Mark A. Burley.

## **PREMIOS DE ELECCIÓN DEL PÚBLICO, USA**

2012: Nominación: Mejor Comedia de televisión por cable.

2009: Mejor interpretación en drama televisivo: Mary-Louise Parker.

## **PREMIOS SATELITE**

2010: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en series de comedia o musical: Mary-Louise Parker.

2009: Nominación: Mejor serie de televisión, comedia o musical.

2009: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en series de comedia o musical: Mary-Louise Parker.

2008: Premio: Mejor interpretación masculina principal en series de comedia o musical: Justin Kirk.

2008: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en series de comedia o musical: Mary-Louise Parker.

2007: Nominación: Mejor interpretación masculina en un papel secundario en una serie, miniserie o película para televisión: Justin Kirk.

2007: Nominación: Mejor serie de televisión, comedia o musical.

2006: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en una serie, miniserie o película para televisión: Elizabeth Perkins.

2006: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en serie, comedia o musical: Mary-Louise Parker.

2005: Premio: Mejor interpretación femenina principal en serie, comedia o musical: Mary-Louise Parker.

2005: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie, comedia o musical: Elizabeth Perkins.

## **ASOCIACIÓN DE ESCRITORES DE AMÉRICA, USA**

2012: Nominación: Episodio de comedia: Stephen Falk.

2009: Nominación: Serie de comedia: Roberto Benahabib, Mark A. Burley, Ron Fitzgerald, Dave Holstein, Rolin Jones, Brendan Kelly, Jenji Kohan, Victoria Morrow, Matthew Salsberg.

2006: Premio: Episodio de comedia: Jenji Kohan.

### **PREMIOS JOVEN ARTISTA**

2013: Premio: Mejor interpretación en serie de televisión- joven actor de reparto invitado: Mateus Ward.

2013: Nominación: Mejor interpretación en serie de televisión- joven actor de reparto invitado: Mateus Ward.

2009: Nominación: Mejor interpretación en serie de televisión- joven actor periódico: Joey Luthman.

2008: Nominación: Mejor interpretación en serie de televisión- joven actor de reparto: Alexander Gould.

2007: Premio: Mejor interpretación en serie de televisión (comedia o drama)- joven actor de reparto: Alexander Gould.

2007: Nominación: Mejor interpretación en serie de televisión (comedia o drama)- joven actor de reparto: Allie Grant.

### **A.13.- LETRA *You've Got Time*:**

#### **You've Got Time**

The animals, the animals  
Trapped, trapped, trapped  
'till the cage is full  
The cage is full  
Stay awake  
In the dark, count mistakes  
The light was off , but now it's on  
Searching the ground for a bitter song  
The sun is out, the day is new  
And everyone is waiting  
Waiting on you  
and you've got time  
And you've got time

Think of all the roads  
Think of all their crossings  
Taking steps is easy  
Standing still is hard  
Remember all their faces  
Remember all their voices  
Everything is different  
The second time around

The animals, the animals  
Trapped, trapped, trapped  
'till the cage is full  
The cage is full  
Stay awake, in the dark  
Count mistakes  
The light was off, but now it's on

#### **Tienes tiempo**

Los animales, los animales  
Atrapados, atrapados, atrapados hasta que  
la jaula está llena  
La jaula está llena  
Permanecer despierto  
En la oscuridad, la cuenta de errores  
La luz se apaga, pero ahora está dentro  
Buscando en el terreno para una canción  
El sol, el día es nuevo  
Y todo el mundo está esperando,  
esperando por ti  
Y tienes tiempo  
Y tienes tiempo

Piensa en todas las carreteras  
Piensa en todos sus cruces  
Tomar pasos es fácil  
Aun cuando es difícil  
Recuerda todas sus caras  
Recuerda todas sus voces  
Todo es diferente  
La segunda vez

Los animales, los animales  
Atrapados, atrapados, atrapados hasta que  
la jaula está llena  
La jaula está llena  
Permanecer despierto  
En la oscuridad, la cuenta de errores  
La luz se apaga, pero ahora está dentro

Searching the ground for a bitter song  
The sun is out, the day is new  
And everyone is waiting  
Waiting on you  
and you've got time  
And you've got time

Buscando en el terreno para una canción  
El sol, el día es nuevo  
Y todo el mundo está esperando,  
esperando por ti  
Y tienes tiempo  
Y tienes tiempo

## **A.14.- NOMINACIONES Y PREMIOS DE *OITNB* (IMDb, 2015)**

### **GLOBOS DE ORO, USA**

2015: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en serie de televisión-comedia o musical: Taylor Schilling.

2015: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de televisión, miniserie o película para televisión: Uzo Aduba.

2015: Mejor serie de televisión- comedia o musical.

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en serie de televisión-drama: Taylor Schilling.

### **PREMIOS EMMY PRIMETIME**

2014: Premio: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Uzo Aduba.

2014: Premio: Mejor casting en serie de comedia: Jennifer Euston.

2014: Premio: Mejor edición monocámara para serie de comedia: Bill Turro.

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en serie de comedia: Taylor Schilling.

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Kate Mulgrew.

2014: Nominación: Mejor dirección de serie de comedia: Jodie Foster.

2014: Nominación: Mejor guión de serie de comedia: Liz Friedman, Jenji Kohan.

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Laverne Cox.

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Natasha Lyonne.

2014: Nominación: Mejor serie de comedia: Jenji Kohan, Sara Hess, Michael Trim, Lisa Vinnecour, Gary Lennon, Neri Kyle Tannenbaum, Mark A. Burley.

## **PREMIOS BAFTA**

2015: Nominación: Mejor internacional.

## **PREMIOS DE ASOCIACIÓN DE ACTORES**

2015: Premio: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Uzo Aduba.

2015: Premio: Mejor interpretación de grupo en serie de comedia: Uzo Aduba, Jason Biggs, Danielle Brooks, Laverne Cox, Jackie Cruz, Catherine Curtin, Lea DeLaria, Beth Fowler, Yvette Freeman ...

## **PREMIOS AFI, USA**

2015: Premio: Programa de televisión del año.

2014: Premio: Programa de televisión del año.

## **PREMIOS ALMA**

2014: Premio: Logro especial en televisión: Dascha Polanco, Selenis Leyva.

## **SOCIEDAD DE CASTING DE AMÉRICA, USA**

2015: Premio: Mejor logro en casting- piloto de televisión- comedia: Jennifer Euston.

2014: Premio: Mejor logro en casting- serie de televisión- comedia: Jennifer Euston.

## **PREMIOS DE LA CRÍTICA DE TELEVISIÓN**

2014: Premio: Mejor serie de comedia.

2014: Premio: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Kate Mulgrew.

2014: Premio: Mejor interpretación de reparto en serie de comedia: Uzo Aduba.

2014: Nominación: Mejor interpretación de reparto en serie de comedia: Laverne Cox.

## **ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE AMÉRICA, USA**

2015: Nominación: Mejor dirección en serie de comedia: Jodie Foster.

## **PREMIOS GLAAD MEDIA**

2015: Nominación: Mejor serie de comedia.

2014: Premio: Mejor serie de comedia.

## **ASOCIACIÓN DE CRÍTICOS DE ENTRETENIMIENTO GAYS Y LESBIANAS (GALECA)**

2015: Nominación: Director de televisión del año: Jodie Foster.

2015: Nominación: LGBTQ programa de televisión del año.

2015: Nominación: Comedia de televisión del año.

2014: Premio: Drama de televisión del año.

2014: Premio: LGBT programa de televisión del año.

2014: Nominación: Interpretación femenina de televisión del año: Taylor Schilling.

## **PREMIOS GRACIE ALLEN**

2015: Premio: Mejor comedia.

## **PREMIOS GRAMMY**

2014: Nominación: Mejor canción escrita para un medio visual: Regina Spektor.

## **PREMIOS DE MAQUILLAJE ARTÍSTICO Y ESTILO DE PELUQUERÍA DE HOLLYWOOD**

2015: Nominación: Mejor maquillaje contemporáneo- episodio de televisión: Michael Bigger, Karen Reuter Fabbo.

2015: Nominación: Mejor maquillaje contemporáneo- televisión y series: Michal Bigger, Karen Reuter Fabbo.

2015: Nominación: Mejor estilo de peluquería contemporáneo- televisión y series: Angel De Angelis, Valerie Velez.

## **PREMIOS IGN SUMMER MOVIE**

2013: Nominación: Mejor serie de televisión.

2013: Nominación: Mejor serie dramática de televisión.

## **PREMIOS DE IMAGEN**

2015: Premio: Mejor guión en serie de comedia: Sara Hess.

2015: Nominación: Mejor serie de comedia.

2015: Nominación: Mejor interpretación femenina en serie de comedia: Uzo Aduba.

2015: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Adrienne C. Moore.

2015: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Laverne Cox.

2015: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Lorraine Toussaint.

2014: Nominación: Mejor guión en serie dramática: Sara Hess.

## **PREMIOS KEY ART**

2013: Puesto 3º: Mejor tráiler audiovisual: Netflix, Lionsgate Televisión, Create-X.

## **ASOCIACIÓN ONLINE DE CINE Y TELEVISIÓN**

2014: Nominación: Mejor serie de comedia.

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en serie de comedia: Taylor Schilling.

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Kate Mulgrew.

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Uzo Aduba.

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie de comedia: Laverne Cox.

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina invitada en series de comedia: Natasha Lyonne.

2014: Nominación: Mejor grupo en serie de comedia.

2014: Nominación: Mejor dirección en serie de comedia: Michael Trim, Andrew McCartht, Phil Abraham, Mark Constantine, Jodie Foster, Uta Briesewitz, Matthew Penn, Allison Anders, S.J. Clarkson, Jennifer Getzinger, Daisy von Scherler Mayer.

2014: Nominación: Mejor guión en serie de comedia: Piper Kerman, Jenji Kohan, Sian Heder, Nick Jones, Lauren Morelli, Sara Hess, Tara Herrmann, Marco Ramirez, Liz Friedman, Gary Lennon, Stephen Falk, Alex Regnery, Hartley Voss.

2014: Nominación: Mejor canción en serie.

2014: Nominación: Mejor secuencia de títulos (introducción).

### **PREMIOS PGA**

2015: Premio: Mejor producción de episodio de televisión, comedia: Mark A. Burley, Sara Hess, Jenji Kohan, Gary Lennon, Neri Kyle Tannenbaum, Michael Trim, Lisa Vinnecour.

### **PREMIOS PEABODY**

2014: Premio: Lionsgate Televisión, Netflix.

### **PREMIOS ELECCIÓN DEL PÚBLICO, USA**

2015: Premio: Drama favorito.

### **ASOCIACIÓN DE PUBLICISTAS DE AMÉRICA**

2015: Nominación: Televisión, Netflix.

### **PREMIOS SATÉLITE**

2014: Nominación: Mejor interpretación femenina principal en serie, comedia o musical: Taylor Schilling.

2014: Nominación: Mejor serie de televisión, comedia o musical.

2013: Premio: Mejor interpretación femenina de reparto en serie, miniserie o serie para televisión: Laura Prepon.

2013: Premio: Mejor serie de televisión, comedia o musical.

2013: Premio: Mejor interpretación femenina principal en serie, comedia o musical: Taylor Schilling.

2013: Premio: Mejor grupo, televisión.

2013: Nominación: Mejor interpretación femenina de reparto en serie, miniserie o película para televisión: Uzo Aduba.

### **PREMIOS GUÍA DE TELEVISIÓN**

2014: Nominación: Serie de comedia favorita.

### **ASOCIACIÓN DE CRÍTICOS DE TELEVISIÓN**

2014: Premio: Mejor programa nuevo.

2014: Nominación: Programa del año.

### **ASOCIACIÓN DE GUIONISTAS DE AMÉRICA, USA**

2015: Nominación: Serie de comedia: Stephen Falk, Sian Heder, Tara Herrmann, Sara Hess, Nick Jones, Jenji Kohan, Lauren Morelli, Alex Regnery, Hartley Voss.

2015: Nominación: Episodio de comedia: Nick Jones.

2014: Nominación: Serie de comedia: Liz Friedman, Sian Heder, Tara Herrmann, Sara Hess, Nick Jones, Jenji Kohan, Gary Lennon, Lauren Morelli, Marco Ramirez.

2014: Nominación: Nueva serie: Liz Friedman, Sian Heder, Tara Herrmann, Sara Hess, Nick Jones, Jenji Kohan, Gary Lennon, Lauren Morelli, Marco Ramirez.

2014: Nominación: Episodio de comedia: Sian Heder.

2014: Nominación: Episodio de comedia: Liz Friedman, Jenji Kohan.

### **PREMIOS JOVEN HOLLYWOOD**

2014: Premio: Mejor programa de televisión.

2014: Premio: Mejor casting de televisión.

2014: Premio: “We love to hate you”: Pablo Schreiber