

PAQUITA SALAS Y LA CULTURA TELEVISIVA DE LA DÉCADA DE 1990

Análisis de la serie Paquita Salas



Grado en Comunicación Audiovisual

TRABAJO FINAL DE GRADO

MODALIDAD A

Autor/a: Patricia Cabrera Peralt

DNI: 23948937A

Tutor/a: Teresa Sorolla Romero

Junio, 2020

RESUMEN

Este trabajo se fundamenta en el estudio de la intertextualidad como recurso principal para la realización de una ficción. Para poder abordar con coherencia este aspecto, se toma como referencia *Paquita Salas*, una serie creada por Javier Calvo y Javier Ambrossi y producida por la plataforma Flooker de Atresmedia. En particular, se puede decir que el objetivo principal del mismo es el análisis de las referencias a la cultura televisiva de la década de 1990 existentes en la obra. El estudio desarrolla otras líneas de investigación que complementan a la principal. En primer lugar, la representación que la serie lleva a cabo de la industria audiovisual española, en concreto la cara oculta de este sector. Por otro lado, la investigación se completa con la recreación que la serie hace de un ambiente dualista (que oscila entre unos estereotipos arraigados a la era analógica y la modernidad) existente en España. Como última clave a destacar para cerrar este estudio, se analiza el estilo argumental y estético desde la perspectiva de la hibridación implícita en la serie, dado que esta, es el resultado de la combinación entre el género de la comedia y el falso documental.

Palabras clave: *intertextualidad, televisión, industria audiovisual, analógico, modernidad, comedia, falso documental.*

ABSTRACT

This work is based on the study of intertextuality as the main resource for the realisation of a fictional series. In order to approach this aspect coherently, the series *Paquita Salas* is taken as a reference, a series created by Javier Calvo and Javier Ambrossi and produced by the Flooker platform of Atresmedia. In particular, it can be said that it's main objective is to analyse the references of the television culture from the 1990s in the work. The study develops other lines of research that complement the main one. Firstly, the representation that the series carries out of the Spanish audiovisual industry, specifically the hidden face of this sector. On the other hand, the research is completed with the recreation that the series makes of a dualistic environment (that oscillates between stereotypes rooted in the analogical era and modernity) existing in Spain. To conclude this study, we analyse the plot and a aesthetic style from the perspective of the hybridisation implicit in the series, since this is the result of the combination between the genre of comedy and mockumentary.

Key words: *intertextuality, television, audiovisual industry, analog, modern, comedy, mockumentary.*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. HIPÓTESIS	8
3. OBJETIVOS	8
4. ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA	9
5. MARCO TEÓRICO	10
5.1 Breve historia de la televisión en España. Las décadas de 1980 y 1990	10
5.2 El género de las comedias de situación o sitcoms	12
5.2.1 Orígenes. Evolución del género de la telecomedia en España.	12
5.2.2 Características de la comedia de situación	14
5.3 El género falso documental o fakery	15
5.3.1 Referencias importantes en híbridos sitcom-falso documental. El caso de <i>The Office</i> (2005) y <i>Modern Family</i> (2009)	16
5.4 <i>Paquita Salas</i>	20
6. ANÁLISIS APLICADO	31
6.1. Sinopsis y personajes	31
6.2. Análisis de escenas	33
6.2.1. Escena 1. Análisis de la intertextualidad con la industria audiovisual y televisiva de los años 90 y en España. #1x05	33
6.2.2. Escena 2. Análisis de la representación de la industria audiovisual mediante recursos meta discursivos. #3x05	38
6.2.3. Escena 3. Análisis de la dualidad entre lo castizo y lo moderno de la civilización española mediante la construcción del personaje principal. #3x04	41
7. CONCLUSIONES	45
8. BIBLIOGRAFÍA	48
9. ANEXO (presentación del <i>Currículum Vitae</i>)	53

INDEX

1. INTRODUCTION	7
2.STRUCTURE AND HYPOTHESIS	8
3.OBJECTIVES	9
4.METHODOLOGY	10
5. THEORICAL FRAMEWORK	21
5.1 Brief history of television in Spain. The 1980s and 1990s	21
5.2 The genre of sitcoms	23
5.2.1 Origins. Evolution of the telecomedy genre in Spain	23
5.2.2 Characteristics of sitcom	24
5.3 The fake documentary or fakery genre	25
5.3.1 Important references in sitcoms-false hybrids. The case of <i>The Office</i> (2005) and <i>Modern Family</i> (2009)	27
5.4 <i>Paquita Salas</i>	30
6. APPLIED ANALYSIS	31
6.1. Synopsis and characters	31
6.2. Scene analysis	33
6.2.1. Scene 1. Anlysis of the intertextuality with the audiovisual and television industry of the 90s in Spain. #1x05	33
6.2.2. Scene 2. Analysis of the representation of the audiovisual industry through meta-discursive reosurces. #3x05	38
6.2.3. Scene 3. Analysis of the duality between the traditional and the modern in spanish civilization through the construction of the main character. #3x04	41
7. CONCLUSIONS	46
8. BIBLIOGRAPHY	48
9. ANNEX (presentation off <i>Currículum Vitae</i>)	53

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la repercusión que está atravesando la televisión española, las ficciones están resultando innovadoras en lo que a contenido y forma se refiere. En este contexto llega *Paquita Salas*, una comedia televisiva dirigida por Javier Calvo y Javier Ambrossi que inicialmente fue concebida como una 'webserie'¹, pero gracias a la plataforma de Atresmedia, 'Flooxer', y su posterior emisión en Netflix, dio un salto a la pequeña pantalla convirtiéndose en todo un éxito nacional e internacional. El caso de estudio es la manera en que *Paquita Salas* recoge un gran bagaje cultural de la industria audiovisual de los años 90 y lo utiliza para enriquecer su enunciación. De acuerdo con la afirmación de José Carlos Rueda (2011):

la memoria mediática y televisiva explica con densidad y complejidad un fenómeno cultural de gran alcance. La televisión mantiene vivo el recuerdo público a gran escala. Ayuda a internacionalizar, mediante la circulación de propuestas y formatos, ejercicios de memoria local o regional. Incide de modo determinante en la configuración de significaciones hegemónicas del pasado (p.31).

Esa explotación de referencias cinematográficas y televisivas es el combustible que los autores emplean para dibujar la historia cultural de nuestro país que se entiende mucho mejor a través de una televisión que evolucionó a pasos agigantados. Como si fuesen piezas de un puzzle, Javier Calvo y Javier Ambrossi proponen y reúnen todas estas alusiones con el fin de enriquecer la obra. Por otro lado, la serie constituye un metadiscurso². Pretende dejar al descubierto los recovecos y detalles más íntimos de la industria audiovisual y la interpretación en España, aportando a guiones y personajes particularidades propias de experiencias personales de los creadores. Esto se interpreta como un paralelismo con el trabajo de directores como Ignacio Ferrés Iquino, que según asegura Héctor Paz (2015): "nos expulsan como espectadores del lugar que pertenece a la platea y nos depositan entre las bambalinas, o lo que es lo mismo, traducido al ámbito cinematográfico, flexibilizan la

¹ *Webserie*. Producción audiovisual creada para ser distribuida a través de Internet (Hernández & Morales, 2016: 189).

² *Metadiscursividad*. Se da cuando un film habla de sí mismo como ente discursivo, del cine en general o de un tipo de películas en particular, del lenguaje cinematográfico, de la tecnología que produce los films, de su producción o comercialización, o de cualquier parámetro que lleve implícita una reflexión sobre el cine (Gómez Tarín, 2006: 205).

rigidez pro-transparencia del Modelo de Representación Institucional” (p.19). De esta manera, en *Paquita Salas* se invita al espectador a formar parte del discurso y conocer de primera mano este ‘mundillo’. En este trabajo se pretende analizar qué recursos se utilizan para llevar a cabo dicha representación, siendo un filón principal el falso documental para conseguir ese efecto de verosimilitud.

1. INTRODUCTION

Within the repercussion that Spanish television is experiencing, fictions are proving to be innovative in content and form. In this context comes *Paquita Salas*, a television comedy directed by Javier Calvo and Javier Ambrossi that was initially conceived as a web series³, but thanks to the Atresmedia platform, ‘Flooxer’, made the leap to the small screen and became a national and international success. The case of this study is the way in which *Paquita Salas* gathers a great cultural baggage of the audiovisual industry of the 90s and uses it to enrich its enunciation. According to Jose Carlos Rueda (2011):

Media and television memory explains with density and complexity a far-reaching cultural phenomenon. Television keeps public memory alive on a large scale. It helps to internationalize, through the circulation of proposals and formats, local or regional memory exercises. It has a decisive influence on the configuration of hegemonic meanings of the past (p.31).

The exploitation of film and television references is the fuel that authors use to draw the cultural history of our country that is much better understood through a television that evolved by leaps and bounds. As if they were pieces of a puzzle, Javier Calvo and Javier Ambrossi propose and bring together all these allusions in order to enrich the work. On the other hand, the series constitutes a metadiscourse⁴. It aims to reveal the most intimate nooks and crannies of the audiovisual industry and acting in Spain, contributing to the scripts and characters with personal experiences of the creators.

³ *Web series*. Audiovisual production created to be distributed through the Internet (Hernández & Morales, 2016: 189).

⁴ *Metadiscourse*. It occurs when a film speaks of itself as a discursive entity, of cinema in general or of a type of film in particular, of the cinematographic language, of the technology that produces the films, of its production or commercialization, or of any parameter that carries an implicit reflection on cinema (Gómez Tarín, 2006: 205).

This is interpreted as a parallelism with the work of directors such as Ignacio Ferrés Iquino, who, as Héctor Paz (2015) assures: “they expel us as spectators from the place that belongs to the stalls and place us behind the scenes, or what is the same, translated to the cinematographic environment, they make flexible the pro-transparency rigidity of the Institutional Representation Model” (p.19). In this way, in *Paquita Salas* the spectator is invited to from part of the discourse and get to know this ‘little world’ first hand. In this work we intend to analyze what resources are used to carry out such representation, being a main vein the false documentary to achieve that effect of verisimilitude.

2. HIPÓTESIS

La hipótesis planteada es que *Paquita Salas* es una *sitcom* que se construye a base de referencias conocidas del ámbito televisivo y cinematográfico pertenecientes a la década de 1990, utilizando técnicas meta cinematográficas y meta televisivas.

2. HYPOTHESIS

The hypothesis put forward is that *Paquita Salas* is a sitcom that is built on the basis of known references from the television and film fields belonging to the 1990s, using meta-cinema and meta-television techniques.

3. OBJETIVOS

El objetivo principal del trabajo es analizar las referencias intertextuales entre *Paquita Salas* (estrenada en la plataforma Flooxer de Atresmedia en el año 2016) y la cultura televisiva española de los años noventa hasta el presente.

En segundo lugar, examinar la representación que la serie lleva a cabo del mundo laboral de la interpretación a través de la intertextualidad y la metaficción⁵.

⁵ *Metaficción*. “El cine dentro del cine”. Es el ejercicio cinematográfico que permite al cineasta reflexionar sobre su medio de expresión a través de su práctica, en el que el cine se mira al espejo con la pretensión de conocerse mejor (Canet, 2016: 18).

En tercer lugar, determinar cómo se resuelve la contradicción entre lo castizo y tradicional más arraigado a lo analógico y la nueva convergencia digital mediante la construcción del personaje principal.

Por último, estudiar el género del falso documental como recurso narrativo imbricado con el formato *sitcom*.

3. OBJECTIVES

The main objective of the work is to analyze the intertextual references between *Paquita Salas* (premiered on the Flooxer platform of Atresmedia in 2016) and the Spanish television culture from the 1990s to the present.

Secondly, to review the representation that the series carries out of the interpretation labor world through the intertextually and the metafiction⁶.

Thirdly, to determine how the contradiction between the classic and the traditional which is more rooted in the analogue, and the new digital convergence is resolved through the construction of the main character.

Finally, to study the genre of the false documentary as a narrative resource interwoven with the sitcom format.

4. ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA

La metodología del trabajo se basa en primer lugar en la lectura y estudio de textos extraídos de libros, artículos científicos y periodísticos que abordan la historia de la televisión española, el género *sitcom* y el formato del falso documental. Por último, se sustenta en el análisis fílmico de tres escenas de *Paquita Salas* con el fin de explicar y resolver la hipótesis expuesta. Para la comprobación de la misma, se atenderá principalmente a los recursos propios del análisis cinematográfico, incidiendo en cómo aparece la intertextualidad dentro de la serie y en los recursos del lenguaje cinematográfico que permiten la apropiación de algunos rasgos del falso documental.

⁶*Metafiction*. "The cinema within the cinema". It is the cinematographic exercise that allows the filmmaker to reflect on his means of expression through his practice, in which the cinema looks at itself in the mirror with the intention of knowing itself better (Canet, 2016: 18).

El criterio utilizado para la selección de escenas ha sido que todas ellas ilustran los tres rasgos que prioriza el análisis fílmico de este estudio: la intertextualidad con la televisión de los años noventa, la representación de la cara oculta del *show business* español y la dualidad entre lo *underground* y costumbrista implícita en la construcción de la protagonista.

4. STRUCTURE AND METHODOLOGY

The methodology of the work is based firstly on the reading and study of texts extracted from books, scientific and journalistic articles that deal with the history of Spanish television, the sitcom genre and the format of the false documentary. Finally, it is based on the filmic analysis of three scenes of *Paquita Salas* in order to explain and solve the hypothesis exposed. In order to prove it, we will mainly pay attention to the resources of the cinematographic analysis, emphasizing how the intertextuality appears inside the series and in the resources of the cinematographic language that allow the appropriation of some features of the false documentary. The criterion used for the selection of scenes has been that all of them illustrate the three features that thus study's film analysis prioritizes: intertextuality with the television of the 1990s, the representation of the hidden face of spanish show business and the duality between the underground and manners implicit in the construction of the protagonist.

5. MARCO TEÓRICO

5.1 Breve historia de la televisión en España. Las décadas de 1980 y 1990

Los años ochenta estuvieron marcados por la estabilización de la democracia política en el período histórico conocido como Transición democrática. La revolución acaecida en esos años fue cultural, social, política y económica. Los españoles se volvieron consumistas, exigentes, liberales y curiosos. Dentro de la televisión que tuvo que adaptarse al nuevo contexto, nacieron programas como *La Bola de Cristal* (1984) o *La Edad de Oro* (1983) que fue símbolo y reflejo fiel del movimiento de "la movida madrileña" y anunciaba la llegada de lo transgresor, la vitalidad, la inspiración y el escándalo. Las series de producción nacional gozaron de un auténtico éxito. Algunas fueron *Anillos de oro* (1983), *Turno de oficio* (1986) o *Brigada central* (1989). Cabe destacar en esta etapa el nacimiento de las cadenas autonómicas en 1983 gracias a la Ley de los Terceros Canales de Televisión que permitió un modelo de cadena que

respondía a los intereses de ciudadanos de distintas comunidades autónomas. En lo que respecta al cine, se apostó por la libertad y hacer un hueco en la industria al cine de autor. Fue la década que vio nacer a los premios Goya (1987) otorgados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, lo que comenzó a darle la industria cinematográfica española un mayor reconocimiento. En esta década vieron la luz cineastas tan importantes como Pilar Miró, Pedro Almodóvar, José Luis Cuerda, Antonio Ozores, Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime Camino, José Luis García Sánchez o Bigas Luna. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *El hijo del cura* (1982), *La mitad del cielo* (1986), *El amor brujo* (1986), *Werther* (1986), *Dragon Rapide* (1986), *Amanece que no es poco* (1989) o *Angustia* (1987) son algunos de los títulos de referencia que a día de hoy todavía siguen vivos.

Los años noventa supusieron un panorama innovador para artistas de toda índole. Fue una década marcada por la entrada de España (junto con otros países europeos) en la moneda conjunta del Euro. La Exposición Universal de Sevilla o la celebración del evento multideportivo de los Juegos Olímpicos en Barcelona, renovaron la imagen de marca de España. La televisión de entonces intentó ser una vía de escape y entretenimiento para los españoles. La 1 y la 2 dejaron de ser los únicos canales en antena con el arranque de Antena 3, Telecinco y Canal +. Esto fue el detonante de una competencia entre cadenas por liderar el ranking de audiencias. El hecho irremediable de tener que convivir con rivales agresivos (que aspiraban a conseguir la misma audiencia y a beneficiarse de los mismos anunciantes) supuso todo un reto para TVE, que puso a prueba su capacidad para obtener una buena recepción de la parrilla por parte del público (Guerrero, 2010: 10). La llegada de las televisiones privadas y de pago configuró la figura del público como “autoprogramador” de sus propios contenidos. Las licencias a estas cadenas se fundamentaron en tres pilares (Sanguino, 2019), sensacionalismo en Antena 3, sofisticación cultural en Canal + y la sexualización del cuerpo de la mujer en Telecinco. Este último fue un aspecto normalizado durante esos años. Programas como *En las noches tal y tal* (1991), *Goles son amores* (1992), *Ay qué calor* (1990) con la aparición de las famosas “chicas Chinchín” o *Tal Cual* (1993) que introdujo el *striptease* en televisión, tuvieron una gran aceptación por parte del público, incluso llegaron a ser contenidos que reunían a toda la familia ante el televisor. Fue la era del entretenimiento con programas tan conocidos como *Grand Prix* (1996), *Martes y Trece* (1978), *Crónicas Marcianas* (1997) o *Esta*

noche cruzamos el Mississippi (1995). Además, se configuró el gusto de la audiencia por las actuaciones musicales de artistas nacionales consolidados, desfiles de modelos o breves *sketches* cómicos. Tres programas que utilizaron esta dinámica fueron *Noche de fiesta* (1999), *Telepasión* (1990) o *Tutti Frutti* (1990). También se dejó un espacio en la parrilla para los programas dedicados al periodismo de corazón siendo *Corazón, corazón* (1993) o *Tómbola* (1997) de los más destacados. Los concursos empezaron a ser un formato recurrente en todas las cadenas en *prime time*, como *El juego de la oca* (1993), *La ruleta de la fortuna* (1990) o *Lluvia de estrellas* (1995). En cuanto a las series, se encuentran títulos conocidos como *Farmacia de guardia* (1991), *Médico de familia* (1995), *El Súper* (1996), *Al salir de clase* (1997), *7 vidas* (1999), *Periodistas* (1998) o *El comisario* (1999). La llegada del “Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria Audiovisual” significó toda una revolución para el cine español, que obligó a los autores a ser más flexibles. La era de la televisión en abierto y el DVD había llegado para quedarse, y la industria necesitaba urgentemente productos que se pudieran adaptar a nuevos formatos y sus necesidades. Cabe destacar la entrada al sector de nuevos cineastas jóvenes que se aventuraron en busca de un nuevo tipo de cine. Fernando Trueba, Vicente Aranda, Agustín Villaronga, Josefina Molina, Ana Díez, o Vicente Escrivá distinguieron el cine de los 90 de una manera considerable con títulos como *El sueño del mono loco* (1989), *El niño de la luna* (1989), *Ander eta Yul* (1989), *Montoyas y Tarantos* (1989) o *El mar y el tiempo* (1989).

Javier Calvo y Javier Ambrossi utilizan una serie de tópicos sobre una España que se retrata con sus imperfecciones, pero al mismo tiempo posee un gran potencial. Los autores muestran cómo es el mundo de los castings, agencias y la profesión de actor. *Paquita Salas*, el personaje protagonista, vive su época de esplendor durante los años 90. La televisión de esa década y su predecesora son dos piezas fundamentales para comprender la riqueza referencial sobre la que se sustenta la serie.

5.2 El género de las comedias de situación o sitcoms

5.2.1 Orígenes. Evolución del género de la telecomedia en España

El principal género del que bebe *Paquita Salas* es el de las comedias de situación, internacionalmente conocidas como *sitcoms* (abreviatura norteamericana del

concepto *Situation Comedy* y que puede llegar a considerarse como la base de su industria televisiva). Es un tipo de serie cómica nacida en 1950 en Estados Unidos que tiene una duración aproximada de media hora. En ella, se presentan las reacciones de unos determinados personajes a una serie de conflictos cómicos y la manera por la cual los intentan solventar. Lo cómico en sí se encuentra en que los planes de estos personajes se ven continuamente frustrados, entrando así en un bucle que dibuja toda la trama. El éxito de este formato reside en que el espectador se identifica con las experiencias, donde por lo general los finales felices son los que cierran cada episodio (Padilla y Requeijo, 2010).

Tras el cese de la Segunda Guerra Mundial, la comedia de situación llegó a la televisión con la serie *I love Lucy* (1951). Esta fue toda una revolución, ya que trajo consigo una innovación en las técnicas del estudio y la grabación. Fue el primer *show* filmado con más de una cámara simultáneamente. Además, fue durante estos años en los que las conocidas “risas enlatadas” tuvieron su origen y desarrollo, pues varios estudios habían confirmado que la risa de la gente en el estudio de grabación mejoraba las actuaciones y fomentaba en los espectadores la risa y el aplauso. En 1960 el país entero disponía de un televisor en sus casas, y se disfrutaba de una *sitcom* conservadora y tranquila que parecía impasible ante los acontecimientos acaecidos en el panorama nacional e internacional. En el caso de España, este género se designó como telecomedia, la cual ha recibido una gran herencia del teatro popular y tradicional español, en concreto del sainete⁷. Por otro lado, la comedia cinematográfica de los años 60, 70 y 80 también tuvo que ver en el desarrollo del género en nuestro país. Eran comedias dirigidas a mucha audiencia, que se hicieron famosas por empezar a recrear y satirizar diferentes estereotipos de la época tales como la figura del poco intelectual o “paleta”, la mujer que viene de origen humilde y lucha por sobrevivir en esa sociedad o los turistas; aspecto que ha perdurado en épocas posteriores de la ficción española. Todos estos elementos complementaron un acusado tinte machista que se fundamentaba en la superioridad y en las constantes alusiones sexuales. Algunas de las más conocidas fueron *Como está el*

⁷*Sainete*. Término dentro del vocabulario del teatro de finales del siglo XIX utilizado para designar piezas breves y jocosas que acompañaban la comedia llegando a predominar y ocupar el lugar de los bailes entre la segunda y tercera jornada (Espín, 1987: 4).

servicio (1968) de Mariano Ozores, *La ciudad no es para mí* (1965) de Pedro Lazaga o *En plena forma* (de Antena 3, 1997). El surgimiento de la Neotelevisión⁸ dio paso a la creación de televisiones privadas que aumentaron modificaciones en la producción de los programas, la interactividad con el espectador y dieron paso al nacimiento de géneros híbridos. Desde 1990 hasta 2005 fueron Telecinco, Antena 3 y RTVE las cadenas que tuvieron el monopolio de la televisión española. A partir de 2005, Antena 3, Telecinco, Cuatro y La Sexta fueron las cadenas donde las comedias de situación encontraron su nicho de mercado más potente.

5.2.2 Características de la comedia de situación

De acuerdo con el libro *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión* las características de una *sitcom* clásica son (Cortés, 2000: 185-189):

1. Es un producto en serie que consta de un número de capítulos cerrados y breves (aproximadamente de 22 minutos) y que está pensado para una larga duración en un canal televisivo.
2. Suele constar de dos o tres personajes arquetípicos sometidos al devenir de situaciones cotidianas del día a día. Los personajes funcionan con rasgos psicológicos muy marcados.
3. La grabación se realiza normalmente en interiores y con público en directo dentro del estudio. Por lo general se utiliza un decorado único, dividido en varios *sets*. El escenario, vestuario y los movimientos de los actores son fundamentales. La realización típica es multicámara.
4. No hay constancia del mundo exterior salvo en ocasiones excepcionales; pero siempre está presente a través del diálogo. Sin embargo, en los nuevos modelos como *Paquita Salas*, que es un híbrido resultante de la mezcla entre este género y el falso documental, las salidas fuera del set se realizan con bastante frecuencia.

⁸*Neotelevisión*. "La televisión sobre la televisión". Término acuñado para designar un nuevo modelo de televisión resultante del encuentro entre el modelo básico con los modos de producción y enunciación propios de otros medios de comunicación como la autorreferencialidad de los discursos, la aplicación de un modelo bilateral de comunicación y la adecuación de los contenidos al éxito en recepción. Entiende la televisión cómo un fenómeno multiplataforma en el que el contenido transita entre nuevos dispositivos y se adapta a consumidor (Koval, 2009).

5. Los diálogos cortos, vivos, agudos y elaborados junto con los *gags* visuales son dos elementos recurrentes. Cada capítulo se divide en 12 minutos separados por la publicidad. Así, el guion también está partido en dos actos por el corte publicitario, antes del cual se introduce el *cliffhanger* o una acción de la trama que no se cerrará hasta pasados los anuncios.
6. Se rigen por la fórmula de la repetición. Un personaje se encarga de recapitular lo que ha sucedido por medio del diálogo. La *redundancy* es utilizada en este género para ubicar al espectador que ha sintonizado la *sitcom* en un momento posterior al de su inicio.
7. La mayoría de *sitcoms* cuentan al principio con un gancho o *hook*, una escena que se coloca antes de los títulos de crédito para llamar la atención del espectador.

5.3 El género falso documental o *fakery*

Una mirada ingenua y confiada en el género documental fueron los ingredientes exactos para el nacimiento de este género, como una forma de realizar una crítica autoconsciente. Según García Martínez (2004) se describe como un género cinematográfico híbrido con el género de la comedia, (los *mockumentary*), o el del docudrama; que emplea las técnicas convencionales del documental para presentar una historia como veraz pero con la realización audiovisual de hechos ficticios. Su intención es cuestionar y parodiar hechos sucedidos en la realidad como un juego ante el espectador, y para ello utiliza la ambigüedad entre la realidad y la ficción (García Martínez, 2004). El género del falso documental se sostiene en dos elementos claves de la transtextualidad, (idea que más tarde servirá para explicar uno de los pilares discursivos en los que se apoya *Paquita Salas*). En primer lugar, las informaciones paratextuales previas a ver la obra o el resultado en sí y en segundo lugar diversos elementos architextuales extra fílmicos que los espectadores ya tienen incluidos dentro de su bagaje cultural.

Este género evolucionó hasta ser utilizado por cineastas de prestigio como Orson Welles con *La Guerra de los Mundos* en versión radiofónica (1938) o con su film *Fraude* (1975). La primera marcó un antes y un después en el relato de falso documental, pues 59 minutos de relato radiofónico fueron suficientes para revolucionar un país entero mediante la dramatización de una obra literaria sobre

extraterrestres contada con una asombrosa veracidad. Si se da un salto en el tiempo, se puede encontrar una representación satírica y pionera dentro de la serie *Flying Circus*⁹. Su sketch *The funniest joke in the world* (1969) se caracteriza por ser una caricatura humana en lo que respecta al uso de las armas y el poder. *Take The Money Run* (1969) y *Zelig* de Woody Allen (1983) culminaron como dos obras que llevaron al género a desarrollarse. En la segunda, por primera vez se contempló a un director inmerso en una escena de su propia ficción, lo que suponía un reto ante el espectador para distinguir lo verdadero de lo ficticio. El camino al que lleva el falso documental es un “fraude” pactado entre el realizador y el espectador. Aun así, el primero siempre acaba dejando una serie de pistas que conducen al último a descubrir la verdad al otro lado de la pantalla. En el libro titulado *Faking It: mock-documentary and the subversion of factuality*¹⁰, se establecen las tipologías del falso documental según la concepción de los autores. Para Roscoe y High (2001) el *mockumentary* es “el subdiscurso que presenta un texto ficticio con la intención de parodiar o criticar un aspecto de la cultura o el género del documental en sí” (p.54)¹¹. *Paquita Salas* entraría dentro del discurso del *mockumentary*. Este término también se atribuye a Rob Reiner, director de *This Is Spinal Tap* (1984), usado en una entrevista a mediados de los 80 para designar la película. El objetivo principal de un autor a la hora de realizar estos *mockumentaries* es esbozar una crítica de un aspecto cultural o del género documental en sí a través de una satirización y parodia humorística de los personajes y acontecimientos. Este subgénero se apropia de la estética y el estilo del falso documental y es capaz de ofrecer unos determinados sucesos desde múltiples puntos de vista, lo que proporciona un abanico amplio de reflexiones en el espectador.

5.3.1 Referencias importantes en híbridos *sitcom*-falso documental. El caso de *The Office* (2005) y *Modern Family* (2009)

The Office y *Modern Family* son series que oscilan entre la comedia de situación y el falso documental, tal y cómo lo hace *Paquita Salas*. Estas obras utilizan, por un lado, fielmente algunos rasgos característicos de ambos géneros y por otro, los modifican

⁹ *Monty Pythons Flying Circus* es una serie de la televisión británica creada y protagonizada por el grupo de humoristas Monty Pythons emitida desde 1969 hasta 1974.

¹⁰ Craig, H.& Roscoe, J. (2001). *Faking It: mock-documentary and the subversion of factuality*.

¹¹ Las traducciones han sido llevadas a cabo por la autora.

dando lugar a una reformulación de los dos conceptos y la manera de representarlos. De acuerdo con Marta Fernández y Delicia Aguado (2013):

esta cualidad híbrida televisiva es la esencia misma del medio, no solo por su doble condición de arte e industria con sus recíprocas concesiones, sino también porque su supervivencia y evolución han dependido de un proceso de apropiación, recuperación y conquista de varios estilos, géneros, convenciones y artes (p.134).

Para este nuevo híbrido, Bet Mills designó el término *comedy verité*, con el fin de clasificar estas obras que oscilan entre la comedia tradicional y el *fakery*. *The Office* es una *sitcom* que trata la jornada laboral de los empleados de una empresa papelera y su labor diaria en la oficina. Se trata de una creación de Ricky Gervais para la BBC (2001), de la que más tarde (en 2005) el guionista Greg Daniels (conocido por títulos como *Saturday Night Live* o *Los Simpson*) realizaría un *remake* para la televisión estadounidense, versión que vamos a tratar a continuación. En lo que respecta al formato *sitcom*, es indudable que la serie se distancia del modo de representación de la comedia de situación clásica. Es fiel a la estructura típica en el metraje (de 25 minutos aproximadamente), la puesta en escena (teniendo en cuenta que los escenarios interiores acaparan la mayor parte de acciones) y el número limitado de personajes tanto protagonistas como secundarios que responden a una serie de estereotipos y unos rasgos psicológicos notorios. Sin embargo, en *The Office* ya no predomina la multicámara, sino que las técnicas empleadas permiten resolver la acción mediante una o dos cámaras que se encargan en la mayoría de ocasiones de seguir a los personajes. La acción ya no se ciñe a un espacio típico como el de las comedias de situación clásicas (una cama, un sofá o una mesa de comedor) si no que ahora las cámaras transitan entre las diferentes estancias y espacios de un mismo lugar. Debido a que los elementos de la *sitcom* han evolucionado a un nuevo tipo de comedia que no busca hacer gracia al espectador todo el tiempo, la serie ya no emplea de la misma manera los *gags* ni tampoco hace uso de las risas enlatadas, lo que le proporciona una mayor verosimilitud a las escenas (López DeLacruz, 2019).

El *mockumentary* está muy presente dentro de este *remake*. En primera instancia, lo encontramos como una manera de representar un meta discurso, debido a que la peculiaridad narrativa de la serie radica en que un equipo de filmación se adentra en un proyecto encargado de representar el día al día y las relaciones de unos oficinistas.

El objetivo de la enunciación es presentar de manera verosímil un marco contextual donde se satiricen comportamientos disfuncionales y extremos, la mayoría de ellos concentrados en la figura de Michael Scott (Steve Carell) que tiene un innato afán por destacar a cualquier precio. Paralelismo evidente con la figura de Paquita en *Paquita Salas*, que también es jefa de una empresa y aunque presenta una mayor calidad humana que el anterior personaje muestra una intencionalidad marcada de sobresalir y distinguirse en el entorno en el que vive. Gracias a la utilización del falso documental, *The Office* y *Paquita Salas* logran un reconocimiento del efecto de realidad puesto que, mediante una interpretación naturalista de los personajes, el uso de zoom planos “dispersos” o movimientos bruscos propios de la cámara al hombro, consigue acercar el propio sistema de representación al espectador (López Delacruz, 2019). Hay una autoconsciencia enfatizada por parte de los personajes de que se les está grabando. El uso de entrevistas como recursos periodísticos, de cámaras y micrófonos o de silencios pausados y tensos son elementos utilizados en estas series que hacen cómplice de los recursos de representación al espectador.



Imagen 1. Fotogramas extraídos de *Paquita Salas* (Netflix). Fuente: captura propia.

De hecho, en *Paquita Salas* es un recurso muy usual hablar a la cámara refiriéndose a los espectadores (Imagen 1). Esto que dota al discurso de una gran espontaneidad, se consigue gracias a otro género que, (aunque en menor medida), también se suma al híbrido: el falso *reality*. Esto es resultado de la combinación entre el falso documental y el *reality show*¹². Si bien *The Office* se trata de “una serie sobre una serie” en lo cotidiano de una oficina, *Paquita Salas* ofrece una faceta complicada de la industria audiovisual, (sin llegar a caer en los aspectos más negativos del *reality*), y de los actores que tratan de triunfar abriéndose camino desde lo más bajo (Perallon Martínez, 2016).

¹²*Reality show*. En castellano definido como telerrealidad. Espectáculos de convivencia entre actores no profesionales que reaccionan de forma espontánea, intentando superar y sobrevivir a sus oponentes mediante una competencia permanente y expuestos ante la mirada de unas cámaras ubicadas de forma estratégica (Perales, 2011: 120).

Modern Family surge en 2009 de la mano de Christopher Lloyd y Steven Levitan en Estados Unidos, la cual también coproducen junto con la 20th Century Fox Television. Cuenta la historia de una familia que, a su vez, está compuesta por tres familias más pequeñas y de los hechos que les van sucediendo. Contiene rasgos característicos de la *sitcom* muy marcados, como los veinte minutos de duración sobre los que oscila cada capítulo, unos personajes redundantes con un desarrollo circular de la historia y un final feliz. Junto con *Paquita Salas*, contienen un pregenérico o *hook* que se encarga de captar la atención de la audiencia dejando entrever los conflictos que pueden surgir a lo largo de la historia o las inquietudes que atañen a los personajes protagonistas. Estos “ganchos” siempre preceden al *opening*. En lo que concierne a la iluminación y fotografía, se puede apreciar que todos los elementos están bien iluminados, característica que atañe a las comedias de situación. Claro ejemplo de ello son en *Modern Family* las tres casas familiares en las que entra mucha luz y claridad, para que ahí donde se produce la acción no haya ningún halo de misterio. La fotografía en las dos series transmite alegría y viveza. Sin embargo, (en relación al carácter que adoptan las tramas) si bien es cierto que *Modern Family* se construye sobre los estereotipos clásicos de la *sitcom* americana, (sobre todo en la representación de roles femeninos, cuestiones raciales o de género) en la obra de Calvo y Ambrossi hay una combinación entre la visión satirizada de los estereotipos de una España anterior y la ruptura de personajes arquetípicos junto con reivindicaciones de derechos de todo tipo.

Respecto al falso documental, el rasgo a destacar más relacionado con *Paquita Salas* es la ruptura de la cuarta pared¹³. Los personajes se dirigen en primera persona a la cámara al expresar su opinión sobre los hechos acaecidos o para hacer un inciso en la historia (Imagen 2). Son los mismos personajes los que se convierten en informadores cuando narran lo sucedido directamente a la cámara. La interpelación con el espectador es algo constante. A nivel formal, se pueden percibir otros rasgos característicos como escenas que se graban cámara en mano, zoom *in* y *out* o rápidos movimientos de cámara para captar lo que un personaje dice en cada momento. La

¹³ *La cuarta pared*. Término utilizado para designar el momento en el que un actor en cine o teatro entra en contacto directo con la audiencia mirando directamente a cámara, haciendo que el público sea consciente de sí mismo (*Premiere Actors*, 2018).



Imagen 2. Fotogramas extraídos de *Modern Family* y *Paquita Salas*. Fuente: captura propia.

comedia en las series de televisión está experimentando una revolución creativa dando lugar a un nuevo modelo de *sitcom* que basa su innovación en la hibridación de formatos (jugando con la realidad fraccionada que incluye técnicas del falso documental y de la comedia tradicional); de géneros (ya que introduce el drama) así como en un mestizaje narrativo entre la gran y pequeña pantalla. Todo esto da como resultado una narración que busca un nuevo tipo de humor, (más ácido y negro),

alejado cada vez más de personajes estereotipados y del moralismo convencional empleado hasta el momento (Fernández y Aguado, 2013).

5.4 Paquita Salas

Algunos de los estudios centrados hasta el momento en la serie atienden a la importancia del contexto social español que envuelve a la serie (Ogea, 2019) (Aparicio, 2018). *Paquita Salas* desafía el bagaje cultural español de cada espectador con multitud de alusiones a hechos pasados y actuales de la industria. Es importante entender la complejidad del personaje desde sus orígenes e inicios, pues la protagonista procede de una época que sustentó una industria audiovisual muy diferente a la que se conoce hoy en día. Incidiendo en las palabras de Ogea (2019), “el humor de esta comedia se basa en estereotipos específicos y referencias culturales que hacen referencia a la industria televisiva española, los famosos iconos nacionales y a los programas de televisión populares de los años 90. (...) la aleatoriedad de los clichés españoles puede no ser entendida por los espectadores no hispanos” (p.338)¹⁴. Esto no se relaciona con que la obra deje de ser apta o atractiva para un público extranjero, sin embargo, es innegable dudar que compartiendo estas referencias extra textuales se consigue adoptar mucho mejor el punto de vista de la enunciación.

Tal y como indica Aparicio (2018):

¹⁴ Las traducciones han sido llevadas a cabo por la autora.

(...) Paquita Salas sabe que la industria de nuestro cine es alfombra roja y champán de marca, pero también sabe que eso dura poco, y que esa punta de iceberg se sustenta en castings a troche y moche, en dar codazos hasta que te hagan caso y en no faltar a los *pasapalabras*. Paquita conecta de una manera visceral con la generación que iba en pañales en la gala de *Belle Époque* (p.93).

Por otro lado, Smith (2018) destaca que en la serie se denota el empleo de una gran empatía por parte de los creadores con sus personajes, aunque no antes de haberles hecho pasar un fracaso notorio para después hacerles resurgir de sus cenizas. Esto se llega a entender al final de la primera temporada cuando Paquita encuentra a Belén de Lucas, su nueva representada. Esta vez, ya no intenta retener a un artista para que permanezca en su agencia, pues entiende que ninguno ve en ella una estabilidad permanente para triunfar. Es por eso que le dice “Te haré una estrella, y luego me dejarás”.

5. THEORETICAL FRAMEWORK

5.1 Brief history of television in Spain. The 1980s and 1990s

The 1980s were marked by the stabilization of political democracy in the historical period known as the Democratic Transition. The revolution that took place in those years was cultural, social, political and economic. The Spanish became consumerist, demanding, liberal and curious. Within the television that had to adapt to the new context, programs like *La Bola de Cristal* (1984) or *La Edad de Oro* (1983) were born, which was a symbol and faithful reflection of the movement of “la movida madrileña” and announced the arrival of the transgressor, the vitality, the inspiration and the scandal. The nationally produced series were a real success. Some were *Anillos de oro* (1983), *Turno de oficio* (1986) or *Brigada central* (1989). It is worth mentioning at this stage the birth of the regional channels in 1983 thanks to the Law of the Third Television Channels that allowed a channel model that responded to the interests of citizens from different autonomous communities. In regard to cinema, a commitment was made to freedom and to make room in the industry for auteur cinema. It was the decade that saw the birth of the Goya Awards (1987) given by the Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, which began to give the Spanish film industry greater recognition. This decade saw the birth of such important filmmakers as Pilar Miró, Pedro Almodóvar, José Luis Cuerda, Antonio Ozores, Carlos Saura, Manuel

Gutiérrez Aragón, Jaime Camino, José Luis García Sánchez and Bigas Luna. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *El hijo del cura* (1982), *La mitad del cielo* (1986), *El amor brujo* (1986), *Werther* (1986), *Dragon Rapide* (1986), *Amanece que no es poco* (1989) or *Angustia* (1987) are some of the reference titles that are still alive today.

The nineties brought an innovative panorama for artists of all kinds. It was a decade marked by the entry of Spain (along with other European countries) into the joint currency of the Euro. The Universal Exhibition in Seville or the celebration of the multisport event of the Olympic Games in Barcelona renewed Spain's brand image. The television of the time tried to be an escape and entertainment route for the Spanish people. La 1 and La 2 were no longer the only channels on air with the launch of Antena 3, Telecinco and Canal+. This was the trigger for a competition between channels to lead the audience ranking. The irremediable fact of having to live with aggressive rivals (who aspired to achieve the same audience and benefit from the same advertisers) was a challenge for TVE, which tested its ability to get good reception from the public (Guerrero, 2010: 10). The arrival of private and pay televisions configured the figure of the public as "self-programming" of its own content. The licenses for these channels were based on three pillars (Sanguino, 2019); sensationalism on Antena 3, cultural sophistication on Canal+ and the sexualization of women's bodies on Telecinco. The latter was a normalized aspect during those years. Programs like *En las noches tal y tal* (1991), *Goles son amores* (1992), *Ay qué calor* (1990) with the appearance of the famous "Chin-chin girls" or *Tal Cual* (1993) that introduced the striptease on television, had a great acceptance by the public, even became contents that gathered the whole family in front of the television. It was the era of entertainment with programs as well known as *Grand Prix* (1996), *Martes y trece* (1998), *Crónicas marcianas* (1997), or *Esta noche cruzamos el Mississippi* (1995). In addition, the audience's taste for musical performances by established national artists, model parades or short comedy sketches was shaped. Three programs that used this dynamic were *Noche de fiesta* (1999), *Telepasión* (1990) or *Tutti Frutti* (1990). A space was also left on the grid for programs dedicated to journalism of the heart being *Corazón, corazón* (1993) or *Tómbola* (1997) among the most prominent. The contests began to be a recurrent format on all the networks in prime time like *El juego de la oca* (1993), *La ruleta de la fortuna* (1990) or *Lluvia de estrellas* (1995). As for the series, there are titles known as *Farmacia de guardia* (1991), *Médico de familia* (1995), *El*

Super (1996), *Al salir de clase* (1997), *7 vidas* (1999), *Periodistas* (1998) or *El comisario* (1999). The arrival of the “National Plan for the Promotion and Development of the Audiovisual Industry” meant a revolution for Spanish cinema, which forced authors to be more flexible. The era of free-to-air television and DVD had come to stay, and the industry urgently needed products that could be adapted to new formats and its needs. The entry of new young filmmakers who ventured into the sector in search of a new type of cinema was noteworthy. Fernando Trueba, Vicente Aranda, Agustín Villaronga, Josefina Molina, Ana Díez and Vicente Escrivá distinguished the cinema of the 1990s in a considerable way with titles such as *El sueño del mono loco* (1989), *El niño de la luna* (1989), *Ander eta Yul* (1989), *Montoyas y Tarantos* (1989) and *El mar y el tiempo* (1989).

Javier Calvo and Javier Ambrossi use a series of stereotypes about a Spain that is portrayed with its imperfections, but at the same time has great potential. The authors show what the world of casting, agencies and the acting profession is like. Paquita Salas, the main character, lives her time of splendor during the 90's. The television of that decade and its predecessor are two fundamental pieces to understand the rich reference on which the series is based.

5.2 The genre of sitcoms

5.2.1 Origins. Evolution of the telecomedy genre in Spain

The main genre *Paquita Salas* drinks from is sitcoms, internationally known as sitcoms (a North American abbreviation of the concept of situation comedy and which can be considered its television industry basis). It is a type of comedy series born in 1950 in the United States that lasts approximately half an hour. It presents the reactions of certain characters to a series of comic conflicts and the way in which they try to solve them. The comic aspect is that these character's plans are continuously frustrated, thus entering a loop that draws the whole plot. The success of this format lies in the fact that the spectator identifies himself with the experiences, where generally the happy endings are those that close each episode (Padilla and Requeijo, 2010).

After the end of World War II, the situation comedy came to television with the series *I love Lucy* (1951). This was a revolution, as it brought with it studio and recording techniques innovation. It was the first show filmed with more than one camera simultaneously. Moreover, it was during these years that the famous “canned laughter”

had its origin and development, as studies had confirmed that the laughter of people in the recording studio improved the performances and infected the viewers with laughter and applause. In 1960 the whole country had a television in their homes, and they enjoyed a conservative and quiet sitcom that seemed unmoved by the events of the national and international scene. In the case of Spain, this genre was designated as *telecomedia* which has received a great heritage from the popular and traditional Spanish theatre, in particular from the *sainete*¹⁵. On the other hand, the cinematographic comedy of the 60s, 70s and 80s also had a role in the development of the genre in our country. They were comedies aimed at a large audience, which became famous for beginning to recreate and satirize different stereotypes of the time such as the figure of the unintellectual or “redneck”, the woman who comes from a humble background and struggles to survive in that society or the tourists; an aspect that has endured in later periods of Spanish fiction. All the elements complemented a strong sexist dye that was based on superiority and constant sexual allusions. Some of the best known were *Cómo está el servicio* (1965) by Mariano Ozores, *La ciudad no es para mí* (1965) by Pedro Lazaga or *En plena forma* (from Antena 3, 1997). The emergence of Neotelevision¹⁶ gave way to the creation of private televisions that increased modifications in the production of programs, interactivity with the viewer and gave rise to the birth of hybrid genres. From 1990 to 2005, Telecinco, Antena 3 and RTVE were the channels that had a monopoly on Spanish television. From 2005, Antena 3, Telecinco, Cuatro and La Sexta were the channels where sitcoms found their most powerful market niche.

5.2.2 Characteristics of sitcom

According to the book *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión* the classic sitcom characteristics are (Cortés, 2000: 185-189):

¹⁵*Sainete*. Term within the vocabulary of the Spanish theatre of the end of the 19th century used to designate short and humorous pieces that accompanied the comedy and came to predominate and take the place of the dances between the second and third session (Espín, 1987: 4).

¹⁶*Neotelevisión*. “Television about television”. Coined to designate a new model of television resulting from the encounter between the basic model with the modes of production and enunciation typical of other media such as the self-referentiality of speeches, the application of a bilateral model of communication and the adaptation of contents to success in reception. It understands television as a multiplatform phenomenon in which content travels between new devices and adapts to the consumer (Koval, 2009).

1. It is a serial product that consists of a number of short closed chapters (approximately 22 minutes) and is intended for a long duration on a television channel.
2. It usually consists of two or three archetypical characters subjected to the daily life situations. The characters function with very marked psychological traits.
3. The recording is usually done indoors and with a live audience inside the studio. Usually a single set is used, divided into several sets. The stage, costumes and movements of the actors are fundamental. The typical performance is multi-camera.
4. There's no record of the outside world except on exceptional occasions; but it is always present through dialogue. However, in new models such as *Paquita Salas*, which is a hybrid resulting from the mix between this genre and the mockumentary, the exits outside the set are quite frequent.
5. Short, lively, sharp and elaborate dialogues together with visual gags are two recurrent elements. Each chapter is divided into 12 minutes separated by advertising. Thus, the script is also divided into two acts by the commercial break, before which the cliffhanger or a plot action is introduced that will not be closed until after the commercials.
6. They are governed by the formula of repetition. A character is responsible for recapitulating what has happened through dialogue. Redundancy is used in this genre to locate the viewer who has tuned into the sitcom at a later time than when it started.
7. Most sitcoms have a hook at the beginning, a scene that is placed before the credits to catch the viewer's attention.

5.3 The fake documentary or fakery genre

A naive and confident look at the documentary genre were the exact ingredients for the birth of this genre, as a way of making a self-critical statement. According to García Martínez (2004) it's described as a hybrid film genre with the genre of comedy, (the mockumentary), or that of docudrama; which uses conventional documentary techniques to present a story as truthful but with the audiovisual production of fictional events. The intention is to question and parody facts that have happened in reality as a game before the spectator, and to do it uses the ambiguity between reality and fiction (García Martínez, 2004). The genre of the false documentary is based on two key

elements of transtextuality, (an idea that will later serve to explain one of the discursive pillars on which *Paquita Salas* relies). Firstly, the paratextual information prior to seeing the work or the result itself and secondly, various extra-filmic architextual elements that the spectators already have included within their cultural baggage.

This genre evolved until it was used by prestigious filmmakers such as Orson Welles with *The War of the Worlds* in radio version (1938) or with his film *F for Fake* (1975). The first marked a before and after in the story of false documentary, since 59 minutes of radio story were enough to revolutionize an entire country by dramatizing a literary work about aliens told with an amazing veracity. If we take a leap, it's possible to find a satirical and pioneering performance within the *Flying Circus*¹⁷ series. *The funniest joke in the world* (1969) is characterized by being a human caricature regarding the use of weapons and power. *Take the money run* (1969) and Woody Allen's *Zelig* (1983) culminated as two works that led the genre to develop. In the second, for the first time a director was seen immersed in a scene from his own fiction, challenging the viewer to distinguish the true from the fictional. The path taken by the false documentary is a "fraud" agreed between the director and the viewer. Even so, the former always ends up leaving a series of clues that lead the latter to discover the truth on the other side of the screen. In the book entitled *Faking it: mockumentary and the subversion of factuality*¹⁸, the typologies of the false documentary are established according to the conception of the authors. For Roscoe and High (2001) the mockumentary is "the sub-discourse that presents a fictional text with the intention of parodying or criticizing an aspect of the culture or genre of the documentary itself" (p.54). *Paquita Salas* would fall within the mockumentary discourse. This term is also attributed to Rob Reiner, director of *This is Spinal Tap* (1984), used in an interview in the mid-1980s to designate the film. The main objective of an author when making these mockumentaries is to outline a critique of a cultural aspect or the documentary genre itself through a satirical and humorous parody of the characters and events. This sub-genre appropriates the aesthetics and style of the mockumentary and is able to offer certain occurrences from multiple points of view, which provides a wide range of reflections in the viewer.

¹⁷ *Monty Pytons Flying Circus* is a British TV series created and starring by the comedy group Monty Pytons broadcast from 1969 to 1974.

¹⁸ Craig, H. & Roscoe, J. (2001). *Faking It: mock-documentary and the subversion of factuality*.

5.3.1 Important references in sitcoms-false hybrids. The case of *The Office* (2005) and *Modern Family* (2009)

The Office and *Modern Family* are series that range from situation comedy to mockumentary, just like *Paquita Salas*. These works faithfully use some of the characteristic features of both genres and modify them, giving rise to a reformulation of the two concepts and the way they are represented. According to Marta Fernández and Delicia Aguado (2013):

This hybrid quality of television is the very essence of the medium, not only because of its dual condition of art and industry with their reciprocal concessions, but also because its survival and evolution have depended on a process of appropriation, recovery and conquest of various styles, genres, conventions and arts (p.134).

For this new hybrid, Bet Mills designated the term *comedy verité*, in order to classify these works that range from traditional comedy to fakery. *The Office* is a sitcom that deals with the working day of the employees of a paper company and their daily work in the office. It was created by Ricky Gervais for the BBC (2001), and later (in 2005) the scriptwriter Greg Daniels (known for titles like *Saturday Night Live* and *The Simpsons*) made a remake for American television. As far as the sitcom format is concerned, there's no doubt that the series distances itself from the mode of representation of classic situation comedy. It is faithful to the typical structure of the film (approximately 25 minutes), the staging (taking into account that the interior scenes monopolize most of the action) and the limited number of characters, both main characters and secondary characters, who respond to a series of stereotypes and notorious psychological features. However, in *The Office* the multi-camera doesn't predominate anymore, but the techniques used allow to solve the action by means of one or two cameras that are in most cases in charge of following the characters. The action is no longer limited to a typical space like that of classic sitcoms (a bed, a sofa or a dining table) but now the cameras move between different rooms and spaces in the same place. Because the elements of the sitcom have evolved into a new type of comedy that doesn't seek to amuse the spectator all the time, the series no longer uses gags in the same way, doesn't make use of canned laughter, which gives the scenes greater verisimilitude (López Delacruz, 2019).

The mockumentary is very present inside this remake. In the first place, it's found as a way of representing a meta-discourse, because the narrative peculiarity of the series

lies in the fact that a film crew goes into a project in charge of representing the day-to-day and relationships of some office workers. The aim of the enunciation is to present in a credible way a contextual framework where dysfunctional and extreme behaviours are satirized, most of them concentrated in the figure of Michael Scott (Steve Carell) who has an innate eagerness to stand out at any cost. An obvious parallel with the figure of Paquita in *Paquita Salas*, who is also the head of a company and although she presents a greater human quality than the previous character, she shows a marked intention to stand out and distinguish herself in the environment in which she lives. Thanks to the use of the mockumentary, *The Office* and *Paquita Salas* achieve a recognition of the effect of reality since, through a naturalistic interpretation of the characters, the use of zoom planes “scattered” or sudden movements typical of the camera to the shoulder, manages to bring the system of representation itself to the viewer (López Delacruz, 2019). There’s a self-awareness emphasized by the characters that they are being recorded. The use of interviews as journalistic resources, of cameras and microphones or of paused and tense silences are elements used in these series that make the spectator an accomplice of the resources of representation.



Image 1. Frames extracted from *Paquita Salas* (Netflix). Source: own capture

In fact, in *Paquita Salas* it’s very usual resource to speak to the camera referring to the spectators (Image 1). This, which gives the discourse a great deal of spontaneity, is achieved thanks to another genre that, (although to a lesser extent), also adds to the hybrid: false reality. This is the result of the combination between the mockumentary and the reality show¹⁹. Although *The Office* is “a series about a series” in the everyday life of an office, *Paquita Salas* offers a complicated facet of the audiovisual industry, (without falling into the more negative aspects of reality), and of the actors who try to succeed by making their way from the bottom (Perallon Martínez, 2016).

¹⁹ *Reality show*. In spanish defined as “telerralidad”. Shows of coexistence between non-professional actors who react spontaneously, trying to overcome and survive their opponents through permanent competition and exposed to the gaze of strategically placed cameras (Perales, 2011: 120).

Modern Family was created in 2009 by Christopher Lloyd and Steven Levitan in the United States, which they also co-produced with 20th Century Fox Television. It tells the story of a family that, in turn, is made up of three smaller families and the events that happen to them. It contains very marked features of the sitcom, such as the twenty-minute duration of each chapter, redundant characters with a circular development of the story and a happy ending. Together with *Paquita Salas*, they contain a pre-generic or hook that is in charge of capturing the audience's attention by letting them see the conflicts that may arise throughout the story or the concerns of



Image 2. Frames extracted from *Paquita Salas* (Netflix). Source: own capture.

the main characters. These “hooks” always are located before the opening. As far as the lighting and photography are concerned, it can be seen that all the elements are well lit, a characteristic that applies to sitcoms. A clear example of this are the three family houses in which a lot of light and clarity enters, so that there's no mystery where the action takes place. The photography in the two series conveys joy and liveliness. However, (in relation to the character that the plots adopt) although it's true that *Modern*

Family is built on the classic stereotypes of the American sitcoms, (especially in the representation of female roles, racial or gender issues) in the work of Calvo and Ambrossi there's a combination between the satirized vision of the stereotypes of a previous Spain and the breaking of archetypal characters along with claims of rights of all kinds.

With respect to the mockumentary, the feature most related to *Paquita Salas* is the breaking of the fourth wall²⁰. The characters address the camera in first person when they express their opinion about the events that have taken place or make an aside in the story (Image 2). It's the same characters who become informants when they tell the story directly to the camera. The interpellation with the spectator is something

²⁰ Fourth wall. Term used to designate the moment when a film or theatre actor comes into direct contact with the audience by looking directly into the camera, making the audience aware of itself (Premiere Actors, 2018).

constant. At a formal level, other characteristic features can be perceived as scenes that are recorded camera in hand, zoom-in and out or quick camera movements to capture what a character says at each moment. Comedy in television series is undergoing a creative revolution, giving rise to a new sitcom model that bases its innovation on the hybridisation of formats (playing with fractured reality that includes techniques from the false documentary and traditional comedy); of genres (as it introduces drama) as well as a narrative mix between the big and small screen. All this results in a narrative that seeks a new type of humour, (more acid and black), increasingly removed from stereotypical characters and from the conventional moralism employed so far (Fernández and Aguado, 2013).

5.4 Paquita Salas

Some of the studies focused so far on the series pay attention to the importance of the Spanish social context surrounding the series (Ogea, 2019) (Aparicio, 2018). *Paquita Salas* challenges the Spanish cultural background of each viewer with a multitude of allusions to past and present events in the industry. It's important to understand the complexity of the character from her origins and beginnings, since the main character comes from a period that supported an audiovisual industry very different from the one we know today. In the words of Ogea (2019), "the humour of this comedy is based on specific stereotypes and cultural references that refer to the Spanish television industry, the famous national icons and the popular television programmes of the 1990s. (...) the randomness of Spanish stereotypes may not be understood by non-Hispanic viewers" (p.338). This is not related to the fact that the work ceases to be suitable or attractive for a foreign audience, however, it's undeniable that by sharing these extra-textual references, the point of view of the enunciation is adopted much better.

As indicated by Aparicio (2018):

(...) Paquita Salas knows that our film industry is red carpet and branded champagne, but she also knows that this is short-lived, and that this tip of the iceberg is sustained by casting at a fast pace, elbowing until you're heard, and not missing the *Pasapalabras*. Paquita connects in a visceral way with the premature generation of the *Belle Époque* gala (p.93).

On the other hand, Smith (2018) points out that the series shows the use of a great empathy by the creators with their characters, although not before having made them

pass a notorious failure and the make them rise from their ashes. This is understood at the end of the first season when Paquita meets Belén de Lucas, her new artist. This time, she no longer tries to keep an artist from staying in her agency because she understands that no one sees in her a permanent stability to succeed. That's why she tells Belén "I'll make you a star, and the you'll leave me".

6. ANÁLISIS APLICADO

6.1. Sinopsis y personajes

Sinopsis

Esta *sitcom* gira en torno a Paquita Salas, una representante de artistas venida a menos tras el abandono de su actriz más importante. Paquita, que tuvo sus días de gloria en los años noventa se embarca en una intrépida misión: conseguir un nuevo talento "360" que le haga recuperar el renombre de su agencia. Con la tenacidad y obstinación que tanto la caracteriza junto con las lecciones que va aprendiendo de sus seres queridos y no tan queridos, Paquita muestra la cara menos visible del show *business* al espectador y lo hace acompañada de numerosos símbolos extra textuales de la realidad. El formato del falso documental le otorga a la serie un gran aire de realismo, que agregado a los numerosos momentos cómicos y un reparto sublime forman la combinación adecuada para no dejar a nadie indiferente.

Personajes principales

- **Paquita Salas** (Brays Efe). Es el personaje protagonista de la serie. Inconformista, decidida y fiel a viejas costumbres, es una representante a la que el paso del tiempo no ha tratado bien. Dirige su propia agencia, *PS Management*, la cual todos los representados acaban abandonando debido a la anticuada profesionalidad de Paquita. Su obsesión constante es encontrar a una nueva cara que mejore la imagen de la agencia, que decae con la partida de Macarena García. Es una mujer preocupada por las apariencias, y cuyo egoísmo no malintencionado le impide darse cuenta del origen de sus fracasos. Con su extrovertido carácter, inocencia y su gran calidad humana Paquita hace un viaje a través de toda la trama para mostrar que lo importante reside en ser leal a uno mismo.

- **Magüi Moreno** (Belén Cuesta). Es la ayudante de Paquita, su “ángel de la guarda”. Trabaja con la protagonista en *PS Management* llevando la comunicación de la empresa. Representa la serenidad, bondad y la calma en la vida de Paquita, aspectos que contrarrestan el ruido que la representante deja a su paso. Acompaña a Paquita en todas sus locuras, y aunque a veces está en total desacuerdo con sus decisiones la apoya incondicionalmente.
- **Lidia San José** (Lidia San José). Hace de ella misma en la serie. Es una actriz que lleva con Paquita desde los cinco años. Permanece a su lado en los buenos momentos y a pesar de todas las adversidades. Se representa como una figura olvidada en la industria, pues después de haber participado en algunas producciones de los noventa, poca gente se acuerda de ella. Tiene un carácter alegre, soñador y quiere a Paquita como una madre.
- **Belinda Washington** (Belinda Washington). También hace de ella misma en la serie. Es representada por Paquita desde que empezó a trabajar en la industria. Se presenta como “un juguete roto de la televisión”, aludiendo a que su carrera profesional en los últimos años no ha sido muy fructífera. Es descuidada y por ello en más de una ocasión mete en serios problemas a Paquita. Sin embargo, al igual que Magüi y Lidia, es un apoyo fundamental para la protagonista.
- **Noemí Arguelles** (Yolanda Ramos). Entra en la vida de Paquita como una peluquera que utiliza su agencia como un espacio de ‘*coworking*’ para posteriormente convertirse en su *community manager*. De todos los personajes principales, es el más astuto y perspicaz, aunque se encarga de disimularlo muy bien. Aunque al principio se aprovecha de la inocencia de la protagonista, rápidamente se convierte en una gran amiga.
- **Belén de Lucas** (Anna Castillo). Es el nuevo talento que tan merecido tiene *PS Management*. Aunque no recibe una acogida total por parte de Paquita, permanece junto a ella y le ofrece toda su confianza. Es apasionada, soñadora y talentosa. Lucha por sus ideales y por lo que cree que es mejor, aunque eso conlleve tomar decisiones arriesgadas. Su personaje está inspirado en experiencias reales de la vida de Belén Cuesta.

6.2. Análisis de escenas

6.2.1. Escena 1. Análisis de la intertextualidad con la industria audiovisual y televisiva de los años 90 y en España. #1x05.

La intertextualidad o transtextualidad es un término acuñado por la teórica Julia Kristeva (1997), que señala que:

“(…) todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de la intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.” (p.141).

Como se puede observar a lo largo de la *sitcom*, Javier Calvo y Javier Ambrossi utilizan numerosas referencias al *show business* español, con todos sus aciertos y fracasos. Ya solo el *opening* de la serie, descubre cómo los autores contextualizan la obra dando paso

a un recorrido por los años de la farándula televisiva de los noventa y parte de los 2000 (Imagen 3). Aparecen personalidades conocidas en el panorama audiovisual español como Belinda Washington, Lidia San José, Concha Velasco, Lolita Flores o Paz Vega. Programas como *Telecupón* (1990) o *Pasapalabra* (2000) y los Premios Goya son algunos de los elementos destacados para ilustrar lo que fue esta época televisiva. Incidiendo en la imagen 3, se puede observar que los planos tienen llamativos rasgos en común. En primer lugar, todo son planos medios con una angulación generalmente frontal que muestran a mujeres en programas o eventos televisivos.

Además, todos ellos llevan incorporado un filtro que referencia a la televisión de los noventa. Sin embargo, no solo en estas imágenes de archivo encontramos una



Imagen 3. Fotogramas extraídos del opening de Paquita Salas (Netflix). Fuente: captura propia.

intertextualidad con la industria televisiva. *Paquita Salas* evoca en el *opening* de la

primera y segunda temporada la representación de una mujer fuerte, independiente y decidida tal y como otras ficciones exponen en su cabecera (Imagen 4).

Hay un gran paralelismo con *Aída*, *Big Little Lies* (2017) y *Sexo en Nueva York* (1998). Los tres *openings* se llevan a cabo por una cámara que va siguiendo al protagonista, en este caso una mujer. Esa mujer debe sobrevivir a una sociedad que no la comprende y lidiar con los dramas de su cotidianeidad.

En esta escena Paquita lleva a Mariona Terés, (una de las nuevas actrices que representa) a un

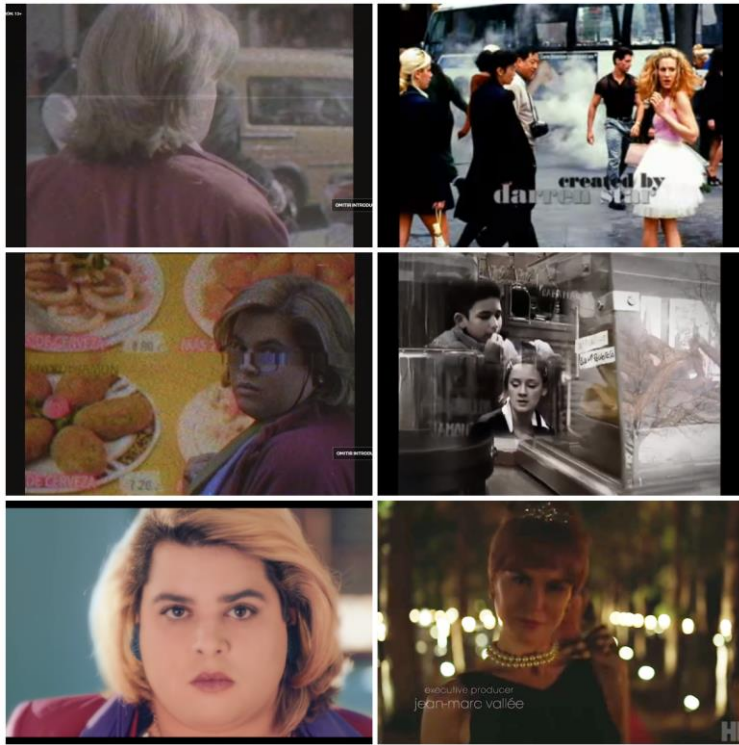


Imagen 4. Fotogramas extraídos del *opening* de Paquita Salas, *Sexo en Nueva York* y *Big Little Lies* (Netflix). Fuente: captura propia.

casting para una película que dirige Violeta Gil, una arrogante y soberbia profesional dentro de la industria del momento que no se lleva bien con la protagonista. Tal es su decisión de que Mariona consiga un hueco en la industria, que ante la negativa de la secretaria de Violeta a que Mariona entre a hacer la prueba, Paquita entra corriendo desobedeciendo sus órdenes. Un aspecto que no sirve de mucho y del que la protagonista no sale muy bien parada.

La escena se divide en tres partes, la llegada de Paquita y Mariona al casting, la entrada de Paquita en el set y la salida de ambas de este sitio ante la negativa de Violeta Gil de hacerle la prueba a Mariona. La acción se construye en dos espacios, la sala de espera y el set donde Violeta realiza la prueba a las aspirantes. El montaje es rápido y por corte. En la disputa entre Violeta y Paquita, los planos reflejan una dualidad muy interesante. Mientras que los planos que encuadran a Violeta siguen una continuidad, los que filman a Paquita transitan con movimientos rápidos entre su rostro y su visión en el monitor del set (Imagen 5).



Imagen 5. Fotogramas extraídos de Paquita Salas (Netflix). Fuente: captura propia.

Utilizando el *mise en abyme*²¹, la visión del monitor que se nos muestra es el hastío de Violeta por su trabajo, el motivo por el que rechaza a Paquita con un aire muy despectivo. Por otro lado, esta parte de la escena reflexiona sobre la relación que la protagonista mantiene con el medio. Es una vía por la cual la enunciación también juzga a Paquita y expone los errores que comete como representante.

Una vez más se muestra la determinación de la protagonista, que entra convencida de que va a lograr su

propósito y termina saliendo “escaldada”. Los planos están organizados mediante montaje analítico, y van de un rostro a otro con barridos y cámara en mano que siguen las caras de los personajes.

La técnica del *zoom-in* y el *zoom out* son utilizadas para evidenciar los pensamientos de cada actriz (Imagen 6). Los colores son suaves (incluso se podría decir que predomina una gama cromática pastel) para Paquita, los demás actores que aparecen en escena y la sala de espera. La excepción se cumple con Violeta, a la que rodean colores más oscuros y apagados que representan su seriedad. Esto simboliza un fuerte contraste que ayuda a entender mejor la psicología de cada personaje (Imagen 7). La iluminación juega un papel



Imagen 6. Fotogramas extraídos de Paquita Salas (Netflix). Fuente: captura propia.

²¹ *Mise en abyme*. Fenómeno de la inclusión, dentro de una obra pictórica o literaria, ‘reflejo’ de la escena pintada o relatada (Ricardou, 1967: 97).

importante para describir el personaje narcisista de Violeta. Mientras que todo el set está entre las sombras, el único punto de luz incide sobre ella. Ni siquiera se repara en su ayudante, lo que hace comprender su carácter egocéntrico.

Otro aspecto a destacar, es que Paquita da su tarjeta de representante a Natalia Molina. Como a la joven le produce rechazo la protagonista, en cuanto Paquita sale de la estancia deja la tarjeta en el sillón. Es entonces cuando se producen *zoom-in* al objeto y barridos

hacia la cara de Andrea Duro, para resaltar que Paquita ha llamado la atención de la actriz. Esta técnica es utilizada durante gran parte de la secuencia hasta que finalmente Andrea (cuyo papel no se sabe si es el de ella misma u otro) coge la tarjeta, lo que deja un futuro abierto de posibilidades a que pueda ser representada por Paquita. La figura de Andrea Duro, aunque no se recalca con importancia tiene una connotación muy pronunciada dentro de la escena. Tanto es así, que se va a adoptar su punto de vista mediante una ocularización interna primaria para comprobar de qué manera ve ella al personaje de Paquita en reiteradas ocasiones. En cierto modo, la utilización de este personaje terciario es necesaria para demostrar que, aunque las técnicas profesionales de la protagonista estén anticuadas, eso no significa que en algunos casos sean útiles y atractivas ante los ojos de otras personas que saben apreciar realmente su esencia.

En lo que respecta a los guiones, Brays Fernández (2017) en la reseña que facilitó para los guiones de la primera temporada (disponibles online) afirma que:

(...) Las situaciones y las emociones de los personajes y sus procesos están perfectamente escritas desde el segundo uno, pero los guiones no están concebidos para constreñir a los actores ni a los personajes si no para darles libertad. En la dirección y los ensayos de la serie una de las frases más repetidas era que buscáramos nuestra propia expresión, una vez ya sabíamos lo que nuestro personaje quería lo de menos era si se expresaba exactamente cómo estaba escrito en el papel o no (p.16).



Imagen 7. Fotogramas extraídos de Paquita Salas (Netflix). Fuente: captura propia.

De esta manera se puede determinar que los guiones finales han sido en su mayoría improvisados, y por ello muestran ese matiz tan natural. Son fruto, según Fernández (2017) de “el momento, de cada actor, del estado de ánimo del equipo o de una chispa momentánea de creatividad entregada al azar” (p.17). Son conversaciones que el propio espectador tendría en su entorno cotidiano y con las que rápidamente se familiariza. Este aspecto va implícito en todas las escenas de este estudio.

En cuanto a la narración, se evidencia la existencia de un autor implícito²² que gracias a la estética del falso documental consigue dejar su huella. Se dibuja la falta de astucia y profesionalidad de Paquita. La cámara busca la complicidad del espectador para transmitirle otro fracaso profesional más de la representante mediante el recurso del falso documental.

Las referencias a los años noventa y al presente se encuentran en la acción que se desarrolla en la sala de espera, cuando Paquita comete una cómica confusión por partida doble. Observa que se encuentra allí Natalia Molina, y trata de ofrecerle su incorporación a la agencia con el fin de representarla. La primera confusión se produce cuando le da recuerdos a su “madre” Ángela Molina (una venerada artista española procedente de una importante dinastía de artistas) y a su “hermana” Olivia Molina (haciendo alusión así a la relación familiar equívoca que se hacía de estas tres artistas en la vida real). Esto es una muestra más de que Paquita se ha quedado anclada en el pasado. El segundo error se produce cuando Mariona le pregunta a Paquita quién es la chica con la que había hablado. “*La hija de Ángela Molina*” le explica la representante. Ante la sorpresa de Mariona que no reconoce de quién se trata, Paquita le regaña diciéndole que tiene que ver más cine español y que la actriz Ángela Molina le debe de sonar de la película “*Herederos*”, cuando esa actriz nunca ha hecho una película titulada así.

Ante la negativa de Violeta de ver a Mariona, Paquita debe buscar otra solución para que la actriz participe en la película. En esta secuencia dicha decisión no se llega a revelar, pero al final va sonando banda sonora extradiegética, la canción *Venimos*,

²² *Autor implícito*. Término acuñado en 1961 por Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction* para designar a un autor textualizado, la imagen de un autor que proyecta una obra determinada, o la que se trasluce a través de la lectura de la obra a partir de sus juicios intelectuales, éticos y su posicionamiento frente a personajes y acciones, construcción de la trama, presuposiciones que deducimos el texto, etc (García, 2011 :2).

que vaticina que Paquita va a buscar otra forma más práctica de conseguir lo que se propone. El hecho de acabar una escena con auricularización 0, va a ser un recurso recurrente a lo largo de toda la serie para preparar al espectador para un acontecimiento importante, usualmente núcleos dentro de la trama necesarios para entender la historia. Por otro lado, aunque bien es cierto que en ningún momento a lo largo de la serie se comparte la audición del pensamiento interno de los personajes con el espectador, las canciones de la banda sonora extradiegética van a significar una representación de dicho pensamiento de las intenciones de los personajes previamente a que se vean desarrolladas.

6.2.2. Escena 2. Análisis de la representación de la industria audiovisual mediante recursos meta discursivos. #3x05.

En esta escena, cuya ubicación es Navarrete (el pueblo natal de la protagonista), Paquita debe dar la cara delante de los medios para aclarar rumores de dos de sus representadas, (después de la dolorosa muerte de su madre). Por un lado, la supuesta aparición de un vídeo sexual de Belinda Washington que se ha hecho viral, y por otro, si es cierto que Clara Valle (actriz que hace referencia a Anna Allen²³ en la vida real) está escondida en esa casa. Dentro de la escena se utiliza un montaje paralelo. Por un lado, se va a ir mostrando la situación que hay en la entrada de la casa de Paquita en la que están apostados los periodistas y por otro, a Belén de Lucas (otra representada de Paquita) que observa lo sucedido desde el televisor de su casa.

El montaje es dinámico y cambia de planos por corte directo. La escena comienza con encuadre a Paquita saliendo a la puerta, decidida a aclarar todas las dudas (Imagen 8). Lo hace acompañada de una canción que suena de fondo extradiegética, *Tan pequeña y sincera*, que refleja el coraje y valentía de Paquita al salir a dar explicaciones a los medios de lo sucedido. Se produce en este momento una auricularización 0, que se va desvaneciendo gradualmente a medida que los personajes van situándose en la entrada de la casa y comienzan a hablar.

²³ Anna Allen es una actriz de cine, teatro y televisión que se vio envuelta en una gran polémica al falsear una carrera cinematográfica en Hollywood y ser descubierta en el año 2015.

Los planos utilizados son medios, en los que la protagonista está en escorzo. Con la técnica de cámara al hombro, se sigue al personaje hacia la puerta, hacia su destino. Esta técnica genera un *travelling* (importante durante toda la serie) que se asocia al acompañamiento de los personajes, aspecto resaltado por la banda sonora extradiegética. La enunciación se sitúa en este momento con Paquita y sus compañeras. La luz tiene un papel esencial en este recorrido, ya que es un paralelismo con la verdad, con la claridad que la protagonista va a brindar sobre los hechos. Es necesario destacar que se produce en este momento una ocularización interna secundaria, en la que primero se encuadra la cara de Paquita para posteriormente dar paso a un plano medio de Clara, Belinda y los demás personajes

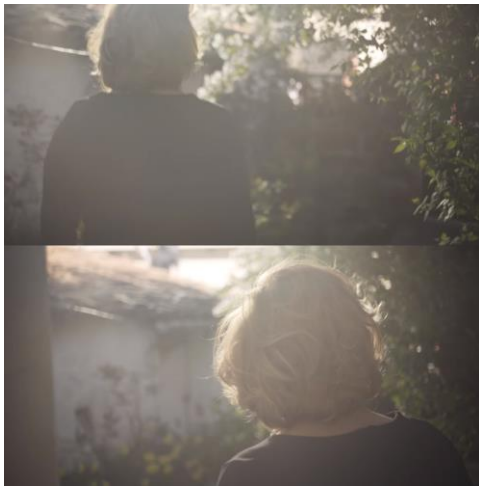


Imagen 8. Fotogramas extraídos de Paquita Salas (Netflix). Fuente: captura propia.

por la puerta. Se adopta la mirada de la protagonista. Los siguientes planos más importantes en la escena son los primeros y medios que se realizan de los personajes, filmando el momento en que Paquita comienza a hablar y sucediéndose un montaje plano contra plano para dar un ritmo acelerado a las preguntas que realizan los periodistas y las respuestas que las protagonistas dan.

Durante las declaraciones, aparece una música extradiegética emotiva (por debajo de los diálogos) que apoya la redención de Paquita, Belinda y Clara. Uno de los puntos de vista dominantes de esta escena es el de la televisión. Se realizan barridos rápidos que dinamizan el ritmo del montaje (Imagen 9). Un curioso detalle a destacar es que la cámara se posiciona en determinados momentos dentro del grupo de periodistas, como si fuese un medio de comunicación más. Mientras se suceden estas declaraciones se escucha el sonido de las cámaras haciendo *zoom* y los obturadores cerrándose para hacer fotografías.

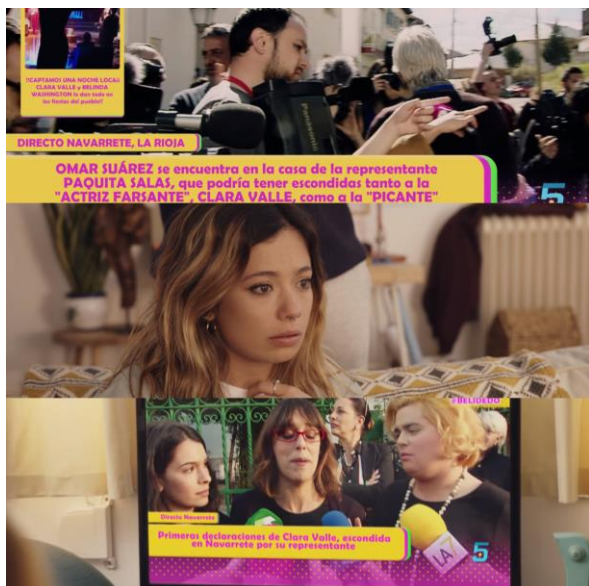


Imagen 9. Fotograma extraído de Paquita Salas. Fuente: captura propia.

Toda esta combinación de recursos dota a la escena de muchísima veracidad.

De esta manera, haciendo alusión directa a *Sálvame* (programa de prensa rosa de Telecinco) se hace partícipe al espectador de la comicidad con la que la serie trata los medios de comunicación. Aunque Telecinco es la cadena en la que se focaliza la atención, también aparecen otras cadenas españolas conocidas como La Sexta, Antena 3, Televisión Española, Divinity o La 7 TV. La cámara se sitúa en el encuadre del programa de

corazón, incluso en momentos previos a la escena adopta su propia forma. Este aspecto es el más meta discursivo de la escena. La serie hace dos representaciones claves que hacen alusión al mundo del *show business*. En primer lugar, la exhibición mediática que se hace de las personalidades famosas y la forma en que su vida privada se ve expuesta. El hecho de que un personaje famoso se vea envuelto en una polémica especulación y lo resuelva con una comparecencia en la puerta de su casa es una clave que sin duda para el espectador resulta muy paralela a la realidad. Esta representación está apoyada por varios aspectos. Uno de ellos es el grafismo incorporado cuando se adopta el punto de vista del programa o el espectador. Da lugar a una serie de rótulos que van relatando lo que las protagonistas van esclareciendo y es un fiel espejismo del programa *Sálvame*, además de adoptar su misma colorimetría (la combinación entre el amarillo y violeta) en los letreros. Es interesante destacar el contenido del grafismo, pues en la parte superior izquierda de la pantalla se localiza el *hashtag* “#belidedo” haciendo referencia a la repercusión que el descuido de Belinda está teniendo en Twitter. Esto alude de forma directa a la realidad mediática hoy en día, ya que la conversación por parte del público en relación a los programas de telerrealidad se despliega en las redes sociales, en concreto en Twitter mediante la utilización del *trending topic*. Otra vertiente a destacar es la inclusión de Omar Suárez (reportero en la vida real de *Sálvame*) en la escena. La interpelación que realiza mirando a cámara diciendo “*Compañeros...que ha fallecido la madre de Paquita Salas*” ayuda a entender que la retransmisión es en directo y que

está hablando para unos colaboradores que se encuentran en un plató. Por otro lado, es importante resaltar el punto de vista del personaje de Belén de Lucas, que asume por completo el rol del espectador. Desde casa (en la que habitualmente se consume la televisión) la joven se encuentra expectante ante los acontecimientos que están sucediendo, lo que también referencia la actitud que la audiencia de este tipo de programas suele adoptar. La escena es una representación de la dualidad que se genera al darse una polémica de esta índole y cómo lo percibe el espectador al ver el programa en riguroso directo.

Al darse todas las declaraciones pertinentes y esclarecer la verdad, la escena termina con un primer plano de Belén de Lucas sorprendida ante lo que acaba de suceder mientras suena banda sonora extradiegética, la canción *FANTASMAS*, que celebra el coraje de Paquita y sus compañeras para enlazar finalmente con la siguiente secuencia. Desde el punto de vista de la narración, se aprecia que esta escena constituye un pilar fundamental para entender al personaje protagonista. Paquita, siempre pendiente y cuidadosa de las apariencias, consigue desprenderse de todo tipo de complejos y prejuicios. Apuesta por lo que sabe que va a funcionar, ser ella misma. Por reconocer sus errores y levantarse. Los personajes que la acompañan, siguen el ejemplo de carisma de la protagonista, y confirman los rumores que los periodistas les preguntan.

Por otro lado, es una reflexión acerca del caro precio a pagar de la fama, y es un proceso por el que se entiende que este universo mediático no es la fantasía que se vende en el escaparte cara al público. Existe una enfatizada intención por parte de la enunciación de demostrar que se ha de estar realmente preparado/a para exponer la propia vida al juicio de los demás y que la mejor opción para salir victorioso/a de un escándalo es recurrir a la verdad, ese aspecto que nos muestra puros, sencillos y humanos.

6.2.3. Escena 3. Análisis de la dualidad entre lo castizo y lo moderno de la civilización española mediante la construcción del personaje principal. #3x04

Paquita no es muy buena amiga de las nuevas tecnologías. Aspecto que juega en su contra a la hora de llevar su empresa, y por el que todo el sector piensa que es una profesional anticuada cuyos días de gloria se quedaron anclados en los 90. En esta escena su torpeza se complementa con una clase “magistral” de Noemí Argüelles, su socia en *PS Management*. Con un gran toque de ironía, Noemí da una clase sobre la



Imagen 10. Fotogramas extraídos de Paquita Salas (Netflix). Fuente: captura propia.

utilidad de los *hashtags* en redes sociales a Belinda Washington, Lidia San José y Paquita.

Lo característico de esta escena es que se propicia un recurso habitual de la serie: intercalar la acción con momentos en los que determinados personajes, a modo de entrevista, se sientan a dar su opinión cara al espectador (técnica procedente del falso documental). Por lo tanto, se puede hablar de que existe una unidad de lugar (la casa de Paquita), pero no de personajes y tiempo. Se complementa el montaje de la clase de Noemí con planos en los que Paquita y Noemí

hablan a la cámara comentando la situación. Como de costumbre en toda la serie, estas interpelaciones se filman con planos medios de los personajes. Toda la escena se desarrolla con los recursos del falso documental: *zoom-in* y *out* a los personajes, movimientos bruscos de cámara y miradas a cámara cómplices con el espectador (Imagen 10). En lo que se refiere a la composición de la escena, hay planos muy reveladores sobre la dualidad que en este punto del análisis se trata. Si se fija la atención en la mesa, es fácil observar cómo mientras se habla de tecnología, elementos tradicionales siguen habitando la escena, como la ginebra Larios, la corteza de cerdo o los tradicionales callos que Paquita ha preparado (Imagen 11).



Imagen 11. Fotogramas extraídos de Paquita Salas (Netflix). Fuente: captura propia.

Los diálogos son suficientemente reveladores para comprender la contradicción entre lo moderno y castizo. Esto se produce gracias a que, en una de sus muchas interpelaciones a cámara, Paquita puede estar hablando

de su tradicional afición por la cocina: “*bueno yo soy muy cocinanta y cada día de la semana hago un plato de cuchara. Me da igual invierno que verano, sin plato de cuchara yo no me levanto*” o de los *hashtags* que le va a poner a su fotografía en Instagram. En esta dualidad reside la esencia del personaje. En cuanto a los colores,

podemos hablar de que priman los cálidos frente a los oscuros. Bien es cierto que en la vestimenta de Paquita se aprecian los colores oscuros, y durante toda la serie la mezcla de los colores va a ser algo recurrente en su vestimenta, que se ha quedado arraigada en los años noventa. Paquita no viste como una mujer de su edad, algo implícito en la construcción del personaje que es absolutamente tradicional. La iluminación de la escena es amplia, y llena de vida la estancia. Si se continúa con la observación, es fácil destacar otros elementos que revelan al espectador que Paquita, por mucho que se esfuerce, sigue “chapada a la antigua” (Imagen 12). De esta manera se puede observar como el teléfono es un ejemplo de la obsolescencia que existe en casa del personaje.

En lo que respecta a la narración, esta escena es un pilar importante, necesario para entender el punto de vista del personaje. El solo hecho de que Paquita recurra a la ayuda de Noemí, da una ligera idea del por qué de su fracaso profesional. Noemí dentro de la trama constituye una especie de “salvación” para la protagonista, lo que la lleva en reiteradas ocasiones a cometer muchos errores. Noemí es un personaje sátiro y mordaz que también se alza dentro de la serie como una figura clave para demostrar la dualidad entre lo costumbrista y lo moderno que tiene la serie. Sin tener ni idea de



Imagen 3. Fotogramas extraídos de Paquita Salas.
Fuente: captura propia.

muchísimas cosas incide (con mucha perspicacia) en las intenciones y acciones de Paquita, por lo que se puede afirmar que es un elemento clave que ayuda a acentuar la construcción del personaje. Desde una posición firme, Noemí asegura que los “hasca” (en vez de *hashtag*) sirven para dar un mejor envoltorio a las fotografías colgadas en redes sociales. Los diálogos son reveladores cuanto menos, pues cuando Lidia le contesta que los *hashtags* sirven para tener un mayor alcance en el *trending topic* de Twitter, la “*community manager*” le responde “Mm... estás mezclando un poco churras con meninas”, lo que da a entender que no tiene idea de lo que está intentado explicar al resto de personajes. Paquita, en un nuevo intento por modernizarse, sube a Instagram una foto de los callos que ha cocinado, con *hashtags* tan arcaicos y contrarios como “manita de cerdo”, “losguisosdePaquita”, “casquería”, “healty lai” (en vez de *healthy life*) o “agencia gourmet”. Aspecto sarcástico y mordaz compartido con el espectador que evidencia que con esos *hashtags* no se llega a

ningún tipo de repercusión en redes. En este momento se da un montaje analítico más dinámico, combinando planos medios y primeros que se van marcando a medida que la protagonista va nombrando los numerosos *hashtags* que ha puesto en la publicación. Este recurso acentúa la ironía en los diálogos. Se da una situación entre Noemí y Paquita en la que se empieza a hablar del personaje de Magüi (que ahora trabaja en otra agencia, *B-Fashion*). Las dos comienzan a revisar su perfil en la plataforma de Instagram y se llevan una sorpresa al comprobar que la joven se codea con muchos artistas famosos. Una ocasión perfecta para que *PS Management* resurja de sus cenizas y consiga trabajos importantes. Es en ese instante cuando empieza a sonar música extradiegética cómica que adelanta la descabellada idea que los dos personajes van a tener y se da por finalizada la escena.

Cabe resaltar que Paquita es un personaje que se rodea de personalidades jóvenes (a excepción de Noemí), llenas de energía y totalmente al día en lo que a tendencias tecnológicas se refiere. Es por eso que se produce todavía un mayor contraste entre el personaje protagonista y el resto, ya que este se erige como una pieza que no encaja dentro del puzle. Sin embargo, es este punto de inflexión lo que hace que el personaje se haga tan de querer por el público. Lo que todavía resulta más paradójico, es que todos esos personajes que le rodean tampoco suponen una herramienta de aprendizaje para la protagonista, pues el gran carisma que esta desprende hace que las demás figuras le sigan ciegamente a dónde ella quiere dirigirse.

Pese a mostrar una actitud que va a caballo entre la ignorancia y la tecnofobia (Calvo, 2018), Paquita entrega toda su buena voluntad por aprender y adaptar su forma de trabajar al nuevo desarrollo tecnológico.

Por último, cabe resaltar que la serie en su conjunto constituye una profunda reflexión sobre la individualidad y su oposición al sistema social que la rodea. Paquita personifica la supervivencia no solo laboral sino personal ante un entorno incierto y versátil que no admite el mínimo margen de error. El personaje significa la ruptura con las normas y convencionalismos que obligan al sujeto a adaptarse o “morir”, un sujeto inmerso en la nueva globalización que le rodea y al que ha pillado totalmente por sorpresa.

7. CONCLUSIONES

Tras las investigaciones realizadas en el presente trabajo acerca de la contextualización de la serie (breve historia de la televisión española de los noventa) y su realización técnica y estética (estudio del género de comedia de situación y el falso documental) complementadas con el análisis de tres textos fílmicos de diferentes temporadas de la obra, se puede confirmar la hipótesis inicial pues, *Paquita Salas* constituye una *sitcom* construida a partir de referencias intertextuales a la industria televisiva y cinematográfica de los años noventa.

A través de los análisis realizados se han alcanzado los objetivos propuestos al comienzo de este estudio, que nos llevan a las siguientes conclusiones.

En primer lugar y como filón más importante, *Paquita Salas* utiliza referencias a la industria del espectáculo de los años noventa y del presente poniendo a prueba al espectador en relación al conocimiento de las mismas. De esta manera y tal como se ejemplifica en el análisis de la primera escena, la obra juega con aspectos que hacen alusión a la realidad (se hace alusión a la actriz Ángela Molina y se propicia una confusión con la trayectoria de otras actrices). Estos son conocimientos compartidos en una cultura común con el público y le interpelan de manera indirecta.

En lo que concierne al segundo objetivo, la serie expone un espejismo del mundo de la interpretación rindiéndole un homenaje. A través del análisis de la segunda escena en la que el escándalo mediático se precipita sobre Paquita y sus compañeras de trabajo, se muestran aspectos como: la benevolencia que tiene el imaginario social con el universo de estrellas emergentes y la fría crueldad con la que trata a las olvidadas, la labor de *management* que vive una férrea simbiosis con el artista y el caro precio de la fama. Todos ellos recrean una perspectiva fiel del duro camino hacia el éxito. Gracias a la dualidad entre la comedia y el drama que envuelve al personaje protagonista, se consigue un tono discursivo para representar una realidad que se aleja cuanto menos de la idea generalizada que se tiene sobre la industria del espectáculo.

Respecto al tercer objetivo, la serie presenta una duplicidad en la construcción del personaje principal que va a caballo entre lo costumbrista de la era analógica y lo moderno que ha propiciado el desarrollo de las nuevas tecnologías. A partir del análisis de la tercera escena se comprueba que Paquita representa a un individuo que se ve obligado a desenvolverse en un entorno nuevo y complejo en el que destaca

por no encajar. Así, su torpe aterrizaje en las redes sociales simboliza la lucha por sobrevivir en un ámbito totalmente desconocido para ella, que se rige por un trabajo “a la vieja usanza” y se rodea de una estética pasada de moda.

Por último, y como factor denominador común de las tres conclusiones anteriores, el formato híbrido entre la comedia de situación y el falso documental dota a la serie de dos aspectos importantes en las tres escenas analizadas. Por un lado, de una mayor comicidad que interpela en mayor medida al espectador con la ruptura constante de la cuarta pared, y por otro, la oportunidad de entrar en un terreno desconocido para el público, la cara menos visible de la industria audiovisual española.

7. CONCLUSIONS

After the research carried out in this work about the contextualization of the series (brief history of the Spanish television on the nineties) and its technical and aesthetic realisation (study of the genre of situation comedy and the false documentary) complemented with the analysis of three film texts from different seasons of *Paquita Salas*, the initial hypothesis can be confirmed since the series constitutes a *sitcom* built from intertextual references to the television and film industry of the nineties.

Through the analyses carried out, the objectives proposed at the beginning of this study have been achieved, which lead us to the following conclusions.

First and foremost, *Paquita Salas* uses references to the entertainment industry of the 1990s and the present, testing the viewer's knowledge of them. In this way, and as exemplified in the analysis of the first scene, the series plays with aspects that allude to reality (an allusion is made to the actress Ángela Molina and the confusion caused with the trajectory of other actresses). This is knowledge that is shared in a common culture with the audience and challenges them indirectly.

As far as the second objective is concerned, the series exposes a mirage of the acting world by paying tribute to it. Through the analysis of the second scene in which the media scandal is precipitated on Paquita and her colleagues, are shown aspects such as: the benevolence that the social imaginary has with the universe of emerging stars and the cold cruelty with which it treats the forgotten ones, the work of management that lives a strong symbiosis with the artist and the high price of fame. All of them recreate a faithful perspective of the hard road to success. Thanks to the duality

between comedy and drama that envelops the main character, a discursive tone is achieved to represent a reality that is at least as far removed from the general idea of the entertainment industry.

With respect to the third objective, the series presents a duplicity in the construction of the main character that goes between the analogical era and the modern thing that has propitiated the development of the new technologies. From the analysis of the third scene, it can be seen that Paquita represents an individual who is forced to work in a new and complex environment in which she stands out for not fitting in. Thus, her clumsy landing on the social networks symbolizes the struggle to survive in an environment totally unknown to her, which is governed by “old-fashioned” work and surrounded by an old-fashioned aesthetic.

Finally, and as a common denominator of the three previous conclusions, the hybrid format between situation comedy and mockumentary gives the series two important aspects in the three scenes analysed. On the one hand, a greater comedy that challenges the viewer to a greater extent with the constant breaking of the fourth wall, and on the other hand, the opportunity to enter into unknown territory for the audience, the less visible face of the Spanish audiovisual industry.

8. BIBLIOGRAFÍA

- **Alpizar, I. V.** (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista Filosofía. Universidad de Costa Rica*, XLI (103), 137-145. Recuperado de: <http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XLI/No.%20103/La%20noci%C3%B3n%20de%20intertextualidad%20en%20Kristeva%20y%20Barthes.pdf>
- **Amícola, J.** (2002). *Camp Followers*. Estética Camp y nueva carnavalización. Extraído de *CELEHIS. Revista del centro de Letras Hispanoamericanas*. 11. (14), 167-175. Mar de Plata, Argentina. Recuperado de: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/572>
- **Aparicio, E.F.** (2018). Paquita Salas y el amor a lo nuestro. En *Revista de la Academia del Cine Español*. ISSN 2174-0097. (230), 93. Recuperado de: <https://www.premiosgoya.com/32-edicion/articulos/ver/paquita-salas-y-el-amor-a-lo-nuestro/>
- **Bluher, D.** (1996). *Le cinéma dans le cinéma: Film(s) dans le film et mise en abyme*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- **Bort Gual, I. (2008)**. S(c)inergias televisivas: los años 50, el fin de la era de los estudios de Hollywood, las transformaciones del medio televisivo y la generación de la televisión como ecos del hoy. *Jornades de Foment de la Investigació*. Universidad Jaume I.
- **Calvo, J. y Ambrossi, J.** (productores). (2016). *Paquita Salas*. [serie de televisión]. España: Apache Films/ Suma Latina.
- **Calvo, J.** (2018). Paquita Salas y la estética homosexual. Expresión discursiva, expresión disruptiva. En Romero, M., Donstrup, M., Gómez, L. I., Mármol, I., Rebollo-Bueno, S., Calvo, J. Oliva, H., Capapé, E. & Montañana, J. *Cultura de masas (Serializada): Análisis simbólico de la ficción*. Sevilla: Egregius Ediciones. 57-74. Recuperado de: <https://idus.us.es/handle/11441/87611>
- **Canet, F.** (2016). El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación. *L'Atalante. Revista de estudios de Comunicación y Periodismo*. (18), 17-25. Recuperado de: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=239&path%5B%5D=183>

- **Carell, S. & Kailing, M.** (productores). (2005). *The Office*. [serie de televisión]. Estados Unidos: National Broadcasting Company (NBC); Universal Pictures.
- **Cortés, J. A.** (2000). *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión*. Pamplona: EUNSA.
- **Dominguez, G.** (2015). *El star system: la construcción de mitos en el Hollywood Clásico*. Trabajo final de grado. Comunicación Audiovisual. Universidad de Sevilla. Recuperado de: <https://idus.us.es/handle/11441/29327>
- **Écija, A., Écija, D., Velilla, N.G., Rodrigo, J., Sánchez, A. & Sastre, J.** (productores). (2005). *Aída*. [serie de televisión]. España: Globomedia.
- **Espejo, B.** (2013, 15 de Octubre). *Arte de los 80 y 90: de la ilusión al desencanto*. *El Cultural*. [Blog]. Recuperado de: <https://elcultural.com/Arte-de-los-80-y-90-de-la-ilusion-al-desencanto>
- **Espín Templado, M. P.** (1987). *El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español*. *Epos: Revista de Filología*. UNED. (3), 3. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.3.1987.9486>
- **Estibalza Ortega, M.** “¿Modern Family: De qué nos reímos?” Géneros y formatos en televisión y nuevas tecnologías. Máster de investigación en Comunicación y Periodismo. Universidad Autònoma de Barcelona. Recuperado de: https://www.academia.edu/8708556/Modern_Family_De_qu%C3%A9_nos_re%C3%ADmos
- **Fernández, B.** (2017). *¿Esto voy a hacerlo yo?* En *Paquita Salas. Guiones de la serie de Javier Ambrossi y Javier Calvo*. COLECCIÓN ESPIRAL. SETENTA TECLAS. Recuperado de: http://70teclas.es/wp-content/uploads/PAQUITA_SALAS_web.pdf
- **Fernández, M. & Aguado, D.** (2013). *La hibridación como motriz de cambio en las comedias de las series de televisión. Análisis de Larry David (Curb Your Enthusiasm, HBO, 2000-) y de ¿Qué fue de Jorge Sanz? (Canal+, 2010)*. *Revista Cuadro*. (72), 133-143. Recuperado de Archivos de la filmoteca: *Revista de estudios históricos sobre la imagen*. <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/425>
- **García Landa, J. A.** (2011). *El autor implícito y el narrador no fiable—según nuestro punto de vista*. *Literary Theory and Criticism e Journal*. 1. (8). DOI: 10.2139/ssrn.1926133.
- **García Martínez, A.** (2004). “En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos)”. *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y*

- desafíos empresariales*: Actas del XVIII Congreso Internacional de la Comunicación. Pamplona, Eunate: 136-143. Recuperado de: https://www.academia.edu/2359281/En_las_fronteras_de_la_no-ficci%C3%B3n._El_falso_documental_definici%C3%B3n_y_mecanismos_
- **García Martínez, A.** (2008). Muestra *El cine de no-ficción en Martín Patino*. Depósito Académico Digital de la Universidad de Navarra. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias. 5-6. Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/34722>
 - **Gómez Tarín, F.** (2006). El análisis de texto fílmico. Recuperado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
 - **Gómez-Rodríguez, G.** (2017). “Comedia a la española. La evolución del género en televisión (1990-2014)”. *Comunicación y medios*, 26 (35), 36-51. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/84863617.pdf>
 - **Grandío Pérez, M. & Diego González, P.** (2009). La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de “Friends” y “7 vidas”. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (18), 83-97. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=168/16812722006>
 - **Guerrero, E.** (2010). Muestra de *El entretenimiento en la televisión española. Historia, industria y mercado*. Ediciones Deusto. (PDF). Recuperado de: https://assets-libr.cantook.net/assets/publications/11928/medias/1er_cap_9788423428359.pdf
 - **Hernández Pérez, E.** (2013). La autorreferencialidad ante el espectador en VoD: el caso de Netflix y Arrested Development. I Congreso Internacional de Comunicación y Sociedad Digital. Universidad Internacional de la Rioja, Logroño, España.
 - **Hernández, P. & Morales, F.** (2012). “La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en red”. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (10), 187-196. Recuperado de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/34320/Pages%20from%201-12.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
 - **Kelley, D. E., Witherspoon, R., Papandrea, B., Kidman, N. Saari, P. Vallée, J. M. & Ross, N.** (productores). (2017). *Big Little Lies*. [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO; Blossom Films.

- **King, M. & Parker, S.** (productores). (1998). *Sexo en Nueva York*. [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO; Darren Star Productions.
- **Koval, S.** (2009). ¿Qué es la Neotelevisión?. *Revista Kubernética. Por un uso ético de la tecnología*. Recuperado de: <https://www.santiagokoval.com/documentos/articulos-academicos/que-es-la-neotelevision.pdf>
- **Kristeva, J.** (1997). *Bajfín, la palabra, el diálogo y la novela*. En Navarro, Desiderio (selecc y trad). *Intertextualité*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas. 3.
- **Levitan, S. & Lloyd, C.** (productores). (2009). *Modern Family*. [serie de televisión]. Estados Unidos: American Broadcasting Company (ABC); 20th Century Levitan/Lloyd.
- **López Delacruz, S.** (2019). La televisión habla de sí misma: The Office y la ficción del falso reality como huella metatelevisiva del siglo XXI. *TomaUno*. (7).
- **Mucientes, E.** La televisión que cambió tu vida. *El Mundo*. Recuperado de: <https://lab.elmundo.es/evolucion-tv/>
- **Novoa Jaso, M.** (2018). La feminidad en la sitcom doméstica: representación y estereotipos. El caso de Modern Family. *Dígitos. Revista De Comunicación Digital.*, (4), 69-93. ISSN:2444-0132. Recuperado de: <https://revistadigitos.com/index.php/digitos/article/view/111>
- **Ogea, M.** (2019). Subtitling cultural humour in the Spanish comedy *Paquita Salas* en el libro *Translation in and for Society: Sociological and Cultural Approaches in Translation*. Editorial UCOPress. Universidad de Córdoba. 330-348 Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/337635807_Subtitling_cultural_humour_in_the_Spanish_comedy_Paquita_Salas
- **Padilla Castillo, G. & Requeijo Rey, P.** (2010). La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas. *Fonseca, Journal Of Communication*. (1), 187-218. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3635127>
- **Partegas, P.** (2007, 17 de Diciembre). CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 90. *Blogger*. (Blog) Recuperado de: <http://cineespanolanos90.blogspot.com/>
- **Paz Otero, H.** (2015). Humor y metadiscursos: definición de un modelo de estilización paródico-reflexivo en el cine español. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. (20), 15-21. Recuperado de:

<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=259>

- **Perales, F.** (2011) “La realidad mediatizada: el reality show”. *Revista Comunicación*. Volumen 9 (1), 120-131. Recuperado de: http://revistacomunicacion.org/pdf/n9/monografico/M09.-La_realidad_mediatizada_el_reality_show.pdf
- **Perallón Martínez, J.** (2016, 3 de Diciembre). ‘UnReal’, la parodia definitiva de los ‘reality-shows’. *La Opinión de Málaga*. Recuperado de: <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2016/12/03/unreal-parodia-definitiva-reality-shows/894232.html>
- **Premiere Actors.** (2018, 7 de Noviembre). ¿Qué es la cuarta pared?. *Premiere Actors*. Recuperado de: <http://www.premiereactors.com/que-es-la-cuarta-pared/>
- **Premios Goya.** (2020). Disponible en: <https://www.premiosgoya.com/>
- **Rey, Endika.** (2011). “Are you ‘avin’ a laugh”? El Post-Humor y la nueva sitcom. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. 167-180. Sevilla: Biblioteca de Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3794784>
- **Ricardou, J.** (1967). *Problèmes du nouveau roman*. París; Editions du Seuil, Coll.
- **Roscoe, J. & Hight, C.** (2001). *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester: Manchester University Press.
- **Rueda Laffond, J.** (2011). Esta tierra es mía. Espacios históricos y heografía de la memoria en la ficción televisiva española. *Revista HAOL*. Historia Actual Online. Universidad Complutense de Madrid. (26), 27-39. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=9502>
- **Sáez Herrero, Á.** (2018). La adaptación de los mockumentaries: multimodalidades en el ámbito de la traducción audiovisual (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.
- **Sanguino, J.** (2019, 18 de Febrero). Diez episodios mediáticos de la España de los 90 que dejamos pasar y hoy serían un escándalo. *Revista Icon*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2019/01/24/icon/1548328404_760874.html
- **Smith, P.J.** (2018). La llamada, Paquita Salas, and the Javis. *Letter From Madrid*. *Film Quarterly*. 71 (4), 41-45. DOI: <https://doi.org/10.1525/fq.2018.71.4.41>

- **Stam, R.** (2001). Teorías del cine: una introducción. Barcelona: Paidós Comunicación 126 Cine.

9. ANEXO (presentación del *Currículum Vitae*)

INFORMACIÓN PERSONAL

Cabrera Peralta Patricia

Fecha de nacimiento:

22/12/1998

DNI:23948937A

✉ al363711@uji.es

EXPERIENCIA PROFESIONAL

25/11/2016 Azafata de eventos

Media Hostess S.L.

09/05/2017

Voluntariado

Fundación Dasyc

Camarera

07/09/2018- 06/12/2018

Fosters Hollywood Ruzafa S.F. (Valencia)

17/08/2019- 22/08/2019

Rototom SunBeach Festival. (Benicàssim, Castellón)

EDUCACIÓN Y FORMACIÓN

22/09/2011–22/06/2014

Graduado E.S.O

San José Hermanas Franciscanas de la Inmaculada, Valencia (España)

16/09/2014–09/05/2016

Bachillerato Social

Sagrado Corazón Hermanos Maristas, Valencia (España)

09/09/2016–08/05/2021

Grado en Comunicación Audiovisual

Universidad Jaime I, Castellón (España)

-Dominio de varios editores de video y fotografía, además del manejo de cámaras, adquiriendo y desarrollando mis competencias en prácticas de plató de televisión y fotografía.

-Actualmente cursando el 4º curso de Comunicación Audiovisual.

COMPETENCIAS PERSONALES

Lengua materna Castellano, Valenciano

Otros idiomas	COMPRENDER		HABLAR		EXPRESIÓN ESCRITA
	Comprensión auditiva	Comprensión de lectura	Interacción oral	Expresión oral	
Inglés	B1	B1	B1	B1	B1
Diploma A2					
Diploma A1					
Catalán/Valenciano	A1	A1	A1	A1	A1

Niveles: A1 y A2: usuariobásico- B1 y B2: usuarioindependiente- C1 y C2: usuariocompetente [Marco común Europeo de referencia para las lenguas](#)

- **Competencias comunicativas** - Gran capacidad y desarrollo en competencias comunicativas forjadas en el transcurso de mi todavía estancia en el Grado de Comunicación Audiovisual
- **Competencias de organización/gestión** - Competencias directivas para dirigir un grupo, obteniendo el máximo rendimiento de cada uno de los componentes.
- **Competencias relacionadas con el empleo** - Persona seria, educada y responsable.

Competencias digitales

AUTOEVALUACIÓN

Tratamiento de la información	Comunicación	Creación de contenido	Seguridad	Resolución de problemas
Usuario independiente	Usuario competente	Usuario independiente	Usuario básico	Usuario básico

Competencias digitales - Tabla de autoevaluación

- Manejo del pack básico de Adobe: Word, Excel, Power Point...
- Gran manejo de los programas de edición: iMovie, Adobe Premiere, Final Cut
- Curso de Operadora de Cámara ENG en la Universidad Jaume I
- Curso de manipuladora de alimentos